الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة 20 أوث 1955 سكيكدة

كلية الآداب و اللغات

قسم اللغة و الأدب العربي

عنوان المذكرة :

التجريب في المسرح الجزائري

مذكرة متممة لنيل شهادة الماستر

تخصص : أدب حديث ومعاصر

إعداد الطالبتين:

-نسرين هريو

-سعاد سواعدي المدعو عياش

إشراف الأستاذة :

- زهية عيوني

لجنة المناقشة :

الاسم واللقب	الدرجة العلمية	الصفة	الجامعة
سميرة بن جامع	**أستاذ محاضر ب)**	رئيسا	20 أوث 1955 -سكيكدة
هنية لشهب	**أستاذ مساعد** (أ)	مناقشا	20 أوث 1955 -سكيكدة
زهية عيوني	**أستاذ مساعد** (أ)	مشرفا ومقررا	20 أوث 1955 -سكيكدة

السنة الدراسية 2021 / 2022

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

نحمد الله عزوجل الذي أنار لنا درب العلم والمعرفة ووفقنا إلى إنجاز هذا البحث المتواضع، فنتوجه بجزيل الشكر والامتنان إلى الأستاذة الفاضلة "زهية عيوني" على إشرافها على بحثنا ورعته منذ أن كان مجرد فكرة ثم أصبح على ما هو عليه ، بفضل صبرها، وتوجيهها لنا ، استطعنا أن نتخطى كل الصعاب التي واجهتنا أثناء مراحل البحث ، و نشكر جميع أساتذة قسم اللغة والأدب العربي الذين أشرفوا على تكويننا طيلة مشوارنا الدراسي في الجامعة ، كما نشكر المكتبة المركزية ومكتبة الكلية اللّتان زودتانا بأهم المراجع ، والشكر موصول إلى كل من ساهم معنا في أن يخرج هذا العمل إلى النور.

المقدمة

يعد المسرح من أكثر الفنون قدرة على الإحاطة بمشاكل الناس وهمومهم وانشغالاتهم، وذلك ليس لأنه يتعمق في جذور الحقائق الإنسانية ويكشف الغطاء عنها، ويعكس ثقافة الشعوب وحسب بل لأنه رسالة تحمل على عاتقها الارتقاء بالإنسان عن كل ما هو سطحي ومخاطبة عقله قبل عواطفه، فالإنسان هو الذي يخلق ويفجر المخيلة كي يبهر ويثير الدهشة والسحر والجمال وكل هذا يترجمه العرض المسرحي. لذلك ارتأينا في هذا أن نركز على التجريب في المسرح الجزائري.

لقد كان التجريب ولا يزال ثورة على كل التقاليد الموروثة، ودعوة إلى التغيير على مستوى مفردات العمل المسرحي لإثرائها بإبداع الجديد وابتكار طرق حديثة تزيد من حركيته الفنية والإبداعية، ولا شك أنه محاولة دائمة وذاتية للخروج من ربقة طرق التعبير المستمرة أو التي أصبحت قوالبا وأنماطا، وابتكار طرق جديدة ... لإعطاء الواقع طابعا إبداعيا حركيا. ولعل هذا ما جعلنا نتبنى المسرح في بحثنا هذا المسطر تحت عنوان: "التجريب في المسرح الجزائري".

ولقد حاولنا في هذا البحث تسليط الضوء على المسرح في الجزائر وبالضبط حول التجربة الرائدة للمبدع الراحل" عبد القادر علولة " الذي اتخذ من المسرح أداة للتعبير عن هموم ومشاكل الجزائريين وذلك لتعرضه لمختلف القضايا السياسية، والاجتماعية والاقتصادية والثقافية.

لذا فإن اختيارنا لهذا الموضوع "التجريب في المسرح الجزائري" كانت من وراءه أسباب متعددة من أهمها:

- الرغبة في دراسة أدبنا الجزائري ومنه الفن المسرحي.
- ولأن المسرح فن من الفنون التي تمزج بين الفرجة والمواضيع الهادفة.
- فالمسرحية تعتبر مرآة لواقع المجتمع المعاش.

- ولإعجابنا لجرأة وإبداع المسرحي الجزائري" عبد القادر علولة "، وذلك بمحاولة إخراج الفن المسرحي من قالبه التقليدي إلى التجديد والتأصيل واستلهامه للموروث الشعبي.

ولقد وقع اختيارنا على مسرحية "الاقوال" لعبد القادر علولة لأنها المسرحية الأولى في ثلاثيته الشهيرة (الاقوال، الاجواد، اللثام) التي حاولت إصلاح المجتمع عن طريق تقنيات جديدة بهدف الخروج عن قوانين التقليد في المسرح الجزائري .

ومن هنا نطرح مجموعة من التساؤلات والإشكالات أهمها:

- ما هي آليات التجريب في المسرح الجزائري؟
- ما هي مضامين وقضايا ثلاثية عبد القادر علولة المسرحية؟
- كيف كان التجريب على مستوي البنى السردية في مسرحية "الاقوال"

ولقد اقتضت طبيعة الموضوع الاستعانة بالمنهج التاريخي الذي هو أسلوب علمي ينتج من ملاحظات الباحث القائمة على مشاهدته التي تركها الاقدمون، ومن دراسته للكتابات التي دونت عنهم، ولقد سلكنا هذا المنهج عند التأريخ لمراحل ظهور المسرح التجريبي عند الغرب والعرب ، كما استعنا بالمنهج الوصفي التحليلي كونه الأنسب للدراسة، طالما أننا بصدد محاولة تحليل مسرحية "الاقوال"

وللإجابة عن التساؤلات السابقة تحددت معالم خطة البحث التي اشتملت:

- مدخلا: تضمن ماهية التجريب لغة واصطلاحا ثم تطرقنا إلى التجريب في المسرح الغربي والمسرح العربي، وكان تركيزنا الأكثر على التجريب في المسرح الجزائري.

أما الفصل الأول المعنون ب: التجريب في المسرح الجزائري تفرعت عنه أربعة عناوين هي:

أشكال التجريب في المسرح الجزائري ثم تطرقنا إلى هذه الأشكال أولها التجريب في التراث الشعبي، تليها الحلقة وهي شكل من الأشكال التجريبية، ثم دراسة مصغرة عن شخصية المداح والقوّال. أما الفصل

الثاني الذي كان معنون ب : التجريب على مستوى البنى السردية في مسرحية" الأقوال" لعبد القادر علولة " كانت البداية بقراءة في العنوان، ثم التجريب على مستوى الشخصيات والتقنيات الزمكانية واللغة، والصراع بأنواعه (الخارجي والداخلي).

ثم خاتمة لتحصيل أهم النتائج المتوصل إليها في البحث. ولإثراء عناصر هذا البحث اعتمدنا على مجموعة من المصادر والمراجع أهمها:

- من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام) لعبد القادر علولة.
- المسرح الجزائري نشأته وتطوره لأحمد بيوض.
- المسرح الجزائري لصالح المباركية.
- التراث في المسرح الجزائري، دراسة في الأشكال والمضامين إدريس قرقوة.
- التجريب في النص المسرحي الجزائري المعاصر للعلجة هذلي، بالإضافة إلى مراجع أخرى ذكرناها في آخر البحث ولعل من الصعوبات التي واجهتنا في انجاز هذا البحث هي الحصول على المصادر أي مدونة البحث.

وفي الأخير نتقدم بجزيل الشكر إلى الأستاذة المشرفة "زهية عيوني " التي لم تتدخر جهدا في مساعدتنا وتزويدنا بمختلف التوجيهات القيمة، فجزاها الله خيرا وجعلها دخرا لطلاب العلم، ونقدم شكرا أيضا للجنة التي ستقرأ بحثنا وتقدم بدورها نصائح وتوجيهات منهجية وعلمية.

المدخل

المدخل:

التجريب مفاهيم وتاريخ

أولا –مفهوم التجريب

أ–لغة

ب–اصطلاحا

ج–التجريب المسرحي

ثانيا–التجريب في المسرح الغربي

ثالثا–التجريب في المسرح العربي

رابعا– التجريب في المسرح الجزائري

أولا–مفهوم التجريب:

يبدو أن تحديد مفهوم التجريب من حيث الدلالات المفهومية و المعاني الاصطلاحية أمر أساسي لا محيد عنه لأنه من المصطلحات الجديدة المتداولة في الساحة الأدبية و النقدية، وقد اتسم هذا المصطلح بالغموض، فاختلف النقاد و الباحثون في فهمه، و في كيفية تطبيقه تبعا للاختلاف في الرؤيا و الايدولوجيا.

أ– لغة:

كلمة "تجريب" مشتقة من الفعل جَرّبَ، وقد جاء في معجم لسان العرب لابن منظور قوله: وجرب الرجل تجربة: اختبره، ورجل مجرّب: قد بلى ما هنده، قد عرف الأمور وجرّبها فهو بالفتح مضرّس قد جرّبته الأمور وحكمته.

المجرّب: الذي قد جرب في الأمور وعرف ما عنده"(1).

والمعنى نفسه نجده في القاموس المحيط حيث جاء فيه: و جربه تجربة: اختبره، ورجل مجرب:كمعظم ما كان عنده، مجرّب: عرف الأمور، ودراهم مجربة: موزونة(2).

كما جاء في معجم الوسيط: (جرّبه) تجريبا و تجربة: اختبره مرة بعد أخرى.

و رجل مجرّب عرف الأمور و جرّبها.

التجربة في العلم: اختبار منظم لظاهرة أو ظواهر يراد ملاحظتها ملاحظة دقيقة و منهجية للكشف عن نتيجة ما، أو تحقيق غرض معين.

---

(1) ابن منظور: لسان العرب ، مج 1، مادة (جرب) ،ط1، دار صادر بيروت ، لبنان ، 1997 ،ص 399.

(2) الفيروز ابادي: القاموس المحيط، المحقق: أبو الوفاء نصر الهوريني، ط2، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2007، ص95.

و ما يعمل أوّلا لتلافي النقص في شيء و اصلاحه، و منه تجربة المسرحية، و تجربة الطبع"1.

نستنتج من خلال هذه المفاهيم اللغوية أن جل المعاجم العربية بقيت محافظة على المعنى ذاته بأن التجريب، هو تحقيق الخبرة و المعرفة، و جاء أيضا بمعنى التجربة.

ب_ اصطلاحا:

أما الجانب الاصطلاحي لمفهوم التجريب، فقد تعددت التعاريف، وهذا ما سنحاول استقراءه من خلال بعض الاراء والافكار النقدية التي تحدد لنا المعنى.

و عندما نبحث عن اصول مصطلح " تجريب "، فإنه يعود الى الكلمة اللاتينية EXPERIMENT، و تعني البروفة أو المحاولة".2

(1) مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط ، ط4، مكتبة الشروق الدولية، جمهورية مصر العربية، 1426هـ – 2005م، ص 144.

(2) باربرا لاسوتسكا بشونياك: المسرح و التجريب (ما بين النظرية و التطبيق)، تر: هناء عبد الفتاح، المجلس الأعلى للثقافة ، 1999، ص 8.

ان مصطلح التجريب عرف أولا في المجال العلمي فهو: "منتج علمي يقوم على الاستخدام المنظم للتجربة " 1

(1) عباد زويرة: التجريب في المسرح الجزائري، ط1، منشورات ألفا للوثائق، قسنطينة، الجزائر، 2019، ص 14.

و بذلك كانت بداياته " ملتصقا التصاقا واضحا بالعلوم ، ثم الانسانية انتشر على الفور داخل بنية الفنون ونسيجها في النصف الثاني من القرن التاسع عشر"(1). ومن هنا نقول ان التجريب لم يقتصر على العلوم فقط ونظرياته بل تجاوزه الى الفنون ومجالاته وبهذا الخصوص نجد تاكيد من "اميل زولا"الذي كان له الفضل في اذخال اسلوب التجربة في المجال الادبي من خلال روايته "الرواية التجريبية" و ذلك في قوله : "ان الاسلوب التجريبي في الفن يقترب من الابداع العلمي ويسمح بتقديم الاحكام وتقييمات موضوعية وقبل كل شيئ يتسبب في بعث الرابطة التي انقطعت مند امد بعيد مابين الفن والطبيعة " (2)إذن فالمجالان العلمي و الفني عن طريق التجريب يشتركان في البحث عن الوسائل جديدة مغايرة للوسائل السائدة . " فالتجريب هو فعل التغير الذي يتواصل مع العصر، ولحظة الزمن وذلك من خلال إعادة البنية التركيبية للأطر التقليدية التي جمدت حركة الإبداع والتواصل إلى تجارب القرن الماضي ووصولا إلى نهاية التي ستجعلنا داخل قرن جديد مؤدلج بالتجارب ، واختراق كل ما هو سائد و مجمد"(3).

ويعني ذلك أن التجريب هو عمل مستمر لتجاوز ما استقر وجمد، وهي تجسيد لإرادة التغيير المصاحبة لتحولات العصر مستوعبة بذلك الزمن ، وهذا لا يعني عدم التواصل مع تجارب الماضي ، فالتجريب هو مزج بين تجارب الحاضر والماضي لتشكل لدينا في النهاية مجموعة من التجارب التي تساهم في عملية الإبداع.

(1) باربرا لاسوتسيكا بشونياك: المسرح و التجريب (ما بين النظرية و التجريب) ،تر: هناء عبد الفتاح ، ص 14-15.

(2) المرجع نفسه ،ص15.

(3) صلاح فضل : لذة التجريب الروائي ، ط1 ، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي المهندسين ، القاهرة، 2005، ص3.

فقد أستعمل مصطلح التجريب مقترنا بالإبداع والابتكار والمغامرة في المجهول ، وفي هذا الصدد يقول صلاح فضل :" التجريب قرين الإبداع لأنه يتمثل في ابتكار طرائق وأساليب جديدة في أنماط التعبير الفني المختلفة، فهو جوهر الإبداع وحقيقته عندما يتجاوز المألوف ويغامر في قلب المستقبل".(1)

فالتجريب بهذه الماهية محاولة للتجاوز والتخطي الدائم يبحث عن أدوات جديدة يكتسب من خلالها المبدع القدرة التعبير عن علاقة الإنسان بواقعة المتغير، المستجد، كما أن "التجريب والبحث الدائم من جديد صحو وحيوية."

كذلك التجريب "يدل على الفوضى والتدمير وتكسير الأنماط، التي سادت ، ويدل على الرغبة في ارتياد آفاق مغايرة"2 .

فهو تمرد على القواعد الثابتة والخروج على كل ما هو مألوف ودعوة إلى التغيير والتجديد .

ومن خلال هذه المفاهيم الإصطلاحية "للتجريب" نفول بأنه طريقة وأسلوب فني هدفه التمرد على القوانين السابقة شعاره التجديد والإبداع.

ج- مفهوم التجريب المسرحي:

هو مفهوم "تكون في نهاية التاسع عشر وبداية القرن العشرين، وارتبط بمفهوم الحداثة...وصفة التجريبية في المسرح كما في بقية الفنون ، لا ترتبط بنوع أو تيار فني محدد ، أو بفترة زمنية معينة أو بحركة مسرحية ما"(3)، ومن خلال ذلك نقول أن التجريب مفهوم حديث ويتعلق بجميع الفنون.

---

(1) باربرا لاسوتسكا بشونياك: المسرح و التجريب (ما بين النظرية و التجريب) ، ص 15 .

(2) عبد الرحمن بن ابراهيم : الحداثة والتجريب في المسرح ،دار افريقيا ،الدار البيضاء ،المغرب، 2014،ص 123.

(3) عباد زويرة: التجريب في المسرح الجزائري، ص 15.

واستخدم مصطلح " التجريب فيما يخص المسرح ، قد استخدم للمرة الأولى في عام 1894"(1)، حيث " تميز هذا القرن بظهور عدد من الأعمال الفنية التجريبية فظهرت، مدارس ومناهج فنية عدة توحدت جميعها في رفض الأساليب الفنية القديمة، ومحاولة البحث عن أسلوب جديد قادر على استيعاب رؤية الفنان المعاصر والتعبير عن التجربة الإنسانية التي تميز عصره"(2). فالتجريب ثورة في الأساليب القديمة يقوم بما المبدع من أجل التعبير عن التجارب التي تتماشى مع واقعه.

والتجريب يتضمن نفسا حداثيا يتجلى في نفي ما هو قائم ، ورفض ما أصبح مسلما به، إنه فعل التمرد و القفز على الثابت والتعاليم المطلقة ، والقبول فقط بما يمتلك القابلية للتجديد وإمكانية التغيير".(3)

" لان من شروط التجريب خلخلة السائد وتحطيم والتشكيك في الثابت ، لذلك ستكون مهمة الفنان التجريبي في المجتمع التقليدي صعبة التعقيد خصوصا عندما يتعلق الأمر بفن ذي طبيعة جمعوية، مثل الفن المسرحي الذي هو فن التواصل والنوعية وإثارة الأسئلة الحاسمة"(4)، فالمبدع من خلال التجريب يجد صعوبة في إقناع المتلقي بالتغيير والتجديد، "لأن تجديد الرؤية و تجديد وسائل التعبير عنها لا يمكن أن يتما بعيدا عن (المتلقي)لأنه الطرف الثاني في عملية الإبداع"(5)

(1) باريرا لاسوتسكا بشونياك: المسرح و التجريب (ما بين النظرية و التطبيق) ، ص 15-16.

(2) فراس الريموني: حلقات التجريب في المسرح، ص 11.

(3) عبد الرحمان ابن ابراهيم: الحداثة و التجريب في المسرح، ص 119.

(4) المرجع نفسه، ص 120.

(5) عبد الكريم برشيد: المسرح الاحتفالي، ط1، الدار الجماهيرية للنشر و التوزيع و الاعلان، مصراتا، الجماهيرية العربية الليبية، 1989م، 1990، ص 46.

ويرتبط التجريب في المسرح – زمنيا – بالقواعد الدرامية الحداثية التي وضعها " انتونان آرتو" والفريد جاري " انطلاقا من مسرحيته الشهيرة أوبو ملكا – Ubu Roi التي مثلت انعطافة هامة في إتجاه تأسيس تصور جديد للكتابة المسرحية لا علاقة له البتة بالأعمال المسرحية السابقة لها"(1)

أي أن التجريب يرتبط بتاريخ ظهور المسرح الحديث من من خلال عدد من المخرجين المسرحين الذين أتوا بقواعد وأساليب مغايرة للقواعد القديمة.

د- تمظهرات التجريب المسرحي:

1- المستوى الجمالي:

إن هذا المستوى "يتحدد في البحث المستمر عن صيغة /صيغ يراد بها التعبير عن الرغبة في تجاوز أنماط فنية مسرحية سائدة باتت غير مؤهلة لاستيعاب متغيرات تجربة الحياة ، وعاجزة عن استشراف آفاق مغايرة في إطار شروط جمالية أقدر بلورة الطابع الاشكالي القائم تاريخيا بين التجربة المسرحية والتجربة الحياتية"(2).

فالتجريب هو حالة من البحث المستمر عن الجديد وتجاوز الأشكال التقليدية المقيمة التي لا تستطيع التعبير عن متغيرات الحياة ولا يكون ذلك إلا عن طريق إيجاد صيغ تعبيرية تتماشى مع هذه التغيرات في إطار شروط جمالية، وبذلك تكون التجربة المسرحية معبرة عن التجربة الحياتية.

2-المستوى المعرفي:

إن الامتاع الفني، والمتعة الجمالية لا يمكن أن يتحقق عمليا في العملية المسرحية إلا إذا ارتقى الفعل المسرحي التجريبي إلى درجة الشرط المعرفي على اعتبار أن التجريب ذو علاقة وثيقة مع ما هو اجتماعي علاقة تتجلى في

(1) عبد الرحمان بن ابراهيم: الحداثة و التجريب في المسرح، ص 126.

(2) المرجع نفسه، ص 128.

كون التجريب يعكس الشعور العام بحتمية البحث عن بديل أو بدائل تستمد مشروعيتها الفنية ومصداقيتها الاجتماعية انطلاقا من كونها رسالة جمالية إلى مشاعر وعواطف الناس وآنذاك تكتمل شعرية الخطاب المسرحي التجريبي"(1)، حيث يتحقق الفعل المسرحي حيث تستمد المتعة الجمالية والمعرفية ما بعد الخطاب المسرحي وهذا لن يتحقق إلا من خلال البحث عن بدائل تخالف السائد و المألوف"(2).

فالتجريب في المسرح من خلا المستوى الجمالي والمعرفي هو تجاوز للتقنيات القديمة وهذا ما خلق مواجهة بين المسرحين الكلاسيكي والحداثي، وهذه المواجهة في الحقيقة إلا إعلان قطيعة جمالية فاصلة بين المسرح التقليدي ذي الثوابث الأرسطية، وندة الحداثي المتمثل في العديد من التوجهات المسرحية التجريبية التي اشتغلت على الفضاء المسرحي في افق البحث عن شئ محدد التمسرح"(3).

وعليه " لم يعد للنص المسرحي المكتوب المصنف أدبا تلك الأهمية التي كانت له في المسرح الكلاسيكي، الأمر الذي حرر الخطاب النقدي المسرحي من التبعية المعرفية و الفلسفة للمنطق الارسطي ليؤسس خلفيته النظرية وأرضيته الاستيمولوجية وجهازه المفاهيمي انطلاقا من التراكم المعرفي ومن التعددية في القراءة وآفاقها التطبيقية"4، فالمعرفة في حالة البحث دائم عن تقنيات وأساليب جديدة مغايرة لما هو سائد للوصول إلى تشكيل ظاهرة مسرحية جديدة .

(1) عبد الرحمان بن ابراهيم: الحداثة و التجريب في المسرح، ص 128-129.

(2) هناء مهري: آليات التجريب في المسرح المغاربي، مجلة آفاق للعلوم، العدد 14، المجلد الرابع، جامعة زيا عاشور، الجلفة، جانفي 2019، ص 126.

(3) عبد الرحمان ابن ابراهيم: الحداثة و التجريب في المسرح، ص 130.

(4) المرجع نفسه، ص 131.

ثانيا– التجريب في المسرح الغربي:

ارتبط التجريب بتاريخ ظهور المسرح الحديث من خلال عدد من المخرجين المسرحيين، حيث عرف تاريخ المسرح الحديث عدد من المخرجين المسرحين الذي تركوا بصماتهم الواضحة على مسيرة المسرح العالمي، وساهموا في تغيير أو تعديل مفهومنا عن العرض المسرحي من خلال بحثهم الدؤوب عن جوهر فكرة المسرح، أو مغامرتهم مع بعض أبعادها من أمثال " ستانسلافيسكي" و " ميرهول وبيسكاتور " "ورينهارت " و"تايزوف"، و"كويج " و" آبيا "، وغيرهم، فقد استطاعوا بعملهم في ميدان الإخراج والإنتاج المسرحي أن يضمنوا لأنفسهم مكانا مرموقا في تاريخ المسرح بعد أن ساهمت أعمالهم في إثراء فكرة العرض المسرحي وتزويدها اقدر من الحيوية والخصوبة(1).

صحيح أن التجريب برز مع المسرح الحديث، لكن لا ننكر أنه كانت هنالك تجارب مسرحية ذات جذور ماضيه، حيث رافق التجريب المسرح منذ نشأته في الحضارة الإغريقية.

" ولا نغالي اذا قلنا ان المسرح منذ أن نشأ وهو يحمل في جوهره هدف التجريب بدء من " اسخليوس " الذي اكتشف ممثله الثالث ثم تابع التجريب دوره في كل مرحلة من مراحل تطور المسرح "(2)

" فالتجريب هو الأساس، وإذا كنا نتحدث عن المسرح التجريبي، فإننا نؤكد أن المسرح العالمي في ذاته يمثل شكلا من أشكال التجريب فجميع مسرحيات شكسبير على سبيل المثال كانت قوالب تجريبية فهي لم تكن تقليدا واذا رجعنا الى مسرحيات " سوفو كليس" و " يوريبدس "، وغيرها من أساطير المسرح الإغريقي القديم نجدهم قد أتوا

(1) صبري حافظ: التجريب و المسرح (دراسات و مشاهدات في المسرح الانجليزي المعاصر)، ص 11.

(2) عبير عيسى مهني عبد العال: ملامح التجريب في مسرحية محاكمة رجل مجهول لعز الدين اسماعيل (1929-2007)، المجلة العلمية، العدد 39-1442هـ-2020م، ص 4.

بالجديد وان الجديد كان يمثل نوعا من التجريب"(1)، ومن هنا يمكننا القول بان المسرح التجريبي جاء ليؤكد قدرة المسرح على هضم التجارب السابقة وإعادة صياغتها وفق نهج جديد يتماشى والتطورات المائلة التي تحدث والخروج من العلبة الايطالية إلى الفضاء المفتوح وتناول عناصر العرض المسرحي التي وضعها ستانسلافسكي، بطرق مختلفة".(2) فالتجريب لعب دورا كبيرا في تجديد وتطوير المسرح على مر العصور.

أما حركة التجريب المعاصرة في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين عرف المسرح الغربي الثورة حقيقة لذلك " ما إن تذكر حركة التجريب في المسرح الانجليزي في السبعينات حتى تذكر معها فكرة الثورة في هذا المسرح "(3).

ثورة على كل ما هو سائد وقديم هدفنا تغيير الواقع واستشراق المستقبل فقد صاحب هذه الثورة في المسرح الغربي ظهور مناهج متعددة وتقنيات مختلفة وهكذا خلقت أسماء مجموعة من الفنانين و المخرجين والمؤلفين في سماء المسرح العالمي وقد انصبت جهودهم التجريبية على عناصر التركيب المسرحي سواء تتعلق بالتأليف أو بالإخراج كل حسب منهجية و وسائله الخاصة"(4).

(1) عبد المجيد شكري: فنون المسرح و الاتصال الاعلامي، (المسرح النثري، المسرح الشعري، الاعلام و المسرح)، ط1، دار الفكر العربي، القاهرة ، 2011، ص 157.

(2)ياسر مدخلي: أزمة المسرح السعودي، دار ناشري للنشر و التوزيع الالكتروني، السعودية، 2007، ص4

(3) صبري حافظ: التجريب و المسرح ، مرجع سابق، ص 45.

(4) العجلة هذلي: التجريب في النص المسرحي الجزائر المعاصر، رسالة دكتوراه، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، الموسم الجامعي، (2017-2016)، ص 17، نقلا عن عقا امهاوش: الفعل المسرحي الغربي والنظريات الغربية الحديثة ،ط 1 دار محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع ، سوريا، 2013، ص 28.

ومن خلال قيام هذه الحركات نتجت عنها عدة تجارب، ونظريات فكان هدفها " البحث عما يسمى بالمسرح الجديد أو المسرح الحقيقي واتجهت تجاربهم إلى مجالات العلاقة بين المؤلف و المخرج والممثل والفضاء المسرحي ثم إلى العلاقة بين هذه العناصر، و الملتقي(1)".

أ. التجريب في المسرح الملحمي

تقترن النظرية الملحمية بثلاث منظرين مسرحيين ساهموا في تأسيس وبلورة الاتجاه الذي يعرف بالمسرح الملحمي أو الجدلي وهم ماكس رينهاردت MAX REINHARDT واروين بسكاتور E .PISCATOR ، وبرشت B. BRECHT، و قد استعار هذا الأخير كلمة " ملحمي " من غيره ، لوجودها في التراث المسرحي القديم، فهي كانت تعني دائما حسب المنظور الكلاسيكي الحديث و العقدة ، و إبراز الطبائع المماثلة أو المتعارضة فيما بينها، و كذا تحريك الأحداث الدرامية انطلاقا من مصير إنساني عام، و معروف، ينسحب على كل الأفراد، كما كانت تعني أيضا التسلسل المنطقي و المتطور للمشاهدة"(2).

لكن رأى " بريشت " عكس ذلك "إذ أن المسرح بالنسبة اليه لا يعتبر حدثا او تحريكا لهذا الحدث الدرامي، و إنما هو سرد و تحريك نظامي للحجة الجدلية".(3)

ماكس رينهاردت:

يعتبر الأول الذي تزعم فرقة المسرح الألماني وركز في اخراجه على النصوص الدرامية الكلاسيكية الاغريقية"(4)، حيث كانت له غايتين من أجل الوصول إلى أسلوب جديد في الإخراج الفني.

---

(1) عبير عيسى مهني عبد العال:ملامح التجريب في مسرحية محاكمة رجل مجهول لعز الدين اسماعيل 1929-2007م، ص 13-14.

(2) عبد الرحمان بن ابراهيم: الحداثة و التجريب في المسرح، ص 147.

(3) المرجع نفسه،الصفحة نفسها.

(4) المرجع نفسه،الصفحة نفسها.

– الغاية الأولى: تحرير الجمهور من المفاهيم التقليدية للمتلقي التي سادت في المسرح الكلاسيكي، حيث تقتصر العملية المسرحية على التواصل من طرف واحد الذي يتخذ شكل التلقين.

– الغاية الثانية: تقديم النصوص الدرامية في صيغة ملحمية ترمي إلى تنوير الأفكار والعادات، بالاعتماد على اتجاه تعبيري درامي ، هو ما أطلق عليه تسمية المسرح الملحمي... "(1)

ومن خلال ذلك نقول أن "ماكس" قد اعتمد في تجربته المسرحية، و الإخراج على هدفين أساسيين هما: تحرير المتلقي من خلال تقنيات جديدة تجعل من المتلقي ينفعل مع العرض المسرحي من خلال قدرة الممثل، وكذلك اعتماده على النصوص الدرامية الإغريقية من خلال التعامل مع الحدث باعتبار حالة سردية"(2)

فقد أشار أحد النقاد الانجليزيين بخصوص ذلك « إذا كان رينهاردت لا يقدم لنا الدراما الإغريقية ، فما يقدم ؟، وكانت الإجابة إنه يقدم الرينهارديتية "(3)، أي أن "الرينهاردت" من خلال تجريبه في المسرح كان هدفة تحرير المسرح من التبعية للفلسفة والأدب ، وكذلك " كانت المهمة الجوهرية لنظريته هي وقوفه ضد الإيهام المسرحي والدراما التقليدية، وتأكيدا على السمة الخيالية للأحداث المسرحية ، وأقام حاجزا وهميا في مواجهة الأحداث السامية التي يطلق عليها في نظريه "مؤثر الإغراب"(4).

---

(1) المرجع السابق ، الصفحة نفسها.

(2) عبد الرحمن ين ابراهيم : الحداثة والتجريب في المسرح ، ص 147.

(3) المرجع نفسه، ص147-148.

(4) المرجع نفسه، ص ،148.

ارفين بسكاتور:

" يعتبر إرفين بسكاتور Erwin Piscator – امتداد للتوجه الذي كان أستاذه ماكس رينهاردت قد رسمه في أفق تأصيل جمالية ملحمية بديلة للجمالية المسرحية الأرسطية"(1).

كذلك هو" مبدع فكرة المسرح السياسي للطبقة العاملة ، ومن أهم المخرجين المجربين المسرحين في مسرحنا المعاصر"(2).

ويعود سبب نهجه الإتجاه السياسي في المسرح " إلى معارضته القوية للمسرح التعبيري الذي اتجه إلى أساليب عاطفية، ترجم أفكار الشخصيات وخيالاتها وأحلامها ووقع العالم الخارجي على ذواتها، وتنحو منحى تجريديا وجماليا في استخدام الديكور والإضاءة الملونة والأداء التمثيلي"(3).

هذا ما جعل تراجع للشخصية المسرحية على حساب المضمون السياسي، وكان هدف " بسكاتور "، من ذلك هو " تعرية الواقع وتناقضاته الاجتماعية و الثورة عليه"، فهو يرى أنه " لا بد أن يكون العرض المسرحي بكل مقوماته تحليلا للظروف الاجتماعية والاقتصادية والتاريخية، لهذا كان تأكيده على عرض الظروف التاريخية والإجتماعية عرضا مباشرا لا كمجرد خلفية للأحداث الشخصية"(4).

---

(1) المرجع السابق، ص 149.

(2) باربرا لاسوتسكا بشونياك: المسرح والتجريب (مابين النظرية والتطبيق) ، ص129.

(3) عبد الرحمان بن ابراهيم، الحداثة والتجريب في المسرح، ص 149.

(4) المرجع نفسه، ص 149.

رتولد برشت:

هو " ألماني، كاتب مسرحي ، شاعر، منظر مسرحي... لقد نفد في مسرحه عن وعي وبدقة – أهدافه التي كان يرمي الدعوة إليها في مسرحه وعن تقديم مسرحيات طليعية/ انحيازية ، تقف بالمرصاد ضد بنية الطبقة الوسطى وتحول مسرحه في سنواته الأولى إلى مدافع عن الطبقة العاملة وحليف لها"(1) .

حيث يعود تشكيل القالب " المسرحي الملحمي " في شكله المعروف لدينا إلى " برتولد برشت "، فهو الذي نظر له ونجح في تأليف نصوص درامية ذات مضامين جديدة ..."(2)، فهذه النظرية شكلت الإبداع في مجال المسرح واذ " لم يبد أبريخت بالنظرية، بل بدأ بالإبداع والإنغماس في الحياة والمسرح"(3) ، " ونظر لنظريته المسرح الملحمي في كتابة الهام الأورجانون الصغير للمسرح "، في عام 1949 ، وكانت المهمة الجوهرية لنظريته هي وقوفه ضد الإيهام المسرحي والدراما التقليدية"(4).

فثارت على النظم التي سادت أرسطو "ذي الشكل الدرامي التقليدي العاجز عن توصيل رسالة سياسية بشكل يتضمن استفزاز المتفرج وتحريضه على أن يكون إيجابيا في العمل لتغيير الواقع الاجتماعي"(5)

فنظرية "بريشت" قد قامت على مبدأ محاولة هدم الفكر السائد والدعوة إلى فكر جديد، لذلك أصرت على ضرورة مشاركة المتفرج مشاركة ايجابية في العرض المسرحي عن مشاركة المتفرج مشاركة ايجابية في العرض المسرحي

(1) باربرا لاستوسكا–بشونياك:المسرح والتجريب(مابين النظرية والتطبيق)،تر:هناء عبدالفتاح، ص 129.

(2) عبد الرحمان بن ابراهيم:الحداثة والتجريب في المسرح ، ص 150.

(3) نهاد صليحة : التيارات المسرحية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997، ص 184.

(4) باربرا لاستوسكا _ بشونياك:المسرح والتجريب (مابين النطرية والتطبيق) ، تر: هناءعبد الفتاح ،ص 129 .

(5) عبد الرحمن بن ابراهيم: الحداثة والتجريب في المسرح، ص 151.

عن طريق إيقاظ وعيه النقدي بمثالب الواقع"(1) ، بحيث لا بد أن يكون إيجابيا في التلقي واعيا ومتفاعلاً مع العرض المسرحي.

و بهذا " فقد أحدث بريخت ثورة حقيقية في نظرية الدراما ، وأتي بنظرية عكسية تعارض نظرية أرسطو تماما"(2)، معتبرا بذلك"أنا لقواعد التي وضعها أرسطو كانتاج تصور فكري و سياسي عن العالم في عصره".(3)

أما بالنسبة لقواعد برشت الجديدة التي وضعها المبرحة الملحمي فهي تحتكم إلى فضاءين رئيسيين : فضاء الفرجة ، وفضاء الجمهور.

