



الخطاب المسرحي الجزائري بين نسقية النص وسياقية العرض

The Algerian theatrical discourse between the textuality and the contextuality of the show

قرباص هدى*

جامعة أبو القاسم سعد الله، الجزائر-2 الجزائر geurbashouda@yahoo.com

تاريخ النشر:

2024-06-30

تاريخ القبول:

2024-05-20

تاريخ الإرسال:

2023-07-30

ملخص: إن الخطاب المسرحي يتجسد من خلال عملية المسرحة للنصوص المتعددة التي يحتويها هذا الفن، وليس النص المكتوب فقط باعتبار أن الخطاب المسرحي هو خطاب الازدواجية بين اللفظي واللفظي الموازي؛ فالمكتوب هو رموز بصرية تظل بحاجة إلى تجسيد صوتي و حركي عبر تفجير العلامات المختزنة بداخلها، هدفت هذه الدراسة إلى التعرف على الخطاب المسرحي باعتباره من الخطابات الإبداعية الفنية شديدة التركيب والتعقيد، وذلك لأنه يحتضن في الآن نفسه مجموعة متداخلة من العناصر و الأشكال الفنية، بالوقوف على أهم السمات التي تميزه عن باقي الخطابات وتحديد تعريف مضبوط له ورسم حدوده، وإشكالية تلقيه بين النص والعرض، وأهم المراحل التي مرّ بها الخطاب المسرحي الجزائري.

كلمات مفتاحية: الخطاب؛ المسرحي؛ الجزائري؛ النص؛ العرض

Abstract: The theatrical discourse is embodied through the process of dramatizing the multiple texts contained in this art, not just the written text, given that the theatrical discourse is the discourse of duality between the verbal and the verbal parallel. To identify the theatrical discourse as one of the artistic creative discourses, highly structured and complex, because it embraces at the same time an overlapping set of elements and artistic forms, by examining the most important features that distinguish it from the rest of the discourses.

* المؤلف المرسل

And specifying an exact definition for it and drawing its borders, and the problematic of receiving it between the text and the presentation. And the most important stages that the Algerian theatrical discourse went through.

Keywords: the speech ; theatrical; The Algerian; text; display

1- المقدمة: من بدهي القول أن يكون الأدب تعبيراً عن حاجات المجتمعات التي يولد فيها، إذ هو ما يتشكل بواسطة عواطفها وبنيتها الفكرية وعقائدها وسلّم قيمها، من هنا، كانت مسؤولية الأديب عظيمة، لأنّه المرشد المصلح، فلا يمكن أن يبقى بعيداً أمام ما يؤرق أمته، ويوجع شعبه، ويقطع أرضه وعرضه وقيمه ودينه؛ مما يحتم عليه الالتزام أمام قضايا أمته ومن رحم هذه المسؤولية يولد الفن بمختلف أجناسه، ولعلّ أهم هذه الأجناس المسرح، الذي يوصف بالقول: "المسرح أب الفنون".

2 - الخطاب المسرحي: يمتلك الخطاب المسرحي تلك الخاصية التي تميزه عن غيره من الفنون، سواء الأدبية منها أو الفرجوية والأدائية، وليس بدعا أن يلقب المسرح؛ بأب الفنون ذلك أنها - أي الفنون - قد تجتمع فيه بشكل أو بآخر، فهو يمتلك أيضاً إمكانية التلقي المزدوج؛ حيث إنه يتوجه إلى المتلقي بواسطة علامات لغوية نجدها في النص الدرامي وعلامات أخرى غير لغوية تتجسد على خشبة المسرح عن طريق النص المسرحي. وانطلاقاً من هذه الخاصية الازدواجية التي يحوزها الخطاب المسرحي برزت إلى الساحة النقدية إشكاليات متنوعة حوله، ولعلّ أبرز تلك الإشكاليات تلك التي خاضت في تلقي الخطاب المسرحي بين النص والعرض فأدت إلى ظهور فريقين منقسمين أحدهما يقول بدرامية المسرح ومقروئته، والآخر ينادي بالنص المسرحي وأدائيته على خشبة المسرح. من هذا المنطلق سنحاول الإجابة على هذه الأسئلة:

- ما الخطاب المسرحي؟ وما الذي يميزه عن غيره من الخطابات؟

- هل الخطاب المسرحي جنس أدبي؟ أم فن فرجوي؟



استصعب كثير من الدارسين تحديد مفهوم واضح للخطاب المسرحي، واستعصى عليهم تعريفه بدقة فهو كما يرى الكاتب عزّ الدين جلاوجي "من أكثر الفنون استعصاء على التعريف لتراوحه بين النَّص والخشبة من جهة ولجمعه بين عشرات الفنون ابتداء بالكلمة مروراً بحركة الجسد وصولاً إلى الموسيقى والضوء حتى أطلق عليه أب الفنون"¹ فيما تؤكد الباحثة "تهاد صليحة" على ذلك التوافق بين النَّص والعرض في خلق التجارب المسرحية، إذ رأت في المسرح فناً تكاملياً ونشاطاً جماعياً يتحقق عن طريق اتحاد وتناغم مجموعة من العناصر، يمثل النص الحواري المنطوق إحداها وتتضافر جميعاً في خلق التجربة المسرحية"².

