الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليـــم العالـي والبحث العلمـي
جـامعـة قاصـــدي مربـاح - ورقلـة -
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

عنوان المذكرة:

تجربة أحسن تليلاني في الكتابة النقدية المسرحية
كتاب المسرح الجزائري دراسات تطبيقية في الجذور التراثية وتطور المجتمع - نموذجا -

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر

تخصص: الأدب المسرحي ونقده

من إعداد الطالبة:
هاجر مدقن

تحت إشراف:
د. هاجر مدقن

السنة الجامعية 2013 – 2014

شكر وعرفان

﴿ رب أوزعني أن أشكر نعمتك التي أنعمت عليَ وعلى والدي وأن أعمل صالحا ترضاه وأدخلني برحمتك في عبادك الصالحين ﴾ الآية 19 سورة النمل

الحمد لله ملك الملوك الذي هداني وأخرجني من ظلمات الجهل إلى أنوار العلم ثم وفقني لإتمام هذا العمل

وبعد الله عز وجل أتقدم بالشكر إلى أساتذة قسم اللغة العربية على دعمهم المتواصل وإلى عاملات المكتبة اللواتي جدن علي بأروع العناوين

إلى كل من ساعدني على إخراج عملي في أبهى حلة

وجعل الله أعمال الجميع في ميزان حسناتهم عند المليك المقتدر

إهداء

إلى نبع الحنان الذي لاينفذ .....أمي

إلى المجاهد المناضل الذي لا يمل .....أبي

إلى كل من أحب العلم وجال في حدائقه وتلذذ بثماره

إلى كل من علمني حرفا صار قنديلا ينير دربي

إلى عيون البراءة تلاميذي زهور المستقبل

إلى كل أفراد أسرتي وخاصة الصغيرتين لينة ونرجس

إلى كل من أعانني في الوصول بعملي إلى بر الأمان وخاصة مشرفتي عزيزتي هاجر مدقن

إلى كل من ساندني وحباني بالتقدير والتشجيع للسير قدما وتحقيق الطموحات والآمال

إلى كل طلبة وطالبات جامعة قاصدي مرباح ورقلة

ثم إلى كل قارئ أغراه عنوان مذكرتي

إليكم جميعا اهدي هذا العمل مع حبي وامتناني

هاجر مدقن

مقدمة

تعتبر المسرحية من أقدم الفنون الأدبية التي عرفتها الحضارة الإنسانية، فمنذ زمان بعيد أقام الإغريق مسارحهم في مناسبات دينية ووطنية، وقد كان العرب متأخرين في تأثرهم بهذا الفن مقارنة بغيره من الفنون، وهم الذين جلبوا في نهضتهم العلمية والأدبية كثيرا من الفنون والعلوم، ولكنهم لم يهتموا بشأن المسرح، وذلك لظروف ولأسباب عديدة، وأول من أدخل هذا الفن إلى الوطن العربي هو 'مارون النقاش' فقدم لأول مرة مسرحية "البخيل" للكاتب الفرنسي "موليير" مترجمة إلى اللغة العربية سنة 1847 وقال يومها مقولته المعروفة: ها أنا أتقدم دونكم إلى قدام مبرزا لهؤلاء الأسياد مسرحا افرنجيا، ذهنيا، مسبوكا، عربيا ....

-ومنذ ذلك الحين بدأ المسرح العربي يتطور شيئا فشيئا وينفتح على تجارب مسرحية جديدة ليحاول اللحاق بالركب.

واليوم سيكون تركيزنا على واحد من هذه المسارح وهو المسرح الجزائري الذي عرف العديد من الإبداعات المتميزة، وقد واكب تلك الإبداعات مجموعة من التجارب النقدية التي تقوم بتقييم هذه الأعمال سواء أتعلق الأمر بجانبها المكتوب أو المعروض وبناءا على هذا كان عنوان عملي هو: **تجربة "أحسن ثليلاني" في الكتابة النقدية المسرحية كتاب المسرح الجزائري دراسات تطبيقية في الجذور التراثية وتطور المجتمع "نموذجا"**

فسأحاول مناقشة الآراء النقدية الواردة في هذا الكتاب.

وهذا الموضوع جاء من أجل محاولة الإجابة عن مجموعة من التساؤلات المؤطرة للإشكالية المطروحة ويمكن تحديد هذه التساؤلات فيما يأتي:

- إذا كانت الأعمال الأدبية في حاجة إلى ناقد يدرسها ويكتشف خباياها، فهل هي الحاجة نفسها بالنسبة للمسرح باعتباره عملا أدبيا من جهة وفنا تمتزج فيه مجموعة من الألوان الجميلة من جهة أخرى ؟!
- وإذا كان كذلك فما هو النقد المسرحي؟ وهل هو نقد كغيره من أنواع النقد الأدبي؟ أم له خصوصية تنبعث من طبيعة المسرح ذاته.
- إذا كان النقد المسرحي قد قطع أشواطا في بلاد الغرب فما هي حالته في الوطن العربي عامة وفي الجزائر على وجه الخصوص؟ وما هي أهم تطوراته؟.

- إذا كانت الساحة النقدية المسرحية الجزائرية قد عرفت أسماء لامعة ساهمت بالكثير في هذا المجال، وإذا كان "أحسن ثليلاني" اسم من بين هذه الأسماء فما الذي ميزه عن غيره؟ وما المكانة التي اكتسبها داخل مجتمعة الأدبي والثقافي؟.
- وإذا كان "أحسن ثليلاني" قد ألف العديد من الكتب النقدية المسرحية، من بينها كتاب المسرح الجزائري، دراسات تطبيقية في الجذور التراثية وتطور المجتمع، فما هي القضايا النقدية التي أثارها في كتابه هذا، وما الذي ميز نقده؟ وما الذي أضافه.....؟

وقد اخترت هذا الموضوع لأن المسرح هو الفن المسكوت عنه في الثقافة الجزائرية، ولأن هناك العديد من النقاد المسرحيين والذين أسهموا في تحريك عجلة النقد المسرحي في حاجة إلى أن نحتفي بهم وندرس أعمالهم ونسلط الضوء عليها، و"أحسن ثليلاني" واحد من أولئك، وقد اخترته هو بالذات لأني وبعد قراءتي لكتاباته وجدته متميزا، ففي مناقشته للمواضيع يحلق بك في عوالم رحبة تثيرك وتشوقك للمزيد، وهو كاتب قبل أن يكون ناقدا، أي أنه مارس الكتابة المسرحية وعرف أسرارها، وعن كتابه المسرح الجزائري دراسات تطبيقية في الجذور التراثية وتطور المجتمع دون غيره من الكتب، فلأنه أشار عليا به، ولما اطلعت عليه وجدته شاملا لمواضيع قد عرضها في دراساته السالفة فهو أحدث كتاب لديه، وستكون محاولة مني لإضافة ولو جزء بسيط في مجال قليلة الدراسات فيه وهو مجال المسرح.

وقد صممت لبحثي هيكلا مشيت عليه، فقسمته إلى فصلين، الأول بعنوان النقد المسرحي وقد حوى أربعة مباحث أولها في ماهية النقد المسرحي وذلك لتعريف القارئ به، والثاني النقد المسرحي عند العرب باعتبارهم المبتدعين والسباقين، والثاني بعنوان النقد المسرحي عند العرب وبعدها خصصت الحديث على النقد المسرحي في الجزائر لأن التجربة النقدية المسرحية المراد دراستها تجربة جزائرية لأنتقل بعد هذا لفصل آخر عنونته بالقضايا النقدية في كتاب المسرح الجزائري، دراسات تطبيقية في الجذور التراثية وتطور المجتمع، وقسمته إلى ثلاثة مباحث تبعا لمحاور الكتاب وجمعا لها، فكان المبحث الأول تحت عنوان التراث والمسرح الجزائري، أما الثاني فوسمته بالأبعاد التراثية في المسرح الجزائري والثالث جاء بعنوان الأشكال التعبيرية التراثية في المسرح الجزائري.

واعتمدت في دراستي هذه على منهجين ألا وهما:

المنهج التاريخي لأني سأقوم برصد تطورات النقد المسرحي وكذلك التعريف "بأحسن ثليلاني".

والمنهج الوصفي لأن دراستي هي نقد للنقد أي وصف لنقد أحسن ثليلاني المسرحي واستخراج لأهم خصائصه ومواضيعه انطلاقا من كتابه المذكور.

-ولا وجود لبحث يولد من فراغا فلكل بحث مادة ينهل منها وقد استقيت هذه المادة في موضوعي من مجموعة من المراجع أهمها: من أسرار الإبداع النقدي في الشعر والمسرح لسامي منير عامر وكتاب النقد المسرحي من خلال الصحافة الجزائرية المكتوبة لحفيظة سلس، وأيضا كتاب نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن لرشاد رشدي، بالإضافة إلى دليل الناقد الأدبي لميخان الرويلي وسعد البازغي.

-وكذلك كتاب الظاهرة المسرحية في الجزائر، دراسة في السياق والآفاق لإدريس قرقوة، وكتاب المسرح المغاربي والتراث لجميل حمداوي.

وقد واجهت مشكلا في بداية بحثي، حيث اضطررت في لحظة من اللحظات إلى أن أغير عنوانه لولا دعم أستاذتي المشرفة التي كانت تقول دوما: كل شيء قابل للدراسة، وهذه المشكلة هي أن أحسن ثليلاني ناقد حديث وأعماله للأسف لم تدرس بعد إلا بعض الشذرات الموجودة على الشبكة العنكبوتية.

وبعد هذا محبة واعترافا وشكرا ثم ألف محبة واعتراف وشكر لك أستاذتي مشرفتي سميتي هاجر مدقن، على قبولك الإشراف على عملي وتوجيهي المستمر والمتواصل كما أوصل شكري إلى كل من ساعدني على أن أصل إلى هذا وعلى الله قصد السبيل وهو المعين.

هاجر مدقن

2013/05/10

تمهید

"أحسن ثليلاني"، ولد في 26 فيفري 1963 بسيدي مزغيش ولاية سكيكدة، نشأ وترعرع في بيئة بسيطة، فأبوه فلاح وأمه فلاحة ... هو من الناس الذين وهبوا أنفسهم للعلم. فخلق من لا شيء كل شي كان يحمل أدواته في كيس من البلاستيك، لكنه كان يحمل في قلبه طموح أبيه المجاهد وأجداده الشهداء بغد أفضل لجزائر أنهكتها ليالي الاستعمار... قال: كنت أمشي المسافات الطول راجلا، لكني كنت أسارع الخطى وكلى شوق إلى المدرسة، فقد أحببت العلم والكتب والكراريس.

أستاذ جامعي، مسرحي، ناقد طموح، لديه العديد من الشهادات العلمية منها:

- حاصل على شهادة الليسانس في الآداب من جامعة منتوري قسنطينة (جوان 1986).
- حاصل على شهادة الماجستير في شعبة (أدب الحركة الوطنية الجزائرية) بتقدير حسن جدا من جامعة منتوري (جويلية 2006).
- حاصل على شهادة الدكتوراه في العلوم والآداب بتقدير مشرف جدا من جامعة منتوري قسنطينة (جويلية 2010)

تقلد مناصب كثيرة منها:

- أستاذ الأدب بقسم اللغة العربية وآدابها جامعة سكيكدة (من سبتمبر 2006 إلى أوت 2010).

عضو منتدب من قبل وزارة التربية الوطنية للعمل ضمن المجموعة الوطنية المختصة لإصلاح مناهج اللغة العربية وآدابها منذ (أكتوبر 2004 إلى أوت 2006).

منتج ومقدم لعدد من البرامج الإذاعية، مع إذاعة سكيكدة سنة 2004 وإذاعة قسنطينة جويلية 2006.

عشق المسرح واستقبل عروضه بكل حب وشغف "عشقت المسرح منذ الطفولة، اكتشفت سحره في تلك العروض التي كان يقدمها الطلبة الوافدون إلى قريتنا ضمن أفواج حركة التطوع التي شهدتها بلادنا في السبعينيات ..." فجادت قريحته بكثير من الإبداعات المتميزة التي أغنت المكتبة الجزائرية في مجال المسرح خاصة منها:

- أمراء للبيع –الضربة السابعة (مسرحيتان).

- زيتونة المنتهى (أربع مسرحيات).
- المسرح الجزائري والثورة التحريرية.
- سر الحياة، والخط والنقطة (مسرحيات للأطفال).
- المسرح الجزائري في ظلال الحركة الوطنية.
- المسرح الجزائري دراسات تطبيقية في الجذور التراثية وتطور المجتمع .

وبالإضافة إلى إثراء المكتبة الجزائرية بهذه الروائع استطاع تزويد الحركة المسرحية الجزائرية بنصوص مسرحية تم إخراجها على الركح وتقديمها في عروض فنية للجمهور ومن بين هذه المسرحيات:

مسرحيتان للأطفال (شوشو والإختراعات) و(سر الحياة) (من إنتاج مسرح سكيدة).

ولمجهوداته المبذولة ونشاطه المتواصل حصل على عديد الجوائز وكرم مرات عديدة منها:

- حاصل على جائزة ابن باديس في الأدب وفنونه لولاية قسنطينة 2005.

- حاصل على جائزة مصطفى كاتب للدراسات والأبحاث المسرحية لوزارة الثقافة 2008.

تم تكريمه من قبل بلدية مزغيش عام 2002، اعترافا وتقديرا لمجهوداته الثقافية في خدمة المنطقة.

- تم تكريمه في مارس 2000 من قبل السيد والي ولاية سكيكدة اعترافا له بالمجهودات الفكرية والثقافية التي بذلها خلال مساره الإيذاعي والثقافي.

- تم تكريمه ضمن فعاليات عديد اللقاءات الثقافية المقامة بمختلف الولايات على غرار ملتقى الكرمات الشعري الثالث في ماي 2009، والمنظم من قبل فرع قالمة لإتحاد الكتاب الجزائريين.

- كما تم تكريمه من قبل مخبر اللغات والترجمة، جامعة منتوري قسنطينة وذلك في افتتاح الترجمة والتنمية 2010/07/07.

وهذا كله يدل على تميز هذا الشخص ومكانته الراقية في مجتمع تاق لأبناء يكتبون له ومن أجله.

الفصل الاول

النقد المسرحي

المبحث الأول: في ماهية النقد المسرحي

النقد المسرحي لغة:

أ) النقد: النقد خلاف[1] النسيئة وهو تمييز الدراهم، وإخراج الزيف منها كما أنشد "سيبويه":

تنفي يداها الحصى في كل هاجرة نفي الدنانير تنقاد الصيارف

وأعطاه الدراهم فانتقدها أي قبضها، ونقد الطائر الفخ بمنقاره، أي ينقره، والمنقاد، المنقار، ونقد الرجل الشيء بنظره ينقده نقدا، ونقد إليه: اختلس النظر نحوه، وفي حديث "أبي الدر داء"

أنه قال: ((إن نقدت الناس نقدوك وإن تركتهم تركوك)).

معنى نقدتهم أي عبتهم وأعبتهم قابلوك بمثله، وهو من قولهم:نقدت رأسه بأصبعي أي ضربته، ونقدت الجوزة أنقدها، إذا ضربتها، ونقدته الحية أي لدغته.

ب) المسرح: هو المرعى الذي تسرح فيه الدواب للرعي[2]

والملاحظ على التعريف اللغوي للفظه مسرح أنه معنى بسيط مقتصر، على بيئة العرب، التي لم تكن تعرف هذا اللفظ، فلم تكن هناك استفاضة في الشرح مقارنة بلفظة (نقد) التي نربطها عادة بالجانب السلبي، وهذا ما يستنتج من قول" أبي الدر داء" السابق الذكر (نقدتهم أي عبتهم).

لكن المعنى اللغوي الأقرب للنقد هو تمييز الدراهم حسنها من سيئها أما المسرح فيمكن أن تستنتج أنه المكان الواسع حيث يسمح للدواب بالرعي ومن هنا نخلص إلى أن النقد المسرحي هو التمييز بين المحاسن والمساوئ الموجودة في هذا المكان الواسع.

اصطلاحا:

إن مفهوم النقد حين يعاد إلى أصوله الإغريقية ومسيرة تطوره في عصرنا الحاضر، "يكتسب إيحاءات تتصل بنشاط الفصل والحكم على الشيء واتخاذ القرار. وقد كان لازمة من لوازم الفلسفة بمعنى إدامة النظر والحكم"[3] ثم اكتسب معنى التمييز بين السمين من الغث والحسن من الرديء وأصبح مرافقا لكل إبداع؛ إذ لا يمكن أن يوجد نقد دون وجود إبداع، ولا يمكن لهذا الإبداع أن يستمر دون وجود نقد يتتبع خطواته ويسايره "فمجال الإبداع ومجال النقد متكاملان، بل يتوحدان واضعين في اعتبارنا كون العمل الإبداعي، صياغة

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، تح: عامر أحمد حيدر، مرا: عبد المنعم خليل إبراهيم، دار الكتب العلمية، لبنان، ط:1، 2003، ص: 521–522.

