الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة ابن خلدون *تيارت*
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة العربية وآدابها

دروس على الخط في مقياس

المسرح المغاربي

محاضرات موجهة لطلبة السنة الثالثة ليسانس
السداسي الخامس (ل م د)
شعبة: دراسات أدبية
تخصص: أدب عربي

إعداد الدكتور: مداني علي

السنة الجامعية
2022-2021م

بِسْمِ اللهِ
الرَّحْمَنِ
الرَّحِيمِ

الجامعة:	**جامعة ابن خلدون *تيارت***
الكلية:	**كلية الآداب واللغات**
القسم:	**قسم اللغة والأدب العربي**
الميدان:	**لغة عربية وآدابه**
السداسي:	**الخامس**
الشعبة:	**دراسات أدبية**
التخصص:	**أدب عربي**
المادة:	**المسرح المغاربي**
نوعية النشاط البيداغوجي:	**دروس على الخط**
السنة الجامعية:	**2021م – 2022**

مقدمة

طبيعي جدا أن يحظى مبحث المسرح المغاربي بمكانة مرموقة؛ وأن يشغل بال الكثير من الباحثين ومؤرخي الفن المسرحي، بحكم طبيعة تكوينهم الثقافي والفكري، ومع ذلك؛ فإن دراسة المسرحية والمسرح كفن إبداعي في بلدان المغرب العربي ليست باليسيرة؛ ولا القريبة المنال، وإنما هي مسألة صعبة، وغامضة من ناحية؛ خاصة وأنها ضاربة بجذورها في القِدم الذي لا يمكننا تمثّله التمثّل الدقيق الواضح، ومتشعبة من ناحية ثانية؛ لأنها تتعلق بمجتمع انتقل من طور البداوة إلى طور الحضارة عبر قرون من الزمن.

وإذ يعتبر المسرح وسيلة للتفاعل الثقافي والاجتماعي بين أفراد المجتمع وطبقاته المختلفة؛ إن لم نقل المتباينة، فإنّه يشكّل أداة للتأثير وإحداث التغيير في المجتمعات؛ بوساطة تعزيز الخطاب والحوار الاجتماعي، وإلقاء الضوء على جوانب مختلفة في المجتمع، وإظهار وجهات النظر المعارضِة، ممّا يُساهم في بحث ومقاربة المشاكل المجتمعية ومحاولة اقتراح حلول لها، وعلى المستوى الأوسع فإنّ الفنون الأدائية تُساعد على توعية المجتمع وتثقيفه، وتمكّنه من الاطلاع على المواقف الاجتماعية السائدة، ومعرفة الأفكار المتعدّدة في المجتمع، فيكون المسرح أداةً لتثقيف الناس وإعلامهم بظروف حياتهم الحالية وما يحيط بها.

كما يُعدّ المسرح شكلا متخ□□ا من أشكال الفنون الجميلة التي تُعنى بأداء الحكايات المتعددة لأحداث ووقائع حقيقية أو خيالية، حيث تُؤدى الأدوار المختلفة بشكل مباشر أمام الجمهور، فيتفاعل مع الأداء الدرامي بالحزن في بعض الأحيان ؛ أو بالتسلية والضحك أحيانا أخرى، فيُؤدّي ذلك لشعور المتفرجين بالبهجة والسرور، ويُقلّل من التوتر الحاد الذي يتعرضون له في حياتهم اليومية، ممّا يؤدّي إلى تحفيز المشاهد/المتلقي للعمل والإنجاز.

ولا يستطيع باحث العلم أن يزعم لنفسه الإحاطة بموضوع علمه أو بحثه إحاطة تامة، وأنه سد منه كل ثغرة، ولكن بإمكانه أن يقول: هذا جهدي واجتهادي، لم أدخر منهما شيئا، وليس يضير الباحث أن يبلغ بجهده واجتهاده مبلغ الغاية، فالله العليم قد أسند ظهر العلماء بشعارهم الأبدي في محكم التنزيل؛ بقوله "وما أوتيتم من العلم إلا قليلا"، وسيّج للدارسين والمجتهدين منهاجهم وطريقهم

بالاستعانة به، في قوله تعالى "وقل رب زدني علما"، ولن يضير السالك لهذه السبيل إلا التقصير والتفريط في البحث والاجتهاد؛ وتحمل مشقة أمانة العلم.

ويكاد يجمع الباحثون والنقاد المسرحيون المغاربيون على أن أسئلة النشأة والتأسيس في المسرح المغاربي تبقى أسئلة ذات طابع ثقافي فكري عام يؤرخ بها لمراحل تنامي الوعي بالذات ورد الفعل إزاء الآخر الذي استطاع أن يطور تجربته في المجال نفسه؛ وفي إطار سياق شروط تحولاته الاجتماعية والاقتصادية نتيجة الارتقاء بوعيه الحسي، والذي أصبح وعيا بواقعه الاجتماعي والذي ترجم في تعبيراته الفنية وانطلاقا من عاداته وتقاليده والتي هي شبيهة لحد كبير بالعادات والتقاليد التي تكونت عندنا في نشأة وتكون مجتمعاتنا بتشكيلاتها الاجتماعية وبتعالقها بمواقع السلطة فيها، بحيث ننسى في خضم هذا تاريخنا، ونغفل إننا في كل موسم أو مناسبة دينية أو وطنية نعمل على إحياء تاريخنا المنسي هذا باعتباره تركة موصولة الفعل وغير مستأنفة وهي ما تم التأشير عليها حاليا بالعودة الى الفرجة.

وانطلاقا من موروثنا الثقافي والحضاري وما يحمله من حس الوجدان الشعبي، باعتبار هذا الوجدان تراثا وخزانا للوعي الوطني ولهويتنا العربية، وكل عودة إليه هي عودة لإثبات الذات، ليس كرد فعل، بل كواقع كان موجودا بقوة -ولا يزال- مستمرا ويعيد تهيئة حضوره في هذه المواسم، والطقوس الاحتفالية تعطيه تماهيه في تقاطع تاريخه بتواريخ الآخر الذي نريد تمثّل ثقافته وفنه بقوة حضوره؛ وكأننا لم نكن هنا ولم تكن لثقافتنا وحضارتنا وأدبنا قائمة.

ونعتقد أن رسوخ هذه الممارسات المسرحية وانبثاقها من تربة فكرية لتشكل الثقافة المغاربية بتنوعها وتعدّدها، حسب طبيعة مكونات المجتمع المغاربي وفي مختلف مراحلها التاريخية؛ إذ يؤدي الوجدان الشعبي دورا مهِما في إعادة إنتاج هذه الفرجات الاحتفالية، وتلعب التقاليد والعادات والممارسات الطقوسية دورها في المجال الثقافي الرمزي ومنها الفرجة، فالممارسة الحديثة للمسرح المغاربي والتي يعدّها المؤرخون لفن المسرح المغاربي بدايات له؛ والمحدّدة في العقدين الأولين من القرن الماضي، ما هي إلا امتدادا طبيعيا للممارسات المسرحية المغاربية التي رأينا ترسخها وتتبعنا صيرورتها حسب ما

فرضته ظروف التواجد الاجتماعي للناس؛ إذ يتضح هذا جليا في تعاطي مكونات المجتمع المغاربي، خاصة أطره المعرفية التي كانت تتحمل المسؤولية لانتظام هذه الفرجة الاحتفالية.

وتهدف هذه الدروس الأكاديمية إلى سد ثغرة في منهاج طلبة قسم اللغة والأدب العربي، وخاصة ذوي التخ□ص الأدبي، وهي تت□ل برصد الحركة المسرحية المغاربية ومدى استجابتها لطموحات المجتمع المغاربي، كما تحمل هذه الدروس في طياتها القضايا الكبرى التي طرقها المسرحيون المغاربيون - القدامى والمحدثون- في ن□وصهم وعروضهم المسرحية، استقراء وتفسيرا وتحليلا، وكلّنا أمل في أن يكتشف الطالب أهم الموضوعات التي تناولها المسرح المغاربي، والأشكال التي قام عليها، ومن ثم تمكينه من البحث والغوص في أعماق كبرى هذه القضايا، والاطلاع على بيئات حياة الإنسان المغاربي الاجتماعية والسياسية والمعرفية والاقت□ادية.

وقفنا ابتداءً عند جذور الفن المسرحي المغاربي ونشأته، ثم روافد هذا الفن سواء المحلية والعربية منها أم الغربية وأهم مدارسها، لنتعرف بعد على أهم الأشكال المسرحية التي عرفها المجتمع المغاربي عبر تاريخه الذي يضرب بجذوره في القدم، مرورا بمحاولات التنظير التي تمنح المسرح مجموعة من القواعد والمعايير التي يقوم على أركانها وتستوي عليها أفكاره، مستعينا بالحركة المسرحية الغربية كونه مدين لها بوجوده الجديد؛ إذ إن مسألة التأثير الغربي مسألة لا يمكن تجنبها في أيّ بحث يتناول المسرح العربي.

ومنه، عرّجنا على تجارب رواد المسرح المغاربي، وسعي الكثير منهم ك"عز الدين المدني وولد عبد الرحمن كاكي والطيب الد□يقي وعبد القادر علولة وعبد الكريم برشيد وغيرهم" إلى البحث المتواصل عن تأصيل هذا الفن على الموروثين العربي والشعبي، بغية تحقيق التوعية واللذة الفنية، فحين بدأ التفكير في التخلي عن أنماط الشكل المسرحي الغربي؛ ومحاولة التخلص من التبعية للثقافة الغربية في هذا المجال، والأخذ من الأشكال الق□□ية العربية القديمة وحكاياتهم الشعبية المتوارثة، واستحضار تقنية "المداح" و"القوال" إثباتا للهوية المغاربية.

وقد استلهم الكتّاب المسرحيون المغاربيون التراث العربي الإسلامي ووظفوه توظيفا جيدا في أعمال مسرحية مازالت تحتفظ بقيمتها الأدبية والتاريخية، وارتكزت هذه الأعمال من حيث محتويات موضوعاتها على القيم العربية الأصيلة وعلى إبراز مفاخر العرب وبطولاتهم وشهامتهم وكرمهم مع عرض لأمجادهم التاريخية والحضارية، بغض النظر عن القيم الفنيّة، فجاءت أعمالهم المسرحية متسقة مع دعوتهم الهادفة إلى التأصيل لمسرحهم المغاربي، فيما يُطلق عليه "مسرح الحلقة" و"المسرح الاحتفالي"،وانتهاء بالبناء الفني للمسرحية وأبرز العناصر والأسس التي تقيم عموده فيستويَ بناء شامخا.

آملين أن نكون قد وفقنا إلى ما هدفنا إليه، مستمدين العزم والسداد من الله عزّ وجلّ، إنه نعم المولى ونعم النصير.

د. علي مداني

جامعة ابن خلدون *تيارت*

الدرس الأول

مدخل إلى دراسة المسرحية المغاربية

عناصر الدرس

- **مقدمة**
- **المسرح الجزائري**
- **المسرح في تونس**
- **المسرح في المغرب**
- **المسرح في ليبيا**
- **عوامل ظهور وتطور المسرح المغاربي**

مدخل إلى دراسة المسرحية المغاربية

مقدمة:

يعدّ المسرح أبا الفنون، ومعلم أفراد المجتمعات والأمم، وهو تجلٍ من تجليات الثقافة الإنسانية، و أحد يجحد دوره في شحذ الأفكار وبناء الإنسان وبعث الهمم، وبوصف المسرح فنا أدبيا فقد غدت الكتابة الإبداعية المسرحية أداة تعبير عن المجتمعات المغاربية وحيواتهم، فواكب الكثير من الكتّاب المسرحيين المغاربيين الحركة الثقافية والأدبية التي بدأت تمظراتها تتشكل في بلدان هذه المنطقة.

أولا: المسرح الجزائري:

1/ الجذور التاريخية لنشأة المسرح الجزائري:

عرف المجتمع الجزائري كغيره من مجتمعات العالم؛ عددا من الأشكال التراثية المتقاطعة مع الفن المسرحي؛ فـ«إذا كان الجزائريون لم يعرفوا المسرح بالمفهوم الحديث إلا في مطلع القرن العشرين فأن تراثهم لم يخلُ من الفنون القصصية والتمثيليّة الشعبية التي أفرزتها ظروف تاريخية معينة كالرواية الشعبية والحلقة والمدّاح والأراجوز، وهذا الموروث الشعبي على بساطته كان يمثّل جزءا هاما من مكونات الشعب الثقافية والفكرية»[1]، فكان لهذه الأشكال دورا التراثية دورا في ميلاد ونشأة المسرح في الجزائر.

ويعدّ "الأمير خالد" من أبرز الشخصيات الوطنية التي اطلعت على الفن المسرحي مع بداية القرن العشرين الميلادي؛ فتنبّه لدوره التوعويّ والتحرّري وعمل على إرساء قواعد[2]، وأثناء تواجده في باريس سنة

---

[1]– العيد ميراث، أدب المسرحية العربية في الجزائر"نشأته وتطوره"، رسالة ماجستير (مخطوط)، كلية الأدب، قسم اللغة العربية، جامعة القاهرة، 1988، ص:28.

[2]– ينظر، مباركة مسعودي، المسرح الجزائري: التأسيس والريادة، مجلة البدر، المجلد 09 العدد 12 سنة 2017، جامعة بشار، ص:684.

1910م «طلب من الممثل المصري (جورج أبيض) (...) أن يبعث له بعض المسرحيات لتمثيلها في الجزائر»[1].

فيما يؤكد الدارسون أن نشأة الفن المسرحي في الجزائر تعود إلى سنة إحدى وعشرين وتسعمائة وألف، مع فرقة **"جمعية الآداب والتمثيل العربي"**؛ ويطلق عليها أيضا اسم **"جمعية المهذبية"** (1921/04/05)، ويبدو أن تأسيس هذه الفرقة كان له علاقة وطيدة بزيارة جورج أبيض مع فرقته[2] للجزائر[3] عام 1921، وقدمت هذه الفرقة خلال أربع سنوات ثلاث مسرحيات من تأليف رئيسها علي شريف الطاهر (الشفاء بعد المحنة، خديعة الغرام، بديع)، لينتقل هذا الفن عام 1926 إلى علالو الذي قدّم مسرحية "جحا"رفقة الفنان دحمون في أفريل 1926 على خشبة المسرح الجديد (كورسال سابقا)[4]، ورشيد القسنطيني "المؤلف"، ومحي الدين بشطارزي[5] "المقتبس"؛ والذي يعدّ من أبرز الرواد الذين أسهموا في نشأة المسرح الجزائري، كما يمكن اعتبار رشيد القسنطيني؛ أيضا، من رواد المسرح الشعبي في الجزائر، في حين أن الثاني (محي الدين بشطارزي) كان أول من أدخل العنصر النسوي إلى فن التمثيل المسرحي في الجزائر (بإدخاله ماري سوزان ثم الممثلة كلثوم)، وقدموا عددا من العروض المسرحية رغم محاصرة السلطات الفرنسية لنشاطهم الفني.

2/ التطور المسرحي في الجزائر:

[1]- صالح لمباركية، المسرح في الجزائر النشأة والرواد والنصوص حتى 1972، دار الهدى، الجزائر، 2005، ص:37.

[2]- قدمت هذه الفرقة مسرحيتين لنجيب الحداد (صلاح الدين الأيوبي وثارات العرب)، ولم تلق هذه الفرقة النجاح المرجو في الجزائر.

[3]- ينظر، عبد الملك مرتاض، فنون النثر الأدبي في الجزائر (1931-1954)، ديوان المطبوعات الجامعية، 1983، الجزائر، ص:197.

[4]- ينظر، سعد الدين بن أبي شنب، المسرح العربي لمدينة الجزائر، ترجمة: عائشة حمار، مجلة الثقافة، عدد55، وزارة الإعلام والثقافة، يناير-فبراير 1980، الجزائر، ص:32.

[5]- ينظر، م ن، م ن، ص:198.

ومع حلول العقد الثالث من القرن العشرين انتشر هذا الفن في أغلب المدن الجزائرية الكبرى[1]، "عنابة، قسنطينة، الجزائر، تلمسان"، وكُتبت أول مسرحية شعرية سنة 1938م على يد مُحَمَّد العيد آل خليفة حين كتب مسرحية بلال بن رباح في فصلين وعشرين صفحة[2]، وواصل المسرح الجزائري رحلة التحول والتطور إلى أن بلغ مكانة أرقى إبان قيام ثورة التحرير الجزائرية الكبرى عام 1954، ولا يزال هذا الفن مع رحلة التجريب.

وأهم المسرحيات التي كتبت في هذه الفترة "1921-1954" مسرحية "مضار الخمر والحشيش" لمحمد العابد الجلالي، "شبان اليوم" و"الواجب" لبشتارزي، "طارق بن زياد" مُحَمَّد الصالح بن عتيق، وسبع عشرة مسرحية لأحمد رضا حوحو منها: صنيعة البرامكة، بائعة الورد، أدباء المظهر، و"المولد النبوي" لعبد الرحمن الجيلالي، و"حنبعل" لأحمد توفيق المدني وقد أهملنا العديد الكبير من العناوين والمسرحيات التي كتبت بالعامية[3]، وبالعربية الفصيحة.

وقد سلك النشاط المسرحي في الجزائر في هذه الفترة اتجاهين مختلفين من حيث التعبير:

1/ اتجاه شعبي، ويصطنع العامية وتزعمه رشيد القسنطيني ثم خلفه محي الدين بشتارزي.

2/ فصيح راق، ومثلته جمعية العلماء المسلمين الجزائريين بمدارسها وكتابها، ثم مُحَمَّد الطاهر فضلاء مؤسس فرقة **"هواة المسرح للتمثيل العربي"**(1950)، التي جابت بعض المدن الجزائرية ثم تجاوزت الحدود إلى تونس ليبيا ومصر.

---

[1]- علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1999، ص:459..

[2]- عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، دار هومة، الجزائر، 2000، ص:126.

[3]- ينظر، عبد الملك مرتاض، فنون النثر الأدبي في الجزائر، ص:236.

ثانيا: المسرح في تونس

انتظر التونسيون حلول 1909م لتأسيس أول فرقة مسرحية عرفت بـ"الجوق المصري التونسي" حيث مثّل الفنانون المصريون والتونسيون جنبا إلى جنب وقدّموا مسرحية مصرية (صدق الإخاء)[1]، ويبدو أن نشأة هذه الفرقة كانت له صلة بزيارة الممثل المصري مُحَمَّد عبد القادر المغربي وفرقته الكوميدية الشعبية لتونس سنة (1908)، وقدمت مسرحية "العاشق المتهم" المقتبسة عن الـيالية.

كما أثارت زيارة الممثل سليمان القرداحي اهتمام التونسيين المثقفين بفن التمثيل؛ واتخاذه كوسيلة للحفاظ على اللغة العربية وثقافتها والعمل على حمايتها من الـمس الـستعماري لها[2]، وتوالت زيارات الفرق المصرية إلى تونس بعد تأسيسها لفرقتها المسرحية، فأتت فرقة الشباب المصري (وعلى رأسها إبراهيم حجازي 1909)، ثم فرقة مُحَمَّد المغربي مرة ثانية (1909)، وقدمت الفرقتان بعض المسرحيات، ليؤسس بعدها الشباب التونسي "جماعة الشهامة العربية" (1912) وقبلها "جماعة الآداب العربية" (1911)[3]، وتنافست الفرقتان في التمثيل ومحاولة اكتساح الساحة الفنية والعمل على تسديد خـى التمثيل والممثلين[4]، لتليها بعد ذلك وفادة فرقة الشيخ سلامة حجازي عام 1914م فقدّمت فن الشيخ الغنائي، لتحل بعد ذلك بسنوات قليلة فرقة جورج أبيض في 1921م؛ فعرضت بعض المسرحيات، غير أنّها لم تلق المرجو، فاتفقت مع جماعة الآداب لإعـاء دروس للمسرحيين التونسيين في فن التمثيل.

---

[1]- ينظر، عز الدين جلاوجي، بنية المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، رسالة ماجستير (مخـوط) جامعة المسيلة، الجزائر، 2008-2009، ص:24.

[2]- ينظر، علي الراعي، المسرح في الـن العربي، ص:422.

[3]- ينظر، م ن، ص ن.

[4]- ينظر، علي الراعي، المسرح في الـن العربي، ص:422.

وفي عام 1927م وفدت فرقة رمسيس/يوسف وهبي على تونس وقدمت مجموعة من العروض المسرحيّة لقت تشجيع وإعجاب الجمهور[1] لمقدرة ممثليها وحسن أدائهم وجمال الإخراج.

وتواصلت المحاولات والمساعي التونسية لإنشاء جماعات وفرق مسرحية، كان أكثرها ما يأفل نجمه وتنطفئ شعلته، ومع حلول 1932 تواجدت على الأرض التونسية أربع فرق هي[2]:

– جمعية التمثل العربي

– المستقبل التمثلي

– فرقة السعادة (العربية الفصيحة)

– فرقة الشيخ الأكودي

وقدّم خليفة اسطنبولي مسرحية "سقوط غرناطة" عام 1940، ثم مسرحية "المعز لدين الله الصنهاجي" سنة 1944م ومثّلتها الفرقة التمثلية للاتحاد الصفاقصي الزيتوني بمعيّة جمعية الكوكب التمثيلي على مسرح بلدية تونس ونالت جائزة أحسن تأليف مسرحي، وبعدها مسرحية "زياد الله الأغلبي" سنة 1947م، كما قدّمت جمعة الشبان المسلمون مسرحية "أنا الجاني" عام 1947، وكوّن المنصف شرف الدين المسرح الحديث عام 1959م وكان جلّ أفراده نساء ورجال أقارب يستطيعون العمل مع بعضهم البعض، ونجحت هذه التجربة ونوّهت بها الصحف التونسية[3]، وهناك من يعتبر التأسيس الفني للمسرح تمّ على يد الحبيب بولعراس بمسرحية مراد الثالث سنة 1966م[4].

---

[1]– ينظر، علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، ص:423.

[2]– ينظر، م ن، ص ن.

[3]– علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، ص425.

[4]– سمير العيادي، أنثولوجيا المسرح التونسي، اتحاد الكتاب التونسيين، تونس، 2005، ص:11.

وقد استهدف الرواد المسرحيون التونسيون؛ حسب سمير العيادي، وهم تحت نير الاستدمار، الحرص على إثارة القضايا التاريخية الوطنية والعربية الإسلامية، للتأكيد على مقومات الشخصية التونسية والانتماء العربي حضارة ولغة[1].

وشرع المسرح التونسي في التطور ومجابهة الأعباء والأعداء، وتحقيق رسالته منذ خطاب الرئيس التونسي (1962/11/07) الذي كان بمثابة إشارة الانطلاق لنهضة مسرحية، وكان من ثمار هذه الجهود إقامة مهرجان المسرح العربي الذي ما يزال يقام إلى اليوم.

وانصرفت عناية الأدباء التونسيين إلى التأليف المسرحي بدل الاعتماد على المسرحيات المترجمة والمقتبسة، فجاءت مسرحيات "مراد الثالث" لـ"الحبيب أبو الأعراس" صيف 1966، و"رأس الغول" لعز الدين المدني* الذي رأى أنه خليق بالعرب المعاصرين أن يتبنوا من الفن المسرحي إلا النوع فحسب، لأنهم بتقليدهم التقنيات الغربية ومجاراتهم الأشكال الفرنسية مثلا، قد جعلوا من الفن المصرح مقصورا على الحضارة الأوروبية، في حن أن الشرق القديم قد عرفه حق المعرفة بتقنيات وأشكال ما تماثل تقنيات المسرح الغربي المعاصر وأشكاله.

ثالثا: المسرح في المغرب

ظهر المسرح في المغرب الأقصى في زمن تميز بلغيان الأطماع الاستعمارية، فكانت أولى الفرق المسرحية التي عرفها المغرب مع نهاية الربع الأول من القرن العشرين؛ إذ تأسست عام 1924م في مدينة

[1]- ينظر، سمير العيادي، أنثولوجيا المسرح التونسي، ص:10.

* عز الدين المدني : ثورة صاحب الحمار (1971) ، وصلة الحلاج (1973) ديوان الزنج (1974) ،الغفران (1976) و مولاي السلطان الحسن الحفصي (1977).

فاس المغربية فرقة مسرحية برئاسة مُحَمَّد الزغاري مشكّلة من تلاميذ المدارس الثانوية بمساعدة بعض العرب المشارقة الذين استوطنوا العاصمة، وقد سُبقت هذه المحاولة بزيارة فرقة مُحَمَّد عز الدين التونسية التي قدّمت مسرحية "صلاح الدين الأيوبي"؛ فكانت بمثابة مفاتيح التحول التي حركت قلوب وعقول المثقفين المغاربة[1] ليجعلوا منها رمزا ويبنوا من قيّمه مسرحا جديدا وصداميا في الآن ذاته.