أ. **فضاء الفرجة** : ويقوم على الأسس التالية:

- لتغريب : ولعل أهم ما يميز مسرح بريخت ويجعله أكثر تداخلا في التجريب هو الأثر التغريبي، ونعني التغريبي، و نعني بالتغريب هو" صدمة المعرفة ، معرفة الآخرين ، ومعرفة الذات إنه إجراء يحول ما هو مألوف وعادي ومتداول.

أمام المتفرج إلى ما هو غريب، و مثير ومستفز لإثارة تفكير و تساؤلات المتفرج"(4)

هكذا يعمل " بريخت "، من خلال التغريب على ايقاظ وعي الجمهور و حمله على التفكير فيما يعرض، و على عدم التسليم به، فهو " وسيلة لتحرير الجمهور من الرواسيب الاجتماعية، و الحد من تأثيرها عليه لحظة مشاهدة العرض، لينشغل بالتساؤلات المثيرة للنظر، و التشكيك في كل ما يحيط به، نظرة مشككة و نقدية لذلك

(1) نهاد صليحة: التيارات المسرحية المعاصرة ، ص 190.

(2) المرجع نفسه، ص 189.

(3) المرجع نفسه، ص 15.

(4) عبد الرحمان بن زيدان: التجريب في النقد و الدراما، منشورات الزمن، الدار البيضاء، المغرب، 2001، ص72.

حرص برشنت على ابقاء مسافة بين الممثل و الجمهور تفاديا لاندماج هذا الاخير في الاول، و ابقاء مسافة بين الممثل و الشخصية التي يمثلها حتى لا يقع توحد بينهما"(1).

لان المسرح ما هو الا عرض لقضايا الواقع الذي يعيشه المتلقي مما يعني " أن وظيفة العرض الملحمي لا تنتهي عند حدود و نهاية العرض، على اعتبار ان فضاء العرض، فضاء للذة و المتعة التنفيس، و في الجمع بين المتعة في اثناء العرض من جهة و بين التساؤل و التأمل الفلسفي من جهة ثانية، فيما ببعض العرض"(2).

و من هنا نقول أن برشنت قد جمع في العملية المسرحية بين اللذة و التعليم.

فالتغريب في المسرح الملحمي " لعله أثمن شيء ورثه المسرح المعاصر عن " بريخت "، لأنه كان من أهم إنجازات الحداثة المسرحية في الغرب، الذي اتفق أنصار بريخت و معارضوه على اهميته، لذا فلا غرابة أن يصبح التغريب إحدى معالم الحداثة المسرحية".(3)

2) الإيهام:

عمل بريشت على كسر الإبهام حيث "عوض المسرح الملحمي فكرة التطهير التي تتحقق توحد كل من المتلقي والممثل من جهة، والممثل والشخصية التي يمثلها من جهة أخرى"(4)، وكان لزاما " تحطيم أي إبهام بالحقيقة ، وأن يكون واضحا لدى المتفرج أنه لا يشاهد أحداثا واقعية تجري أمام عينه الآن ، ولكنه جالس في مسرح يسمع تقريرا حيا واضحا عن أحداث حدثت في الماضي"(5) .

(1) عبد الرحمن بن ابراهيم: الحداثة والتجريب في المسرح ، ص 151.

(2) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(3) سعيد الناجي: المسرح الملحمي و الشرق، ط1، الهيئة العامة للمسرح، الشارقة، دولة الامارات العربية المتحدة، 2012، ص 89.

(4) عبد الرحمن بن ابراهيم: الحداثة و التجريب في المسرح، ص 152.

(5) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

"فبريشت" من خلال تحطيم الإبهام حرص على عدم اندماج المتفرج مع الأحداث التي تعرض على خشبة المسرح.

ومن هنا يمكن أن نقول إعتماد "برشت" على عنصري التجريب والإبهام يدخل في إطار محاولة تطوير الشكل المسرحي من مستوى المسرحيات السياسية والتعليمية التي أرسى قواعدها آروين بسكاتور، إلى مستوى المسرحيات الملحمية التي تتضمن ماهو سياسي وتعليمي على أساس أن الشكل المسرحي أقدر على تبليغ المضامين الفكرية بالشكل الذي يضمن تحريك الوعي وتحريض المتفرج وتثوير الفكر"(1).

ب- فضاء الممثل:

للمثل أهمية كبيرة في العرض المسرحي " فهو صانع الفرجة ، لذلك يلح المسرح الملحمي أن يحرص أسلوب أداة الممثل على الحفاظ على مسافة بينه وبين الشخصية الممثلة"(2)، وذلك من خلال طلب برشنت من ممثله أن يعطي لطريقة الأداء وظيفة تاريخية على اعتبار أن المتفرج يتجلى في رأيه كحاكم المجتمع، ولكي يتسنى له القيام بهذه الوظيفة على أحسن وجه، فإن على الممثل أن يبدو متباعدا عن الدور الذي يقوم به"(3)

لكي لا يتقمص الشخصية التي يؤديها " لأن الغاية هو نقل الأزمة إلى ذهن المتفرج الذي سيجد نفسه في جوهر الحدث من خلال جدلية الصراع في العمل نفسه ، بحيث يرى الأحداث من خلال رؤيته هو لا من خلال

(1) عبد الرحمن بن ابراهيم: الحداثة والتجريب في المسرح، ص152 .

(2) المرجع نفسه، ص 153.

(3) المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

وجهة نظر الشخصيات"(1).

لأن المتفرج يعتبر بالدرجة الأولى ناقدا، فهو يعكس الأحداث التي تعرض في العمل المسرحي على الواقع.

ولا بقاء المتفرج في حالة يقظة نقدية ، على الممثل أن يظل محتفظا بدوره كمجرد ممثل خصوصا عندما تتأزم الأحداث "(2).

ج. فضاء الجمهور:

" يمثل الجمهور العنصر الأساسي في العملية المسرحية، على اعتبار أن فعل المسرح يتحقق الجمهور وفي الجمهور لأنه مستمد منه و موجه إليه، واعتبار للمكانة المتميزة التي يحتلها المتلقي في المسرح الملحمي، فإن اللجوء إلى التجريب في مجال الفضاء المسرحي لم يكن من أجل تأكيد النزعة الجمالية وحسب، بل من أجل البحث عن لغة سينوغرافية بديلة وقادرة على أن تساهم في تحسين الخطاب السياسي ونقله بحرارته الثورية إلى ذهن المتلقي"(3)، فهناك علاقة تتحكم بينهما وأن المسرح بدون جمهور ليس مسرحا ، فالمسرح من الجمهور من وإلى الجمهور فالتجريب في المسرح الملحمي" شخصياته في كل مسرحياته من الطبقات الاجتماعية الدنيا ، أي من الواقع الذي يحياه الجمهور نفسه، وعليه فإن الركح المسرحي يمثل نموذجا حيا وصادقا في قالب فني شديد الكثافة الدلالية، يختزل الوقائع في واقع الفضاء المسرحي، ويختصر الأزمة في زمن الفضاء الدرامي الذي هو زمن المتفرج ".(4)

(1) المرجع السابق، 154.

(2) المرجع نفسه، ص 153.

(3) المرجع نفسه، 154.

(4) المرجع نفسه ، ص 155.

ومن كل هذا يمكننا إجمال أهم النقاط التي تضمنها التجريب المسرحي الملحمي فيما يلي ؟

1. مبدأ التغريب

2.تفجير القضاء المسرحي بدفع القاعة في الخشبة و هدم الجدار الرابع.

3. إعطاء أهمية كبرى للغة الكلامية

4. بساطة الذكور وحركيتة..

5. استقلال الممثل عن الشخصية التي يمثلها،.

6. الوظيفة التغريبية للموسيقى والأغاني،.

7. خلق مسافة نوعية بين المتفرج والعرض من خلال الدعوة إلى التغريب"(1).

ب– التجريب في مسرح القسوة

ويمثل هذه النظرية المنظر والكاتب والمخرج المسرحي الفرنسي أنتونان آرتو و هو أكثر المخرجين في زمنه المثيرين خلافا حول مسرحهم محاولته الوصول إلى مسرح القسوة الذي ابتدعة"(2)، وقد كان يناضل ضد قسوة الواقع بالقسوة ذاتها المنزوعة من أعماق النفس البشرية .. كان مؤمنا متحمسا بأن الخلاص لن يأتي إلا من خلال سبر غور أعماق النفس البشرية".(3)

ومن خلال خبرته الطويلة في المسرح وضع نظريته الذاتية حول التجريب حيث " بدت هذه النظرية كما يؤكد الباحثون الفرنسيون والبولنديون المفسرون لظاهرة " آرتو "، مسرحا وصل في تصميمه وابتكاره إلى أبعد حدود

(1) مباركي بوعلام: قضايا التجريب المسرحي المعاصر، مجلة الاداب و اللغات، العدد 19، فيفري2017، ص 59.

(2) باربرا لاسوتسكا – بشونياك : المسرح والتجريب (ما بين النظرية والتطبيق) ، ص18.

(3) مباركي بوعلام: قضايا التجريب المسرحي المعاصر، ص 59.

التجريب الذي يرهص بالمسرح الجديد"(1). ومن خلال رؤيته السحرية والجمالية والرمزية للأشياء، واستطاع بوسطتها خلخلة مرتكزات المسرح الفرنسي الكلاسيكي فاستخدم في مسرحه "المطلقات الجوهرية لوجود الإنسان، العناصر النموذجية الكامنة في طقوسه وأساطيره"(2)، حيث اهتم بالبحث عن العناصر الدينية الشرقية وبالسحر، أما في ما يخص لغة المسرح فهي بعيدة عن الكلام العادي التي كانت سائدة في المسرح الكلاسيكي " فإن آرتو تجاوز المسرح السائد في تلك الفترة باعتماد النص الأدبي وكان بحثه عن لغة مرئية لا تمثل مجرد ترجمة للكلمات وإنما تمثل شكلاً من أشكال التواصل المباشر من خلال استخدام الأفعال و ذلك لتشكيل صور تنبع من ذاتها"(3)ويؤكد على ذلك في قوله :" أعرف تماما أن كلا من لغة الحركات و الوقفات والرقص والموسيقى أقل من لغة الكلمات قدرة على أشكال التواصل المباشر من خلال استخدام الأفعال و ذلك لتشكيل صور تنبع من ذاتها"(4)ويؤكد على ذلك في قوله :" أعرف تماما أن كلا من لغة الحركات و الوقفات والرقص والموسيقى أقل من لغة الكلمات قدرة على إيضاح الطبائع ورواية الأفكار الإنسانية ، ولكن من قال أن المسرح جعل لإيضاح وإيجاد حل لحالات النزاع ذات الطابع الإنساني أو العاطفي أو النفسي تلك تملأ مسرحنا المعاصر..."(5)، فهو يعترف لما للكلام من قدرة عد إيضاح الأفكار أفضل من لغة الحركات، لكنه يستدرك في كلامه بأن المسرح مهمته مخاطبة الإنسان الشامل لا الإنسان السيكولوجي، ونجده في كلام آخر يؤكد أهمية لغة الحركات في التعبير "أقول أن هناك شعر الحواس، مثلما هناك شعر اللغة، وأن هذه اللغة الملموسة اللغة المادية ،لا تكون لغة مسرحية حقيقية إلا عند الدرجة التي تتجاوز فيها الأفكار التي تعبر منها حدود اللغة المحكية "(6).

---

(1) باربرا لا سوتسكا – بشونياك :المسرح والتجريب (ما بين النظرية والتطبيق) ، ص19.

(2) فراس الريموني : حلقات التجريب في المسرح ، ص 10.

(3)،(4) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(5) المرجع نفسه، ص 13.

(6) مباركي بوعلام: قضايا التجريب المسرحي المعاصر، ص 52.

والحركات كالإيماءات والرقص والموسيقى تستطيع أن تكون لغة معبرة من خلال إنسجامها مع الأفكار فتتفوق بذلك على اللغة المنطوقة.

"وعلى هذا الأساس، فالعلاقة بين النص الدرامي والعرض المسرحي أصبحت مركبة بسبب النزعة الاستقلالية لهذا الأخير وميله إلى خلق لغة مسرحية وليدة لحظتها ، ومنبعثة من صميم الفعل المسرحي"(1).

ونستنتج من كل هذا أن مسرح القسوة يجسد الإختلاف و المغايرة ،ويبحث عن تجريب شكل مسرحي جديد فصار بذلك مسرح القسوة مثالا للمسارح التجريبية الأخرى التي تسعى إلى تجاوز ذاتها وتطوير إمكانيتها.

ج. التجريب في المسرح الفقير:

يمثلها الفنان المسرحي الروسي "جيرزي جروتوفسكي"، الذي حاول أن يؤسس في عمله التجريبي لمسرح دون أزياء ،دون ديكور ودون خشبة مسرح أيضا.

"ولقد اتخذ من فكرة إشراك الجمهور في المشهد المسرحي مبدأ ثابتا لتعويض جزء من المؤثرات الاصطناعية التي كانت تشكل عرقلة في تحقيق تواصل حقيقي ومؤثر بين الممثل المشاهد، وبالنسبة إلى جروتوفسكي Grotowski، فمن الممكن الاستغناء عن كل قطع الديكور وأثاث فضاء الخشبة لأن، الأساس في العملية المسرحية هر الممثل والجمهور"(2)، و بذلك إن التعريب المسرحي على العلاقة بين الممثل والمتفرج مع استغناءه على كل ما يحتويه المسرح من ديكور وإضاءة

هذا الفعل الأساسي سماه " جروتوفسكي " بالمسرح الفقير.

---

(1) عبد الرحمن بن براهيم:الحداثة والتجريب في المسرج ، ص 166.

(2) عبد الرحمن بن براهيم:الحداثة والتجريب في المسرج .ص 174.

كما أقام جروتوفسكي مختبرا أطلق عليه مسرح المعمل لإنجاز العروض المسرحية وإعداد الممثلين كما يرى بعض المبدعين "جوهر المسرح التجريبي ينبغي أن تؤكده معمليته" (1).

وكذلك " أولى جروتوفسكي أهمية قسوى لدور الممثل الذي يعتبره العصب الرئيسي لإنجاح العرض والإخراج معا"(2)

فالممثل عنده يعوض كل المؤثرات المسرحية والمتمثلة في الخشبة والديكور والإضاءة وغيرهما.

أما على مستوى الإنجاز فالحسد و تصور جروتوفسكي يحطم تلقائيا العازل بين عالمين منفصلين : عالم الممثل وعالم الجمهور ، ويوحد بينهما في فضاء واحد بحيث يصبح العرض سلسلة من المشاهد الارتجالية، توحي وكأن المتلقي مساهم في مجرياتها".(3)

" فان إيمانه بالثورة الفائقة للجسد في القيام بهذا الدور جعله يرى في الممثل المعبر القوي والقادر على ترجمة عمل المخرج"(4) فالتعبير الجسدي يمتلك قدرة معبرة تتجاوز الكلام.

ومن خلال هذه الدراسة حول التجريب في المسرح الغربي نلاحظ أنه قد عمل التجريب عبر مراحل التي مر بها، بمجموعة من الخصائص و الأسس التي ساهمت في تطوير المسرح من كل جوانبه ، وسنحاول التطرق الآن إلى التجريب في المسرح العربي باعتباره تابعا للمسرح من خلال رصد بعض التجارب المسرحية.

---

(1) عبد الرحمان بن زيدان: التجريب في النقد و الدراما، ص 20.

(2) مباركي بوعلام: قضايا التجريب المسرحي المعاصر، ص 60.

(3) عبد الرحمن بن ابراهيم :الحداثة والتجريب في المسرح، ص 178.

(4) مباركي بوعلام : قضايا التجريب المسرحي المعاصر،61

ثالثا– التجريب في المسرح العربي:

شكل المسرح العربي فنا جديدا وطارئاً في الحياة الثقافية والإجتماعية العربية القديمة.(1)

فمنذ معرفة العرب بفن المسرح وهم يحاولون إعطاء شرعية لوجوده، وكانت بداياته تتأرجح بين الترجمة والاقتباس ، حاولوا محاكاة الغرب والسير على خطاه " لأنه الأصل الذي يؤخذ منه وتكون العودة اليه في كل مرة لأنه مبتكر المسرح"(2) فالمسرح العربي ارتبط منذ البداية بشروط العرض المسرحي الغربي وبمتطلبات المشهد الفني الأوروبي "(3)

وهذا من خلال الأعمال المسرحية للجيل الأول الذي يمثله كل من "مارون النقاش" و"أبو خليل القباني" وغيرهم حيث اتسمت أعمالهم بالتقليد والتسلية والانبهار بالغرب .

" وأخذوا عن الأوروبي مفهومهم من المسرح كقاعدة مسلم بها وانطلقوا منها في أعمالهم ، فأخفقوا في الوصول إلى ما يمكن أن نسميه مسرحا عربيا "(4).

لكن " بعد الصحوة القومية التي سادت الحياة الثقافية العربية منذ منتصف الثاني من القرن العشرين – ذهب رجال المسرح إلى البحث عن مخرج لكسر هيمنة الشكل المسرحي الأوروبي والخروج بشكل مسرحي عربي(5)و عن طريق التجريب" بدأوا في إعادة تأسيس تجريب مسرحي عربي لا يفتتن بالظواهر الشكلية لهذا الغرب"(1)

---

(1) يحي سليم البشتاوي: تجارب متقدمة في المسرح العربي، ط2 شركة دار الأكاديميون للنشر والتوزيع ، عمان، الأردن،2017 ص 187.

(2) ليلى بن عائشة: بنية الخطاب المسرحي العربي المعاصر بين ثنائية التجريب والإبداع، رسالة دكتوراه ، جامعة السانيا– وهران ،الموسم الجامعي (2010-2011)، ص 334.

(3) عبد الرحمن بن ابراهيم :الحداثة والتجريب في المسرح ، ص 189.

(4) يحي سليم البشتاوي: تجارب متقدمة في المسرح العربي ، ص 5.

(5) المرجع السابق، الصفحة نفسها.

والتجريب في المسرح العربي هو ترسيخ للهوية العربية بعيدا عن الشكل التجريبي الغربي وذلك من خلال الوعي.

التجريب المسرحي العربي وعيا للذات في الزمن بوصفه ، دينامية وحركة وتغيرا وتقدما تسير نحو الأمام وبوصفه أيضا، فعل توتر وقلق ومغامرة ، وبوصفه كذلك يمثل الوعي الضدي الآخر/ الغرب، حيث ينفي عن وجوده أن يكون نسخة مطابقة لهذا الغرب أو يكون تفرعًا عن التجريب المسرحي الغربي ، ورغم ذلك سيظل في التجريب المسرحي الغربي مشروطا تاريخيا بوجود تجريب سابق عن تجربة، وهو التجريب المسرحي في الغرب"(2)، لكن هناك اختلاف في الحاجة للتجريب عند كليهما، وبخصوص ذلك يقول سعد الله ونوس :« "التجريب في أوروبا محاولة لإنقاذ المسرح الذي يموت وهو محاولة للخروج من الباب المسدود الذي يواجه الثقافة البرجوازية، أما بالنسبة لنا فإن التجريب يعني البحث عن مسرح وخلق وافعال في المناخ الاجتماعي والسياسي الراهن"(3) .

" فإن التأثر بالغرب رهين معرفتنا بدرجات الحرية المتوفرة لدينا أثناء عملية التجريب"(4)أكيد أنه "لا مسرح عربي متطور و متقدم وواع بخلفيات التثاقف إلا إذا كان الانفتاح على التيارات الثقافية العالمية في هذا التثاقف لغاية الإلهام دون الاغتراب وكان لغاية التطور وليس اعتناق الأفكار والمذاهب و التيارات دون وعي ضدي بسؤالها . إن الوعي الضدي هو الذي يمكن المسرح العربي من امتلاك التقنيات ، وامتلاك القدرة على تجاوزها أثناء توظيفها حتى لا يقع المجربون في فخ تقليدها ومحاكاة أفعالها "(5).

---

(1) 3عبد الرحمان بن زيدان: التجريب في النقد والدراما ، ص26.

(2) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(3) صورية غجاتي: المسرح الجزائري بين هاجس التأسيس وهوس التجريب ، مجلة الأداب، العدد 10، ،ص 199.

(4) عبد الرحمان بن زيدان: التجريب في النقد و الدراما ، ص26.

(5) المرجع نفسه، ص 25

فالانفتاح على العرب يكون مشروط بالوعي حتى لا يقع في فخ الإغتراب والتبعية ، وهكذا يتأكد لنا مما سبق معرفته من فعاليات المسرح العربي "أن المسرح العربي لم ولن يتخلف يوما عن مسيرة الراقية ، ومنها توجهات تجريبية واضحة ومسيرته كوسيلة عن مسيرته الفنية اتصال تحمل فكرا ورأيا، وتحمل من دعوات التغيير ودعوات الاحتجاج الشيء الكثير، ومنها المسرح الذهبي للكاتب المسرحي توفيق الحكيم ، وضرورة دعوته للتغير"(1) فالعمل المسرحي استمر في محاولة التغيير كان التوجه تجريبي في ذلك ونذكر منها المسرح الذهني لتوفيق الحكيم.

(1) عبد الحميد شكري: فنون المسرح و الاتصال الاعلامي، ص 113.

1-مفهوم التأصيل في التجريب المسرحي العربي:

وتعني قضية تأصيل المسرح العربي في نظر كثير من الدارسين البحث في هوية المسرح العربي تأكيدا لتميز الثقافة العربية وأصالتها ، وتفيد الأصالة بمعناها الواسع تمثل روح العصر والإستمرار"(1).

" فمنذ منتصف القرن التاسع عشر الميلادي بدأ استلهام التراث وتوظيفه لقد بات البحث عن شكل عربي لمسرح عربي أصيل، أمر أكثر من ضروري في محاولة جادة للتوفيق بين الأسلوب الواقعي للعمل المسرحي والقيم الجمالية بالاستناد إلى تراثنا"(2)

أي البحث عن هوية للمسرح العربي من خلال التأصيل له ، و ذلك بالإستلهام من التراث " وهذا الشكل من المسرح من شأنه أن يكشف عن روح الأصالة في أمتنا من أجل متابعة مسار التقدم تحتمه حركة التاريخ "(3)

فالأخذ من التراث أصبح للمسرح العربي شكله الخاص الذي يميزه عن المسارح الأخرى ، ويرجع الفضل في ذلك إلى، وعي المسرحيين العرب حيث الإستقلالات العربية أثارت على نحو عملي ونظري قضية التأصيل فظهرت النزوعات التوظيفية انطلاقا من هاجس التقليد الغربي ، فكانت إشكالية الأصالة والمعاصرة التي عولجت ظواهرها ونتائجها فيما بعد في أن مختلف وسائل التعبير العربي المعاصر " (4).

ولقد تجسد مطلب التنظير فعليا بجملة من الكتابات التي كانت في مجملها دعوات لتأصيل المسرح العربي ولعل أبرزها دعوة يوسف إدريس في (نحو مسرح مصري)، عبر مسرحية (الغرافير)، وتوفيق الله ونوس، والدعوة إلى

---

(1) حميد علاوي إشكاليات التأصيل المسرح العربي (أزمة إبداع أم تقصير نقدي)، مجلة الثقافة – العدد 17 سبتمبر 2008 ، ص 4.

(2) يحي سليم الشتيوي : تجارب متقدمة في المسرح العربي ، ص6.

(3) المرجع نفسه، ص 5.

(4) عبد المجيد شكري: فنون المسرح و الاتصال الإعلامي، ص 44.

المسرح الاحتفالي في المسرح، ومسرح المغرب العربي بشكل عام، و تجربة عبد الكريم برشيد ، و غيرها من التجارب التي اختلفت في الصيغة"(1).

فالملاحظ أن التأصيل في المسرح العربي إمتد على ربوع الوطن العربي دفعة واحدة وسنعرض بعض هذه التجارب العربية

أ- توفيق الحكيم

نجد توفيق الحكيم الذي حاول تأسيس قالب مسرحي عربي يذهب إلى أن القالب لا يمكن يكون كذلك ، ما لم يتسع لحمل كل التجارب المسرحية العالمية "(2).

" ان القالب الذي يقترحه توفيق الحكيم لا يعكس موقفا فكريا متحررا من هيمية الثقافة الغربية، بقدر ما يقر برؤية استلابية ترى في الشكل الغربي النموذج الأمثل.(3)

والملاحظ من ذلك أن توفيق الحكيم لم يأتي بجديد بل كرس من خلال قالبة المسرحي التبعية للغرب.

" و المعلوم أن القالب الذي إستوحاه توفيق الحكيم من التراث الشعبي المصري كأن الأداء المسرحي ولم يكن صالحا للتأليف الدرامي على منواله "(4)حيث أننا لا نكاد تعثر على مسرحية من مسرحياته العديدة كتبت وفق مقتضيات قالبه الشعبي ، بل نراه يلجأ إلى التجريب في بعض مسرحياته العالمية الشهيرة ، وكأنه أراد بذلك أن يثبت أن قالبه قادر -كما قال، على استيعاب أثار الأعلام من استخليوس وشكسبير وموليرالى ايسن، و

(1) ليلى بن عائشة: المسرح العربي بين التأسيس و التأصيل و التجريب (قراءة في الأساليب و التوجهات)، ص 45.

(2) يحي سليم البشتاوي: تجارب متقدمة في المسرح العربي ، ص206.

(3) عبد الرحمان بن براهيم: الحداثة و التجريب في المسرح ، ص 191.

(4) المرجع نفسه ،الصفحة نفسها.

تشخوف حتى بيراند للورود ورنيمارت..." (1)تجربة الحكيم في المسرح العربي هو الإستلهام من التراث دون الابتعاد عن النموذج الغربي، حيث اقترح استحداث قالب مسرحي عربي من خامات درامية تراثية تتلائم مع المقومات العامة للقضاء المسرحي الأوروبي وبخصوص ذلك نجده يقول لا على أني بعد ذلك ، رأيت أن انبه بوضوح إلى أنه ليس معنى المناداة بهذا القالب الإنصراف من القالب العالمي المعروف وما يسيربه من اتجاهات وتصورات بل على النقيض من ذلك ، فإني إلى جانب ذلك أنادي بالاحتفاظ في نفس الوقت بالخط الذي سرنا فيه حتى لا تنفصل عن الركب الحضاري العام في جميع خطواته وتصوراته "(2)

إذن فالحكيم من خلال قالبه " لم يطرحه على الساحة العربية كبديل يحل محل القالب أو القوالب المستوردة ، بل يقدمه بتردد شديد واستحياء ليواكب تدفق صراعات القوالب الغربية من الدائرة المهيمنة لأن الإعتماد على قالبه فقط سيؤدي إلى التخلف عن سيرة الركب الحضاري"(3).

ورغم ذلك فإننا نسجل لتوفيق الحكيم " أن إسهاماته على تواضعها تعد مؤشرا على ظهور تصور جديد لدى المسرحين العرب يدفعهم إلى الانسلاخ من الغرب ، وعن أشكاله الدرامية، وهذا ما سيؤدي بالفعل إلى تعدد النظريات الفنية، وارتكازه على الموروث الغربي"(4) وهذا من خلال " الاعتماد على منظور تجريبي و رؤية حداثية"5

(1) عبد الرحمن بن ابراهيم : الحداثة والتجريب في المسرج ،ص191.

(2) العجلة هذلي: التجريب في النص المسرحي الجزائري المعاصر ، ص 35.

(3) يحى سليم البشتاوي: تجارب متقدمة في المسرح العربي ، ص205.

(4) عبد الرحمن إبراهيم: الحداثة و التجريب في المسرح، ص192-193.

(5) المرجع نفسه، ص193.

ب– يوسف إدريس:

"جاءت دعوة يوسف إدريس في مطلع الستينات في مصر إلى انشاء مصرح عربي أصيل عن طريق إعتماد مسرح السامر التراثي، حيث عرض مقالاته في مجلة الكاتب عام 1964م وجاءت تحت الكاتب المسرحي من الذات والهوية العربية ومن ماضي بلاده التاريخي و الأدبي عند الكتابة للمسرح ."[1].

والتأصيل لمسرح عربي بالنسبة ليوسف إدريس يتمثل في الإستلهام من التراث الأدبي الشعبي للتأكيد على الهوية العربية في الكتابة المسرحية

"رفض إدريس استحواذ التقاليد الغربية على المسرح العربي ودعا إلى أن يكون للمسرح العربي شخصيته المستقلة انطلاقا من إيمانه بالظواهر البدائية للمسرح التي أطلق عليها لحالات التمسرح) ، والتي تسود فيها ذات الجماعة على حساب الذات الفردية ."[2] "" لذلك "فهو لم يغفل تلك القيم الدرامية الموجودة في الأدب الشعبي الشفاهي، وعد الحوار المقفى الذي هو دون من الكوميديا المرتجلة يمارسها الناس في الطرقات ، كذلك مسرح الساهر والأصل المضحك الذي يوجد في الريف، ومسرحيات خيال الظل وعروض القراقور، من الأشكال التراثية التي قد تشكل أرضية صلبة لتأسيس مسرح عربي متحرر من تقليد الشكل المسرحي الأوروبي "[3]

فالبنسبة ليوسف إدريس المسرح العربي لا بد أن يكون له استقلاليته من التبعية للمسرح العربي ذو هوية عربية مستمداً موضوعاته من تراثه.

(1) يحى سليم البشتاوي: تجارب متقدمة في المسرح العربي، ص211.

(2) المرجع نفسه، ص111.

(3)المرجع نفسه، ص111-112.

" وقد "رأى (إدريس) أن فن السامر هو حفل مسرحي يقام في المناسبات الخاصة سواء الأفراح أو الموالد ، وتتجلى فنيته في الروايات المضحكة المتوارثة ، مثل دور (فرفور) أو (زرزور) الذي يعد الشخصية المضحكة في الرواية ، و(فرفور) بطل مصري ساخر، وهو رجل حقيقي من وسط الناس ، أي لا يؤدي دور الغرافير إلا فرافير حقيقيون ، فالغرافير ظواهر اجتماعية بشرية تعبر عن الجماعة التي تنتج من بين أفرادها فردا وظيفته رؤية حياة الجماعة ومراقبتها وتذوقها حين ينشغل الآخرون لمزاولة الحياة ، فهو الضمير الجماعي الساخر ومن ملامحه تعرف على المسرح المصري).(1)

فمن خلال فن السامر أعطى يوسف إدريس صور لظواهر اجتماعية نابعة من البيئة العربية قدمها بطريقة ساخرة.

" وجاءت مسرحية (الغرافير) عام 1964م لينبد (يوسف إدريس) من خلالها المسرح التقليدي "(2) حيث " مثلت الغرافير إنعطافة تجريبية في المسرح العربي المعاصر سواء على المستوى الكتابة الدراسية أو الإخراج المسرحي...

ولعل أهم ما يلفت في هذه المسرحية كونها عمدت إلى تحطيم الثوابت الأرسطية الثلاث التي لا تكاد تعثر لها على موصفا ت محددة، فالزمان والمكان والحدث غير معلومين تماما ، وغير قابلين لامساك بأي منهم" (3) حيث ارتبطت هذه النزعة الغنية بمسرح اللامعقول " الذي لا يحفل بذكر الزمان أو وصف المكان".(4)

(1) يحي سليم البشتاوي : تجارب متقدمة في المسرح العربي ، ص212.

(2) المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

(3) عبد الرحمن بن ابراهيم : الحداثة والتجريب في المسرح ،ص193.

(4) يحي سليم البشتاوي : تجارب متقدمة في المسرح العربي ،ص 212.

أما بالنسبة للتقنيات التي استخدمها في مسرحيته "المستعملة من المسرح العربي، فهي تكاد تشمل كل تياراته ، فقد أحد عن براندياللو – Piri hello تقنية هدم الحائط الرابع ، وعن كوميديا ديللارتي » Comedie bell – Arte تقنية الملهاة الارتجالية الشعبية، أما المسرح العبث في مثل حضورا قويا ، في مسرحية الغرافير، وعلى مستويات عديدة "(1)، وكذلك يظهر أن النزعة القومية المصرية هي المشكلة لرؤية يوسف إدريس ، وأنه في تجربته المسرحية كان ينطلق من خلفية إيديولوجية صرفة تحركها الظروف التاريخية التي شهدتها اعتبارا من مطلع الخمسينات ."(2)

ومما سبق " فقد شكل (يوسف إدريس) بكتاباته المسرحية مرحلة متقدمة بين كتاب عصره، وإذا كان في مسرحة قد عبر عن مضامين واقعية ، فإنه قد إختار شخصيات لا تمت إلي الواقع في سلوكها رغم ما كانت تحمله من فكر اجتماعي، وقد كان كل ما يشغله هو البحث عن أصالة المسرح المصري المسرح الشعبي في محاولة منه للخروج بالمسرح من أصوله التقليدية"(3).

ج– سعد الله ونوس:

" يمثل المسرح العربي السوري "سعد الله ونوس" أحد رموز الجيل الأوسط من المؤلفين الدراميين الذين صاروا في اتجاه إعادة التأسيس للمسرح العربي، وكان أهم ما أكد عليه مسرح سعد الله هو الجمهور".(4)

فالبنسبة له الجمهور هو الحلقة المفقودة في التجارب المسرحية السابقة لدى أعطى سعد الله ونوس أهمية لل جمهور في أعماله المسرحية.

(1) عبد الرحمن بن ابراهيم : الحداثة والتجريب في المسرح ،ص193.
(2) المرجع نفسه،ص198.

(3) يحي سليم البشتاوي :تجارب متقدمة في المسرح العربي ،ص216.

(4) عبد الرحمن بن ابراهيم : الحداثة والتجريب في المسرح ،ص199.

"وهذا الاهتمام بالجمهور يعمي على ايجاد الوسائل القادرة على ضمان تحقيق تواصل حقيقي وفاعل ومؤثر وأول هذه الوسائل: التغريب الذي يثير نوعا من الغرابة وإثارة الانتباه وشد أنظار المتفرج إلى ما يجري أمامه ، حيث يتحول المألوف إلى شئ غريب يضطر معه إلى تحريك السؤال والبحث عن الجواب)"(1)

و لإنجاح عملية التواصل بين الجمهور والعرض المسرحي لابد من استخدام تقنيات مناسبة تضمن التأثير والانفعال لدى الجمهور، فهو يمثل العنصر الأساسي في العملية المسرحية.

لقد سعى سعد الله ونوس " إلى أحداث قطيعة مع جيل الرواد، بعد أن تبين له أن المسرح العربي على مدى أكثر من قرن من الزمان فشل في محاولة تطوير المسرح المستورد حتى يتلائم مع حاجياتنا، وطبيعتنا العربية لأنه مسرح أوروبي لا يندمج معنا، ولا نندمج معه، وكل المسرحيات التي ظهرت صيغت بوسائل وآليات غير نابعة من التقاليد والثقافة العربية"(2).

و من هنا نقول أن سعد الله ونوس مثل الرواد المعاصرين جعل قطيعة مع الرواد الأوائل لأنهم فشلوا في صنع المسرح العربي، ولا يتطلع إلى متطلبات المجتمع العربي فهو يمثل النموذج الغربي .

و يقترح ونوس صيغة أصيلة ، غير أنه لا يطرحها كبديل للشكل المسرحي الغربي، ويتكون من الاحتفال . الجمهور التراث التغريب- التسييس"(3).