إنه - حسبها - ضرب أدبي وفرجوي في الوقت نفسه، فحمله لصفة الأدبية لا يُلغي مطلقاً أنه قد يكون ضرباً من ضروب الأداء، هذا ما عبّرت عنه الناقدة "آن أوبرسفيدل" بقولها: "فالمسرح فنّ المفارقة ذاتها، فهو نتاج أدبي وعرض ملموس في آن واحد"³. هذه العلاقة تبدو تاريخياً علاقة تلازمية فالنص المسرحي مرتبط بالمسرح من القديم، منذ أن نشأ هذا الشكل الأدبي عند الإغريق، فلم يكن أحد يكتب نصاً للقراءة، بل كان الهدف الأول للمؤلف أن يرى أحداثه وشخصياته وحواره وبناءه الفني وقد استحال إلى مشاهد مجسّمة حيّة أمام الآلاف من الجمهور.⁴

يحمل الفن المسرحي في جوهره آليات عرضه على الرغم من أدبيته، فقد كُتب أساساً ليؤدّى على المسرح، وعليه لا بد أن يتمتّع بصفة الإبداع الأدبي القابل لتقديمه على خشبة المسرح الفنيّة بما يحتويه من دراما ثريّة⁵، من هنا تحديداً تكمن أهميّة هذا الفنّ، وتبدو مكانته الخطيرة والمميّزة، حيث يبدو الخطاب المسرحي أكثر من أي فنّ آخر ممارسة اجتماعية من خلال ثنائية النَّص والعرض⁶، وبطبيعة الحال فإن هذه الثنائية هي التي تجعل من تلقّيه تلقياً مزدوجاً (درامياً ومسرحياً).

من هنا، فإنّ الدّراسات النّقديّة الحديثة أولت اهتمامها بالخطاب المسرحي وفق مستوييه الأدبي الدرامي والمسرحي المؤدى على الخشبة - ولو كان ذلك بدرجات متفاوتة - وقد يرجع ذلك - كما قلنا سابقا - إلى اختلاف التوجهات والمدارس النقدية، وذلك بغية الكشف عن الدلالات المسرحية الموجودة في العمل الفنّي المسرحي، وهذا ما توضحه نهاد صليحة في قولها: "لقد بدأ النقد المسرحي يصلح من مساره ويجتهد في تحليل العرض المسرحي بقدر اجتهاده في تحليل النّص، ويهتم بإبداع المخرج وفنّانيّ العرض مثل اهتمامه بإبداع المؤلف؛ بل ويرصد الجدل والتراسل والحوار بين النص والعرض وما يثمره ذلك من تنوع وثرء في دلالات التجربة المسرحية وجوانبها الجمالية"⁷ فالنّص عند بعض المنشغلين بالمسرح يعدّ النواه الأولى لتأسيس قراءة جديدة هي العرض وهذا ما قاله جلاوجي في حديثه عن ازدواجية تلقي الفنّ المسرحي على المستوى الأدبي والفرجوي، وعن التقنيات التي يمتلكها من أجل تحقيق المتعة الفنّية والفكرية فعلى حدّ قوله: «فإنّ المسرح يبدأ نصّاً أدبيا، يقوم على تقنية الحوار بين شخصيات متصارعة تُحاكي أو تعرض موضوعا قد يكون متخيلا أو ممكن الوقوع، وذلك لأهداف كثيرة منها، المتعة الفنّية أو الفكرية كما يمكن أن يجسد هذا النّص على الخشبة»⁸.

ولعل الاختلاف بين نظام النص الدرامي ونظام العرض ناتج عن ذلك التطور الحاصل في الحركة النقدية فقد كان لظهور النظريات اللغوية والسيمائية أثر كبير في خلق هذا التنوع والاختلاف؛ فقد أصبح واضحا أن النص المكتوب يتألف من علامات لفظية (رموز فقط) بوصفه خطاباً لغوياً، في حين أن العرض يتألف من علامات لفظية وغير لفظية كعلامات ما وراء اللغة أو اللغة الشارحة، أو تلك التي تصدر عن الجسد وعلاقتها بالكلام (الحركات والإيماءات، والأزياء، والسينوغرافيا، والرقص، والمكياج.



هكذا غدت العلاقة بين النص والعرض، عملية سيرورة يتشكل النص عبرها بوساطة نظام سيميائي معين، ثم يتحول إلى نص لنظام سيميائي آخر في الإخراج أو العرض.⁹

2-1 الخطاب المسرحي نص أدبي: لقد خلقت ازدواجية الخطاب المسرحي جدلا كبيرا بين النقاد والمهتمين بين اتجاه مقدّس للنص معطيا له الأولوية واتجاه مُجدد للعرض ملغ للنص أو عدّه عنصرا ثانويا، فقد جعل أنصار الاتجاه الأول من النص أساس أي ممارسة مسرحية ومن دونه لا يمكن أن نُكوّن مسرحا، فكان أن عبرت (آن أوبرسفيدل) عن هذا بقولها: "يضع هذا الاتجاه النص موضع تميّز، ولا يرى في العرض سوى تعبير عن النص الأدبي وترجمة له. هكذا تصبح مهمّة المخرج هي ترجمة النص بلغة أخرى وواجبه الأوّل هو أن يظل أمينا على النصّ مخلصا له"¹⁰