يقول مُحَمَّد عفيفي «حينما اطلع الشعراء المغاربة على مسرحيات شوقي وعزيز أباظة وتأثروا بها، ورغبوا في ولوج هذا الباب فلرقوه غير هيابين، وتقدّموا يجربون مواهبهم وحظوظهم قبل أن تتوفر لأكثرهم الثقافة المسرحية والخبرة الفنية، والظروف المشجعة التي تهيأت لشوقي وعزيز أباظة وغيرهما»[2]، كأنه يريد أن يقول إن المسرح في المغرب انلق من فراغ، أو بمعنى آخر؛ فإن المغاربة لم يعرفوا الكتابة المسرحية إ بعد اطلاعهم على ما كتبه المشارقة.

وتوالى تأسيس الفرق المسرحية واسترسلت هذه الحركة الفنية منذ بداياتها الأولى جاهدة مجتهدة في البحث والتأليف والقتباس والعرض تخوض معركتها كاملة متصارعة مع الرقيب حتى فرضت نفسها كحركة لها من العاء ما يغني البحث الأدبي في المغرب، وينقل علي الراعي عن حسن المنيعي قو، يرى فيه أنّ «الفترة الممتدة ما بين 1923-1940 انتصارا لفن الخشبة بالمغرب إذ هيأت الركيزة المناسبة لحركة مسرحية حقة كانت أنضج وأكثر تورا»[3]، وقد وصل عدد الفرق المهتمة بالمسرح في السنوات الأولى للاستقلال (1956) إلى ما يفوق مائة وعشرين فرقة.

---

[1]- ينظر، مُحَمَّد أديب السلاوي، المسرح المغربي جدلية التأسيس، ص:22.

[2]- مُحَمَّد الصادق عفيفي، الفن القصصي والمسرحي في المغرب العربي 1900-1965، ط1، دار الفكر، بيروت، لبنان، 1971، ص:221.

[3]- علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، ص:470-471.

رابعا: المسرح في ليبيا:

برز المسرح في ليبيا في مدن أثرية مثل: مدينة لبدة ومدينة صبراتة وقورينا وغيرها من المدن، ليعرف المسرح بعد مرور السنين وتداول أنظمة الحكم ترددا بين الإنعاش/الركود والانتعاش؛ إلى أن عاد المسرحي الليبي مُحَمَّد عبد الهادي عام 1928م من لبنان، مشبعا بأفكار وثقافات كان لها جميل الأثر في إحياء المسرح الليبي من جديد[1]، وكان للزيارات العديدة التي قامت بها فرق عربية دعما للحركة والحس المسرحي لفناني ليبيا، وقد لقت هذه الفرق -فرقة جورج أبيض، فرقة منيرة المهدية وفرقة يوسف وهبي- التشجيع والإقبال من لدن الساكنة الليبية[2].

تشجع أحمد قنانة فأسس الفرقة الوطنية الطرابلسية عام 1936 فقدمت مسرحية "وديعة الحاج فيروز" ثم "حلم المأمون" من تأليف وإخراج أحمد قنانة[3]، كما تم تأسيس المسرح على يد الكاتب والممثل والمخرج رجب البكوش في مدينة بنغازي، وقبلهما تأسست فرقة "هواة التمثيل" عام 1928 بمدينة درنة وقدمت مسرحية "هارون الرشيد" على أرض طرابلس.[4]

عمل المستعمر الإيطالي على محاربة فرقة "مدرسة الفنون والصنائع الإسلامية" والقائمين عليها، ومنع تمثيل مسرحية صلاح الدين الأيوبي" لما تتضمنه من تمجيد للعرب والعروبة، وبعد طرد المستعمِر نجحت الحركة المسرحية في إنشاء عدد كبير من الفرق المسرحية، ففي عام 1965م كتب عبد الله القويري وهو

---

[1]- ينظر، فاطمة دين حمد الجهيمي، النص المسرحي في ليبيا النشأة والتطور، مجلة كليات التربية، العدد الرابع والعشرون، نوفمبر 2012، جامعة سبها، ص:98-99.

[2]- ينظر، علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، ص:386.

[3]- ينظر، علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، ص:398.

[4]- ينظر، فاطمة دين حمد الجهيمي، النص المسرحي في ليبيا النشأة والتطور، ص:99.

أحد أهم أدباء ليبيا البارزين؛ مسرحية "الجانب الوضيء"، وقدّم عام 1972 مسرحية "الصوت والصدى"، وقدّمت "الفرقة المسرحية لنادي الأهلي المصراتي" مسرحية "دوائر الرفض والسقوط" للكاتب المسرحي عبد الكريم خليفة الدناع عام 1971 في المهرجان الليبي الأول والمهرجان الجزائري الوطني[1] في العام نفسه.

وكان للمرسوم الصادر عام 1973م عن النظام القائم والقاضي بإنشاء الهيئة العامة للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية صدى إيجابيا لرعاية الحكومة الرسمية لهذه الهيئة.

عوامل ظهور الفن المسرحي وتطوره في البلدان المغاربية:

- وجود جمهور من المشاهدين والمتفرجين (الميل إلى مشاهدة العروض الهزلية).
- تطلع الكتاب المغاربيين إلى التربية المباشرة (ضخامة عدد المتفرجين وقلة القراء).
- متطلبات حفلات المدارس العربية.
- زيارة الفرق العربية للبلدان المغاربية (جورج ابيض، رمسيس...).

ولا تزال الحركة المسرحية المغاربية؛ إلى يومنا هذا، رغم اتساع حجمها وعطائها تبحث عن ذاتها بتحدٍّ واجتهاد؛ إذ لم تعبر بعد المرحلة التقليدية في المسرح، بل ما زالت رغم التراكمات القائمة لم تخرج من مرحلة التأسيس والتقليد والتجريب.

[1]- ينظر، علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، ص:401، وفاطمة دين حمد الجهيمي، النص المسرحي في ليبيا النشأة والتطور، ص:107.

الدرس الثاني

روافد المسرح المغاربي

عناصر الدرس

- **مقدمة**
- **الرافد العربي**
- **الرافد المحلي**
- **الرافد الغربي**

روافد المسرح المغاربي

مقدمة:

غير خاف أن قضية المسرحية والمسرح بمفهومها المعاصر في المجتمع العربي قضية إشكالية يمكننا البتُّ فيها بتّاً نهائيّاً، و يمكننا الوصول إلى حلّ يقيني[1]، لذلك تأثر المسرح المغاربي بالتجارب العالمية الحديثة في هذا المجال، غير أنه لم يغفل عن الأشكال المحلية المتوارثة؛ و المصادر العربية، وبقي متشبثا بمضامينها وشخصياتها المتعددة، واشتغل بعض المسرحيين على العب من تلك المصادر والأخذ منها، قصد العمل على تأصيل نماذجه وإبداع مسرح عربي المحتويات والأشكال، فشكلت ثلاثة مرتكزات روافد/مصادر مهمة المسرح المغاربي، وهي:

1- الرافد العربي:

تأثر المسرح المغاربي بحكايات "ألف ليلة وليلة" التي حيكت بأسلوب جمالي بديع محافظة على حبكتها الفنية وعناصرها التشويقية، فصِيغ على طريقتها مجموعة من الأعمال المسرحية بلهجات محلية، خاصة ونحن نعرف أن اقتباس هو أهم ما ميّز هذا المسرح في بدايات تكوينه، تمسكا وإخلاصا للمادة الأصلية، وأكبّ المسرحيون المغاربيون على التوفيق والجمع بين الموروث العربي الأصيل والقوانين المسرحية الأجنبية لإبداع أعمال ونصوص مغاربية جديدة، مما يوحي إلى اهتمامهم باستلهام المسرح الشعبي التراثي/البدائي وتطويره ومزجه بالحركة المسرحية ذات الجودة العالية، ومن «البديهي أن النهضة المسرحية لدى الأمم ارتقت بكيانها على آداب الأمم الأخرى التي تفوقت في مضمار التطور الحضاري استعانة

[1]- خليل الموسى، المسرحية في الأدب العربي الحديث (تأريخ – تنظير- تحليل)، اتحاد الكتاب العرب، 1997، دمشق، سوريا، ص:5.

واستثمارا في إقامة صرح النهضة الثقافية»[1]، وهذا الذي حدث للمسرح المغاربي؛ إذ لم يفوّت فرصة النهل والتغذي من ثمار الآداب العربية بوجه عام.

وقد شكّل همُّ البحث عن أصول المسرح العربي كمحاولة لتأصيل هذا المولود، وكرد فعل لادعاءات الكثير من أهل الاختصاص بافتقار الثقافة العربية لجذور هذا النوع من الفن، وكان لزاما على المبدعين كما صرحوا، بقولهم «علينا أن ننقّب ونبحث في احتفالاتنا وأعيادنا الشعبية كالدرويش، وسوق عكاظ، الحكواتي، ألف ليلة وليلة (...) [التي] يعتقد بأنها كانت مسرحيات حقيقة»[2]، ومن هنا؛ فإن التأصيل يعدّ أحد المفاهيم التي برزت من خلال مناداة الكتّاب المسرحيين إلى إنشاء تقنيات تمنح المسرح المغاربي هويته وتفرّده.

ومن هذه المنطلقات؛ سعى الكثير من المسرحيين المغاربيين كـ"عز الدين المدني وولد عبد الرحمن كاكي والطيب الصديقي والطيب العلج وعلولة وبرشيد وغيرهم" إلى البحث المتواصل عن تأصيل هذا الفن على الموروثين العربي والشعبي، بغية التوعية واللذة الفنية، فحين بدأ التفكير في التخلي عن الشكل المسرحي الغربي؛ ومحاولة التخلص من التبعية للثقافة الغربية[3] في هذا المجال، والأخذ من الأشكال القصصية العربية القديمة وحكاياتهم الشعبية المتوارثة، واستحضار تقنية "المداح" و"القوال" إثباتا للهوية المغاربية، وتأصيله على التراث العربي، وموروثه الشعبي، سعيا إلى المتعة والتوعية الهادفة.

---

[1]– بحري قادة، الشخصيات التراثية في مسرح ولد عبد الرحمن كاكي، ص:69.

[2]– سامي عبد الحميد، صدى الاتجاهات المعاصرة في المسرح المغاربي، أقلام، العدد6، 1980، ص:17.

[3]– ينظر، بحري قادة، الشخصيات التراثية في مسرح ولد عبد الرحمن كاكي، ص:66.

استلهم الكتّاب المسرحيون المغاربيون التراث العربي الإسلامي ووظفوه توظيفا جيدا في أعمال مسرحية مازالت تحتفظ بقيمتها الأدبية والتاريخية، وارتكزت هذه الأعمال -من حيث محتويات موضوعاتها- على القيم العربية الأصيلة وعلى إبراز مفاخر العرب وبطولاتهم وشهامتهم؛ وكرمهم مع عرض لأمجادهم التاريخية والحضارية، بغض النظر عن القيم الفنيّة، فجاءت أعمالهم المسرحية متسقة مع دعوتهم الهادفة إلى التأصيل لمسرحهم المغاربي.

2- الرافد المحلي:

كتب المسرحيون المغاربيون عددا معتبرا من النصوص المسرحية محاولة منهم في الوصول إلى مسرح مغاربي أصيل بالتركيز على توظيف لغة تستمد حياتها من المسرح الشعبي الفرجوي والحلقوي، ومن خصوصيتها الأصيلة المتصلة بالتراث المحلي كمشروع لتطوير المسرح المغاربي، مما دفعهم إلى الأخذ من الفنون الشعبية المحلية والعمل على تطويرها ضمن محيطها الحضاري، وقد تمكنت «فئة الكتاب أن يوضحوا طريقهم الإبداعية والمتمثلة في استلهام من الأشكال المسرحية المحلية القديمة (...) بغية تأصيل الظواهر الشعبية التي بإمكانها تزويد مسرحنا في عصر العولمة والتطور والاستقلالية الذاتية والتامة عن كل تبعية للمسرح الغربي سواء من ناحية النصوص أو العروض»[1]، بمعنى ذلك؛ الاستغناء عن المسرح الغربي بكل أشكاله، والاكتفاء بالروافد التراثية المحلية.

وقد تعرض سبيل هذا الرافد مسألة اللغة، كون أغلب النقاد يميلون إلى استخدام اللغة العربية الفصحى في النصوص الدرامية، لأسباب عدة؛ أبرزها: المحافظة على الشخصية العربية والانتماء القومي

[1]- بحري قادة، الشخصيات التراثية في مسرح ولد عبد الرحمن كاكي، ص:65.

من الـمس الذي تتعرض له الشعوب العربية، فيما ترى فئة قليلة توظيف اللغة العامية، ففي «الأمم جميعا منذ القدم يعيش الأدب الفصيح مع الأدب الشعبي عيشة سليمة، بل يجب أن نترك لكل منهما مجاله الـبيعي ليسير فيه ما يشاء»[1].

ولـ يزال البحث والتنقيب في هذا التراث الزاخر بمظاهر الفرجات الشعبية المحلية، وأن ما تكتنزه حياتنا اليومية من مظاهر الـحتفالـات والألعاب وكثير من العادات والتقاليد لتعبّر عن حركة تحول هذه الروافد إلى خلق وإبداع، وليؤكد «بألف دليل أن الإبداع الشعبي المغربي [المغاربي] هو عملية جماعية تنخرط بشكل أو بآخر ضمن محيـها الحضاري، فالأشعار الشعبية والرموز والإيقاعات والرقصات والألعاب والأهازيج والأمثال والحكايات والخرافات والفرجات، هي نصوص إبداعية، لم تخضع للتدوين، ولكنها تشكل صوتا ثقافيا هاما»[2]، يؤدي مهمته باقتدار في تـوير الحركة المسرحية المغاربية المعاصرة دون التنكر لهويتنا الأصيلة.

إن تلك المظاهر الفرجوية هي ما تعرف بـ"التراث الشعبي" الذي يمثل لسان حال ذاكرتنا الجماعية، وخـاب مؤلفينا المسرحيين الحضاري الذي ـ ينفك عراه عن ثقافتنا الشعبية المحلية، التي عمل الـستدمار على طمسها وتشويهها، غير أن آلته التدميرية لم تفلح في القضاء على تراثنا[3] الشعبي، ولـ على أدواته الموغلة في التاريخ.

---

[1]- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ط1، دار العودة، 1982، بيروت، لبنان، ص:67.

[2]- محمد أديب السلاوي، المسرح المغربي جدلية التأسيس، ص:46.

[3]- م ن، م ن، ص:47.

وتعد مسرحية "القراب والصالحين" التي كتبت سنة 1965م، خير نموذج مسرحي جمع بين الأسطورة المحلية التي تتداولها ألسنة الناس في الغرب الجزائري وشمال إفريقيا وتحمل عنوان "حليمة العمية والمرابطين الثلاثة"، ويرويها المداحون في الأسواق الشعبية، وهي المسرحية التي حصدت أهم الجوائز، ممثلة في الميدالية الذهبية للمعهد الدولي للمسرح في القاهرة عام 1990.

3- الرافد الغربي:

الكتاب المسرحيون المغاربيون كغيرهم؛ يسري عليهم ما يسري من المشارقة من فعل التأثر بالمسرح العالمي بفعل مجموعة من العوامل؛ إذ اقتفى كتابنا آثار الكتاب العالميين دون الانسلاخ عن موروثنا الثقافي والحضاري؛ والشعبي الأصيل، مدركين «أنه لا يمكن لي مسرح قومي في العالم أن يعتمد على إنتاجه المحلي فقط، لأن المسرح نشاط إنساني يحمل قيّما وأهدافا نبيلة»[1]، وقد تجلى تأثير المسرح الغربي في كل مسارات مسرحنا، حيث تم تمثيله أو الإفادة منه حينا، أو الإحالة إلى مميزاته وخصائصه حينا آخر.

ويمكننا أن نرصد أثر النظريات والنصوص المسرحية الغربية المتعددة في ممارسة مسرحيينا في بلاد المغرب العربي من قبيل التجارب المسرح الملحمي بريخت (Brecht) ومسرح العبث وبرنديللو (Pirandello) ومسرح غروتوفسكي (Grotovski) ومسرح العبث أو اللامعقول، ومن البيعي أن يأخذ الانفتاح على المسرح الغربي تمظهرات متنوعة منها ما يقبل به كليا، ومنها من ينتقي منه ما يلائم خصوصيته الثقافية وانتماؤه الحضاري، والمحافظة على هويته وأصالته، لذلك سيقتصر كلامنا على ثلاث مدارس كبرى تأثر بها الكتاب المسرحيون المغاربيون في بناء نصوصهم المسرحية، وهي:

[1]- بوكروح مخلوف، ملامح المسرح الجزائري، ص:48.

1/ مدرسة اللامعقول أو العبث:

سلك المسرحيون المغاربيون النهج الذي حظي باهتمام المسرحيين العرب الذين دعوا إلى التأصيل وهم يتناولون بالدراسة علاقات التأثر والتأثير المتبادل بين النوعين التلقي والعرض المسرحي[1]، وتعد دراما العبث مصدرا من مصادر التأثير الغربي في المسرح المغاربي، ويمكن أن نمثّل لهذا التيار بالمسرحي الجزائري ولد عبد الرحمن كاكي ("نهاية اللعبة" عن بيكيت؛ و"الأميرة الصلعاء" عن يونيسكو)، التي تجسّد أبرز أعماله المسرحية في إطار انتفاضة الطليعية الثائرة والمتمردة في عصرنا؛ إذ تتحول الشخصيات إلى دمى ميكانيكية تشكّل طريقة نمطية لمواقف الإنسان والشخصيات[2]، وكذلك كان الوضع نفسه مع عبد القادر علولة، عز الدين المدني والطيب الصديقي وغيرهم.

وبالرغم من أنّ «مسرحية كاكي تاريخ الزهرة مستمدة من النو الياباني، فإنها تشمل العناصر العبثية، ومع أنها مأخوذة من الأسطورة الخرافية بحيث أن منبت الزهرة بدم العاشق شيء من قبيل العبث أو اللا معقول»[3]، فيما تذهب بعض الآراء بأن لهذه المسرحية قرابة أكيدة مع الخرافة الصينية.

2/ المسرح الإيطالي كوميديا ديلارتي:

حظي المسرح الإيطالي باهتمام المسرحيين المغاربيين؛ إذ نستطيع أن نكتشف الصورة التي تتم بها عملية المحاكاة لشخصيات تدور حولها عدد من المشاهد والشخصيات الكوميدية، وتجسد بذلك وقائع غريبة، ومفاجآت ساخرة ومضحكة تشكل نقدا تهكميا لاذعا للأوضاع المأساوية والفاسدة، كما في

---

[1]- بحري قادة، الشخصيات التراثية في مسرح ولد عبد الرحمن كاكي، ص:71.

[2]- ينظر، م ن، م ن، ص ن.

[3]- هذلي العلجة، تجربة ولد عبد الرحمن كاكي في مسرح الحلقة، ص:113.

مسرحية "القراقوز"، ومسرحية "الشبكة"، حيث أن هذه النماذج تتفرّد بالبحث عن صيغ وأشكال تعبيرية فنيّة قائمة على الجمع والمزج بين الطابع المحلي والبعد الإنساني[1]

من أجل كل ذلك، اقتصر حضور المسرح الغربي -خاصة في مرحلة التجريب- على بعض الرموز والاتجاهات المسرحية التي حاولت تجاوز سقف النظرية الأرسطية لتحطيم قواعد ومرتكزات المسرح الكلاسيكي، وشكّل المسرح البريختي ملمحا بارزا ومهما في المسرح المغاربي الذي لم يتمكن من تجاوزه؛ إذ بقي تمثيل الأسس البريخية مثلا، رهانا جادا للمسرحيين[2] وللمسرح المغاربي، سواء اعترفوا بذلك أو أنكروه، وساهم هذا التلاقح في بعث ملامح تجديدية في المسرح المغاربي، وبلورة استراتيجيات مستحدثة فسحت الطريق لتمايز تجارب هذا المسرح وتطورها.

3/ المسرح الملحمي:

ظهر الاتجاه الملحمي البريختي باعتباره تيارا مسرحيا تجاوز كل ما هو مألوف وسائد في المسرح مع بدايات القرن العشرين الميلادي؛ إذ منح للمسرح وظيفة اجتماعية فاعلة تقتحم العمل السياسي، وتستهدف التغيير الشامل والكلّي في جميع مجالات الحياة[3]، وقد ارتبط هذا الاتجاه المسرحي بأفكار وآراء المدرسة البريختية.

يجسد المسرح الملحمي شكلا آخر واتجاها ثالثا لدراما العقد السادس من القرن العشرين الميلادي، كون موقفها من شتى المجالات ينطوي على مضمون تمردي وثوري، ويعتبر عنصر التغريب مهما في هذا

---

[1]– ينظر، بحري قادة، الشخصيات التراثية في مسرح ولد عبد الرحمن كاكي، ص:73.

[2]– حميد اتباتو، تجليات الآخر في المسرح المغربي، مجلة النص، المجلد 7، العدد 2 (2020)، ص:362-363.

[3]– ينظر، سوالمي الحبيب، طبيعة الحركة النقدية ودورها في الممارسة المسرحية في الجزائر، رسالة ماجستير (مخطوط)، جامعة وهران، 2010-2011، ص:80.

الاتجاه الذي يجعل من الغرابة مظهرا بغية تحقيق حالة الانفصال بين الممثل والمتفرج منعا للتوحّد، وقد وجد المغاربيون في مسرح "بريخت" أثرين بارزين، هما «التغريب القريب من تقاليد المسرح العربي الذي يمحو المسافة بين الممثل والمتفرج، وعن اتجاهه السياسي لدعم نضاله من أجل الحرية»[1]، والانعتاق، والتغريب، هو نزعة بريختية، يريد من خلاله نزع صفة البديهية عن الحادثة والشخصية، وإثارة الاندهاش والفضول حولها، أي تغريب المألوف وجعله شيئا غير عادي.

أم بمعنى آخر أن مسرح بريخت يدعو لأن يبقى المتفرج مدركا وأن يتابع ما يعرض عليه بوعي تام[2]، كما أنه يستعين بتقنيّات فنية منها، التأريخية؛ ويلمع الجمهور على الحكم الذي يصدره دون أي تأثير عاطفي.

[1]– تمارا ألسكندروفانا، ألف عام وعام على المسرح العربي، ط1، دار الفارابي، بيروت، 1981، ص:247.

[2]– ينظر، سوالمي الحبيب، طبيعة الحركة النقدية ودورها في الممارسة المسرحية في الجزائر، ص:81.

الدرس الثالث

أشكال المسرح المغاربي

عناصر الدرس

- **مقدمة**
- **المداحون**
- **الحلقة أو المسرح الدائري**
- **البساط أو المصطبة التقليدية**
- **القوال**
- **سلطان الطلبة**

أشكال المسرح المغاربي

مقدمة:

إذا كانت صعوبة منهجية ستعترضنا في تسمية هذه "الفرجات" مسرحا بالمعنى الإغريقي فإنّ اعتمادها –في نظر العديد من الباحثين وعلماء الاجتماع– على أدوات الفن المسرحي (الممثل،الجمهور، اللباس، الديكور والحوار...) يجعلها قريبة من "المسرح المفتوح".

وعليه يمكن اعتبار كل حركات الرقص والغناء الجماعي وأنواع الاحتفالات وغيرها من تعابير الحضارة الشفوية للشعوب المغاربية أشكالا لفن المسرح، ومن بين هذه الأشكال:

1– المداحون:

وهم فنانون يسيحون في الأرض ويرتادون أسواق المدن والقرى زرافات ووحدانا، بارعون في فن الإيماء ويتقنون التشخيص، يمدحون الشخصيات المشهورة في السياسة والأدب والعلم والتصوف، بأشعار عربية مرتجلة وتلقائية ويقلّدون مختلف اللهجات المحلية، يقصون الحكايات ويروون الأساطير والخرافات بشكل فردي، ويدخلون في حوار مع جمهور المشاهدين في قضايا عامة بلغة تكاد تكون مرموزة[1].

وقد ارتبط وجودهم بقصيدة المديح؛ فالمدّاحون هم حكواتيّون همّهم المديح، والأماديح مادتهم التي يلقونها كلّها في مدح الأنبياء والأولياء، والتّحدث بمآثرهم ومناقبهم وفي العادة يفتتحون قصصهم ويختمونها بمدح النّبي (عليه أفضل الصلاة وأزكى التسليم)[2].