(1) عبد الرحمن بن ابراهيم : الحداثة والتجريب في المسرح ،ص199.

(2) المرجع نفسه ، ص 200.

(3) المرجع نفسه، ص 201.

د. جماعة المسرح الإحتفالي في المغرب:

"على الرغم من قصر التجربة المسرحية من الناحية الزمنية قياسا إلى مثيلاتها في مصر وسوريا ولبنان – على سبيل المثال فإن حركة التنظير في المغرب كانت أشد تميزا وأقوى تأثيرا على المسرح العربي ككل، وخلقت آثارا واضحة المعالم في توجهاتها الفنية وآفاقه الإبداعية"(1).

قصر التجربة المسرحية في المغرب لم يثنيه على مواكبة المسرح في المشرق العربي بل تجاوزته من خلال الإبداع في الأعمال المسرحية.

" لم يكن تكوين جماعة المسرح الإحتفالي وليد الصدفة وإنما كان نتيجة لتوحد في الرؤية وتجانس في الفكر من عدد من المخرجين والممثلين والنقاد ، وقد كان أبرزهم المخرج

والممثل المغربي الطيب الصديقي) ، ومنظر الجماعة الناقد والكاتب (عبد الكريم برشيد) ، والناقد والكاتب (عبد الرحمان بن أبدان ، وغيرهم ، وقد أصدرت الجماعة بيانها الأول عام 1976م"(2).

من بين أسباب ظهور مسرح احتفالي التوحد في الرؤية بن صناع المسرح المغربي.

" فالاحتفالية ترتبط تاريخيا بعلم عادات الشعوب العربية لأن الفنون التي تنطبع بطابع الاحتفال في التراث العربي موزعة بين فنون ورثها الشعب العربي عن الحضارات المتعاقبة عليه منذ العصور القديمة، وبين فنون حملتها إلى الذاكرة العربية، سلسلة الفتوحات الإسلامية إلى إفريقيا وآسيا وأوروبا"(3).

و يفهم من ذلك أن الإحتفالية هي فن من الموروث الشعبي

(1) عبد الرحمن بن ابرهيم : الحداثة والتجريب في السرح ، ص 215.

(2) يحي سليم البشتاوي:تجارب متقدمة في الميرح العربي ، ص 108

(3) المرجع نفسه، ص 108-109.

" إن التوجه للإحتفالية في المسرح تهدف إلى إحداث تغيير جدري في مفهوم المسرح ووظيفته ولغته وأدوات التقنية المختلفة لأنها تخضع كل شيء للشك والتساؤل وتحليل المركبات لإعادة تركيبها من جديد وصولاً إلى تحقيق صبغة مسرحية احتفالية ذات مقومات جمالية"(1).

فالإحتفالية جاءت بمفاهيم جديدة تخص المسرح من أجل تغييره وتطويره .

" فقد جاء تقديم المسرح الإحتفالي كتصور بديل للمسرح الأوروبي، حيث استمد مادته من مفردات الإحتفال الشعبي الذي يتم صافية بمفهوم عصري يخاطب العقل الجمعي بطريقة مباشرة تؤدي إلى التناغم والتوحيد بين الاحتفال المسرحي والجمهور"(2).

يفهم من ذلك أن المسرح الاحتفالي هو فعل تأصلي للمسرح المغربي بأساليب عصرية فهو بديل من المسرح الأوروبي، نجد " برشيد يسمى اتجاهه بالواقعية الإحتفالية، فالشيء الأساس بالنسبة إليه هو خلق احتفال، خلق تظاهرة فنية مسرحية، ويقول « إنني أحاول أن أميز من نوعين من التجريب هما: التجريب المختبري، والتجريب الميداني، ذلك أن أوروبا عرفت مجموعة من المسارح الصغيرة التي تسع مئة كرسي والتي تقدم لجمهور نخبوي والتي تحاول أن تقدم تجارب مخبرية على المستوى المحدود – لكن هذه التجارب لا يمكن أن توافق المجتمع العربي، وفي المقابل فأنى أدعوا إلى تجريب آخر ميداني ينزل إلى الناس يحاول أن يدرس لغة الشعب وتراثه وروحه وعقله من أجله أن يوجد هذه القاعدة وهذه القنطرة التي يمكن أن توصله إلى الآخرين".(3)

وخلاصة حديثنا عن التجريب في المسرح العربي حيث استطاع أن يؤسس له مكانا عالميا بفضل تجارب مبدعيه لكن يبقى المسرح العربي في التجريب والتطوير تماشيا مع العصر.

---

(1) يحي سليم الشناوي: تجارب متقدمة في المسرح العربي، ص 110.

(2) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(3) عبد الله أبو هيف: المسرح العربي المعاصر ، قضايا ورؤى وتجارب ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2002، ص32.

بعد خوضنا في موضوع التجريب في المسرح عند العرب سنتناول التجريب في المسرح الجزائري وهو ليس بعيد من التجارب التي قامت حول المسرح غربيا وعربيا .

رابعا– التجريب في المسرح الجزائري:

منذ ميلاد المسرح الجزائري (بمفهومه الحديث) سنة 1921م كما أجمع على ذلك جل النقاد والدارسين، وهو في رحلة البحث عن ذاته مقتبسا مرة ، ومترجما مرة ، ومرة مؤصلا ، ومرات مجربا.. وتعتبر هذه الظواهر علامات صحية ، وضرورة لابد منها لكل من ينشد التأسيس سيما إذا كان هذا الفن مستحدثا في أدب أي أمة من الأمم ."(1).

" لقد اكتسبت المسارح التجريبية ، ولاسيما تلك التي تبحث في تأصيل الفن الدرامي في الجزائر – أهميتها من الضرورة التي بات شكلها نشاطها الإبدعاي وبخاصة في فن الإخراج ، ذلك أنها مثلت أرقى أنواع الفنون على مستوى التلقي، فضلاً عن كونها تعتمد التخاطب الحي والمباشر".(2)

والمسرح الجزائري قد مر بعدة مراحل " منذ بداياته بدأ تجريبيًا، ولكنه تجريب ظل يختلف فيما بينه من مرحلة إلى أخرى تبعا للأوضاع التي كانت تعرفها وتشهدها الحياة السياسية والاجتماعية والثقافية الجزائرية(3)"

و في المرحلة الأولى لما قبل الاستقلال " كانت مهمة المؤسسة الأوائل جلب الجمهور للتعرف على الفن المسرحي الجديد والتعرف من خلاله على هموم ثقافات الشعوب الأخرى، لذلك نجد الرواد الأوائل تناولوا المواضيع

(1) صورية غجاتي: المسرح الجزائري بين هاجس التاسيس و هوس التجريب، ص 197.

(2) عياد زويرة، التجريب في المسرح الجزائري ، ص19 .

(3) المرجع نفسه، ص 20.

الإجتماعية والتاريخية والدينية بتلميحات سياسية وإيحاءات، واستخدموا التراث الشعبي وحكايات ألف ليلة وليلة كما اقتبسوا من أداب المسرح العالمي"(1)

حيث كانت مهمة الرواد الأوائل صعبة في تأسيس مسرح جزائري ومن بين هؤلاء الرواد نذكر : علالو رشيد قسنطيني، مصطفى كاتب...و غيرهم.

" فكان المدن طوال هذه الفترة مشتركة بين المسرحين، في جعل المسرح رسالة تدين أشكال القمع والتسلط التي يمارسها المستعمر الأجنبي"(2)

من العوامل التي ارتكز عليها المسرح الجزائري في هذه المرحلة:

- أن المسرح الجزائري ظهر من خلال العرض الشعبي مرتبطا بذوق الطبقة الشعبية غير المثقفة كان عبارة عن إسكاتشات تقدم في مقاهي الأحياء الشعبية المزدحمة بالسكان وهو مسرح عبر عن الطموحات الشعبية.

- ارتبط المسرح بالغناء وباللغة الشعبية الخفيفة القادرة على توصيل الفكرة والتعبير الغني وإرضاء دوق المتفرج من فإن الغناء ارتبط بالفكاهة أيضا.

- أنه مسرح شعبي غير مثقف.

- إن المسرح الجزائري وطبيعة الترفيه ومن ثم فهو مسرح التزم بقضايا اجتماعية ووطنية ظهوره يتحمل مسؤولية التثقيف إلى جانب مختلفة ، وقد وجد في الفكاهة والعناء طريقة للانفلات من الرقابة الإستعمار الفرنسي.

(1) نور الدين عمران :المسار المسرحي الجزائري الى سنة 2000-،ط1، شركة باتنيت، الجزائر، 2000، 141.

(2) عياد زويرة، التجريب قي المسرح الجزائري ، ص 21.

– أن الممثلين أنفسهم من اضطلعوا بمهمة كتابة وإعداد النص المسرحي"(1) خلال هذه العوامل نقول أن المسرح الجزائري في مرحلته التأسيسية حاول أن الجماهير ينشأ مسرحا نابعا من همومه ومعاناته في ظل الاحتلال الفرنسي له .

(1) صالح لمباركية: المسرح في الجزائر النشاة و الرواد و النصوص، حتى سنة 1972، ط1، دار الهدى، عين مليلة، ص 45-46 .

– الانتاج و التأويل ، بعد أن كان في وقت ما ، يكتفي بالمشاهد و الاستهلاك ففي هذه المرحلة الحساسة اصبح المشتغلون في مجال المسرح يبحثون عن تقنيات جديدة تساهم في تطور المسرح الجزائري ، و كذلك جعل الملتقى عنصر فعال في العملية المسرحية .

" ومن خلال العودة الى التراث الشعبي لتأهيل هذا الفن من خلال ايجاد أشكال و مضامين مناسبة للوصول الى الملتقى الجزائري الطواق الى المسرح الشعبي البعيد عن الاشكال الغربية ، فالعودة الى التراث هي التاصيل و تحقيق الذات و الهوية ، و من هنا كانت خصوصية التجربة المسرحية _ بعد الاستقلال ." ([1])

و من الكتاب المسرحين الذين اتخدوا من التراث الشعبي وسيلة من الوسائل لتاصيل الفن المسرحي ندكر ولد عبد الرحمن ولد كاكي الذي استخدم الشكل الملحمي "متاثرا بيرخت

ووظف تقنية التغريب كما في مسرحية (القراب و الصالحين) ة التي يدعو فيها الى الاستفادة من الماضي لتطوير الحاضر و هدم الجدار الرابع لمنع اندماج الجمهور مع الشخصيات و الاحداث ."([2])

فبرغم تاثره ببرخت الا انه لم يحاكي اعماله بل اخد تقنيات بريخت ووضعها في المسرح الجزائري .

"والى جانب ولد عبد الرحمن كاكي نجد زميله و رفيق دربه الكاتب المسرحي عبد القادر علولة الذي تعد تجربته من بين اهم التجارب المسرحية الرائدة ".([3])

حيث يكاد يجمع الدارسون لشخصية عبد القادر علولة على أنه أبرز نموذج مسرحي قد أسهم في بناء النهضة الحديثة للمسرح الجزائري"[1]

([1]) العجلة هدلي : المسرح الجزائري بين التاصيل و التجريب ، ص 135

([2]) عياد زويرة : التجريب في المسرح الجزائري ، ص 37

([3]) العجلة هدلي : المسرح الجزائري بين التاصيل و التجريب ،ص 136 .

حيث اشتهر بعدة أعمال مسرحية ساهمت في تطوير هذا الفن "ومن أهم الوسائل التقنية المعتمدة في مختبره التجريبي فكانت :

1-اللغة والتجريب عليها

2-وكان تجريب تقنيات الكتابة حاضراً في بغض أعماله

3-كما كان لاستلهام التراث من الموروث الشعبي ،وتجريبة الدور الاساس ."[2]

ولكي لا نستفيض في الحديث عن التجريب في المسرح الجزائري نترك التوسع فيه للفصل النظري والتطبيقي .

([1]) عياد زويرة : التجريب في المسرح الجزائري ، ص 47 .

([2]) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الفصل الاول

الفصل الاول :

المسرح الجزائري و التجريب

-أشكال التجريب

أولا- التراث

ثانيا-الحلقة

ثالثا-القوّال

رابعا - المداح

***أشكال التجريب:**

حاول المهتمون بالمسرح الجزائري اقتحام مجال التجريب عن طريق العودة الي التراث ، لدى نجد ان المسرح الجزائري انفتح على اشكال تعبيرية ترتكز في جوهرها على التراث الشعبي اذ "ان التراث الجزائري لم يخلو من الاشكال التراثية الشعبية التي فيها بعض البذور المسرحية او ما يعرف بأشكال ما قبل المسرح كالكاركوز , و الراوي الشعبي ، المداح و القوّال و الحلقة ،التي تعد جزءا التراث الثقافي الشعبي للامة الجزائرية و مكونا من مكوناتها الثقافية "(1)

فاصبح عند المسرحيين الجزائريين هاجس البحث عن التجديد و الابداع من خلال التجريب في اشكال التراث فكان الهدف من ذلك تجاوز التجارب القديمة، و كذلك الابتعاد عن كل ما هو تقليد للمسرح الغربي، هذا من اجل تأسيس مسرح جزائري اصيل.

ومن بين الذين ساهموا بأعمالهم في تأصيل المسرح الجزائري نذكر عبد الرحمان ولد كاكي و عبد القادر علولة الذين كان لهم السبق في خوض هذه التجربة، فعن طريق اعمالهم المسرحية مزجوا بين التراث الشعبي و المسرح العالمي وذلك لاعطاء المسرح الجزائري مكانة هامة مع المحافظة على الهوية الوطنية، فمن خلال هذه الاشكال التجريبية سنتعرف على كيفية تعامل المسرحيين الجزائريين معها و كيف استطاعوا توظيفها في اعمالهم.

أولا– التجريب على التراث:

1– مفهوم التراث:

-أ–لغة: يشتق مصطلح التراث من مادة "و- ر- ث "، كما جاء في معجم الوسيط، ورث فلانا المال و منه و عنه، يرثه ورثا ، و ورثة : صار اليه ماله بعد موته و يقال : ورث المجد و غيره ، ورث أباه ماله و مجده :

(1) نعيمة العقريب: تمثل الموروث الشعبي في المسرح الجزائري، مجلة الخطاب، المجلد 17 , العدد 1 , الجزائر, 1 جانفي 2022 , ص 347 ,

ورثه عنه فهو وارث ، أورث فلانا شيئا : أي تركه له (**1**)

وجاء في لسان العرب لابن منظور: بمعنى الوارث و هي صفة من صفات الله عزوجل و هو الباقي الدائم الذي يرث الخلائق و يبقى بعد فنائهم.

عن أبو زيد : ورث فلان أباه يرثه وراثة و ميراثا و أورث الرجل ولده مالا ايراثا حسنا ، و تقول : أورثه الشيء أبوه : و هم ورثة فلان ، و ورثه توريثا : أي أدخله في ماله على ورثته .

وعن ابن عربي : الورث و الورث و الارث و الوارث و الاراث و التراث واحد .

و عن ابن سيدة : و الورث و التراث و الميراث : ما ورث .

و قيل الارث و الميراث في المال ، و الارث في الحسب و أورث الميت وارثه ماله : أي تركه له .

والتراث : ما يخلفه الرجل لورثته (**2**).

و يقول الله عزوجل :"أولئك هم الوارثون 10 الذين يرثون الفردوس هم فيها خالدون 11 "(**3**).

(1) معجم الوسيط : ط 4 ، مجمع اللغة العربية (الادارة العامة للمجمعات و احياء التراث)، من مادة ورث ، ص 1024 .

(2) ابن منظور : لسان العرب ، ط1 ، مادة ورث ، ص 4808 – 4809 .

(3) سورة المؤمنون : الاية 10 و 11

ب–اصطلاحا:

تعددت تعريفات التراث من باحث الى باحث اخر و ذلك لاختلافهم حول تحديد مقومات التراث و حول تحديد الفترة الزمنية التي ينتمي اليها، الا أنهم اتفقوا على أن التراث ينتمي الى الزمن الماضي، و لكنهم يعودوا و يختلفوا في تحديد هذا الماضي البعيد(**1**).

و يتفق معهم محمد عابد الجابري في تعريفه للتراث بأنه:

"كل ما هو حاضر فينا أو معنا من الماضي ، سواء ماضيا أم ماضي غيرنا ، سواء القريب منه أم البعيد "(2).

ويعرفه أيضا بأنه:

" الجانب الفكري في الحضارة العربية الاسلامية العقيدة و الشريعة و اللغة و الادب و الفن و الكلام و التصوف ..."(3).

كما يذهي رمضان الصباح الى نفس هذا المذهب الى تعريفه لمصطلح التراث بأنه :

" الموروث الثقافي و الدينيو الفكري و الأدبي و الفني و كل ما يتصل بالحضارة أو الثقافة ، و تراثنا هو الموروث عن السلف سواء كانوا يقطنون نفس المنطقة أو غيرها ، أي أن تراثنا هو الموروث في كل أنحاء العا لم ، القصص و الحكايات و الكتابات و تاريخ الأشخاص

(1) محمد رياض وتار : توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة – دراسة – من منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 2002 ، ص 29 -30

(2) محمد العابد الجابري : التراث و الحداثة ، دراسات و مناقشات ، ط1 ، المركز الثقافي العربي، سبتمبر 1991 ، ص 45 .

(3) المرجع نفسه ،ص30 .

و ما ظهر من قيم و ما عبر عنهذه جميعا من عادات أو تقاليد و طقوس "(1).

2-أنواع التراث:

احتلت قضية التراث مكانة هامة في معظم الدراسات الحديثة و التي أثبتت وجود عدة أنواع من التراث لعل أهمها:

- **التراث الديني :**

" كان التراث الديني في كل الصور و لدى كل الامم مصدرا سخيا من مصادر الالهام الشعري حيث يستمد منه الشعراء نماذج و موضوعات و صور أدبية ، و الأدب العالمي حافل بالكثير من الأعمال الأدبية العظيمة التي محورها شخصية دينية أو موضوع ديني أو التي تأثرت بشكل أو باخر بالتراث الديني ، ولقد كان " الكتاب" المقدس مصدر الشعراء الأوربيين الذين استمعوا منه الكثير من الشخصيات والنماذج الأدبية." (2)" ويعتبر القران الكريم مصدر التراث الديني و ينبوع الفكر الاسلامي ، و قد كان و مازال مصدرا ثريا للفصاحة و البلاغة و البيان و موردا عدبا يسترفده الشعراء في كل زمان و مكان و يفيدون منه لإغناء إبداعاتهم ، إضفاء الجمال الفني عليها و تعميق تجاربهم الشعرية "(3) .

إن التراث الديني هو توظيف كل نص ديني سواء مقتبس من القرآن الكريم أو السنة النبوية الشريفة أو الإنجيل أو التوراة أي كل الكتب السماوية زائد الأحاديث النبوية والتي تعد المصدر الرئيسي للتراث الديني.

---

(1)رمضان الصباغ : في نقد الشغر العربي المعاصر نراسة جمالية ، ط1 ، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر ، 2002 ، ص 368 .

(2) علي العشري زايد : استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، 1997 ، ص 75.

(3) ابراهيم منصور محمد الياسين : استيحاء التراث في الشعر الأندلسي ، "عصر الطوائف و المرابطين" 400 – 539 هـ رسالة دكتوراه ، جامعة اليرموك ، الأردن ، الموسم الجامعي : (1436 – 2005 م) ،ص14 .

- **التراث الأدبي:**

" يتميز التراث العربي بالاتساع و الشمولية و الانفتاح على الأجناس الأخرى كالرواية و القصة و الشعر و المسرح ، و لا شك أن التراث الأدبي نال حظه و حصته من الأدب العربي و هذا ما نجده شائع عند الكثير من كتاب الأدب فنراهم يوظفون التراث الأدبي بشكل هائل إلى درجة أننا نكاد نعثر على كتاب إلا و هو يحمل في طي ذاته تراث أدبي عريق ".(1).

و من الطبيعي أن يكون الموروث الأدبي هو " أثر المصادر التراثية و أقربها إلى نفوس شعرائنا المعاصرون ،

و من الطبيعي ايضا أن تكون شخصيات الشعراء من بين الشخصيات الأدبية هي الالصق بنفوس الشعراء و وجدانهم ، لأنها هي التي عانت التجربة الشعرية و مارست التعبير عنها ، و كانت هي ضمير عصرها و صوته..." .(2).

يمكن القول أن " التراث الأدبي قريب من نفوس الأدباء ، و الشعراء لأنه يمثل الواقع المعيش و يصور لهم مسرح الحياة سواء كانت سعيدة أو حزينة ، كما أنه يعبر الكاتب أو الشاعر عن ذاته و يعكس له حياته الطويلة ." (3) نستنتج أن التراث الأدبي هي الأعمال الأدبية التي ينتجها الأديب سواء كانت قصة ، رواية ، مسرح ،أو غيرها.

(1) اسمهان مزياني : التراث الشعبي في رواية " سيد الخراب" ل :كمال قرور، مذكرة ماستر ، جامعة خيضر – بسكرة – الموسم الجامعي : 2015 -2016 ، ص22 .

(2) علي العشري زايد : استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ، ص138

(3) اسمهان مزياني : التراث الشعبي في رواية " سيد الخراب " ل :كمال قرور ، ص 22 .

- **التراث التاريخي:**

"عمد بعض الروائيين إلى تصدير رواياتهم بنصوص تاريخية متنوعة من كتب المؤرخين، و لعل الدافع **إلى** توظيف أقوال المؤرخين و تصدير الرواية بها بالإضافة إلى تلخيص موضوع السرد هو توثيق المعلومات التاريخية المسرودة"(1).

- **التراث الأسطوري:**

يعد هذا المصدر " أوثق مصادر تراثنا - و التراث الإنساني عموما – صلة بالتجربة الشعرية ، ولذلك فقد ظلت الأسطورة موردا سخيا للشعراء في كل عصر ، و في كل بقعة يجسدون عن طريق معطياتها الكثير من افكارهم و مشاعرهم مستغلين ما في لغة الأسطورة من طاقات إيجابية خارقة ، و من خيال طليق لا تحده حدود ، و نظرا لأهمية الأسطورة و مكانتها في الدراسات الإنسانية فقد شغلت كل الباحثين في هذا المجال ، علماء النفس و علماء الاجتماع و علماء الأديان ، حتى لا نكاد نعثر على علم من العلوم الإنسانية لم يولي الاسطورة شطرا من اهتمامه فقد أخدت الأسطورة مدلولات دينية و تاريخية ، و اجتماعية ..."(2)

- **التراث الشعبي:** هو نوع من انواع التراث الذي توارثه الاجيال عن الاجداد والاسلاف من سلوكات و عادات و تقاليد و **مما** يلي سنتطرق إلى مفهوم التراث الشعبي

(1) محمد رياض وتار : توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة ، ص 202 – 203 .

(2) عبد الوهاب براقدي : تجليات التراث في الرواية الجزائرية المعاصرة ، مذكرة ماستر ، جامعة العربي بن مهيدي ، أم البواقي – الموسم الجامعي : 2012 – 2013 ، ص12 .

1 – مفهوم التراث الشعبي:

اختلفت تعريفات التراث الشعبي باختلاف الباحثين والدارسين في هذا الموضوع حيث يطلق مصطلح التراث الشعبي ليشمل تراكم خلال الازمنة من موروث أمة مدى أجيال من افعال و عادات و تقاليد ، و سلوكات و فنون و كل ما يتعلق بالتركة التي يرثها الشعب عن الاجداد "(1)

فالتراث الشعبي " يشكل بفروعه المختلفة و بيئاته المتنوعة وحدة ثقافية متكاملة، يشكلها الانسان عبر تاريخه الطويل بتفكيره الخلاق و ابداعه و ملاحظاته المتأنية، و تجاربه و خبراته المتراكمة جيلا بعد جيل (...) ،فقد لعب هذا الارث الثقافي الشامل دورا هاما في تعزيز مكانته على الارض و حفظ بقائه ،و تغلبه على كثير مما يعترضه من عقبات ، و ايجاد الحلول المناسبة لمشاكله ، و ابتكار الأدوات و تطويرها باستمرار لتناسب ظروفه ، و بيئته التي يعيش فيها ، و قد كانت الطبيعة مصدر غدائه و دوائه و لباسه و مسكنه و سلاحه ، و أدوات عمله و غيرها مما يحتاجه في حياته اليومية و هي مبعث افراحه و اعياده و عاداته و معتقداته و طفولته ...إلخ ، و ما تراثنا الشعبي الذي تناهى إلى اجيالنا ، إلا وريث هذا الكنز الثقافي الزاخر بالمعارف و الافكار و الفنون و الآداب و الخبرات ...التي ترجع بدايات كثير منها إلى ألاف السنين كخبرات الفلاحة و الصيد و عادات الزواج ، و معتقدات الموت و الولادة ...و غيرها".(2)

نرى من خلال هذا التعريف أن هناك بعض الباحثين يتفوقون معه في تعريفهم للتراث الشعبي الشعبي في رأيهم: "يتصل بالإنجاز الثقافي العام للشعب من عادات و تقاليد و حكايات و امثال شعبية ، و رقص و غناء شعبي ،

(1) بلحيا الطاهر : التراث الشعبي في الرواية الجزائرية ، منشورات التبيين الجاحظية ، سلسلة الابداع الأدبي ، الجزائر ، 2000 ، ص 9 .

(2) محمود مفلح البكر : البحث الميداني في التراث الشعبي (عرض – مصطلحات – توثيق – مقترحات – آفاق) ، منشورات وزارة الثقافة –مديرية التراث الشعبي ، دمشق – 2009 ، ص 72 .

بحيث استطاعت الذاكرة الشعبية أن تعبر عن و تكوينها الفكري و الثقافي من خلال هذه الالوان الأدبية الشعبية السائدة في الوسط الشعبي كما استطاع الناس التعبير عن متطلباتهم الفردية و الجماعية سواء أكانت متطلبات ثقافية أو سياسية أو اقتصادية أم اجتماعية عن طريق الاغنية و الحكاية الشعبية و غيرها في مغزى ايحائي رمزي " (1)

كما نجد لفظة الفلكلور تعادل مصطلحنا الذي هو التراث الشعبي من حيث الدلالة على المعنى القريب من لفظ "التراث الشعبي "أو "الموروث الشعبي "

- اللغة الانجليزية :(FOLKLOR) وينطقها الانجليز FO'KLORE و يراد بها حكمة الشعب ، و مادتها (FOLKRISTIKE) أي علم الفلكلور .
- اللغة الألمانية: (FOLKSDICHTUNG) أما الفلكلور كعلم فيستخدمون (FOKSKUNDE) منطوقة تحت تأثير (VOIK) بمعنى الشعب .
- اللغة الفرنسية: (LE FLKLORE)كمصطلح أما مادة الدراسة فيستعملون (LES TRADITIONS POPULAIRES) و يراد بها ما توارث الشعب.

كما اصطلح الفلكلور قد ساء في معظم الاقطار ليدل على ما يتصل بالمجتمع في عاداته و تقاليدهو طقوسه في المناسبات المختلفة مثل: ك(الزواج ، و الوفاة ، و الختان و الحصاد)...إلخ

و" يتسع ليشمل سلوكات الأفراد في حياتهم اليومية و في علاقاتهم مع الآخرين من خلال المناسبات التي يعيشها الفرد داخل أسرته"(2)

أي أن التراث هو تاريخ الأمة و أصالتها، فكل أمة لها تراث يميزها عن باقي الأمم .

(1) عبد الوهاب ميراوي : التراث الشعبي و حداثة النص الشعري المعاصر ، مجلة الثقافة الشعبية ، العدد 30 ، صيف 2015 ، ص49 .

(2) بلحيا الطاهر : التراث الشعبي في الرواية الجزائرية ، ص 9- 10 .

كما يعرفه فاروق خورشيد بأنه : "الحصيلة الشعبية المتبقية من الممارسات الشعبية لأبناء المنطقة كلها عبر التاريخ ، سواء منها ما تبقى من ممارسات شعبية عرفتها شعوب المنطقة قبل الاسلام ، أم ما تمت ممارسته في أقاليمها المختلفة بعد انتشار الاسلام ."(1)

"و في هذا الارث الثقافي يصعب الفصل بين ما هو معرفي أو عقيدي أو أدبي و بين ما هو مادي ، فالتراث الشعبي كل متكامل لا مجال لبتر بعض من كل فيه ".(2)

فالتراث الشعبي إذن هو كنز ثقافي يزخر بالكثير من المعارف و الافكار التي لا يمكن لأي أمة من الامم الاستغناء عنها بأي شكل من الأشكال ، و أيضا يؤكد فاروق خورشيد ذلك في تعريفه لمصطلح التراث الشعبي بأنه :

" مصطلح شامل نطلقه لنعني به عالما متشابكا من الموروث الحضاري و البقايا السلوكية و القولية التي بقيت عبر التاريخ و عبر الانتقال من بيئة إلى بيئة، ومن مكان إلى مكان في الضمير العربي للانسان المعاصر ، و هو بهذا مصطلح يضم البقايا الاسطورية أو الموروث الميثولوجي العربي القديم ".(3)

2 – انواع التراث الشعبي :

"التراث الشعبي انواع مختلفة باعتباره تراكم تاريخي متعددة المشارب ، ثقافية ، اقتصادية سياسية ، معمارية ، و يمكن تصنيفه إلى ثلاثة انواع كالتالي :

(1) فاروق خورشيد : الموروث الشعبي ، ط1 ، دار الشروق ، 1992 ، ص 23 .

(2) محمود مفلح البكر : البحث الميداني في التراث الشعبي ، ص 72 .

(3) فاروق خورشيد : الموروث الشعبي ، ص 12 .

التراث المادي: ويتمثل في الصور المادية الملموسة التي خلفتها الحضارات و الاجيال السابقة، و هي شواهد تجسد الماضي البشري ، و تساعد الباحث على فحص الكثير من عناصر حياة الشعوب القديمة ، و ثقافاتهم و طريقة عيشهم ، و يشمل نوعين :

-الآثار الثابتة: وهي المتصلة بالارض سواء كانت في باطنها أو في سطحها أو تحت المياه كالمباني و المداخن ، و بقايا المدن التاريخية .

-الآثار الغير ثابتة: هي تلك الآثار المنفصلة عن الارض و يسهل نقلها من مكان إلى آخر كالمنحوتات و المواد المنقوشة و المخطوطات و الأدوات الفخارية و الخزفية و المنسوجات.

2 – التراث الفكري: حيث ارتبط ظهوره بفن الكتابة، و ما قدمه السابقون من نتاج فكري على مر العصور ، سواء في العلوم الدينية و الفقهية أو الفلسفية أو اللغوية أو غيرها من العلوم التي ارتبطت بالإنسان بشكل مباشر ، و هو ثروة انسانية ليست خاصة بجيل بعينه بل حق للناس جميعا .

3 – التراث الاجتماعي : يتمثل في السلوك و العادات المجتمعية ، و ما يعبر عن الشعب من آراء و افكار ، و مشاعر و هو قديم قدم الانسان .(1)

3 – خصائص و مميزات التراث الشعبي:

يتميز التراث الشعبي بخاصية مجهولية المؤلف و لعل القاعدة العامة هي أن كل ما هو معلوم مؤلفه لا يدخل في التراث الشعبي. ثم إن التراث الشعبي لا يعثر عن وجدان فردي واحد ، و لا يكترث بالرؤية الفردية الأحادية ، لأنه

(1) أوهروش أوردية ، كميش حكيمة :توظيف التراث الشعبي في الرواية الجزائرية ، رواية " الارض و الدم " لمولود فرعون – انموذجا – مذكرة ماستر ، جامعة عبد الرحمان ميرة – بجاية – الموسم الجامعي 2013 – 2014 ،ص15 .

يزخر بتراث عميق تاريخ الأمة بأكملها ، فهو ضميرها الحي المعبر عن افراحها و احزانها ، و ابداعها المختلف " (1).

"أعراضه عن التقيد بالزمان و المكان داخل القطر فهو يلغي وجودهما الفعلي،و يستبدلهما بوجود متخيل ، كأن يبدي أغفال الدقة التاريخية أغفالا تاما فيأتي التغيير (كان في قديم الزمان) ، أما بالنسبة للمكان فيأتي على أحد الأشكال الآتية : (في مكان ما) أو (في صحراء بعيدة عنا) و هكذا" .(2)

"عدم اكتراثه بمعقولية الأحداث و أمكانيات حدوثها بأي شكل من الأشكال، صورة البطل التي نتطابق المثل الأعلى للبطولة كما الشعب خاصة طبقاته المعدمة ، الفقيرة ، تغليب التركة الدينية : لطبيعة العناصر التراثية الشعبية الخيرة ، التي ترى بأن الذين جاء لانقاد البشرية من الخطايا التي يرتكبها الأنسان لحماقته ، الشيء الذي جعل الرجل المستتر تحت غطاء الدين يظهر و كأنه ملاك لا يرتكب الأخطاء بل هو الذي يساعد مرتكب الخطأ " . (3)

(1) بلحيا الطاهر : التراث الشعبي في الرواية الجزائرية ، ص 11 .

(2) المرجع نفسه ، ص 13 .

(3) المرجع نفسه ، ص 14 .

4 – موضوعات التراث الشعبي:

اختلف الباحثون والدارسون للتراث الشعبي في تقسيم موضوعاته و موارده فهي فهي حسب محمد الجوهري كالتالي : "الأدب الشعبي ، الثقافي المادية و الفنون الشعبية .(1)

ويوجد تقسيم آخر لمواد التراث الشعبي ألى أكثر من أربعة أقسام حسب محمد الجوهري و هو تقسيم سداسي جاء على النحو الآتي:

1 –العادات الشعبية.

2 – المعتقدات الشعبية.

3 – المعارف الشعبية.

4 – الأدب الشعبي.

5 – الفنون الشعبية.

6 – الثقافة المادية .(2)

إلا أن "ري تشارد فايس " فهو إذا التراث الشعبي عنده كالآتي :

1 – الوحدة العمرانية (القرية – المدينة ....إلخ)

(**1**) جميلة محمد المحمد : مجالات التراث الشعبي w.w.w. a r a bic magazine . com مجلة العربية ، العدد 521 ، نشر بتاريخ 03-01 – 2011 .

(**2**) محمد الجوهري: الدراسة العلمية للمعتقدات الشعبية ، (ج2) ، من دليل العمل الميداني الجامعي التراث الشعبي ، دار المعرفة الجامعة ، الاسكندرية ، 1993 ، ص 21 .

2 – المباني و المساكن.

3 – الحياة الاقتصادية و الثقافية و المادية .

4 – الغذاء.

5 –الازياء.

6 – العادات والاحتفالات.

7 –الالعاب و الرياضة .

8 –التمثيل و الرقص .

9 – الموسيقى و الغناء .

10 –اللغة و التراث اللغوي .

11 – المعتقدات و المعارف .

12 –القانون و الطابع القومي ."(1)

أما "بويكارتو لاوفر في قسمان مواد التراث الشعبي إلى :

1 –المعتقدات الشعبية.

2 –العادات و التقاليد.

(1) محمد الجوهري : الدراسة العلمية للمعتقدات الشعبية ، ص 27 .

3 –التراث القصصي الشعبي.

4 –الحكاية الخرافية .

5 –الحكاية الفكاهية القصيرة .

6 – الاسطورة .

7 – الاغنية الشعبية .

8 –اللغز.

9 –المثل .