وبطبيعة الحال فإن الاهتمام بالنص من الأطروحات القديمة التي برزت مع أرسطو في كتابه "فنّ الشعر" الذي صاغ فيه نظريته الدرامية عن المحاكاة، إذ كان يرى في العرض عنصرا ثانويا بعيدا عن المسرح يقول: "ومع أن المشاهد ذات تأثير كبير إلا أنها أبعد الأجزاء عن الفن؛ إذ من الممكن أن نلمس تأثير المأساة بلا تمثيل ولا ممثلين، ثم إن جمال المشاهد يعتمد على فن المهندس أكثر من اعتماده على فنّ الشاعر".¹¹

ويؤكّد جلاوجي على أهمية النصّ والمؤلف معا ويعطيها الأولوية على العرض حيث إنّه يقول: "وسواء أمّا أم لم نؤمن أن المسرحية تكتب أصلا لتمثّل وتُلقى، وأنّ المسرحية لا تظهر على حقيقتها ولا يمكن ميلادها إلا حين تجسّد على الخشبة فإننا مؤمنون بصدق أنّ أول خطوة في كلّ ذلك هي النصّ. لأنّ المسرحية أينما تنقلت، وحيثما حلّت، وكيفما خرجت للناس، ومهما اختلف الزمان الذي تعرض فيه تبقى معتمدة أساسا على الفكر الذي يريده المؤلف وبيتيغيه ويود وإبصاله وعلى اللغة التي يبدها لإيصال هذا الفكر وعلى تصويره للمواقف والشخصيات في الفعل الدرامي".¹²

إنّ الخطاب المسرحي عند بعض المنشغلين به يمتلك خاصية أدبية فهو عمل أدبي بامتياز، لذا فإن المتلقي للنصّ الدرامي سيستقبله مثله في ذلك مثل أي عمل أدبي آخر كالرواية والقصة والشعر، نظرا لجمالياته القرائية وأتّه يتوافر على دوالّ لها حدودها المادية من حروف وكلمات وجمل متسلسلة؛ بل يتوفّر على مدلولات أيضا ذات مستويات مختلفة في النصّ فيكون النصّ هنا مثل عملية إنتاجية وفضاء يتصل فيه المؤلف بالقارئ، هذا النصّ الذي لا يكف عن التفاعل بحكم أنّه عالم مليء بالافتراض والانفتاح الخيالي للقارئ، كما أنّ النصّ المكتوب يعدّ مادّة أساسا يتشكّل في ضوئها العالم المسرحي .

وعلى مستوى لغوي ومن وجهة نظر فإن النص المسرحي هو مجموعة من العلامات المترابطة من حيث المبنى والمعنى تؤدي دلالة مكتملة قائمة بذاتها، وطبقا لقول لفروسكي "كلّ ما على المسرح علامة فإنّ كلّ ما يحويه النصّ الدرامي علامة"¹³. فالنصّ المسرحي له رونقه وجماليته الخاصة ليس باعتباره بديلا عن العرض ولكن بوصفه مظهرا له، لأنّ النصّ لم يكتب دون مسرحية سابقة على رأي الكثير من الباحثين فإنّه يقدم المنبت الأساس للعرض، هذا النصّ تتكاثف عناصر مختلفة ومتنوعة في بنائه.

لقد ظهرت نصوص مسرحية عربية عديدة لها أفق قرائي اعتنى فيها أصحابها بالنصّ ولم يحتفوا بالعرض على غرار توفيق الحكيم الذي أقرّ بأنّ فكرة التمثيل لمسرحياته لا تشغله بالمرّة، وقد قدّم مسرحيات كأهل الكهف " شهرزاد"، "بيجماليون" "الملك أوديب" وغيرها عُرفت بمسرحيات ذهنيّة. فقد قال: "أنّسعت الهوة بيني وبين خشبة المسرح ولم أجد قنطرة تنقل هذه الأعمال إلى الناس غير المطبوعة، لقد تساءل البعض ألاّ يمكن لهذه الأعمال أن تظهر على المسرح الحقيقي. أمّا أنا فأعترف بأنّي



لم أفكر في ذلك عند كتابات روايات (مسرحيات) مثل أهل الكهف وشهرزاد وبيجماليون ولقد نشرتها جميعا ولم أرض حتى أن اسميها مسرحيات حتى تظل بعيدا عن التمثيل.¹⁴ ونستشف انطلاقنا من هذا الافتراض الذي يسمح بالتعامل مع النص المسرحي كما لو أنه رواية أن تلك الآليات القرائية المستعملة في قراءة الرواية يمكن أن تستثمر في قراءة النصوص بحكم أن كلاهما يستند إلى عنصر الحكى إذا ما عدنا إلى شعرية أرسطو وحتى السرديات المعاصرة.