---

[1]– ينظر، محمّد أديب السلاوي، المسرح المغربي جدلية التأسيس، ص:37.

[2]- ينظر، فاروق سعد، المسرح في التراث الشعبي ملف خاص، ندوة التراث الشعبي، اتحاد الكتاب اللبنانيين، ص:7.

وقد ظهرت شخصية المداح في حلقات الذكر والوعظ والمجالس والتجمعات الاحتفالية، التي يمارس فيها ذرك الله وتمجيده، وذكر الرسول ﷺ، وذكر أولياء الله الصالحين[1]، ليتحوّل فيما بعد إلى قاصّ يقدّم حكاياته في الأسواق الشّعبيّة والساحات العامة فيلتفّ حوله جماعة من المتفرّجين يصغون إلى حكايته بكل دهشة ومتعة، بل تأخذ المتعة بالمتفرّج لأن يحرّك أطرافه أو يومئ بها كلّما حرّك أو أومأ المدّاح بأحد أعضاء جسده حتى يظن المتفرج أنّهم جميعًا شركاء في العرض وليسوا مجرّد متفرّجين، وهذا التّفاعل الذي حقّق الفرجة المسرحيّة هو وليد التّأثير الدّرامي الذي تحدثه الحكايات والسّير الشّعبيّة في المشاهد.

يرى عبد الحميد بورايو أنّ تسميّة المدّاح تستخدم في الجزائر للدّلالة على فئة من مؤدّي المأثورات الشّعبيّة في الأسواق الشعبية والأماكن العامّة، حيث كانت رواية الأقوال الشّعبيّة مجّرد هواية فردية لدى بعض الرّواة ثمّ غدت عملاً احترافيًا يقوم به أشخاص لهم مواصفات محدّدة، يقدّمون عروضهم لجمهور مخصوص وفق إجراءات وطقوس معيّنة وفي مناسبات مبيّنة بمراعاة الزّمان والمكان[2]؛ إذ يفسح المجال للمدّاح على شكل دائرة تكفي لأدائه الحركي والتّمثيلي، وتأخذ في الاتساع مع ازدياد عدد المتفرجين، كما يتّخذ المداح وضعية القرفصاء أو الوقوف في مركز الحلقة، وقد يرافقه في عرضه مساعد أو اثنان يتبادلون رواية الأسطورة أو الحكاية والعزف على آلة (القصبة أو الغايطة أو الدف/القلال)؛ وإنشاد بعض المقاطع

[1]- ينظر، عبد الحميد بورايو، البطل الملحمي والبطولة الضعيفة في الأدب الشعبي الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1998، ص:22

[2]- عبد الحميد بورايو، في الثقافة الشعبية الجزائرية التاريخ والقضايا والتجليات، منشورات الرابطة الوطنية للأدب الشعبي لاتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 2006، ص:63-64.

الغنائية، واسترجاع المسرحيين «للغة المداح وفضاء الحلقة هي صيغة إبداعية معالجة للفضاء كمكان للعرض وتصوير الواقع وتمثيل معنى الأحداث والخاتمة للحضور»[1].

وتجدر الإشارة أنّ اسم القوّال يستخدم كذلك مرادفا للمدّاح، في حين كانت الإدارة الاستعماريّة الفرنسيّة زمن احتلالها للجزائر تثبت على تراخيص المدّاحين والقوّالين اسم التروبادور[2] أو الشّاعر الجوّال.

2- الحلقة أو المسرح الدائري:

حملت الحلقة تسميّات عديدة، منها: (**المسرح الشّامل**)؛ إذ تتداخل فنون عديدة في تشكيله، لذلك وصف بالشّامل مادام يشمل تلك الفنون المختلفة، كما يطلق عليه (**المسرح الدّائري**)؛ وهو المسرح الذي يكون فيه العرض المسرحي على شكل دائرة، ولأنّها كذلك فهي تغدو مكانًا سحريًّا تتكاثر فيه الفرجات مع أكبر قدر من حرّية العرض، وهي الحرية التي سمحت للمسرحيين من تبنّي هذا المسرح الدّائري لأنّه يتيح لهم إمكانات متنوعة من التّعبير يسمح بها على الطّريقة الايطالية[3]، الأمر الذي أكسب المتفرّج إمكانات أكثر في مشاهدة العرض الحلقويّ من زوايا متعددة.

فهي؛ إذا «تجمع دائري بإحدى الساحات العمومية، يقف فيها الراوي ومساعده وسط الناس، يقصان على الجمهور بالتناوب قصص البطولات والأساطير والحكايات الخرافية بطريقة تعتمد على الحوار المباشر والتشخيص والإيماء، كما تعتمد الغناء»[4]، وتتكوّن «دائما من فنانين وممثلين يقدّمون الحكايات والأساطير ويكون بينهم الموسيقيون والبهلوانيون، وأحيانا يدعى بعض المتفرجين إلى الإسهام في العرض إما

---

[1]- بوعلام مباركي، حوليات التراث، مجلة دورية تصدرها كلية الآداب والفنون، جامعة مستغانم، ع6 جوان 2006، ص:01.

[2]- ينظر، عبد الحميد بورايو، رواية القصص الشعبي في الجزائر، مجلة الرؤيا، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، 1982، الجزائر، ص18.

[3]- ينظر، حسن بحراوي، المسرح المغربي بحث في الأصول السوسيو ثقافية، ط1، المركز الثقافي العربي، 1994، الدار البيضاء، المغرب، ص:14.

[4]- محمّد أديب السلاوي، المسرح المغربي جدلية التأسيس، ص:26.

بتقديم المساعدات بحمل أجزاء من المهمات المسرحية أو بالتمثيل مباشرة مع باقي الفنانين، أما الممثلون يقومون بأدوار ثابتة يعرفونها مسبقا ويلبسون لها الملابس الملائمة ويديرون ظهورهم ووجوههم للمتفرجين لكي يروا التعبيرات المختلفة التي تتناسب معها»[1]، وعليه فإن المسرح المفتوح يعتمد على الحوار والتشخيص والغناء والحرة والتعبير، ويكون الحوار داخلها إما جماعيا أو في شكل مونولوج، وقد لعبت الحلقة دورا رياديا في بلورة مسرح مغاربي يتسم بالخفة لدى الممثل وبالنغمة الراقصة الساحرة والمؤثرة في الآن ذاته.

فالحلقة تُمثّل شكلا من أشكال التّعبير الشّعبيّ وتراثًا فنّيًّا شعبيًّا مغاربيا، تدخل ضمن الأشكال التّمثيليّة؛ إذ هي «شكل فرجويّ شعبيّ يتوفّر على عناصر مسرحيّة مختلفة منها الغناء والرّقص والحركة والحكاية والمؤثّرات الصّوتيّة الأخرى، فهي أقدم الفنون الفرجويّة بحيث زالت راسخة في وجدان جمهور المغرب العربيّ بفضائها اللّعبوي الذي يؤثّثه الحلايقي وفق أسلوب عمله ،من حيث القصّ وتشخيص السّير الشّعبيّة وتقديمها إلى مراحل وحقب بكلمات وحركات تجعله يعيش من ذاته بطريقة تختلط فيها العجائب بالواقع بحيث يظلّ مفتوحا على شكله الدّائري وفرجاته القائمة على السّرد وبلاغة الجسد والموسيقى»[2]، وهي من أقدم الأشكال المسرحيّة الاحتفاليّة التي مارسها المغاربيون، بل يمكن القول إنها "مهد المسرح الاحتفالي".

ويتضمّن فضاء الحلقة نصًّا شفهيا يعتمد على الأساطير والحكايات الخرافيّة التي يوظفها الرّاوي أو الحلايقي لإثارة الغرابة والمتعة -في آن واحد- لدى المتفرجين من خلال الأسلوب الارتجالي في التّمثيل

[1]- أحد صقر، توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي، ص:49.

[2]- بوعلام مباركي، مظاهر التجريب المسرحي في المغرب العربي مقاربة دراماتورجية، رسالة دكتوراه (دكتوراه) ، 2006، جامعة وهران، ص:14.

والحوار، فجاءت تسميتها ملائمة «للشّكل السّينوغرافي للعرض الذي يكون بحسب تجمّع المستمعين المتفرجين، وهو إمّا أن يكون حلقيّا أو يشبه حذوة حصان»[1].

3- البساط أو المصطبة التقليدية:

يعود وجود هذا الفنّ الفرجوي إلى القرن الثامن عشر الميلادي، حيث قدّمت أولى حفلاته بالمغرب أمام السّلطان مُحَمَّد بن عبد الله 1757-1790، ونظرا لأهميّة هذه التّظاهرة التّرفيهية فإنّ الملوك كانوا يحيطون المبسطين بحفاوة لا نظير لها، وهو تمثيل مرح يعتمد الحوار والإيماء والرقص وعلى المشاركة الفعلية للجمهور في شكله، وعلى نقد السلطة في موضوعه، وقد عرف هذا الفن وجوده أول الأمر بالقصور الرسمية وقاعات المؤتمرات ودور الوزراء والحكام، ثم تحول إلى الساحات العمومية[2] ليصبح فنا شعبيا شائعا بعد ذلك.

ويرى العديد من الباحثين -منهم عبد الله شقرون ومُحَمَّد أديب السلاوي- أن فن البساط يصدر عن وعي فني يمتلك أدوات الإبداع وقنواته ومبادئه الجمالية، وقد سمح ها الوعي لهذا النوع من المسرح أن يكون فنا إنتقاديا، وهو ما سمح له بتعقب انحرافات رجال السلطة والعدالة[3]، وأن يبدع منها مشاهد هزلية تُقدَّم لتنبيه الحكام إلى هفوات وأخطاء ممثليهم ومحاولة الحدّ منها أو إصلاحها.

ويعني البسط في العامية المغربية الانشراح، وهو من العروض المسرحية التي وظّف فيها الطيب الصديقي البساط مسرحيّة (الفيل والسّراويل)، وهي عبارة عن بساط ترفيهيّ استطاع من خلاله استثمار

---

[1]- الشريف الأدرع، بريخت والمسرح الجزائري مثال بريخت وولد عبد الرحمن كاكي، رسالة ماجستير (مخطوط)، الجزائر، 2008، ص:60.

[2]- مُحَمَّد أديب السلاوي، المسرح المغربي جدلية التأسيس، ص:27.

[3]- ينظر، م ن، م ن، ص:28.

هذا الشّكل المسرحيّ وتجسيده في عرضه المسرحيّ، كذلك مسرحيّة (علّيل والخيل والبارود) لعبد الكريم برشيد؛ إذ وظّف فيه هذا الأخير البساط والممثّل في شخصية "البوهو" حيث سعى من خلالها إلى استنطاق الشّكل الفرجوي واهتم بتجسيد مشاركة جماعية وإلغاء حدود الزّمان والمكان، والاهتمام باللحظة الآنية، وهو ما تبلور فعلا في جل أعماله المسرحية التي اتخذت وجهة الاحتفالية التي أراد من خلالها التأصيل للمسرح المغربي.

4- القوال:

القوّال شخصيّة شعبيّة تعتمد على دينامية القول، وهو «حامل الّتراث الشّفهيّ بكامله فهو يؤلّف ويغنّي ويروي الحكايات والأساطير المتداولة»[1]، والقصص البطولية والدينية؛ كقصص الأنبياء والرسل، والسيّر الشعبية في وسط حلقة دائرية، لذلك اعتبر القوال الحلقة الأساسية في التّواصل مع جمهور المتفرجين من خلال الكلمة التي تشد انتباههم؛ وتدعوهم إلى تخيّل فردي ومستقل لأحداث ما هو بصدد قصّه[2]، لذلك يمكن اعتبار الحلقة مجموعة أدوات لكسر الإيهام الذي يفرضه المسرح عند متابعته حكاية المسرحية[3]، وانغماسه فيها.

ويرى بن ذهيبة بن نكاع أن «الحلقة هي أداة للتعبير عن الرأي في المجتمع (...) الذي رفض الخضوع والذوبان في المجتمع الفرنسي، بل اعتبرت الحلقة أحد أشكال المقاومة الشعبية والسياسية، لذلك حاربها المستعمر طويلا»[4]، من أجل ذلك عنى كثيرٌ من الكتّاب المسرحيين في العصر الحديث بحكايات

---

[1]- لخضر منصوري، التجربة الإخراجية في مسرح علولة، 2001-2002، وهران، ص:32.

[2]- ينظر، عبد القادر علولة، مسرحيات القوال، دار موفم للنشر، 1997، الجزائر، ص:11.

[3]- ينظر، خيرة قندسي، تجليات الحلقة في المسرح الجزائري المعاصر تجربة عبد القادر علولة "أنموذجا"، مجلة العلامة، العدد الثاني 2016، ص:305.

[4]- التراث الشعبي في بناء المسرح العربي المعاصر، ص:68.

"القوالين" و"المداحين" لإبراز مواقف الشخصيات وسلوكهم، وتم توظيف مسرح الحلقة بغية التوصل إلى فن أصيل قوامه الظواهر التراثية لإثراء الفن المسرحي المغاربي ولإبداع شكل مسرحي يتسق وهوية المجتمع ومغايرٍ نوعا ما للأشكال المسرحية الغربية أو الأرسطية[1]، ويصعب التمييز بين شخصيتي المداح والقوال كونهما يلتقيان في أداء الغرض نفسه.

وتجسّد "الحلقة" مرجعية ثقافية أصيلة لدول المغرب العربي، وقد جرى العرف أن يسرد الحكايات الشّعبيّة والمغامرات الأسطورية، ويروي سير الأبطال التي يحفظ أدق تفاصيلها؛ عن أبطال تاريخيين مشهورين أو أولياء صالحين، وأن يكون متمكنا من الغناء والرّقص، بارعا في التّشخيص والإيماء، موظفا الكلمة المؤثرة والموحية، كالشعر الملحون؛ مثلا، وكثير من الخصائص والصفات التي تجعله يراهن على «إمكانات خياله وقدراته على الأداء الدّرامي، فيتقمّص شخوص القصّة ليخلق مشاهد دراميّة منسجمة مستخدمًا الحركة والحوار بالإضافة إلى كونه راوية ومعلّقًا على أحداث القصّة معتمدًا في ذلك على السّرد الذي يتضمّن حتمًا التّشخيص»[2]معتمدًا في الآن ذاته على «ذاكرته القويّة وعلى خياله الخصب وقدرته الارتجال والتّلوين في طبقات الصّوت ومستعينًا بربابة يغني على أنغامها أشعاره أو طبلة ينقر عليها ليحدث التّأثير الذي يرغب في إحداثه لدى الجمهور السّامع أو المتفرّج»[3]، ما يحقق له تقديم عرضه في أحسن صورة.

---

[1]– ينظر، خيرة قندسي، تجليات الحلقة في المسرح الجزائري المعاصر تجربة عبد القادر علولة "أنموذجا"، ص:304.

[2]– نصر الدين صبيان، المسرح العربي في الجزائر 1945-1980، جامعة دمشق،1985، ص:11.

[3]– أحمد مندور، المسرح الجزائري بداياته وتطوره، مجلة ثقافات، جامعة البحرين، العدد 10، ربيع 2004، ص:182.

وأشارت صاحبة مؤلَف "ألف عام وعام على المسرح العربي"[1]، إلى أن هذه الشّخصية تحمل تسميات عديدة؛ حيث يعرف القوال في تركيا: باسم (المكلا)، وفي العراق (المحدّث)، وعند سكان افريقيا الغربية (هريوت)، وفي إيران (التّقليدجي/النّقال)، وفي عهد الخلافة العباسيّة (السماجة) نسبة إلى اسم الممثّل الذي أبدع هذا الفنّ الشّعبيّ، والجامع الذي يفرق بينهم رغم اختلاف التّسمية؛ هو مهنة التّمثيل.

5- سلطان الطلبة[2]:

يرتبط هذا النوع/الشكل بـ"طلبة جامعة القرويين، وهو مهرجان سنوي حيث يتقمص طالبٌ شخصية السلطان، ويعود تاريخ هذا الشكل من المسرح/الفرجة إلى عهد السلطان مولاي رشيد (1666-1672) الذي استعان بالطلبة في القضاء على ابن مشعل الذي كان يسوم ساكنة مدينة "تازة" خسفا وظلما، وقد حظي هذا الشكل باهتمام كبير من قِبل الأدباء والمفكرين.

يشهد التاريخ مدينة تازة على عراقتها ومحيطها وأسبقيتها في مجال الحضارة والفكر، وفي احتفالاتها نجد ما كان يسمى بـ"نزهة الطلبة"، فقد عرفنا أن مدينة فاس القريبة في البعد والمنحى التاريخي من مدينة تازة ما كان يسمى بـ"سلطان الطلبة" في ظل جامع القرويين، والظروف التي أنتجت هذا السلطان معروفة وسياقاتها ثابتة ومتداولة تاريخيا، فاحتفال بسلطان الطلبة في فاس يرجع إلى القرن السابع عشر إبان عهد السلطان مولاي رشيد (1666-1672) حيث يحتفل طلبة مدينة فاس في صباح الخامس عشر من

[1]- ينظر، نور الدين عمرون، مسار المسرح الجزائري إلى سنة 2000، شركة باتينت للنشر، ط1، الجزائر، 2006، ص:52، وتمارا ألسكندروفانا بوتيتسيفا، ألف عام وعام على المسرح العربي، ط1، دار الفارابي، بيروت،1981، ص:60.

[2]- ينظر، محمد السلاوي، المسرح المغربي جدلية التأسيس، ص:30-33.

شهر أفريل؛ إذ يتزايدون على اقتناء تاج السلنة، فينتخبون سلانهم انتخابا ديمقراطيا ورسميا، فيقوم السلان لى رأس رعاياه من الطلبة، ثم يقوم سلان الطلبة بتشكيل هيئة حكومته من نخبة أصدقائه الطلبة، ومن بينهم وزير الداخلية، ووزير العدل، ووزير المالية والمحتسب العام، كما يقوم المخزن بمهام البلاط اليومية حيث ينغمس الوزراء المعيّنون من أصدقاء الطالب ومعهم كتّاب دواوينهم في تحرير ظهائر خيالية ذات موضوعات هزلية.

ويقوم سلان المغرب الرسمي بزيارة سلان الطلبة في مملكته المصغرة حيث يقوم المحتسب بإلقاء خطبة ثم يحضرون إلى الوليمة في حضرة السلانين ورعاياهما، وفي أول يوم جمعة الموالي للتاريخ المذكور آنفا، يرسل المخزن المغربي لسلان الطلبة كسوة فاخرة لتنظيم موكب رسمي ينطلق من جامعة الطالب على صهوة جواده محاطا بحاشيته من الفرسان وقواده وعدد غفير من الطلبة إلى أن يصل الموكب الرسمي إلى جامع القرويين.

فيؤدي سلان الطلبة صلاة الجمعة بالسلان الفعلي، ثم يتابع الموكب طريقه لزيارة ضريح المولى رشيد بداخل قبة الشيخ أبي الحسن بن حرزهم بمقبرة الغرباء خارج باب الفتوح في فاس، وهو السلان الذي سنّ الظاهرة وشمل الطلبة بعطفه وكرمه.

ومساءا بعد صلاة العصر يعود سلان الطلبة إلى مملكته حيث يخرج وحاشيته عشية اليوم الموالي إلى إحدى الضيعات حيث ضربت الخيام لإقامته طيلة أسبوع يرتاح فيه هو والطلبة من عناء الدراسة والتحصيل، فإذا مضت ستة أيام يتهيأ الجميع لستقبال السلان الفعلي وخليفته في موكب عظيم حيث

يترجل سلطان الطلبة عن فرسه ويتقدم إلى سلطان البلاد الفعلي ليقدم إليه كتابا يتضمن طلبا خاصا يأمل في تحقيقه.

وبذلك تنتهي احتفالات ظاهرة سلطان الطلبة حيث يرجع الجميع إلى جامعته للكد و التحصيل بعد أسبوع حافل بالبهجة والسرور.

ففي اليوم السابع تبدأ سلطنة الطلبة في الانفكاك، فيختم سلطان الطلبة على مراسم إقالة وزرائه، وكبار موظفي مملكته؛ إذ يأمرهم بالعودة إلى جامعة القرويين، ويعدهم بالنظر في أحوالهم بعد اجتياز الامتحانات القادمة.

وفي صباح اليوم الموالي يختفي سلطان الطلبة نهائيا، ولا يظهر إلا بعد أسبوع من هذا التاريخ، وهو في قاعة الدروس في الجامعة، وقد ارتدى أردية العبيد.

الدرس الرابع

التنظير المسرحي المغاربي

عناصر الدرس

- **مقدمة**
- **مفهوم النظرية**
- **علاقة التنظير بالإجراء**
- **التنظير المسرحي المغاربي**
- **النظريات المسرحية المغاربية**
-

التنظير المسرحي المغاربي

مقدمة:

 يحقق الفن المسرحي جودته وكيانه وهويته إ من خلال الجمع بين النظرية والإجراء، ولن يكتب للتنظير النجاح وا ستمرار إ با عتماد على نظرية فلسفية أو جمالية في شكل نظام من التصورات الفنية والرؤى الفكرية ونسق من المقاصد والغايات هدفها تجديد المسرح أو تحديثه.

1/ مفهوم النظرية:

لغة:

من المعلوم أن النظرية مشتقة من "نظر"، وهي تعود في أصولها إلى "النظر"والدالة على الرؤية والبصر، والمعرفة والحقيقة المجردة من الغايات النفعية[1]، كما تدل على والتفكر[2]، ولما انتقلت المفردة إلى اللاتينية تعمّقت دلالتها التأملية العقلانية[3]، كما أنها تدل على والتصور والتخييل.

اصطلاحا:

النظرية عموما سواء كانت علمية أم أدبية تنطوي على مجموعة من التعميمات التأويلية التفسيرية التي تؤدي إلى شرح نصوص معينة؛ وارتباطها بمجال الأدب جعل من المحتم إرساء قواعد جامعة له[4]، فالنظرية عبارة عن قواعد مجردة ومبادئ كلية صورية تصف الواقع، وترصده وصفا وشرحا واستشرافا، ولا يمكن استخلاص النظرية إلا عن طريق التطبيق والتجربة وفهم الواقع الموضوعي، فالنظرية هي تأمل الموضوع واستنباط المعايير والمقاييس الشمولية المجردة بعد عملية الانتقاء والاستقراء والتجريب، وتتمحور علاقتها بالمعرفة والتجربة وعلم الجمال، ويعود الاهتمام بالنظرية إلى النقد الجديد وإلى نقد النماذج العليا الذي أرسى قواعده وأسسه نورثروب فراي.

2/ علاقة التنظير بالإجراء:

---

[1]- ينظر، ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2000، ص:275.

[2]- ابن منظور، لسان العرب، مادة (نظر)، ص:4465-4466.

[3]- ينظر، ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص:276.

[4]- ينظر، م ن، ص ن.

إذا كانت النظرية عبارة عن تمثّلات ذهنية وتصورات فكرية وقواعد فنية ورؤى فلسفية فإن الإجراء هو بمثابة الترجمة العملية للنظرية، كما أنها الحواجز القائمة بين النظرية والتطبيق لتستجوب تحيزاته وفرضياته الخفية[1]، وهي التي تمدّنا بالعون لتفسير الأعمال الأدبية عامة، وقد انقسم المنظّرون في هذا المجال إلى قسمين:

أ /العقلانيون: مثل أفلاطون وأرسطو وديكارت واينشتاين وباشلار وسبينوزا الذين ذهبوا إلى القول إن النظرية هي التي تتحكم في التطبيق (النظرية يمكن أن تستغني عن الممارسة منهجية وتطبيقا).

ب/ التجريبيون: يرى هيوم، جون لوك، ج س ميل... أن التطبيق هو الأساس والمحك لكل نظرية ناجحة (تفاعل النظرية والممارسة جدليا) وعليه؛ فالنظرية في الفن المسرحي "تستمد مقوماتها من العمل الركحي" وهي تؤدي مجموعة من الوظائف التي يمكن حصرها في الوظيفة الوصفية والتفسيرية والتنبؤية.