10 – الثقافة المادية .(1)

5– الأدب الشعبي:

يعد الأدب الشعبي من بين أبرز موضوعات التراث الشعبي و الذي حظي باهتمام كبير من قبل الدارسين له و ظهور آراء مختلفة حوله : فيعرفه فاروق خورشيد بأنه :

"مجموعة العطاءات القولية و الفنية و الفكرية و المجتمعية التي ورثها الشعوب التي اصبحت تتكلم و تدين بالإسلام ، بعد و أثناء الفتوحات الاسلامية التي مدت رقعتها الحضارية لمساحة ضخمة من العالم القديم "(2)

و في هذا الصدد اختلفت الآراء حول مفهوم الادب الشعبي :

(1) محمد الجوهري : الدراسة العلمية للمعتقدات الشعبية ، ص 25 .

(2) فاروق خورشيد : عالم الادب الشعبي العجيب ، ط1 ، دار الشروق ، 1991 ،ص8 .

"الرأي ا لأول : يرى أن الأدب الشعبي لأي مجتمع من المجتمعات الإنسانية هو أدب عاميتها التقليدي الشفاهي ، مجهول المؤلف ، المتوارث جيلا عن جيل .

الرأي الثاني : فيرى أن الأدب الشعبي هو لأية أمة من الأمم هو أدب عاميتها .

الرأي الثالث: فيرى أن الأدب الشعبي هو ذلك الذي ارتبط ارتباطا عفويا بقضايا و مشاكل و آمال و آلام الجماهير الشعبية ، و بالتالي يعتبر الوعاء الفني و الجمالي لروح الشعب و مصور لحركيته الاجتماعية و الثقافية و الفكرية و مرتبطا بتقدمه الحضاري ." (1)

كما يعرف الأدب الشعبي على أنه : "المرآة التي تعكس الصورة الحقيقية لحياة مجتمع من المجتمعات و هو شكل من اشكال الإبداع الشعبي المتعددة " . (2)

وهناك من يعرفه بأنه : "أدب الطبقات الشعبية التي توارثته من اجيال طويلة " .(3)

وهو " أدب غني بالمغزى و الرموز التي تكشف عن تجارب الفرد الشعبي مع نفسه و مع الكون كله "(4)

كما أن هناك آراء متضاربة وعدم التفرقة بين الأدب الشعبي و الأدب العامي.

فهناك من يرى بأن: " الأدب الشعبي هو الذي يستخدم اللهجات الدارجة فمن خلال هذا القول نرى بأن هذا الرأي يخلط بين ما هو شعبي و ما هو شعبي و ما هو عامي، فالأدب العامي هو الذي يستعمل اللهجات

(1) محمد سعيدي : الأدب الشعبي بين النظرية و التطبيق ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، ص 9 -10 .

(2) أسامة خضراوي : الأدب الشعبي الماهية و الموضوع ، مجلة الثقافة الشعبية ، العدد 30 ، 2015 ،ص76 .

(3) طلال حرب : أولية النص نظرات في النقد و القصة و الاسطورة و الأدب الشعبي ، ط1 ، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع ، 1999 ، ص 63 .

(4) نبيلة ابراهيم : أشكال التعبير في الأدب الشعبي ، دار نهضة مصر للطبع و النشر ، القاهرة ، ص8 .

الدارجة ...في حين الأدب الشعبي يستخدم الفصحى عادة كي يصل إلى إفهام مجموع الشعب العربي على اختلاف لهجاته العامية و لكنه من ناحية أخرى يبسط تلك الفصحى ما أمكن حتى يستطيع أن ينفد إلى أفراد الشعب على مختلف مستوياتهم الثقافية ".(1)

وهناك تعريف آخر يخلط بينهما باعتبار" أن الأدب الشعبي هو أدب شفوي ، يتناقله الناس كلاما دون تدوين ، في مقابل الأدب الرسمي الذي يلزم له التدوين " .(2)

قد كان من المنطقي و الطبيعي و هناك تعريف آخر من تعريفات الأدب الشعبي الذي " يعتمد في قيامه على شخصية المؤلف ، و هو أيضا يهمل الأدب

العامي أو يدمجه بالشعبي و يكتفي بالتفرقة بين الأدب الرسمي و الادب الشعبي على أساس أن الأول هو المعروف القاتل و الثاني هو المجهول القاتل "(3)

نستنتج من خلال التعريفات السابقة أن الأدب الشعبي هو الأدب الذي يعتمد في تركيبه على اربعة شروط:

-جهل المؤلف :

" لا يعني جهل المؤلف أن هناك مؤلفا معينا سقط اسمه مع الزمن أو لم يحفظه لنا المؤرخون ، بل يعني أن من الصعب إن لم يكن من الخطأ إرجاع الأثر الشعبي إلى و بلورته، بل يسهم في هذا التأليف جمهور كامل أحيانا،

(1) محمود دهني : الأدب الشعبي العربي "مفهومه و مضمونه " ،مكتبة الأنجلو مصرية ، ص 55 .

(2) المرجع نفسه ، ص 60 .

(3) محمود دهني : الأدب الشعبي العربي "مفهومه و مضمونه " ، ص 64 .

بتأثيره في الرواية ، بحيث يضطر هذا الأخير إلى أن يتلائم مع رغبة مستمعيه و أمالهم فيغير في جزئيات الحكاية بما يسر جمهور و يرضيه "(1)

-توالي الأجيال (التوارث) :"و يتأثر الأدب الشعبي بعامل آخر شديد الأهمية ، هو التناقل عبر الأجيال ، و ليس هذا التناقل سلبيا ينحصر في حفظ الحكاية من الضياع ، و نقلها من جيل إلى آخر بأمانة و صدق ، كما هي الحال مع الحديث النبوي مثلا ، بل هو تناقل فاعل و أساسي في تكوين بنية الأدب الشعبي إذا إن كل جيل يترك آثارا واضحة في الأثر الشعبي الذي يرويه ". (2)

-الرواية الشفاهية : " و يساعد الرواية الشفهية الأدب الشعبي على امتلاك هذه المرونة التي تتيح له التطور و التلاؤم مع طبيعة كل عصر، و حمل كل جيل ، فهي تحفظ الإطار العام و الوظائف الأساسية في الأثر الشعبي ، و تتيح للرواية أن يضيف ما يتلائم مع جمهوره ، و تتضمن الرواية الشفهية في بنيتها أمكان التعديل و التبديل ، يصعب على الذاكرة الاحتفاظ بحرفية النص و لاسيما إذا كان النص طويلا (3)

-اللغة العامية: " ويقود هذا التلاؤم مع الحياة الشعبية إلى اللغة العامية، هذه اللغة التي أثارت غضب الباحثين ، قديما و حديثا، و قللت من قيمة الأدب الشعبي في نظرهم، هي مؤشر على أصالة الأدب الشعبي ، فالطبقات الشعبية طبقات غير متعلمة في اكثر الأحيان و ليس لها حظ من العلم كي تحسن التعبير عن نفسها باللغة الفصحى ،و لما كانت ظواهر الثقافة نتيجة للبيئة الاجتماعية فقد كان من المنطقي و الطبيعي أن تعبر هذه الطبقات عن نفسها باللغة التي كانت تتداولها فيما بينها في حياتها اليومية ."(4)

---

(1) طلال حرب : أولية النص نظرات في النقد و القصة و الأسطورة و الأدب الشعبي ، ص 66 .

(2) المرجع نفسه ، ص 67 .

(3) طلال حرب : أولية النص نظرات في النقد و القصة و الاسطورة و الأدب الشعبي ، ص 69 .

(4) المرجع نفسه ، ص 68 -69 .

إلا أن هناك بعض الباحثين من بينهم محمود دهنب في كتابه (الأدب الشعبي قد اختلفوا حول لغة الأدب الشعبي و رأوا بأن اللغة العامية هي لغة الأدب العامي وأن الأدب الشعبي يعتمد على الفصحى مع التبسيط فيها ليناسب مختلف طبقات المجتمع)(1)

ولكن اللغة العامية التي يستعملها الأدب الشعبي هدا ليست تلك اللغة السوقية والدونية التي يستعملها عامة الناس بل هي اللغة العامية المهدبة.

6- أنواع و عناصر الأدب الشعبي :

يحتوي الأدب الشعبي على عدة أنواع و عناصر اختلف في تحديدها العديد من الدارسين والباحثين فكل باحث له نظرة خاصة حول عناصر الأدب الشعبي نذكر من بينهم :"رشدي صالح " حيث يضيف موضوعات و أنواع الأدب الشعبي كالآتي (المثل ، اللغز ، النداء ،النادرة ،الحكاية ، التمثيلية التقليدية ،الأغنية ، الموال).

أما "نبيلة ابراهيم " فقد قدمت تصنيفا آخر للأنواع الأدبية الشعبية كما يلي: الحكاية الشعبية ، الحكاية الخرافية ، الأسطورة الكونية ، أسطورة الاخيار و الاشرار، المثل ،اللغز، و النكتة."

أما "ريتشارد دروسون "بقدم تقسيما لهذه الانواع كالتالي: "الحكاية الشعبية، الأغانيط الشعبية، أهازيج الطقوس الدينية، الالغاز ،الأهازيج، الاسطورة، الامثال ،النكتة".(2)

من بين عناصر و انواع الأدب الشعبي الأكثر شيوعا وتميزا هي :

(1) محمود دهني: الأدب الشعبي العربي <مفهومه و مضمونه >، ص 54 – 55 .

(2) أسامة خضراوي : الأدب الشعبي الماهية والموضوع، ص 78 .

1–الحكاية الشعبية: وقد عرفتها نبيلة ابراهيم ناقلة عن المعاجم الالمانية قائلة:

"الحكاية الشعبية هي الخبر الذي يتصل بحدث قديم ينتقل عن طريق الرواية الشفوية من جيل لآخر،وهي خلق حر للخيل الشعبي ينسجه حول حوادث مهمة و شخوص و مواقع تاريخية."(1)

2 –الحكاية الخرافية :"هي تجربة وقعت لبطل بعد سلسلة من المغامرات و المخاطرات ،تلعب فيها الخوارق دورا بارزا، تترجم هذا الدور من خلال حركية الجن و العفاريت و الغول و الشيطان و المغارات، فالحكاية هيكلها الدلالي و الشكلي على عنصر الخوارق ، فضاء نصفها في طوله و عرضه خرافي و خارق للعادة ، علمها سحري و عجيب ، ابطالها في صراع دائم مع الغول و الجن و العفاريت."(2)

الفرق بين الحكاية الشعبية و الحكاية الخرافية :

"إن الفوارق الفنية بين نصي الحكايتين ضئيلة جدا ، بحيث ما يميز الحكاية الخرافية احتواءها على عنصر الخوارق و بالتالي فهي مسار رحلة البطل في عالم مجهول و عجيب من اجل البحث عن شيء مجهول ، فهي خلاصة فلسفية للفكر البشري في صراعه مع الواقع و الخيال بحثا عن الحقيقة الأبدية رغم التحليقات اللامتناهية في العوالم المجهولة.

(1) نبيلة ابراهيم:اشكال التعبيرفي الأدب الشعبي ،ص 91 .

(2) محمد سعيدي : الأدب الشعبي بين النظرية و التطبيق ،ص 57 .

أما الحكاية الشعبية فهي فهي مسار شبه واقعي لبطل و هو يتحرك بين متناقضات المجتمع ، إن الخيالية في نصوص الحكاية الشعبية هي وسيلة من الغوص اكثر فاكثر في الواقع و رؤيته من الداخل من الاعماق من اجل اكتشاف حقيقة البشر المحيطين به و حقيقة المجتمع الذي يحتويه .(1)

3 –**الاسطورة**: كما تعرفها "نبيلة ابراهيم" بأنها: " محاولة لفهم الكون بظواهره المتعددة ، او هي تفسير له إنها نتاج وليد الخيال ، و لكنها لا تخلو من منطق معين ، و من فلسفة أولية تطور عنها العلم و الفلسفة فيما بعد(...) و هي وسيلة حاول الانسان عن طريقها ان يضفي على تجربته طابعا فكريا ، وهي عملية اخراج لدوافع داخلية في شكل موضوعي ." (2)

إن الموروث الشعبي الذي توارثه الاجيال عن الاجداد كان شفاهيا لم يدّون الكثير منه و هو عبارة عن حكايات و قصص ، عادات و تقاليد ، امثال و حكم ، فقد قام الكتاب بالعمل على تأصيل هذا التراث العظيم طريق وسائل متعددة من بينها : الكتابة ،المسرح ،التمثيل في افلام...إلخ.

لقد حضر التراث الشعبي في فن المسرح الجزائري ، بعد ان اتبع المسرحيون في الجزائر نهج المسرحيين العرب في تقليدهم المسرح الأوربي و التأليف على منوالهم دون بحث او دراسة او تدقيق، و يعود ذلك إلى الظروف القاسية التي كان يعيشها المسرحيون في الجزائر سواء المتعلقة بالضغوط الاستعمارية او التحولات الاجتماعية التي لم تحقق الاستقرار للشعب الجزائري.

(1) محمد سعيدي : الأدب الشعبي بين النظرية و التطبيق ،ص 59 -60 .

(2) نبيلة ابراهيم : اشكال التعبير في الأدب الشعبي ص9 -10 -11 .

وكان الاهتمام بالتراث الشعبي أساسا بالنسبة لهؤلاء المسرحيين لقيام فن أصيل و معبر من خلال القصص و الخرافات و الأحاجي و الأغاني الشعبية المتداولة بين الجماهير، هذا التراث الممزوج بالواقع و الاسطورة و الخرافة و والتاريخ المجيد للامة و ماضيها.

و قد ارتبط المسرح التراثي الشعبي في الجزائر باسم مسرحي حاول من خلال ابحاثه و انتاجه المسرحي ان يجد مسرحا عربيا أصيلا و متميزا عن المسرح الغربي الأوربي ، و هذا الباحث هو" عبد الرحمان ولد كاكي "، فقد اعتمدت تجربته على التعامل مع التراث الشعبي ، هذا التراث الشعبي ، هذا التراث الذي يرى فيه التجربة الحقيقية التي يجب احيائها من جديد ، و لقيام فن أصيل و معبر من خلال القصص و الخرافات و الأحاجي و الأغاني الشعبية المتداولة بين الجماهير ، هذا التراث الممزوج بالواقع و الاسطورة و الخرافة، و هو التاريخ المجيد للأمة و ماضيها ،وهكذا انطلق "عبد الرحمان ولد كاكي" مع فرقته نحو الشعب الجزائري يدرس احواله ، و يسجل الأساطير و الأغاني و الأهازيج الشعبية عن طريق فن من الفنون ، هي المسرحية و كان توجهه إلى التراث الشعبي. تعود اهتمامات "كاكي "بالتراث إلى السنوات الأولى من حياته ، حين كان يدرس المسرح على يد استاذه فرنسي له هو (هنيري كوردو) (hinro kordo)ضمن فرقة لهواة المسرح انشأها هذا الاستاذ سنة 1943 بمستغانم ، و كان الاستاذ (كوردو)(kordo يدفع تلاميذه للبحث في التراث ، و يقول (اذهبوا إلى شعبكم و خدوا عنه الفن الصحيح ، ليس لدي كفرنسي ما اعطيه لكم سوى التقنية ، أما الفن الجزائري فهو بينكم).(1)

اهتم "كاكي" بالتراث منذ نعومة أظافره ، و ذلك على يد استاذ فرنسي (هينري كوردو).

و قد قدم" كاكي " الاعمال التجريبية الأولى ابتداءا من سنة 1951 بمسرحية (تاريخ الزهرة)ثم (الكوخ او الشبكة)و (السفر) و(كاركوز) 1958 حتى 1960 ،و يقول" كاكي"

(1) صالح لمباركية : المسرح في الجزائر ، ط2 ، دار بهاء الدين للنشر ، 2007 ،ص 224 .

عن هذه الاعمال المسرحية :أنها من تأليف جماعي ،لأنها أعمال اعتمدت على البحث ،و هي أعمال الفرقة (كاركوز)"(1)

ابتدأ المسرح الجزائري من تجارب "كاكي" منذ 1951 فظهرت مسرحيته(تاريخ الزهرة) و بعدها عدة مسرحيات أخرى.

"وقد كان التراث الشعبي هو الميزة الشعبية المنبثقة من الاغنية إلى الرقصة و الكلمة و الحكمة و المثل ...و هي المادة التي استمد منها "كاكي " مسرحياته و التي تمثلت في عدة اعمال قيمة منها:

1 – مسرحية(132 سنة)....المؤلفة سنة 1964 .

2 –مسرحية (ديوان الكاركوز)....المؤلفة سنة 1964 .

3 –مسرحية (كل واحد و حكمه)....المؤلفة سنة 1966 .

أما آثاره المسرحية فهي : بني كلبون – شعب الظلمة –افريقيا قبل العام واحد-

القراب و الصالحين – ديوان الملاح – ما قبل المسرح –الشيوخ". (2)

تنبثق اعمال" كاكي" المسرحية من التراث الشعبي منها مسرحية" كل واحد و حكمو".

" مسرحية (كل واحد و حكمو) ألفها" كاكي" سنة 1966 ،و هي قصة واقعية جرت احداثها

(1) صالح لمباركية : المسرح في الجزائر ، ط2 ، دار بهاء الدين للنشر ، 2007 ،ص 225 .

(2) صالح لمباركية :المسرح في الجزائر ، ص 226 .

في مدينة مستغانم ،و هي قصة شعبية تناولتها الروايات منذ مئة سنة ".(1) لقد خلدتها الذاكرة الشعبية في أغاني و قصائد الشعر الملحون " تدور احداثها حول الفتاة (الجوهر) التي حاول اهلها تزويجها لرجل يكبرها سنا ،له ثلاثة زوجات وأثنا عشر ولدا ، ترفض (الجوهر) هذا الزواج باصرارو لم تجد يدا من ان تنتحر حفاظا على حبها لشاب تهواه ترمي بنفسها في البحر،لكن الارواح من جنس العفاريت تنقدها و تعتني بها بعيدا عن اهلها إلى أن يموت الرجل الذي كان يريد الزواج منها.(2)

فمن سمات مسرحيات "كاكي" :

فقد" استوحى التراث الشعبي بقصصه و خرافاته بأمثاله و نوادره الشعبية، استلهمه " في مسرحياته وحرص على الاتصال الوثيق بالناس عبر لغة متحررة من التقنيات الدقيقة ." (3)

و لعل " توظيف التراث الشعبي عند " ولد عبد الرحمان كاكي " لم يأت اعتباطيا ،فهو ابن الحي الشعبي بمستغانم حيث نما و ترعرع في جّو تراثي حيث شعراء الشعر الملحون و أقوال المدّاحين و حكايات القوّالين ."(4)

إذن الموهبة تخلق من ظروف الكاتب التي ولد فيها.

" إن الاسلوب الشعبي المتبع في الكتابة قد اعطى نفسا جديدا للمؤلفين المسرحيين في الجزائر،و هذا لاقتراب هذا اللون إلى ما ألفه الناس في حياتهم العادية من أغان و موسيقى و رقصات و مواويل يرددونها في المناسبات

---

(1) نصر الدين صبيان : إتجاهات المسرح العربي في الجزائر 1945 -1980 ،رسالة ماجستير ، جامعة دمشق ، الموسم الجامعي:(1984 -1985) ،ص36.

(2) المرجع نفسه ،ص327 .

(3) اسماعيل جبارة : قراءة في التجارب المسرحية الجزائرية (نماذج مختارة) ،ط1 ،دار الباحث ، 2021 ،ص 81 .

(4) ادريس قرقوة : التراث في المسرح الجزائري – دراسة في الأشكال و المضامين ، الجزء 1 ،ط1 ،مكتبة الرشاد للطباعة و النشر و التوزيع ، الجزائر ، 1430 هـ -2009 ، ص 365 .

و الافراح ، و قد عمد "كاكي" إلى هذا النوع المسرحي ، فتابع من خلاله تأليف مسرحياته ، فمسرحية(كل واحد و حكمو) الشعبية الاسطورية من هذا النوع الفني الساحر ،إذ تبدأ بشخصية (البخّار) – بتشديد حرف الخاء- و البخّار هو رجل يبيع البخور في الاسواق و الأزقة و ينتقل من مكان إلى مكان بنشر رائحة البخور و يحادث الناس و يسألهم عنهم ."(1)

و هذه الشخصية (البخار) هو الذي حكى حكاية الفتاة الجميلة (الجوهر) ، ومن مقتطفات هذه الحكاية :

" البخّار: ها البخورالجماعة : اللي إيبخر يرجع مسطور

البخّار: ها البخور الجماعة : اللي ايبخر إيروح عليه السطور"(2)

و عندما بدأ هذه الحكاية في قوله :

"البخّار:نحكي لكم حكاية الجوهر إذ تعاونوني أنا نحكيها و أنتم تمثلوها .

البخّار: في لغنيات تحمسوا معايا ، و أنا في مضرب الراوي نحكي لحكاية.

الجماعة: أحكي،أحكي و أنا معاك

الجماعة6:هذي حكاية العشاق ؟

(1) صالح لمباركية : المسرح في الجزائر دراسة موضوعاتية و فنية ، دراسات مسرحية (2)،دار الهدى ،عين مليلة –الجزائر ،2005 ،ص 119 .

(2) ولد عبد الرحمان كاكي : (مسرحية كل واحد و حكموا) ، مطبعة فنون و ثقافة ، ولاية الجزائر ،2002 ،ص 4 .

الجماعة1:و الاحكاية الفراق ؟".(1)

" ثم يبدأ البخّارفي وصف هذه الحكاية فيقول البخّار:الحكاية صرات و فيها شيء حكمات ،في الحقيقة كالحياة شي خطرات تضحك ،شي خطرات تبكي الجماعة:أحكي...أحكي رانا معاك أحكي

البخّار:هذي واحد الميات و الا أكثر ،الحكاية اصرات هنى، كان رجل شايب و قريب ينحني، غير لولاد عنده طزينة، كان هو التاجر الكبير في المدينة ، الزعفران التالي إيجيبه بسفينة ،ماله أكثر، اللي ماله أكثير واش إيدير؟

الجماعة: إيحج و لا يزوج قالوا الأولين ؟

البخّار:على هذا الشيء تبنات الحكاية ، حاج بالقليل عشرين خطرة، الخطرة الأولى كانت له حجة و زورة ،و الخطرات التاليين اقلبها تجارة ،و اهنا تبدأ الحكاية ".(2)

ويبقى مسرح "كاكي" الروح الحقيقية للفن الدرامي المعبر عن التجربة الجزائرية

في ظل التلاحم الفعلي مع الروح الشعبية و كيانها الحقيقي.

أما تجريب علولة على الاشكال التراثية السائدة " كان تبعا لانطلاقة جديدة ،بدعوى رفع الوعي الفني و الجمالي للجمهور و هذا الانعطاف على مستوى التجريب في مسرح علولة هو بداية لتأسيس علاقة جديدة بين المتلقي و العرض المسرحي ".(3)

(1) المصدرالسابق،الصفحة نفسها.

(2) ولد عبد الرحمان كاكي : (كل واحد و حكموا) ،ص 4 .

(3) عياد زويرة : التجريب في المسرح الجزائري ،ص 67 .

التجريب في مسرح علولة يعمل على أقامة علاقة بين المتلقي و العرض المسرحي على خلاف العلاقة التي كانت في السابق ترفع من وعي المتلقي السياسي .

و قد " ظهرت خلال فترات من البحث و التجريب على المظاهر التراثية التي تقوم أبنيتها على أبنية درامية بنسب متفاوتة –مجالات التوظيف للعناصر التراثية في مسرح علولة يمس بالدرجة الأولى الأطار المسرحي في محاولة لتجريب (الحلقة و المدّاح و القوّال) على الخشبة(1)

" كان التجريب في مسرح علولة حول (الحلقةو المدّاح و القوّال) و قد ارتبط المسرح التراث الشعبي في الجزائر باسم مسرحي حاول من خلال ابحاثه و انتاجه المسرحي أن يجد مسرحا عربيا أصيلا متميزا عن المسرح العربي الأروبي ، و هذا الباحث هو (عبد القادرولد عبد الرحمان كاكي ". (2)

كان مسرح عبد القادر"ولد عبد الرحمان كاكي " متميزا بأصالة العربية عن المسرح العربي.

وظف عبد القادر علولة التراث و الموروث الشعبي من حكايات شعبية و اسطورة ونكتة و أمثال شعبية ،و استخدام الحلقة و الرواية في اغلب مسرحياته ، حيث لم يقف عند المحلية في استلهامها للتراث و عناصره و إنما إستعار اشكالا تراثية عالمية و انسانية و منها :"الجوقة"،" الكورس" كتقنية مسرحية و هي ذات أصول إغريقية."(3) فالجوقة مثلا"تظهر ملامحها في مسرحية الاقوال تلعب الجوقة المسرحة الدور المهم في ربط الاحداث و تقديم الشخصيات و التعليق على ما يجري في المسرحية من صراعات و مواقف درامية."(4)

(1) عياد زويرة : التجريب في المسرح الجزائري ،ص68 .

(2) صالح لمباركية : المسرح في الجزائر، ص 224 .

(3) ادريس قرقوة : التراث في المسرح الجزائري-دراسة في الاشكال و المضامين-، ج1 ،ص 163 .

(4) المرجع نفسه ،ص 165 .

ثانيا– الحلقة:

جاء في معجم لسان العرب لابن منظور:" الحلقة كل شيء استدار كحلقة الحديد والفضة والذهب ...ويقول ابن الاعرابي:" هم كالحلقة المفرقة لا يدري أيها طرفها، يضرب مثلا للقوم إذ كانوا مجتمعين مؤتلفين كلمتهم وأيديهم واحدة لا يطمع عدوهم فيهم ولا يقال منهم، فالحلقة الجماعة من الناس مستدرين كحلقة الباب ."(1)

أي أن الحلقة هي شكل مستدير يضرب بها المثل للجماعة من الناس مجتمعين على شكل دائري.

وتأخذ الحلقة " اسمها من شكلها الدائري وفضائها الهندسي المميز الذي يتجمع حوله المتفرجون بحيث يتوسط صاحب الحلقة مركزها و هو يواجه من موقعه ذاك جمهور ، مما يجعله يتحكم في المشهد بكامله "(2) و تعتبر الحلقة " شكل من اشكال التعبير الشعبية ، و قد ارتبط نشوءها بالأعياد الدينية و الاحتفالات التي كانت تقام جماعيا."(3)

إذ تعد فضاء مفتوح للفرجة " التي هي في نظر الأنثروبولوجيين شكل من الأشكال ما قبل المسرحية، إذ تعتبر الاسواق الشعبية و الساحات العمومية واحدة من الأمكنة التي ساهمة في تأسيس هذا النوع من الفرجة."4

ومن خلال ذلك نقول أن العرب عرفوا عن طريق الحلقة.

---

(1) ابن منظور: لسان العرب،مج1، مادة (حلقة)،ص997.

(2) شرقي نورية: توظيف الحلقة في مسرح عبد القادر علولة، مجلة النص، 2014، ص72.

(3) المرجع نفسه، ص73.

(4) سيرات بوحفص: الحلقة الشعبية فنونها و وظائفها، مجلة مقاليد، العدد15، ديسمبر 2018، ص67.

شكل من أشكال الفرجة قبل معرفتهم بالمسرح ، حيث تعتبر الحلقة" من أقدم الفنون الأدائية في المغرب العربي حيث يصعب تحديد تاريخ معين لظهورها، وهي بمثابة تمسرح في شكل بدائي، أي أنها تتجلى فيها كل أنواع الفرجة من تمثيل و رقص و غناء-يشارك فيها الجمهور عن طريق شتى الصور و الأقوال و الحكايات التي تصدر عن القوّال أو المدّاح."(1)

فالحلقة هي فن من الفنون الشعبية ابتدعها المغاربة تتجسد فيها كل عناصر الفرجة، وبخصوص ذلك فقد عرف الكاتب و الممثل المسرحي عبد القادر علولة الحلقة بقوله: "أنه في كل يوم من أيام الأسبوع تقوم في بلادنا(السوق الأسبوعي) أين تلتقي جموع الناس لقضاء حاجاتهم، في هذه الأسواق كانت تقام حلقات على شكل دائري، تروى فيها قصص الأبطال و سيرهم فكان لهذه الحكايات صدى كبير و أهمية بالغة لدى الجماهير فهي عالم يرتكز على الذاكرة الشعبية و خيال الإبداع في القول و الفعل و الحركة، يعتمد الفرجة، و المتعة، تخلط فيه الحقيقة بالخيال ،الجد بالهزل ،فالحلقة عالم يلتقي فيه الناس بماضيهم و تقاليدهم و هي بكل بساطة ظاهرة ثقافية شعبية (2)

. فالاسواق هي ملتقى للفرجة يلتقي من خلالها جمع من الناس مشكلين حلقة حول القوّال ليسرد لهم حكايات من تراثهم الشعبي .

(1) شرقي نورية: توظيف الحلقة في مسرح عبد القادر علولة، ص73.

(2) مباركي بوعلام: توظيف التراث الشعبي في الكتابة المسرحية الجزائرية (تجربة عبد القادر علولة نموذجا)، الملتقى الوطني الأول حول النقد الأديب الجزائري، 21-22 ماي 2006،ص165.

1- أنواع الحلقة:

منذ أن وجد الانسان على سطح الأرض وهو يسعى في إيجاد أساليب تعبيرية تساعده على التواصل مع الآخر وتعبيرا ما يجول بخاطره وعلى أسلوب حياته فعدة من المعتقدات والطقوس المتوارثة جيل عن جيل ومن بين هذه الأنواع التعبيرية الحلقة، وهي ذو طابع شعبي تمثل " النواة الأولى التي راحت تجمع الأفراد حولها بشكل عفوي (...) بحث عرفت المجتمعات البشرية وحتى البدائية هذا الشكل البسيط."(1)

ومن بين الأنماط التي تتميز بها الحلقة نذكر:

أ-حلقات الصوفية:

وهي نوع من أنواع الحلقة لها صلة بفئة من المجتمع الإسلامي إذ يؤكد "علي عقلة عرسان" " أنها ظهرت إلى الوجود في القرن الثالث هجري، ومازالت باقية إلى يومنا هذا فحلقة الصوفية كانت ومازالت تضم مختلف فئات المجتمع، بما فيها النساء، باعتبارهم مشاهدين أو حتى مشاركين."(2)

" إن حلقات الصوفية تعتمد على أسلوب السماع في عرض مضامينها، من خلال الأناشيد التهليلية التي يرددها أفراد الحلقة ممزوجة بإيقاعات الدفوف، فينمو الإقاع الحركي بشكل تصاعدي، ومصحوبا بالموسيقى، كما ينشر انفعالات بين المرددين، ويحرك وجدانهم."(3)

---

(1) شرقي نورية: توظيف الحلقة في مسرح عبد القادر علولة، ص75.

(2) المرجع نفسه،ص76.

(3) المرجع نفسه، ص77.

فمن خلال استخدام الصوفيون أسلوب الحلقة فهم يؤدون شعائرهم حيث تلتف جماعة مشكلين دائرة فيرددون الأناشيد المستمدة من القصائد الشعرية التي تعبر على العشق الالاهي فحلقات الصوفية تعتبر من الطقوس التعبدية.

ب–حلقات الذكر في المساجد:

ارتبط ظهورها مع ظهور الإسلام، حيث " كان الصحابة يتحلقون من حول النبي محمد صلى الله عليه وسلم فيسرد عليهم من القرآن الكريم ويلقنهم تعاليم الدين الإسلامي أو يتشاورون قضايا تهم الدين والدنيا، ولقد رغب الرسول الكريم–عليه الصلاة والسلام بهذه الحلقة قائلا: " عليكم بحلق الذكر" وفي رواية" يحلق العلم."(1) ومن تم أصبحت حلقة الذكر عادة عند المسلمين تقام في المساجد.

" إن أسلوب حلقة الذكر التي تقام في المساجد و المصليات أسلوب يعتمد السمع بالدرجة الأولى، وما تجيد به الأفواه من رونق الكلام وزخرفة، و هي غير حلق الصوفية، إذ يكون المتكلم واحد يتوسط حلقته، فيسرد قصص الأنبياء، و يدكر الناس بتعاليم الدين الإسلامي."(2)

ج–حلقات الشيعة:

"إن الحلقة مستترة أيضا لدى الشيعة في طقوس الشعرية بالنجف وكربلاء بالعراق"(3)

(1) شرقي نورية: توظيف الحلقة في مسرح عبد القادر علولة، ص77.

(2) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(3) إدريس قرقوة: التراث في المسرح الجزائري، دراسة في الأشكال و المضامين،ج1،ص420.

فالشيعة هم طائفة مسلمة يقومون بأداء شعائرهم في يوم العاشر محرم حيث " يجتمع الشيعة في حلقة مشهورة تسمى حلقة الشيعة، ويمثل هذا اليوم تاريخ مقتل "السيد الحسين بن علي" رضي الله عنه، في منطقة كربلاء"(1) ومن خلال هذه الحادثة " فالشيعة يقدسون يوم عاشوراء ... إنهم يجتمعون في ساحة كبيرة، وتقوم مجموعة بتمثيل مشهد الحصار والقتل، الذي تعرض له الحسين وعشيرته في جو حماسي، ممزوج بأصوات ضربات أيدي المتحلقين على صدورهم."(2)تعبيرا عن المصاب الذي أصاب أهل البيت الرسول-عيه الصلاة والسلام-

وتعتبر "حلقة الشيعة حلقة ضخمة، تضم كل فئات المجتمع، ولا تستثني أحدا، كما أنها أحد التجمعات الحلقية ذات البعد العقائدي، وتمثل قبلة الدارسيين، بحيث يعتبرها بعضهم أمثال على عقلة عرسان نواة مسرح عربي لم يستطع النضوج."(3)

د-حلقة المداح(الحكواتي):

بعد دور المداح في الحلقة دور أساسي يتحلق حوله الجمهور مشكلتين حلقة "فحلقة المداح نمط تعبيري شعبي الطابع يعتمد القص و التمثيل، وسيلة لإبلاغ الجمهور إذ يقوم القاص برواية حكاية ما."(4)و نجد هذا النوع من الحلقة في الأسواق و الساحات العمومية مشكل بذلك فضاء من الفرجة.

(1) شرقي نورية: توظيف الحلقة في مسرح عبد القادر علولة، ص78.

(2) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(3) شرقي نورية: توظيف الحلقة في مسرح عبد القادر علولة، ص78-79.

(4) المرجع نفسه، ص79.

فقد " توقف كثير من الدارسين عند الحكواتي، الذي كان يقدم رواياته وأقاصيصه في الأسواق والساحات حيث يتجمع الناس، وكان يستعين أحيانا بزميل أو زميلين يعاونانه في تمثيل بعض مواقف الشخصيات المساعدة في الأقصوصة، وقد انتشر هذا النمط في معظم الأقاليم العربية، فعرف في مصر باسم (المحبط)، وفي المغرب باسم (القوّال) وفي الشام باسم (الحكواتي)، وفي تونس باسم (الرواية)."(1)

ولهذا يعتبر المداح (الحكواتي) ظاهرة من الفنون الشعبية العربية " ويعود الأصل إلى هذه الشخصية الشعبية إلى حلقات الذكر والوعض، و المجالس، و التجمعات الاحتفالية التي يمارس فيها ذكر الله وتمجيده[صلى الله عليه وسلم] وذكر الأولياء الصالحين حيث يقوم بإنشاء المواويل الدينية وترتيل الآيات القرآنية الكريمة وسرعان ما خرج عن هذا الاتجاه الديني و بالرغم من أنه حافظ على الصفة الوظيفية التي كان يمارسها، إلا أن شخصية المداح انصرفت إلى الشؤون الاجتماعية متخذتا في ذلك القصص الشعبي مبراسا لها ..."(2)

ومن خلال ذلك نقول أن حلقة المداح اتخذت عدة وظائف منها ما هو ديني و اجتماعي.