2-2 الخطاب المسرحي فن فرجوي: ويقف في الاتجاه الثاني - خاصة في الدراسات النقدية الحديثة - بعض الكتاب والمخرجين موقفا نقيضا ويعطون أولوية بالغة للعرض على حساب النص؛ بل قد يُلغى هذا الاتجاه النص تماما ويرفضه جذريا، فقد يصبح الجزء المخصص للنص أقل حجما أو قد يسقط تماما من الحساب. تلك هي مقولة "أرتو" Artaud ليس كما قالها بالطبع ولكن كما أساء فهما الآخرون بوصفها رفضا جذريا للمسرح كنصّ وهذا شكل آخر من الوهم مناقض للشكل السابق ومتواز معه، وهو الشكل الذي يجبرنا على تحليل مفهوم النص في المسرح وعلاقته المختلفة بالعرض.¹⁵

لا يقف أنصار هذا الاتجاه عند إعطاء الأولوية للعرض على حساب النص فحسب؛ بل ينفون تلك الاستقلالية التي يمكن أن يمتلكها النص في عدم ارتباطه بالمسرح (العرض) ويزعمون أيضا أن المسرح لم يكتب للقراءة مثل باقي الأجناس الأخرى كالرواية والشعر والقصة وهذا ما قال به عبد القادر القط الذي رأى أن النص ليس في استطاعته الكشف عن قيمه ومعانيه ورموزه مهما كانت قيمته إلا في حالة النظر إليه من زاوية مختلفة تتعلق بالمسرحية بتجسيد الشخصيات وتخيل الحركات والاشارات وطريقة الحديث، ليس هذا فقط فقد وقف عند تلك الإرشادات التي يدونها

المؤلف في نصه ويقدم بها فصوله للاستعانة بها على ما قد يغفل عنه النص من حقائق قد تبرز أداء وإخراجا.¹⁶

يزعم هؤلاء النقاد أن النص في أصله مرتبط بالخشبة كُتب ليمثّل لا ليقرأ ومن دون الخشبة لا يمكن أن يؤدي وظيفته الاجتماعية ولا الرسالة المنوطة به مادام محفوظا بين دفتي كتاب، إنّه سيبقى بلا معنى حتى يستفيد من تقنيات العرض التي تبعث فيه الحياة وتنشئ لغة أخرى قادرة على تحقيق التواصل وتكشف عن طبيعة الشخصيات وتعبّر عنها وعن مواقفها وأحاسيسها وكلّ ما يُحيط بها، وتتظافر باقي الأدوات الفنية في إنتاج الدلالة من إضاءة وسينوغرافيا وديكور وحركة الممثلين وإيماءاتهم.

3- الخطاب المسرحي الجزائري:

3-1 قديما: شكل المسرح بالنسبة للإنسان شكلا قديما رافقه رغم اختلاف أماكن وجوده ولغته التي يعبر بها عن أفكاره وعواطفه، ولعل هذا ما دفع بأرسطو للقول: "إنّ الدنيا غريزة المحاكاة والتمثيل، وأنا نتعلم عند استخدامنا لهذه الغريزة، ولأن الإنسان يجد متعة ولذة في المحاكاة، هنا تكون المتعة التي نحصل عليها من مشاهدة منظر جميل من مناظر الحياة الواقعية، وهناك تتحول الحياة فجأة إلى مسرحية"⁽¹⁷⁾، وهذا الطرح تحديدا ذهب إليه عز الدين جلاوي إذ يرى أنّ الخطاب المسرحي يعود إلى مرحلة الطفولة فالأطفال حسبهم وهم يلعبون بألعابهم يبرزون شخصياتهم ويمثلون ويؤدون نصا ارتجاليا وينتقون مكانا ملائما لتمثيله ، ثمّ يؤدون تلك الأدوار على أكمل وجه، فهذا الصبي عريس وتلك عروس وهؤلاء أهل ومدعوون"⁽¹⁸⁾.

تأسيسا على هذا يمكن القول: إنّ الخطاب المسرحي، تطور كرونولوجيا بحكم أنسنته، وقد ارتبط بالمجتمعات الإنسانية على إختلاف مستويات الرقي وأسلوب العيش فيها.

وفي الجزائر بدأت الممارسة الثقافية مع بداية الهيمنة الرومانية إلا أنّ الجزائريين لم يعيروا أي إهتمام للثقافة الرومانية ولم تغرهم بهرجتها وبريقها، ولم تبهرهم مدرجاتها



ومسارحها العظيمة التي بنوها، وبهذا لم يكن المسرح عاملاً مكوناً للمجتمع البربري⁽¹⁹⁾. ومع الفتح الإسلامي اعتنق البربر الإسلام وانصهرت ثقافتهم في هذه (الثقافة الوافدة) من المشرق، التي تجعل من القرآن والسيرة النبوية مصدراً لها.

ومع قدوم العثمانيين عرفت المنطقة أشكالاً ثقافية جديدة على البيئة الجزائرية كخيال الظل والقراقوز، هذا الأخير، عدّه البعض فناً قائماً بذاته لما يتوافر عليه من عناصر الخطاب المسرحي الحديث، وهنا، لا بد أن نفتح قوسين للحديث عن هذه الأشكال، فهذا الطرح أثار جدلاً كبيراً بين الدارسين والمؤرخين للمسرح في الجزائر، إذ يرى البعض أنّ هذه الأشكال أو الفرجات الفنية والمعروفة في تراثنا العربي عموماً والتراث الجزائري خاصة، ليست مسرحاً؛ لأنها خالية من المقومات الأساس التي يقوم عليها الخطاب المسرحي، وأنّ الجزائر لم تعرف الخطاب المسرحي؛ بل هو فن دخيل على تراثنا وثقافتنا، وأنّ معرفتهم تعود إلى احتكاكهم بالفرنسيين في القرن التاسع عشر، في حين يرى الطرف الثاني أنّ هذه الأشكال تعدّ البذور الأولى لنشأته ودليلهم أنّنا نجد الكثير من المسرحيين يربطون التراث بالمسرح ومن هذه الأشكال: القراقوز وخيال الظل.