3/ التنظير المسرحي المغاربي:

بدأ الكثير من المبدعين وأعلام المسرح يصدرون بيانات ومقالات وأوراق بحثية تحمل في مضامينها تأملات تنظيرية من أجل استيعاب المسرح ووضع قواعده الفكرية وأسسه الجمالية وذلك بغية تأسيس مسرح مغاربي أصيل فجاءت هذه التنظيرات في أشكال متعددة، منها:

- **الأوراق الاحتفالية:** كان التنظير إلى الاحتفالية من خصوصية الاحتفال التي يتميز بها المجتمع المغاربي، أو ما يمكن أن يطلق عليه اسم مسرح المرحلة (حوري الحسين).
- **البيانات التنظيرية:** بيانات النظرية الاحتفالية ببيان المسرح الثالث

[1]– ينظر، ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص:278.

– **المقالات:** "النقد والشهادة" لمحمد مسكيني، "مسرح قومي أو مسرح" لحسن الزمولي، "نحو كتابة مسرحية عربية حديثة" لعز الدين المدني.

– **الحوارات والمحاضرات:** مسرح القوال لعبد القادر علولة (1987 ألمانيا).

– **دراسات وكتب:** جمالية افتراض (نوال بن إبراهيم)، فلسفة التجاذب في الفن المسرحي (أحمد ظريف).

4/ النظريات المسرحية المغاربية:

سعى المنظِّرون المغاربة لفهم مكونات المسرح نصا وعرضا وتلقيا، مع استقراء مبادئه الفنية وأسسه الجمالية بغية بعث مسرح مغاربي بديل بهوية عربية وخصوصية تراثية أصيلة، ويبدو أن باكورة الإبداع التنظيري المسرحي المغاربي كان في الجزائر مع فرقة "مسرح البحر" بقيادة قدور النعيمي الذي أصدر بيانه الأول عام 1968م، وقدمت هذه الفرقة مسرحية "جسمي وصوتك فكرة" و"قيمة اتفاق، وتبعه في ذلك عبد الكريم برشيد ببيان المسرح احتفالي عام 1979م، لتترا بعد ذلك البيانات والتنظيرات المسرحية، وكان من أهم النظريات المسرحية المغاربية في هذا الإطار تنظيرا وتأليفا وإخراجا وتمثيلا ورؤية، ما يلي:

- ✓ **نظرية مسرح البحر:** اعتمدت مبدأ الحلقة والخلق الجماعي، وارتجال والخروج إلى فضاءات مفتوحة، والبحث عن قالب مسرحي عربي.
- ✓ **النظرية الاحتفالية:** نظرية درامية فلسفية تعتبر المسرح حفلا واحتفا وتواصلا شعبيا ووجدانيا بين الذوات وحفرا في الذاكرة الشعبية وانفتاحا على التراث الإنساني وبناءً مركبا من اللغات

والفنون تهدف إلى تقديم فرجة احتفالية قوامها المتعة والفائدة، وتحدي الزمان والمكان وتحدي اللغة والحركة،[1]

- ✓ **المسرح الثالث/ المسرح الفقير**: تقوم هذه النظرية على ثلاثة معالم جمالية: العين/المتفرج، الروح/الممثّل والأداة/اللغة، وهي نظرية جدلية ترتكز على الرؤية الجدلية في التعامل مع الزمان والمكان والتاريخ، وتقوم هذه النظرية على الارتكاز بصورة شبه كليّة على الممثّل وقدراته التمثيلية، غير مبال بعناصر العرض الأخرى[2].

ويؤكد برشيد أن ميزة الاحتفالية تتمثل في حيوية العروض وفي إبداعية العارضين وتلقائيتهم المتركزة على العناصر الإنسانية والبساطة[3].

وهب أعضاء فرقة المسرح الفقير بقيادة قدور النعيمي؛ أنفسهم لإنشاء مسرح ثوري شعبي معاصر، سواء من حيث الشكل أو المضمون، وتم إعلان هذا في بيان[4].

- ✓ **مسرح النقد والشهادة**: هي شهادة حية صادقة على اللحظة التاريخية والواقعية الآنية، وهي نقد للواقع والتراث والذاكرة والتاريخ بغية تغييره وتطويره نحو الأحسن.
- ✓ **نظرية مسرح القوال**: تعتمد على مناهضة المسرح الغربي بمفهومه الأرسطي، وتوظيف التراث الشعبي، ومحاولة تأسيس مسرح عربي على أساس الموروث الشعبي وتأصيله على مقومات محلية، باعتبار الحلقة فرجة شعبية منفتحة في تواصلها مع الجمهور الذي يعتبر هو الآخر

---

[1]- ينظر، محمّد أديب السلاوي، المسرح المغربي جدلية التأسيس، ص:180.

[2]- سوالمي الحبيب، طبيعة الحركة النقدية ودروها في الممارسة المسرحية في الجزائر، رسالة ماجستير (مخطوط)، جامعة وهران، 2010-2011، ص:153.

[3]- ينظر، محمّد السلاوي، المسرح المغربي جدلية التأسيس ص:181.

[4]- سوالمي الحبيب، طبيعة الحركة النقدية ودروها في الممارسة المسرحية في الجزائر، ص:159-160.

مشاركا فعالا بقدرته على التخييل؛ إذ يقول حسن المنيعي «هذه الفرجة لا يمكن أن تكون شيئا آخر غير الريبورتوار التقليدي الذي يقوم على الحكايات والأساطير العجيبة التي تشدّ المارة»[1].

- ✓ **نظرية المسرح التراثي:** تقوم على الاحتفال والمشاركة الجماعية والشعبية والواقعية، وتوظيف التراث والاستلراد.

وقد مثلت الرغبة في إحداث قطيعة معرفية مع المسرح المغاربي هاجسا أرّق الباحثين المسرحيين ودفع بأعلام المسرح ونقاده إلى التنظير، ومحاولة البحث؛ ومن ثمة إيجاد صيغة مسرحية عربية بديلة تأسيسا وتأصيلا وتجريبا.

الدرس الخامس

تجارب رواد المسرح المغاربي

عناصر الدرس

[1]- حسن المنيعي، أبحاث في المسرح المغربي، مطبعة صوت مكناس، المغرب، 1964، ص:22.

- **مقدمة**
- **الرواد الجزائريون**
- **الرواد التونسيون**
- **الرواد المغاربة**
- **الرواد الليبيون**

تجارب رواد المسرح المغاربي

مقدمة:

ضمن الرحلة الرامية إلى التعريف وتعزيز الإلمام بأهم التجارب المسرحية العربية، وتقديم قراءة وصفية وتحليلية لمسارات المسرح بتجلياتها وخصوصياتها القطرية، عن تجارب المسرح في بلدان المغرب العربي وعطاءات رواده، هذه التجارب الجماعية أو الفردية الرائدة لأعلام المسرح المغاربي الذين صنعوا الفرجة

المسرحية منذ تأسيسه، بل إنّ بعضهم طور أشكالا تراثية فرجوية أصيلة، فأصبحت؛ فيما بعد، مدارس كاملة الأركان وجدت لها صدى في مختلف الدول العربية.

1- الرواد الجزائريون:

إذا كان الجزائريون لم يعرفوا المسرح بالمفهوم الحديث إلا في مطلع القرن العشرين، فإن تراثهم لم يخل من الفنون القصصية والتمثيلية الشعبية التي أفرزتها ظروف تاريخية معينة؛ كالرواية الشعبية، والحلقة، والمداح، والأراجوز، و هذا الموروث الشعبي على بساطته كان يشكل جزءا هاما من مكونات الشعب الثقافية والفكرية، وتجسد ذلك في الإنتاج المسرحي الشعبي الذي انطلق عام 1926 على يد ثلة من الفنانين من بينهم علي سلالي (علالو) ودحمون ورشيد القسنطيني ومحي الدين بشطارزي[1].

وقد استمدّ هؤلاء الرّواد موضوعات مسرحياتهم من التراث الشعبي المتنوع والثري، كالسير الشعبية وحكايات جحا وقصص ألف ليلة وليلة[2]، فضلا عن أنهم كانوا يخاطبون الجمهور بلغته العامية لأنه لم يكن -في بادئ الأمر- على مستوى عال من الثقافة المسرحية؛ ولا على دراية تامة بهذا الفن بحكم ظروف الاستدمار الفرنسي، ورغم ذلك إلا أنّه كان يتفاعل مع العروض المسرحية ويتجاوب معها لأنها كانت تمثل الواقع الاجتماعي وتصور الحياة اليومية المضنية للفرد الكادح.

كانت مسرحية "الشفاء بعد المحنة" فاتحة العروض المسرحية التي قدمتها جمعية المهذبية في فصل واحد عام 1921م، ثم "خديعة الغرام" سنة 1922م في أربعة فصول؛ ومسرحية "بديع" في ثلاثة فصول سنة 1924م، وكلّها من تأليف علي شريف الطاهر، لينتقل هذا الفن عام 1926 إلى علالو الذي قدّم

---

[1]- ينظر، عبد الملك مرتاض، فنون النثر الأدبي في الجزائر 1925-1954م، ص:

[2]- ينظر، علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، ص: 460.

مسرحية "جحا"رفقة الفنان دحمون في أفريل 1926، و«حققت المسرحية نجاحا كبيرا شهدت به تعاليق الصحف المحلية في ذلك الوقت (...) مما جعل الفرقة تعيد عرضها ثلاث مرات متتالية دون أن يضعف إقبال الجمهور عليها»[1]، وواصل علالو تقديم عروضه المسرحية؛ إذ قدّم في السنة نفسها مسرحية "زواج بوعقلين"، ومسرحية "الصياد والعفريت" سنة 1928م و"حلاق غرناطة" سنة 1931م، و"عنتر لحشايشي" في العام نفسه[2]، والمسرحيات الثلاث الأخيرة مستلهمة من حكايات ألف ليلة وليلة.

وعلى خطى علالو سار رشيد القسنطيني (1887- 1944) لترسيخ الاتجاه الهزلي/الشعبي، وخلّف ميراثا مسرحيا يقارب أو يفوق العشرين مسرحية[3]، من أبرزها "زواج بوبرمة" سنة 1928م وهي مستقاة من عدة مصادر؛ أهمها التراث الشعبي، و"بابا قدور الملاح" سنة 1929، وقدم سنة 1930 مسرحية "لونجا الأندلسية" المستلهمة من التراث العربي الإسلامي، وكل هذه المسرحيات صيغت باللهجة العامية[4]، وبأسلوب يحاكي الكوميديا المرتجلة الإيطالية؛ بغية تبليغ هدفها إلى الجمهور الجزائري مع نزوعها إلى التسلية والمتعة.

ولا يفوتنا الحديث عن تجربة رائد آخر من رواد المسرح الجزائري الذين أسهموا في نشأته، وهو الفنان محي الدين باشطارزي (1897-1986) الذي مارس الإنشاد الديني ثم تحول إلى الغناء، واتجه بعد ذلك على المسرح، ومن أشهر مسرحياته:فاقو (1934)، من أجل الشرف، بني وي وي، النساء، دار المهابيل،

---

[1]- أحمد منور، مسرح أحمد رضا حوحو، رسالة ماجستير (مخطوط)، معهد اللغة والأدب العربي، جامعة الجزائر، 1989، ص:21.

[2]- ينظر، مباركة مسعودي، المسرح الجزائري التأسيس والريادة، مجلة بدر، المجلد 9 العدد 12 سنة 2017، ص:688.

[3]- ينظر، علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، ص:461.

[4]- ينظر، مباركة مسعودي، المسرح الجزائري التأسيس والريادة، ص:688.

البنت الوحشية، ما ينفع غير الصح (1938)[1] وغيرها من المسرحيات، وقد حقق هذه العروض نجاحا كبيرا، مما بث الخوف والرهبة في صفوف الإدارة الستدمارية الفرنسية ودفعها إلى تضييق الخناق على نشاطه الفني.

تابع محي الدين باشارزي نشاطه المسرحي رغم الرقابة والرقيب، وتميّزت عروضه بالتهكم والسخرية من أساليب الستدمار الفرنسي؛ وانتقاده اللاذع لها «وبابعه الفكاهي الترفيهي والسياسي التوعوي÷ فهو ذو هدف مزدوج حيث تصدى للظواهر اجتماعية السلبية بأسلوب فكاهي هادف وساهم في تنمية الوعي بمخاطر الحتلال الفرنسي على بلادنا»[2]، ومع تضاعف النشاط المسرحي مع أولئك الرواد وغيرهم كـ"مُحَمَّد التوري، ومصفى كاتب ومُحَمَّد حطّاب"، أحست فرنسا بالخطر الداهم على مصالحها، فكثّفت من رقابتها عليهم؛ إلى أن تم إيقاف نشاط باشارزي وفرقته بعد عرض مسرحية "الخداعين" سنة 1937م، ورغم كل ذلك؛ فإن الحركة المسرحية واصلت عطاءها ونضالها وشهدت نشاطا مميزا مع ظهور جمعية العلماء المسلمين الجزائريين[3]، وبروز عدد من الكتاب المسرحيين، منهم: أحمد توفيق المدني، عبد الرحمن ماضوي، وعبد الرحمن الجيلالي، ومُحَمَّد عابد الجلالي وغيرهم.

2- الرواد التونسيون:

يعتبر الشيخ إبراهيم بن حميدة الأكودي من رواد المسرح وأحد أولئك العمالقة الذين عبّدوا طريق المسرح للذين أتوا بعدهم[4] حسب تعبير المنصف شرف الدين الذي قدّم حياة الشيخ إبراهيم الأكودي في

---

[1]- ينظر، علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، ص:461، ومباركة مسعودي، المسرح الجزائري التأسيس والريادة، ص:689.

[2]- أحمد بيوض، المسرح الجزائري 1926-1989، ط1، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر، 1998، ص:32.

[3]- ينظر، عبد الملك مرتاض، فنون النثر الأدبي في الجزائر، ص:

[4]- المنصف شرف الدين، من رواد المسرح التونسي وأعلامه، ص:

كتابه "من رواد المسرح التونسي وأعلامه"، وقد ولد ابراهيم بن عمر بن حميدة المعروف بكنية الأكودي نسبة الى مسقط رأسه "أكودة" سنة 1890 وكان والده مؤدبا، وعلى غرار أقرانه فقد حفظ القرآن وتعلم القراءة والكتابة ببلدته ثم انتقل الى العاصمة لمزاولة التعلم بجامع الزيتونة. وقد تعرف هناك في العاصمة على بعض أفراد جمعية «الشهامة العربية» المسرحية وانخرط في هذه الجمعية، ثم غرس النواة الأولى لممثلي جمعية «الآداب»، وكان أول زيتوني يعتلي خشبة المسرح باجماع النقاد ومؤرخي المسرح التونسي.

وفي سنة 1913 عاد الى جمعية «الشهامة» لكنه لم يمثل فيها ا دورا واحدا هو دور عبد الملك بن مروان في مسرحية «مجنون ليلى» لخير الله خير الله حيث اندلعت الحرب العالمية الأولى فتوقف النشاط المسرحي في البلاد التونسية بصفة عامة وفي العاصمة على وجه الخصوص فانتقل الشيخ ابراهيم إلى صفاقس يزاول التدريس بالمدارس ثم استقال وكوّن فرقة تشتغل بالبيوت ومعاصر الزيتون في قرى الساحل فكان أول من عرّف الجمهور بالمسرح في مختلف جهات البلاد.

وبعد الحرب رجع الى جمعية «الآداب» ويتقمص شخصية فرعون في أوبرا «عائدة» (تعريب سليم النقاش) ثم بعدة ادوار أخرى أشهرها عبد الرحمان في مسرحية «حمدان»، كما شارك في مسرحية «لصوص الغاب» (لشيلر)، واشتغل مع رجل المسرح الكبير جورج ابيض مدة إدارته لجمعية «التمثيل العربي» وفي سنة 1929 وقام الشيخ رفقة بعض الفنانين المسرحيين بتكوين فرقة تحمل اسمه «فرقة ابراهيم الأكودي» وقدمت هذه الفرقة باكورة أعمالها وهي مسرحية «صلاح الدين الأيوبي» في 31 ماي 1930.

ثم قدمت فرقة الشيخ إبراهيم الأكودي في الموسم 1930-1931 ثلاث مسرحيات هي: «مجنون ليلى» و«القائد المغربي (عيل)» و«شهداء الغرام» أو (روميو وجوليات)، وعرضت في الموسم الموالي أربع

مسرحيات هي: عنتر (تعريب إلياس أبي شبكة)، تخللتها مقطوعات شعرية من نظم الشيخ ابراهيم، و«الملك المتلاهي» لـ"فيكتور هيجو"، و«الجوسسة».

ثم ما لبث الشيخ ابراهيم الأكودي أن عاد الى جمعية «التمثيل العربي» التي طرد منها ورفاقه يسيّر التمارين ويعلّم الممثلات ويضبط اللغة، ولما قرر المرحوم مصطفى صفر توحيد الجمعيات والفرق المسرحية بتونس وتأسيس «الاتحاد المسرحي» اضطلع الشيخ ابراهيم بمهمة مساعد المدير العام الفني المرحوم البشير المتهني واستمر على ذلك الى ان وافاه الأجل، وعمره ستون عاما ودفن بـ"الزلاج" في 8 نوفمبر 1942، وكان في تشييع جنازته عدد من أقاربه وأصدقائه من رموز الحركة المسرحية في تونس آنذاك.

الرواد المغاربة:

يعدّ الصديقي من أبرز المسرحيين العرب في المشرق والمغرب الذين تعاملوا مع التراث ووظفوا جزءا من مخزون الثقافة الشعبية؛ ويصفه بعض النقاد المسرحيين، بأنه "المؤسس الحقيقي للمسرح بمفهومه الحداثي في المغرب، ﻻ لكونه الوحيد أو الأول زمنيا، وإنما لأنه كان بأفكاره وإنجازاته الأبرز في حقل المسرح الناشئ"[1]، كما يعدّ من أبرز المسرحيين العرب في المشرق والمغرب الذين اشتغلوا على التراث ودعّموا من خلاله الاتجاه إلى الأشكال الفرجوية الشعبية القديمة وفي مقدمتها فن "الحلقة" (الفرجة والحكاية الشعبية في الساحة العمومية) الذي جعله من أسس المسرح العربي الحديث بعد أن كان فنا مهددا بالاندثار والزوال.

[1]- ينظر، علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، ص:482.

ويؤكد كثيرٌ من المسرحيين، منهم علي الراعي، أن الصديقي هو أول من قدم التجسيد الإبداعي لمفاهيم الفرجة والاحتفال المسرحيين، والمسرح الشامل والتغريب والاشتغال على جسد الممثل والابتكار السينوغرافي.

وإلى جانب الأديب الصديقي تبرز شخصية الأديب العلج بتجربتها الرائدة، التي ساهمت بفنيتها في تشكيل البنى الدرامية المتداخلة مع المخزون الفكري واللغوي والتخييلي الذي ورثه العلج عن طفولته ومراهقته، وقد شكّلت المصادر التراثية منبعا أصيلا لديه، حيث تشبّع بعالم الحكي والقول اللذين استمدهما من تجربته كشاعر زجال[1]، فبدت بعض الخصائص والمميزات في مسرحياته التي عرضها أو كتبها، وبغض النظر عن تلك الأعمال التي تتناول الواقع اليومي والمعتمدة على الضروب التقليدية، جاءت تلك المسرحيات المستمدة من الحكايات الشعبية في قالب يحمل بعض ملامح الكتابة الملحمية، وذلك من خلال توظيف الراوي والجوقة للحكي؛ وتقديم المشاهد والتعليق على اللوحات، والمزاوجة بين التمثيل والغناء والانفتاح على المشاهدين.

ونضيف إلى التجربتين/الشخصيتين السابقتين، تجربة/شخصية عبد الكريم برشيد بوصفه رائدا للاتجاه الاحتفالي الذي بدأ بإصدار بيانه الأول عام 1976 من مراكش، بانخراط عدد من المسرحيين المغاربة والعرب، وفي ظل خفوت العديد من التيارات والتجارب الرائجة على الساحة الفنية المسرحيّة، واصلت الاحتفالية تجاربها وعطاءها بفضل رائدها الذي جعل "الاحتفالية" رؤية مفتوحة.

[1]- ينظر، م ن، ص:480

وقد أفادت "الاحتفالية" من التنظيرات العربية التي دعت إلى تأصيل المسرح العربي وتحريره من النموذج الغربي والمراهنة على الجماليات المحلية، كمشروع فني وفكري يمكن أن يجيب عن كثير من القضايا المرتبطة بمجال الإبداع والتنظير، وإن كانت قد راهنت على حقل المسرح من خلال مفهوم المسرح الاحتفالي، فهي فضاء رحب يسع كل الفنون الإبداعية، ويبدو المسرح من هذا المنظور حقلا مفتوحا لكل التجارب التي تخدم الإنسان وترسخ فيه القيم الإيجابية والمبادئ النبيلة.

الرواد الليبيون:

يبدو أن باكورة العروض المسرحية الليبية كانت عام 1908م، حين قدّمت "جمعية التشخيص" التي أسسها الصحفي الليبي مُحَمَّد قدري المحامي مسرحية "وطن"، وكذا مسرحية "شهيد الحرية" و"محاكمة المستبدين"[1]، وانتظر الليبيون حلول عام 1928م الذي كان قريب الشبه بـ«البعث الإحياء للفن المسرحي في ليبيا، ونتج عن ذلك تكوين فرقة مسرحية في (مدينة طبرق)، أسسها الممثل الكوميدي المحبوب: مُحَمَّد عبد الهادي، البارع في تمثيل الأدوار الكوميدية؛ وأداء المونولوجات الفكاهية، والذي يعزى إليه إعادة تأسيس المسرح الليبي، وإحيائه من جديد»[2]، وقدّم أولى مسرحياته بعنوان "لو كنت ملكا"، غير أنها لم تعمِّر طويلا فاختفت وتوقفت عن النشاط المسرحي، لكن سرعان ما عادت شعلة هذه الفرقة إلى الظهور من جديد عام 1930م باسم هواة التمثيل، وتقدّم مسرحية "هارون الرشيد" المعروفة في الوسط الفني

[1]- ينظر، فاطمة دين حمد الجهيمي، النص المسرحي في ليبيا النشأة والتطور، ص:102.

[2]- فاطمة دين حمد الجهيمي، النص المسرحي في ليبيا النشأة والتطور، ص:103.

الليبي بـ"خليفة الصيّاد"، ويتقمص مُحَمَّد عبد الهادي دور خليفة الصياد وأدّى إبراهيم الأسلى دور إسحاق النديم[1].

ويعدّ أحمد قنابة من أبرز الرواد الذين كان لهم الفضل؛ أيضا، في تأسيس المسرح الليبي رفقة الشاعر إبراهيم الأسلى عمر[2]؛ إذ كوّن أحمد قنابة الفرقة الوطنية الطرابلسية عام 1936 التي عرضت مسرحية "وديعة الحاج فيروز" ثم "حلم المأمون" من تأليفه وإخراجه، وكان يساعد قنابة في عمله الفني نخبة من الفنانين والمثقفين، من أبرزهم: الهادي المشيرقي، مُحَمَّد حمدي، والدكتور مصطفى العجيلي، وفؤاد الكعبازي الذي تولّى مهمة إعداد الديكورات واللوحات[3] الإشهارية.

ولا يفوتنا أن نشير إلى مساهمة الكاتب والممثل والمخرج رجب البكوش (1905-1994) في تأسيس المسرح في مدينة بنغازي فرقة الشاطئ للتمثيل رفقة الشاعر عبد ربه الغناي، حسين فليفلة وإبراهيم بن عامر سنة 1936م، وإرساء قواعد الحركة المسرحية على أرضها؛ إذ قدّم كثيرا من الأعمال المسرحية التي تشهد بتميّزه الأدبي وإبداعه الفني[4]، وقدمت الفرقة العديد من الأعمال من أبرزها مسرحية "الشيخ إبراهيم"، ومسرحية "الراعي"، و"الوفاء العربي" التي منعت سلطات الاحتلال الايطالي عرضها على الجمهور المشاهدين.

[1]- ينظر، علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، ص:386.

[2]- ينظر، عبد الحميد المجراب، قضايا مسرحية، مكتبة الفكر، طرابلس، ليبيا، 1970، ص:32.

[3]- ينظر، علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، ص:398.

[4]- ينظر، فاطمة دين حمد الجهيمي، النص المسرحي في ليبيا النشأة والتطور، ص:99.