[2] نفسه ، ص: 564

[3] ميخان الرويلي، سعد البازغي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط: 3، ت ط: 2002، ص: 301.

لغوية بفعل ذات شاعرية، والنقد الأدبي إن هو إلا صياغة حول الصياغة الأولى قائمة على إعادة تنظيم للإمساك بخيوط العمل الإبداعي من جديد، تجعل الناقد قادرا على الإحساس بكثير من القيم الفنية التي قد لا يدركها إلا من مارس العملية النقدية، والتي تعتبر تنقيب عن ما أثاره البناء اللغوي الإبداعي للأديب في مشاعر القارئ من معان، يحدد الناقد إمكانية مناقشتها مع الغير وتنظيم الاستجابة الشخصية لها وتطويعها بغية الوصول إلى حكم مشترك يثري تجربة القراءة المتبصرة"[1]

وينطبق هذا الكلام على كل نقد لأي جنس من الأجناس الأدبية من بينها النقد المسرحي الذي يعتبر "أرسطو" المنظر الأول له من خلال كتابه "فن الشعر"، والنقد المسرحي الأرسطي هو نقد قائم على فكرة المحاكاة "التي ترد إليها جميع الفنون الإبداعية ويكون الاختلاف بينها تبعا لاختلاف المادة، وهي الأداة المستعملة للتعبير، كاللغة التي يعتمد عليها الأدباء أو اللون عند الرسامين، أو الموضوع، فإما أن يكون موضوعا مأساويا أو كوميديا، أو في الطريقة وهي أسلوب التخاطب كما الحوار في المسرح".[2] وهذا ما يسهم في تصنيف الفنون ومعرفة الحدود الفاصلة بينها.

وقد ظل النقاد يحتكمون إليه ردحا من الزمن "حتى أنه ومنذ عصر النهضة في إيطاليا، كان كل ناقد قد يستعمل مصطلح المحاكاة حين يريد أن يكون تعريفا كاملا شاملا للفن"[3]

والنقد الأرسطي لم يكن نقدا تقييما بقدر ما كان نقدا وصفيا أراد من خلاله الفلاسفة المنظرون، أن يرسوا القواعد المعيارية لتقييم الفن عموما والأدب خصوصا، من حيث أن أرسطو كان بتصوره للمحاكاة يريد إرساء قواعد نظرية عامة للأدب، إذ أن النقد إذا واكب الأدب فإنه يسعى إلى اكتشاف عناصر الجمال التي تضمن له الخلود والاستمرارية.

ومن هنا جاء تركيز النقد القديم على النص المسرحي على أنه نص لا يختلف عن غيره من النصوص الأدبية، من حيث العنصر الجمالي المشترك، لكن هذا لايعني أن أرسطو أغفل جانب العرض أو الفرحة المسرحية، حيث رأى أن التراجيديا تتألف من الحبكة والشخصية واللغة والفكر، إضافة إلى الغناء والمرئيات المسرحية.

ومنه نستنتج أنه إذا كان الفن المسرحي إغريقي النشأة فإن النقد المسرحي كذلك، لكن مع تقدم الزمان وتطور العلوم والمعارف صار النقد المسرحي يلجأ إلى أدوات تحليلية أخرى من ميادين متعددة ومختلفة، فيمكن القول: "أن النقد

---

[1] سامي منير عامر، من أسرار الإبداع النقدي في الشعر والمسرح، .....المعارف، الإسكندرية، مصر، ت ط: 1987، ص: 08.

[2] ....صالح لمباركية، الآداب الأجنبية القديمة والأوربية، دار قانة، الجزائر، ط 1، ت ط: 2007، ص 82.

[3] حفيظة سلس، النقد المسرحي من خلال الصحافة الجزائرية المكتوبة، دار العرب، الجزائر، ط: 1، ت ط: 2011، ص 20.

المسرحي هو تسمية عامة تشمل مجالات متعددة منها الكتابات التي تصب على الحركة المسرحية من نصوص وعروض، ومنها الدراسات التي تعرف بالكتاب ونصوصهم وبالمخرجين والممثلين، وبالعروض المقدمة وبتاريخ المسرح. ومنها الأبحاث النظرية حول المفاهيم المسرحية، وطرق تحليل النص والعرض"[1] وهذا يعني أن النقد المسرحي يرتبط بكل ما له علاقة بالمسرح سواء أتعلق الأمر بنص المسرحية لكل عناصرها أو عرضها بكل ما يحمله من تقنيات أو غيرها من متعلقات المسرح.

والنقد المسرحي مرتبط بغيره من المناهج النقدية الحديثة والمعاصرة في مجالات الأدب والحقوق المعرفية الموازية، كالسيميائيات واللسانيات والتداوليات، وقد أفاد من تلك المناهج الناشئة في القرن 20 بحيث زودته بأدوات تحليل منهجية جديدة أفضت بتطوره وظهور علوم مسرحية جديدة.

المبحث الثاني: النقد المسرحي عند الغربيين

1)النقد اليوناني للمسرح

تعتبر الحضارة الإغريقية صانعة ومبتدعة الفن المسرحي، وقبل أن يكون فنا كان طقوسا دينية تعبر عن معتقدات راسخة لدى الإغريق، وإذا أردنا أن نتتبع حركة النقد المسرحي التي صاحبت هذا الفن، فإنها تبدأ بتلك الأحكام التي تصدر لتقييم العروض التي كان يقدمها الشعراء اليونانيون ومنهم الثالوث المعروف" أسخيلوس"، "سوفوكليس"، "يوربيدس"، ومن بين هذه الأحكام التي تجعل اعتبار للعرض شكلا ومضمونا والتي ذكرها "عبد الكريم جدري" كما يلي:

-يجب أن يكون نص المسرحية مكتوبا بالشعر.

-أن تكون المسرحية غير حقيقية، أي مستقاة من الأساطير أو القصص الخرافية.

-عدد الممثلين فيها لا يتجاوز ثلاثة أعضاء.

-تنظيم الجوقة وملازمتها للعرض المسرحي طوال عرضه حيث تقوم بتغطية موسيقية تصديا للفراغ.

-تعرض المسرحية في الهواء الطلق.

-موضوعها ديني أخلاقي لارتباطها بحياة الآلهة حيث كان اليونانيون يردون كل ظاهرة طبيعية أو اجتماعية إلى الإله "ديونييوس" ومن خلال هذه المعايير يصدر الحكم النقدي بمدى نجاح المسرحية المعروضة.[2]

ولا يمكننا الحديث عن نقد مسرحي إغريقي دون الرجوع إلى الفيلسوف والناقد" أرسطو" الذي قعد ونظر لمجموعة من الأشكال والفنون ومن بين هذه الأشكال المسرحية فهو أول من درس الدراما دراسة علمية سليمة فهو لم يخضع الدراما لنظرة ذاتية أو رأي شخصي، كما لم يفرض من عنده قوانين يسير بمقتضاها كتاب المسرح، بل فحص الأعمال الدرامية التي درسها فحصا لا يختلف كثيرا عن فحص العالم لظواهر الطبيعة، ولدقة ملاحظة، ونفاذ بصيرته والمنطق

[1] السابق، ص: 30.

[2] عبد الكريم جدري، الفن المسرحي، دار الفنك للنشر، الجزائر، 1993، ص: 111-112.

العلمي الذي كان يتميز به، والمنهج التحليلي الذي ابتدعه واتبعه استطاع "أرسطو" أن يعالج في كتاب "فن الشعر" الكثير من المسائل الفنية (النقدية) التي لا تقتصر أهميتها على زمان أو مكان معين، بل تمتد عبر الزمان والمكان وأن يرسي مفهومات للدراما مهما اختلفت الأجيال المتلاحقة في تفسيرها أو فهمها فهي في النهاية مفهومات أساسية كان ومازال لها أثر بعيد فعال.[1] ومن بين الأحكام النقدية الخاصة بالتراجيديا:

-التراجيديا هي محاكاة لشخصيات تفعل، فالفعل هو الذي يشكل موقفا فنيا وأدبيا.

-تشتمل على فعل تام له بداية ووسط ونهاية.

-الانفعال في التراجيديا أساس الرحمة، وأما الخوف فهو في مقام التعظيم والتحفيز.

-لغة التراجيديا تكون موشاة بكل زخرفة فنية في شكل عمل أدبي يقوم أساسا على التطهير.

-وحدة الفعل في التراجيديا هي محور الأفكار الفنية.

-الحوار في التراجيديا يجب أن يكون موضوعا صادرا عن مجموعة من الأشخاص ومعبرا عن وجهات نظرهم في مسألة ما.[2]

أما بالنسبة للكوميديا:

-الكوميديا هي محاكاة لفعل هزلي يحصل بتطهير ذاتية الإنسان بالضحك والسرور دون الضرر.

-الفعل هزلي والبطل في الكوميديا هو من أرذل الناس والحل يجب أن يكون موضع باعث للسخرية والتهكم.

-الكوميديا تبدأ بمعنى محدود ونموذج بشري يوضح له اسما.

-موضوعها مستمد من الحياة اليومية.

-لا بد على الكاتب الكوميدي بالإضافة إلى تسلية الناس أن يكون معلما للأخلاق ومربيا، يرشد الناس عبر أعماله بكل ما يقدمه على خشبة المسرح.[3]

2)النقد الروماني:

-يعتبر المسرح الروماني امتدادا للمسرح اليوناني، وقد اعتمد ناقد المسرح الروماني الأول- إن صح التعبير- "هوراس" في كتابه "فن الشعر" على النتائج التي توصل إليها "أرسطو"، لكن القضايا التي يثيرها ليست في أغلبها على قدر من الأهمية يجعلها قضايا أساسية مثل التي عالجها "أرسطو" حتى أن "هوراس" يعتبر أول من أرسي المفهوم العملي الضيق للفن، ولكن رغم هذا كان "هوراس" شديد الأثر في الفكر الأدبي في عصر النهضة بل وبعد ذلك، حيث

[1] رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، ...للنشر والتوزيع، ط1، 2000، ص: 59.

[2] عبد الكريم جدري، الفن المسرحي، ص 114–115.

[3] نفسه، ص 119–120.

أن بعض النقاد يرون أن أثر "أرسطو" غير المباشر في الفكر الدرامي بأوربا من عصر النهضة إلى منتصف القرن الثامن عشر، لم يكن يساويه غير أثر" هوراس" القوي المباشر، وقد كانت روحه قريبة من روح العصر الذي كان يهتم بالقواعد أكثر من اهتمامه بالقوانين، وباللائق الواجب أكثر من اهتمامه بالطبيعي الكائن، ولعل هذا كان ضمن أسباب رواج "هوراس"،[1] ومن بين الأحكام النقدية التي احتواها كتابة والمرتبطة بالدراما نذكر ما يلي:

-حرية الكاتب محددة.

-يجب على الكاتب أن يختار موضوعا يلاءم قدراته حتى لا تخذله الكلمات وتكون أفكاره واضحة منظمة.

-إذا كنت تريد مستمعا ينتظر مسرحيتك إلى أن ينزل عليها الستار، يجب أن تلاحظ سلوك الناس في مختلف مراحل العمر وأن تخصص لكل مرحلة ولكل مزاج صفات مميزة للشخصية.

-يجب أن لا تعرض على المتفرج ما يمكن أن يرويه الراوية في المسرحية ،فميديا مثلا يجب أن لا تقتل أطفالها على المسرح.

-إن أساس الكتابة هو الفهم السليم.[2]

3)النقد الكلاسيكي:

ظهر في فرنسا ما يعرف بالمذهب الاتباعي الكلاسيكي، ويعتبر الناقد الكبير "بوالو" المشرع لهذا المذهب في كتابه "فن الشعر" ومن زعمائه: "كورني"، "راسين"،" موليير"، ومن بين الخصائص والأحكام النقدية الخاصة بالدراما نذكر التالي:

-التقيد في المسرحية بالشعر المنظوم المقفى.

-لابد على المسرحية أن تشتمل على خمسة فصول: الأول للعرض والثاني والثالث والرابع للحوادث والخامس للحل.

-المواضيع يجب أن تكون مستمدة من الأدبين الإغريقي واللاتيني.

-الالتزام بقانون الوحدات الثلاث (الموضوع والزمان والمكان),

-عدم ظهور الأعمال العنيفة على المسرح كالمبارزة وغيرها.[3]

4)النقد الرومنسي:

-الثورة على قانون الوحدات الثلاث، فهم يمثلون لحظة مهمة من التاريخ لها أثر وطني وفيها شخصيات متعددة، وقانون الوحدات لا يلائم هذا النوع من الموضوعات، كما يرى ذلك الناقد "ستاندال":

((وحدة المكان تقتضي خطبا واخبارات طويلة، وتمنع من خلق الجو التاريخي، ووحدة الزمان لا تسمح بتطور العاطفة، وتضطر الأديب أن يجمع في بضع ساعات مجموعة من الحوادث لا تطابق الواقع)).

---

[1] رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، ص 61-62.

[2] نفسه، ص 62-63.

[3] عمر الدسوقي، المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، دار الفكر العربي، القاهرة، 2002، ص 09.

-أن تعطى المسرحية الوهم الكامل، لذلك لا بد أن تكون المناظر حية، على حد قول "ستاندال" أيضا: ((وهذه اللحظات (الوهم) كثيرا ما يجدها المرء في مسرحيات "شكسبير"، وقلما يجدها لدى" راسين" وهذا يكفي لأن نفضل أسلوب الأول وطريقته في الفن المسرحي على طريقة الثاني)).
-عدم مراعاة وحدة النغم كما يقول "شليجل": ((المأساة الكلاسيكية مجموعة من التماثيل الجامدة، والمأساة الحديثة (الدراما) صورة حية كاملة، ففي الدراما الإبداعية لا يفصل المرء بقوانين صارمة بين عناصر الحياة المختلفة، أي أن المسرحية الإبداعية خليط من أنغام متباينة من الحياة.
-استعمال النثر الجيد ذي الأسلوب المتقن.
-الإكثار من عدد الممثلين.
-ظهور الأعمال العنيفة أمام أعين المتفرج.
-إعطاء اللون المحلي في الملابس والمناظر.
-الشخصيات مألوفة والحوادث بينها طويلة.
-إدخال الغناء والموسيقى.[1]
-وبعد هذا ظهرت العديد من المدارس النقدية وذلك تبعا لفلسفة أصحابها من يتبعها المدرسة الواقعية والمدرسة الطبيعية، والرمزية والعبث، و التي تقيم المسرحية وقف خصائص ومقاييس تابعة لها، والمقام يضيق لعرضها .

المبحث الثالث: النقد المسرحي عند العرب

يعتبر النقد المسرحي عنصر هام من عناصر الإبداع المسرحي على حد قول عبد الواحد بن ياسر: ((من المعلوم أن النقد المسرحي مكون أساس من مكونات الممارسة المسرحية؛ ويشكل بالإضافة إلى نظرية الدراما الدعامتين الرئيستين اللتين يقوم عليهما الفن الدرامي)) ويضيف أيضا: ((وقد ظهر النقد المسرحي متزامنا مع ظهور المسرح العربي نفسه، فبدأ في أشكال جنينية بسيطة تطورت بتطور الفن الذي نشأت عنه وارتبطت به، ومثلما كانت نشأة المسرح العربي أوربية في شكل اقتباس وتعريب وتكييف للنصوص المسرحية الأوربية مع مقتضيات البيئة الشرقية.* كذلك جاءت بداية النقد المسرحي أوربية. ولم يكن النقاد الأوائل من المتخصصين في هذا الفن يكتبون فيه عن دراية وفهم وخبرة، وإنما كانوا رحالة أو مستشرقين، يعنون أساسا بمتابعة النشاط الفني كجانب من جوانب الحياة الشرقية في هذه الفترة، فكان النقد الذي كتبه المستشرقون والرحالة يتسم بالسطحية وعدم التخصص، ويقتصر على الوصف والتلخيص،

[1] السابق، ص: 161.