2-عناصر الحلقة: وتتمثل في

" – المكان: يكون فضاء مفتوحا على الهواء الطلق، في الأسواق، الساحات العمومية ... وغير ذلك.

الزمان: لا تتقيد الحلقة بزمان ما، بحيث يمكنها أن تغطي ساعات طوالا، كما أنها يمكن أن تغطي الأدنى من ذلك.

الشكل: بحيث يشكل الجمهور جدارا دائريا.

التشخيص: تشخيص المشاهد الشعبية أو الأساطير العربية.

(1) غسان غنيم: ظاهرة المسرح عند العرب، مجلة جامعة دمشق، المجلد 27، العدد الثلث+ الرابع، 2011، ص161.

(2) سيرات بوحفص: الحلقة الشعبية فنونها و وظائفها، ص68.

التعبير الجسدي: من خلال الألعاب والحركات البهلوانية.

الإثارة من أجل اشتراك الجمهور في اللعبة الفرجوية، وهذا عبر وسائل مختلفة كالسرد أو الرقص أو الموسيقى ..."(1)

وبهذه العناصر تتشكل الحلقة، وأي غياب لعنصر من عناصرها تفقد الحلقة سماتها.

3- مسرح الحلقة:

" تعد الحلقة مظهرا من مظاهر الإبداع الشعبي، وأقدم شكل مسرحي أو طقسي احتفالي مارسه المغاربة، ولأنها كذلك فهي تعدو اطارا لمسرح شامل، ومكانا سحريا تتكاثر فيه الفرجات مع أكبر قدر من حرية الإنجاز، وهي حرية أتاحت للمسرحيين المغاربة تبني هذا المسرح الدائري لأنه يتيح لهم إمكانيات عديدة من التعبير لا يسمح بها المسرح على الطرقة الاطالية."(2)

حيث هناك " رفض للعلبة الإيطالية المغلقة المرتبطة بالطبقية والتي تحرم التواصل الحميد، والتفاعل الحي، فضيق الحيز المكاني له دلالات ومعان تتعلق بتغيب الآخر ونفيه ومن ثم الدعوة الى العودة إلى المسرح في منابعه الأولى باعتباره طقسا واحتفالا، وفرجة."(3)

وهذا يعني أن اللجوء إلى التراث وخصوصا الحلقة أعطى مساحة واسعة من الحرية في ممارسة المسرح عند المغاربة وتتعدد فيها الفرجة وهذا ما نجده في المسرح الإيطالي المغلق.

(1) عياد زويرة: التجريب في المسرح العربي، ص 107-108.

(2) المرجع نفسه، ص107.

(3) نعيمة العقريب: تمثل الموروث الشعبي في المسرح الجزائري، ص357.

" فتعدد الخشبات داخل المسرح الواحد شيء ضروري بالنسبة للمسرح العربي المعاصر، فهذه الخشبات المبثوثة في قلب الفضاء المسرحي- وليس في هامش كما هو الآن- فتكون عبارة عن حلقات متعددة، وهي حلقات تشكل في تعددها وتنوع أحداثها، واختلاف طقسها-الاحتفال المسرحي ككل، هذا الاحتفال الذي يملك أكثر من لغة، وأكثر من فضاء واحد." (1)

فإذا تأملنا هذه الحلقة "وجدنا في عمقها فرجة شعبية لها معمارية خاصة فهي بحلبتها الدائرية المفتوحة من جميع الجهات، كما أنها تتميز بنوعية جمهورها الذي يتميز بدوره بقدرة كبيرة على التخيل، ولهذا فان فراغ الحلبة من كل العناصر المسرحية الى رسم المناظر في مخيلته كما تتميز أيضا بشخصية الراوي."(2)

وهذا ما يجعل المسرح الحلقاوي يتميز عن باقي أشكال المسارح الأخرى ولذلك عدت" أقدم شكل مسرحي طقسي احتفالي مارسه المغاربة"(3)

ولذلك "أغرت الحلقة المسرحيين المغاربة الشيء الذي دفعهم الى تبني هذا المسرح الدائري، لأنه يتيح لهم إمكانيات عديدة من التعبير لا يسمح بها المسرح على الطريقة الإيطالية " (4)

" وقد لجأ إليها بعض كتاب المسرح الجزائري لتأصيله لتوفرها على الغناء والحكي، والتنكيت لإطفاء طابعا فكاهيا من خلال اللجوء إلى التهريج."(5)

---

(1) عبد الكريم بن رشيد: المسرح الاحتفالي، ص122.

(2) هناء مهري: الحلقة آلية للتجريب في مسرح ولد عبد الرحمان ولد كاكي في تأصيل المسرح الجزائري، مجلة آفاق علمية، المجلد12، العدد01، الجلفة، الجزائر،2020، ص345-346.

(3) المرجع نفسه، ص346.

(4) المرجع نفسه ، ص 345

(5) المرجع السابق، الصفحة نفسها.

وهذا الشكل من المسرح لما يتميز به من الإمكانيات اتخذه كتاب المسرح المغاربي وخصوصا الكتاب الجزائريين كوسيلة للتجريب هدفه إعطاء هوية للمسرح وبالتالي تأصيله.

فالمسرح الجزائري عرف هذا الشكل من المسرح في مرحلته الأولى قبل نشأته الحقيقية بتاريخ 1926م ثم نما وتطور على يد "ولد كاكي" وفصل البحث فيه "عبد القادر علولة" الذي وظفه بشكل جيد في مسرحية "المائدة" سنة 1972."(1)

فعن طريق "ولد عبد الرحمان كاكي" وتلميذه "عبد القادر علولة" بتوظيفهم شكل الحلقة في المسرح الجزائري الانطلاقة الحقيقة لتأصيل مسرح جزائري، وأيضا " وجد الكاتب المسرحي الجزائري كغيره من كتاب

المسرح المغاربي في مسرح الحلقة ملاذ للتعبير عن كوامن وعوالم مختلفة له من الفنية، والجمالية مايخوله حمل قضايا مختلفة."(2)

" فالحلقة كتقنية تراثية سارع إليها رواد المسرح الجزائري إلى توظيفها في نصوصهم المسرحية تعمل على إحياء فعل ما كما تسعى إلى خلق تظاهرة آنية تتم في حضور ومشاركة الجميع ومنه رفع الحواجز والمسافات بين الواقع والوهم بل كانت تهدف إلى تنمية وتفعيل الحوار مع المتفرج، وهي بهذا تخالف المسرح الملحمي الذي يحكي كل شيء وقع أو يقع بعيدا عن الجمهور."(3)

(1) أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره، غرناطة للنشر والتوزيع، الجزائر، 2013، ص260.

(2) هناء مهري: الحلقة آلية التجريب في مسرح ولد عبد الرحمان ولد كاكي في تأصيل المسرح الجزائري، ص348.

(3) هناء مهري: الحلقة آلية التجريب في مسرح ولد عبد الرحمان ولد كاكي في تأصيل المسرح الجزائري، ص351..

إن رواد المسرح الجزائري عرفوا كيف يستمدوا من التراث أشكاله وخصوصا الحلقة، فوظفوا هذه الأخيرة أحسن توظيف في النص المسرحي فمثلت بذلك تطلعات الجمهور، وألغت الحواجز بين خشبة المسرح والمتفرج وبهذا اكتسب المسرح الجزائري خصوصيته.

إذ أن " المسرح الحلقوي مثل مجالا رحبا سعى القائمين عليه طرح قضايا الناس وتصوراتهم، وفكرهم، وواقعهم، وهذا النقل يرفض أن يكون جامدا وإنما كان مؤديه يسعون إلى احترام الجمهور، واشراكه، والتجاوز معه ومن ثمة دفعه إلى التعبير عن وجدانه، واهتمامه ودفعه نحو إقامة تصورات جديدة."(1)

4-خصائص مسرح الحلقة:

يستطرد علولة بالإضافة إلى دور المداح- الرئيسي قائلا عن خصائص مسرح الحلقة إخلافا للنوع الأكاديمي الذي يعتمد على الايهام وعلى تصوير الفعل المسرحي، فإن العمل الجديد يتعامل مع العرض المسرحي الاحتفالي، كما لو كان اقتراحا على المتفرج (أي تنمية الحوار معه).

وأنه رفض العلاقة العاطفية مع الأشخاص، لأن العرض المسرحي يكتمل في دهن المتفرج الذي يفترض أن يكون ذا مستوى معرفي جيد ووعي وتجربة اجتماعية حيث يترك له حرية رفض العرض أو تجاوزه. بمعنى أن مسرح الحلقة يقترح مشاركة المتفرج كما أن اللعبة المسرحية تتوقف أيضا على طاقة الممثل الحركية والصوتية في نفس الوقت، وقبل كل شيء على طاقة فكرية لأننا والتجريدية والاصطلاحية لدى الممثل، هذا الأخير إذا كان يعتمد على الحركة والكلمة فإنه يعتمد على عائلتين من الرموز لغة الحركة ولغة اللغة والمطلوب منه أن يفكر في نوعية

(1) المرجع نفسه، ص350-351.

الإشارة الموحية وامتلاكها داخل العرض، إذ أن الممثل هو المقلد و المصور الميكانيكي المباشر للفعل المسرحي، بل أصبح بإمكانه أن يتكلم عن شيء ويصور شيء آخر."(1)

فمن خلال خصائص مسرح الحلقة نقول أنها قد اعتمدت على دور المداح وكذلك يعتمد عملها على العرض المسرحي الاحتفالي ومشاركة المتفرج في العرض ورفض العلاقات العاطفية مع الأشخاص والاعتماد في العمل المسرحي على طاقة الممثل في الإبداع وذلك باستخدام لغة الحركة، ولغة اللغة أو لغة الإشارة واعتماده على الخيال:

-تجريب الحلقة عند عبد القادر علولة

"تصرف علولة في هذه الحقبة من مساره المسرحي بصفته مناظلا فنيا، حاول أن يمرر سرده الخطابي بوسائط جمالية منها الكلمة والحركة واللباس و الوضيب العام للعرض قرر أن يحكي عن مجموعة عاملها المشترك خدمة البلاد والعباد، مجموعة من منتجي الخيرات المادية."

ومن خلال تجريب الحلقة أراد علولة أن يمرر رسالة حول الأوضاع الاجتماعية والسياسية التي يعيشها المواطن الجزائري، وكذلك الغاية من توظيف الحلقة" بحد تعبير " علولة هو للبحث عن الثقافة و الهوية الوطنية و الظفر أخيرا بفن مسرحي أصيل، تقوم معامله على ربوع الثقافة التراثية و الشعبية الجزائرية."

وهي محاولة منه لتأصيل مسرح جزائري وهذا عن طريق توظيف عناصر من التراث وبذلك "تقديم نموذج لقالب مسرحي، يضم القوّال والمدّاح والحلقة[كمصادر تراثية وتوظيفها] بشكل جديد يوفق فيه علولة بين المصدرين التراثي و الواقعي توفيقا خاليا من إعادة سرد الأحداث التاريخية، وبالتالي خاليا من المواقف السطحية." (2)

(1) أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره، ص262-263.

(2) عياد زويرة: التجريب في المسرح العربي، ص68.

أي المزج بين التراث والواقع لطرح قضايا اجتماعية وسياسية

أ–التجريب من خلال توظيف الحلقة في مسرحية "الأجواد"

" يقول عبد القادر علولة في تقديمه لهذه المسرحية فيما يتعلق بعنوان "الأجواد" إنه يعني بالمعنى الأولى و الحرفي الكرماء، فهو يلخص بالنسبة لي إلى حدما، الفكرة المركزية، أي جوهر المسرحية، هذه الأخيرة هي عبارة عن جدارية تمثل الحياة اليومية أو بالأخرى بعض للحظات من حياة الجماهير الكادحة والناس البسطاء، إنها مناظر إنسانية تصادفها كل يوم، تحكي هذه الجدارية وتكشف بدقة كيف يتصف هؤلاء

الناس المغمورون، والبسطاء، و المحقورون، والذين لا نكاد نلحظهم بالجود، وكيف يتكلفون، بتفاؤل كبير وبانسانية البناء العام، فإن المسرحية ثلاثة مواضيع درامية تستقطبها أربع أغنيات، ويستقل كل عنصر من عناصر المسرحية بذاته من حيث الموضوع في حين يرتبط الكل بما يمكن أن أسميه العناصر الأساسية للمضمون عن طريق أنصال خلفية."(1)

فمسرحية الأجواد تحاول إبراز قيم إنسانية لأشخاص في المجتمع يمثلون الطبقة الكادحة، فعلولة" أراد من خلالها رد الاعتبار لعلال الزبال، لقدور البناي، لمنصور الخارج إلى التقاعد إلى سكينة ضحية العمل في مصنع تابع للقطاع الخاص ومن ثلاث لوحات أساسية."(2)

" وقد سعى علولة لتوظيف " القوّال " لإطفاء الطابع الشعبي على العرض، مدعما ذلك بالأقوال المأثورة وكذا الموسيقى والعناء الشعبي مما شد الجمهور لمدة ثلاثة ساعات من العرض."(1)

(1) أحسن ثليلاني: توظيف القوال والحلقة في المسرح الجزائري (مسرحية الأجواد لعبد القادر علولة)، مجلة الأثر، قاصدي مرباح، ورقلة، العدد 25،جوان ،2016، ص125.

(2) أحمد حمومي: المسرح في وهران –بعد الاستقلال ، ج2، ص 127.

إذ نجد في اللوحة الأولى من المسرحية وصف "القوّال" لشخصية علال وما يمثله في المجتمع، حيث جاء في قوله:

" علال:

علال الزبال ناشط ماهر في المكناس، حين قسمته ويرفد وسخ الناس.

يمر على الشارع الكبير زاهي حواس.

باش يمزج بعد الشقاء يهرب شوى للوسواس.

يرشق قارو مبروم تحت الشاشية.

ينسف صدره كاللي معلق الحاشية.

وراء الظهر يتني الذراع ويثقل المشية.

كأنه وزير جايل في جرته حاشية.

يخطوى فخور للرصيف عليه تخشة.

ويطل من بعيد في الحوانيت للسلعة المفرشة.

كأنه يراقب في المليحة والمغشوشة.

معجب بالخيرات خدمة قراينه في الورشة."(2)

---

(1) أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره، ص242.

(2) عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة (الأقوال-الأجواد-اللثام)، موفم للنشر، 1997م، ص79.

أما في بداية اللوحة الثانية نجد تعريف لشخصية قدور من طرف القوّال. حيث يصف لنا هذا الأخير مغادرة قدور لعمله الذي دام فيه أسبوعا بعيدا عن زوجته وأولاده.

" قدور:

ابنى وعلاّ، كب جهده في البغلي والياجور ترك بالجمعة الشانطي لداره يزور.

وحش المرأة والأولاد ثقيل في صدره كالكور.

رزم حوايج الخدمة ماشي يريح قدور.

ودع أصحابه زاد السبق يشالي فحور.

قال: تجيب لكم العوين أنتم قاعدين بور.

ركب متبسم فرحان يلمع في عينيه نور."(1)

أما في اللوحة الثالثة نجد شخصية سكينة العاملة في مصنع للقطاع الخاص الذي تسبب في اصابتها بمرض جعلها عاجزة عن العمل

"سكينة:

جوهرة المصنع سكينة المسكينة زحفت خلاص ما تقدر توقف على رجليها.

ما تبرى ما ترجع لخدمة الأحدية.

هكذا صرحوا بالأمس أطباء المستشفى.

(1) المصدر نفسه، ص102.

سموم اللصيقة هما أسباب البلية."(1)

ب- التجريب من خلال توظيف الحلقة في مسرحية "الأقوال":

" تمثل مسرحية "الأقوال" بداية النضج والوعي الاجتماعي الحقيقي من خلال شخصية "قدور السائق" لمدير المؤسسة التي يشتغل بها منذ أكثر من خمسة عشرة سنة، فبعدما كان تابعا لمديره في كل شيء يدرك في الأخير حقيقة بأنه كان ينهب أملاك المؤسسة ويعيث فيها خرابا."(2)

" القوّال:

الأقوال يا السامع ليا فيها أنواع كثيرة، /قالوا وما قالوا على قدور وماصراله / اللي ارفد قشه اهجر بعد مل ترك شغله / واللي قال شدوه العمال بعدما سمحوله / طلبوا منه يبقى يعطيك يغير أفعاله / الشركة ما تضيع سواق مجرب مثله / ادخل معهم في الصف اهنا واتسقمت أحواله/لقوّال يا السامع ليا فيها أنواع كثيرة/ ولي يناضل من جديد رجعتله الكرامة / ومع النقابة سهران على المصلحة العامة /حتى عاد قدور مثال في القعدة والقمة / والسي الناصر انكشف حالته ما تعجب مشومة / تحاسب وتراقب واطرد مكشوف من الخدمة/."(3)

من خلال حديث القوّال في هذه اللوحة عن " قدور سائق المدير (وقدور من قدماء المجاهدين) وكيف وقف هذا المدير في وجه، كل ما كان من شأنه بناء البلد في الاتجاه الذي يخدم الأغلبية."(4)

(1) عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة (الأقوال-الأجواد-اللثام) ، ص149.

(2) العجلة هذلي: التجريب في النص المسرحي الجزائري المعاصر، ص152.

(3) عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة (الأقوال-الأجواد-اللثام)، ص34.

(4) أحمد حمومي: المسرح في وهران- بعد الاستقلال، ج2، ص125.

فلح يرضى قدور عن أعمال مديره فآثر الاستقالة على البقاء في العمل لكن قبلة الاستقالة بالرفض من طرف العمال لما رأو في قدور من النزاهة وإخلاص للشركة.

أما اللوحة الثانية فهي تحكي عن غشام وقصة مرضه الذي أوقفه عن العمل.

لقوال يا السامع ليا فيها أنواع كثيرة / نسمعوا للغشام مع ابنه مسعود كيف يوصى/ بعد ما خدم طويل قبل الأجل مدامه حاصي/ لقوال يا السامع ليا فيها أنواع كثيرة."(1)

وبخصوص الثالثة فهي تحكي عن حياة زينوبة بنت بوزيان العساس حيث يقول عنها القوال.

ب– التجريب من خلال توظيف الحلقة في مسرحية "اللثام":

" تنتمي هذه المسرحية إلى النهج الدراماتيكي أكثر منه إلى المسرح القائم على السرد فجل اللوحات تمثل دراميا بممثلين يتقمصون شخصيات مختلفة."(2)

حيث أنها تروي قصة برهوم بن أيوب الأفرم وهو مواطن شريف يحب وطنه ويغار على معمل الورق الذي يشتغل فيه كعون ميكانيكي."(3)

فهذا العمل المسرحي قدم في فترة حرجة كانت تمر بها الجزائر وذلك سنة 1989م.

(1) عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة (الأقوال–الأجواد–اللثام)، ص 34.

(2) أحمد حمومي: المسرح في وهران – بعد الاستقلال، ج 2، ص135.

(3) أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره، ص 244.

" تبدأ المسرحية سردا ليقدم برهوم للمتفرجين من طرف القوّال الجماعي، ويفهم السامع أن المسرى الذي خطاه برهوم لاينتج سوى انسان خجول منزو، على الرغم من ذكائه وتفهمه للأوضاع المزرية التي كان الشعب الجزائري يعيشها تحت نيل الاستدمار."(1)

" القوال:

برهوم الخجول ولد أيوب الأصرم ازداد هدو اثنين وربعين عام بالتقريب ولداته الغرزية أمه بالفجر في الربيع داخل غابة كثيفة حين ما جاء المزيود للدنيا ما زغرتوا عليه ما شطحوا بالمناسبة ..."(2)

فالمسرحية "اللثام" " تطرح قضايا عالم الشغل تماما كما فعلت من قبلها الأجواد."(3) فقد " أرخت لمرحلة صعبة مر بها العمال من جراء تدهور الاقتصاد الوطني بفعل سلوكات سلبية."(4)

ومن خلال هذه الثلاثية (الأجواد- القوال- اللثام) نقول بأن توظيف الحلقة قد" أغنت المسرح الجزائري وتبنت أعمال العديد من المسرحيين الجزائريين الذين لجأوا إليها كشكل تراثي و كمضمون فني انطلاقا من القوال أو المداح ووصولا إلى تفجير ذلك التفاعل بين العرض والجمهور، الذي كان مفتقدا إلى حد ما في المسرح الكلاسيكي – الأرسطي- الذي يعتمد على الايهام وعلى تصوير الفعل المسرحي، فكانت للحلقة عند " عبد القادر علولة" النصيب الأوفر من الاهتمام سواء في ثلاثية الخالدة-"الأقوال"-"اللثام " و "الأجواد" أو عبر بعض أعماله الدرامية."(5)

---

(1) أحمد حمومي: المسرح في وهران – بعد الاستقلال، ج2، ص136.

(2) عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة (الأقوال-الأجواد-اللثام)، ص 157.

(3) أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره، ص 244.

(4) المرجع نفسه، ص245.

(5) إدريس قرقوة: التراث في المسرح الجزائري-دراسة في الأشكال و المضامين، ج1، ص421.

ثالثا –القوّال:

أ-لغة:

قول: القول: الكلام على الترتيب، وهو عند المحقق كل لفظ قال به اللسان تاما كان أو ناقصا ،تقول : قال، يقول، قولا، والفاعل قائل، والمفعول مقول قال سيبويه : و اعلم أن قلت في كلام العرب إنما وقعت على ان تحكي بها ما كان كلاما لايقولا،يعني بالكلام الجمل كقول كزيد منطلق و قام زيد ،ويعني بالقول الالفاظ المفردة التي يبني الكلام منها كزيد من قولك زيد منطلق ، و عمرو من قولك قام عمرو(1).

و قال الفراء :القال في معنى القول مثل العيب و العاب ،قال :و الحق في هذا الموضع يراد به الله تعالى ذكره كأنه قال قول الله .(2)

الجوهري: وكذلك القالة، يقال: كثرت قالة الناس .

قال : و أهل قلت قولت ،بالفتح ،ولا يجوز ان يكون بالضم لأنه يتعدى .(3)

و المقول :اللسان ، و يقال :إن لي مقولا، وما يسرني به مقول ،و هو لسانه(4)

و امرأة قوالة : كثيرة القول ،والاسم القالة و القال و القيل ،يقال للرجل إنه لمقول إذا كان بينا ظريف اللسان.(5)

---

(1) ابن منظور: لسان العرب ، مج5 ،مادة (قول)، ص343 .

(2) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(3) المرجع نفسه، ص344 .

(4)المرجع نفسه ،الصفحة نفسها.

(5) المرجع نفسه ،ص343 .

-ابن الأثير في تفسير الحديث قال: الاقوال جمع قيل، و هو الملك و هو الملك الناقد القول و الامر، و اصله فيول فيعل من القول، حذفت عينه.

-و قال ابن الأثير أيضا: معنى و قال به أي أحبه و اختصه لنفسه، كما يقال: فلان يقول بفلان أي: بمحبته و اختصاصه.(1)

ب-اصطلاحا:

-شخصية القوال الشعبية:

"شخصية شعبية، متعلقة بالماضي في شكل من الاشكال ،يعتمد أساسا على فاعلية القول هو "الرابطة الأساسية في التواصل بينه وبين جمهوره ،بالكلمة يجلب انتباه المتفرجين و يدعوهم إلى تخيل فردي و مستقل لوقائع ما هو بصدد سرده ."(2)

يذهب عبد الحميد بورايو في تعريفه للقوّال الذي يعتبر شخص من مؤدي الشعر الشعبي، يلقي اشعاره أو يروي الحكايات و قص سير الابطال ، و سرد الغزوات و الحكايات الشعبية و الأساطير ،يقول :" أن الكثير من

(1) المرجع نفسه،ص344 .

(2) زهية عيوني :التقنيات التراثية في مسرح عبد القادر علولة ،مجلة مقاليد ، العدد 7 ،ديسمبر 2014 نقلا عن لخضرمنصوري :المظاهر الأرسطية في مسرح علولة ،مجلة العربي ،العدد623 ،الكويت ،أكتوبر 2010 ،ص120 .

الاوساط الشعبية في الجزائر تستخدم اسم القوّال كمرادف للمداح و كانت الإدارة الاستعمارية الفرنسية زمن احتلالها للجزائر تثبت على تراخيص المداحيين و القوّالين اسم (التروبادور) أو(الشاعر الجوّال) ".(1)

أي أن القوّال والمدّاح وجهان لعملة واحدة حسب هذا التعريف " فكلاهما شخصية شعبية " يروي الحكايات أو المغامرات التي يحفظ تفاصيلها عن ظهر قلب، عن ابطال تارخيين (...) أو أولياء صالحين (...) معتمدا بالأساس على ذاكرته القوية، وعلى خياله الخصب، وقدرته على الارتجال والتلوين في طبقات الصوت، مستعينا بطبلة ليحدث التأثير في الجمهور. "(2)

" هم جماعة من مؤدي الشعر الشعبي الذين يلقون اشعارهم او يرو قصائد غيرهم أمام الناس".(3)

-توظيف القوّال في مسرحية الاقوال:

" تطور أداء الممثلين على مر العروض في أتجاه الأيجار، و كان ذلك يصل في بعض المرات إلى مستويات عالية من التجريد ،و أصبح بذلك العرض الفني بالغ الاختزال و التغريب متعدد المستويات و أما الكلمة (القول) فقد كانت في ازدياد إلى أن أصبحت هي المهيمنة ."(4)

" تقوم شخصية القوّال في مسرحيات علولة بمهمات متباينة ، فتارة نجدها تشترك في سردها للأحداث المسرحية،

(1) عبد الحميد بورايو : رواية القصص الشعبي بالجزائر ، مجلة رؤيا ، العدد 1 ،السنة الأولى ، منشورات أتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 1982 ، ص108.

(2) أحمد منور : المسرح الجزائري و تطوره ، مجلة ثقافات ، العدد 10 ،كلية الآداب جامعة البحرين ، 2004 ،ص 182.

(3) أحسن تليلاني : المسرح الجزائري ، دراسة تطبيقية في الجذورالتراثية و تطور المجتمع ،ط1 ، دار التنويرالجزائري، 2013 ،ص208 .

(4) عبد الفادر علولة :الاعمال الكاملة لعلولة،وزارة الثقافة الجزائرية- د ط-، 2007 ،ص 18 .

و مهام أخرى مثل: القديم –الحكي – و تارة أخرى نجدها تختلف تقنيا من مسرحية إلى أخرى بحيث تنفرد الوحدة منها بما يسلي من مهام، و قد تقتصر الأخرى على نوعين منها أو أكثر:

-الوصف.

-توزيع الادوار.

-التمثيل (او تقليد الادوار)." **1**

ولأن القوّال و المدّاح قد استحوذ على الاقوال الشفاهية ، و فن الحياة الشعبية ، بما يقيم لهما سياجا من الاعتبار ،و شعبية لا يستهان بها ،بلور علولة من خلالها فلسفته في الحياة ، و جمع فيهما من حرارة الاسلوب و قوة الإحياء و الرمز ...ما يأخذ إلى الاعتبار بأن العناصر الفاعلة في نسيج خطابه كانت الشخصيات المسرحية بوصفها اقطابا دلالية ، و بوصفها أيضا مطيات لرؤى و قيم رمزية محددة.(2)

من خلال شخصية المدّاح والقوّال بلور علولة فلسفته في الحياة.

وهذا لا يعني أبدا غياب علولة وراء شخصياته ، ذلك أنه في استثماره لآليات الخطاب الشعبي

من خلال شخصيتي "المدّاح "او "القوّال" لم يوردهما بشروطهما الطبيعية ، بل قد عبر عنهما بما يتناسب و تأسيس مرجعيات خطابية منطوقة او مكتوبة تقتضيها الحياة الجديدة ،و تستدعي اهتمامها شرطية البحث عن شكل او قالب محلي بمثل بلده الجزائر.

(1) عياد زويرة: التجريب في المسرح الجزائري ،ص 64 .

(2) المرجع نفسه ،ص 65 .

أ-توظيف القوّال في مسرحية الاقوال:

وينهض القوّال في مسرح علولة بوظائف متعددة لا تختلف عن وظائف المداح في مسرح "ولد كاكي " سواء في الاستهلالات المسرحية او في التعليق على الاحداث ، او التعريف بالشخصيات و بخصالها (1)

يقول القوّال في استهلال مسرحية الاقوال:

" القوّال : الاقوال يا السامع لي فيها انواع كثيرة اللي سريعة عظلم ترعظ غواشي هادئة كالزلزلة تجعل القوم مفجوعة عجلانة تغض الخواطر تهيج و تحوزك للفتنة اللي تتموج في طريقها توصل محقنة تترسب تفيض على الخلق و تفرض لمحنة ...الاقوال يا السامع ليها فيها انواع كثيرة فيها اللي مرة دفلة سم تكمش كالعلقة تزرع الهول بعمادة و تفشل العقول رمقة فيها اللي حلوة ماء تروي تحمس كالرفافة تملي القلوب ثيقة برزانة تنجي من الخنقة توضح كالمرى جهار الفخات المدرفة..."(2)

ف"الاقوال" هي مسرحية اجتماعية من ثلاث لوحات تتناول في مضمونها قضية العمال و همومهم و نضالهم من اجل تحقيق حقوقهم المشروعة و محاربة الطفيليين من الانتهازيين الذين سعوا لتحطيم آمالهم و احلامهم في النظام الاشتراكي و حفظه لكرامة العامل –المغبون- و ايضا في النضال المشترك لأجل الوطن ،و أن يبقى شامخا بين بقية الاوطان (3)

(1) زهية عيوني : التقنيات التراثية في مسرح عبد القادر علولة، ص 76 .

(2) عبد الفادر علولة : من مسرحيات علولة (الاقوال- الاجواد – اللثام)، ص 23 .

(3) ادريس قرقوة : التراث في المسرح الجزائري ، - دراسة في الاشكال و المضامين- ج 1 ،ص 165 .

و هذه نماذج عن شخصية القوّال في مسرحية لعبد القادر علولة :

القوّال :

الاقوال يا السامع ليا فيها انواع كثيرة

فيها اللي سريعة عظلم ترعض غواشي هادئة

كالزلزلة تجعل القوم مفجوعة عجلانة

تعفن الخواطر تهيج و تحوزك للفتنة

فيها اللي تتموج في طريقها توصل محقنة

تترسب تغيظ على الخلق و تفرض المحبة

الاقوال يا السامع ليا فيها انواع كثيرة

فيها اللي مرة دفلة سم تكمش كالعلقة

تزرع الهول بعمادة و تفشل العقول رمقة فيها .(1)

ب-توظيف القوّال في مسرحية الاجواد " الاجواد":

تعد مسرحية (الاجواد) للفنان عبد القادر علولة بوصفه مؤلفا و مخرجا لها، من أهم الإبداعات المسرحية المسرحية الجزائرية التي حاولت تجاوز نمطية المسرح الأوربي ،و ذلك بمراهنتها على توظيف أحد ابرز اشكال التعبير

(1) عبد القادر علولة :من مسرحيات علولة (الاقوال، الاجواد ، اللثام) ، ص 23 .

المسرحي في التراث الشعبي الجزائري ، و نعني به شكل القوّال.(1)

تميزت مسرحية الاجواد بتوظيف شكل من اشكال التعبير المسرحي في التراث الشعبي وهو شكل القوّال ثم تجاوزت عن طريقه نمطية المسرح الأوربي.

إن مسرحية (الاجواد) تراهن على ابراز عديد القيم الأساسية للمجتمع ،من خلال تشخيصها في ثلاث لوحات سلوكية لشخصيات هامشية ، لكنها إيجابية خيرة ، تجسد النموذج الحي و القابل للاقتداء في التضحية و التضامن ، تعرضها المسرحية بأسلوب فني استخدم فيه عبد القادر علولة السرد بتوظيف القوال ممهدا للحوادث ، و معلقا عليها ، و راويا لبعضها ، و رابطا بين اللوحات بالكلمة المعبرة.(2)

تعرض مسرحية "الاجواد" من خلال ثلاثة لوحات سلوكية تبين قيم المجتمع الأساسية عن طريق شخصيات هامشية.

غير أن اللافت للنظر هو أن المسرحية لاتقدم لنا شخصية (علال الزبال) من خلال موقف صراعي مع آخرين يتطلب الحركة و الحوار كما هو معروف في تقاليد الدراما ،و لكنها –المسرحية- توظف القوّال و تكشف عن أبعاد شخصية (علال الزبال) من خلال عرض سردي مكتوب بأسلوب الشعر الشعبي القابل للالقاء و الغناء.(3)

وهذا نموذج من ما يقوله القوّال في مسرحية" الاجواد" القابل للالقاء و الغناء يؤديه القوّال:

"علال الزبال ناشط ماهر في المكناس

(1) أحسن تليلاني :المسرح الجزائري ،دراسات تطبيقية في الجذور لبتراثية و تطور المجتمع ،ص 218 .

(2) المرجع نفسه ،ص 219 .

(3) المرجع نفسه، ص 220 .

خين يصلح قسمته ويرفد وسخ الناس

يمر على الشارع الكبير زاهي حواس

باش يمزح بعد الشقاء يهرب شوى للوسواس ."(1)

أما في اللوحة الثانية :" فإن المسرحية تعرض على لسان (القوّال) و بأسلوب يتناغم فيه الشعر و الغناء معاناة (قدور) اليومية، إنه بناء يعمل بعيدا عن عائلته التي يشتاق اليها كثيرا ، و خاصة بنته (مريم) التي من شدة نايه عنها فقدت احساسها بأبوته و صارت تناديه (عمي) ، و هو ما زاد في ألمه ، و احساسه بالظلم الاجتماعي ، فهو يشيد السكنات و المباني في حين أن اسرته تقيم في مسكن مهدد بالانهيار ، و مع ذلك يبدي (قدور) و زوجته (فطيمة) صبرا و قناعة فيداريان الألم بالأمل ، و يمنيان النفس بغد افضل ."(2)

من بين هذه الاقوال ما يلي :

" ابني وعلا، كب جهده في البغلي و الياجور

ترك بالجمعة الشانطي قاصد لوراه يزور

وحش المرأة و الاولاد نمحي التعب نفاجي الغمة.(3)

القوّال في مسرحية (الاجواد) اسلوبه في عرض المسرحية يتناغم فيه الشعر و الغناء.

(1) عبد القادر علولة : من مسرحيات علولة : (الاقوال، الاجواد ، اللثام)، ص 79 .

(2) أحسن تليلاني : المسرح الجزائري ، دراسات تطبيقية في الجذور التراثية و تطور المجتمع ، ص 222 .

(3) عبد القادر علولة : من مسرحيات علولة (الاقوال ، الاجواد ، اللثام)، ص 102 .