لقد كانت التمثيليات كخيال الظل وعرائس القراقوز تقام في قصور الدايات والباشوات في شهر رمضان، حيث تقول الكاتبة الفرنسية "أرليت روث" في كتابها "المسرح الجزائري الناطق بالعامية": "إنّ بعض الرحالة الفرنسيين شاهد خيال الظل في الجزائر عام 1835"⁽²⁰⁾، وبقي هذا الأخير قائماً في الجزائر حتى منتصف القرن التاسع عشر، إذ قضى عليه الاستعمار الفرنسي قضاءً مبرماً، فقد مُنِع عرضه وذلك لاستخدامه في التحريض ضد الاستعمار وثنّي على أنقاضه المسرح الفرنسي، وهذا ما ذكره "بوكليير موسكو": "أنّ هذا النوع من التمثيل قد مُنِع بقرار من الإدارة الفرنسية، بعد الإحتلال الأجنبي للجزائر لأسباب سياسية وكان ذلك عام 1843، لكون هذا الشكل من المسرح

كان ينتقد الوجود الاستعماري في الجزائر، فخشي الحكام الفرنسيون أن يصبح أداة للثورة عليهم⁽²¹⁾.

في حين يذهب الباحث "فليب ساد جروف" أنه عُثِرَ على مخطوط مسرحية يرى أنها الأولى في هذا الفن في الأدب العربي، والمسرحية موسومة "نزهة المشتاق وغصة المشتاق في مدينة تريباق بالعراق" لصاحبها الجزائري "إبراهيم دانيوس" والتي من المرجح أنها تكون قد طبعت عام 1848، حيث تقع المسرحية في قسمين تروي قصة حب تجري أحداثها في مدينة العراق بين نعمة وابن عمها نعمان ريان سفينة وأثناء سفره تحاول إقناع ابنتها بالزواج من ابن خالتها رماح، وقد استعمل فيها أبرهام دانيوس اللغة الثالثة والأسلوب الشعري⁽²²⁾.

3-2 مع بداية الاحتلال: ومع بداية الاحتلال الفرنسي للجزائر، واجه مقاومة عنيفة معظمها كانت غير منظمة، فكانت عبارة عن رد فعل، عانى منها كثيرا الجيش الفرنسي، وأثرت على معنوياته فحاولت السلطات الفرنسية الترفيه والتسلية على عساكرها فبدأوا بخلق فرق مسرحية للجيش، وفي سنة 1850 أنشئ مسرح فرنسي في الجزائر، وقد أفتتح بعرض عنوانه "الجزائر" بلغة فرنسية، وهو تصوير للانتصارات التي حققتها فرنسا في الجزائر، إلا أن هذه الأعمال كانت وقفا على الفرنسيين واليهود، أما موقف الجزائريين فهو الرفض، وهذا راجع لعدة أسباب أهمها أنها لا تتلاءم مع الانتماء الحضاري للجزائر⁽²³⁾.

ومع بداية القرن العشرين وبالذات سنة 1926 زارت فرقة (جورج الأبيض) الجزائر وقدمت عروضاً مسرحية، وتوالت بعد ذلك إنشاء جمعيات ونوادي تضم شبانا أعجبوا بهذا الفن، وقد استخدمت اللغة الفصحى أثناء تقديم العروض وبأسلوب أرسطي، هذا الأخير كان الأنسب لرواد المسرح الذين كانوا يعبرون بطرق تلميحية عن القيم



الثقافية التي حاول الاستعمار طمسها، إلا أنّ هذه المسرحيات التي كانت باللغة الفصحى لم تلق نجاحا وإقبالا عند الجزائريين (الأميين).

تعد مسرحية "جحا" التي كتبها وأخرجها الجزائري (علي سلاي عللو) سنة 1936 حجر الأساس للمسرح الجزائري، حيث اجتذب جمهورا وصل إلى 1500 متفرج⁽²⁴⁾، ويعود سبب نجاحها إلى استعمال اللغة الشعبية لغة عامة الشعب واستمد موضوعها من الآداب الشعبية المحلية وهي ملهامة من ثلاثة فصول تزوي قصة جحا التي ترغمه زوجته على القيام بدور الطبيب.

وإلى جانب (عللو) كان (رشيد القسنطيني) من الأوائل الذين لعبوا دورا مهما في بعث الخطاب المسرحي وإعطائه شخصية مميزة سواء في الموضوعات أو الشخصيات وفي الحوار واللغة.