*مثلما فعل رائد للمسرح في العالم العربي، "مارون النقاش" الذي قدم أول مسرحية عربية، وهي مسرحية البخيل التي عرضها في أواخر عام 1847 وقال فيها: "ها أنا أتقدم دونكم إلى قدام مبرزا لهؤلاء الأسياد مسرحا عربيا افرنجيا ذهبيا مسبوكا...".

وإن كان لا يخلو من إشارات وتلميحات لوظيفة المسرح وأهدافه في تلك الفترة))[1]

من الطبيعي أن تكون البداية كذلك لأن البداية دائما تكون بسيطة هذا من جهة، ومن جهة أخرى لأن المسرح في حد ذاته فن جديد على البيئة العربية وكذلك نقده.

لازم النقد المسرحي العربي في نشأته وتطوره نشأة وتطور المسرح العربي نفسه، ولذلك يحدد بعض الدارسين بداية النقد المسرحي في العالم العربي في عام 1870، وهو العام الذي ظهرت فيه أولى مسرحيات (يعقوب صنوع) على خشبة مسرح حديقة (الأزبكية)، ولم يكن صنوع كاتبا ومخرجا مسرحيا فحسب، بل مارس النقد الفني كذلك، وقد ضمن مسرحيته (موليير مصر وما يقاسيه) ومحاضراته التي ألقاها بباريس نقدا فنيا وتاريخيا لمسرحه وتحديدا لوظيفة هذا المسرح الاجتماعية، وكان أول من نادى بالالتزام الاجتماعي والسياسي في المسرح تأليفا وإخراجا ونقدا لكنه لم يستطع أن يكتب نقدا فنيا بالمعنى الصحيح، على صفحات جرائده ومجلاته التسع، لأنه كان ينظر للمسرح كوسيلة لا غاية فالغاية عنده السياسة والمجتمع والإصلاح.[2]

وقد استمر طور نشأة النقد المسرحي من عام (1870 إلى 1923) وهي مرحلة واحدة لا تقبل التجزيء، وإن كانت تنقسم إلى فترات لكنها تبقى مترابطة.[3] ما يلاحظ على مرحلة النشأة أنها مرحلة طويلة، وهذا يدل على عدم الاهتمام الكبير بهذا المجال.

-فترات مرحلة النشأة.

-فترة التكون: 1870-1805.

-الدور الرومنسي :1905-1914.

-الدور الواقعي الذي مر به المسرح المعاصر: 1915-1923.

-أما عن اتجاهات النقد ومضامينه فهي تختلف تبعا لاختلاف اتجاهات وتيارات المسرح العربي نفسه من فترة لأخرى، ويمكن تقسيم النقد المسرحي إلى ثلاثة أنواع:

1) نقد الدعاية:

اتخذ في المرحلة الأولى صورة الخبر الصحفي المحلي الهادف إلى الدعاية للفرق ومتابعة أعمالها، كما حدث مع فرق 'سليم النقاش' وأبي خليل القباني، ولم يقتصر الاهتمام على الفرق العربية، بل تعداها إلى فرق أجنبية وافدة، أما في مرحلته الثانية (1905)، فإن نقد الدعاية قد اتخذ صورة أخرى. ولم تعد أغراضه بالنقاء الذي كانت عليه من قبل.

---

[1] عبد الواحد ابن ياسر، عشق المسرح، دراسات نقدية، منشورات دار التوحيدي، المغرب، ط1، 2011، ص: 96-97.

[2] نفسه، ص :97-98.

[3] نفسه، ص: 98.

يقصد بهذه العبارة أن نقد الدعاية في مرحلته الثانية تغيرت أغراضه فلربما عبر عن إيديولوجيات معينة، ومن ثم فإن الدعاية لا تنبع من صميم العروض التي تقدمها الفرق بل يكون الاهتمام بأصحابها ونفوذهم وأفكارهم.

2) نقد التوجيه الاجتماعي:

جاء هذا النقد كرد فعل على نقد الدعاية، وقد قام على أساس مفهوم الوظيفة الاجتماعية للفن الذي ساد في هذه الفترة ويعتبر 'محمد كرد' من أكثر دعاة التوجه الاجتماعي للمسرح، حيث عد المسرح أداة من أدوات التغيير والإصلاح الاجتماعي.

3) النقد الفني:

لم يظهر هذا النقد إلا متأخرا، وإن كنا نجد بعض بذوره وإرهاصاته متضمنة في أشكال النقد الأخرى، ذلك أن تبيين الوظيفة الفنية للمسرح يحتاج إلى مجتمع مستقر يمكن أن يستمتع بالفن، لذا لم تظهر دعوة الفن للفن متكاملة إلا في فترة لاحقة، عند ما خفت هيمنه الاتجاه الاجتماعي، الذي كان يصادر في داخله كل الفنون التي لا تقوم بدورها في عملية التغيير الاجتماعي وقد استطاع 'محمد تيمور' أن يخطو بالنقد المسرحي خطوة هامة نحو النقد الفني الرصين، والدراسة الأصولية العميقة لفن التمثيل المسرحي.[1]

-وبعد هذا ينبغي الإشارة إلى أن ضعف النقد المسرحي العربي عائد إلى الواقع السياسي الذي يعيشه المسرحي والذي يعتبر مشكلا عويصا بالنسبة له وهذا ما ذهب إليه 'عبد الفتاح قلعة جي' بقوله: ((الواقع السياسي العربي يشكل تحديا حقيقيا للمسرحي العربي لما يحمل من ضعف وتفكك وتعقيد وهشاشة والعالم العربي ضحية لقهر سياسي مزدوج: قهر خارجي يتمثل في الاحتلال الذي تمارسه قوات عاتية، وقهر داخلي ويتمثل في أنظمة عربية غارقة في الفساد والضعف، غابت عنها الحرية والديمقراطية، ومجتمعات تعاني من فقر وبطالة)).[2]

-والسؤال الذي يطرح نفسه هنا هو كيف لشعوب تبحث عن قوت يومها أن تتحدث عن المسرح أو نقده..!؟ فالمسرح للأمم الراقية.

المبحث الرابع: النقد المسرحي في الجزائر

تراود الباحث في المسرح الجزائري مجموعة من الأسئلة التي تبحث في جوهر التجربة المسرحية الجزائرية، ويجد هذا الدارس نفسه مشدودا إلى متتالية من الأسئلة عن علاقة الخطاب النقدي الدرامي في الجزائر بالدراسات الأكاديمية والبحوث الجامعية؟ ثم أيمكن هذا التوجه في بدايته نوعا من الترف

[1] ينظر، عبد الواحد ابن ياسر، عشق المسرح، دراسات نقدية، ص: 99-133.

[2] عبد الفتاح قلعة جي، المسرح الحديث الحطاب المعرفي وجماليات التشكيل، سلسلة الدراسات، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 2012، ص: 07.

العلمي؟ ولماذا نشأ المسرح في الجزائر بتجارب فردية بدءا 'بباشتارزي' ومرورا 'بولد عبد الرحمن كاكي' وصولا إلى 'عبد القادر علولة'، 'وزيان شرف عياد'..؟ لماذا ارتبط هذا الوجود بالخشبة ولم يقتحم المسرح صرح الجامعة إلا في السنوات الأخيرة من القرن العشرين وانتظر طويلا، ولو لا بعض الجهود الفردية الجريئة التي أخذت على عاتقها دراسة المسرح الجزائري، وتتبع تطوره التاريخي والاهتمام باتجاهاته وبرجاله، لما أمكن وجود بحوث أكاديمية الآن تهتم بالتجربة المسرحية الجزائرية.

-ويشتكي المبدعون كثيرا من غياب الخطاب النقدي الدرامي على عمومه وغياب الخطاب النقدي الدرامي الأكاديمي على وجه الخصوص، بل كانت هناك قطيعة بين الطرفين، فالتزم المسرحي بركحه، وانزوى الأكاديمي في صرحه وكل طرف يشعر بضرورة التوجه نحو الثاني.[1]

من هنا نستنتج أنه ما دام المسرح الجزائري قد نشأ نشأة بسيطة من طرف أشخاص لم يكونوا متخصصين، بل كانوا فقط من هواة المسرح.

على حد قول "مصطفى كاتب" عند حديثه عن نشأة المسرح: ((إن المسرح في الجزائر مسرح شعبي ارتجالي، بعيد عن القوالب الأدبية والفنية الرسمية، وهو أساسا يعتمد على الموهبة والعفوية ولم يقترن أبدا بالمدارس الأوربية، وأصحابه عصاميون يجهلون حتى القراءة والكتابة)).[2]

فكذلك كان نقده متواضعا انطباعيا،لا يملك قواعد محددة واضحة ويعود هذا التخلف لغياب الثقافة المسرحية عند الجزائريين ومعظم انشغالهم كان مركزا على أجناس أدبية أخرى، فلم تخصص للمسرح أقسام في الجامعات الجزائرية ولو حدث ذلك فإنه سيضمن له تأطيرا أكاديميا متخصصا، وهذا ما حدث بالفعل عند ما تم افتتاح معهد 'برج الكيفان للفنون المسرحية' وكان الحدث المهم هو وجود إرادة من جميع الأطراف للاهتمام بالمسرح دراسة وبحثا، وأصبح المسرح ليس ممارسة على الخشبة فحسب وإنما علم ومعرفة أيضا، وأما الحدث الأبرز فهو افتتاح 'قسم النقد والأدب التمثيلي بجامعة وهران .

وعلى الرغم من هذا كله يبقى السؤال لماذا لم تعرف الجزائر صرحا خاصا بالمسرح أو التمثيل؟ على غرار بعض البلدان العربية كمصر بمعهدها العريق "المعهد العالي للتمثيل"، وسوريةكذلك "بالمعهد العالي للمثيل" والذي بدأت الدراما العربية السورية تجني ثماره.[3]

وما يلاحظ عن هذا أن دول المشرق العربي أكثر تطورا في المجال النقدي المسرحي من دول المغرب العربي وهذا ما يؤكده عبد الواحد ابن ياسر بقوله:

---

[1] محمد تحريشي، الخطاب النقدي الدرامي في الجزائر، سؤال في المكون، مجلة الأثر، عدد خاص بأشغال الملتقى الدولي الثالث حول تحليل الخطاب في النقد المعاصر،ورقلة، من05 إلى 07 فيفري 2007،ص:150.

[2] صالح لمباركة، المسرح في الجزائر، النشأة والرواد والنصوص حتى سنة 1979، دار الهدى، الجزائر، ط1، 2005، ص :46

[3] محمد تحريشي، الخطاب النقدي الدرامي في الجزائر، سؤال في المكون، ص: 150،151

((النقد المسرحي في المغرب لا يزال في بداياته والمشتغلون به على اختلاف اهتماماتهم باحثون صحفيون، ممارسون (أحيانا) عددهم محدود وإنتاجاتهم متقطعة بسب أزمة النشر الخانقة، وغياب مجلات ودوريات متخصصة وعدم توفر النصوص المنشورة، والعروض المصورة، ويتراوح هذا النقد بين المقالة المونوغرافية والبحث الأكاديمي أما من حيث القيمة والأهمية فتتجاوز فيه الورقة الانطباعية الخفيفة إلى جانب الدراسة المنهجية النسقية .[1]

والأسئلة التي تطرح نفسها في هذا المجال أليس محيرا أن تمتد التجربة المسرحية في الجزائر إلى العشرينات من القرن الماضي ولا تجد لها طريق إلى الجامعة الجزائرية إلا في وقت متأخر؟ ولا يكلف الأكاديمي نفسه عناء البحث في هذه التجربة المميزة إلا عبر جهود فردية دفعتها مجموعة من الحوافز لاختيار المسرح الجزائري موضوعا للبحث والدراسة، وخاصة عند طلاب الدراسات العليا الجزائريين في الخارج من أمثال 'رشيد بوشعير' و'نصر الدين صبيان' و'أحمد جكاني' في الثمانينات من القرن الماضي.

-وواجهت الدراسات الأكاديمية المهتمة بالمسرح الجزائري مشكلة في بداية الأمر تتعلق بالمسافة التي كانت تفصل بين هؤلاء الباحثين وهذه التجربة التي لم يتلقوا عنها شيئا في تكوينهم السابق، وكان توجههم هذا بمثابة المغامرة والتوجه نحو المجهول، فتملكهم نوع من الإعجاب والدهشة والحيرة العلمية من أرض لا يعرفون تضاريسها، ولذا احتاج هذا الفريق من الباحثين إلى أكثر من الجرأة والشجاعة لأن المسرح فن جديد عن البيئة العربية يشكل عام والجزائرية على وجه الخصوص، وهي التي كانت متأخرة في استدعاء هذا الفن لو قرنت بغيرها من الدول العربية (1910) (مجيء فرقة جورج الأبيض إلى الجزائر).

ورحلة الألف ميل تبدأ بخطوة إلى عالم المسرح الجزائري الذي كان في أغلبه مسرحيات شفوية لم تدون، وكم كان العمل مضنيا فتم الاتصال برجال المسرح "كولد عبد الرحمن كاكي" و"مصطفى كاتب" وجمعت تلك الأعمال والعروض والنصوص التي كان بعضها في حال مزرية، ووظفت رواية الأخبار والرحلات والجمع والتدوين والنسخ كلها أدوات إجرائية للوصول إلى المدونة المسرحية الجزائرية، فواجهت الرعيل الأول من الأكاديميين صعوبات جمة في انجاز عملهم فهم يؤسسون ويؤصلون للمسرح الجزائري، وكان المنهج التاريخي مفصلا في هذه الدراسات، وكم كان ملائما ومساعدا للباحثين الذين كان عليهم تتبع هذه التجربة المسرحية في حقبة زمنية طويلة تستمر سنوات، لمعرفة التطور الطبيعي للحركة المسرحية في الجزائر، ثم ظهرت دراسات أكاديمية استفادت كثيرا من المناهج النقدية الغربية ومن مصادر المسرح العالمي وتجارب رجال فهذا المسرح، واستطاعت أن تنقل البحث إلى آفاق رحبة بما توفر لها من إمكانات علمية ومعرفية ومنهجية لدى القائمين عليها فاستنبطوا أدوات إجرائية خاصة بقراءة هذا المسرح.[2]

[1] عبد الواحد ابن ياسر، عشق المسرح دراسات نقدية ،ص:106

[2] محمد تحريشي، الخطاب النقدي الدرامي في الجزائر، سؤال في المكون، ص:151،152.

إن بداية المسرحي في الجزائر كانت بالتاريخ للمسرح الجزائري واستنادا إليه هو وإلى أعماله عبر المراحل التاريخية التي مر بها، ثم انتقل إلى مرحلة أخرى وهي استدعاء مناهج نقدية من الغرب باعتبارها سياحة ورائدة في هذا المجال ليحقق التطور ويلحق بالركب.

الفصل الثاني

القضايا النقدية في كتاب المسرح الجزائري
دراسات تطبيقية في الجذور التراثية وتطور المجتمع

المبحث الأول: التراث والمسرح الجزائري

إن تداول كلمة "تراث" عرف ازدهارا كبيرا، وقد حملت هذه اللفظة مضامين عديدة محملة بشحنات وجدانية مختلفة. ويعتبر "أحسن ثليلاني" واحد من أولئك النقاد، الذين أولوا أهمية كبيرة لهذا المصطلح –تراث- وقد ركز في بحثه عن التراث على أكثر الأشكال الفنية حملا واحتضانا له –على حد رأيه- ألا وهو المسرح، وبالخصوص المسرح الجزائري، وذلك عن طريق تعرفه على تجربة 'عبد الرحمان ولد كاكي' و'عبد القادر علولة'، وكذلك اطلاعه على الكثير من النصوص المسرحية الجزائرية المطبوعة، والتي تستلهم التراث وتوظفه، وبهذا يكون "أحسن ثليلاني" قد جمع بين المسرح في جانبيه النصي والعرضي.

والسؤال الذي يطرح نفسه هنا، كيف نظر "أحسن ثليلاني" إلى التراث؟ وكيف تناوله ورصده في الأعمال المسرحية الجزائرية؟ وما هي الأبعاد التراثية التي ركز عليها؟...