و تقدم المسرحية في لوحتها الثالثة و الأخيرة صورا من الخير المطلق تعكسه جوانب من حياة ثلاث شخصيات من عامة الناس ،تعرضها اللوحة بشكل متلاحق ، فكانت البداية بشخصية (المنصور) و هو عامل احيل على التقاعد ، فحزن كثيرا على فراق آلته الميكانيكية التي ألفها و ألفته بعدما عاشرها طويلا حتى أكلت سنوات عمر(1)...

ثم تشخيص اللوحة جانبا من معاناة (جلول الفهايمي) العامل بمصلحة حفظ الجثث بالمستشفى ،فتصور سعيه الصادق في المصلحة العامة للمجتمع .(2)

و هذه مقاطع المسرحية عن هذه الشخصية:

" أنا الفهايمي ما نسواش ...أنا متاليني الهم ...عندهم الحق اللي يسبوني ...عندهم الحق اللي مسميني الفضولي ...لو كان راهم حكموا علي بالاعدام...ما نسواش أنا.(3)

أما في مسرحية "اللثام " فقد احتل القوّال مكانا في هذه المسرحية كقوله:

" القوّال:

برهوم الخجول ولد أيوب الاصرم ازداد هذوا اثنين و ربعين عام بالتقريب ، والدته الفارزية أمه بالفجر في الربيع داخل غابة كثيفة ، حين ما جاء المزيود للدنيا ما زغرتوا عليه ما شطحوا بالمناسبة .(4)

(1) أحسن تليلاني : المسرح الجزائري دراسة تطبيقية في الجذور التراثية و تطور المجتمع ،ص223 – 224 .

(2) المرجع نفسه ، ص 224 .

(3) عبد القادر علولة :من مسرحيات علولة (الاقوال ، الاجواد ، اللثام)،ص 132 -133 .

(4) المصدر نفسه ، ص 157 .

رابعا – المدّاح:

هو شخصية من التراث الشعبي حيث عرف هذا النوع " انتشار ا واسعا في تراثنا الشعبي الجزائري، فكان هذا المدّاح يقدم عروضه في الاسواق الشعبية والساحات العمومية، حيث يلتف حوله جماعة من المتفرجين يصغون إلى حكاياته بلهفة كبيرة و متعة لا نظير لها."(1)

حيث " تعد ظاهرة المدّاح في المجتمع العربي عامة و الجزائر خاصة ظاهرة احتفالية"2. فهو يحظى بمكانة في البيئة الشعبية منذ القدم.

" فهذا المدّاح او (الحكواتي) لعب دورا بارزا في المحافظة على التراث الشفهي للأمة ، فنقله بطريقته من جيل إلى آخر."(3)

" و عن مصدر التسمية فهي تعود إلى كون هؤلاء المداحون يحملون مادة غزيرة تتعلق بمدح الرسول و الانبياء ، و بعض الصحابة و الاولياء الصالحين و الزهاد ، إلى جانب ما تحمله التسمية من اشارة إلى قداسة المضمون الذي يرويه المدّاح ، و هو ما يضفي على عمله مكانة عالية ضمن الممارسات الثقافية الشعبية القائمة."(4)

فعن طريق مدحه تتجلى صفات الممدوح فيصوره بصفات محمودة و محببة للأنفس فينجد باليها المستمعون و يقتدون بها .

---

(1)مباركي بوعلام : توظيف التراث الشعبي في الكتابة المسرحية الجزائرية (تجربة عبد القادر علولة) ،ص 165 .

(2) سيرات بوحفص : الحلقة الشعبية فنونها و وظائفها ، ص 68 .

(3) احمد بيوض : المسرح الجزائري نشأته و تطوره ، ص 260 . .

(4) احسن تليلاني : الدراماتورجيا البديلة في المسرح الجزائري أو توظيف القوال و الحلقة في تجربة عبد القادر علولة، الملتقى الوطني للمسرح صناعة الفرجة للمسرح الجزائري، دار الكتاب العربي سكيكدة 17-18.

وهناك مزج في تراثنا الجزائري بين مصطلح المدّاح و القوّال فهل المدّاح هو القوّال؟ و بخصوص ذلك نجد عبد الحميد بورايو يميز بين ثلاث فئات من رواة الشعبيين في الجزائر الذين اشتهروا في الاوساط الشعبية و هم " أولا:

المداح ناو رواة الحلقات العامة في تجمعات الاسواق و المناسبات العامة ، و ثانيا: القوالون ، و هم جماعة من مؤدي الشعر الشعبي الذين يلقون اشعارهم او يروون قصائد غيرهم أمام الناس ، و ثالثا : روايات البيوت و هن من النساء اللواتي تخصصن في رواية الحكايات الموجهة و التي تطغى عليها الطابع الخرافي ."(1)

و هذا يعني " أن القوّال يعتمد على فن القول و الجمهور في حالة انصات تام ."(2)

" إنه شخصية شعبية يطلق عليها اسم الشاعر الجوال ، و هو ذلك الرجل الذي يحمل الرباب و يتيه في الارض بحثا عن الناس في الاسواق و القرى و المدن ناقلا الاخبار و الوقائع اليومية ، كما أنه يروي القصص البطولية و و الدينية كقصص الانبياء و الرسل و السيرة الشعبية كسيرة أبي زيد الهلالي ، و سيرة سيف بن ذي يزن و هو في وسط حلقة دائرية من الجمهور ، حيث يستهل الحديث بالصلاة و السلام على رسول الله صلى الله عليه و سلم ، و التسبيح ، و الاستطراء ببعض النكت او الالغاز ، لتكون بعد ذلك الحكاية." (3)

(1) عبد الحميد بورايو:في الثقافة الشعبية الجزائرية (التاريخ و القضايا و التجليات) ، منشورات الرابطة الوطنية للأدب الشعبي إتحاد الكتاب الجزائريين ، الجزائر ، 2006 ، ص 63 – 64 .

(2) سيرات بوحفص : الحلقة الشعبية فنونها و وظائفها ، ص 67 .

(3) العلجة هذلي :توظيف التراث الشعبي في المسرح الحلقوي في الجزائر ، مسرحية القراب و الصالحين لولد عبد الرحمان ولد كاكي –انموذجا- ، مذكرة ماجيستر ، جامعة محمد بوضياف – مسيلة - ،2009 ، ص 35 – 36 .

و يعني ذلك أن المدّاح و القوّال لهما نفس الصفات و لهذا يحدث خلط بينهما ، و هذا ما أشار إليه عبد الحميد بورايو " بأن كثيرا من الاوساط الشعبية في الجزائر تستخدم اسم القوّال كمرادف للمدّاح ،بينما كانت المدّاحيين و القوّاليين اسم (التروبادور)او (الشاعر الجوال).(1)"

و من خلال عروض المدّاح يذكر عبد القادر علولة "كانت العروض في شكل حلقة ، تعرض في الهواء الطلق و عامة يوم السوق يجلس.

المتفرجون على الارض في شكل دائري قطره ما بين خمسة إلى اثنى عشر مترا، داخل الدائرة يتحرك المدّاح بمفرده يرافقه بالعزف عازف واحد او اكثر ، و غالبا ما تتجاوز عروض متعددة في نفس الوقت ، و في نفس السوق ، بفضل صوته و جسده و عصاه كان المدّاح ينسق عرضا يحكي ملحمة او قصة مستوحاة من الحياة الاجتماعية ، و يؤدي بطريقته عدة شخوص ، و كان الصوت لديه وسيلته المفضلة لإعداد العرض "(2)

و هذا من خلال القول الذي يشكل " الرابطة الأساسية في التواصل بين المداح و الجمهور."(3)

" فالمداح الذي يوظف الكلمة المؤثرة و الموحية كالشعر الملحون و الازجال و القول المأثور مثلا.(4)

و يعني هذا أن المداح في عروضه يستقطب المتفرجين بطريقة أدائه و بحركات جسده و بالموسيقى و سحر كلماته ،إذ "أن المداح يؤدي دورا بارزا داخل الحلقة بمساعدة القصاب ، و ضارب الدف اثناء القاء قصائده"(5)

(1) عبد الحميد بورايو:رواية القصص الشعبي في الجزائر ، ص 18 .

(2) عبد القادر علولة :من مسرحيات علولة (الاقوال ،الاجواد ، اللثام)،تر:جمال بن العربي ،موفم للنشر ، 1997 .

(3) المصدر نفسه ،الصفحة نفسها.

(4) احمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته و تطوره، ص 263 .

(5) سيرات بوحفص :الحلقة الشعبية فنونها ووظائفها، ص 68 .

إذ " كثيرا ما كان المدّاح ينهي حكاياته بحدوثة مضحكة من حكايات جحا او بكلام مسجوع يستقر به الضحك (1)

و المكان المناسب للمدّاح هو الفضاء المفتوح كالساحات العمومية و الاسواق فكانت هذه الأخيرة " فرصة يلتقي فيها المدادحة بين بضعة خيم يقف مدّاح او شيخ او قاص."(2)

و لأن " ظاهرة المدّاح من الفنون الشعبية العربية التي تمتد جذورها في تراثنا العربي و الأمازيغي جعلت الكثير من المسرحيين يعتمدون عليها لأحداث التمايز بين المسرح العربي و الأوربي حاصة."(3)

فالمدّاح يمثل التراث الشعبي فادخال هذا العنصر في المسرح خطوة في تأصيل المسرح العربي ، و في ذلك يقول "عبد القادر علولة".

" عمقنا البحث و اهدينا إلى مسرح الحلقة حيث يبدو المدّاح شخصية مركزية تمسك بخيوط المسرحية في تشويق و أصالة و ابداع ."(4)

" فالمداح و هو يقدم عرضه لجمهوره من الناس المتلقين حوله في شكل حلقة يكشف عن قدراته المسرحية العالية ، فهو ممثل موهوب يمتلك مواهب و كفاءات فنية عالية تمكنه من تقديم عرض مسرحي مكتمل العناصر و

(1) احمد حمومي:المسرح في وهران – الفترة الاستعمارية-،ج1 ،وزارة الثقافة الجزائر ، 2013 ، ص 62 .

(2) المرجع نفسه،ص 60 .

(3) سيرات بوحفص :الحلقة الشعبية فنونها و وظائفها ،ص 69 .

(4) احمد بيوض :المسرح الجزائري نشأته و تطوره ،ص 262 .

المقومات من موضوع يتمثل في القصة الممثلة و طريقة عرضها بالانتقات ثنائية الحكي، و التمثيل باستعمال الكلمة و الحوار الافتراضي و الحركة و الموسيقى "(1)

" فموهبة المدّاح أضافت الكثير للمسرح فهو شكل من اشكال الابداع فبالرغم من غياب الديكور التجسدي داخل الحلقة إلا ان المدّاح يبدع في (اللعب) أي التمثيل باستعمال وسائل يدوية بسيطة مثل العصا او الدف او آلة الكمان لتساعده على تشخيص المشاهدة ."(2)

-توظيف المدّاح في مسرحية " القراب و الصالحين " " لولد عبد الرحمان ولد كاكي":

و من المسرحيين الجزائريين الذين وظفوا المدّاح في اعمالهم المسرحية نذكر "ولد عبد الرحمان ولد كاكي " حيث "جعله مصدرا هاما ، و اعطاه بعدا واقعيا ، مهمته نقذ الاوضاع الاجتماعية و الاقتصادية في البلاد."(3)

لذا كان يصر " على تسمية مسرحه بمسرح المدّاح ."(4)

ومن بين الاعمال المسرحية التي جسد فيها "كاكي" المدّاح نذكر مسرحية "القراب و الصالحين " فمن خلالها " اعتمد الكاتب "ولد عبد الرحمان ولد كاكي" على شخصية المدّاح في بناء النص و الحكاية الشعبية التي تضمنتها المسرحية و سرد احداثها و الانتقال عبر الزمان و المكان."(5)

المدّاح :النهار من النهارات و نهارات ربي كثيرة

(1) احسن تليلاني :الدراما تورجيا البديلة في المسرح الجزائري او توظيف القوّال و الحلقة في تجربة (عبد القادر علولة) ص 85 .

(2) احسن تليلاني :الدراما تورجيا البديلة في المسرح الجزائري او توظيف القوّال و الحلقة في تجربة (عبد القادر علولة) ص 84.

(3) هناء مهري:آلية التجريب في المسرح المغاربي ،ص 131 – 132 .

(4) الشريف الاذرع : بريخت و المسرح الجزائري (مثال بريخت وولد عبد الرحمان ولد كاكي) ،مقامات للنشر و التوزيع و الاشهار ،2013 ،ص 88 .

(5) ادريس قرقوة : التراث في المسرح الجزائري (دراسة في الشكال و المضامين ج1 ،ص 337 .

في جنة الرضوان و جنة ربي كبيرة

تلاقوا ثلاثة من الصالحين الواصلين قدام وحد المريرة

اللي زارهم في ثلاثة ما تركبه غيرة ."(1)

"فالمدّاح " في الموظف في مسرحية "القراب و الصالحين " ، القائم بأعباء السرد المسرحي و المحدد لحدود العالم الذي ستقام فيه الحكاية – حكاية و احداث المسرحية و شد انتباه المتلقي إلى وقائع الحكاية ، و الاستحواذ على انتباهه بخاق وضع درامي مهم في حد ذاته، يشير فيه توقع او صدع قد تتطور عنه ،فعروض الراوي او القوّال الشعبية ليست اختراعا حديثا او أتجاها مبتدعا ، هذا الفن نبتت جذوره بفعل الارتواء من فيض العادات الشعبية و دقائق الحياة اليومية للمجتمع الذي اعتاد استخدام الاشكال السردية في محادثته."(2)

ومن هنا نقول أن المدّاح تلك الشخصية التراثية قد لعبت دورا كبيرا على مر السنين من خلال النصح و الارشاد عن طريق سرد الحكاية الشعبية ، و لأهمية هذه الشخصية و المكانة التي تحتلها عند الناس و قد استغلها كتاب المسرح في اعمالهم المسرحية.

و خلاصة حديثنا عن اشكال التجريب في المسرح الجزائري نقول بأن الاشتغال على هذه الاشكال التراثية (الحلقة ،القوّال ،المدّاح من قبل "عبد القادر ولد عبد الرحمان كاكي"و "عبد القادر علولة" من خلال اعمالهما المسرحية .

قدما عن طريقهما تجربة مميزة حيث جمعا ما بين التراث الشعبي الجزائري و التراث المسرحي العالمي فكان المزج بينهما بوعي و ادراك وفق رؤية جديدة.

(1) عبد القادر ولد عبد الرحمان كاكي : القراب و الصالحين ، منشورات المسرح الجهوي بوهران،دت،ص 342 .

(2) ادريس قرقوة: التراث في المسرح الجزائري –دراسة في الاشكال و المضامين-ج 1،ص 380 .

أما في الفصل الثاني سنتناول الحضور السردي في مسرحية "الاقوال" "لعبد القادر علولة" التي لوحظ فيها الامكانات الدرامية القابلة للتناول و التاويل و كذلك لما فيها من تقنيات فنية اغنت المسرحية.

الفصل الثاني

الفصل الثاني :

التجريب على مستوى البنى السردية في مسرحية "الأقوال":

أولا–قراءة في العنوان

ثانيا–التجريب على مستوى التقنيات الزمكانية

ثالثا–التجريب على مستوى الشخصيات

رابعا – التجريب على مستوى اللغة

خامسا–التجريب على مستوى الصراع

أولا– قراءة في العنوان:

لم تولي الدراسات القديمة للعناوين أهمية لكن الدراسات الحديثة أعطت أهمية كبيرة للعنوان حتى أصبح أحد أبرز مجالاتها.

ويرى جميل حمداوي في قوله:" العنوان هو العلامة التي تطبع على الكتاب أو النص وتسميه وتميزه عن غيره، وهو كذلك من العناصر المجاورة والمحيطة بالنص الرئيسي إلى جانب الحواشي والهوامش والمقدمات والمقتبسات والأدلة الأيقونة"(**1**).

فعن طريق العنوان نستدل على ما ورد في النص، وعليه يعد العنوان "بمثابة الرأس للجسد، و الأساس الذي تبنى عليه، إنه إما أن يكون طويلا فيساعده على توضيح المضمون الذي يتلوه، و إما أن يكون قصيرا، و حينئذ فإنه لا بد من قرائن فوق لغوية توحي بما يتبعه"(**2**)، ومنه نقول بأن العنوان هو الموجه الرئيسي للنص، و كذلك يعتبر مدخل جيد لقراءة النص فهو "يشكل حمولة دلالية، لكن قبل ذلك فهو علامة أو إشارة تواصلية له وجود فيزيائي / مادي، و هو أول لقاء مادي محسوس يتم بين المراسل (النّاص) و المتلقي أو مستقبل النص ".(**3**)

فالعنوان يحمل دلالات و علامات إيحائية متنوعة و غنية فهو بمثابة ملخص لما يحتويه النص " فإذا كان النص نظاما دلاليا و ليس معاني مبلغة، فإن العنوان كذلك نظام دلالي رامز بنيته السطحية و مستواه العميق مثله مثل النص تماما "(**4**).

ولذلك لابد أن يتطابق مضمون النص مع العنوان ليشكلان نسيج واحد.

---

(1) جميل حمداوي: السميوطيقا والعنونة، عالم الفكر، المجلة 25، العدد 3، الكويت، جانفي مارس 1997، ص 112/79.

(2) ضياء غني لغته وعواد كاظم لغته: سردية النص الأدبي، ط1، دار الحامد، عمان، الأردن، 2011، ص: 110.

(3) بسام قطوس: سيمياء العنوان، ط1، طبع بدعم وزارة الثقافة، عمان، الأردن، 2001، ص 36.

(4) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

والعنوان كما يراه " رولان بارت " «هو صاحب الدور الأول في إكساب المتلقي معرفة بالنص، إن العنوان هو العلامة التي تسمى الكتاب وتميزه، إنه بمثابة بطاقة هوية، لذلك فاختيار العنوان الذي غالبا ما يأتي تاليا على النص، لا يخلو من القصدية، فهو يكلف المؤلف وقتا وجهدا كبيرين قبل إخراجه ليصبح بنية دلالة وسيميائية وتوجيهية إشهارية عامة للنص».(**1**)

فالعنوان هو أول شيء يتعرف به المتلقي على ما يتضمنه هذا الكتاب فهو يمثل هوية الكتاب، والعنوان قبل أن يوضع يأخذ جهد ووقت من المؤلف ليخرجه بصيغة ذات دلالة ومعنى ويكون جذاب يجذب القارئ، وعلى هذا الأخير مهمة الكشف عن الدلالة التي يحملها هذا العنوان.

وعنوان المسرحية التي نحن بصدد دراستها هي "الأقوال" لكاتبها عبد القادر علولة حيث تحمل في طياتها دلائل عديدة ستحاول اكتشافها.

إن مسرحية "الأقوال" تناولت في لوحاتها الثلاثة المشاكل التي تعاني منها الطبقة الكادحة ولأن علولة معروف عليه بتعاطفه مع هذه الطبقة وانحيازه لهم ومنتصرا لقضاياهم فجل أعماله تتناول المشاكل التي تعيشها هذه الطبقة، وقد يكون لهذا السبب تسمية "علولة" مسرحيته باسم " الأقوال" حيث حملت هموم العمال ومعاناتهم، ولأن هؤلاء العمال لا يمتلكون سوى القول للدفاع عن حقهم المهضوم.

فالمسرحية اعتمدت على أقوال "القوّال" الذي سيتكلم عنهم وعن معاناتهم وطموحاتهم على طول المسرحية، ومن تكرار اللازمة في أول المسرحية الأقوال يا سامع ليا فيها أنواع كثيرة تتحدد طرفي الخطاب: المرسل وهو القول (ليا) والمخاطب والمتلقي في آن واحد وهو: الجمهور (السامع) وهنا يكسر علولة جدار الوهم عن طريق هذه العلاقة الوثيقة بين الممثل الذي هو القول والمتفرج.

(1) الكبير الداديسي: تحليل الخطاب السردي والمسرحي، دار الراية، عمان، الأردن، 2014، ص 21.

فهذا "القوّال" يصف هذه الأقوال بأنها سيف دو حدين، فهي ليست بالجديدة لأنها "سريعة عظلم ترعظ غواشي هادئة كالزلزلة تجعل القوم مفجوعة عجلانة" (**1**)هي أيضا حلوة: " اللي حلوة ماء تروي تحمس كالرفاقة".(**2**)

ومن خلال هذه الأقوال نجدها تستطيع أن تقوم بأفعال الإنسان لذا جسدها علولة في شخص المرآة وهذا ما نجده في هذا المقطع:" تملي القلوب ثيقة برزانة تنجي من الحنقة توضح كالمدى تورى الفخات المدرفة"(**3**)

فيعد هذا الكلام بالنسبة للشخصيات المسرحية أهم من الكتابة وهذا ما نجده في اللوحة الأولى حيث يفضل العامل " قدور السائق" أن يعبر بالقول لصديقه و مديره سي ناصر على أن يعطيه الرسالة يحمل مضمونها استقالته من الشركة فهي بحسب "قدور السواق" غير معبرة عن الأسباب الحقيقية للإستقالة من الشركة و هذا ما نجده في المقطع: "الرسالة خذي إدارية و ما تعبّرش على الأسباب الحقيقية هذا علاش جبتها لك بيدي ... "(**4**).

فالقول الذي حرم منه "قدور السوّاق " سنوات عديدة اليوم ما لاه ثقة وتحدي لمديره وصديقه السي ناصر.

أما في اللوحة الثانية نجد الأقوال تختصر قصة حياة "غشام ولد الداود" فهي عبارة عن تجارب عاشها غشام فهي كنزه وإرثه الذي يورثه لابنه "مسعود" فهي خلاصة حياته وكل ما يملكه، و تتمثل هذه الأقوال في نصائح ووصايا: " نسمعوا للغشام مع ابنه مسعود كيف يوصي / بعد ما خدم طويل قبل الأجل مدامه حاصي/"(**5**).

---

(1)عبد القادر علولة : من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام)، ص 23.

(2)،(3) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(4)عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام) ص 24.

(5) المصدر نفسه ، الصفحة نفسها .

والأقوال أيضا في اللوحة الثالثة نجدها تعطي احتمالات حول مصير شخصية زينوبة إما بالموت وهذا بسبب مرضها أو تغيير مجرى حياتها بالانضمام إلى كبار العمال.

إن القول كما معروف يحتمل الصدق والكذب، فنجد القوّال في بداية كل لوحة من المسرحية يعطينا مجرد احتمالات لنهاية أبطالها والمتفرج له الحق في الاختيار بين النهاية السلبية أو الإيجابية هذا لأن سرد القصص بكل بساطة هي عبارة عن أقوال تحتمل الصدق أو الكذب.

ويقول القوّال في هذا الصدد في اللوحة الثالثة من المسرحية " قالوا ما قالوا على زينونة بنت بوزيان العساس قالوا ما قالوا على البنت مولات القلب الحساس/ ... كاين اللي قال بعد ما احكا لها خالها ريحت/ بكات على هم العمال زال عليها الضر و نعست/ في العطلة ديك مع الجيلالي عندها ما خرجت/ وين ماراح تمشي معاه مالكبير ما عيات ماملت/ جمعت في القهاوي ناقشت مع العمال و سهرت/ عادت مهتمة بنظالهم عندها ما قصرت/ مع خالها و العمال أصحابه تمتعت و حوست/ كلهم حبوها و البعض رافقوها منين ركبت/ الأقوال يا السامع ليا فيها أنواع كثيرة/ فيها اللي دفلة سم تكمش كالعلفة/ فيها اللي حلوة ماء تروي تحمس كالرفاقة"(**1**)

ومن هنا نقول أن عنوان "الأقوال" الذي اختاره علولة لمسرحيته جاء معبرا عن مضمونها فهو يحمل دلالات عديدة.

ثانيا–التجريب على مستوى الشخصيات

يعتبر مفهوم الشخصية من المفاهيم التي اختلف في تحديدها حيث " يعد مفهوم الشخصية من المفاهيم التي لا يمكن تحديدها تحديدا دقيقا، وموضوع الشخصية موضوع تباينت فيه الآراء والمذاهب، وذلك حسب المجالات التي

(1) المصدر السابق ، ص76.

تتم فيه دراسة الشخصية، ومن المداولات الأدبية لمعنى الشخصية أنها ذلك القناع الذي يلبسه الممثل لأداء أدواره المسرحية، أو هي الوجه المستعار الذي يظهر به الشخص أمام الغير."(**1**)

ويعني هذا أن مفهوم الشخصية متعدد الدلالات وهذا حسب المجال الذي ندرس فيه.

" فالشخصية كائن من ابتكار الخيال يكون له دور أو فعل ما في كل الأنواع الأدبية والفنية التي تقوم على المحاكاة مثل اللوحة والرواية، والمسرح، والفيلم السينمائي، والدراما التلفزيونية والدراما الإداعية."(**2**)

ونجد مفهوم للشخصية عند رضا غالب في قوله: " إن لفظة Persona" التي تعني في ترجمتها اللاتينية القديمة القناع. والتي اشتقت منها الألفاظ التي تدل على الشخصية في اللغات الأروبية كالإسبانية Personage وفي الفرنسية Personnalité وفي الإنجليزية Personality منذ استخدامها الأول في المسرح وهي تفتقر إلى المعنى المحدد بين ملفوظات المسرح: الشخصية الدرامية، الممثل، الدور."(**3**)

وعن مفهوم الشخصيات الدرامية يقول أحمد إبراهيم:" شخصيات وهمية حتى و إن كانت من منشأ واقعي إلا أنها ذات حضور قوي و مؤثر ناتج عن اتفاق غير مكتوب بين المؤلف و المخرج و الممثل كطرف أول، و المتلقي كطرف ثان يتعين موافقة الطرف الثاني بقبول الإيهام الفني، و الرضا به مقابل المتعة التي سينال"(4)

الشخصية هي عنصر بارز في تركيب البناء الفني لكل مسرحية وهي جزء أساسي للدراسات، وركيزة بالغة المدى في الحفاظ على تركيبة الدراما كفن مسرحي.

---

(1) سامية حسن الساعاتي: الثقافة والشخصية، ط 2، دار النهضة العربية، بيروت، ص 116.

(2) ماري إلياس، حنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، ط1، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، 1997، ص269.

(3) رضا غالب: الممثل والدور المسرحي، أكاديمية الفنون، مصر، 2006، ص 46.

(4) أحمد إبراهيم : الدراما و الفرجة المسرحية، ط1، دار الوفاء لدنيا. الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2006م، ص49.

" فالشخصية الدرامية بناء متخيل في إطار لغوي لكائن قد يكون له وجود مادي في دراما النص أو غائب كشخصية."(1)

حيث "تتكون الشخصية في المسرح من خلال أفعالها وخطابها ومجمل الصفات التي تحملها، وهناك دائما علاقة جدلية بين فعل الشخصية وصفاتها تلعب دورا هاما في تحديد نوعية الشخصية، وحين يغيب الفعل يكون الأمر ذو دلالة ."(2)

ورغم ذلك تعد الشخصية " أحد العناصر البنائية في النص الدرامي تتجلى وظيفتها في ترجمة خطاب المؤلف الدرامي عبر أدوارها الوظيفية بصفتها فاعل actant في صورة أفعال مرئية تعمل في اتجاهين: الفضاء الدرامي كما تخيلها المؤلف، وفضاء المتلقي كما يجسدها في خياله (القارئ، المخرج، الممثل، مهندس الديكور إلخ) بما تنطق به أو تضمره، و بما يعترك في داخلها من طموحات و أفكار و عواطف أثناء اشتباكها على امتداد الدراما مع غيرها لتحقق ذاتها و أهدافها."(**3**)

فالشخصية تتعدد وظائفها في الفعل الدرامي و هذا حسب المؤلف فإن الشخصية الدرامية تبقى كائنا ورقيا وهميا يبغى تشكله فوق المنصة، و من ثم لا تنفصل الشخصية الدرامية عن مؤديها تجسيدا سواء في مرحلة ما قبل إعدادها أو أثناء ذلك في عقل المؤلف، أو بعد ذلك عبر القارئ أو المخرج أو الممثل."(**4**)

فالشخصية الدرامية يمكن تحويلها من كائن ورقي إلى كائن ملموس فوق المنصة عبر الممثل.

---

(1) رضا غالب : الممثل و الدور المسرحي، ص 49.

(2) العجلة هذلي: التجريب في النص المسرحي الجزائري المعاصر، ص261.

(3) رضا غالب : الممثل و الدور المسرحي، ص 52.

(4) المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

ويقول إريك بينتلي:" إن الشخصية المسرحية هي نموذج للشخصية البشرية الذي لا يكتمل وجودها إلا إذا اكتملت جميع أبعادها، لأن كل شيء في الوجود له أبعاد ثلاثة، هي الطول و العرض و الارتفاع، و الكائنات البشرية لها أبعاد إضافية أخرى هي البعد الفيزيولوجي و السوسيولوجي و السيكولوجي، و نحن إن لم نعرف هذه الأبعاد لا يمكن تقدير قيمة الكائن البشري حق قدره."(1)

وعلى الكاتب المسرحي أن يراعي في كتابه للنص المسرحي أبعاد شخصيته الدرامية التي تجمع بين ما هو جسماني واجتماعي ونفسي، فالأول مرتبط بتركيب الشخصية (العمر، الشكل، قوي أم هزيل، ذكر أم أنثى ... أما البعد الاجتماعي فيحوي المحيط أو البيئة الاجتماعية للشخصية، أما البعد النفسي فهي تتمثل في الدوافع السلوكية للشخصية (الأحاسيس والانفعالات).

"وفي ضوء يمكن تفسير الشخصيات الدرامية في ضوء المفاهيم النفسية وحقائقها، وفيما يتعلق بالدوافع الشعورية واللاشعورية، ومعرفة الدوافع السلوكية للشخصية وبيئتها من خلال الضغوط والحاجات التي تمر بها الشخصية في حاضرها حيث أن لكل شخصية أبعادها الخاصة الطبيعي، الاجتماعي، النفسي، والتي تتوضع من خلال ما تتحدث به الشخصية عن ذاتها أو ما يقال عنها على لسان غيرها من الشخصيات في إطار الحدث الدرامي أيضا."(**2**)

ز من خلال هذه الأبعاد نجدها مجسدة في مسرحية "الأقوال" "لعبد القادر علولة"

(1) إريك بينيتلي: الحياة في الدراما، تر: جبرا إبراهيم جبرا، المكتبة العصرية، بيروت، 1968،ص50.

(2) فؤاد علي حارز الصالحي: دراسات في المسرح، ط1، دار الكندي للنشر و التوزيع –اربد- ، الأردن، 1999،ص52.

أ. **البعد الاجتماعي:**

ويتمثل في أنه " يحدد أوصاف الشخصية، ومركزها الاجتماعي في بيئتها وثقافتها، ومهنتها، وعاداتها وعلاقاتها الاجتماعية، فالشخصية، هي حصيلة ضرب البيئة والوراثة."(**1**)

ويتمثل هذا البعد في اللوحة الثانية من المسرحية وتجسدها الشخصية البطلة" غشام" فهو شخص أمّي ثم توقيفه عن العمل بسبب مرضه "أبوك غشام أمّي الله غالب ... "(**2**)

" ... الطبيبة نتاع المعمل اليوم الصباح اعطاتلي ورقة وقالت لي ... درسنا القصية متاعك على المستوي المديرية وقررنا باش توقف الخدمة نهائيا ... "(**3**)

أما في اللوحة الثالثة فنجد هذا البعد الاجتماعي مجسدا في شخصية الجيلالي خال زينوبة بنت "بوزيان العساس" حيث يحكي عن الحال التي وصل إليها خال "زينوبة" بعدما طرد من العمل بسبب تحديه مدير المعمل الذي يشتغل فيه، وهذا ما جاء في حديثه مع زينوبة."

" لمينا العمال ودرنا جمعية، درنا نقابة واتسمنا في المكتب احنا سبعة، ادخل المعلم واخدم اللي علينا اتسمى كاتب عام بكل سهولة. ثلث الشهور من بعد اطردت أنا ما جبنا حتى حق للعمال والجيلالي خالك تهموه بالتشويش و الفوضى"(**4**) فمن خلال هذا المقطع نلاحظ أنه هناك نفس المعاناة التي تعانيها الشخصيتان "غشام" و " الجيلالي" هما عاطلان عن العمل لكن "غشام" أوقف عن العمل بسبب مرضه أما الجيلالي فأوقف عن العمل بسبب مواقفه من السياسة البيروقراطية التي يتعامل بها مسؤول المعمل.

---

(1) المرجع السابق، ص 53.

(2) عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواء، اللثام)،ص35.

(3) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

(4) المصدر نفسه، ص73.

وكذلك هناك اختلاف آخر وهو أن "غشام" رجل أمّي و "الجيلالي" رجل مثقف وهذا يدل على أنه مهما كان اختلاف في المستويات فهناك أزمة واحدة يعاني منها المجتمع بكل أطيافه وهي البيروقراطية في الشركات الوطنية، وهذا ما تحاول الوقوف عنده المسرحية.

ب. البعد النفسي:

وتتمثل في " النتائج المتكونة عن تاريخ الشخصية السوي من إيجابية وقوة، وما يعانيه من ضعف وخلل نتيجة تاريخها غير السوي."(**1**)

وهذا البعد يتعلق بالجانب الداخلي للشخصية والأحوال النفسية والفكرية، وهذا ما نجده متمثلا في شخصية زينوبة فرغم مرضها بالقلب فشخصيتها قوية حساسة ذكية فهي تتصف بأنها أكبر من عمرها.

" زينوبة بنت بوزيان العساس يمثلوا بيها في الثانوية من ناحية السيرة والذكاء

زينوبة بنت بوزيان العساس ذكية حساسة بالكثير شوفتها غازارة تقرى في الداخل الإنسان بكل سهولة."(**2**)

فمن خلال هذا المقطع نتعرف على زينوبة وما تتصف به من أوصاف حسنة حيث يمثلون بها في المدرسة من حسن الخلق والذكاء وهي شخصية مرهفة الحس.

ج. البعد المادي:

وهو الجانب الخارجي أي الشكل وهي التكوين الجسماني للشخصية وما تحمله من ملامح وخصائص مميزة، كالوزن، والطول والنوع الاجتماعي (الجنس)، واللون وما يميزها من لون العيون أو الشعر، وما بها من اعاقات

(1) أحمد إبراهيم: الدراما والفرجة المسرحية، ص51.

(2) عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواء، اللثام)، ص57

طبيعية أو مكتسبه، ومظهرها الخارجي الملابس والمكملات والعادات واللوازم التي تميز الشخصية في تكوينها، وحالتها الصحية."(**1**)

ويتجلى هذا البعد في اللوحة الثالثة حيث نجده ممثلا في زينوبة " القوّال: زينوبة بنت بوزيان العساس في عمرها تناعش سنة قاصفة في القيمة تقول مولات تمن سنين وقليلة في الصحة، درعيها ورجليها رقاق وارهاف وجها حلو وظريف طابعينه عينها عينيها كبار لونهم قرفي حين يزغردوا زغيد يتسكجوا حين ما تغضب ويبتسموا حين ما تضحك."(2)

هنا القول يعطينا وصفا دقيقا لشكل زينوبة وما تتصف به من قصر في القامة وجسمها هزيل وبحسن وجهها عيناها كبيرتان لونهم قرفي (بني) فهما معبرتان.