الدرس السادس

تجربة الطيب الصديقي

عناصر المحاضرة

- **مقدمة**
- **البحث عن الأصالة**
- **خصائص تجربة الطيب الصديقي**
-

تجربة الطيب الصديقي

مقدمة

الطيب بن مُحَمَّد سعيد الصديقي (1938-2016/2/5)

ولد في الصويرة لأب فقيه ومفتٍ، وبعد سنوات رحل الهامش/الصويرة إلى المركز/الدار البيضاء ليكوّن فرقة "المسرح العمالي" (1957)، ويقدّم باسمها مسرحية "الوارث" ثم "بين يوم وليلة" لتوفيق الحكيم، ومسرحية "المفتش" (1958) المقتبسة عن غوغول ثم "الجنس اللطيف" المقتبسة عن "برلمان النساء" لأرسطو فان، وهي آخر عمل مسرحي مع هذه الفرقة، ويعدّ الطيب صديقي نموذجا لرجل المسرح الذي لم يتخل عن التجريب؛ إذ يجسّد المثال الحيّ لما يعرف في الشرق بـ"مؤلف العرض المسرحي"[1].

بعد تلك الرحلة أنشأ فرقة "المسرح البلدي" (1961) وقدّم أول عرض بعنوان "الحسناء"، وعمل على «فرض نفسه كأمهر الخبرات المسرحية، بعد أن حقق نجاحاته الباهرة كمخرج ومقتبس ومؤلف في

[1]- علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، ص:480.

المسرح العمالي»[1]، وأسس فرقة مسرحية جديدة تحمل اسمه عام (1963)، وقدّم مسرحية "سيدي ياسين في الطريق" عام 1966 التي حُوّلت إلى فيلم بعنوان "الزفت"، وهي تتضمن انتقادا لاذعا لمسألة الدجل الديني[2] والشعوذة والأولياء.

1- البحث عن الأصالة:

يمثّل الطيب الصديقي أحد رواد التأسيس لمسرح مغربي/عربي بنكهة وروح مغربية/عربية أصيلة، وهو الذي راهن على بعث مسرح مغاربي/عربي أصيل وبديل للمسرح الغربي من خلال الجمع بين التقنيات المسرحية الغربية ومقاييس الأشكال الفرجوية العربية والمزج بينهما، فقد خلق بوساطة معرفته الجوهرية بأسرار الخشبة شكلا أو فضاء متعدد اللغات قائم على استثمار المرجعية الفرجوية[3] الشعبية، كما يبدو من خلال الوقوف على مرحلة بداية تعامل الطيب الصديقي في بداية مشواره المسرحي على الأعمال المقتبسة أنّه انفتح على أهم الاتجاهات المسرحية الغربية الكلاسيكية منها والعبثية والطليعية[4].

وحاول الصديقي تجنب الفكرة أو التقنية الكلاسيكية للإيهام المسرحي[5]، وذلك بتخلّيه عن الستارة، ليترك للممثلين الحرية في لبس أدوارهم أمام جمهورهم كما في مسرحية "سيدي عبد الرحمان المجدوب"، واستعمل الخشبة الدائرية ليخلق بعض التلاحم والتكامل بين الممثلين والجمهور، وأفاد الطيب الصديقي

---

[1]- محمد أديب السلاوي، المسرح المغربي جدلية التأسيس، ص:159.

[2]- ينظر، علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، ص:482.

[3]- محمد أديب السلاوي، المسرح المغربي جدلية التأسيس، ص:160.

[4]- حميد اتباتو، تجليات الآخر في المسرح المغربي، ص:359-360.

[5]- ينظر، علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، ص:481.

من المسرحيات العالمية التي اقتبس منها بإغناء رصيده وبلورة التصوّر لديه[1]، وفرض نفسه وتصوره بكل جدارة على الفضاء المسرحي المغربي/العربي وهو ابن الهامش/القرية.

2- خصائص تجربة الصديقي:

- محاولة إعادة الذات إلى الذات (استحضار شخصيات تراثية).

- البحث عن هوية مسرحية مغربية/عربية أصيلة.

- خلق زمن مغربي/عربي ثالث، □ هو بالماضي الذي يسحب الحاضر إليه ويصبغه بتصوراته وفرضياته، و□ هو بالحاضر الذي يجحد ويعادي ذاكرته وتاريخه.

قدّم مسرحية/أوبيرات "الحراز" سنة 1971م التي تستلهم أدب الملحون الذي يعتبر أحد الأنماط الغنائية الشعبية، في بنائها الدرامي كمادة لها صلة عميقة بالوجدان الشعبي المغربي، وقد عدّها «النقاد في المغرب إبداعا مغربيا خالصا، يستغل تقاليد المغرب القديمة بتقنية حديثة»[2]، وهي أغنية تتميز بالصراع الدائر بين الحراز الذي يخفي عويشة، وعثمان المحبوب الذي يقوم بالتنكر طوال زمن القصيدة في زي عدة شخصيات من أجل الوصول إلى محبوبته، فينكشف أمره في كل مرة، ونقلها الصديقي إلى الخشبة، ليجسدها دراميا في مجال مسرحي احتفالي عار دون ستارة، وفي قلب الخشبة نصب منصة عليها ممثلون بمثابة الجمهور، فهي فرجة غنائية درامية حمل فيها جمهور المشاهدين على ترديد مقاطع من الشعر الملحون[3] الذي يمثّل الأصالة في الإنسان.

---

[1]- ينظر، حميد اتباتو، تجليات الآخر في المسرح المغربي، ص:360.

[2]- علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، ص:482.

[3]- ينظر، علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، ص:482.

وفي أكتوبر 1971 قدّم مسرحية "مقامات بديع الزمان الهمذاني" التي أثارت جدل واسعا بين النقاد عندما عرضت في مهرجان دمشق المسرحي عام 1972، على قاعدتين أساسيتين، الأولى تتعلق بالنص الأدبي "مقامات بديع الزمان الهمذاني" المستمدة من قصص بديع الزمان الهمذاني وإعادة صياغته بحيث يصبح مادة لمسرح عربي[1]، والثانية تتعلق بالفنون الاحتفالية والفرجوية، وهو ما جعل هذه المسرحية في نظر النقاد أكثر الأعمال المسرحية اقترابا من الأصالة العربية حيث استفادت من إمكانيات المسرح المعاصر في تقنياته، ومن إمكانات التراث العربي في أصوله، لهذا صنفت من بين الأعمال التي أصّلت الشكل المسرحي العربي.

كما وظّف الصديقي المادة التاريخية لإبراز وتنفيذ ما كان يدعو إليه، وأن مسرح العلبة الإيطالية يخنق فن التمثيل ويقيم حاجزا بين الممثل والمتفرج، فقدّم مسرحية "وادي المخازن" ذات الصلة بالتاريخ المغربي، وهي تتناول الصراع العسكري من أجل كرسي العرش بين السلطان المتوكل وأخيه عبد الملك، وهو الصراع الذي استعان فيه المتوكل بملك البرتغال؛ وقد انتهت الحرب بهلاك الملوك الثلاثة، وخروج المغاربة ببعض المنافع والمكاسب، وقد عرضت المسرحية بأحد الملاعب نظرا لضخامة العرض؛ لذلك لم تقدّم إلا مرّة واحدة[2].

[1]- ينظر، م ن، م ن، ص:480.

[2]- ينظر، علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، ص:481-482.

الدرس السابع

تجربة عبد الرحمان ولد كاكي

عناصر الدرس

- **مقدمة**
- **كاكي ومسرح الحلقة**
- **كاكي والمادة التراثية**
- **أهم أعماله**
- **ملخص مسرحية "القراب والصالحين"**
- **قضايا مسرحية "القراب والصالحين"**

ولد عبد الرحمن كاكي

مقدمة

يعدّ ولد عبد الرحمن كاكي واحدا من كبار المسرحيين الجزائريين؛ بل والمغاربيين، وقد شبّ على حب المسرح والتقاليد البدوية، وانضم في صغره إلى إحدى الفرق الكشفية، ثم انخرط في فرقة "مصطفى بن عبد الله" عام 1950، وعمل كاكي من البدايات على تأصيل المسرح في التراث الشفوي الجزائري من خلال تأسيسه لفرقة "القراقوز" سنة 1958، التي اتخذ فيها أسلوبا جديدا اختلف عما كانت تقدمه الفرق المسرحية آنذاك، وذلك من خلال دمجه المسرح بالواقع الثقافي والاجتماعي المستنبط من أصالة وجذور المجتمع الجزائري.

1- كاكي ومسرح الحلقة:

قدم ولد عبد الرحمن كاكي الكثير من الأعمال المسرحية التي كان يبحث من خلالها عن مسرح جزائري أصيل استثمر فيه التراث موظفا عناصره، وقد اعتمد في تجاربه سواء في مستوى الكتابة أو في

مستوى الإخراج على استعمال الحيز الفضائي المستوحى من الحلقة، باعتباره شكلا من الأشكال التعبيرية الواسعة الإنتشار من جهة، والبديعة الأسلوب من جهة أخرى.

وعبر أنموذج القوّال، أمدّ المسرح الجزائري والمغاربي بأول نقلة في الجمالية،وقد بدا تأثره واضحا بالمسرح الملحمي/البريختي؛ لذلك اهتم في جل أعماله بهذا اللون المسرحي/الملحمي ومسألة التغريب أو ما يُعرف بـ"تحطيم الجدار الرابع"، وهو ما ظهر جليا في مسرحيتيه "ما قبل التاريخ" و"القرّاب والصالحين"، محاولا إيجاد أسلوب جديد يهدف إلى التأصيل ويستمد جوهره من الثقافة الشعبية.

2- كاكي والمادة التراثية[1]:

اتكأ كاكي على التراث الشعبي الذي وظفه في أعمال مسرحية عالمية، بحكم طبيعة التجارب التي خاضها مضافا إليها ترعرعه وسط حي شعبي وتشبعه بالتراث المحلي، إضافة إلى انفتاحه على التجارب العالمية، وتَشكّل أسلوب تعامله مع التراث الشعبي وفق ثلاثية، تقوم على:

أ/ التشريح وإعادة البناء الفني:

كثيرا ما يلجأ ولد عبد الرحمن أثناء بنائه للعمل المسرحي -كتابة أو إخراجا- إلى تفكيك المادة التراثية التي يشتغل عليها، وإعادة صياغتها وتركيبها وبعثها في صورة مستحدثة وفق آليات تقنية وجمالية مع المحافظة على الروح، كما فعل في تجربته المسرحية "الطائر الأخضر" لـ"كارلوس غوزي"، كما أنه يحسن الجمع بين التراث والاقتباس من النصوص الغربية والمزج بينهما.

ب/ جماليّة التزامن:

[1]- ينظر، العلجة هذلي، تجربة ولد عبد الرحمن كاكي في مسرح الحلقة، مجلة التراث، العدد 24، جامعة الجلفة، الجزائر، ص:28-29.

ويسير فيها وفق مستويين اثنين:

ماضي/ ماضي: المحافظة على الزمن وفق سياقه الأصلي، كما صنع في "132 سنة" و"إفريقيا قبل واحد".

ماضي/ حاضر: يكون بوساطة استحضار الزمن الماضي وتمثيله وإلباسه أردية الحاضر حتى يتداخل الزمنان في بوتقة جمالية وفنية، وخير مثال على ذلك "بني كلبون" و"كل واحد وحكمه".

ج/ عملية الإسقاط:

سعى من خلال أعماله المسرحية المكتوبة والمعروضة على جمهور المتفرجين إلى إسقاط تلك النصوص على الواقع الذي يحياه المجتمع الجزائري والمغاربي، وتم له ذلك من خلال عودته إلى التراث ليستلهم منه مجموع الحكايات والقصص ليسقطها على واقع الأمة في كل مجالاتها ومستوياتها.

تركت تجربة كاكي، على مستوى الكتابة والإخراج والتمثيل، بصماتها على الحركة المسرحية الجزائرية؛ وحتى المغاربية، لا يزال تأثيرها مستمرا؛ بدليل أنَّ عددا غير قليل من أعماله، التي كانت تُحقّق عنصر الفرجة المسرحية، لا يزال يُعرض إلى اليوم.

3- أهم أعماله:

من أهم أعماله تلك، نذكر: "132 سنة" و"بني كلبون"، و"شعب الليل"، و"الشيوخ"، و"أفريقيا قبل سنة"، و"ديوان القراقوز"، و"القرّاب والصالحين"، و"كلٌّ واحد وحُكمه"، وتعتبر هذه المنجزات من أشهر مسرحيات ولد عبد الرحمن كاكي التي صنعت الفرجة وأثرت المشهد المسرحي في الجزائر.

ملخص مسرحية "القراب والصالحين"[1]:

تدور أحداث المسرحية حول طلب أشهر الأولياء الصالحين وهم سيدي عبد الرحمن، وسيدي بومدين، وسيدي عبد القادر، من أهل قرية صغيرة تدور أحداث المسرحية حول طلب أشهر الأولياء الصالحين استضافتهم، ويرفض سكانها ذلك بحجة الفقر، لكن بائع الماء أو ما يعرف بـ«القراب» يرشدهم إلى بيت صليحة، وهي امرأة تعيش بمفردها وعرف عنها بأنها "بائعة هوى"، فتستضيفهم وترحب بهم وتذبح لهم عنزتها الوحيدة، دون أن تخشى الفقر رغم تحذير جارتها لها من المستقبل حيث أن علامات الاستغراب والتساؤل ظهرت على وجوههم، بعد أن قام أهل القرية برفض ضيافتهم.

يقوم الأولياء الصالحون بتكريم **صليحة** بمبلغ مالي خيالي جزاءا لها على ما فعلته، لكن حارس مقام الولي الصالح سيدي دحمان، يحاول أن يحتال وينصب عليها بمساعدة كل من رئيس البلدية وإمام المسجد،

[1]- ولد عبد الرحمن كاكي، القراب والصالحين، المسرح الجهوي مستغانم، 1966، وضمن مهرجان مسرح العلمة الجهوي، جريدة النصر، 1 أكتوبر 2015.

وقاضي البلدية، من خلال صرف أموالها في الوائم والزردات اليومية ،بحجة تكريم الأولياء الصالحين ونتيجة انتشار الأموال بين أهل القرية، فقد عمت الظواهر السلبية مثل تصديق الخرافات والشعوذة، لكن صليحة تتفطن للأمر، وتدرك أن أموالها أفسدت القرية، لأنها لم تستثمرها استثمارًا حسنًا، في إشارة واضحة لما تؤول إليه المجتمعات نتيجة توفر ريع مالي، دون التوجه إلى العمل كقيمة جوهرية.

وهناك من يذهب إلى أنّ الخرافة المغاربية والمتمثلة في خرافة الأولياء الثلاثة والمرأة العمياء التي يرويها المداحون في الأسواق الشعبية «لها قرابة أكيدة مع الخرافة الصينية التي ألهمت بريخت في مسرحيته الإنسان الطيب ليستشوان»[1]

قضايا مسرحية "القراب والصالحين":

تعالج هذه المسرحية جملة من القضايا، وتصوّر كثيرا من التقاليد الاجتماعية وبعض المعتقدات الشعبية لدى المجتمع الجزائري، وهي انتقاد لكل ما يقع من أحداث في حياة الجزائريين، لعل بعضها:

* **الاعتقاد والتقديس** لأولياء الله الصالحين، ووصفهم بصفة الألوهية «سليمان: الأولياء الصالحين... هما اللي رجعولها العينين»[2].

* **العادات والتقاليد** المعبّرة عن بعض الاعتقادات، وربما كان من أبرزها طقوس إقامة الوائم لأولياء الله الصالحين مع زيارة الأضرحة.

[1]- الشريف الأدرع، بريخت والمسرح الجزائري، ص:90.

[2]- ولد عبد الرحمن كاكي، القراب والصالحين، الدورة الخامسة والثلاثون للمهرجان الوطني لمسرح الهواة، بمستغانم من 10 إلى 20 أوت 2002، مجلة فنون وثقافة، ص:215.

- «بومدين: قدام ما تحل الباب قول ضياف ربي إذا قالت مرحبا أطلق الطريق هذي ولية ما تنساش»[1].

*** الدعوة إلى العمل**

- «حليمة: قولي خير بنادم اشتاهو؟

الصافي: خدمته»[2].

*** البحث عن الصالحين**

- «بومدين: جينا نحوسو على إنسان صالح

عبد الرحمن: ولا صالحة

عبد القادر: ولا صالحين»[3].

*** الدعوة إلى فعل الخير**

- «بومدين: ما تنسايش ما قلنا لك... قلنا لك بلي افعلي الخير»[4].

* الظلم الذي ساد المجتمع وحل محل القانون

- «القاضي: ...ما بقى حق ما بقى حكم ما بقى قانون

---

[1]- م ن، م ن، ص:50.

[2]- م ن، م ن، ص:62.

[3]- ولد عبد الرحمن كاكي، القراب والصالحين ص: 17.

[4]- م ن، م ن، ص:46.

القائد: ما عندك علاه تتأسف يا القاضي ما شي الخ□رة الأولى في التاريخ ولي في هذي القرية اللي الناس شرات الحكم والقانون واشحال من ظالم ارجع قدام الحكم مظلوم واشحال من ظالم فوتوه ظالم»[1].

الدرس الثامن

تجربة عز الدين المدني

عناصر المحاضرة

- **مقدمة**
- **سمات مشروع عز الدين المدني**
- **خصائص فن المسرح عند المدني**
- **أهم أعمال عز الدين المدني**

[1]- م ن، م ن، ص:68.

• مقاربة مسرحية "رحلة الحلاج"

تجربة عز الدين المدني

مقدمة:

مع أفول كوكب العقد السادس من القرن الماضي وبداية العقد السابع منه ظهرت على ركح المسرح التونسي أبرز وأعمق كتابة مسرحية، وهو عز الدين المدني (+1938) الذي سعى لتقديم مسرحية عربية الشكل والمضمون[1]، مستندا إلى أعمق ما ترسب في وجدان المشاهد العربي من أفكار وأحاسيس وصور.

بدا أولى محاولاته عام 1968 في كتابه "خرافات" وكانت مسرحية "رأس الغول" التي وظف فيها شخصية "المداح" (راوية الشعب التقليدي)، ويرى أنه لا ينبغي لرجل المسرح الاكتفاء باستعمال "المداح" في عمله حتى يكون عربي الروح والإطار، لأن المداح ما هو إلا ظاهرة فولكلورية ذات أصباغ زاهية.

[1]- ينظر، علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، ص:433.

ينقل لنا علي الراعي طموح عز الدين المدني في إخراج المسرح العربي من بوتقة الغرب، فيقول: «لقد كان خليقا بالعرب المعاصرين أ يتبنوا من الفن المسرحي إ النوع وحسب لأنهم بتقليدهم الفنيات الغربية، ومجاراتهم الأشكال الفرنسية مثلا، قد جعلوا من الفن المسرحي فنا مقصورا على الحضارة الأوربية، في حين أن الشرق القديم قد عرفه حق المعرفة بتقنيات وأشكال أخرى تماثل تقنيات المسرح الغربي المعاصر وأشكاله (...) وتبعا لذلك ابتعد رجال المسرح العرب شا عن اهتمامات الشعب (...) وعن قضايا المجتمع في بلادهم لأنهم لم يقيموا أي اعتبارات للتراث الذي يحتفظ به الشعب في صدره»[1]، وعليه غدت هذه النصوص والأعمال المسرحية ضربا من التعمية والتلهية.

سمات مشروع عز الدين المدني:

- إعادة النظر في جوهر المسرح وتأمل اتجاهاته.
- استعمال تقنية/فنية المداح والحلقة.
- التعمق في التفكير العربي والتشبع به والوقوف على خصائصه.

خصائص فن المسرح عند المدني[2]:

أ/ الاستطراد: وهو يقوم على التداخل في الأغراض والتراكيب وفي الأحاديث وإلقاء الكلام على عواهنه وتكديسه، وقد يكون سرد لروايات متعددة وربما متناقضة لحدث واحد، ومن خلال إيراد تحليلات وقراءات وتأويلات كثيرة، ومن ثم تتعدد الخشبات في نظر عز الدين المدني.

[1]- علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، ص:435.

[2]- ينظر، م ن، م ن، ص:433-436.

ب/ الخلق الجماعي من خلال إشراك المخرج/المخرجين في تفكيك النص المسرحي وإعادة بنائه وفق ما يقتضيه العمل الدرامي، ومناقشة صاحب العمل في تفصيلات وجزئيات النص المسرحي [الديوان الزنج: المخرج المنصف السويسي بمساعدة رجاء فرحات].

ويبدو أن المسرح العربي الحالي –في نظر عز الدين المدني– عربي بالاسم واللغة والشخصيات فقط، ولكنه ليس عربيا بالاهتمامات والانشغالات، لذلك دعا المدني إلى الغوص في التراث العربي غوصا عميقا، وتفهم هذا التراث على ضوء الواقع/الحاضر والمستقبل مع الامتناع عن تقديسه أو معاملته معاملة القلع المتحفية، وعمل على تنقية التراث من بعض الشوائب [هدفا وإضافة واستبقاءً].

أهم أعمال عز الدين المدني:

ثورة صاحب الحمار (1971).

رحلة الحلاج (1973).

ديوان الزنج (1974).

الغفران (1976).

مولاي السلطان الحسن الحفصي (1977).

تربيع والتدوير : نشر الشركة التونسية للتوزيع سنة 1989

الحمال والبنات: نشر الشركة التونسية للتوزيع سنة 1989

على البحر الوافر : نشر الشركة التونسية للتوزيع تونس سنة 1989

حمودة باشا والثورة الفرنسية : نشر الدار التونسية للنشر 1991

كتاب النساء

قرطاج

شذرات من السيرة الرشدية

مقاربة مسرحية "رحلة الحلاج"

مسرحية "رحلة الحلاج" إحدى المسرحيات التي تتخذ من التجريب المسرحي طريقا لها في مجال الإخراج والنص والإضاءة والديكور وغيرها من عناصر الإخراج المسرحي عبر أسلوب مستحدث يتجاوز الشكل التقليدي/الأرسطي، ويستهدف الوصول إلى الحقيقة الجمالية/الفنية، ولن يتسنى له ذلك إلا عن طريق معارضة الواقع والتحليق في فضاء الخيال وأحيانا المبالغة والجنوح في سبيل ذلك، وهذا ما حدث فعلا في هذه المسرحية التي عرضت على ركح عدة مسارح محلية وعربية.

تعالج المسرحية فكرة فلسفية بالاتكاء على خلفية تاريخية؛ هي شخصية المتصوف "الحسين بن منصور الحلاج"، أحد أشهر المتصوفة في العالم الإسلامي، ومن خلال هذه المسرحية يبرز مؤلفها التونسي عن الدين المدني أراء الحسين في التصوف كمسألة حلول الذات الإلهية في الذات الإنسانية، الرأي الذي أوقع الحلاج في مهاوي المآسي؛ وأوصله إلى نهاية الحزينة وأورده المهالك، كما سلطت المسرحية الضوء على الجانب الفكري لحياة الحلاج وابتعدت عن الحقيقة التاريخية.

تتناول المسرحية شخصية الإنسان من زوايا/أبعاد ثلاثة مختلفة، هي: بعده مع ذاته وبعده مع مجتمعه وعلاقاته برجال الدولة، والبعد الثالث الناتج من خلال البعدين الأول والثاني وهو مناداته بالحرية، وتعمدت المسرحية طرح مجموعة من الاستفسارات: كيف يستطيع الإنسان التعامل مع الدين؟ وكيف

يكون التعامل مع المجتمع؟ وكيف يتم التعامل مع الذات؟ وكيف يتم التوفيق بين الدين والمجتمع والذات قبلهما؟ وكيف يستطيع الإنسان كسر الرتابة والسائد في حياته؟ ولم تقدم الإجابة على كل هذه الاستفسارات من خلال المسرحية؛ بل إن كل سؤال رئيسي طرح في المسرحية يتفرع منه عدة أسئلة فرعية وحتى هذه الأسئلة الفرعية يتفرع منها أسئلة أخرى، بمعنى أن النص المسرحي يطرح الأسئلة ويدفع المتلقي/المشاهد للبحث عن إجابات لتلك الاستفسارات.

تطرح "رحلة الحلاج" فكرة الضمير الجمعي للحقيقة والتركيز على حياة الحلاج وتناولها من زوايا متعددة، كون الحلاج مثالا لأي ضمير جمعي متناقض باعتبار أنه يعيش في مجتمع كل فرد من أفراده له توجه خاص يختلف عن توجه بقية الأفراد، كما تحاول المسرحية تقديم شخصية عربية هامة وشهيرة ومثيرة للجدل سواء في حياتها أو بعد رحيلها عن عالم الدنيا أو مسلكها في طريق التصوف، وقد تعمد مخرج العرض ظهور الحلاجين الثلاثة كلهم في المشهد الثاني للتدليل على الشخصية الواحدة والاعتماد على المستوى الواحد ولتوضيح فكرة المسرحية من البداية وهي فكرة الضمير الجمعي.