-لقد عنون "أحسن ثليلاني" فصله الأول بنشأة المسرح الجزائري في علاقته بالتراث، ومنه نستشف الأهمية التي يكتسبها التراث عنده فهو له الدور الكبير في نشأة المسرح الجزائري برمته، وقد دار حديثه حول ركيزتي بحثه وهما التراث والمسرح. فبالنسبة للتراث فقد قدم تعريفا له، فأتي برأي "هارون عبد السلام": "بأنه لا توجد للتراث مادة معينة في معاجم اللغة وأن الكلمة مأخوذة من مادة ورث والتي تدور حول ما يورثه، أو ما يتركه الرجل لورثته"[1]

ويعتقد "ثليلاني" أن التراث 'كمصطلح يعتبر من أهم المصطلحات انتشارا في حقل الدراسات النقدية، وذلك لأسباب كما يرى ليس المقام لذكرها'.[2] ورأى أيضا أن التراث هو كل ما وصل إلينا من الماضي داخل الحضارة السائدة، والتراث هو ما خلفه السلف للخلق، وهو في هذا يتفق مع رأي "محمد عابد الجابري" في كتابه "التراث والحداثة" بقوله: "التراث عنوان على مقومات الأمم وعنصرا رئيسيا من عناصر وحدتها".[3]

[1] ينظر أحسن ثليلاني، المسرح الجزائري، دراسات تطبيقية في الجذور التراثية وتطور المجتمع، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2012، ص: 11.
[2] نفسه، ص :11.
[3] ينظر، محمد عابد الجابري، التراث والحداثة، دراسات ومناقشات، دراسات الوحدة العربية بيروت، ط1، 1991، ص: 24.

وفي هذا السياق فرق المؤلف بين التراث والإرث "فالإرث هو أن يحل الخلف محل السلف، أما التراث فهو أن يبقى السلف في الخلف"[1] أي أن يبقى تأثير السلف مستمرا حتى ولو مات فإن قيمه وعاداته وتقاليده باقية ولا يجب أن ننظر إليه على أنه شيء جامد، بل هو قادر على التواصل في الحاضر والتوجه نحو المستقبل. ثم يشير إلى مسألة أخرى وهي مواجهة العقل العربي لإشكالية التراث في وقت رفضه وصده الآخر الغربي وذلك من البدايات الأولى للنهضة العربية الحديثة[2]، (1798)، وهو يرى وجود علاقة طردية حيث كلما ازدادت حدة المواجهة بين الأنا والآخر. كلما طفت قضية التراث على السطح أكثر، لاعتباره وسيلة للمواجهة ومن ثم النهضة، فالعودة للتراث هي دفاع عن الذات، ومن هنا فهناك مواجهة من نوع آخر، وهي مواجهة هذه الذات لنفسها في كيفية تعاملها مع التراث.

أما بالنسبة للمسرح فيرى المؤلف أن تعريف الأنواع الأدبية ليس بالأمر الهين ولكن يلزم عليه ذلك لأنه سوف يدرس علاقة التراث بالمسرح، وقد أعطى مفهوما للمسرح عند النقاد والمهتمين و يأتي برأي "هند قواص" في التعريف اللغوي للفظة مسرح التي تقول: أنها مشتقة من الفعل سرح، فالممثلون يسرحون فوق خشبة المسرح، أما اصطلاحا فيخلص من مجموعة الآراء التي عرضها إلى "أن المسرح فن درامي يراهن على تحويل النص المسرحي إلى عرض يجسده الممثلون على الخشبة مستعينين في ذلك باستخدام مختلف الفنون التعبيرية لذلك يوصف بأبي الفنون"[3]

من هنا نستنتج أنه يجمع في تعريفه هذا بين المسرح كنص وعرض، في إطار علاقة تواصلية تتكون من مرسلين ومتلقين، وبالتالي يكون "ثليلاني" قد جمع بين الثنائيات (نص + عرض) (مرسل + متلقي).

[1] أحسن ثليلاني، المسرح الجزائري، دراسات تطبيقية في الجذور التراثية وتطور المجتمع، ص: 12.
[2] نفسه، ص: 13.
[3] نفسه، ص: 15.

ثم طرح قضية أخرى وهي هل المسرح أدب أم ليس أدب؟ أي هل هو أدب أم فن؟ ويرى أن هناك تباين بين النقاد والدارسين، في المواقف نظرا لتباين المنطلقات، وقدم وجهة نظره حول الفريقين؛ فالذين يصنفون المسرح ضمن أنواع الفنون ينطلقون من فكرة أن المسرح عرض يقوم على تفاعل مجموعة من الفنون، أما من يستندون إلى أن المسرح نص مادته الكلمة وموضوعه حياة الإنسان، ثم يخرج بنتيجة لا ترجح طرف على حساب آخر، حيث يرى أن ذلك عائد إلى طريقة التناول، فهو أدب إذا تناولناه بكونه نص وضرب من القول إذا تناولناه بكونه عرض،[1] ومن هنا فهو يجمع بين الأمرين (جنس أدبي+فن) وما يؤكد هذا قوله: أن المسرح "فن يقوم على عرض قصة تعكس صراعا يدور بين شخصيات تعبر عن نفسها بواسطة الحوار".[2]

وبعد بحثه في ماهية الحلقتين "التراث والمسرح" يتناول "ثليلاني" عنصرا لا يبتعد عن هذا، وهو دواعي توظيف التراث في المسرح ومعاييره أي الأسباب التي جعلت كتاب المسرح يوظفون التراث في أعمالهم المسرحية وما هي المعايير التي استندوا إليها في ذلك.

فتطرق إلى بواعث توظيف المبدع بشكل عام، للتراث في مختلف الأجناس الإبداعية الأدبية، ويرى أن هناك اختلاف ناجم من الرؤية ومن الفوارق بين الأشكال الأدبية ذاتها حيث أنهم ينطلقون من كلية التراث أو لا وكلية الإبداع ثانيا1[3] وعرض مجموعة من النماذج، فأورد بواعث توظيف التراث في الشعر عند" عشري زايد": العوامل الفنية –العوامل الثقافية –العوامل السياسية والاجتماعية –العوامل القومية –العوامل النفسية.

[1] السابق، ص: 15.
[2] نفسه، ص: 16.
[3] نفسه، ص :16.

وقد لاحظ في هذا التقسيم أنه يمكن ضم العوامل الفنية في العوامل الثقافية نظرا لتقاربها في معنى واحد.

ويؤكد على أهمية التراث ويعطي تشبيها رائعا، حيث يشبه التراث بالجذور فالأمة بلا تراث أمه بلا جذور وبالتالي بلا مستقبل؛ لأن الجذور هي التي تغذي شجرة الحياة لتعطي ثمارها، ولا يمكن أن تبني حاضرها أو مستقبلها.

وما يلاحظ عن هذا الرأي أن" أحسن ثليلاني "من دعاة الأصالة حيث يرى أنه لا حداثة بدون أصالة ولا مستقبل بدون ماضي. تم أورد موقف 'مهدي نافع موسى' حين ذكر الاتجاهات المتباينة في توظيف التراث:

- موقف مقدس للتراث.
- موقف رافض للتراث.
- الموقف الانتقائي: اختيار ما يناسب التوجه الفكري والإيديولوجي.
- موقف المتردد الحائر فلا يعرف ما يريد من التراث.

ويرى الكاتب أن المشكل ليس في التراث وإنما في كيفية توظيفه، إذ لا بد من انتقاء المضيء لإضاءة الحاضر.

وقد عرض إلى ذكر مجموعة من المعايير الواجب توفرها في العمل المسرحي المتأثر بالتراث، وذلك من طرف مجموعة من النقاد المسرحيين، وخلص إلى أن هذه المعايير تفرض على المبدع الإطلاع الجيد على التراث مما يساعد المسرحي على امتلاك رؤية وتأسيس موقف نقدي من التراث يساعده على تحقيق العلاقة الجدلية بين الماضي والحاضر، ورأى أن التراث ليس غاية في حد ذاته، وإنما هو وسيلة في يد المبدع يستثمرها، ويوظف إمكاناتها بما يخدم تجربته الإبداعية، ثم يذكر رأي "مهدي نافع موسى" المسرحي الجيد مطالب

باكتشاف النقاط المضيئة في التراث، ولذلك حسن استغلالها في خدمة تجربته الإبداعية، وأن يكون التراث تعبيرا جديدا عن رؤية جديدة.[1]

أما بالنسبة لدواعي توظيف التراث في الرواية فيأتي برأي 'عامر مخلوف' التي نقلها عن 'وتار محمد رياض' وهي باختصار البواعث الواقعية –البواعث الفنية –الحركة الثقافية، ويضيف عليها 'عامر مخلوف' لعدم كفايتها في رأيه عوامل أخري وهي: المقاومة –الاستقلالية والتميز –المعارك الفكرية حول التراث –جمالية التراث وطبيعة الرواية –العامل السياسي.[2]

وقد لاحظ 'أحسن ثليلاني' أن هذا التقسيم الذي طرحه" عامر مخلوف" هو تكرار وكثرة في غير ما حاجة علمية لذلك، لأنها تمثل نفس العوامل التي ذكرها "محمد رياض" إلا أنها بمسميات مختلفة. وهنا تلمسا تحيز المؤلف إلى رأي "محمد رياض".

وعن توظيف التراث في المسرح فيأتي برأي 'اسماعيل سيد علي' وما يلاحظ أنه مقتنع بهذا الرأي لأن البواعث نفسها مذكورة في كتابه نشأة المسرح الجزائري في ظلال الحركة الوطنية حيث يقول:

"إن المسرح الجزائري بحكم ظروف نشأته قد توجه نحو المراهنة على توظيف التراث في سبيل تحقيق عدة غايات:

- إحياء الشخصية القومية التي حاول الاستعمار طمسها والقضاء عليها.
- جلب المتفرجين والتأثير عليهم باستغلال ما يكتسبه التراث من حضور حي في وجدان الأمة.

[1] ينظر، أحسن ثليلاني، المسرح الجزائري، دراسات تطبيقية في الجذور التراثية في تطور المجتمع، ص: 20،21.
[2] ينظر، نفسه، ص: 17-19.

- الفخر بمآثر الماضي التليد تعويضا عن ضعف الأمة في حاضرها آنذاك بسبب طغيان الاستعمار.[1]
- ويرجع الاختلاف في الآراء بين الباحثين بخصوص بواعث توظيف التراث إلى عاملين أساسين ألا وهما:
- تباين أشكال الأدب من شعر ورواية ومسرحية (أي أن هناك اختلاف نابع من طبيعة كل جنس من الأجناس الأدبية وخصوصية كل جنس).
- اختلاف في طريقة التعبير وليس في البواعث (يعني أن هناك بواعث مشتركة لتوظيف التراث والاختلاف كامن في أساليب الباحث).

ورأى أن هذه القضية تطرح كإشكال وقف دونه الكثير من الباحثين، ولقد اتفق جلهم إلى نقطتين أساسيتين وهما:

1) أن الانطلاقة الحقيقية لفن المسرح في الوطن العربي كانت على يد 'مارون النقاش'(1847).
2) إن إعراض الحضارة العربية الإسلامية عن معرفة هذا الفن كان الأسباب ذاتية وأخرى موضوعية تتعلق بطبيعة هذا الفن وما يترجم هذه الطبيعة من تشكيلات ثقافية وحضارية.

وربما السبب الذي جعله لا يفصل في هذه العناصر هو أن تركيزه على التراث وذكر فهذا ليجعله منطلقا للمسرح الجزائري، وأن هذه الظروف لا تختلف عن ظروف نشأة المسرح الجزائري، وقد كان هذا موضوع رسالة الماجستير، فتوصل إلى أن الدارس لمحور نشوء المسرح في الجزائر يلاحظ أنه قد ولد في سياق ظروف محاولات التحرر من الاستعمار الفرنسي، فهو واحد من أهم قلاع المقاومة الثقافية، وأن نشأة المسرح الجزائري، لم تكن نشأة اعتباطية بل نشأة أملتها حاجات ثقافية وحضارية، والدليل على ذلك وجود شخصية مهمة

[1] أحسن ثليلاني، المسرح الجزائري في ظلال الحركة الوطنية، المواطنة، الجزائر، 2012، ص: 63.

كشخصية "الأمير خالد" خلف الإرهاصات الأولى لنشوء المسرح الجزائري، ونفس الأهمية أولاها من قبله 'صالح لمباركية "للأمير خالد' حيث يقول: "ولعل أبرز الذين أرسوا دعامة الفن المسرحي في الجزائر، وحاولوا إدراجه ضمن الوسائل التثقيفية هو "الأمير خالد"، وبحكم وجوده بفرنسا للدراسة فقد اطلع على أهمية المسرح في إيقاظ الأمة فطلب من الممثل المصري "جورج الأبيض" حين التقى به في باريس سنة (1910)، أن يبعث له ببعض المسرحيات لتمثيلها في الجزائر، وعند عودته إلى القاهرة أرسل عدة مسرحيات سنة (1911) [مسرحية ماكبث] "لشكسبير" تعريب "محمد عفت المصري" [ومسرحية المروءة والوفاء] "لخليل اليازجي" [ومسرحية شهيد بيروت] للشاعر" حافظ إبراهيم"[1]

إن تكرار هذا الحدث في العديد من المراجع التي تؤرخ للمسرح الجزائري يدل على أهمية ودور الأمير خالد في تأسيس المسرح الجزائري، كما أنه يحيلنا إلى قضية أخرى وهي أن"أحسن ثليلاني" في العديد من كتاباته يربط نشأة المسرح الجزائري بالظروف القاسية التي كان الشعب الجزائري يعانيها آنذاك، أي أنه وسيلة للتوعية والإصلاح وتعبير عن رفض هذا الشعب للمحتل الغاشم. ومن هنا تزداد أهمية المسرح وفعاليته، حيث يرى" ثليلاني" أن 'الأمير خالد' كان يسعى لجعل المسرح وسيلة مقاومة ثقافية ،وهو يتقاطع في هذا مع مارون النقاش حين أدخل المسرح إلى الوطن العربي، حيث "رأى في تلك المسرحيات أن ظاهرها مجاز ومزاح وباطنها حقيقة وصلاح".[2]

وقد لاحظ أيضا "أن العروض المسرحية التي قدمت برعاية" الأمير خالد" كانت ذات مضامين وطنية عربية إسلامية يبرز فيها الاتجاه نحو استلهام التراث

[1] صالح لمباركية، المسرح الجزائري، النشأة والرواد والنصوص حسن سنة 1972، دار الهدى، عين ملية، الجزائر، 2005، ص:37.

[2] ينظر: أحسن ثليلاني، المسرح الجزائري، دراسات تطبيقية في الجذور التراثية وتطور المجتمع، ص: 28.

يشكل واضح، وأن المسرح الجزائري لم يتأسس انطلاقا من تأثره بالمسرح الفرنسي والذي كان موجودا ومزدهرا".[1]

ويتضح من العبارة الأخيرة أن الجزائريين رفضوا كل ما هو من عند العدو مهما كان ،لكن بفضل جهود "الأمير خالد" تغيرت النظرة، حيث حاولوا استغلال هذا الفن لصالحهم فاستلهموا تراثهم وذواتهم لا الآخر.

ومن هنا كانت المجهودات المبذولة من طرف الأمير خالد في تأسيس المسرح الجزائري دليل على وعيه بمدى حاجة الحركة الوطنية الجزائرية إلى فن المسرح بكل حركيته في إثبات الوجود الجزائري الذي سعى الاستعمار إلى تغييبه "فالأمير خالد" وسيط الاستعادة التاريخية.

الملاحظ أن" أحسن ثليلاني "في كل مؤلفاته يشير إلى دور الأمير خالد ويسهب في الحديث عنه وهذا دليل على إعجابه بهذا الشخصية المناضلة سياسيا وثقافيا.

ثم عرض أيضا إلى عنصر آخر وهو أثر التراث في نجاح التجارب التأسيسية للمسرح الجزائري فيرى أن تأسيس المسرح الجزائري لم يكن بالأمر الهين، حيث أن الكتابات التي أرخت للمسرح الجزائري قد وقعت في تناقص حيث أكدت أن الفرقة المسرحية المصرية بقيادة 'جورج الأبيض' قد منيت بالفشل وقد مت العديد من الأسباب لذلك، وفي نفس الوقت اعترافها بأن تلك الريادة قد غرست الحماس في النفوس، حيث تجمع بعض البرجوازيين المثقفين، وبعض الطلاب وأسسوا جمعية المهذبة في (1921/04/05)برئاسة "على الشريف الظاهر" فأعطت هذه الجمعية ميلاد المسرحية الجزائرية متأثرة بالمسرح العربي المشرقي ومتجهة نحو استلهام التراث.

[1] السابق، ص: 30.