ويفضل (محي الدين باشطارزي) تطور الخطاب المسرحي، فقد أنشأ فرق عديدة وكون جيلا مسرحيا، إذ تعتبر هذه المرحلة مرحلة الجيل الذهبي أو كما يسميها (أحمد بيوض) في كتابه "المسرح الجزائري" مغامرة الهواة الناجحة، ويقول أحمد توفيق المدني (1889-1983) في هذا الشأن: "قد كان من الواجب أن تنشأ إلى جانب تلك الموسيقى الأندلسية موسيقى أخرى شعبية تعبر عن انفعالات النفس الجزائرية، وقد أنشأ منها باشطارزي عدة قطع تشدذ الهمم، وتبرز الشعور، وأنشأ رشيد القسنطيني عدة قطع رائعة في انتقاد العادات المحلية الفاسدة، ومحاربة البدع والضلالات، ولقي هذا النوع إقبالا كبيرا من الشعب"⁽²⁵⁾. وتعتبر فترة العشرينيات فترة انتعاش ثقافي، حيث انتشرت النوادي والمدارس وكذا الجمعيات الثقافية والفرق المسرحية.

لقد أخذ الجزائريون المسرح بتحفظ؛ لأنه وسيلة غريبة، فلم تكن البداية تحفل بتقنيات الكتابة بالقدر التي تركز فيه على الموضوع أكثر، ولم يبذلوا جهدا كبيرا لنهل الثقافة المسرحية بمختلف معارفها وعلومها المضافة إلا أنّ المسرح كان حكرا على

الفرنسيين، وخاض الراغبون في الكتابة المسرحية وغيرها من مجالات المسرح تجربة عصامية، يقول الشريف الأدرع: "يمكن إعتبار تعاطي الجزائريين للنشاطات الثقافية والعلمية والترفيهية وبعض السلوكات الغربية ومنها المسرح اتخذ منها في الأول موقف المتحفظ، كان الموقف صورة تعلم ذاتي في المسرح بالذات بواسطة التزام التكوين عن طريق الممارسة أو ما يسمى بالتكوين بالتجربة أو العصامية"⁽²⁶⁾.

وفي سنة 1937 بدأت حملة المعارضة الفرنسية للمسرح الجزائري تحت قيادة ربول Rebeul وفيراكس Verax اللذين سميا المسرح الجزائري بالحركة المضادة للوجود الفرنسي في الجزائر، إذ اوقفت الجولات المسرحية التي كانت تقوم بها فرقة محي الدين باشطارزي.

ورغم الرقابة المعروضة إلا أنّ رجالات المسرح واصلوا نشاطهم المسرحي، حيث تم عرض عدة مسرحيات منها "زيد عيط" لباشطارزي، "ما ينفع غير الصح"، "قد ما أدير" لقسنطيني وغيرهم، وعلى الرغم من أنّ هذه المرحلة اتسمت بالصدام والمواجهة المتكررة بين الإدارة الفرنسية ورجالات المسرح، يقول باشطارزي: "حتى سنة 1938 كان هناك مسرح اجتماعي ومسرح تربوي ملتزم، خدم الوعي الوطني، بهذا يقول: أن مسرحنا كان مسرحاً اجتماعياً سياسياً فكانت رسالته تتلخص في محاربة الفساد الاجتماعي، وإذكاء الوعي السياسي للتححرر من نير الاحتلال الفرنسي"⁽²⁷⁾.

أسس المسرح قاعدة انطلاق قوية، فكوّن جمهوراً ذواقاً واسترعى انتباه الجمهور، فانظم إلى المسرح الجزائري عناصر شابة مثل عجوزي عائشة المعروفة باسم كلثوم حبيب رضا، عمر التوري، عبد الرحمن عزيز⁽²⁸⁾، فتواصل تقديم العروض من قبل رشيد القسنطيني وباشطارزي. إضافة إلى ظهور بعض المحاولات لإقامة مسرح إذاعي، فكانت أول مسرحية إذاعية سنة 1938 بعنوان "الطيب الصقلي" أداها محي الدين باشطارزي.



3.3 مع اندلاع الثورة: ومع سنة 1954 قلّ الإنتاج المسرحي بشكل لافت للانتباه، حيث كانت الثورة الجزائرية في عامها الأول وفي عز تأججها، وأصبح الاهتمام موجها أكثر للأحداث الفكرية والسياسية، كما اختفت جل الفرق المسرحية الهاوية نتيجة الرقابة والصعوبات المالية من جهة، وانصراف الجمهور عن قاعات العرض من جهة أخرى بسبب الثورة، ممّا أدى إلى قلة العروض المسرحية والنشاطات الثقافية.

لقد غلبت النزعة التمثيلية على مختلف النصوص المسرحية في هذه الفترة، لأنها كتبت بطريقة عرضها في خيال مؤلفها، بل إن تلك النصوص في أحيان كثيرة كانت تموت مباشرة بعد عرضها على خشبة، فالمسرح التزم ببعده الشعبي ردحا من الزمن ولم تطله يد رجال الأدب فكان فارس المسرح حينها هو الفنان الهاوي لا الأديب ومن أمثلتهم باشطارزي، عللو وغيرهم.

3-4 مع بداية الاستقلال : برزت أهمية الفنون والثقافة، فشكل المسرح مجالا توعويا للجماهير، وورثت الدولة الجزائرية مجموعة من الهياكل المسرحية وقاعات الحفلات، لتقوم بتأميم المسارح في تراب الوطن بمرسوم جاء فيه: "إنّ النهضة المنوطة إلى المسرح ذات أهمية بالغة لشعبنا، وهو ما يستوجب وضع المسرح في خدمة الشعب، ولا يعقل أن نسمح بأن يكون المسرح بين أيدي المؤسسات الخاصة سواء تعلق الأمر بالمسرح داخل البلاد أو المسرح الذي صدره"⁽²⁹⁾، حيث تشكلت فرقة المسرح الوطني الجزائري، وكانت غالبية أعضائها من الفرقة الفنية لجبهة التحرير الوطني وفرقة لمحي الدين باشطارزي، والتي استطاعت أن تقدم أكثر من 41 عرضا بين عامي 1963-1972، وقدمت 52 عرضا مسرحيا بين عامي 1973-2000.