المسرحية مأساة حقيقية وقعت فعلا ولكن المؤلف لم يقصد بل أغفل حرفية هذا الجانب التاريخي، وركز على الجانب الفكري، فكانت نهاية الحلاج في المسرحية في الجب بينما يسرد التاريخ نهاية أخرى.

يبدو أن تناول فيلسوف/صوفي مثل "الحسين بن منصور الحلاج" يعد بحد نتيجة وقيمة نفعية لمن يقرأ هذه المسرحية أو يشاهدها، ففي ساعة من الزمن يستطيع أن يتعرف على جوانب كثيرة من حياة الحلاج، ويستكشف بوساطة شخص الحلاج طرائق كيفيات تعامله مع المجتمع، وأسلوب تعامله مع الذات والدين، ومن هنا تأتي قيمة العمل المسرحي المعروض.

وغياب الحبكة في المسرحية لطبيعة الموضوع المطروح أمر طبيعي؛ كون المسرحية عبارة عن دراما متقطعة أي بمعنى أن ثلاث شخصيات يؤدون شخصية واحدة وبمحاور ومناظير مختلفة.

أما الشخصيات فأفراد نماذج ولعبت كل شخصية دورا واحدا باستثناء شخص الحلاج الذي لعبه ثلاثة أشخاص ، تناول كل منهم جانبا مختلفا عن الثاني عبر رمز معين ، فحلاج الأسرار مثل الذات الإنسانية والحقيقة التي يبحث عنها هذا الإنسان من خلال ذاته ليخدم بها المجتمع ، ومن خلال هذه الشخصية يطرح السؤال عما إذا كان التصوف يعني البعد من الناس والانعزال عنهم في العبادة أم أنه يعني شيئا أخر، أما حلاج الحرية فكان يمثل المثقف الأديب في المجتمع الذي يحاول أن يغير من المفاهيم القديمة ويطرح أساليب جديدة في التعامل الفكري والأدبي ككسر المألوف الذي يعني في نظره تقليد السابقين ، والتشجيع على التجديد والتنويع أيضا في نفس الوقت ، أما حلاج الشعب فهو الإنسان الكادح الذي يسعى من أجل تحسين أوضاعه وأوضاع الآخرين وكسر الدائم والمتمثل في نوعية العمل وعلافا العامل بالمستعمل.

أدخل المؤلف شخصيتين متضادتين لينشأ منهما الصراع في المسرحية هما شخصية علي بن مُحَّد الذي يبجل الماضي، والجنابي الذي يضع الماضي وراء ظهره ويفكر في المستقبل ، ولإظهار الفوارق الطبقية في المجتمع البغدادي في ذلك الوقت أدخلت شخصيات كل شخصية منها تمثل طبقة معينة أو بالأحرى فئة معينة كالجنيد الذي يمثل فئة المعلمين والشبلي الذي يمثل فئة التلاميذ بالإضافة إلى طبقة التجار والتي مثلها تاجر القطن وتاجر الحرير بالإضافة إلى القاضي والمتسول والطبيب.

الحدث المتصاعد لم يكمن في حدث درامي واحد تتصاعد من خلاله أحداث المسرحية بل كل حلاج انفرد بحدث صاعد ، فالحدث الصاعد عند حلاج الأسرار انطلق من مقولة الحلاج للحبيب الذي يصفه بالمشعوذ "إنكم أنتم المشعوذون تعملون من أجل مصالحكم الشخصية "، أما في تصاعد الحدث عند حلاج الحرية فكانت مند رفض حامد بن الحسن نسخ كتاب الحلاج ، ويرفض أبو الوفاء القومسي الذي كان يعمل أمينا لسوق القطن طلب حلاج الشعب وهو زيادة دينار للعمال الذي يعملون طيلة النهار كانت بداية تصاعد الحدث ، وكل هذه التصادمات مجتمعة قادت الحلاجين الثلاثة إلى المحكمة ومن ثم حكم القاضي بوضعهم في الجب ليموت الواحد تلو الأخر.

ولا نستطيع القول أن التنقل في حياة وتفكير الحلاج من مرحلة إلى مرحلة يعتبر تحولا بل هي فكرة الضمير الجمعي، وقد سار الحلاجون الثلاثة على وتيرة واحدة من بداية المسرحية وحتى نهايتها محافظين على مبادئهم وأفكارهم ، مما أدى إلى وصول الحلاجين إلى تلك النهاية المحزنة

طبيعة الحوار الفلسفي المستخدم في المسرحية جعل مشاهد العرض أو قارئه تراوده فكرة تفكك النص ولكن الحقيقة غير دلك ، فطبيعة هذا الحوار المستخدم في المسرحية تتطلب التركيز من قبل القارئ أو المشاهد ليصل بالتالي الى الفكرة الأساسية للمسرحية

وقد أتت الحادثة في "رحلة الحلاج " وهي وفاة الحلابين في الجب ، بعد طرح المشاهد سؤاله : ماذا سيكون مصير هذا الحلاج ؟ وقد أجيد على هذا السؤال في نهاية المسرحية بعد أن شوق فعلا ومن بداية المسرحية لمعرفة المصير الذي سيؤول اليه الحلاج ، وما زاد من أهمية الحادثة هو مرور الجمهور والبطل معا من حالة عدم المعرفة إلى حالة المعرفة

لم يتجاوز عدد المشاهد المعروضة الثلاثة عشر مشهدا وقد راعى المخرج عدم التطويل في المشهد ، ذلك التطويل الذي يقود المشاهد للملل وأحيانا إلى تفكيك البنية الدرامية للنص وتجزئة العرض إلى مشاهد منفصلة لا يمت الأول إلى الثاني بشئ ، ولعدم حدوث مثل هذا الخطأ الدرامي قدم مخرج العرض الثلاثة عشر مشهدا متسلسلة بحيث يضيف كل مشهد إلى المشهد الذي يليه حدثا دراميا وبالتالي ولادة دراما فعلية ،فبداية المسرحية كانت بمشهد التقديم فلقاء الحلاجين الثلاثة فسوق بغداد والصومعة ومونولوج حلاج الحرية ومشهد أبو الوفاء يليه مشهد الجنابي وعلي بن مُحَمَّد والسوق ودار الكتب والوراقين وعودة لسوق في المشهد الحادي عشر فالمحكمة ونهاية بمشهد الجب

وعبر الديكور المستخدم في المسرحية عن تجريبية العرض من خلال اقتصاره على الرمز ووضع الرمز في وسط خشبة المسرح (استخدام رمز الميزان في المشهد الذي يحاكم فيه الحلاجين ، واستخدام رمز الريشة والمحبرة في مشهد دار الكتب والوراقين ، هذا عدا رسومات منظورية على قماش مما ساعد على تغيير الديكور من مشهد إلى أخر بكل بساطة وسهولة فالخامة الرئيسية المستخدمة كانت عبارة عن قماش خفيف لا خامة ثقيلة كالخشب وغيره من الخامات الثقيلة) .وجعلت بساطة الديكور المستخدم المشاهد يركز على أداء الممثلين ويستلهم الجو العام للمسرحية من خلاله الديكور ، ومن الملاحظ أن اللونين الأبيض والأسود تم استخدامهما في ديكور المسرحية بشكل مكثف لإظهار الغموض المسيطر على جو المسرحية بل إن مصمم ديكور المسرحية تعمد وضع هذين اللونين كدلالة على أن الغموض سيطر في أحداث المسرحية أكثر من الوضوح، بل في بعض الأحيان قد رمز باللون الأبيض الحلاجين وباللون

الأسود للشخصيات الأخرى والتي هي فعلا تغلبت على هؤ ء الحلاجين وهذا بدوره يفسر إع اء مساحة للون الأسود أكثر من الأبيض

لتمييز الحلاجين الثلاثة عن بقية الممثلين في المسرحية صممت لهم ملابس مختلفة حث خلت من البهرجة والنمنمة التي شاهدناها في ملابس ال بيب والقاضي وأبو الوفاء القومسي وتاجر الحرير وغيرهم، كذلك أوضحت الملابس المستخدمه طبقات مرتديها من الوهلة الأولى ويعتبر هذا توظيفا جيدا من مصمم الأزياء.

ويمكننا القول أن مسرحية "رحلة الحلاج " عمل يضاف إلى رصيد المخرج الشاب جابر الحرامي الذي سبق وقدم مسرحية "الغرباء يشربون القهوة " عن رائعة محمود دياب والتي شارك بها في مهرجان الماجستير بتونس قبل العام الماضي، وهي فرصة لشباب الجامعة للاستفادة مما يعرضه زملاؤهم من جماعة المسرح على خشبة هذا المسرح الجامعي الفتي، وفرصة ثمينة ل لاب قسم الفنون المسرحية لت بيق ما هو نظري على خشبة المسرح ،كما أن هذا العمل إضافة إلى مسرح الجامعة وتجربة رائدة لدخول خضم المسرح المغاربي ومعرفة جديد هذا المسرح المتفرد بعد أن شاهدنا على خشبة المسرح الجامعي العديد من العروض الأجنبية المترجمة والعروض العربية والعروض العمانية والتي كتبت بأيدي أقلام واعدة تبشر بنهضة درامية واعدة.

الدرس التاسع

حضور التراث الشعبي

في المسرح المغاربي

عناصر المحاضرة

- **تمهيد**
- **التراث، الدلالة اللغوية والاصطلاحية**
- **التراث، الأهمية والوظيفة**
- **دواعي توظيف التراث في المسرح المغاربي**
- **توظيف التراث الشعبي**
-

حضور التراث الشعبي في المسرح المغاربي

تمهيد:

ارتبط المسرح المغاربي منذ عهد بزوغه بالتراث؛ إذ وجد فيه الكتاب المسرحيون المادة الخام التي ارتكزوا عليها في عملية إبداعهم، بسبب رفضهم للأشكال المسرحية السائدة معتبرين إياها نتاجا ثقافيا غربيا، وإفرازا للفكر الستدماري الذي سلك كل السبل لمس الثقافة العربية، ومن أبرز هؤء الكتاب المسرحيين المغاربيين ولد عبد الرحمن كاكي، والحبيب أبو الأعراس، والب الصديقي وعبد القادر علولة وغيرهم، وقد ارتبط مسرحهم بالتراث الشعبي بكل أنواعه؛ فاستلهموا من خرافاته وأساطيره وحكاياته وصاغوا من وقائعها مسرحياتهم، فأبدعوا مسرحا جديدا بمواصفات حافظت على أصالة مسعاهم المسرحي، وعكست تلعات الشعوب المغاربية.

التراث: الدلالة اللغوية والاصطلاحية:

يقول الفيروز أبادي: «الإرث بالكسر، الميراث والأصل، والأمر القديم توارثه الآخر عن الأول والرماد والبقيّة من كل شيء»[1]، ويرى ابن منظور أن «الوِرثُ والوَرث والإرث والوارث، وقيل: الوِرثُ والميراث في المال والإرث في الحسب (...) والتراث في بما يخلفه الرجل لورثته»[2]، ومنه؛ يمكننا القول إنّ كلمة "تراث" بمنطق علماء اللغة تشير إلى المال والحسب، فهذه المادة تدل على الإرث المادي والمعنوي، وقد وردت لفظة "تراث" في القرآن الكريم في موضع واحد، في قول الله تعالى: ﴿**كَلَّا بَل تُكْرِمُونَ الْيَتِيمَ وَلَا تَحُضُّونَ عَلَى طَعَامِ الْمِسْكِينِ وَتَأْكُلُونَ التُّرَاثَ أَكْلًا لَمًّا وَتُحِبُّونَ الْمَالَ حُبًّا جَمًّا**﴾[3].

ويدل التراث في مفهومه الاصطلاحي على مصطلح شامل يعني به عالما متشابها من الموروث الحضاري، بحيث يشكّل مجموع البقايا القولية والعمليّة/السلوكية ومجموع الطقوس التي بقيت عبر التاريخ وعبر انتقال من بيئة إلى أخرى ومن مكان إلى مكان[4]، فهو يحتوي على مجموع القيّم الدينية والتاريخية والحضارية، وما تحمله من عادات وتقاليد، وبذلك يحقق شخصيّة مركزة تجسّد روحه وروح ماضيه.

التراث هو روح الأمة ونبض وجودها وهويتها، وهو المخزون الحضاري والثقافي المتنوع والمشتمل على القيم التاريخية والدينية والحضارية والشعبية، والتراث «هو ما تراكم خلال الأزمنة مت تقاليد وعادات وتجارب وخبرات وعلوم في شعب من الشعوب وهو جزء أساسي من قواهم الاجتماعي والإنساني والتاريخي والخلقي ويوثق علاقة بالأجيال الغابرة التي عملت على تكوين هذا التراث وإغنائه»[5].

---

[1]– الفيروز آبادي، القاموس المحيط، فصل الألف والباء، باء الثاء، توزيع مكتبة النوري، دمشق، سوريا.

[2]– ابن منظور، لسان العرب، مادة (وررث)، دار المعارف، القاهرة، د ت، ص:4808.

[3]– سورة الفجر، الآيات:17-20، رواية ورش عن نافع.

[4]– ينظر، فوزي عنتيل، الفلكلور ما هو دراسة في التراث الشعبي، دار النهضة العربية، القاهرة، مصر، 1977، ص:77.

[5]– جبور عبد المنعم، المعجم الأدبي، ط1، دار الملايين، مارس 1979.

يرى حسن حنفي أن التراث «هو المنقول إلينا، والمفهوم لنا ثانيا، والموجه لسلوكنا ثالثا، ثلاث حلقات يتحول فيها التراث المكتوب إلى تراث حيّ، يقوم بالحلقة الأولى الشعور التاريخي، وبالحلقة الثانية الشعور التأملي، وبالحلقة الثالثة الشعور العلمي»[1]، من خلال هذه الثلاثية يمكن للكاتب المسرحي أن يطرح قضايا المجتمع للنقاش والتحليل بغية التنبؤ لأفق المستقبل، وفق ثنائية التشبث بالأصالة ومواكبة المعاصرة.

التراث، الأهمية والوظيفة:

ولا شك أن وسائل التعبير عن النفس الإنسانية؛ قد تنوعت باعتماد عدد من الأشكال والمصادر، مما يسمح لها باحتفاظ بقيمة توظيفها؛ واتخاذها لأبعاد جديدة مع تتابع الأيام وتوالي الشهور والأعوام، واعتماد الأجيال المتعاقبة له بحكم أهمية قيمته الثقافية، لذا «يعتمد التراث الشعبي على مستوى المعلومات الجمالية التي يتطلبها العمل الفني لكي تدركه المجموعة وتنقحه، وبعبارة أخرى يجب أن يحتوي الإنتاج على عدد من العناصر الجمالية التي يعرفها الأفراد وينجم عن هذا استيعاب سريع للرسالة الجمالية التي يؤديها وقد يضم التراث الشعبي إلى جانب هذا كمية من العناصر غير المعروفة لنقل المعلومات الجمالية الجديدة التي من شأنها أن تجذب انتباه السامع»[2].

وكلما ازدادت حدة المواجهة بين الأنا والآخر طفت قضية التراث على السطح، ولأن «العودة إلى التراث في حياتنا المعاصرة هي جزء من عملية الدفاع عن الذات، وهي عملية مشروعة وتشترك فيها جميع شعوب الأرض. تبقى بعد ذلك كيفية التعامل مع التراث، في العودة إليه، وحدود توظيفه، وهذه مسألة

[1]- سيد إسماعيل، أثر التراث في المسرح العربي المعاصر، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، 2000، ص:39-40.

[2]- مجلة التراث، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد 1980، ص:71.

أخرى. أما الموقف الثاني الذي يجعل التراث ضرورة من ضرورات حياتنا المعاصرة، فيتعلق أساسا بمواجهة الذات نفسها»[1].

وجاء توظيف التراث؛ بمختلف أنواعه وأشكاله، نتيجة البحث المتواصل عن قالب مسرحي قريب من أشكال ما قبل المسرحية والمعروفة في أسواقنا الشعبية وساحاتها[2] العامة والتي اختفت بعض مظاهرها مع عصر الحداثة والعولمة؛ بسبب الغزو الثقافي والإعلامي الذي يشهده عالم اليوم، وتوحي لفظة "التراث" إلى التواصل/اتصال بين الأجيال، وحضور الماضي في الوقت الراهن، وهكذا «لم يكن الوصول إلى المستوى الفني الجيد هدفا في ذاته. وإنما كان الهدف أن يلتحم المسرح بالجمهور وأن تزداد قاعدته ويرتبط به الناس»[3]، وخاصة عشاق الخشبة المسرحية والتراث الشعبي المسرحي، وتاليا؛ أضحى توظيف التراث من أولى أولويات المسرح المغاربي وقد أقام عليها إستراتيجيته لتغيير القوالب المسرحية الوافدة من عوالم أخرى متعددة.

دواعي توظيف التراث في المسرح المغاربي[4]:

حدّد إسماعيل سيد علي أربعة أسباب لتوظيف التراث في المسرح، وهي: 2

1/ التمسك بالشخصية الوطنية والوقوف أمام المستعمر الساعي لطمسها.

2/ الفخر بمآثر العرب وتاريخهم تعويضا عن ضعف الأمة في حاضرها بسبب طغيان الاستعمار عليها.

---

[1]- محمّد عابد الجابري، المسألة الثقافية في الوطن العربي، ص:252.

[2]- عزوز هني حيزية، المؤثرات الأجنبية في المسرح الجزائري خلال فترة 1965-1975، رسالة ماجستير، جامعة وهران، 2009-2010، الجزائر، ص:91.

[3]- فتيحة ميمون، توظيف التراث الشعبي في المسرح المغاربي، رسالة ماجستير، جامعة تلمسان، 1992-1993، الجزائر، ص:111.

[4]- المرجع السابق، ص:42-43.

3/ التمسك بالهوية القومية العربية وخاصة في فترات الهزات الكبرى التي تضعف كيان الأمة فيخيم عليها الإحساس بالإحباط والضياع.

4/ محاولة التأصيل للمسرح المغاربي وذلك بالسعي إلى استلهام الأشكال والمضامين التراثية لمواجهة سلطة الثقافة الغربية.

من هذه المنطلقات، تتأكد لنا أهمية توظيف التراث الشعبي كأساس تقوم عليه الفن الأصيل والمعبّر عن تلك الأنواع والأشكال التراثية؛ إذ «العودة إلى التراث الشعبي تكسب الكاتب المسرحي لغة أصيلة، لغة ثرية بثراء الفكر الذي تعبر عنه، فإذا ما استوعب هذا الكاتب المعطيات وفجّر طاقاتها عند ذلك تفجرت لديه مكونات الأفكار»[1].

توظيف التراث الشعبي:

نشأ المسرح المغاربي في ظلال التراث الشعبي، وتشرّب من ينابيعه المتنوعة، كما إن المسرحيين قد وجدوا فيه ينابيع صافية تلهم تجاربهم وتروي طموحاتهم الفنية، وتتشكّل المادة التراثية من أربع مجموعات استقر عليها إجماع الباحثين، وهي كالآتي:

أ/ المعتقدات الشعبية:

تمثّل المعتقدات الشعبية أهم عنصر سلوكي وثقافي يتخذه الفرد وسيلة حياةٍ نفسية، رغم أنه يصعب تحديد جميع المعتقدات التي تتمثّلها أي أمة من الأمم، كون هذه المسألة تبقى حبيسة الصدور، ويمكن «أن

[1]– عبد الستار جواد، مهمات المسرح العربي، مجلة الأقلام، العدد8، دار الجاحظ، مارس 1979، بغداد، ص:67.

تصنف المعتقدات الشعبية العربية في موضوعات أساسية، هي: 1- الأولياء 2- السحر 3- الأحلام 4- الروح 5- النظرة إلى العالم 6- الكائنات فوق الطبيعة 7- الطب الشعبي 8- العفاريت والجان»[1].

وقد نشأ المسرح في أكناف المعتقدات الدينية وأحضانها وارتبط بها ارتباطا وثيقا، منذ القدم وفي كل الحضارات، فـ«العرب وكغيرهم من الشعوب عرفوا الوثنية والعبادات القديمة، والعبادات القديمة لا تقوم لها قائمة إلا بالطقوس الدينية المصاحبة للتقرب من الآلهة وتقديم القرابين والابتهالات والأدعية»[2]، ومن هنا نشأ هذه العلاقة المتينة وتوطدت أركانها بين النصوص المسرحية والطقوس الدينية الشعبية من جهة، وبالأساطير القديمة التي البشرية على مرّ التاريخ؛ وبكل أنواعها، من جهة ثانية.

ب/ **الحكايات الشعبية:**

لجأ الكثير من المسرحيين المغاربيين إلى التراث الحكائي الشعبي المتداول في الأوساط الشعبية، وتعتبر مسرحية "كل واحد وحكمه" المنتمية «إلى الذاكرة الشعبية الجزائرية، قبل أن تتضمنها هذه المسرحية، حيث قام المؤلف باستلهامها في عمله الدرامي، من خلال استخراجها من الذاكرة الشعبية للمجتمع الجزائري»[3]؛ إذ تتناول هذه المسرحية الاجتماعية في قالب كوميدي موسيقي حكاية قديمة وهي عبارة عن أغنية تراثية بعنوان "الجوهر بنت شط البحر" قصة طفلة تبلغ من العمر خمسة عشر سنة "جوهر" التي ترفض الزواج من الشيخ "جابور" البالغ من العمر خمسة وسبعين سنة، وهو رجل غني وصاحب تجارة كبيرة، ليرغمها أبوها "سليمان" من الزواج من "جابور"، لتقدم العروس "جوهر" على الانتحار يوم زفافها

---

[1]- علي حسن المخلف، توظيف التراث في المسرح دراسة تطبيقية في مسرح عبد الله ونوس، مكتبة الأسد، 2000، دمشق، سوريا، ص:153.

[2]- جلال العشري، المسرح أبو الفنون، دار النهضة العربية، ط1، القاهرة، مصر، 1971، ص:9.

[3]- برجي عبد الفتاح، الحلقة وأسلوب الخطاب في مسرح ولد عبد الرحمن كاكي، رسالة ماجستير (مخطوط)، جامعة وهران، 2007-2008، ص:136.

برمي نفسها في البحر أمام مقام الولي الصالح "سيدي مجدوب"، الأمر الذي لم يقتنع به زوجها العجوز، وتعود الفتاة "جوهر" إلى الحياة لترى محاكمة الرجل العجوز بمساعدة العفريت التي أنقذتها عندما ألقت بنفسها في البحر[1].

[1]– ينظر، صالح لمباركية، المسرح في الجزائر النشأة الرواد والنصوص، ص:107.

الدرس العاشر

قضايا المسرح المغاربي

عناصر الدرس

- **تمهيد**
- **القضايا التاريخية**
- **خصائص المسرحية التاريخية**
- **القضايا الدينية**
- **القضايا الاجتماعية**
-

قضايا المسرح المغاربي

تمهيد:

المسرحية فن أدبي ما كُتب إلا ليمثّل، ويتناول بالتفسير والتحليل وقائع وأحداثا في زمن ومكان محددين، ودون محاولة معرفة الكثير من الجزئيات البسيطة في بعض الأحيان، ولكن وفق حوار كثيف ومركز بلغة مفهومة حينا؛ ومرموزة حينا آخر، تجري على ألسنة أشخاص نسجوا خيوط وقائعها، ولا يخفى علينا الترابط الوثيق بين الفن المسرحي وبيان علاقته بالحياة الاجتماعية والسياسية، وأهم القضايا ذات الأبعاد التاريخية وحتى الدينية.

أ/ القضايا التاريخية:

يمنح التاريخ مادة كثيفة لكتاب المسرح المغاربي، عن طريق استلهام الوقائع التاريخية والشخصيات التاريخيةٌ ثراء نصوصهم المسرحية، والإبداع الدرامي «غير أن تعامل المؤلف المسرحي جورج بوشنر في شخصيته لعلاقة المسرح بالتاريخ إلى أن الشاعر المسرحي لا يعدو في نظره أن يكون مؤرخا ولكنه يحتل مرتبة أعلى من هذا الأخير لأنه يخلق التاريخ مرة أخرى ويغوص بنا في حياة أحد العصور بدلا من أن يقدّم لنا سردا جافا، ويرينا الطبائع من الخواص والوجود بدلا من الوصف»[1]، ولهذا نحا المؤلفون المسرحيون منحى دراسة وعرض الشخصيات التاريخية المشهورة بطولاتها ودورها التاريخي، يستبسلون في الذود عن

[1]– فؤاد الصالحيي، علم المسرحية وفن كتابتها، ط1، دار الكندي، 2001، ص:183.