ويؤكد "ثليلاني" على أهمية الجمعيات في تأسيس المسرح الجزائري وقد جاءت هذه القضية في العديد من المراجع مثل كتاب "صالح لمباركية"(المسرح في الجزائر النشأة والرواد والنصوص حتى سنة 1972) حيث أدرج عنصرا في هذا الكتاب بعنوان المسرح والحركات الثقافية في الجزائر، فقرن بينهما وهذا دليل على وجود علاقة وثيقة، وأيضا نجدها مذكورة في كتاب "إدريس قرقوة " (الظاهرة المسرحية في الجزائر. دراسة في السياق والآفاق). حيث جعل من بين عوامل ظهور الفن المسرحي بالجزائر نشأة وتأسيس مجموعة النوادي الأدبية الثقافية.

ويدل هذا على الدور الذي أدته هذه الجمعيات في تأسيس المسرح الجزائري ويذكر "أحسن ثليلاني" أن هذه المحاولات لتأسيس مسرح عربي جزائري رغم توقفها (1924)، للعديد من الأسباب إلا أنها استطاعت تهيئة التربة والمناخ الثقافي العام لنشوء المسرح الجزائري ودفعه نحو ميدان المقارنة الوطنية، بروح جزائرية خالصة، فقد اتجه المسرح الجزائري نحو التأصيل والتجذير بتوظيف كل ما يزخر به التراث الجزائري من مخزون بعد كسبه رهان الظهور والتأسيس عن طريق الفرق والجمعيات"[1]

ومنه نفهم أن التراث عامل مهم في نجاح التجارب الأولى فهي لم يكن بإمكانها الظهور بدون تراث حيث رأوا فيه إثبات للذات ومقاومة للاستعمار.

وبعد هذا يعرض "أحسن ثليلاني" إلى ذكر نموذج وظف فيه التراث توظيفا كبيرا وهو "مسرحية جحا".

مسرحية جحا شروق المسرح الجزائري:

[1] السابق، ص :34.

أشار في البداية إلى أن شروق المسرح الجزائري كان بناء على تأثره بالمسرح العربي وليس بالمسرح الفرنسي، وذلك لمقاطعة الجزائريين للمؤثرات الفرنسية في الثقافة واللغة والآداب، وقد رأى أن الثابت وفق معظم من أرخ للمسرح الجزائري أن الولادة الفعلية للمسرح الجزائري قد كانت بعرض فرقة الزاهية "لمسرحية جحا" "للمسرحي المتميز" "سلالي علي" وقد حقق نجاحا هائلا، وهذا باعتراف رائد من رواد المسرح" محي الدين باشطارزي" حين يقول: "لقد كانت القاعة مكتظة بالجمهور".

يرى المؤلف أن "علالو" نجح في تقديم أول عرض مسرحي جزائري شعبي بعنوان جحا، فاستحق بذلك لقب أبو المسرح الجزائري هذه الأبوة التي لم تكن لتأتي له لولا موهبته الأصلية وخبرته الفنية وذكاؤه الوقاد في مخاطبة جمهوره باستدعاء التراث الشعبي وتوظيف شخصية تراثية بحجم جحا ضمن إطار جديد حقق للناس الفرجة وحقق للمسرح الجزائري الولادة الشرعية التاريخية، وقد أكد 'علالو' أنه استلهمها من إحدى حكايات القرون الوسطى الغربية، وأيضا حكاية قمر الزمان من ألف ليلة وليلة، كما أضاف لعمله الدراسي شخصية جحا المعروفة بجاذبيتها في الأوساط الشعبية.[1] نستنتج أن "أحسن ثليلاني "يعيد ولادة المسرح الجزائري إلى هذه المسرحية وهو يتفق مع" إدريس قرقوة" ((لقد حققت مسرحية جحا نجاحا كبيرا وإقبالا منقطع النظير للجمهور الجزائري، فهي من الناحية التاريخية النواة الأولي للنشاط التمثيلي في الجزائر ...))[2] إلا أن" عبد الله الركيبي" يؤرخ لنشأة المسرح الأدبي في الجزائر بصدور (مسرحية حنبعل) "لأحمد توفيق المدني" (سنة 1948) و(مسرحية الناشئة المهاجرة) "لصالح رمضان"(سنة 1949).ويرى "جروة علاوة وهبي" أن هذا المسرح إنما ظهر في الفترة ما بين (سنة 941 وسنة 1954) في حين يرجع "محي

[1] أحسن ثليلاني، المسرح الجزائري، دراسات تطبيقية في الجذور التراثية وتطور المجتمع، ص: 36.
[2] إدريس قرقوة، الظاهرة المسرحية في الجزائر، دراسة في السياق والآفاق، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، 2005، ص: 31.

الدين باشترزي" ظهوره إلى حوالي (عام 1921) وهو العام الذي زارت فيه فرقة "جورج أبيض" الجزائر، إلا أنه وحسب رواية 'لمحجوب اسطنبولي' فإن 'الأمير خالد' أسس في(سنة 1911)ثلاث جمعيات مسرحية.[1]

من هنا نكتشف أن "أحسن ثليلاني" رغم إعجابه بشخصية الأمير خالد واعترافه بالمجهودات المبذولة من طرفه إلا أنه يرى أن البداية الفعلية للمسرح الجزائري كانت مع 'علالو' من خلال مسرحية 'جحا'.

وأراد المؤلف من خلال عرضه لهذا النموذج أن يؤكد على أهمية التراث، حيث أن "علالو "لقي النجاح الكبير بفضل استحضاره للتراث واتخاذه وسيلة يتوسل بها في مخاطبة الجمهور، فالملاحظ لمسرحياته ومسرحيات الرواد يلاحظ أنها تشع بنور التراث، فقد وظف التراث وحملة دلالات تعبر عن العصر والواقع.

كما أشار إلى أن المسرح الجزائري منذ نشأته وتأسيسه قد تبنى في شكله ومحتواه قضية البحث عن الذات الجزائرية بمواجهة الآخر، وفي إطار هذا البحث احتل التراث مكانه بارزة في المسرح الجزائري، فكان المسرح يستعير الشكل التقليدي للمسرح (العلبة) ويطعمه بعناصر الفرجة الشعبية، وأن المسرح كامن في الجمهور به ينهض وإليه يتوجه بالخطاب، كما يرى أن المسرح الجزائري منذ نشأته ارتبط بفضاء العرض. فكان المسرح يتبنى سلطة الجمهور، ويلبي احتياجاته وذوقه.[2]

وهنا نلحظ اهتمام وخبرة" أحسن ثليلاني" بالعرض المسرحي ((عشقت المسرح منذ الطفولة في تلك العروض التي كان يقدمها الطلبة الوافدون إلى قريتنا ...)).

كما نلاحظ اهتمامه بالنص كما يقول: ((أما من حيث شكل النص فقد اعتمد على تقنية المسرحية الكلاسيكية، وهي تقسيم المسرحية إلى فصول

[1] السابق، ص: 32،33.
[2] أحسن ثليلاني، المسرح الجزائري، دراسات تطبيقية في الجذور التراثية وتطور المجتمع، ص :40.

ومشاهد)) وأيضا أعطى ملاحظات دقيقة بقوله: ((وفي العرض تشكل الخشبة إطارا أشبه بإطار الصورة، يضم داخله منظرا مسرحيا، مشابها للواقع، كما يذكر أن "علالو" باقتباسه من(ألف ليلة وليلة) كان يهدف إلى تسلية الجمهور،و إلى تذكير المواطنين بعظمة وسمو الأمة العربية التي هي أمتهم، كما دعا من خلال شخصية "حيلة" إلى أن يكون الشعب الجزائري حذقا لمواجهة المستعمر الغاشم. ثم يشير "أحسن ثليلاني" إلى أن رواد المسرح الجزائري، لم يكونوا من المتخصصين المتخرجين من أكاديميات الفن الدرامي، بل كانوا فقط من هواة المسرح ذوي موهبة فطرية مشفوعة بثقافة عامة مع شعور وطني، ودوافع نضالية.[1]

أي أن الجزائريين كتابا كانوا أو ممثلين كتبوا وصعدوا خشبة المسرح بكل عفوية وبساطة كما يقول "أحسن ثليلاني": ((كان مسرحهم شعبيا متشبعا يقيم النضال والمقاومة فهم حين يقدمون عروضهم فإنها تتضمن مجموعة من الإشارات التراثية،من ملابس الممثلين وهيأتهم وتصرفاتهم وطريقتهم في التحاور. لقد انطبع المسرح الجزائري منذ انطلاقته بالطابع الشعبي، ويستحضر رأي "عبد الكريم برشيد": ((المسرح الشعبي هو النزول إلى الطبقات الشعبية ومخاطبتها بلغتها اليومية)) أما اللغة فيرى أنها اللغة الدارجة المفهومة لغة الشارع والسوق والمقهى، وفي مجال إبراز سمات المسرح الشعبي يورد رأي 'مصطفى كاتب' في ذكره لمميزات المسرح الشعبي، وما يلاحظ أن "مصطفى كاتب "بسميها سمات المسرح الجزائري وتتمثل في ما يلي:

أنه ظهر من خلال العرض الشعبي، مرتبطا بذوق الجماهير الشعبية غير المثقفة.

- ارتباطه بالغناء والفكاهة.

[1] ينظر، السابق، ص: 41

- أنه مسرح شعبي غير مثقف.
- أن الممثلين هم أنفسهم من اضطلعوا بمهمة كتابة وإعداد النص المسرحي وكان بعض هذه النصوص يوضع شفهيا بواسطة أحد الممثلين، ثم تجرى كتابته لاحقا من قبل زملائه.[1]

وما نخلص إليه من خلال هذا الفصل أن 'أحسن ثليلاني' أراد أن يؤكد على أهمية التراث وضرورة توظيفه في الأعمال الإبداعية وخاصة المسرح، الذي يعد أكثر الأشكال استيعابا له وهو أكثر الفنون تأثيرا فنستنتج أن التراث والمسرح خدم بعضهما الآخر. حيث أن المسرح وظف التراث فحققت أعماله النجاح ومن ثم الحفاظ على التراث وإبقاؤه حيا حياة العرض في نفس متلقيه.

أن المسرح الجزائري كان سلاحا ثقافيا فعالا في الدفاع عن الهوية الجزائرية وبالتالي مقاومة الاستعمار، ومن الطبيعي أن يكون هكذا لأنه نشأ في ظلال الحركة الوطنية، فحمل رسالتها ونزوعها نحو التحرر.

ندرك أن "أحسن ثليلاني" كان في نقده يركز على النص والعرض على حد سواء وهذا ما اتضح في دراسته لمسرحية جحا لـ "علي سلالي".

المبحث الثاني: الأبعاد التراثية في المسرح الجزائري

أولا:البعد التاريخي

لقد قدم "ثليلاني" في هذا العنصر تمهيدا معنونا بـ:(توظيف التاريخ في المسرح): فيتكلم هنا بصفة عامة دون تخصيص الحديث عن مسرح بعينه، حيث يؤكد أن التاريخ يشكل مادة هامة بالنسبة للمسرحي، يستمد منه موضوعاته وشخصياته وحوادث مسرحياته، وأن علاقة المسرح بالتاريخ من القضايا النقدية

[1] علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، عالم المعرفة، الكويت، ط 2، 1999، ص: 474.

الشائكة، ذلك أن المسرح إبداع يراهن على الخيال، لتحقيق الجمال. والتاريخ يراهن على الحقيقة لتحقيق الإقناع والموضوعية.[1]

وكان "أحسن ثليلاني" من خلال هذا الكلام يريد القول: أن هناك تناقض بين التاريخ والمسرح، فكيف نجمع بين متناقضين.

وفي هذا الباب يذكر رأي 'مندور محمد'، الذي يذكر موقفين للنقاد في هذا الموضوع:

1-لا يوجد حق للأديب في تفسير وقائع التاريخ، فإذا فعل ذلك فإنه يحدث تزييفا للتاريخ بحيث يفسره كل على طريقته الخاصة.

2-الحرية المطلقة للأديب إزاء أحداث التاريخ على حد قول 'اسكندر دوماس' التاريخ من يعرفه؟ إن هو إلا مسمار أشجب فيه لوحاتي.

فليست كل أحداث التاريخ حقائق يقينية مسلم بها وهذا ما يعطي للأديب الحرية، ويخلص" أحسن ثليلاني "من هذين الموقفين إلى أن الحقيقة التاريخية حقيقة بالنسبة للمؤرخ، أما بالنسبة للمسرحي فإنها وسيلة لخلق حقيقة فنية جديدة بحيث يحقق الصدق الفني لكونه روح الدراما كما هو روح الشعر في كافة فروع الإبداع الفني، ثم يناقش قضية نقدية أخرى ألا وهي قضية الصدق الفني هذه القضية التي لطالما دارت حولها العديد من الدراسات فيرى أن الصدق الفني صدق بالإمكان الذي يعتبر أكثر شمولا من الصدق في التاريخ الذي هو صدق بالواقع، ويضرب مثالا (بمسرحية كليوباترا) حيث يرى أن الأحداث التاريخية واحدة، لكنها تختلف وفق ما يضيفه عليها المبدع، فهي عند "شكسبير" عاهرة، وعند "برناردشو" طفلة ليس لها في الحب، أما "أحمد شوقي" فقد جعلها تفعل أي شيء من أجل مصر (مناضلة) كما يعرض إلى قضية أخرى وهي الخلق،

[1] ينظر: أحسن ثليلاني، المسرح الجزائري، دراسات تطبيقية في الجذور التراثية وتطور المجتمع، ص: 45.

ثم يذكر رأي "عبد القادر القط "في اختيار الكاتب الحوادث التي تناسبه، فإذا اختار جانبا من جوانب الحدث الواقعي عمد إلى التركيز عليه وعزله عن الجوانب الأخرى التي ليست ذات علاقة بتلك المعاني والأفكار، والتي يمكن أن تحجب ما لهذا الحدث من دلالة لو ضلت ملتصقة به أو متداخلة معه كما تتداخل في الواقع.[1]

-ويأتي هذا الكلام بعد حديث" عبد القادر القط" – في كتابه المسرحية – عن الحدث المسرحي ومقوماته حيث يقول: ((والحدث المسرحي كأي عمل فني يقوم في أساسه على الاختيار والعزل، ونعني بالاختيار أن يختار المؤلف من جوانب الحدث في الحياة، ما يرى أنه صالح ليكون مادة لعمله المسرحي)).[2]

ويرى "ثليلاني" أن هذا المبدأ (الاختيار والعزل) هو إعادة تفعيل التاريخ لهدف معين، وأن التوظيف الدلالي للتراث التاريخي يفرض على الكاتب أن يختار من تلك الأحداث والشخصيات ما يرى أنه ذو دلالة خاصة ثم يحاول عرض تلك الدلالة في بناء متكامل. ثم يتحدث عن أهمية توظيف التاريخ فيرى أن هذه الأهمية لا تكمن فقط في وعي الكاتب بالتاريخ، ولكن تكمن بالأساس في وعيه أيضا بالواقع المعاش وبذلك يوضع المتلقي داخل فضاء من الجدل بين الحاضر والماضي، فيعمل على استخلاص الفروق ويخلص إلى نتائج تمكنه من تجاوز سلبيات حاضره وصولا إلى واقع أكثر قوة واستشرفا بمستقبل أكثر إشراقا.

ومما تقدم من آراء خلص الكاتب إلى سؤالين مهمين ينبغي على دارس المسرحية أن يطرحهما وهما: ما رمز هذه المسرحية؟ ولماذا كتبت في هذا التاريخ بالنسبة للكاتب، أو بالنسبة إلى العصر الذي كتبت فيه ؟ وقد صاغهما بتعبير مختلف بقوله: هل استطاع المبدع المسرحي في استلهامه للتراث أن يعي

[1] السابق، ص: 48.
[2] عبد القادر القط، من فنون الأدب المسرحية، دار النهضة العربية، بيروت، 1978، ص: 12.