فالقول هنا أعطى وصفا دقيقا للشكل الخارجي لزينوبة ومن خلال وصفه عكس لنا ما يحمله شكلها الداخلي ومن هنا نقول أن هذه الأبعاد تمكننا من رسم الشخصية و تحديد اعتبارات أخرى إن كانت عدوانية محبة شجاعة و هذا لتكون وسيلة إقناع للمشاهد أثناء العرض.

وعن كيفية بناء شخصياته في المسرحية بقول علولة: "إنى استخراجها من الحياة اليومية، من واقع كل يوم، بالطبع هناك معالجة فنية وجمالية، أي كل ما يشمل عمل الإبداع المعقد إن شخوصي تنطلق وتنبثق من الواقع وهدفهم هو واقع المترفج."(**3**)

(1) أحمد إبراهيم: الدراما والفرجة المسرحية، ص50.

(2) عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواء، اللثام)، ص 56.

(3) المصدر نفسه ،ص243.

ومن خلال قول علولة نقول بأن شخصيات مسرحياته يجلبها من الواقع الحياة حيث يعرف على علولة قربه من الطبقة الشعبية، ولكل شخصية في مسرحياته وظيفة ودلالتها ولأن " فعل الشخصية قد حدد من وجهة نظر دلالته في سيرورة الحبكة ووظائف هذه الشخصيات هي العناصر الثابتة والمستمرة في الحكاية، أيا كانت هذه الشخصيات، ومهما كانت طريقة إنجازها لهذه الوظائف."(**1**)

وشخصيات مسرحية "الأقوال" لها وظائفها وهي:

أ. **القوّال:**

يعتبر الشخصية الجوهرية والمركزية في مسرح علولة فهو شخصية نابعة من التراث الجزائري العريق استعان بها علولة في مسرحيته لتوظيف عنصر السرد، إذ يختصر القوّال الأزمنة وينتقل من مكان لآخر ويسرد لنا الأحداث التي لا يمكن تجسيدها على المسرح، ومن وظائفه كذلك تعريفه بالشخصيات، وهو متحدث على ألسنة الجميع، فوجد فيه علولة سبيلا للتقريب ما بين الفن المسرحي المعتمد أساسا على السرد، فيقول القوّال في استهلال مسرحية الأقوال: " الأقوال يا السامع ليا فيها اللي سريعة عظلم ترعظ غواشي هادئة كالزلزلة تجعل القوم مفجوعة عجلانة تعفن الخواطر تهيج و تحوزك للفتنة اللي تتموج في طريقها توصل محقنة تتسرسب تفيض على الخلق و تفرض لمحنة.

الأقول يا السامع ليها فيها أنواع كثيرة فيها اللي مرة دفلة سم تكمش كالعلقة تزرع الهول بعمادة وتفشل العقول رمقة فيها اللي حلوة ماء تروي تحمّس كالرفاقة تملي القلوب ثيقة برزانة تنحي من الحنقة توضح كالمدى تورى جهاز الفخات المدرقة الأقوال يا السامع ليا فيها أنواع كثير اللي في صالح الغني الطاغي المستغل واللي في صالح الكادح البسيط والعامل

قوالنا اليوم يا السامع على قدور السوّاق وصديقه

(1) فلاديمير بروب: مورفولوجية الحكاية الشعبية الخرافية الروسية، تر: إبراهيم الخطيب، ط1، الشركة المغربية، المغرب،1986، ص35.

قوالنا اليوم يا السامع على زينوبة بنت بوزيان العساس."(1)

ونلاحظ هنا أن القوّال يقوم بالاستهلال للمسرحية فيقدم من خلال ذلك عما تتحدث عنه المسرحية و في نفس الوقت يقدم لنا شخصياتها.

ب. قدور السوّاق:

وهي الشخصية البطلة في اللوحة الأولى من المسرحية تقوم بدور الشخص البسيط الساذج الذي كان يصدق أكاذيب صديقه ومديره ويتغاضى عن أخطائه بحق الشركة وكمالها، لكنه في الأخير يدرك حقيقة صديقه الانتهازي فقرر أن يقطع صلته به وبالشركة

" ... إذن اليوم قصدتك باش نستقيل من الشركة الوطنية و في نفس الوقت باش نستقيل من عقيدة الصداقة اللي كانت رابطتنا ... "(2)

إن قدور بالنسبة لصديقه المدير "السي ناصر" مثل ظله حيث كان يثق به ثقة عمياء، ولكنه لما أدرك الحقيقة أصبح يمقت أفعاله الشنيعة من خلال استغلال منصبه لخدمة مصالحه، ويرفض أن يكون معه في نفس المكان.

"ألا ... محتاجني نقعد باش تستعملني باش تزيد في مصلاحتك ... قدور كان ضانك متاع الصح ... "

فشخصية قدور في هذه المسرحية ترمز إلى الإنسان الذي انخدع في صديقه فرفض أن يستمر معه في نفس الطريق عندما عرف حقيقته.

ج. غشام ولد الداود:

يمثل شخصية البطلة للوحة الثانية من مسرحية "الأقوال " رجل متواضع بسيط مر بظروف قاسية في حياته فشكلة خلاصة تجارب حياته فهي بمثانة له الإرث الذي سيورثه لابنه "مسعود" إذ تعد وصايا له

(1) عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام)، ص23.

(2)المصدر نفسه ، ص 24.

" ... الكنز هذا رمز لاباش تحافظ عليه ولكن باش تبقى حامل المعنى متاعه في دماغك طول ... عمرك ... (1)"

" وليدي مسعود بقاولي (أيام) يمات نزيدها معكم ما حصيت نهار واش يهدف عليا والأجل هذا علاش كلمتك اليوم بهذا الصيغة ... بغيت نبلغك لمحات من التجربة متاعي بالكلام اللي نعرف"(2)

د. زينوبة بنت بوزيان العساس:

تمثل الشخصية البطلة للوحة الثالثة حيث تمر بالظروف الصحية صعبة تلقى رعاية خاصة من طرف والديها تمتاز بالذكاء و الحس المرهف، تربطها علاقة وطيدة مع خالها "الجيلالي" فمن خلاله تتعرف على المشاكل التي يمر بها العمال في المعمل الذي يشتغل فيه و في زيارتها له تتعرف على الحالة التي وصل إليها جراء طرد من العمل فيقوم بسرد ما وقع له، و زينوبة تصغي له باهتمام و ينتبها حزن لما وصل إليه خالها و العمال الذين يشتغلون في المعمل، لكن في نفس الوقت تحس بالفخر و الاعتزاز لما فعله خالها و العمال للمعمل من أجل حمايته من أرباب العمل الانتهازيين.

فالشخصية "زينوبة " ترمز إلى الدفء والبراءة في عالم لا يرحم.

" ... ثم الغلبة قال الجيلالي وثم المحنة. فهمت زينوبة في الشهور الأولى عنوانا العمال بالمال السكر القهوة والقش للدراري، شدينا قد اللي قدرنا ... "(3)

هذا بالنسبة للشخصيات الرئيسية في مسرحية "الأقوال " أما الشخصيات الثانوية فتتمثل في:

---

(1) المرجع السابق ، ص 27.

(2)المصدر نفسه، ص53.

(3) المصدر نفسه ، ص 75.

أ. المدير سي ناصر:

هو المدير لشركة وطنية، يعمل لديه "قدور" كسوّاق كما سبق وأن قلنا، "سي الناصر" شخصية انتهازية يستغل أملاك الدولة لصالحه، فكانت تجمعه صداقة مع "قدور" وهذا في فترة الحرب، حيث كان "سي الناصر" يتصف بسلوكات حسنة إلا أنه بعد الاستقلال وتعيينه في منصب مدير شركة تغيرت طباعه من رجل مناضل ينادي بالحرية والعدالة الاجتماعية إلى رجل انتهازي ظالم.

يقول قدور: "باش نوجد الناصر صاحبي متاع زمان ... أخ الحدب والصديق الكريم اللي تملحت معاه ... السي الناصر متع الشدة والتمرميد ... الناصر الشجاع مول السلوك الزينة ... لكن أنت من الناس اللي حابين يحلبوا الوطن حتى للدم ويجعلوا مصيره زي آخر ... "(**1**)

وهذا هو السبب الذي جعل قدور يأخذ قرار الاستقالة من الشركة لأنه أدرك حقيقة مديره، يقول:" المحال يا السي الناصر رانا فيه ... من المحال باش نزيدوا نمشوا اخوات كما زمان هذا هو المحال بالنسبة ليا ..."(**2**)

فشخصية المدير (سي الناصر) ترمز إلى البيروقراطية التي أنهكت مقدرات البلاد.

ب. الجيلالي:

يسكن بمدينة وهران، وهو خال " زينوبة" متزوج وأب لطفلين كان يعمل في شركة لتصنيع البلاستيك، لكنه طرد منها لأنه طالب بحقه وحق العمال، فانتقل بذلك من حياة اليسر إلى حياة الشقاء التي جعلته يبيع كل ما يملك لضمان قوة عياله يقول القوّال: "بقات تفكر حزينة كل شيء تبدل عند خالها، مراة الخال ما بدلت ما

(1) عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام)، ص 25.

(2) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

دارت مسمن باش تستقبلها ... الجيلالي بالصباط مقعور والدراري بالحفاء، الدار خواتم مطرح واحد ما فيها ..."(1)

فشخصية " الجيلالي" خال " زينوبة " ترمز للحنان والعطف، حيث أنه يحكي لزينوبة عن سبب تدهور حياته، وكيف طردني المعمل، فهو لابد أن يصرحها بذلك لكي لا تتدهور صحتها، وهذا ما نجده في قول القوّال:" فهم باللي حست بكل شيء وملتزم عليه يحكي ما يعكسها، يحكي باش يزل عليها الضر بنت أخته جاءت عنده تريح والأطباء قالوا ما تخبوا ما تكذبوا عليها تعيا ما تعاكسوها ... "(2)

ومن خلال شخصيات مسرحية "الأقوال" نجد بأنها تحمل أفكار وطموحات علولة السياسية، والاجتماعية وكذلك تحمل في طياتها الكثير من المعاني النظامية، فشخصيات المسرحية تؤمن بالاشتراكية والمصلحة العامة، والنضال من أجل الوقوف ضد الامبريالية.

(1) المصدر نفسه ، ص 71.

(2) عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام)، ص72.

ثالثا–التجريب على مستوى التقنيات الزمكانية:

يعتبر الزمان والمكان من العناصر التي لها أهمية في العمل الأدبي حيث لا يمكن الفصل بينهما لأنهما يكملان بعضهما البعض في الإنتاج الأدبي نثرا أو شعرا "فوقوع الفعل في مكان ما يوجب اقترانه بزمن معين والعكس صحيح."(**1**)

والمسرحية من الأجناس الأدبية التي تعتمد في سردها على عنصري الزمان والمكان " فالحديث عن الزمان المسرحي وهو وضع المسرحية (نص/عرض) في إطار زمني محدد وقابل للتعرف عليه، بتحديد إطاره ومرجعيته" فزمن المسرحية يبقى مهما حتى يتحدد في إطاره ومرجعيته."(**2**)

إن الزمان والمكان لقي اهتماما من طرف المهتمين بالمسرح في أعمالهم وهذا ما نجده كذلك عند كتاب المسرح الجزائري حيث " أعطى جل كتاب المسرح في الجزائر تنوعا كبيرا في عنصري الزمان والمكان كونهم انتهجوا المدرسة الملحمية والتي تنادي بهذا التنوع في وصف الأحداث والانتقال بالزمن من الماضي والعبور به إلى الحاضر والمستقبل والعودة إلى الزمن البعيد وإسقاط الأحداث، كما عنيت المدرسة الملحمية – أيضا بتنوع الأمكنة وتصوير الأفعال التي تجري خارج الخشبة" (3)

ومن خلال مسرحية "الأقوال" نجد أن هناك عدم الالتزام في وحدة الزمان والمكان فنرى كاتبها "عبد القادر علولة"

(1) محمد الأمين صالح بو شعور: أثر السرد في بنية التأليف المسرحي الجزائري، مذكرة ماجستر، جامعة السانيا، وهران، الموسم الجامعي (2010-2011)، ص 123.

(2) طامر أنوال: المسرح والمناهج النقدية الحداثية (نماذج من المسرح الجزائري والعالمي)، دار القدس العربي، 2011، ص 226.

(3) محمد الأمين صالح بو الشعور: أثر السرد في بنية التأليف المسرحي الجزائري، ص123.

ينتقل بنا من المكان إلى آخر ومن زمان إلى آخر مثلا في اللوحة الأولى نجد هناك حوار يدور بين الشخصية البطلة "قدور السوّاق" ومدير الشركة "السي ناصر" حول سبب تقديم الاستقالة من طرف "قدور السوّاق " من الشركة

"قدور السوّاق: السي الناصر هاك تقري هذا الرسالة ... رسالة موجهة ليك يا حضرة المدير ... اقرى ... اقراها ... نعم فيها استقالتي.

طالب فيها نتسرح من الآن ... طالب فيها نستقيل من الآن ... ما كان لا تتكلم يا السي الناصر المدير ... اليوم أنا نتكلم ... خمسطاش سنة تقريبا وأنا ساكت باكم أما اليوم نتكلم ... مذابيك تسمعلي مليح وما تحاولش تقطعلي الكلام ... راك تتساءل مع نفسك وتقول "واش بيه قدور هبل؟ ... بلاك شربان؟ ... ربما وقع سوء التفاهم؟ ... ألا ... قدور اليوم تحاسب مع نفسه وعول ... قدور اليوم قرر بعدما حلل ودرس شحال ... قدور قطع اليوم الخيط اللي كان رابطه بالسي الناصر، قطعه عمدا ... الرسالة هذي إدارية وماتعبّرش على الأسباب الحقيقية هذا علاش جبتهالك بيدي ... "(**1**)

من خلال هذا المقطع من الحوار بين "قدور السوّاق " و"السي ناصر" المدير تتجلى لنا بعض موصفات الفضاء المكاني الذي تنشط فيه شخصيات مسرحية "الأقوال"، وهو فضاء المؤسسة التي يعمل فيها العامل "قدور" بصفته سائق، في حين أن الألفاظ الآتية: (الآن، اليوم، خمسطاش سنة تقريبا ...) تشكل الاتصال الزماني، وتمثل الحاضر فالحاضر يتمثل في (الآن، اليوم) أما الماضي فيتمثل في الأمس (خمسطاش سنة تقريبا)

(1) عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام)، ص23.

وكذلك نجد في المقاطع الأخرى من نفس اللوحة أن هناك سرد حكايات في أزمنة وأمكنة مختلفة أحداث وقعت ما قبل عن سرد ذكرياته لابنه مسعود هي على شكل وصية له فيها تجارب حياته وكذلك يقوم بإخباره بحدث مستجد وهو إيقافه عن العمل بسبب مرضه.

" ... الميم يا بني مسعود ... اليوم الصباح حبسوني من الخدمة ... رتب ما تتخلعش نحكيلك ... حبسوني وما وقع لازقى ولا حس ... حبسوني بالتبسيمة وأنا راضي ... هذوا الشهور وهي القضية تندرس واليوم الصباح قروا ... الطبيبة متاع المعمل اليوم الصباح اعطاتلي ورقة وقالت لي ... درسنا القضية متاعك على مستوي المديرية وقررنا باش توقف الخدمة نهائيا ... "(**1**)

فمن خلال هذا المقطع الحواري يتضح لنا أن هناك تفاعل بين الشخوص المسرحية (الأب غشام مع الابن مسعود وشخصيته الطبيبة، فالمكان يتأرجح بين منزل الأب "غشام" والمصلحة الطبية) الموجودة في المؤسسة التي يعمل بها "غشام" ويدل على ذلك الألفاظ التالية (المعمل- المديرية) أما الأزمنة فنجدها في الحوار الذي دار بين الشخصيات (اليوم-الصباح-شهور) فهذه الأزمنة تعكس حدود التفاعل بين الأزمنة المختلفة المتفاوتة من حيث دلالتها أما في اللوحة الثالثة: فيمكن تحديد الزمان والمكان من خلال هذا المقطع:

" وصلوا للمحطة النهار عاد ماطلعش وغاشي قوي عند الشباك داير الدالة. دخلت الأم في الصف وخلات زينوبة بحدى مول الحلوة" (**2**)

ويجسدها هذا المقطع تفاعل الأزمنة التي تجسدها الأفعال المضارعة الاستقلال وما بعده، حيث نجد تفاصيل أحداث عايشتها شخصية البطل "قدور السوّاق" مع صديقه ومديره في آن واحد "السي ناصر " ويتجلى مكان الحوار الذي دار بين الشخصيتين في الشركة التي يعملان فيها.

---

(1) المصدر نفسه، ص35.

(2) المصدر السابق ، ص 23.

" الأيام التوالي هدو بحثت أشحال في عينيك ... حزرت أشحال في عينيك باش نوجد الناصر صاحبي متح زمان ... آخ الحرب والصديق الكريم اللي تملحت معاه ... السي الناصر متع الشدة والتمرميد ... الناصر الشجاع مول السلوك الزينة ... واش باغي تقول؟ ... أنا عارف ... "هذاك زمان واليوم مرحلة أخرى ... الانسان لزمه يتمشى مع الوقت ... كنا متمنين زي واخرج زي آخر " ... نعم كنا نتمنوا نزيدوا نضحوا في سبيل الآخرين ونعطوا المثال الصالح ولكن أنت من الناس اللي حابين يحلبوا الوطن حتى للدم ويجعلوا مصيره زي آخر ... "(**1**)

في هذه اللوحة قدور السوّاق وهو يسرد صفات صديقه القديم سي ناصر كيف كان في زمن الاحتلال الفرنسي للجزائر مناضلا لقضيته متصفا بالصفات الكرم والأخوة فهو رجل الشدائد، والشجاع وأخلاقه الجيدة أما بعد الاستقلال فتغيرت طباعه وأصبح يخدم مصاله على حساب وطنه، فعن طريق سرد شخصيته "قدور" لخصال صديقه وكيف تغيرت من فترة الاحتلال إلى فترة الاستقلال.

أما اللوحة الثانية: فهي شبيهة باللوحة الأولى هناك سرد لأحداث وقعت في أزمنة مختلفة في الماضي والحاضر ويقوم بالسرد هذه الأحداث الشخصية البطلة للوحة الثانية غشام وهي عبارة ومن خلال اللوحات الثلاثة لمسرحية "القوّال" نلاحظ بأن أحداثها كانت تقريبا في السبعينيات وبداية الثمانينات من القرن الماضي أي بعد استقلال الجزائر، يقول قدور السوّاق، يا حصراه على السي ناصر ... بقيت من الاستقلال مودة طويلة وأنا نامن في السي الناصر ... "(**2**)

وكذلك في قول غشام في اللوحة الثانية:" بعد الاستقلال يا ابني خرجت من الأمة الجزائرية وحد الفئة يا لطيف منها ..."(**3**) وهنا يقصد بالفترة التي كانت تمر بها الجزائر وهي فترة صعبة في المجال السياسي والاقتصادي

---

(1) المصدر نفسه ، ص25.

(2) المصدر السابق ، ص 28.

(3) المصدر نفسه ، ص 51.

والاجتماعي حيث كثر الفساد وانتشار البطالة فجاءت المسرحية لتعبير عن ذلك، وكذلك بإعطاء مفاهيم عن النهج الاشتراكي لتقريبها من الجمهور يقول قدور " ... كيف تستعمل إطار الدولة لمصالحك ومصالح الرجعية ضد البلاد وضد الاشتراكية كيف تخمج الجو واتدور العقول ... كيف حتى تعشي الشركة محتاجة في الآلات من جيهة ومن جيهة أخرى الآلات الجديد ومصدية في المخازن نترمى ... كيف البيروقراطية تستعمل هياكل الدولة باش تحارب مكاسب الشعب وتعرقل في طريق الاشتراكية ... "(**1**)

وكذلك في قول غشام في اللوحة الثانية: " ... قلت لها باللي كنتوا تتكلموا على الاشتراكية والعمال على الديمقراطية وعلى طرق النظام ... فرحنا بيكم بقوة أنا وأمك عشات تقول لي زيد اشتى قال وليدي ... فرحانين بيك وقلنا ولدنا خرج راجل فحل ويدافع على العمال والمصلحة العامة ... " (2)

التالية (ما أطلعش–دخلت) و ترتبط هذه الأزمنة بالمكان الذي تمثله الألفاظ التالية: (للمحطة، الشباك، بحدى مول الحلوه) الملاحظ في اللوحات الثلاثة للمسرحية "الأقوال" نجد هناك تحديد للزمن و المكان من طرف الشخصيات المسرحية، وهذا ما يفترض عليه أي عمل مسرحي " بتجديد زمن الخطاب المسرحي وفق المتكلم و شروط السياق إذ يقوم الحوار بمهمة توضيح للزمن من خلال تحديد الإطار الزمني للحكاية"(3) و هذا الكلام ينصرف أيضا عن المكان إذ أن "حوار الشخصيات هو مستودع للتعريف بالمكان، نذكر أن استعمال العناصر المبهمة الدالة على المكان يكون مصدرها خطاب المتكلم و لكن يجب على المتكلم أن يكون أكثر ايضاحا في تحديد المكان." (4)

---

(1) المصدر نفسه، ص 32.

(2) المصدر السابق، ص 32

(3) طامر أنوال: المسرح والمناهج النقدية الحداثية (نماذج من المسرح الجزائري والعالمي)، ص225.

(4) سمية زباش: قراءة المسرح، ص 255.

وهذا من أجل إزالة الغموض والابهام الذي يلف أحداث الحكاية " قدور السوّاق اليوم يخرج من الشريكة الوطنية واليوم يردم ... يدفن نهائيا الصداقة اللي كانت رابطته تمنطاعش سنة بالسي ناصر المدير ... "(1)

ففي هذا المقطع من اللوحة الأولى نجد أن هناك تحديد للزمن وللمكان من طرف الشخصية البطلة "قدور السوّاق" حيث حدد قرار استقالته من الشركة التي يعمل بها، وتحديد سبب الاستقالة بقطع صلته بصديقه ومديره "السي ناصر"، الذي أصبح انتهازيا، وينسحب الأمر على اللوحة الثانية والثالثة بخصوص تحديد الزمن والمكان عن طريق شخصياتها.

وكذلك في اللوحة الثالثة على اللسان الجيلالي خال زينوبة يقول: "انطردت، وقال لي المعلم روح قول للي يحمسوكم بالاشتراكية يخدموك ويبنولك فابريكة والله ولو نخسر عليك سبعين مليون ما تزيد تعتبها ... "(2)

فمن خلال هذه المقاطع من اللوحات الثالثة للمسرحية نجد هناك تحديد من طرف الكاتب عبد القادر علولة للفترة الزمنية التي مرت بها الجزائر، فعبر عن الجو الذي كان سائدا أنذاك، فصور لنا معاناة العمال في زمن البيروقراطية والاستغلال للمناصب من طرف الانتهازيين وذلك على حساب الوطن، فكانت الاشتراكية في ذلك الوقت بالنسبة للعمال هي السبيل الوحيد للتخلص من البيروقراطية التي كانت تعم الشركات الوطنية.

عند الحديث عن المكان المسرحي فإن له فضاءين، فضاء خارج الركح وفضاء الركح، كذلك فيما يتعلق بالزمن المسرح فإن "هناك زمنيتان مختلفتان في "العمل المسرحي" أيضا، هما: زمنية العرض (ساعة أو ساعتان أو أكثر في بعض الحالات أو في بعض الثقافات)، وزمنية الحدث الممثل. ومن الواضح، أن الزمن المسرحي يمكن فهمه على أنه العلاقة بين هاتين الزمنيتين."(3)

لكن من خلال ذلك يمكننا أن نميز في مسرحية "الأقوال" لعلولة بين ثلاثة أزمنة:

---

(1) عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام)، ص 24.

(2) المصدر السابق ، ص73.

(3) سمية زباش: قراءة المسرح، ط1، دار الحامد للنشر والتوزيع عمان، الأردن، 2015، ص237.

أ. زمن العرض(الفرجة):

" وهو الزمن الذي يربط المتفرج بالمسرحية، يحويه داخل أسوار الايهام، ينقله من ضفة الواقعي إلى عوالم الخيال. زمن مغاير لزمنه، وسياق يقارب أو يختلف عن سياقه، كل ذلك خلال مدة زمنية يحددها المخرج وفق رؤيته الجمالية."(**1**)

ففي هذا الزمن يكون تقارب بين المتفرج والمسرحية، وهو كذلك يمثل حاضر المتفرج الذي يتصل فيه الممثل مع الجمهور ومن خلال مسرحية الأقوال نجد علولة قد اعتمد على "القوّال" والجمهور في تشكيل حلقة، فالجمهور ملتف حول القوّال الذي يقوم بسرد لهم أحداث كل لوحة من المسرحية ليفهم المتفرج مضمون كل قصة وهذا عن طريق استخدامه اللازمة (الأقوال يا السامع ليا فيها أنواع كثيرة) حيث تتكرر هذه اللازمة في بداية كل اللوحة من المسرحية ومن خلالها نتعرف كما تتحدث عنه كل اللوحة. فالقوّال في تقديمه للوحات يعتمد على السرد البعيدة عن الحوار، يقول القوّال: "الأقوال يا السامع ليا فيها أنواع كثيرة، اللي في صالح الغني الطاغي المستغل واللي في صالح الكادح البسيط والعامل."(**2**)

ب. زمنية الحدث:

فهو الزمن الذي يتم فيه " التنقل بين الزمن الحاضر، والماضي باستعمال تقنية "الفلاش باك" التي تنقل المتفرج من مساحة حاضرة إلى البحث في ذاكرة ما، من الماضي القريب أو البعيد."(**3**)

وهذا ما فعله "علولة " في مسرحيته "الأقوال" فقد ترصف في الزمان بطريقة فنية مدروسة، حيث نجد الاختزال في الزمن والعبور من الماضي إلى الحاضر (قبل الاستقلال، وبعد الاستقلال) وهذا عن طريق الاسترجاع، وبذلك لا

(1) طامر أنوال: المسرح والمناهج النقدية الحداثية نماذج من السرح الجزائري و العالمي ص231-236.

(2) عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام) ص23.

(3) طامر أنوال: المسرح والمناهج النقدية الحداثية نماذج من السرح الجزائري و العالمي، ص232.

يشعر الملتقي بأنه قد قطع كل هذه المسافة الزمنية في لحظات، وكذلك نجد القوّال يتقمص شخصيات الحكاية ويحاول أداء حوارتها مستخدما ضمير الشخص الأول (أنا) فينقل القوّال جمهوره إلى زمن القصة، و يحاول تبصيرهم لا بما حدث، وإنما بما يحدث، ففي هذه المسرحية يتقمص القوّال شخصية "قدور السوّاق" و"غشام" "ولد الداود" و زينوبة بنت بوزيان العساس، يقول قدور: "قدور اليوم تحاسب مع نفسه و عول ... قدور اليوم قرر بعدما حلل و درس شحال ... قدور قطع اليوم الخيط اللي كان رابطه بالسي الناصر ... "(1)

ج. تداخل الأزمنة:

وهذا عندما يأخذ القوّال دور الراوي والممثل في الوقت نفسه متنقلا بذلك من زمن الفرجة إلى زمن الوقائع أو العكس مستخدما في ذلك عبارة (قاللو) أي (قال له)، وأيضا يستطيع القوّال أن يستعيض عن تداخل الأزمنة بتداخل الأصوات وهذا في حالة وجود مساعد له، فيختار كل واحد منهما أحد الأزمنة، فإذا كان الأول راويا فإن الثاني يحاول تمثيل دور الشخصية، وقد يتناوبان على هذين الدورين فتغيب الشخصية ويحضر القوّال أو العكس يحضر القوّال وتغيب الشخصية أو يحضران معا، وهذا ما نجد في هذا المقطع:

" قوالنا اليوم يا السامع على قدور السوّاق وصديقه

قوالنا اليوم يا السامع على غشام ولد الداود وابنه

قوالنا اليوم يا السامع على زيتونة بنت بوزيان العساس"(2)

هنا يكون زمن الفرجة يقول قدور السوّاق:

إذن اليوم قصدتك باش نستقيل من الشركة الوطنية وفي نفس الوقت باش نستقيل من عقيدة الصداقة اللي كانت رابطتنا..."(1)

(1) عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام) ص 24.

(2) عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام) ص23

أما في هذا المقطع فهو يمثل زمن الوقائع.

أما بالنسبة للإستعانة بشخصية أخرى للمساعدة في أداء المسرحية حيث نجدها في حديث "القوّال" عن غشام ثم يترك شخصية أخرى لتتحدث بلسان غشام.

" لقوّال يا السامع ليا فيها أنواع كثيرة/ نسمعوا للغشام مع ابنه مسعود كيف يوصي/ بعدما خدم طويل قبل الأجل مدامه حاصى/..."(2)

ومن خلال دراستنا للزمن ومكان مسرحية "الأقوال " نقول أنه برغم من شساعة الزمن وكثرته إلا أن أسلوب السرد ساعد في توصيل فكرة المؤلف وموضوع المسرحية، كما أن توظيف السرد كان وسيلة لدى "علولة" من أجل التنقل بين الأمكنة و معالجة القضايا الاجتماعية الحساسة.

رابعا– التجريب على مستوى اللغة:

تعتبر اللغة وعاء الفكر، وهي التي تنقل أفكار الانسان ومشاعره ومتطلباته وتترجمها إلى ألفاظ وعبارات ولا يمكن أن نتخيل الانسان بدون لغة يتواصل بها مع سائر أفراد جنسه، وقد تطورت اللغة بتطور الانسان لتكون صالحة للتعبير عن حاجاته وأهدافه وللغة العربية خاصة جمال غني عن البيان، وفصاحة لا تحتاج إلى التبيان.(3)

اللغة هي مرآة فكر الانسان، واللغة العربية متميزة عن باقي اللغات أنها لغة القرآن الكريم.

" وإذا كان الصراع يظهر من خلال الحركة الدرامية في المسرحية، فإن الحركة تظهر من خلال الشخصيات ولاتنكشف الشخصيات إلا من خلال الحوار، هذا الأخير[الحوار] الذي تعتبر اللغة وسيلة له، وهو الأداة الفاصلة في أي عمل مسرحي.(4)

---

(1) المصدر نفسه ، ص24

(2) المصدر نفسه ، ص34.

(3) محمد حسين عبد الفتاح: البناء واللغة في مسرحية مأساة الحلاج، معلم جنير لغة عربية مطور مناهج لغة عربية،2021، ص23.

(4) المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

لقد كان استعمال اللغة العربية الفصحى غير مستعاب للجمهور الجزائر في أول الأمر:

تأثر بعض المثقفين الجزائريين بجورج أبيض ووجدوا في أعماله إعادة الاعتبار للشخصية الوطنية، كان من بين هؤلاء الكاتب أحمد رضا حوحو الذي كتب عدد من المسرحيات باللغة الفصحى استجابة لطبقة من الشعب الجزائري، تكونت في أربعينيات القرن العشرين من المعلمين في المدارس العربية الحرة.(1)

أي انه كانت الكتابة في البداية بالغة العربية الفصحى فتغيرت الأمور إذ شهدت عشرينيات القرن العشرين

مسرحيات هزلية مرتجلة بالعامية، قدمها الممثلان علالو وداهمون للمرة الأولى على مسرح الكورسال بالعاصمة.(2) ومنه لم يستجب الجمهور للمسرحيات المكتوبة بالفصحى لأنه كان مثقف ثقافة فرنسية ولم يكن له رصيدا وافر من اللغة الفصحى فانتقل المسرح الجزائري إلى اللغة العامية وكان لها تجاوبا كبيرا.

كما تباينت الآراء حول استعمال اللغة الفصحى والعامية بين الكتاب: فموضوع اللغة المسرحية لم يتم الفصل فيه بعد تبعا للدعوات المتباينة التي حددها أصحابها بين الفصحى واللهجة العامية، وواحدة وسطا تعرف باللغة الثالثة بل لم تعد الفصحى تشكل برأي محمد بن قطاف " عائقا أمام المسرح، مادام الفنان المسرحي قد أدرك أن مستوى فهم الجمهور قد تطور وارتفع، ولم يعد لنا ذلك المبرر العتيق الذي يقول بأن الشعب لايفهم مثلا وأنه أمي ... و لأن أغلبية الشعب من الشبان وكلهم متعلمون الآن ... منهم من يحمل شهادة البكالوريا على الأقل ... لم يعد لوجود لغة الشارع مبررا"(3)

معناه أن فكر الشعب الثقافي جعل من لغة المسرح أرقى وأفصح ولا مجال من استعمال اللغة العامية في الأغلب.

---

(1) أحمد إبراهيم: الدراما والفرجة المسرحية، ص 312.

(2) أحمد إبراهيم: الدراما والفرجة المسرحية، ص 313.

(3) عياد زويرة: التجريب في المسرح الجزائري، ص124.

ومن خلال هذا تبين أن بوادر التجريب في المسرح الجزائري، قد طالت عنصر اللغة، حيث استهدفت الفرق المسرحية في احيائها للقيم الثقافية الجزائرية. التعبير عنها بلغتها القومية الفصحى حتى يتسنى لها مخالفة عناصر الوجود الاستعماري من خلال هيمنة م مسارحه الفرنسية. (1)

كانت اللغة لها دور كبير في احياء القيم الثقافية الجزائرية واللغة الفصحى هي الفعالة أنداك.

إن الطابع الذي ظهرت فيه هذه المسرحيات المكتوبة بالعامية زيادة على تجريبها التأليف بالعامية، فإنها مرت في تطويرها بتجريب آليتين ذواتى أهمية كبيرة، تمثلتا في (الترجمة والاقتباس)، حيث بدأت الترجمة من المسرح العالمي إلى اللغة العامية (الدارجة) ... فعرّب "باشتارزي" مسرحية البخيل لموليير، وأعطى اسما شعبيا لها هو الشحاذ.(2)

آلية الاقتباس والترجمة من آليات التجريب في المسرح الجزائري ونحن نلاحظ أن فن الكوميديا لا يلائمه حتى اليوم غير اللغة العامية التي لاتزال كما سبق القول تخرج حتى اليوم كل ما يكتب بها عن تراثنا الأدبي لذلك كانت كل الكوميديات التي مثلت عندئذ تقريبا تكتب بالعامية، بل ويزج فيها ألفاظ كثيرة من الفرنسية، ومن اللهجات السورية واللسانية، وكان يطلق على هذا الخليط، الفرانكوآراب.(3)

الكوميديا فن يعبر عنه باللغة العامية وهو ما يناسبه.

يرى صالح لمباركية أن هناك اتجاهين هما:

تدخل اللغة المسرحية في الجزائر ضمن الاهتمامات الكبيرة التي عني بها الدارسون للفن المسرحي وان التأليف باللغة العربية الفصحى سلكه وجال الصلاح والمربون وكل الذين اتخذوا المسرح وسيلة للتثقيف وتربية الشيء، وهذا الاتجاه هدفه الإصلاح الاجتماعي والتوعية وايقاظ الشعور الوطني.(4)

---

(1) المرجع نفسه ، ص22.

(2) المرجع السابق، ص25.

(3) محمد مندور: المسرح النثري، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، 2019، ص30.