الوطن والأمة، فتاتي مسرحياتهم مليئة بالتراجيديات؛ سيما ونحن نقرأ أو نشاهد نهاياتها المأساوية لأبطالها في نهاية الأحداث والوقائع.

كان لانتشار الموضوعات التاريخية في المسرح المغاربي عوامل متعددة ودوافع مختلفة (منها إيقاظ الحمية الوطنية، والتذكير بمآثر الماضي المجيد...) كما كان له كتّابه الذين كانوا يستهدفون غاية محددة، وهي تنبيه الجماهير المغاربية للإلمام بمآثر الأجداد وماضيهم الخالد، وإيقاظ الشعور بالمسؤولية الوطنية، «فهو التزام ينبثق أساسا من رؤية معينة لذلك الواقع مما يستلزم أن تنصهر جزئيا في بوتقة التجربة الكلية لتخرج لنا نتاجا يعادل التاريخ ولا يطابقه وهو في معادلته بهذا التاريخ يفسره فنيّا بصورة غير مباشرة»[1]، وكأن المسرحيات التاريخية تعيد بناء الأحداث التاريخية وصياغتها بأسلوب جديد يُستخدم لإسقاطه على الواقع المعيش.

وأهم المسرحيات التي تناولت القضايا التاريخية، هي: حنّبعل (لأحمد توفيق المدني)، يوغرطة (لعبد الرحمان مضوي)، موسي السلطان الحفصي الحسني وثورة الحلاج (لعز الدين المدني)، الزير سالم ومراد الثالث (للحبيب بولعراس)، والوليد بن عبد الملك (لمحمد حداد)، ومهما «تكن وسيلة استخدام التاريخ فإن المسرحية تكتسب طابعا إنسانيا يجعلها مصدرا خصبا لدراسة الطبيعة البشرية»[2].

خصائص المسرحية التاريخية:

[1]– سعد أبو الرضا، الكلمة والبناء الدرامي دراسة نقدية تحليلية مقارنة، دار الفكر العربي، د ت، ص:17.

[2]– سعد أبو الرضا، الكلمة والبناء الدرامي، ص:19.

تتكئ المسرحيات التاريخية على فترة تاريخية تتسم بالضعف والهوان، خاصة فترة تعرض البلاد المغاربية للاستدمار الغربي، حين أراد فرض قوته وغرسته على المنطقة المغاربية، ورفض سكان هذه الأوطان للاحتلال والإذلال، ومن هنا؛ يلج الكاتب المسرحي هذا المجال ليستثمر في الشخصيات البارزة التي صمدت وقاومت ظلم الستعمار، وعبّرت عن طموحات هذه الشعوب المتلعة إلى الحرية والعيش الكريم، فالتاريخ كما يرى بريخت «خير مادة لدراسة صراعات الإنسان وكفاحه ضد القوانين والحكام ومن أجل مستقبل أفضل، كما أن التاريخ بالنسبة لبريخت مادة أساسية ورئيسية لتبيق مفاهيم النظرية الماركسية كما أن العلاقات الإنسانية تتحدد من خلال تفكير الإنسان وكفاحه في الماضي وفي المستقبل»[1].

ويبدو؛ أن تعلق الشعوب عامة، والمغاربية خاصة بحكايات التاريخ الغابر/القديم دفع المؤلفين المسرحيين إلى العب من كأسها، واستلهام شخصياتها وأحداثها تحقيقا للخلق والإبداع في تناولهم سيّر أولئك الأبال ومزجها مع طابع الخيال الفني والجمالي؛ إذ ستخدام «مادة التاريخ عند كتاب العرب خصائصه ومظاهره الخاصة بالعرب وحدهم بسبب الظرف التاريخي الذي نشأ فيه المسرح العربي من ناحية، وبسبب الغايات والأهداف التي يقصد إليها الكتاب العرب منذ نشأته حتى اليوم من ناحية ثانية»[2]، لذلك عمد الكتاب المسرحيون المغاربيون إلى توظيف التاريخ بشخصياته وأحداثه ليكون وسيلة لبعث همم الشعوب المغاربية وإحياء جذوة النخوة العربية وإذكاء نار التمرد والثورة على احتلال وتحقيق النصر واستقلال.

ب/ القضايا الدينية:

[1]– عدنان رشيد، مسرح بريشت، دار النهضة العربية للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1988، ص:81

[2]– فرحان بلبل، مسرحنا العربي واقعه وآفاقه، دار حوران للباعة والنشر، د ت، ص:176.

يشكّل استدعاء البعد الديني بالنسبة للمسرحي المغاربي وجها من وجوه المقاومة الثقافية وملبا من مالب إحياء الهوية العربية والدينية للمجتمع المغاربي، فقد كتب عبد الرحمان الجيلالي "المولد النبوي"، ومحمّد الصالح رمضان "الناشئة المهاجرة"، والعربي الناصري "بلال يعذب"، ويوسف وغليسي "تغريبة جعفر اليار".

يسعى الكتاب المسرحيون إلى «توظيف التراث وشخصيات الموروث الديني (...) يعني استخدامها تعبيرا لحمل بعد من أبعاد تجربة الشاعر، يعبر من خلالها أو بها عن رؤياه المعاصرة»[1]، ويجسد هذا التوظيف عقد رباط يوفر كل ما يحتاج إليه الكاتب لنقل تجربة ما بأسلوب وطريقة معينتين.

وتعد قضية اهتمام بالتراث الديني ومراعاة مسألة انتماء القومي من أهم القضايا؛ تحقيقا لوحدة المجتمع والأمة، فـ«التراث التاريخي يأخذ في اعتباره الأساس اجتماعي والعنصر الروحي، ويحدد أنماط الحياة والفن والفكر لمجتمعه (...) على أساس الربط بين مبدأ الإبداع والوعي التاريخي بالنفس ومعرفة الذات»[2].

د/ القضايا الاجتماعية:

تشكّل النصوص المسرحية نسيجا متشابكا من العلاقات اجتماعية التي يسعى المبدع المسرحي ستخلاصها من حياته اليومية بكل ما تحمله هذه الحياة من تناقضات أو توافقات؛ إذ «تحاول هذه

[1]- علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، 1997، ص:119.
[2]- محمّد الدالي، الأدب المسرحي المعاصر، ص:10.

المسرحيات الاجتماعية التوفيق بين الدعوة والفن كمدخل لتشكيل علاقة الإنسان بالمجتمع»[1]، كونها تتناول بالعرض والتحليل مجموع القضايا الإنسانية التي تمس حياة الأفراد بكل جوانبها حيث يتأثر ويؤثر فيه، فيرصد قضاياه وينقل لنا أحزانه وأفراحه.

تخلو النصوص المسرحية المغاربية من التطرق إلى المسائل الاجتماعية المختلفة ونقد سلوكها لبعض الأنظمة، فـ«المسرح وجود حضاري تكمن استمراريته في التواصل والتغيير والكشف عن عدة جوانب إنسانية متجردة في المجتمع، إن يحقق لنا أمرين المتعة والفائدة»[2].

لذلك نحا الكاتب المسرحي نحو «الأدب المسرحي إلى التجارب الموضوعية والواقعية وصور الملحوظات الخارجية على نطاق الذات، وانتقل من الفردية إلى الجماعة وثار على شرور الحياة المعاصرة مسجلا جميع مشاكل الإنسان في المجتمع وقضاياه المعاصرة، ونظم الميول وحوّله إلى شكل جمالي وصور تحقق المتعة والمنفعة، وتحرك أنبل الدوافع وأسمى الأحاسيس، فالهدف الأسمى هو الإصلاح الاجتماعي سواء تشكلت المعالجة بإثارة الضحك والسخرية عن طريق الكوميديا، أو بإثارة شجون المشاهدين واستدرار دموعهم في عمل مأسوي أو تراجيدي»[3]، وبهذا يستطيع الكاتب المسرحي أن يعرض القضايا اليومية للإنسان؛ ومشاكله الاجتماعية.

ويبدو، أن أغلب المسرحيات المكتوبة أو المعروضة على خشبات المسارح قد تناولت الكثير من القضايا ذات الطابع الاجتماعي، على اعتبار «أن كل نهضة مسرحية أساسها الواقع الاجتماعي بكل

---

[1]– سعد أبو الرضا، الكلمة والبناء الدرامي، ص:211.

[2]– سوني رحمة، ظاهرة الاقتباس في المسرح الجزائري، رسالة ماجستير، ص:234.

[3]– محمد الدالي، الأدب المسرحي المعاصر، عالم الكتب للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 1999، ص:115.

قيمه وعناصره الحضارية والتراثية، والمجتمع العربي شأن المجتمعات الأخرى شهد صراعات مختلفة على جميع الأصعدة»[1] والمستويات، محاولة من المسرحيين إحداث تغييرات في سلوك وأخلاق أفراد المجتمع المغاربي.

كتب الطيب صديقي مسرحية "سيدي ياسين في الطريق"، وكتب محمد العابد الجلالي مسرحية "مضار الخمر والحشيش"، ومسرحية "الناس والحجارة" لعبد الكريم برشيد.

الدرس الحادي عشر

البحث عن الذات

[1] – مخلوف بوكروح، ملامح عن المسرح الجزائري، ص:7.

عناصر الدرس

- **تمهيد**
- **معنى البحث عن الذات**
- **عبد القادر علولة والبحث عن الذات**

البحث عن الذات

تمهيد

شغلت الذات الإنسانية بما فيها من غموض وتنوع عددا من الفلاسفة والمفكرين من عهد سقراط إلى العصر الحديث؛ إذ اهتم الكثير بهذه المفردة وخضعت لدراسات كثيرة ومعمقة، وقد جاءت على معنيين[1]:

الأول يقصد به اتجاهات الشخص ومشاعره عن نفسه.

أما الثاني: فيقصد به مجموع العمليات السيكولوجية/النفسية التي تحكم السلوك والتوافق.

ويرى جيمس (James) الذات بمعنى "الأنا"، ويفرق بين التي تعني المظاهر الروحية والمادية والاجتماعية، وبين الميول، والقدرات الروحية التي تندرج تحت الروح النفسية[2]، ويعرفها بأنها المجموع الكلي لكل ما يستطيع الإنسان أن يدّعي أنّه له[3].

مما سبق؛ نرى أن مفهوم "الذات" عصي على التعريف والتحديد، غير أن ظاهرة البحث عن الذات، والتفكر والتأمل فيها، يستدرجنا نحو التساؤل عن الوجود، لأن الإنسان في اشتغاله على البحث عن ذاته؛ وكيفية تحقيقها، هو في حقيقة الأمر بحث عن وجوده

انطلق الإحساس من الواقع اليومي المعيش نحو الداخل النفسي في حركة تداخل وتجاذب، أنتجت ذاتا محصنة تحس بالهزيمة والضياع، رغم محاولة الذات الساردة استعادة الماضي للتخفيف، من وطأة الحاضر المفجع أو كما يقول ميلان كونديرا (Milan Kundera) إن:«العالم الحديث الذي هجرته الفلسفة، تظل الرواية مرصدا أخيرا لنا يمكنها من احتضان الحياة الإنسانية باعتبارها كلا»[4]، لذا فإن

---

[1]– ينظر، عبد الفتاح دويدرا، سيكولوجية العلاقة بين مفهوم الذات والاتجاهات، دار النهضة، بيروت، لبنان، 1992، ص:32.

[2]– ينظر، وليس د.ابين وبيرت جرين، مفهوم الذات أسسه النظرية والتطبيقية، تر:فوزي بهلول، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، ص:8.

[3]– ينظر، عبد الفتاح دويدرا، سيكولوجية العلاقة بين مفهوم الذات والاتجاهات، ص:31.

[4]– ميلان كونديرا، الستارة، تر: معن عاقل، دار وردة للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، دمشق، 2006، ص:72.

المسرح يلعب دورا مهما كبديل معرفي يعمّق الوعي بامتدادات العالم المتباينة، مما يمنح المسرح وظيفة الراهن قادرة على تسجيل أحداث حياة الإنسان ورصد قضاياه المتعددة.

يعد عز الدين المدني، وولد عبد الرحمن كاكي وعبد القادر علولة من المسرحيين القلائل الذين يتميزون بوعي مسرحي متفتح على ثقافة "الحرفة" بمعناها الحقيقي، فكانوا مؤلفين وممثلين ومخرجين، متميزين، ارتبط فنهم بهموم شعوبهم، وراحوا يبحثون عن صيغ وأشكال مسرحية تنطلق من موروثنا المحلي لتصنع فرجة مغاربية متأصلة ومتفردة، لذا اشتغلوا بمزاج الأكاديميين والمجربين لإرساء رؤية واقعية مرتبطة بهواجس أمكنتهم وأزمنتهم، وممتزجة بمشروع "برتولد بريخت" المسرحي والناقد الألماني، ومستمدة من تجارب المسرح العالمي ما يضيف إلى محليتها جمالا وتفردا.

عبد القادر علولة والبحث عن الذات:

ارتبط مسرح عبد القادر علولة كثيرا بشريحة المتفرجين، التي كان تمثّل الحافز الأهم في تجربته المسرحية الحافلة بالمعوقات والنجاحات، التي حققها منذ بداياته الأولى مع المسرح الهاوي عام 1956، حتى اغتياله في العاشر من مارس 1994؛ إذ كان في اكتشافه الدائم ودأبه المتواضع يعمق أدوات التواصل بين مسرحه، وبين الجمهور الذي كان يتواصل معه، وحقق نجاحه الإبداعي والفني من خلال التواصل معه، فبدأ يبحث عن المسافة التي تفصل عروضه المسرحية بالجمهور، والبحث عن كيفية التعامل معه.

ويرى بعض الباحثين أن اكتشاف الجمهور هو شرط اكتشاف المسرح "فهو المعلم الأول للفنان المسرحي"، وقد تعمقت رحلة علولة من خلال الغوص في التراث الشعبي، لفهم مكوناته الدقيقة وأشكاله الفنية الخاصة، بالبحث في كتب التراث العربي ومتابعة العروض الشعبية بالأسواق، ليس المقصود منه

إزعاجه بانشغالات كونية متسامية وإنما يقترح لنا مسرحا، يختلف كثيرا عن ذلك الذي عهده الجمهور العربي، أساسه السرد وتغييب الأفعال الأرسطية (إلى حد ما) حبا في مشاركة الجمهور وكسر الإيهام.

الدرس الثاني عشر

مسرح الحلقة

عناصر الدرس

- **مقدمة**
- **الحلقة: المعني اللغوي والدلالة الاصطلاحية**
- **الحلقة وتحوّل التصورات**
-

مسرح الحلقة

مقدمة:

تعدّ الحلقة من أقدم الفنون الأدائية في الوسط الشعبي المغاربي؛ إذ يصعب تحديد تاريخ معين لظهورها، وهي بمثابة تمسرح في شكل بدائي، ففيها تبرز كل أنواع الفرجات من تمثيل ورقص وغناء، كما تعتمد أيضا على الأساطير لجلب المشاهدين بأسلوب ارتجالي في التمثيل والحوار مع جمهور المتفرجين،

ضمن الفضاء الحلقوي، حيث يقوم منشئ الحلقة بحركات وإيماءات جسدية، وهو ينتقل بسرعة وحرية لإنجاز عدد من الحركات والألعاب التي يتطلبها العرض المسرحي .

الحلقة:

لغة: تعني الحلقة في اللغة وحسب المعجم الوسيط، كل شيء استدار، كحلقة الباب والذهب والفضة، ويقال: حلقة القوم، دائرتهم، وتلقى العلم في حلقة فلان، في مجلس علمه[1]، وفي "لسان العرب" تعني: كل شيء استدار كحلقة الحديد والفضة والذهب وكذلك هو في الناس، والجمع حلاق على الغالب، وحلق على النادر كهضبة وهضب[2].

والحلقة، بكسر الحاء، وفتح اللام: جمع الحلقة مثل قصعة وقصع، وهي الجماعة من الناس مستديرين كحلقة الباب وغيرها، والتحلّق، تفعل منها: وهو أن يتعمدوا ذلك. وتحلَّق القوم: جلسوا حلقة حلقة. وفي الحديث: ﷺ تصلوا خلف النيام ولا المتحلقين أي الجلوس حلقا حلقا[3].

الدلالة الاصطلاحية:

يعتبر فن الحلقة شكلا مسرحيا يرتبط في تسميته بالحيز المكاني، الذي يشغله كدائرة (حلقة)، حيث تعني الحلقة كل ما هو دائري ويقصد بها كذلك مجلس العلم إذ يكون دور فن الحلقة تثقيفيا أو تعليميا في بعض الأحيان، وهذا الشكل غالبا ما يكون بالأسواق أو قريبا منها حتى تستقطب الناس،

---

[1]– إبراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط، ج1، مكتبة إحياء التراث، بيروت، لبنان، ص:192.

[2]– ينظر، ابن منظور، لسان العرب، ج 10، دار صادر بيروت، لبنان، ص 61.

[3]– م ن، م ن، ص:62.

ليتحلقوا حول راوٍ أو راوٍ ومساعده، حيث يرويان على الجمهور الدائر بهما القصص والحكايات الخاصة بالأساطير والبطولات الشعبية وقصص الأنبياء، وينشدون القصائد ويغنّون ويرقصون.

وتعود تسمية «الحلقة أي مسرح الحلقة من تحلق المتفرجين حول الممثل إذ يقف الرواي والمساعدان يقصان بالتناوب قصص البطولات والحكايات الخرافية بطريقة تمثيلية تجمع بين التشخيص المباشر والإيحاء يقف داخل الحلقة»[1]

فالحلقة فرجة من الفرجات الشعبية تعرف بهندستها الدائرية، ويتوسطها (القوال أو المداح) الذي يتسم بقدرة مميزة في الإبداع أثناء العرض، ويتشكل اتساع الحلقة وضيقها من فعل الجمهور الذي يتوافد إلى مكان الحدث، "وكل منهم مشترك ضروري في كل ما يحدث أمامه، وهو مستعد للضحك والبكاء (...) ليصل الأمر أحيانا حد التدخل في الحدث ووضع ما يجري موضع الجدل والمناقشة"، وقد عرف المسرح المغاربي هذا الشكل من المسرح في المرحلة الأولى التي سبقت نشوءه في الأماكن الشعبية والأسواق والساحات العامة، حيث يكون الممثل أو الممثلين ضمن حلقة من المتفرجين، يتقمص من خلالها العديد من الشخصيات ويستعمل الحكي كما يوظف التراث الشعبي، وقد كافحته السلطات الاستعمارية تنويها إلى خطورتها في تمرير الأفكار المناهضة لوجودها في الأوساط الشعبية العريضة، و"بعد الاستقلال عادت هذه التجربة لتبرز من جديد ولم يكن أحد يعتقد أن هذه الظاهرة يمكنها أن تشكل يوما ما ظاهرة مسرحية قائمة بذاتها يستلهم منها كتاب المسرح مثل: ولد عبد الرحمان كاكي"، وعبد الكريم برشيد وعبد القادر علولة، شكلا مسرحيا لأعمالهم.

[1]– أحمد صقر، توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي، ص:49.

الحلقة وتحوّل التصورات:

بات من الضروري تطوير الحلقة وإخراجها من مجالها الديني الذي عرفته في حلقات الذكر والزوايا؛ إلى عالم أوسع، فنحن «في حاجة ماسة إلى هندسة معمارية مسرحية خاصة بمسرحنا وفقط، وهذا للاختلافات الكثيرة في طرق الأداء وحيثيات استيعاب المجتمع الشعبي لمعاني المكان»[1]، ومحاولة وسمه بميزات جمالية تمنحه حياة جديدة، وانتقال به نمط يتوسط حلقته قوال/مداح أو راوٍ؛ وربما أكثر من راوٍ، يتناوبون سرد الحكايات أو قص النكت الممزوج بالغناء والرقص والمقدّم إلى جمهور أوسع قوامه الطبقات الشعبية بمختلف مستوياتها وتفاوت مراتبها بغية تقديم مشهد فرجوي يجمع بين المتعة والفائدة.

ويتضمّن فضاء الحلقة نصًّا شفهيا يعتمد على الأساطير والحكايات الخرافيّة التي يوظفها الرّاوي أو الحلايقي لإثارة الغرابة والمتعة -في آن واحد- لدى المتفرجين من خلال الأسلوب الارتجالي في التّمثيل والحوار، فجاءت تسميتها ملائمة «للشّكل السّينوغرافي للعرض الذي يكون بحسب تجمّع المستمعين المتفرجين، وهو إمّا أن يكون حلقيّا أو يشبه حذوة حصان»[2].

وفي ظل التحوّلات المطردة والتطور الهائل الذي عرفه المجتمع المغاربي، غدت «ظاهرة الحلقة شكلا من الأشكال التعبيرية المسرحية الما قبلية بطابعها الديني والشعائري الذي ساد المجتمعات التقليدية المحافظة فتحولت من ممارسات تعبدية إلى فرجة شعبية لها أسسها ومقوماتها الفنية والجمالية التي تقوم على العفوية

[1]- أحمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته وتطوره، ص:169.

[2]- الشريف الأدرع، بريخت والمسرح الجزائري مثال بريخت وولد عبد الرحمن كاكي، رسالة ماجستير (مخطوط)، الجزائر، 2008، ص:60.

والانفعال المباشر في الاتصال والمشاركة مع المتلقي، وبتأثيرها الشامل والقوي على هذا المتلقي بمختلف مستوياته التعليمية والثقافية»[1].

الدرس الثالث عشر

الاحتفالية في المسرح المغاربي

[1]- بوشيبة عبد القادر، الظواهر الأرسطية في المسرح العربي المعاصر (1964-1989)، ص:307.

عناصر الدرس

- **مقدمة**
- **مفهوم الاحتفالية**
- **جذور الاحتفالية**
- **مكونات العرض المسرحي الاحتفالي**
- **رواد المسرح الاحتفالي**
- **خصائص المسرح الاحتفالي**

الاحتفالية في المسرح المغاربي

مقدمة:

شهدت الساحة المسرحية المغاربية دعوات عديدة لتأصيل الظاهرة المسرحية المغاربية حيث صدرت العديد من البيانات الفردية والجماعية نادى بوساطتها أصحابها بالعودة إلى الأشكال التراثية التي تحمل خصائص درامية والاشتغال عليها في العمل المسرحي.

مفهوم الاحتفالية:

يقصد بالمسرح الاحتفالي الاهتمام بالقصص الشعبية القديمة، أو الروايات العالمية التي نالت استحسان كل من قرأها، وحُفرت في ذاكرتهم، وتوارثتها الأجيال لعدة عصور، وقد كان التنظير إلى الاحتفالية من خصوصية الاحتفال التي تتميز بها المجتمعات العربية عموما، والمجتمع المغاربي خصوصا، باعتبار أن المسرح هو فرجة، والمسرح الاحتفالي هو ذلك الابن الذي ترجع أصوله وجذوره للمسرح العربي[1].

لذلك اهتم رواد المسرح الاحتفالي بالتركيز على علاقة الممثل بجمهوره، وكيفية دفعهم للتفاعل مع أدائه التمثيلي، بالإضافة لإقناعهم بما يقدم بشكل تمثيلي محترف، فيبكي، ويضحك، ويغني ويتحمس، فتلتهب قلوب الحضور معه، ويشاركونه انفعالاته العاطفية كلها، فيخرج المشاهد من المسرحية، ويشعر وكأنه كان هو بطل المسرحية بالفعل، وأنه عاش لحظاتها وكأنها واقعية.

جذور الاحتفالية:

وتعد جماعة المسرح الاحتفالي المغاربي من بين أهم التوجهات المسرحية التي حاولت الاستناد على البعد الاحتفالي الذي تحققه الأشكال التراثية المعروفة في البيئة العربية كالحلقة والبساط والمداح في أعمالهم

[1]– بحري قادة، الشخصيات التراثية في مسرح ولد عبد الرحمن كاكي، رسالة ماجستير (مخطوط)، جامعة وهران، 2011-2012، الجزائر، ص:45.

الدرامية، ويعتبر عبد الكريم برشيد رائد المسرح الاحتفالي بحكم أنه جمع بين المستويين: التنظيري والإجرائي، حيث جسدت مسرحياته البعد الاحتفالي والفرجوي الذي أرادت هذه الجماعة تحقيقه رغبة منها في إيجاد مسرح عربي شكلا ومضمونا.