تماما معطيات العناصر التراثية؟ وأن يعي واقعه الذي طرحه من خلال العناصر التراثية المستلهمة في المنتج الإبداعي الجديد. [1]

من هذا كله نخلص إلى أن "أحسن ثليلاني" نظر إلى الجانب الإيجابي من توظيف التاريخ وأغفل بعض سلبيات التوظيف التاريخي التي قد يقع فيها الكتاب المسرحيون والتي ذكرها عبد القادر القط بقوله: ((إن ارتباط المسرح بالتاريخ هذا الارتباط الوثيق ينطوي على مزالق فنية لا بد أن يحذرها المؤلف المسرحي، فمن المبادئ المعروفة في رسم الشخصية المسرحية أن يكون للشخصية كيانها الخاص النابع من سلوكها وأفكارها وليس من إيديولوجيات الكاتب. وكذلك لا يندفع وراء الحماسة لقضيته فيحول المواقف المسرحية إلى منابر والشخصيات إلى خطباء)). [2]

أي أن تكون غاية الكاتب المسرحي هي الإبداع ومن ثم الإمتاع، لا أن يجعل العمل المسرحي تعبيرا عن أفكاره وتوجهاته المرتبطة بأحداث تاريخية بعينها وبعد هذا العنصر يقدم" ثليلاني " الأهداف التي يرمي إليها العمل المسرحي من خلال استلهامه للتاريخ:

1- الهدف السياسي التحرري من توظيف التاريخ:

يعرض لهذا العنصر من خلال تقديمه لنموذجين هما(مسرحية حنبعل) 'لأحمد توفيق المدني'، و(مسرحية يوغرطة) "لعبد الرحمن ماضوى "، وأشار قبل تحليله لهذين النموذجين إلى أن المسرح يتوجه نحو توظيف التراث التاريخي لأغراض سياسية تتمثل أساسا في مواجهة السياسة العدوانية التي انتهجتها الإدارة الاستعمارية آنذاك، وحددها بما قبل الثورة والاستقلال. وهذا ما ذهب إليه "صالح لمباركية": ((لقد حاول الاستعمار في الجزائر قطع الصلة بين

[1] ينظر، أحسن ثليلاني، المسرح الجزائري، دراسات تطبيقية في الجذور التراثية وتطور المجتمع، ص: 48-50.
[2] ينظر، عبد القادر القط، من فنون الأدب المسرحية، ص: 32،33.

الجزائريين وتاريخهم ومجدهم التليد حيث كانت محاولاته من أيام الاحتلال الأولى طمس التاريخ العربي الإسلامي واستبداله، بتاريخ فرنسا المتمدنة إلا أن إدراك رجال الإصلاح في الجزائر لهذا السعي جعلهم ينكبون على تاريخ الجزائر القديم لبعثه وإحياءه في كتابات مسرحية، قدمت خصيصا للناشئة في المدارس التعليمية، وكان هدفهم الأسمى هو إحياء تاريخ الأمة، واستحضار أبطاله للاقتداء بهم وإتباع آثارهم)).[1]

أي أن الكتاب المسرحيين الجزائريين رأوا في التاريخ مرجعا أساسيا يستمدون منه مادتهم المسرحية، وتعتبر هذه القضية قضية المسرح العربي بصفة عامة على حد قول 'عبد القادر القط': ((وقد استمد المؤلفون المسرحيون العرب موضوعات مسرحياتهم في البداية من التاريخ حين كانوا أول عهدهم بهذا الشكل الجديد من أشكال التأليف الأدبي حيث، لم يوجد بينهم بعد مواهب مسرحية حقيقية تستطيع أن تبتدع من الحياة المعاصرة موضوعات وشخصيات من أحداثه وشخصياته ما يغنيه عن الخلق الشامل الأصيل))[2]، ونفس الكلام ينطبق على المسرح الجزائري باعتباره جزءا لا يتجزأ من المسرح العربي ككل ومنه نلاحظ أن التاريخ كان ضرورة لا يمكن للكاتب المسرحي أن يستغني عنها.

ثم يتناول " أحسن ثليلاني" (مسرحية حنبعل) "لأحمد توفيق المدني" بالدراسة والنقد حيث يرى أن الدارس لهذه المسرحية يكتشف سعي الكاتب إلى استعادة التاريخ المغربي القديم، واستثماره فيما يخدم أهداف صراع الشعب الجزائري ضد الاحتلال الفرنسي، فاختار شخصية القائد "حنبعل" الذي جمع بين المهارة العربية وحسن السياسة وفكرة الأخوة الوطنية الصادقة، وأراد أن ينتقم لوطنه من روما وأن يسترجع مكانه قرطاجنة التي فقدتها اثر الحرب البونيقية، وبعد موته انتهت صفحة من المجد والبطولة لا يعرف التاريخ لها مثيلا، وأصبح اسم

[1] صالح لمباركية، المسرح في الجزائر دراسة موضوعاتية وفنية، دار الهدى، الجزائر، 2005، ص: 17.
[2] عبد القادر القط، من فنون الأدب المسرحية، ص: 51.

"حنبعل" في العالم مضرب المثل في البطولة وأصالة الرأي.[1] ثم يعرض 'أحسن ثليلاني' لقضية هامة وهي قضية الإسقاط التاريخي فرأى أن الحزن الذي ألم بسكان قرطاجنة بعد انهزام جيشهم بقيادة" حنبعل" أمام حديث الرومان بقيادة "شيبو" في معركة زاما الشهيرة هو نفسه الحزن الذي ألم بالجزائريين بعد سقوطهم بأيدي المحتل الفرنسي وما ترتب عن ذلك من توقيع 'الداي حسين' على معاهدة الاستسلام مع القائد الفرنسي 'دوبر ومون' وفي ظل هذا السقوط تبرز شخصية "حنبعل" كقائد ملهم ومخلص لشعبه وكان الكاتب في كل مرة يقدم مقاطع من المسرحية ويعلق عليها مثل:

الكاهن الأكبر: أي حنبعل، العدو على الباب وجندك قد تلاشى.

حنبعل: في رجالنا بقية صالحة وفي مخازننا سلاح كثير.[2]

ويذكر أن المسرحية غنية بالقيم الثورية التي سعى الكاتب إلى بثها في روح المتلقي مثل النزوع التحرري والتضحية بالنفس في سبيل الحرية، وكراهية الرومان ومن ثم المحتل الفرنسي. لأن الدارس لهذه المسرحية لن يجد عناءا في الوصول إلى هذا الإسقاط، ولأن المسرحية تكشف عن غاياتها السياسية منذ البداية ومن خلال الإهداء الذي خطه الكاتب على صفحاتها الأولى: ((إلى الشباب المغربي ... أقدم هذه الرواية التي تحيي له صفحة من جهاد أبطاله الأولين، وفيها عبرة وذكرى)).[3]

وهذه المقولة تؤكد كلام" أحسن ثليلاني" فالكاتب كان من خلال هذه المسرحية يمرر رسائل تحررية تحرض المتلقي كما تعطي المسرحية صورة مؤثرة عن امتزاج الحب بالثورة فعندما يعرض معطي الزواج على صافو ترد قائلة: لم تحن الساعة بعد، حرام علينا أن نفكر في أمر الزواج، والوطن المقدس لا يزال

[1] أحسن ثليلاني، المسرح الجزائري، دراسات تطبيقية في الجذور التراثية وتطور المجتمع، ص: 51.
[2] نفسه، ص: 52.
[3] نفسه، ص: 53،54.

في خطر عظيم، ويرى "المؤلف" أن الفصل الثالث من المسرحية غني بالإشارات والإسقاطات التاريخية مثل الحديث عن وحشية الرومان والتلميح في كل مرة إلى وحشية الاستعمار الفرنسي، ويشير إلى ظروف عرض المسرحية حيث عرضت في (09 ماي 1948) أي غير بعيد عن تاريخ وقوع حوادث (08 ماي 1945) تلك المجازر المشؤومة التي أودت بخمسة وأربعين ألف شهيد جزائري قتلوا على أيدي المحتل.

كما يرى" ثليلاني" أن الكاتب" توفيق المدني" اتخذ من شخصية" حنبعل" قناعا لتعريه وحشية الاستعمار وشحن المتلقي بقيم تحررية فاتخذ من التراث التاريخي وسيلة وقناعا يختفي خلفه، فيستعير صوتا غير صوته.

فالكاتب أراد أن يقول: أن التراث يمنح للمبدع حرية فيعبر من خلاله عن ما يشاء من دون خوف ولا حرج.

ثم يقدم قضية أخرى وهي التنبيه من خطر اليهود ودسائسهم ويرى أن لديها دلالات سياسية تتمثل في موقف الكاتب من نكبة فلسطين (سنة 1948)، وكذلك دور يهود الجزائر في دعم الاستعمار الفرنسي.[1] ويخلص من الوصية الختامية "لحنبعل" عندما قال: ((ولا حياة إلا للأمم الشاعرة بوجودها، المجاهدة في سبيل حريتها، المحافظة على كيانها ووجدانها)). إلى الفكرة الرئيسية: لا استقرار للغزاة ومحتلي أراضي الغير، ويرى أن الكاتب وظف التاريخ توظيفا سياسيا لا ينتصر للماضي قدر انتصاره للراهن، فالمسرحية تستلهم من حياة "حنبعل" ما يخدم الحاضر الجزائري والمغربي.[2]

ونفهم من هذا أن الكاتب من خلال مسرحيته هذه كان يسعى إلى أن يغير الفكرة التي حاول الاستعمار ترسيخها في عقل كل جزائري وهي أن الاستعمار

[1] المسرح الجزائري، دراسات تطبيقية في الجذور التراثية وتطور المجتمع، ص: 55،56.
[2] ينظر: نفسه، ص: 57،58.

الفرنسي قضاء وقدر لا بد عليهم أن يرضوا به فاستحضر" حنبعل", الذي فضلى الانتحار بالسم على أن يرضى بقضاءه وهو موته على يد المحتل الروماني.

وقد رأى" ثليلاني" أيضا أن 'توفيق المدني' على الرغم من حرصه على تحقيق الصدق التاريخي في تجسيد شخصية حنبعل إلا أن ذلك لم يمنعه من السعي إلى تحقيق الصدق الفني من خلال إثارة عواطف المتلقي وبث القيم التحررية، ويرى أن الكاتب قد وقع في مآخذ الالتزام وهو تحويل المواقف المسرحية إلى منابر والشخصيات إلى خطباء وجعل الحوار حديثا حماسيا مباشرا، ورغم أن هذا كان يمكن أن يؤدي إلى عدم اقتناع الملتقي بشخصية "حنبعل" إلا أنها حققت نجاحا باهرا (1948)، لأن الملتقي وجد فيها ما يعبر عن طموحاته التحررية، ويرجع ليتحدث عن مبدأ الاختيار والعزل، فالكاتب عزل بعض المحطات واختار محطات بعينها فهو لم يختر انتصارات "حنبعل لأنه لا يسعى إلى تقديم مسرحية تنفس عن الملتقي وتدغدغ عواطفه. وإنما سعى إلى إحداث أزمة في وجدان المتلقي وعقله ومن ثم دفعه إلى كراهية المحتل ومقاومته[1]، (أي ثورته على العدو الفرنسي الظالم) ثم عرض إلى أهداف هذه المسرحية:

- يفر الإنسان من الغزاة المحتلين.
- تنتصر المقاومة بالتخطيط والحكمة والمهارة.[2]
- يتطلب النصر تضحيات ومعرفة بالعدو وتحضير بيئة المقاومة.

وما يلاحظ عن هذه الأهداف أن الكاتب صاغها باستعمال الفعل المضارع الذي يدل على الاستمرارية حتى تكون صالحة لأي زمان ويرى 'ثليلاني' أنه مهما تعددت الأهداف فإنها تراهن على فكرة إقناع المتلقي بالقيم التحررية ومقاومة

[1] السابق، ص: 58،59.
[2] نفسه، ص: 60.

الاحتلال، وأن توظيف التراث قد حقق غايته السياسية لأنه أثار الحمية في النفوس وبعث الشعور القومي.

ثم يربط المسرحية وهدفها بشخصية كاتبها 'توفيق المدني' فيقول أنه: ناشط في صفوف جمعية العلماء المسلمين الجزائريين وأنه ألف هذه المسرحية لإحياء الشخصية الجزائرية بتوظيف التاريخ المغربي القديم، ودعوة لاستلهام قيم المقاومة من المحطات التاريخية وهو يعتقد أن الكاتب قد وعى معطيات الحاضر، واستوعب حوادث التاريخ فأحسن الاستعادة وأحسن الإسقاط.[1]

وبعد هذا يقدم لنا نموذجا آخر يوظف التاريخ لهدف سياسي تحرري وهو:

مسرحية يوغرطة' لعبد الرحمان ماضوي '، أو عندما تصبح القدوة عبرة: ويذكر أن هذه المسرحية تصور صراع النوميديين بقيادة يوغرطة ضد الاحتلال الروماني، وبالتالي فهي توظف التاريخ الجزائري القديم لتطرح موقف الشعب الجزائري من الاحتلال الفرنسي، ثم يرجع ليؤكد على مبدأ الاختيار، حيث يرى أن المسرحية تقدم رؤية سياسية للواقع الجزائري قبيل اندلاع ثورة (نوفمبر 1954) من خلال اختيار ملامح ومحطات تاريخية معينة في حياة' يوغرطة' منسوجة نسيجا فنيا، كما يرى أن الكاتب سعى إلى تحقيق ثنائية الصدق التاريخي والصدق الفني، فأحسن استعادة هذه الصورة وأحسن إسقاط ماضي الجزائر في الفترة النوميدية على حاضرها، فالصدق التاريخي يتجلى في حرص الكاتب على تحديد تاريخ وقوع حوادث كل فصل من المسرحية، أما الصدق الفني فيظهر في اتخاذ التاريخ إطارا فنيا لتصوير الواقع السياسي الجزائري قبيل الثورة التحريرية.[2]

[1] ينظر، أحسن ثليلاني، المسرح الجزائري دراسات تطبيقية في الجذور التراثية وتطور المجتمع، ص: 61.
[2] نفسه، ص: 63.

ولاحظ "ثليلاني" أن الكاتب اختار لفصوله الخمسة عتبات قرآنية تصب كلها في فضاء الحث على الجهاد والمقاومة، ويعود لموضوع الإسقاط التاريخي حيث يرى أن" ماضوى" صور تقاعس الأبناء ويمثلهم كبير الأعيان "فراكسين" وفي هذا تشخيص لتقاعس شرائح واسعة من قيادات الشعب الجزائري قبيل الثورة التحررية عن النهوض بواجب تحرير الوطن والتحجج بعدم جاهزية الشعب بخوض غمار الثورة المسلحة[1] ويدلل ببعض المقاطع مثل:

يوغرطة: مسكين أنت يا وطني كلما أفقت للنهوض وجدت من يعترض لك السبيل من أبنائك، لا ما ضرك أعداؤك قط، بل ما ضرك إلا عقوق أبنائك المتزعمين.[2]

ويرى المؤلف أن أهم موقف درامي هو الحالة النفسية الأليمة التي صار عليها 'يوغرطة' بعد تسليمه السلاح لأعدائه، فشخص من خلاله مصير من يتخلى عن المقاومة فيغدو عبرة بعد ما كان قدوة ثم يذكر نقدا لبعض عناصر المسرحية.

اللغة: حيث يرى أن خاتمة المسرحية انتهت بكلام' يوغرطة' الذي جاء بنبرة خطابية لكنها خطابية -حسب رأيه -مناسبة للموقف الدرامي، فالمسرحية تسعى لبعث رسالة سياسية من خلال تحريض المتلقي وشحنه بقيم المقاومة وكأن الكاتب أحس بدنو اندلاع الثورة، فأحسن استلهام وتوظيف التاريخ.

- الشخصيات: فلاحظ أن هناك شخصيات خيرة وأخرى شريرة لكن أهم شخصية جسدت الصراع الدرامي هي شخصية' يوغرطة'.
- الحبكة: هي حبكة قوية تكاد تستمر استمرارا متوانيا ماضية في تصاعد مطرد.
- الفكرة: تأهيل الفرد والبيئة قبل القيام بأية مقاومة

[1] السابق،ص: 64.
[2] نفسه، ص: 66.

- أهداف المسرحية:
  - يثأر كل فرد اغتصب في حقه وملكه.
  - يسترد بالقوة ما أخذ بالقوة.
  - تسعى لمعرفة ذهنية الناس قبل الاحتماء في أحضانهم ثم يقدم "ثليلاني" خلاصة لهذا العنصر تحوي العديد من الآراء النقدية كالآتي:

-توظيف التاريخ في مسرحيتي (حنبعل) للمدني، ومسرحية (يوغرطة) لماضوي قد جاء مبنيا على رؤية سياسية تحررية، تربط الحاضر الجزائري بماضيه، فالغاية من توظيفه هي الثورة ضد الاستعمار الفرنسي.

-المسرحية التاريخية قامت بوظيفتين:

أدبية: حيث ساهمت في تطوير الإنتاج المسرحي.