لكن كل ذلك بقي أسير المبادرات والاجتهادات الفردية لمحبي المسرح والثوار المحبين للفن الهاوي، فغابت الاستراتيجيات والتوجيهات لمختلف الهياكل الثقافية، مما أجل ظهور مشروع ثقافي واضح المعالم.

ولعل نهاية فترة السبعينيات والثمانينات عرفت استفاقة وانتعاشا وازدهارا لهذا الفن في الجزائر، خصوصا بعد عودة المتخصصين واهتمامهم بالإنتاج المسرحي فعرضت موضوعات مسرحيات فنية وجمالية ظهرت فيها فنيات التمثيل والسينوغرافيا والإخراج، وانتشر الفن المسرحي بين المدن الجزائرية وتتنوع مواضيعه وكثُر منتبوعه، فقد عرضت أعمال فنية تضاهي مسارح برلين ولندن وموسكو وباريس كمسرح عبد القادر علولة.

إضافة إلى تطبيق اللامركزية في تسيير مؤسسات الدولة فشهدت ميلاد المسارح الجهوية في كل من قسنطينة، وهران، عنابة، كما برزت ظاهرة جديدة وهي ظاهرة التأليف الجماعي والميل إلى الاقتباس، إلا أنّ المسارح الجهوية ظلت تتخبط في دوامة من المشاكل، أما في السنوات الأخيرة فقد شهد المسرح الجزائري نشاطا كبيرا حيث وصل المسرح قمة الإنتاج وبرهن على إبداعات الشباب في مجال المسرح، وتتنوع نصوصه ووصلت سنة 2007 إلى أكثر من 775 عرض مسرحي موزع على 45 ولاية وذلك في إطار تظاهرة الجزائر عاصمة الثقافة العربية⁽³⁰⁾.

كما لوحظ على المسرح الجزائري في السنوات الأخيرة استعمال اللغتين العربية الفصحى واللهجة الشعبية الجزائرية، ومن أشهر المسرحيات في هذه المرحلة: الشهداء يعودون هذا الأسبوع لامحمد بن قطاف.

4. خاتمة: ونخلص إلى القول من كل ما سبق من آراء ومقولات حول أهمية النص أم العرض: إن الخطاب المسرحي فن أدبي، يدخل في تشكيله أنساق عدّة، فهو أدب يحاكي الحياة مملوء بالحركة والفعل يمثل على الخشبة بواسطة أشخاص حقيقيين، بفضل قصة يبتدعها أديب، تحمل في ثناياها دلالات رمزية.

أن للخطاب المسرحي في الجزائر، كان مرتبطا بالسياق التاريخي للمجتمع وحضوره بوصفه تعبيرا قويا يرادف العناصر الثقافية الأخرى، فإذا كان للمسرح الجزائري



قبل الاستقلال دور في تنمية الوعي الوطني والتعريف بالقضية الجزائرية للرأي العام، وأثار جملة من الأسئلة تعرض إلى مصادر الأعمال المسرحية ومضامينها من النواحي السياسية والاجتماعية والثقافية كافة، ذلك أنّ الاتجاهات السائدة كانت تتدرج تحت ظاهرة حركة التحرير الوطني التي تستمد مواصفاتها من المقاومة الوطنية.

أما بعد الاستقلال فقد حاول الخطاب المسرحي الجزائري أن يرصد الواقع الاجتماعي وأن يفرض نفسه على الساحة الثقافية، فانصب الاهتمام على تحويل البنى الموروثة عن العهد الاستعماري وخلق أجهزة ثقافية جديدة، وأصبح الفنان المسرحي ينظر إلى الظواهر الاجتماعية بمنظار جديد استجابة لمتطلبات المرحلة ومعطياتها السياسية والاجتماعية، أما في المرحلة الحالية، فإنّ الخطاب المسرحي الجزائري مطالب بأن يبحث عن صيغ وأشكال تعبيرية وجمالية خاصة به، قائمة على المزج بين العناصر المحلية والاستفادة من التجارب العالمية.

5 - قائمة المراجع:

المؤلفات:

- أحمد بيوض، المسرح الجزائري، نشأته وتطوره، دار هومه، الجزائر، 2011
- أرسطو، فنّ الشعر تر: ابراهيم حمادة، هلا للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 1999
- أن اويرسفيلد (Anne Ubersfeld)، قراءة المسرح، تر: مي التلمساني، مركز اللغات والترجمة أكاديمية الفنون مطابع المجلس الأعلى للآثار مصر
- حسن يوسف، قراءة النصّ المسرحي، دراسة في "شهرزاد" لتوفيق الحكيم، مكتبة عالم المعرفة، د. ت
- الشريف الأدرع، بريخت والمسرح الجزائري، مقامات للنشر والتوزيع، ط1، الجزائر،