إن البذور الأولى للمسرح هي الطقوس الإنسانية القديمة، وهي جوهر الوجود لما تحمله من مظاهر احتفالية بمعناها الحقيقي، وهو ما دفع الكتاب العرب الى الرجوع للموروث الثقافي وما يكتنزه، في محاولة منهم تأصيل مسرح عربي يختلف عن الغربي في مضمونه وشكله، ويرى حسن المنيعي أن «المسرح الاحتفالي عربي اللغة ونقصد اللغة معناها العام، ولكنه بالمقابل إنساني الروح والمضمون»[1]، من أجل ذلك استمد كتابه جل مواضيعهم من المظاهر الاحتفالية، وعملوا على المحافظة على القالب المسرحي الغربي مع إضافة عناصر تراثية شعبية مستمدة من الواقع المعيش، وهذا بغية معرفة طبيعة علاقة التراث والمخزون الشعبي بالاحتفالية ودورهم في تأصيل المسرح المغاربي.

مكونات العرض المسرحي الاحتفالي:

يتطلب العرض المسرحي بوجه عام عدة عناصر تتضافر معًا، لتنشئ عرضًا مسرحيًا ناجحًا، وراقيًا، وعناصر المسرح كالآتي: المؤلف، المخرج، الممثلين، المصمم، الرقصات، فني الإضاءة، مصمم الديكور، الملحن، الفرقة الموسيقية، ومصمم الأزياء.

رواد المسرحي الاحتفالي:

[1]– حسن المنيعي ، قراءة في مسارات المسرح المغربي ، ط1، 2003، مطبعة سندي مكناس ، ص:10.

وهناك نوعًا آخر حديث من هذا المسرح، حيث يهتم فيه الكاتب باستعانة بشخصية تراثية أدبية شهيرة، ثم دمجها في أحداث عصرية حديثة، ومن أهم رواد هذا النوع الكاتب المسرحي/ عبد الكريم برشيد، والاحتفال المسرحي عند هذا الرائد العظيم يختلف تمامًا عن الاحتفال التقليدي الذي يعرفه عامة الناس، فالأول يعني تحرير المسرح من القيود التقليدية التي يفرضها الساسة، أو المسئولين عن الفن في البلاد، ونوعية الاحتفال الثاني تعني ظاهرة من ظواهر المجتمع، وُجدت منذ القدم، وفيها يحتفل الإنسان بمناسبات هامة لها علاقة ببيئته، وتتوارثها الأجيال.

خصائص المسرح الاحتفالي:

تميز المسرح الاحتفالي بخصائصه التي تلخصت في كيفية التمرد على كافة المظاهر التقليدية للمسرح آنذاك ومن أهم خصائص المسرح الاحتفالي ما يلي:

* إقامة العروض في المسارح الفقيرة، والاعتماد على موهبة الممثل، وإبداع المؤلف في الفكرة المسرحية المقدمة للجمهور.

* الاعتماد على طاقة الممثل الجسدية، في التعبير عن الفكرة الأساسية للحوار إلى جانب الحوار الكلامي.

* تلبيق خصائص المسرح اليوناني في جميع مظاهره الاحتفالية.

* استنباط أفكار العرض الاحتفالي من خلال فلسفة جان جاك روسو، والذي كان من أوائل المنادين بالتخلي عن المسرح التقليدي، وعودة مظاهر الاحتفال في العروض.

* الحوار يكون في معظمه عفوي، ومن حق الممثل الارتجال فيما يناسب ويلائم الرواية.

* استخدام بعض المسارح المفتوحة، والتي كانت تقام في الهواء الطلق تمردًا على المسرح التقليدي، والذي شبهه الكثيرون من رواد المسرح الاحتفالي بـ العلبة الإيطالية.

* محاولة إصلاح المجتمع من خلال عروض احتفالية هادفة.

الدرس الرابع عشر

البناء الفني للمسرحية

عناصر الدرس

- **مقدمة**
- **الموضوع**
- **رسم الشخصيات**
- **الحبكة**
- **الذروة**
- **الصراع**
- **الحوار**
- **الوحدات الثلاث**

البناء الفني للمسرحية

مقدمة:

يقوم العمل المسرحي على مجموعة من العناصر والركائز التي تزيّن صورته وتشكل كيانه، فكل عنصر درامي له دور أساسي لقيام النص المسرحي وتتمثل هذه العناصر في الشخصيات، الزمان، المكان، الحوار، الفعل، الفكرة، الحوار،الحبكة ؛ إذ يمكن تصور عمل مسرحي بدون هذه العناصر، والتي يمكن الفصل بينها في الآن نفسه، فعلاقة الترابط بينها هي أساس هذا العمل: كتابة وإخراجا وعرضا.

فالحبكة والشخصيات هما العنصران الخالقان للصراع، والزمان هو الذي يسير بالأحداث نحو الهدف، والمكان هم الحيز الذي ينشأ ويتشكل فيه العمل الدرامي، والحوار هو الذي يضفي عليها عنصر التشويق، والفعل هو الإطار الذي يحدد ماهية واتجاه المسرحية والقصة هي التي توضح فكرتها، فكل هذه العناصر وغيرها يكمل بعضها بعضا، وتتمثل أهم عناصر الفن المسرحي في الآتي:

1-الموضوع (الحكاية أو الحدث):

هو الفكرة أو القصة التي تعالجها المسرحية بما تضمه من أحداث، وما يقوم بها من شخصيات، وما يجري فيها من حوار.

2- رسم الشخصيات:

يفضل بعض الدارسين، كعبد الحميد بورايو «استخدام مصلح الشخوص عوض الشخصيات، وذلك من أجل رفع التباس الحاصل بين مفهوم الشخصية الفنية، وهو المقصود هنا، ومفهوم الشخصية من المنظور النفسي»[1]، ويختلف رسم الشخصيات باختلاف المسرحيين أنفسهم، حيث نجد بعضهم حريصا كل الحرص على رسم دقيق مفصل للشخصيات الرئيسية في عمله المسرحي، بينما نجد البعض

[1] – عبد الحميد بورايو، الحكايات الخرافية للمغرب العربي دراسة تحليلية في "معنى المعنى" لمجموعة من الحكايات، وزارة الثقافة،2007، الجزائر، ص:16.

الآخر يترك الشخصيات تتحرك على نحو يشبه المصادفة[1]، وإنما اختلفوا في ذلك وافترقوا اختلاف في التجربة الأدبية ذاتها (سلحية وعمقا، أو ضعفا وقوة)، ويمكن لكاتب المسرحية أن يبث أفكاره بطريقة خفية حتى يشعر المتفرج بأن شخصياته تتصرف بحرية وتلقائية، وهي تتصف في مجموعها بالتنوع والتفاعل والصراع.

(المثال، شخصيات مسرحية حنبعل لتوفيق المدني، ومسرحية مراد الثالث للحبيب بولعراس وغيرهما، وقد تم التفصيل فيهما أثناء الإلقاء).

3-الحبكة (Intrigue):

تتشكل المادة الحكائية لدى المسرحيين وإن اختلفت السياقات التاريخية والحضارية التي يعيشون فيها، من بداية ووسط ونهاية، غير أن الذي يعرف تغيّرا ويشهد تحولا في هذا الصدد إنما هو الطريقة التي تنجز وتقدم بها هذه المادة الحكائية، أو بمعنى آخر هي تشابك خيوط الأحداث بسبب تعارض الشخصيات[2]، ولها أهمية كبرى في المسرحية كون المسرحية تمثيل لفعل، و«هي العنصر الذي لا يمكن الاستغناء عنه»[3]، وتعد صناعة التشويق من أبرز وظائف الحبكة[4].

(مسرحية حنبعل: وضع بداية مشوقة يثير فيها الحديث عن يوغرطة... إلقاء أهم الأفكار في وسط المأساة ما عدا كيفية النهاية المحزنة وإغناء الوسط بتعقيدات مختلفة، وتطوير الحبكة القائم على تسلسل منطقي للأحداث...).

---

[1]- عبد الملك مرتاض، فنون النثر الأدبي في الجزائر، ص:327.

[2]- عز الدين جلاوجي، بنية المسرحية الشعرية المغاربية، ص:103.

[3]- فريدريك ميليت وجير الدايدس، فن المسرحية، ترجمة: صدقي حطاب، ص:393.

[4]- ينظر، م ن، م ن، ص:295.

4- الذروة (Paroxysme):

تمثّل الذروة قمة هرم الوقائع والأحداث تعقدها، وتتموقع في منتصف المسرحية حين يبلغ التصاعد الدرامي قمته، لتأتي بعد مرحلة النزول باتجاه الحل في النهاية، وهي تتقدم نقطة الانعطاف (Point de retournement) في المسرحية، وتسمح بخلق عنصر التشويق، وتوليد التأثر الانفعالي[1]، وهي بمثابة بداية نهاية الأحداث المسرحية؛ ولعل أعنف مواقف أي مأساة مسرحية «أن ينهزم الحق دون الباطل، وأن يهوى الإنسان الطيب وينتصر الشرير»[2]، كما كانت نهاية مسرحية "حنبعل" للكاتب أحمد توفيق المدني.

5- الصراع (Conflit):

الصراع «مفهوم عام يفترض علاقة صدامية جسدية أو معنوية بين طرفين أو أكثر، وهو مبدأ يحكم العلاقات بين الأفراد والمجتمعات، كما أنّه موجود أيضا ضمن الذات البشرية، ولا يعتبر التوتر وعلاقات المنافسة بالضرورة صراعا»[3]، ومع تقدّم وقائع المسرحية وتطور أحداثها فإن الشخصيات تواجه مجموعة من المعوقات والصعوبات أثناء محاولتها تنفيذ ما تسعى إلى تحقيقه من غايات، وهذه التصادمات هي «ما يتولد عنها التوتر أو الصراع»[4]، وتتعدد أشكال الصراع في المسرحية وتختلف من نص مسرحي إلى آخر.

6- الحوار (Dialogue):

وهو من العناصر الفنية الرئيسية للمسرحية، وهو مع الفكرة والموضوع والشخصيات والفضاء المكاني يمثّل العمود الفقري لأي عمل مسرحي قبل تقديمه إلى التمثيل، باعتبار أن المسرحية «تنوع كلامي، وأحياناً

---

[1]- ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، ص:220.

[2]- ناصر الحاني، اصطلاحات الأدب الغربي، المكتبة العصرية، 1968، صيدا، لبنان، ص:126.

[3]- ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، ص:220.

[4]- سامي منير علي، من أسرار الإبداع النقدي في الشعر والمسرح، ص:125.

لغوي واجتماعي منظم فنياً، وتباين أصوات فردية»[1]، وهو في العمل الفني الحديث الذي تتبادله الشخصيات[2]، وهو في نظر راشيل كروثرس «الشيء السحري الذي يعد الزهرة المتفتحة لكل ما في المسرحية من عناصر»[3]، وتتمثل وظيفة الحوار في المسرحية –كما هو معروف لدى حذاق هذا الفن– في الأهداف الآتية[4]:

أ/ تطوير الحبكة

ب/ رواية الفعل الذي يدور بعيدا عن خشبة المسرح.

ج/ تطوير الشخصية ووصف المناظر المختلفة.

وهذا النوع من الحوار ينعته علماء الفن المسرحي "الحوار النافع"[5]، وهو يتميز [6]بـ:

- الإيجاز في الحوار والدقة في الألفاظ لشد انتباه المشاهد وإثارته.

- احتواؤه مجموعة من الحكم والأمثال والعبر.

- طول الحوار يُفقده الوظيفة النفعية.

7/ الوحدات الثلاث:

[1]- ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، ص: 120.

[2]- ينظر، عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، ص: 58.

[3]- روجرم بسفيلد، فن الكاتب المسرحي، 217.

[4]- ينظر، ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، ص:175.

[5]- جير الدايدس بنتلي وفرد ب. ميليت، فن المسرحية، ترجمة: صدقي حطاب، مؤسسة فرانكلين للنشر، 1966، بيروت، لبنان، ص:481.

[6]- ينظر، فرحان بلبل، النص المسرحي، الكلمة والفعل، ص:105.

نقصد بها وحدة المكان ووحدة الزمان، ووحدة الفعل أو الفعل المسرحي؛ إذ لم يقع اتفاق بين النقاد المسرحيين على تفسير دقيق لمعناها، وقد اختلفوا في تفسير الزمان وتحديده، أهو اثنتا عشرة ساعة؟ أم أربع وعشرون ساعة؟ أم غير ذلك[1]؟

كما لم يحققوا الإجماع في تحديد المكان المسرحي (Lieu Théatral): أهو بقعة واحدة بمقدار سعة المسرح؟ أم هو بمقدار شارع من الشوارع؟ أم مدينة كاملة؟[2]، فالمكان «أشد التصاقا بحياتهم [يعني: البشر]، وأكثر تغلغلا في كيانهم، وأعمق تجاذبا مع ذواتهم[3]»، في حين نجد "ستاندال" يحدد وحدة الزمان بسنة[4] كاملة.

أما بالنسبة للفعل المسرحي (Action) فإنهم يعنون به أفعال الشخصيات، وتطور الأحداث التي تتم على الخشبة وخارجها، وقد عدّه أرسطو في "فن الشعر"؛ العنصر الذي يميّز الشّعر الدرامي عن الشّعر الملحمي، وذلك في معرض حديثه عن التمييز بين أسلوبين في المحاكاة: محاكاة الفعل بالفعل ومحاكاة الفعل بالرواية[5]، فالفعل المسرحي يشكّل انتقالا من طور إلى آخر من بداية المسرحية إلى نهايتها.

---

[1]- ينظر، ناصر الحاني، المصطلح في الأدب الغربي، ص:189.

[2]- ينظر، م ن، ص ن.

[3] - قادة عقاق، جماليات المكان في الشعر العربي المعاصر (جدل المكان و الزمن)، دار الغرب للنشر والتوزيع، 2002، ص:15.

[4]- محمّد غنيمي هلال، الرومانتيكية، ص:172.

[5]- ينظر، ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، ص:241.

قائمة المصادر والمراجع

المصادر:

1- عبد القادر علولة، مسرحيات القوال.. دار موفم للنشر، الجزائر،1997.

2- ولد عبد الرحمن كاكي، القراب والصالحين، الدورة الخامسة والثلاثون للمهرجان الوطني لمسرح الهواة، بمستغانم من 10 إلى 20 أوت 2002، مجلة فنون وثقافة.

3- ولد عبد الرحمن كاكي، بني كلبون، المهرجان الجهوي للمسرح، وهران، 1966.

المراجع:

1- أحمد صقر، توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي، مركز الإسكندرية للكتاب، القاهرة، مصر، 1988.

2- أحمد صقر، تاريخ النقد ونظرياته في النقد المسرحي، مركز الإسكندرية للكتاب، القاهرة، مصر، 2001.

3- أحمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته وتطوره 1926-1989، ط1، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر، 1998.

4- تمارا ألسكندروفانا بوتيتسيفا، ألف عام وعام على المسرح العربي، ط1، دار الفارابي، بيروت، لبنان، 1981.

5- جلال العشري، المسرح أبو الفنون، دار النهضة العربية، ط1، القاهرة، مصر، 1971.

6- حسن المنيعي، قراءة في مسارات المسرح المغربي، ط1، مطبعة سندي مكناس، المغرب، 2003.

7- حسن بحراوي، المسرح المغربي بحث في الأصول السوسيو ثقافية، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1994.

8- خليل الموسى، المسرحية في الأدب العربي الحديث(تأريخ - تنظير- تحليل)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1997.

9- سامي منير عامر، من أسرار الإبداع النقدي في الشعر والمسرح، منشأة المعارف، مصر، 1987.

10- سعد أبو الرضا،الكلمة والبناء الدرامي دراسة نقدية تحليلية مقارنة،دار الفكر العربي، دت.

11- سمير العيادي، أنثولوجيا المسرح التونسي، اتحاد الكتاب التونسيين، تونس، 2005.

12- سيد علي إسماعيل، أثر التراث في المسرح العربي المعاصر، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، دار المرجاح، الكويت، 2000.

13- صالح لمباركية، المسرح في الجزائر النشأة الرواد والنصوص حتى سنة 1972، ط1، دار الهدي، عين مليلة، الجزائر، 2005.

14- عبد الحميد بورايو، في الثقافة الشعبية الجزائرية، التاريخ والقضايا والتجليات، منشورات الرابطة الوطنية للأدب الشعبي لاتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 2006.

15- عبد الحميد بورايو، البطل الملحمي والبطلة الضعيفة في الأدب الشعبي الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1998.

16- عبد الحميد بورايو، الحكايات الخرافية للمغرب العربي دراسة تحليلية في "معنى المعنى" لمجموعة من الحكايات، وزارة الثقافة،الجزائر، 2007.

17- عبد الفتاح دويدرا، سيكولوجية العلاقة بين مفهوم الذات والاتجاهات، دار النهضة، بيروت، لبنان، 1992.

18- عبد الكريم برشيد، حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي، ط1، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، 1985.

19- عبد الملك مرتاض، فنون النثر الأدبي في الجزائر (1931-1954)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983.

20- عدنان رشيد، مسرح بريخت، دار النهضة العربية للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 1988.

21- عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، دار هومة، الجزائر، 2000.

22- علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1999.

23- علي حسن المخلف، توظيف التراث في المسرح دراسة تطبيقية في مسرح عبد الله ونوس، مكتبة الأسد، دمشق، سوريا، 2000.

24- علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، 1997.

25- عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر.

26- فؤاد الصالحيي، علم المسرحية وفن كتابتها، ط1، دار الكندي، 2001.

27- فاروق سعد، المسرح في التراث الشعبي ملف خاص، ندوة التراث الشعبي، اتحاد الكتاب اللبنانيين.

28- فرحان بلبل، مسرحنا العربي واقعه وآفاقه، دار حوران للطباعة والنشر، د ت.

29- فرحان بلبل، النص المسرحي الكلمة والفعل، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2003.

30- فوزي عنتيل، الفلكلور ما هو دراسة في التراث الشعبي، دار النهضة العربية، القاهرة، مصر، 1977.

31- قادة عقاق، جماليات المكان في الشعر العربي المعاصر (جدل المكان و الزمن)، دار الغرب للنشر والتوزيع، 2002.

32- مُحَمَّد أديب السلاوي، المسرح المغربي جدلية التأسيس، منشورات مرسم، الرباط، المغرب، (د ت).

33- مُحَمَّد الدالي، الأدب المسرحي المعاصر، عالم الكتب للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، مصر، 1999.

34- مُحَمَّد الصادق عفيفي، الفن القصصي والمسرحي في المغرب العربي 1900-1965، ط1، دار الفكر، بيروت، لبنان، 1971.

35- مُحَمَّد عابد الجابري، المسألة الثقافية في الوطن العربي، ط2، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، مارس 1999.

36- مُحَمَّد غنيمي هلال، الرومانتيكية، دار العودة، بيروت، لبنان، 1973.

37- مُحَمَّد غنيمي هلال، في النقد المسرحي، دار العودة، بيروت، لبنان، 1975.

38- مخلوف بوكروح، ملامح عن المسرح الجزائري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982.

39- ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2000.

40- ناصر الحاني، من اصطلاحات الأدب الغربي، دار المعارف، القاهرة، مصر.

41- نصر الدين صبيان، المسرح العربي في الجزائر 1945-1980، جامعة دمشق، 1985.

42- نور الدين عمرون، مسار المسرح الجزائري إلى سنة 2000، شركة باتينت للنشر، ط1، الجزائر، 2006.

المراجع المترجمة:

01- روجرم بسفيلد، فن الكاتب المسرحي، ترجمة: دريني خشبة، مكتبة النهضة، مصر، أكتوبر 1964.

2- فردب ميليت وجيرالدايدس بينتلي، فن المسرحية، ترجمة: صدقي حطاب، مراجعة: محمود سمرة، دار الثقافة، بيروت، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، 1986.

3- ميخائيل باختين، الكلمة في الرواية، ترجمة: يوسف حلاج، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، 1988.

4- ميلان كونديرا الستارة، ترجمة: معن عاقل، دار وردة للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، دمشق، سوريا، 2006.

5- وس د.بين وبيرت جرين، مفهوم الذات أسسه النظرية والتطبيقية، ترجمة: فوزي بهلول، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان.

المعاجم والقواميس:

1- إبراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط، ج1، مكتبة إحياء التراث، بيروت، لبنان.

2- ابن منظور، لسان العرب، ج 10، دار صادر، بيروت، لبنان،

3- جبور عبد المنعم، المعجم الأدبي، ط1، دار الملايين، مارس 1979.

4- الفيروز آبادي، القاموس المحيط، فصل الألف والباء، باء الثاء، توزيع مكتبة النوري، دمشق، سوريا.

5- ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، ط2، مكتبة لبنان، ناشرون، لبنان، 2006.

المجلات والدوريات:

01- أحمد مندور، المسرح الجزائري بداياته وتطوره، مجلة ثقافات، جامعة البحرين، العدد 10، ربيع 2004.

02- حميد اتباتو، تجليات الآخر في المسرح المغربي، مجلة النص، المجلد 7، العدد 2 (2020)،

03- سامي عبد الحميد، صدى الاتجاهات المعاصرة في المسرح المغاربي، أقلام، العدد6، 1980.

04- عبد الحميد بورايو، رواية القصص الشعبي في الجزائر، مجلة الرؤيا، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 1982.

05- عبد الستار جواد، مهمات المسرح العربي، مجلة الأقلام، العدد8، دار الجاحظ، مارس 1979، بغداد.

06- العلجة هذلي، تجربة ولد عبد الرحمن كاكي في مسرح الحلقة، مجلة التراث، العدد 24، جامعة الجلفة، الجزائر،

الرسائل والأ روحات:

01- بحري قادة، الشخصيات التراثية في مسرح ولد عبد الرحمن كاكي، رسالة ماجستير (مخ وط)، جامعة وهران، الجزائر، 2011-2012.

02- برجي عبد الفتاح، الحلقة وأسلوب الخ اب في مسرح ولد عبد الرحمن كاكي، رسالة ماجستير (مخ وط)، جامعة وهران، 2007-2008.

03- بوشيبة عبد القادر، الظواهر الأرس ية في المسرح العربي المعاصر (1964-1989)، رسالة دكتوراه، جامعة وهران، 2002-2003.

04- بوعلام مباركي، مظاهر التجريب المسرحي في المغرب العربي مقاربة دراماتورجية، رسالة دكتوراه (دكتوراه)، جامعة وهران، 2006.

05- سوالمي الحبيب، طبيعة الحركة النقدية ودورها في الممارسة المسرحية في الجزائر، رسالة ماجستير (مخ وط)، جامعة وهران، 2010-2011.

06 سوني رحمة، ظاهرة ا قتباس في المسرح الجزائري مسرح وهران نموذجا، رسالة ماجستير، جامعة وهران، 2004-2005.

07- الشريف الأدرع، بريخت والمسرح الجزائري مثال بريخت وولد عبد الرحمن كاكي، رسالة ماجستير (مخ وط)، الجزائر، 2008.

08- عز الدين جلاوجي، بنية المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، مذكرة ماجستير (مخطوط)، جامعة المسيلة، 2008-2009.

09- عزوز هني حيزية، المؤثرات الأجنبية في المسرح الجزائري خلال فترة 1965-1975، رسالة ماجستير، جامعة وهران، الجزائر، 2009-2010.

10- فتيحة ميمون، توظيف التراث الشعبي في المسرح المغاربي، رسالة ماجستير، جامعة تلمسان، الجزائر، 1992-1993.

11- لخضر منصوري، التجربة الإخراجية في مسرح علولة، وهران، 2001 -2002،

فهرست الموضوعات

رقم المحاضرة	العنوان	الصفحة
	مقدمة	أ
المحاضرة الأولى	مدخل إلى دراسة المسرحية المغاربية	01
المحاضرة الثانية	روافد المسرح المغاربي	11
المحاضرة الثالثة	أشكال المسرح المغاربي	20
المحاضرة الرابعة	التنظير في المسرح المغاربي	31
المحاضرة الخامسة	تجارب رواد المسرح المغاربي	38
المحاضرة السادسة	تجربة الطيب الصديقي	47

المحاضرة السابعة	تجربة ولد كاكي	53
المحاضرة الثامنة	تجربة عز الدين المدني	60
المحاضرة التاسعة	حضور التراث الشعبي في المسرح المغاربي	70
المحاضرة العاشرة	قضايا المسرح المغاربي	78
المحاضرة الحادية عشرة	البحث عن الذات	85
المحاضرة الثانية عشرة	مسرح الحلقة	89
المحاضرة الثالثة عشرة	الاحتفالية في المسرح المغاربي	94
المحاضرة الرابعة عشرة	البناء الفني للمسرحية المغاربية	99
خزانة البحث	قائمة المصادر والمراجع	106
	فهرست مفردات المادة	115