(4) صالح لمباركية: المسرح في الجزائر، ص285.

أما أصحاب الاتجاه الثاني والداعين إلى التأليف بالعامية فقد لمسوا الواقع الاجتماعي الجزائري وعبروا عنه بكل صدق وأمانة وكانت لغتهم لغة الشارع والمنزل فكشفوا عن الأمراض الاجتماعية بالأسلوب الذي يعتمد على النقد بالدرجة الأولى.(1)

اختلف الاتجاهان بحيث كتب الاتجاه الأول باللغة العربية الفصحى لغاية التثقيف والتعليم، وأما الاتجاه الثاني فكتب باللغة العامية للتعبير عن الواقع الاجتماعي الجزائري وهي أقرب للجمهور.

أما في الجزائر وعلى مدى مسيرة المسرح فقد كان يعتمد على اسلوبين.

1. الأسلوب الشعبي الدارج: الذي اهتم بالأمراض الاجتماعية كقضايا الاسرة والخمر والمخدرات والرشوة وما إلى ذلك ...
2. **الأسلوب الفصيح**: الذي اتخذ المسرح، أداة للتوجيه والتعليم والتربية والدعوة إلى النضال والجهاد، وذلك بإحياء التراث الإسلامي العربي وإبراز شخصيات بطولية جهادية والدعوة إلى اقتناء آثارها واتباع سبلها.

وقد حقق الأسلوبان (الدارج والرسمي غايات جليلة في الأوساط الاجتماعية وعلى مستويات عريضة.(2)

وكان هذا المزيج بين الاسلوبين قبل الاستقلال.

إن اتباع منهج جديد في المسرح كفن يتطلب الدراسة والبحث والمدارس، وهذا الأمر كان مستعصيا في زمن الاحتلال، أما الآن يمكن أن يتحقق، ولهذا فقد شغل كثير من المسرحيين الجزائريين في الجزائر بالبحث في الفن المسرحي واستنباط قواعد أشكال انتباه كثير من النقاد على المستوى العربي والعالمي.(3)

---

(1) المرجع نفسه: ص285-286.

(2) صالح مباركية: المسرح في الجزائر دراسته موضوعاتية وفنية، دراسات مسرحية (2)، دار الهدى للطباعةوالنشروالتوزيع،2005، ص100.

(3) المرجع نفسه، ص101.

أي محاولة المسرحيين الجزائريين ايجاد وسيلة للاتصال مع الجمهور بطريقة سهلة وهي اللغة.

لكن بداية النصف الثاني من هذا القرن وما رافقه من تحول في النظر إلى المفاهيم الاجتماعية والسياسية والفنية.

شهدت وعيا جديدا للفن المسرحي الجاد، سواء في الإخراج أو التمثيل أو الديكور والموسيقى وباقي العناصر المسرحية، وخاصة لغة التعبير وهذا الوعي الفني الجديد بالموازاة مع الوعي الاجتماعي الجديد.(1)

فلقد تبين للكتاب المسرحيين أن الكتابة بالعامية تقربهم أكثر من جمهور المتلقين2 ذلك أن "الأدب لا يكون حديثا ما لم يكتب بلغة حديثة ولغتنا الحديثة هي التي نتكلمها." (3)

ولعل الميل إلى اللغة المحكية في المسرح الجزائري راجع إلى جملة من الاعتبارات أبرز ما أن المحكية أكثر التصاقا بواقع الناس، فاللغة العربية لا يتحدث بها الناس كافة الأوقات ماعدا قراءة الجريدة كتابة شيء، قراءة الواجهات.(4)

أي اللغة المستعملة أنداك لم تعتمد على اللغة العربية بل اللغة المحكية المتداولة يوميا.

وقد استمد علولة أسلوبه من نسق المفردة الصحيحة، التي يمكنها أن تصور الشخصية بدقة وتوضيحها فجاءت لغة علولة في كثير من الأحيان تعتمد المجاز، مستعملة بعناية التشبيهات البلاغية المختارة، والاستعارات للتعبير عن المعاني التي تتجاوز الوقائع المحسوسة، وكون علولة متأثر بنظريات بريخت الملحمية.

---

(1) ادريس قرقوة: التراث في المسرح الجزائري، دراسة في الأشكال والمضامين، ج1، ص323.

(2) المصدر نفسه، ص324.

(3) أيوب نبيل: البنية الجمالية في القصيدة العربية الحديثة، دار المعارف القاهرة–مصر،1964، ص305.

(4) إدريس قرقوة: التراث في المسرح الجزائري، ص324.

فهو كثيرا ما سيتعين بتقنيات التغريب وتجريبها على حواره المسرحي، بحيث يبدو هذا الأسلوب مربكا للقارئ أول الأمر، لتوقف وجهات نظر هذا الأخير حول الكتابات المواعية: الترتيب والتواصل الدقيق، ولما كانت العناية من هذا الأسلوب الاستجابة للأهداف التعليمية والتثقيفية، فإن العناية من جانب "علولة " أنصّب حول تأليف لوحات منفصلة من حيث: الحدث وترتيب حدوثه ... والشخصية ومواصفاتها والبيئة وزمكانيتها.(1)

فنجد في المسرحية "الأقوال" أن عبد القادر علولة لجأ إلى استعمال اللهجة الشعبية لأنها لغة العامة من الناس الجزائريين وهذه اللغة الشعبية العامية تحمل ثقافتهم الحياتية، وتجسد شخصيتهم المختلفة وهي مرآة لواقعهم اليومي المعاش.

فوظف عبد القادر علولة في مسرحية "الأقوال" مستويين من اللغة هما:

أ-المستوى الأول:

نلاحظ في اللغة التي يستعملها القوّال لغة غنائية شاعرية ملحونة تجلب السامع لها بكل انتباه وتركيز فالأغنية تأتي قبل كل لوحة كي تمنحها خلاصتها وروحها وتحدد موقفها على نحو ما كانت تفعل "الجوقة الاغريقية" وعلى نحو ما كان يفعل "الرواة" في المسرح الملحمي.

مثال ذلك حين قال القوّال:

"الأقوال يا السامع ليا فيها أنواع كثيرة فيها اللي سريعة عظلم ترعظ غواشي هادنة كالزلزلة تجعل القوم مفجوعة عجلانة تعفّن الخواطر تهيج وتحوزك للفتنة اللي تتموج في طريقها توصل محقّنة تترسب تفيض على الخلق وتفرض لمحنة، الأقوال يا السامع ليا فيها أنواع كثيرة ..."(2)

(1) عياد زويرة: التجريب في المسرح الجزائري، ص324.

(2) عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة (الاقوال، الأجواد، اللثام)، ص23.

مثال آخر عن قول القوّال حيث يكون الكلام كالشعر المسجوع ينتهي بنفس الحروف:

القوّال:

"الأقوال يا السامع ليا فيها أنواع كثيرة/ قالوا وما قالوا على قدور وماصراله/ اللي ارفذ قشه اهجر بعدما ترك شغله/واللي قال شدوه العمال بعدما سمحوله/ طلبوا منه يبقى يعطيك بغير أفعاله/ الشركة ما تضيع سوّاق مجرب مثله/ ادخل معهم في الصف اهنا وانسقمت أحواله"(1)

فهو كلام مسجوع ينتهي بنفس الحركات مما أضفى على الكلام نغما موسيقيا جميلا وحلاوة في سماعه.

ب–المستوى الثاني:

لهجة عامية مطعمة بالعربية البسيطة تتخاطب بها الشخصيات مثل:" السي الناصر هاك تقرأ هذا الرسالة رسالة موجهها ليك حضارة المدير ... اقرأ ... نعم فيها استقالتي.

طالب فيها نتسرح من الآن ... طالب فيها نستقل من الآن ... ما كان لاه تتكلم يا السي الناصر المدير ... اليوم أنا نتكلم ... خمسطاعش سنة تقريبا وأنا ساكت باكم أما اليوم نتكلم ... مذابيك تسمعلي مليح ...(2)

نلاحظ من خلال هذا المقطع أنه لا يوجد فوارق جوهرية من حيث المستوى، بل هناك تقارب كبير بين الفصيح من اللغة العربية في شكل كتابتها وإمكانية نطقها.

نجد أيضا كلمات عامية غريبة لا يفهمها إلا سكان نفس الحي أو المنطقة وهي ألفاظ وكلمات متداولة جدا في يوميات هؤلاء السكان كما في قوله:

---

(1) المصدر السابق ، ص34.

(2) المصدر نفسه ، ص23.

" الأيام التوالي هدو بحثت اشحال في عينيك ... خزرت اشحال في عينيك باش نوجد الناصر صاحبي متع زمان ... أخ والصديق الكريم اللي تملحت معاه ... السي الناصر متع الشدة والتمرميد ... الناصر الشجاع مول السلوك الزينة ... واش باغي تقول(1) فكلمة اشحال تعني كم، أما كلمة خزرت تعني نظرت متع يقصد (من زمان)، التمرميد تعني العذاب، كلمة باغي تعني يريد.

كما أنه في اللهجة العامية الجزائرية المستعملة نلاحظ تمديد الكلمات بحروف المد (و-ا-ي) بصفة كبيرة وهي صفة متميزة كما في قوله:

" الكلام اللي كنت موجده تبلغي، الشيء صعيب بحيث أول مزة نتكلم معاك الراس في الراس، تراس مقابل تراس حايتني كالدهشة ... أول مرة في حياتنا غاديين نخرجوا من اصبح الخير بويا مساء الخير يا بني ... راك تعبان بويا ... "(**2**)

كما أن ضمير جمع المتكلمين هو الغالب في معظم المسرحية حتى لو تكلم شخص واحد أي أنه يعم الكلام ونجد نون المتكلم مكان ألف المتكلم مثل في قوله:

"طالب فيها نتسرح من الآن ... طالب فيها نستقل من الآن ... " (**3**)

وفي المقطع الآتي نلاحظ أن اللهجة العامية مطعمة بالفصحى التي تعتمد على التبسيط والاستبدال أو اختصار الألفاظ وايجازها بمفردات عامية مثل: " زينوبة بنت بوزيان العساس في دراع خالها فرحانة تبلغ في التوصية، راهم بخير وعلى خير وأبويا زعفان على العيد اللي ماجيتوش تفوتوه معانا..."

---

(1) المصدرالسابق ، ص25.

(2)المصدر نفسه ، ص23.

(3) المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

فمفردة (اللي) هي اختصار للأسماء الموصولة في اللغة العربية (الذي، التي، اللتان ...)

وأيضا في "استعقل يا قدور ودير ربي في خاطرك ... وإذا عندك شيء مشكل رانا هنا... اللي يصعب عليك سيهال علينا ..."

أما عند النفي، ينفى الفعل بإضافة حرف الشين له مثل:

"هذاك الوقت ماكنتش نفهم والخير اللي داروه فيا والتضامن اللي عاونوني بيه كنت حاسبه بركة العم ..."

أصلها لم أكن – ماكنتش

وهناك ألفاظ غير مفهومة لا يفهمها إلا من هو منهم ومن عامتهم مثل كلمة "أحوجي" في قوله: حين ما سمعوا صوتي ناضت النساء تزغرت ضربت راسي ... أحوجي بدرة زيدت ... خرجلي حمو" (**1**)

قد عكست وانسجمت انسجاما كاملا بين شخصيات المسرحية، فهي أقرب من الفصحى، لدى تعد من أحسن لغات المسرح.

خامسا– الصراع:

هو التصادم الذي يحدث بين الشخصيات أو النزاع الذي يؤدي إلى الحدث في المسرحية أو القصة، وقد يكون هذا التصادم داخليا في نفس إحدى الشخصيات، أو بين إحدى الشخصيات وقوة خارجة كالقدر أو البيئة أو بين شخصيتين تحاول كل منهما أن تفرض إرادتها على الأخرى، ومجال الصراع في المسرحية أو القصة قصيرة أو طويلة.(**2**)

(1) عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة (الاقوال، الأجواد، اللثام)، 74.

(2) كامل المهندس ومجدي وهبة: معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب، ص88.

مسرحية "الأقوال" تدور حول صراع العمال ومشاكلهم اليومية التي تواجههم داخل المصانع أثناء العمل، وصراع النقابات حول حقوق العمال وكيفية استرجاعها.

فكانت أحداث المسرحية كاملة حول صراع العمال في لوحاتها الثلاثة وعليها يصنف الصراع إلى نوعين هما:

أ- صراع خارجي:

يدور حول صراع قدور السوّاق مع صديقه المدير وهو يمثل قمة الرجعية والبيروقراطية فكان عدو للاشتراكية يتجلى ذلك في قول قدور:

"كلمة الاشتراكية عادت تخوفك وتقفزك اللي ينطق بيها كللي يخلي عليك ... إذا حبّوا العمال يخرجوا للشارع يغيضك الحال ... إذا صدر قرار في صالح البلاد تكمش وجهك وتقول علاش يدير كما البلدان الشيوعية ... كل ما هو في صالح البلاد وفي طريق الاشتراكية ما يعجبكش، تكمش وجهك وتبدأ تسب وتشتم ..."(1)

هناك صراع آخر بين "غشام ولد داود" والعمل منذ أن كان عمره 18 سنة، مما أدى به إلى الإصابة بمرض مؤمن في الرئة، وبتغيير العمل في كل مرة يصطدم مع استقلال أرباب العمل من المعمرين أو حتى الجزائيريين، البيروقراطيين الذين خلفوهم، يقول القوّال:" اليوم الصباح قروا ... قررنا باش توقف الخدمة نهائيا ... مريض من المصدر وما تقدرش تزيد تخدم "(2)

وفي قوله أيضا: "بعد الاستقلال يا ابني خرجت من الأمة الجزائرية وحد الفئة يا لطيف منها ... الفئة ديك راها اليوم منظمة و تعرقل طالقة الخيوط في الميادين كلها تعرقل و تستغل"(3)

(1) عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة (الاقوال، الأجواد، اللثام)، 31.

(2) المصدر نفسه، ص35.

(3) المصدر نفسه، ص51.

الفكرة التي أراد علولة أن يوصلها إلى جمهوره هي أن أرباب العمل من الجزائريين هم ليسوا أحسن من الاستعمار والمعمرين لأنك تستطيع أن تتحمل الأذى من المستعمر ولا تستطيع أن تتحمله من أخيك.

وعن صراع خال "زينوبة" مع التهميش، مع أصحاب القرار، مع الفقر الذي سبّبه له طرد من الشركة يقول: "لمينا العمال ودرنا جمعية درنا نقابة ... ادخل المعلم ثلث اشهور من ابعد اطردت أنا ما جبنا حق للعمال والجيلالي خالك تهموه بالتشويش والفوضى، اتطردت وقال لي المعلم روح قول للي يحسبوكم بالاشتراكية يخدموك ويبنولك فابريكة والله ولو كان نخسر عليك سبعين مليون ما نزيد نعتبها ..."(1)

ب–صراع داخلي:

تتمثل في صراع "قدور السوّاق" مع الإهانة وطمس لشخصيته أمام المدير الذي كان مثله الأعلى، ثم يدرك نفسه فيقول:" قدور اليوم تحاسب مع نفسه وعول ... قدور اليوم قرر بعد ما حلل ودرس شحال ... قدور قطع اليوم الخيط اللي كان رابطة بالسي ناصر قطعته عمدا.(2)

وهناك أيضا صراع " زينونة بنت بوزيان " العساس مع المرض لكن هذا المرض أيضا سبّب لها بالأمور الإيجابية فقد كانت تكبر سنها بكثير، تفهم ما يحكيه الكبار، وهذا ما جعل خالها يحكي لها قصته، يقول القوّال:

" خزرت بحنان في خالها وقالت له احكي لي على كل شيء ما تخبي عليا قول لي كيف اصرى بالتفصيل ... قول لي يا خالي ما اتدس عليا، فهم باللي حست بكل شيء وملتزم عليه يحكي ما يعكسها، يحكي باش يزل عليها الضر"(3)

(1) المصدر السابق ، ص73.

(2)المصدر نفسه ، ص 24.

(3) المصدر نفسه، ص72.

لقد جربت مسرحية الأقوال في البنى السردية أي أن قاعدة علولة في المسرح هي النص حيث نجد عناصر البنية السردية مكتملة بها أي حضور الشخوص، الزمان والمكان واللغة القريبة من الشعر والصراع غير أن علولة لم يعتمد على عنصر مهم في مسرحيته وهو الحوار الذي استبدله بعنصر السرد.

خـــاتمـــة

وفي نهاية هذه الرحلة البحثية، كان لزاما على البحث أن يستقر عند عدة صفحات لكي تلخص لنا ما آلت إليه الدراسة، حول المسرح التجريبي، متخذة مسرحية "الأقوال" لكاتبها "عبد القادر علولة" أنموذجا للتحليل ويمكن أن نحمل أبرز النتائج التي توصلنا إليها فيما يأتي:

-أن التجريب هو مغامرة البحث عن أشكال وتقنيات فنية جديدة في الكتابة.

-حاول البحث مقاربة مفهوم التجريب لغة واصطلاحا فوجدنا تعريف التجريب في المعاجم العربية له معنى واحد وهو المعرفة والتجربة، أما اصطلاحا فهناك تنوع في تعريف بالتجريب أخذ أشكالا عدة فهو الإبداع، والتجاوز والخروج عن المألوف وهذا في المجال الأدبي والفني .

-ارتبط التجريب في المسرح الغربي بالمغامرة التي تقوم على هدم الأشكال الجاهزة التي تختص بها قواعد المسرح الكلاسيكي، فكان الهدف من التجريب في المسرح هو التعبير والتجديد .

-أما عند العرب فهم لم يكونوا بعيدين عن التجريب حيث تعددت أشكاله وتنوعت مضامينه التي جسدت تحولات المسرح العربي فكان التجريب بالنسبة لهم هو البحث عن التأصيل للمسرح العربي.

- لم يحد المسرح الجزائري عن هذا المسار، فقد اتخذ من التجريب وسيلة للبحث عن التجديد والتأصيل وهذا في فترة أواخر السبعينات وبداية الثمانينات من القرن العشرين، وهذا بفضل ظهور جيل جديد نذكر من بينهم "عبد الرحمن ولد كاكي" وزميله "عبد القادر علولة".

-عن طريق التجريب استطاع رواد المسرح الجزائري أن يوظفوا التراث المحلي والعالمي وهذا ما أعطاه طابعه الخاص، ومكانة هامة.

-الاستفادة من الأشكال التراثية الشعبية كالحلقة، والقوّال والمداح في الأعمال المسرحية لإعطاءها بعدا واقعيا.

-أن مسرحية "الأقوال" تتحدث عن المشاكل السياسية، والاقتصادية، والاجتماعية، كمعاناة البسطاء والفلاحين والعمال في حياتهم اليومية، فساد الإدارة والبيروقراطية والتنديد بالصراع الطبقي والتفاوت الاجتماعي، لهذا فإن الرسالة الحقيقية التي يرمي إليها علولة هي: العدالة الاجتماعية والمساواة.

-اعتماد الشخصيات المسرحية على الكلمة النابعة من الأعماق لأن الأن العربية هي الطريق المدرب لالتقاط الجمال.

-عدم التزام علولة بوحدة الزمان والمكان في مسرحيته فتراه بالقول ينتقل بنا من مكان إلى آخر، ومن زمن إلى آخر.

-استخدام اللهجة المحلية المطعمة بلغة عربية مبسطة.

-عدم اعتماد علولة على عنصر مهم في مسرحية "الأقوال" وهو الحوار الذي استبدله بعنصر السرد.

-الاعتماد على نوع خاص من الصراع يجعله يرتبط بالمتلقي بشكل مباشر لأن الشخصية المسرحية لا تعتبر صراعا في ذاتها، بل تتراءى معالمه بحكم اصطدامه بجمهور المتلقين.

وفي الأخير نتمنى أن نكون قد ساهمنا في فتح الطريق لمن يأتي بعدنا من الباحثين لأن البحث في موضوع التجريب في المسرح لايزال حسب نظرنا محدودا.

قائمة المصادر

والمراجع

- القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.

أولا– المصادر:

1. عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام)، موفم للنشر،1997م.
2. : الأعمال الكاملة لعلولة ج1، وزارة الثقافة الجزائرية،2007.
3. ولد عبد الرحمان كاكي: "كل واحد وحكموا" ، مطبعة فنون وثقافة ولاية الجزائر،2002م.
4. ولد عبد الرحمان كاكي: القراب والصالحين، منشورات المسرح الجهوي بوهران، دت.

ثانيا– المراجع:

أ–الكتب بالعربية:

1. أحمد إبراهيم: الدراما و الفرجة المسرحية، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر–الإسكندرية–،مصر 2006.
2. أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره، غرناطة للنشر و التوزيع الجزائر،2013.
3. أحسن ثليلاني: المسرح الجزائري دراسات تطبيقية في الجدور التراثية وتطور المجتمع،ط1، دار التنوير الجزائر،2012م.
4. أحمد حمومي: المسرح في وهران–الفترة الاستعمارية، وزارة الثقافة، الجزائر،2013.
5. : المسرح في وهران–بعد الاستقلال،الجزء2، وزارة الثقافة، الجزائر،2013.
6. إدريس قرقوة: التراث في المسرح الجزائري–دراسة في الأشكال والمضامين–نط1ن مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع الجزائر، 1430هـ–2009م.
7. إسماعيل حبارة: قراءة في التجارب المسرحية الجزائرية(نمادج مختارة)،ط1،دار الباحث،2021.
8. أيوب نبيل: البنية الجمالية في القصيدة العربية الحديثة، دار المعارف–القاهرة –،مصر، 1964.

9. بلحيا الطاهر: التراث الشعبي في الرواية الجزائرية، منشورات التبيين الجاحظية، سلسلة الابداع الأدبي الجزائر،(دط)،2000م.

10. بسام قطوس: سيمياء العنوان،ط1،طبع بدعم وزارة الثقافة عمان –،الأردن،2001.

11. رضا غالب: الممثل و الدور المسرحي، أكاديمية الفنون، مطابع التجارية–قليوب–،مصر،2006.

12. رمضان الصباغ: في نقد الشعر العربي المعاصر دراسة جمالية دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر،2002.

13. سامية حسن الساعتي: الثقافة و الشخصية، ط2، دار النهضة العربية،بيروت.

14. سعيد الناجي: المسرح الملجي والشرق،ط1، الهيئة العامة للمسرح–الشارقة–،دولة الامارات العربية المتحدة،2012.

15. سمية زباش: قراءة المسرح،ط1،دار الحامد للنشر و التوزيع–عمان–،الأردن،146هـ–2015.

16. الشريف الأذرع: بريخت والمسرح الجزائري(مثال بريخت وولد عبد الرحمان كاكي)، مقامات للنشر و التوزيع و الاشهار الجزائر،2013.

17. صبري حافظ: التجريب والسرح (دراسات ومشاهدات في المسرح الإنجليزي المعاصر)، الهيئة العربية العامة للكتاب، مصر،1984.

18. صلاح فضل : لذة التجريب الروائي،ط1، أطلس للنشر و الإنتاج الإعلامي المهندسين،القاهرة،2005.

19. صالح لمباركية: المسرح في الجزائر، دراسة موضوعاتية و فنية دار الهدى، عين مليلة،الجزائر، 2005.

20. : المسرح في الجزائر، النشأة والرواد والنصوص حتى سنة 1972، دار الهدي، عين مليلة الجزائر،2005.

21. : المسرح في الجزائر،ط2، دار بهاء الدين للنشر،2007.

22. ضياء غني لفته، وعواد كاظم لفته: سردية النص الأدبي، ط1، دار الحامد، الأردن،2011.

23. طامر أنوال: المسرح والمناهج النقدية الحداثية (نمادج من المسرح الجزائري والعالمي)، دار القدس العربي، وهران،2011.

24. طلاب حرب: أولية النص في النقد والقصة و الأسطورة و الأدب الشعبي، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر والتوزيع،1999.

25. عبد الحميد بورايو: في الثقافة الشعبية الجزائرية (التاريخ والقضايا والتجليات)، منشورات الرابطة للأدب الشعبي اتحاد كتاب الجزائريين، الجزائر،2006.

26. عبد الرحمن بن إبراهيم: الحداثة والتجريب في المسرح، دار افريقيا-الدار البيضاء-المغرب،2006.

27. عبد الرحمان بن زيدان: التجريب في النقد والدراما، منشورات الزمن-الدار البيضاء-المغرب،2001.

28. عبد الكريم برشيد: المسرح الاحتفالي، ط1،الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والاعلان-مصراتا-،الجماهيرية العربية الليبية 1989.

29. عبد المجيد شكري: فنون المسرح والاتصال الإعلامي المسرح النثري-المسرح الشعري-الإعلام والمسرح)، ط1، دار الفكر العربي، القاهرة،2011.

30. عياد زويرة: التجريب في المسرح الجزائري، ط1، منشورات ألفا للوثائق، قسنطينة، الجزائر ،2000.

31. : التجريب في المسرح العربي، ط1، منشورات ألفا للوثائق، قسنطينة، الجزائر، 2022.

32. علي العشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي القاهرة،1997.

33. فاروق خورشيد: الموروث الشعبي، ط1، دار الشروق،1992.

34. فراس الريموني: حلقات التجريب في المسرح، ط1،دار الحامد للنشر والتوزيع عمان، الأردن، 1433 هـ،2012م.

35. فؤاد علي حارز الصالحي: دراسات في المسرح، ط1، دار الكندي للنشر والتوزيع-اربد-، الأردن،1999.

36. الكبير الداديسي: تحليل الخطاب السردي والمسرحي، دار الراية-عمان-،الأردن،2014.

37. محمد الجوهري: الدراسة العلمية للمعتقدات الشعبية، ج2 دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية،1993.

38. محمد رياض وتار: توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة-دراسة من منشورات اتحادالكتاب،دمشق،2002.

39. محمد سعيدي: الأدب الشعبي بين النظرية و التطبيق، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.

40. محمد عابد الجابري: التراث و الحداثة-دراسات ومناقشات، ط1، المركز الثقافي العربي،1991.

41. محمد مفلح البكر: البحث الميداني في التراث الشعبي (عرض مصطلحات-توثيق-مقترحات-أفاق) منشورات وزارة الثقافة مديرية التراث الشعبي، دمشق، 2009.

42. محمد مندور: المسرح النثري، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة،2019.

43. محمد دهني: الأدب الشعبي " مفهومه ومضمونه"، مكتبة الأنجلو المصرية.

44. محمود مفلح البكر: البحث الميداني في التراث الشعبي (عرض- مصطلحات-توثيق-مقترحات-آفاق)،منشورات وزارة الثقافة مديرية التراث الشعبي -، دمشق،2009.

45. نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة.

46. نهاد صليحة: التيارات المسرحية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب،1997.

47. نور الدين عمران: المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، ط1، شركة باتنيت، الجزائر،2000.

48. ياسر مدخلي: أزمة المسرح السعوعدي، دار ناشري للنشر الالكتروني، السعودية،2007.

49. يحي سليم البشتاوي: تجارب متقدمة في المسرح العربي،ط1، شركة دار الأكاديميون للنشر والتوزيع عمان، الأردن،2017.

ب–الكتب الترجمة:

1. اريك بينتلي: الحياة في الدراما، تر، جبرا إبراهيم جبرا، المكتبة العصرية، بيروت،1968.

2. باربرا لاسوتسكا–بشونياك: المسرحو التجريب(ما بين النظرية و التطبيق)، تر: هناء عبد الفتاح، المجلس الأعلى للثقافة ، 1999.

3. فلادمير بروب: مورفولوجية الحكاية الشعبية الخرافية الروسية تر: إبراهيم الخطيب،ط1، الشركة المغربية، المغرب،1986.

ج– المعاجم و القواميس و الموسوعات:

1. ابن منظور: لسان العرب،ط1، دار صادر،بيروت، لبنان،1997.

2. الفيروز أبادي: القاموس المحيط، المحقق: أبو الوفاء مصر الموريني، ط2، دار الكتب العلمية بيروت،لبنان،2007.

3. ماري إلياس،حنان قصاب حسن: المعجم المسرحي ،ط1، مكتبة لبنان ناشرون،بيروت،1997.

4. مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط،ط4،مكتبة الشروق الدولية جمهورية مصر العربية، 1426هـ–2005م.

د– المجلات و الدوريات:

1. أحسن تليلاني: الدراما تورجيا البديلة في المسرح الجزائري أو توظيف القوال والحلقة في تجربة عبد القادر علولة، الملتقى الوطني للمسرح صناعة الفرجة للمسرح الجزائري، 18 مارس 2014، دار الكتاب العربي،سكيكدة.

2. : توظيف القوال و الحلقة في المسرح الجزائري(مسرحية الأجواد)، مجلة الأثر، جامعة قاصدي مرباح–ورقلة–العدد25،جوان 2016.

3. أحمد منورر: المسرح الجزائري بدايته و تطوره ،مجلة ثقافات، العدد10، كلية الآداب جامعة البحرين،2004.

4. أسامة خضراوي: الأدب الشعبي اللاهية و الموضوع، مجلة الثقافة الشعبية، العدد30، 2015.

5. جميل حمداوي: السيميوطيقا و العنونة، عالم الفكر، المجلد25، العدد3،الكويت،جانفي 1997.

6. حميد علاوي: إشكاليات التأصيل المسرح العربي (ازمة إبداع أم تقصير نقدي) ، مجلة الثقافة، العدد17، سبتمبر2008.

7. زهية عيوني: التقنيات التراثية في مسرح عبد القادر علولة مجلة مقاليد، العدد7، ديسمبر 2014.

8. سيرات بوحفص: الحلقة الشعبية فنونها و وظائفها، مجلة مقاليد، العدد15، ديسمبر 2018.

9. شرقي نورية: توظيف الحلقة في مسرح عبد القادر علولة، مجلة النص، جانفي 2014.

10. صورية غجاتي: المسرح الجزائري بين هاجس التأسيس و هوس التجريب، مجلة الآداب ، العدد10ن جوان 2009.

11. عبد الحميد بورايو: رواية القصص الشعبي في الجزائر، مجلة رؤيا، العدد1،السنة الأولى، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 1982.

12. عبد الوهاب ميراوي: التراث الشعبي وحداثة النص الشعري المعاصر، مجلة الثقافة الشعبية ، العدد30، 2015.

13. عبير عيسى مهني عبد العال: ملامح التجريب في مسرحية محاكمة رجل مجهول لعز الدين إسماعيل(1929-2007م)، المجلة العلمية، العدد39، 1442هـ-2020م.

14. غسان غنيم: ظاهرة المسرح عند العرب مجلة جامعة دمشق المجلد27، العدد الثالث+الرابع، 2011.

15. ليلى بن عائشة: المسرح العربي بين التأسيس و التأصيل و التجريب (قراءة في الأساليب و التوجيهات)، مجلة الآداب و العلوم الاجتماعية، جوان 2011.

16. مباركي بوعلام: قضايا التجريب المسرحي المعاصر، مجلة الأدب و اللغات ، العدد 19، فيفري 2017.

17. مباركي بوعلام: توظيف التراث الشعبي في الكتابة المسرحية الجزائرية تجربة عبد القادر علولة- أنموذجا- الملتقى الوطنب الأول حول النقد الأدبي الجزائري، 21،22 ماي2006.

18. نعيمة العقريب: تمثل الموروث الشعبي في المسرح الجزائري مجلة الخطاب المجلد 17، العدد1، الجزائر،1 جانفي 2022.

19. هناء مهري: آليات التجريب في المسرح المغاربي، مجلة لآفاق للعلوم، العدد14، المجلد الرابع، جامعة زيان عاشور- الجلفة-، جانفي 2019.

20. هناء مهري: الحلقة آلية للتجريب في مسرح ولد عبد الرحمان ولد كاكي في تأصيل المسرح الجزائري، مجلة آفاق علمية، المجلد 12، العدد01، الجلفة، الجزائر، 2020.

و- الرسائل الجامعية:

1. إبراهيم منصور، محمد الياسين: استحياء التراث في الشعر الاندلوسي " عصر الطوائف و المرابطين" (400-539هـ) رسالة دكتورا، جامعة اليرموك ، الأردن الموسم الجامعي: (1436هـ-2005) .

2. اسماهان مزياني: التراث في رواية " سيد الخراب" لكمال قرور، مذكرة ماستر، جامعة محمد حيضر- بسكرة-الموسم الجامعي:(2016-2015).

3. أوهروش أورديا، كميش حكيمة: توظيف التراث الشعبي في الرواية الجزائرية، رواية " الأرض و الدم" لمولود فرعون-أنموذجا- مذكرة ماستر، جامعة عبد الرحمان ميرا-بجاية الموسم الجامعي(2013-2014).

4. عبد الوهاب بالراقدي: تجليات التراث في الرواية الجزائرية المعاصرة مذكرة ماستر جامعة العربي بن مهيدي- ام البواقي-، الموسم الجامعي:(2013-2012).

5. العلجة هذلي: توظيف التراث الشعبي في المسرح الحلقوي في الجزائر، مذكرة ماجيستر، جامعة محمد بوضياف-مسيلة- قسم اللغة العربية و آدابها، 2009.

6. : التجريب في النص المسرحي الجزائري المعاصر، رسالة الدكتوراه، جامعة بوضياف-المسيلة- ، الموسم الجامعي(2017-2016).

7. ليلى بن عائشة: بنية الخطاب المسرحي العربي المعاصر بين ثائية التجريب و الابداع، رسالة الدكتورا جامعة إلسانيا-وهران-الموسم الجامعي (2011-2010).

8. محمد الأمين صاح بوشعور: أثر السرد في بنية التأليف المسرحي الجزائري، مذكرة ماجيستر، جامعة وهران، الموسم الجامعي(2011-2010).

9. نصر الدين صبيان: اتجاهات المسرح العربي في الجزائر(1980-1945)، رسالة ماجيستر، جامعة دمشق (1985-1984).

هـ- المواقع الالكترونية:

1. جميلة محمد المحمد: مجالات التراث الشعبي مجلة العربية، العدد 521، نشر بتاريخ :3-1-2011 www.arbicmagazine.com

فهرس الموضوعات

مقدمة .....أ–ج

المدخل :التجريب مفاهيم وتاريخ.....5–43

أولا –مفهوم التجريب.....5–12

أ–لغة.....5–6

ب–اصطلاحا.....6–9

ج–التجريب المسرحي.....9–12

ثانيا–التجريب في المسرح الغربي..... 13–27

ثالثا–التجريب في المسرح العربي..... 27–39

رابعا– التجريب في المسرح الجزائري.....39–43

الفصل الأول: المسرح الجزائري و التجريب

–أشكال التجريب.....45–104

أولا– التراث.....45–70

ثانيا–الحلقة.....71–87

ثالثا–القوّال.....88–96

رابعا – المداح.....96–104

الفصل الثاني : التجريب على مستوى البنى السردية في مسرحية :"الأقوال".....106–140

أولا–قراءة في العنوان..... 106–109

ثانيا–التجريب على مستوى الشخصيات..... 109–120

ثالثا–التجريب على مستوى التقنيات الزمكانية.....120–129

رابعا–التجريب على مستوى اللغة.....129–137

خامسا– التجريب على مستوى الصراع.....137–140

الخاتمة.....142–143

قائمة المصادر والمراجع.....145–153

فهرس الموضوعات.....155–156