2010

- صالح لمباركية، المسرح في الجزائر النشأة والرواد والنصوص حتى سنة 1972، دار الهدى، ط1، الجزائر
- نور الدين عمرون، المسار المسرحي الجزائري إلى 2000، شركة باتتيت، ط1، الجزائر، 2006
- نهاد صليحة، المسرح بين النص والعرض، مكتبة الأسرة مصر، د ط، 1999
- عبد القادر القط، من فنون الأدب المسرحية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1987
- عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري . دراسة نقدية . سحب الطباعة الوطنية للجيش، الجزائر، 2007
- عز الدين جلاوجي، المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، دار التنوير، الجزائر، ط1. 2012،
- محمد مندور، مسرح توفيق الحكيم، دار نهضة مصر، القاهرة ط3، د ت
- الأطروحات:**

- نجود خميسي، ثنائية الإخراج في المسرح الجزائري الحديث . مسرحية الدراويش لفارس الماشطة - حسن بويريوه أنموذجا، (رسالة ماجستير). كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الحاج لخضر باتنة، الجزائر، 2009 \ 2010

مواقع الانترنت:

- علي عواد بتاريخ 28|11|2015، الإخراج المسرحي والقراءة المشهدية للنص، يومية الصباح العراقية، منشور في الموقع:
<http://www.alsabaah.iq/ArticleShow.aspx?ID=105180>



6 - الهوامش والإحالات

- ¹ عزّ الدين جلاوي، المسرحية الشعرية في الأدب المغربي المعاصر، دار التنوير الجزائرية، ط1. 2012، ص 16.15.
- ² نهاد صليحة، المسرح بين النص والعرض، مكتبة الأسرة مصر، د ط، 1999 ص 11.
- ³ أن أوبرسفيد (Anne Ubersfeld)، قراءة المسرح، تر: مي التلمساني، مركز اللغات والترجمة أكاديمية الفنون مطابع المجلس الأعلى للآثار مصر، د ط، ص 17.
- ⁴ عبد القادر القط، من فنون الأدب المسرحية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1987. ص 6.
- ⁵ نجود خميسي، ثنائية الإخراج في المسرح الجزائري الحديث . مسرحية الدّراويش لفارس الماشطة - حسن بويروة أنموذجا، (رسالة ماجستير). كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الحاج لخضر باتنة، الجزائر، 2009 \ 2010 ص 31.
- ⁶ أن أوبرسفيد قراءة المسرح، ص 18.
- ⁷ نهاد صليحة، المسرح بين النص والعرض ص 17.
- ⁸ عزّ الدين جلاوي، المسرحية الشعرية في الأدب المغربي المعاصر ص 15.
- ⁹ علي عواد بتاريخ 28|11|2015، الإخراج المسرحي والقراءة المشهّدية للنّص، يومية الصباح العراقية، منشور في الموقع:
<http://www.alsabaah.iq/ArticleShow.aspx?ID=105180>
- ¹⁰ المرجع السابق، الموقع نفسه.
- ¹¹ أرسطو، فنّ الشعر تر: إبراهيم حمادة، هلا للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 1999، ص 51.
- ¹² عزّ الدين جلاوي، النصّ المسرحي في الأدب الجزائري . دراسة نقدية . سحب الطباعة الوطنية للجيش، الجزائر، 2007 ص 17.
- ¹³ حسن يوسف، قراءة النصّ المسرحي، دراسة في "شهرزاد " لتوفيق الحكيم، مكتبة عالم المعرفة، د. ت، ص 8.

- 14 محمد مندور، مسرح توفيق الحكيم، دار نهضة مصر، القاهرة ط3، دت، ص 36.
- 15 أن أوبرسفيد، قراءة المسرح، ص 23.
- 16 عبد القادر القط، من فنون الأدب المسرحية، ص 5.
- 17 نقلا: نور الدين عمرون، المسار المسرحي الجزائري إلى 2000، شركة بانتيت، ط1، الجزائر، 2006، ص15.
- 18 عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، وزارة الثقافة، الجزائر، 2007، ص27.
- 19 صالح لمباركية، المسرح في الجزائر النشأة والرواد والنصوص حتى سنة 1972، دار الهدى، ط1، الجزائر، ص13.
- 20 المرجع نفسه، ص22.
- 21 صالح لمباركية، المسرح في الجزائر النشأة والرواد والنصوص حتى سنة 1972، ص23.
- 22 ينظر: المرجع نفسه، ص23.
- 23 ينظر: نور الدين عمرون، المسار المسرحي إلى 2000، ص68.
- 24 ينظر: أحمد بيوض، المسرح الجزائري، نشأته وتطوره، دار هوم، الجزائر، 2011، ص41.
- 25 ينظر: أحمد بيوض، المسرح الجزائري، نشأته وتطوره، ص27.
- 26 الشريف الأدرع، بريخت والمسرح الجزائري، مقامات للنشر والتوزيع، ط1، الجزائر، 2010، ص24.
- 27 نقلا: أحمد بيوض، المسرح الجزائري، نشأته وتطوره، ص89-90.
- 28 المرجع نفسه، ص46.
- 29 نور الدين عمرون، المسار المسرحي إلى 2000، ص146.
- 30 ينظر: أحمد بيوض، المسرح الجزائري، ص275.