سياسية: تحريض الشعب الجزائري واستنهاض همته.[1]

2-الهدف الاجتماعي الإصلاحي من توظيف التاريخ:

يقدم المؤلف نموذجين:

-مسرحية بئر الكاهنة "لمحمد واضح" أو وحدة الأمة بين العرب والبربر: ويذكر أن هذه المسرحية تعالج القضية البربرية (العلاقة بين الأمازيغ والبربر) وهي قضية لا تزال حتى في وقتنا الحالي لكنها قضية مسكوت عنها في الثقافة الجزائرية، خلال الثورة التحريرية وبعد الاستقلال. وهذا عائد في رأيه إلى أن الكتاب يتحاشون الخوض فيها تاركين ذلك للسياسة، ولكن هذا مازاد من تعقيدها في السنوات الأخيرة من القرن العشرين.[2]

[1] أحسن ثليلاني، المسرح الجزائري، دراسات تطبيقية في الجذور التراثية وتطور المجتمع، ص: 74-76.
[2] ينظر، نفسه، ص: 76.

وتعتبر مسرحية(بئر الكاهنة) من أهم الإبداعات المسرحية التي شخصت قصته العلاقة بين العرب والبربر وحاولت الإصلاح ونجد هذا جليا من خلال الإهداء: ((إلى الذين آمنوا بوحدة الأرومة من أبناء المغرب العربي، ثم ناضلوا، وكافحوا وجاهدوا في سبيل اتخاذ القلوب ووحدة الصف ...)).
ثم يعطينا وصفا دقيقا للمسرحية شكلا ومضمونا فمن حيث الشكل مثلا: تقع المسرحية في (92 صفحة) من الحجم المتوسط وتتألف من ثلاثة فصول.

أما من حيث المضمون: تتأسس المسرحية ضمن فضاء تاريخي تستعير فيه صراع الكاهنة (ملكة الأمازيغ) ضد جيش الفتح الإسلامي بقيادة" حسان بن النعمان".

وما يلاحظ عن دراسة" ثليلاني" لهذه المسرحية أنه:

كان يسبق كل مقطع بتقديم تلخيص له ثم يعطينا بعض الحوارات من المشاهد كدليل على ما قاله.

لم يقدم شخصيات المسرحية جملة واحدة وإنما كان في كل مرة يشير إلى شخصية معينة ويقدم وصفا لها فمثلا نجده يصف شخصية الكاهنة، وهي البطلة بقوله: ((إن المسرحية تظهر الكاهنة ملكة رعناء، قاسية القلب، تعشق الكهنة وتدعي علم الأسرار والغيب مستبدة برأيها، وهي مستعدة لإحراق بلدها في سبيل صد العرب الفاتحين)).[1]

ويرى أن الكاهنة كانت تعتقد أن العرب معتدون مثل البيزنطيين والروم لكنهم عكس ذلك، وقد عبر عن هذا بعلاقة الحب التي نسحبها بين 'آنتينا' البربرية و'خالد' العربي.

[1] ينظر، السابق، ص: 80، 81.

يوغور مخاطبا الكاهنة: ((لقد تبين شعبك أنه والشعب العربي من طينة واحدة، إنهما شعب واحد، دم واحد يجري في عروق العربي وعروق البربري)).[1]

و هكذا يتتبع المؤلف فصول المسرحية الثلاثة حتى يصل إلى الخاتمة، فيرى أنها غنية بالدلالات حيث يعبر الكاتب من خلال أعمال الكاهنة، عن فكرة انهزام قوى الشر التي سعت إلى إشعال نار الفتن والحروب بين البربر والعرب.

والفكرة التي سعت المسرحية إلى تشخيصها هي انتصار الحب والمودة والتآلف بين العرب والبربر، فالتوظيف التاريخي جاء لخدمة أهداف اجتماعية إصلاحية تتعلق بإطفاء نار الفرقة بين أفراد الشعب الجزائري من خلال اختلاق ما يسمى بالأزمة البربرية.

ويعود إلى قضية الصدق التاريخي والصدق الفني: ((والمسرحية في عمومها تراهن على تحقيق الصدقين التاريخي والفني)).

فالصدق التاريخي: ((التزم الكاتب بالإطار التاريخي العام للصراع واختيار الشخصيات والحوادث ويضرب مثلا: إن أبعاد الشخصية الفنية للكاهنة تتآلف مع شخصيتها الواقعية، فهي امرأة أمازيغية جميلة وشجاعة قوية البنية تعرف باسم 'دهي'وهي المرأة الملكة)). كانت تقطن جبال باغية قرب مسكياتة بسفوج جبال الأوراس، ولقبها العرب بالكاهنة لأنها دوخت بدهائها الخارق وواجهت "حسان بن النعمان" الوالي الجديد على إفريقيا الشمالية حوالي (72هـ الموافق لـــ 692م).

ويواصل الكاتب بعرض مجموعة من الحقائق والأحداث التاريخية المتعلقة بشخصية الكاهنة، وما يلاحظ عن هذا أنه أسهب كثيرا في السرد التاريخي ويبدو أنه معجب بشخصية هذه المرأة.[2]

[1] نفسه، ص: 82.
[2] أحسن ثليلاني، المسرح الجزائري، دراسات في الجذور التراثية وتطور المجتمع، ص: 86،87.

الصدق الفني: ((أما من حيث الصدق الفني في بناء المسرحية فإن الكاتب قد أحسن تعميق الصراع الدرامي، بفضل تركيزه على بعض الرموز ذات الدلالات القوية في بناء المسرحية، ويضرب مثالا لذلك رمزية البئر الذي ظلت الكاهنة طوال فصول المسرحية تناجية، وتستلهم طقوسها السحرية من وحيه، بل وتهدد أعداءها بإلقائهم فيه، هذا البئر الذي اكتسب صفة الشخصية الدالة على الشر المستطير في تطور الصراع المسرحي وكذلك يرى أن قصة الحب التي نسجها الكاتب بين 'خالد' و'آنتينا' قد عبرت عن تآلف الشعبين العربي والبربري وامتزاجهما، فالزواج الذي كان تتويجا لعلاقة الحب تلك هو تعبير عن هوية الشعب الجزائري اليوم، في أبعادها العربية الإسلامية والأمازيغية فهو شعب واحد عربه الإسلام.[1]

ويخلص "ثليلاني" بعد هذا كله إلى أن الكاتب "محمد واضح" في مسرحيته بئر الكاهنة يملك رؤية اجتماعية إصلاحية بفضل قراءته العميقة لمعطيات الواقع والتاريخ وموقفه تجاه الفتنة البربرية يتوافق مع موقف جمعية العلماء المسلمين الجزائريين أي أن الجمعية جاءت لتوحد بين الجزائريين مهما كانت معتقداتهم فهم يجتمعون تحت راية العروبة والإسلام.

-لقد ألح الكاتب على لسان شخوصه على فكرة الأخوة بين العرب والبربر، ودعوته إلى انتصار إرادة الصلح ونداء الحب في المسرحية على إرادة الحرب والدماء والدمار.

المسرحية لا تشخص الكاهنة بقدر ما تشخص بئرها (شرها وحقدها).

المسرحية تسائل التاريخ وتستلهمه لتزرع قيم الحب والأخوة بين أفراد الشعب الجزائري.

[1] السابق، ص: 90.

3)- الهدف التعليمي من توظيف التاريخ:

مسرحية الخنساء لرمضان محمد الصالح أو التدوين الفني للتاريخ العربي الإسلامي.

يرى الكاتب أن هذه المسرحية تشخص حياة الشاعرة العربية "الخنساء" مثلما أوردتها مختلف المصادر والمراجع ثم يورد رأي "عز الدين جلاوجي" بقوله: "أنه على صواب" حين رأى أن المؤلف قد قصد من خلال مسرحيته هاته إلى تحقيق غرضين اثنين:

إيراد الحوادث التاريخية.

تعليم المتلقي مادة أدبية من شعر العرب وخطبهم.

ويلاحظ أن المضمون التاريخي والهدف التعليمي ملمحان بارزان للعيان في المسرحية ثم يمضي في وصف المسرحية: لقد قسم المؤلف مسرحيته إلى ثلاثة فصول، يشخص فصلها الأول جانبا من حياة الخنساء في الجاهلية (بسط مراتب الخنساء ومسرحتها ضمن موقف درامي حزين).

وقد لاحظ "ثليلاني" أن الكاتب في هذه المسرحية، قد قام بتوظيف هذه الحادثة سعيا منه لإقناع الملتقي وتعميق شعوره بعظمة شاعرية الخنساء حتى ولو كان الأمر على حساب الحقيقة العلمية المعروفة. وذلك راجع إلى الخيال ويرى أن الفكرة الرئيسية التي حرص المؤلف على تبليغها من خلال تشخيص مرارة تجربة الموت في حياة الخنساء وأن الموت العادي ليس كالاستشهاد الذي هدأ عواطف الخنساء في آخر المسرحية ذلك لأن مقتل أبنائها الأربعة لم يذهب سدى، بل كان جهادا وتضحية في سبيل الله، ويرى أن الدارس لمسرحية الخنساء لا يجد كثير عناء في الاهتداء إلى مضمونها التاريخي وهدفها التعليمي، وأن بعض الحوارات قد أتى بها الكاتب بلفظها ومعناها كما وردت في بعض

المراجع، كما أنه لم يجعل من مأساة الخنساء عنصرا دراميا حادا يؤثر في المشاهد، بحيث يعطف على هذه المرأة أي أنه كان يهدف إلى تعليم الناس بتاريخهم حتى لا ينسوه، في أسلوب مشوق.[1]

ما يلاحظ عن هذا العنصر أن" أحسن ثليلاني" قد قدم نموذجا واحدا فقط في حين قدم في الهدفين السابقين (التحرري، الاجتماعي) فلربما يكون هذا عائد إلى قلة التأليف في المجال التعليمي، أو لأسباب أخرى نجهلها.

في هذه المسرحية لم يتعرض إلى القضية التي كررها في دراسته لمعظم المسرحيات وهي قضية الصدق الفني والصدق التاريخي. ثم يخرج من هذا الفصل بخلاصة حوت العديد من الآراء النقدية يمكن أن نجعلها كالآتي:

التفاعل بين المسرح الجزائري منذ نشأته والتراث التاريخي الذي شكل ذاكرة الشعب الجزائري (أن هناك ترابط بينها وكلاهما قدم الآخر).

النهل من التاريخ لم يكن لأسباب فنية وحسب وإنما لأسباب سياسية في الأساس، ذلك أن الاستعمار الفرنسي سعى إلى طمس تاريخ الجزائر.

تعدد المصادر التاريخية التي طعمت المسرحية التاريخية الجزائرية (التاريخ المغربي القديم، التاريخ النوميدي والأمازيغي و التاريخ العربي الإسلامي).

الكتاب في توظيفهم للتراث التاريخي يتفاوتون عمقا وسطحية فهناك مسرحيات تاريخية تحسن إدراك التاريخ وتعني الواقع والعلاقة التفاعلية بينهما، ومسرحيات أخرى لا تعدوأن تكون عرضا مجانيا لحوادث التاريخ وشخصياته دون رؤية فنية واضحة، فالكاتب يتوسل بالحكاية أو الشخصية التاريخية لأنه عاجز عن تقديم عقدة مسرحية من إبداعه فيلجأ لجاهزية التاريخ ويذكر مجموعة

[1] السابق، ص: 100.

من الأمثلة عن مسرحيات تصب في هذا الباب: "الشاعر الزنجي وأخواتها" للشاعر " محمد الأخضر عبد القادر السائحي ".

ويصدر حكما نقديا عن هذا الشاعر بقوله: ((إن حضوره الشعري أكثر إقناعا وفنا من حضوره في الإبداع المسرحي)).[1]

والسؤال الذي يطرحه نفسه هنا لماذا لم يعرض "أحسن ثليلاني" نموذجا ويحلله حتى دليلا مقنعا على كلامه.

وفي نهاية هذه الخلاصة رتبا غايات توظيف التاريخ في المسرح الجزائري ورأى أن الأولى هي الغايات السياسية فأغلب المسرحيات التاريخية إنما تقنعت بالتاريخ لمقاومة الاستعمار الفرنسي ويذكر مجموعة من الأمثلة. ثم الغايات التعليمية من خلال تلقين التاريخ الجزائري للأجيال وقد أطلق عليه مصطلح غريب وهو "بيداغوجيا المسرح".

ثم بعدها الغايات الاجتماعية وهي الأقل حضورا ويعيد ذلك إلى أن المسرحية الاجتماعية لا تحتاج كثيرا إلى أقنعة تاريخية قدر حاجتها لاستعمال حبكة واقعية.[2]

ثانيا:البعد الديني

لو أجرينا مقارنة طفيفة بين هذا البعد والبعد التاريخي لوجدنا أن المؤلف لم يذكر الأهداف من توظيف التراث الديني مثلما فعل في التراث التاريخي.

1) التوظيف السياسي للشخصية الدينية

أ) مسرحية بلال بن رباح آل خليفة محمد العيد أو المقاومة بالصبر والثبات:

[1] السابق: ص: 102.
[2] أحسن ثليلاني، المسرح الجزائري، دراسات في الجذور التراثية وتطور المجتمع، ص :103.

يذكر أن التوظيف يتحكم فيه عاملان متناقضان ومتصارعان هما:

1.عامل الترغيب: فالاستعمار سعى لمحو مقومات الشخصية الجزائرية ومن بينها المكون الديني الذي شكل ملمحا من ملامح المقاومة الثقافية مما أنشأ رد فعل عكس بالنسبة للمسرحيين الجزائريين باستلهام البعد الديني.

2.عامل الترهيب: الشخصية الدينية تكتسي طابع القداسة فالفنان المسرحي لا يجد في توظيفها حرية كبيرة ويهرب من هذا التوظيف خشية الوقوع في تأويلها واستعارة بعض صفاتها، لذلك كان ينقلها كما هي من مصادرها التراثية الدينية (لكن أين إبداع الفنان؟) يبدو أن" ثليلاني" لم يتعمق في الموضوع وهو يحتاج إلى دراسة أكثر.

ويقر أيضا أن مسرحية "بلال بن رباح" أول نموذج للمسرحية الشعرية الجزائرية الناضجة فنيا، ثم يقدم وصفا عاما للمسرحية: هي مسرحية شعرية من فصلين الفصل الأول يضم ثمانية مشاهد والفصل الثاني تسعة مشاهد.

الموضوع: يرى أن المسرحية غنية يقيم التحدي والصمود على المبدأ مهما بلغت قوة الظالم، وقد كان يعرض مقاطع (يعلق عليها أو يصدر آراءه ثم يدلل بالمقاطع مثال قوله:

نرى أمية متكئا مفتخرا يعلو حسبه ونسبه وسيادته على قومه:

أمية: أنا سليل الشرف أمية بن خلف

نادي كعبة الأدب يؤمه جل العرب[1]

ويقول في موضع آخر: فإننا نرى بلال وهو يبوح في وحدته بضيقة الشديد من وضعية العبودية التي يكابدها:

[1] السابق، ص:109-111

بلال: آه من الرق آه قد ضقت بالرف ذرعا

لو أني كنت حرا صدعت بالدين صدعا[1]

فيعلق عن حوار الشخصيتين قائلا: هكذا تضعنا المسرحية بمواجهة شخصيتين مختلفتين تماما، أحد هما سيد مشرك والآخر عبد مؤمن.

ومن هنا يمكن القول أن" ثليلاني" كان ينوع في تقديمه لحوارات الشخصيات ومناقشتها.

ويمضي في تحليل عواطف الشخصيتين الأول الاعتداد بنفسه والاستمتاع بالسهر مع أصحابه، الثاني يكشف عن شغفه بالحرية وخوفه الشديد من افتضاح سر إيمانه بالرسالة المحمدية لدى سيده المشرك ثم يقدم حوارا بين بلال وأمية بعدما اكتشف أمية إسلام بلال يرى فيه تشخيصا للصراع الدرامي ممثلا في قوة الإيمان التي يجسدها بلال بن رباح من جهة وقوى الشرك التي يشخصها أمية بن خلف، ويرى أن هناك عدم تكافؤ بين القوتين المتصارعتين ثم يقدم مقاطع من المشهد السابع وهو المشهد الذي يحضر فيه أمية كاهنا من أجل علاج بلال مما أصابه ويرى أنه قريب إلى الكوميديا الساخرة منه إلى المأساة، ثم يعرض لقضية سياسية، فقد رأى أن "محمد العيد آل خليفة" استحضر مجالس الطرقيين والمرابطين الجزائريين، في معالجة المجانين بالدروشة بهدف السخرية منهم، فهم كانوا متعاونين مع الاستعمار في تشويه الدين وتجهيل الأمة.[2]

وبعد هذا يقدم لنا مجموعة من الملاحظات النقدية عن هذه المسرحية يمكن أن تجملها في ما يلي:

[1] السابق،ص:111
[2] نفسه ونفسها

- -استيفاءها لقواعد المسرح الشعري الكلاسيكي وخاصة ما يسمى بقانون الوحدات الثلاث، الزمان والمكان والموضوع وقد استعمل(ما يسمى) ونلمس من هذه العبارة عدم اقتناعه بهذه الوحدات أو بهذا المصطلح ...!
- -الحوار جاء بلغة شعرية راقية.
- -الموضوع: مستمد من التاريخ القديم.

ثم يعرج مرة أخرى على قضية الصدق التاريخي فيرى[1] أن الشاعر تقيد به في الصراع والشخصيات إذا قورن ذلك مع ما أوردته المراجع التاريخية. فالمسرحية في ظاهرها مجرد تصوير أمين لتلك الحوادث المؤثرة بهدف بث العبرة والموعظة.

كنت أتوقع بعد ذكر "ثليلاني" لكلامه ظاهرها أن يتكلم عن باطنها.

ثراء المسرحية بدلالات الصبر في سبيل المقاومة السياسية وقد جاءت في سياق تاريخي مناسب، حيث كانت الجزائر ترزح تحت احتلال فرنسي استعبد شعبها، ثم ينوه بدور الحركة الوطنية في صد المستعمر وسياسة التنصير والفرنسة، وبدور جمعية العلماء المسلمين الجزائريين منذ تأسيسها (سنة 1931) في الدفاع عن شخصية الجزائر وهويتها.

لقد أحسن "محمد العيد آل خليفة" من خلال "بلال" مقاومة الاستعمار وذلك من خلال حسن الاختيار، حيث تمثل شخصية 'بلال' المتمسك بدينه والطامح للحرية والانعتاق. الشعب الجزائري، وشخصية 'أمية بن خلف' الطاغية المتجبر المستعمر الفرنسي.

تمثل المسرحية هذه شكلا فنيا جديدا في الساحة الأدبية. وهذا ما يجعله رائدا في هذا المجال.

[1] السابق، ص: 112.

تحقيق الكاتب للصدق التاريخي لم يمنعه من تحقيق الصدق الفني من خلال خلقه لمساحة بين الماضي والحاضر بطريقة فنية وذلك عن طريق تعميق الصراع الدرامي من خلال.

الصراع العمودي: رفض بلال للشرك بالله وتمسكه بعقيدة التوحيد.

الصراع الأفقي: بين العبد وسيده.

الصراع الداخلي: الذي عاشه بلال وهو يواجه التعذيب حاثا جسمه على الصبر.

ثم قدم حكما نقديا عن رؤية المؤلف في تشخيص هذا الصراع حيث رأى أنه شخصه وفق منظور ديني وحسب، لأن الاحتلال الفرنسي للجزائر كان اقتصاديا في المقام الأول، ولم تكن غاية القضاء على الدين هي الأساس.[1]

ثم بعدها أجمل لنا ملامح التوظيف السياسي للشخصية الدينية في مسرحية بلال كالآتي:

إحياء التاريخ الإسلامي لربط الشعب الجزائري به في وقت سعى الاستعمار إلى قطع الصلة بينهما.

بلال هو المعادل الموضوعي للجزائر الطامحة إلى الحرية.

دعوة الشعب الجزائري من خلال شخصية 'بلال' إلى التمسك بمقومات شخصيته وعلى رأسها الدين الإسلامي.

تعد هذه المسرحية رائدة في المسرح الشعري، فقد كان "محمد العيد" في بداياته لا يقل عن 'أحمد شوقي' في مصر والوطن العربي عموما.

[1] ينظر: السابق، ص :113-115.

ب) مسرحية تغريبة جعفر الطيار أو غليسي، يوسف أو الوطن بين الفتنة والمصالحة

نلاحظ أن "أحسن ثليلاني" يربط دائما بين النص والواقع الجزائري فنجده يقول في البداية -بعد تقديم الظروف التي كتبت فيها المسرحية عقب توقيف المسار الانتخابي (سنة 1961) - نص(تغريبة 'جعفر الطيار') قد جاء ليعبر عن واقع سياسي جزائري قائم، ويبشر في الوقت نفسه بموقف سياسي قادم وهو ما عرف بالمصالحة الوطنية[1] (ما عرف؟).

ويرى أن الكاتب من خلال الحوار الذي يدور بين 'جعفر' و'النجاشي' هو واقع المأساة الوطنية التي شهدتها الجزائر في نهاية ق 20 وأن مصدر الفتنة هو الاقتتال الدموي بين السلطة الحاكمة والمعارضة المسلحة ولقد عمد الكاتب إلى مثل شعبي للتعبير عن عقدة الصراع وعن آثاره في صفوف الأبرياء، وهو قولهم: "تقابضوا الطيور فالسماء بالدرك على السيول".

وقدم له شرحا رائعا بالعربية: تقاتلت الصفوف فكانت الضحية هي السنابل.

فالكاتب يشبه السلطة الحاكمة والمعارضة المسلحة بالصقرين المتقاتلين (النظام الحاكم: جبهة التحرير الوطني والمعارضة: الجبهة الإسلامية).

فأرادوا أي الجهة الإسلامية علما يرفرف فوق أصقاع البلاد؟

ثم ذكر "ثليلاني" أن الرؤيا التي رآها جعفر المليئة بمعاني المصالحة والسلم، هي الأمل الذي يستشرفه الكاتب كحل لعقدة المأساة الوطنية الجزائرية.[2]

[1] أحسن ثليلاني، المسرح الجزائري، دراسات في الجذور التراثية وتطور المجتمع، ص: 116.
[2] السابق، ص: 119،120.

وخلص إلى أن الكاتب لا يوظف التراث من أجل إعادة سرده، وإنما من أجل استغلاله في التعبير عن الراهن السياسي والتطلع إلى راهن أفضل تحقق فيه الآمال ممثلة في قيم العدل والسلم والمصالحة.

ثم قدم لنا قراءة بسيطة في عنوان المسرحية، حيث رأى أن الكاتب عندما استخدم لقب الطيار قد قصد إلى توظيف هالة القداسة المطبوعة على شخصية هذا الصحابي الشهيد ليسقطها على الإسلامين المخلصين الأبرياء، كما أضاف تغريبة لجذب المتلقي بعنوان معبر جميل.[1]

وبعد هذا أجرى مقارنة بين النصين (بلال، تغريبة جعفر الطيار) وقال: أن رؤية و'غليسي يوسف' في 'تغريبة جعفر الطيار' لا تختلف كثيرا عن رؤية "محمد العيد آل خليفة "في 'بلال بن رباح' وهي تشخيص الصراع السياسي وفق منظور ديني فعلى الرغم من أن الأسباب السياسية هي الدافع وراء اشتعال نار الفتنة والمأساة الوطنية الجزائرية إلى أن الصراع الدرامي لا يشير إلى ذلك أي أنه قصر الرؤية نحو المنظور الديني وهو الأساس في الصراع، فثليلاني أراد من الكاتبين أن يعرجا على الجانب السياسي ويولياه الأهمية الأكبر، لأنه هو صلب الموضوع وليس السبب الديني إلا جزء من هذا السبب الرئيسي، أي أن الإسقاط لم يكن مناسبا.

ورأى أيضا أنه لا يوجد فرق بين 'بلال' الثابت على دينه في مواجهة التعذيب بين 'جعفر' المهاجر بقناعاته من مطاردات السلطة له وهذا يدل في رأيه على عدم تطور الرؤية الدرامية في المسرحية الجزائرية المراهنة على التوظيف السياسي للبعد الديني على الرغم من وجود مسافة زمنية بين النصين.[2]

[1] نفسه، ص: 121.
[2] السابق، ص: 123،124.

من هنا نستشف أن المؤلف أراد القول: أن "وغليسي يوسف" لم يطور في الرؤية الدرامية مما كانت عليه، وأنها تشبه رؤية 'محمد العيد آل خليفة'.

وعن رأيه حول لغة المسرحية يقول: لغة الحوار في المسرحية لغة شعرية موزونة في الخطاب ويرى أن هذه التفاتة جيدة من الكاتبين لكن الخصيصة الشعرية في الحوار طغت على الخصيصة الدرامية، وأن هذا يعتبر عيبا من عيوب المسرحية الشعرية.

وأطلق حكما عن المسرحيتين بقوله: يمكن أن نزعم أن كلا من المسرحيتين هما من الشعر المسرحي أكثر من كونهما من المسرح الشعري.

وبعدها أعطى بعض الملاحظات عن مسرحية 'تغريبة جعفر الطيار':

هي مسرحية قصيرة والمسرحية الشعرية تحتاج طولا وتعددا في الفصول.

انحسار الفعل الدرامي فيها لحساب الكلام أو الحوار بين الشخصيات إلا أن هذه دراما شعرية كما وصفها صاحبها.

يظهر من هذا الكلام أن "أحسن ثليلاني" رافضا أن تكون هذه المسرحية دراما شعرية فهي هكذا كما وصفها صاحبها لا كما هي أصلا.

غنية بوهج القضية السياسة التي تشخصها وهي الدعوة إلى المصالحة الوطنية.[1]

من المفروض أن يتقدم هذا النقد عن المقارنة بين النصين.

2- التوظيف التربوي للحوادث والمناسبات الدينية:

أ) مسرحية المولد للجيلالي عبد الرحمان أو بزوغ الحق وأفول الباطل

[1] نفسه، ص :124،125.

يذكر "ثليلاني" أن هذه المسرحية تصور الإرهاصات العظيمة التي سبقت ميلاد النبي محمد(صلى الله عليه وسلم) وتجسد انتصار الحق على الباطل ويذكر أيضا كما يراه العيد ميراث: أن هذه المسرحية تعبير صريح عن سخط المفكرين الجزائريين إزاء نشاط الاستعمار لأجل تحميس الشباب الجزائري، كما يرى أن الدارس لهذه المسرحية لابد أن يستخلص مجموعة من القيم التربوية:

أولا: إحياء التاريخ الإسلامي، يقول: أن هذه المسرحية مثلث في الإذاعة ،وهذا يدل على اطلاعه الواسع على النماذج التي قدمها في دراسته هذه

ثانيا: الدعوة إلى تعظيم الإسلام وتمجيده باعتباره الأحق بالإتباع وهذا في مواجهة تلك الظروف العصيبة التي كان يحياها الشعب الجزائري.[1]

وأعطى مجموعة من الملاحظات على الجانب الفني للمسرحية:

طرفي الصراع الدرامي في المسرحية، بين الباطل المتمثل في الواقع القائم وبين الحق الذي يشخصه مولد النبي محمد(صلى الله عليه وسلم).

الكاتب عرض الأحداث دون التركيز على رسم الشخصيات وتحديد أبعادها النفسية، لذلك جاء الصراع باهتا والشخصيات كثيرة العدد مسطحة، والحوادث لا تخضع في تسلسلها وتطورها للمنطق والسببية، والنهاية مفتعلة لا غاية لها إلا تحقيق الهدف الخلقي التعليمي.

لكن حبذا لو أعطانا دليلا عن هذا وذكر الشخصيات، فلربما تكون كثرة الشخصيات عاملا في تحريك الحدث وتكثيفه وأن العدد يكون لأن الحدث مستمد من التاريخ.

[1] ينظر: أحسن ثليلاني، المسرح الجزائري، دراسات في الجذور التراثية وتطور المجتمع، ص :130.

ويضيف أيضا أن الكاتب قد استغل بعض المواقف الدرامية من أجل بث قيم تربوية مثل الدعوة إلى تعلم اللغات الأجنبيه ويعيد هذا الموقف إلى رأى "عبد الرحمان الجيلالي" بخصوص قضية تعلم اللغات الأجنبية، وهي القضية التي تنازعها رأيان داخل المجتمع الجزائري عموما في الحقبة الاستعمارية.

مسرحية المولد قد وظفت الإرهاصات التي سبقت مولد النبي محمد (صلى الله عليه وسلم) من أجل تحقيق أهداف تربوية تنسجم مع تطلعات الحركة الوطنية الجزائرية.

الانصراف عن المضمون الفكري إلى الطابع التعليمي.[1]

ب) مسرحية الناشئة المهاجرة لرمضان محمد الصالح أو الصبر صبران

يذكر 'ثليلاني' الظروف التي مثلت فيها المسرحية، وأنها تشخيص لبعض المواقف المتصلة بالهجرة النبوية من مكة إلى المدينة ويعود إلى قضية الصدق التاريخي بقوله: ((والملاحظ أن الصراع الذي تشخصه المسرحية ومجمل الحوادث التي تعرضها وكذلك الشخصيات التي ترسمها، هي كلها عناصر تتوفر على صدق تاريخي كبير.

وأن الغاية من المسرحية هي غاية تربوية تتمثل في تلك القيم التربوية التي حرصت المسرحية على تزويد المتلقي بها، مثل التضحية والفداء والصبر على الأذى في سبيل الدفاع عن المبدأ.[2]

وقد كتبت هذه المسرحية للتلاميذ الصغار وما يرسخ فكرة الغاية التربوية هو كون الكثير من أبطال المسرحية من فئة الأطفال وذكر القيم التي جسدتها المسرحية، وربط كل قيمة بمجموعة من الأحداث ورأى أن هناك رسالة تربوية

[1] ينظر، السابق، ص: 131.
[2] ينظر،نفسه، ص: 135.

وجهها الكاتب للناشئة من جمهور، المسرحية وهي: أنكم أيها النشء الجزائري معنيون بكل ما تطلع به الأمة من طموحات في التحرر والنهضة، بل وبإمكانكم المساهمة الفعلية في تحقيق تلك الطموحات.[1]

أما فنيا فقد قدم بعض الملاحظات:

- المواءمة بين المخاطب (الأطفال والشباب) وتتجلى هذه المواءمة بين مستوى مضمون المسرحية وهدفها التربوي والخصائص الفنية التي ميزتها، وهي خصائص تلائم مستوى القدرات العقلية والوجدانية للأطفال أو الشباب.
- الصراع: بين قوة الإيمان وقوة الشرك.
- الشخصيات واضحة الأبعاد (نفسي، اجتماعي، جسدي).
- الحوادث متسلسلة في إطار حبكة محكمة البناء.
- الحوار بلغة عربية فصيحة واضحة.

ثم قدم لنا الهنات الفنية للمسرحية وتتمثل في:

- الإطناب في المشهدين الخامس والسادس.
- إظهار شخصيات مقدسة في الوعي الديني والسوسيوثقافي للمجتمع العربي الإسلامي مثل شخصية 'أبي بكر' وشخصية 'علي بن أبي طالب'.[2]

وما يلاحظ أنه يربط نقده لكل مسرحية بشخصية الكاتب وانتمائه مثلما يقول عن " محمد الصالح رمضان ": ((لقد كان عضوا ناشطا في جمعية العلماء المسلمين الجزائريين وبخاصة في مجال التربية والتعليم ومجال الأفواج الكشيفة للناشئة الجزائرية، وكذلك تكلم عن المسرح المدرسي وذكر مجموعة من الآراء حول

[1] السابق، ص: 136.
[2] أحسن ثليلاني، المسرح الجزائري، دراسات تطبيقية في الجذور التراثية وتطور المجتمع، ص: 137.

تعليمية المسرح: 'محمد العيد آل خليفة' (درس نافع للمناقشة) 'حوحو' (عامل من عوامل الإصلاح الخلقي والاجتماعي). 'بن ذياب' (معالجة الأدواء الاجتماعية). 'أحمد توفيق المدني' عبرة وذكرى.

وهذا ما يعزز رأيه

ويضيف قائلا: ((أن الناشئة المهاجرة من أهم بواكير النصوص المسرحية التربوية الموجهة للأطفال في التاريخ الأدبي الجزائري الحديث، وقد حملت في لغتها قبسا من تراث اللغة العربية بداية باللغة التي صاغ منه الكاتب نصه المسرحي، وهي لغة تهدف إلى أن تكون نموذجا لما يتبعه التلاميذ في حياتهم الخاصة (المدرسية، والعامة في المجتمع).[1]

ولكن هناك العديد من المسرحيات التي كتبت باللغة العربية وليست هذه ميزة تنفرد بها 'مسرحية الناشئة المهاجرة' دون غيرها.

وبعد هذا خلص إلى مجموعة من الآراء النقدية المتعلقة بتوظيف التراث الديني في المسرح الجزائري يمكن إجمالها في ما يلي:[2]

*إن توظيف البعد الديني جاء منذ البواكير الأولى وذلك استجابة لتطلعات الحركة الوطنية الجزائرية في الحفاظ عن الهوية والشخصية القومية ومواجهة سياسة المسخ والتنصير.

ما يلاحظ أنه يربط كل عنصر بالحركة الوطنية ويغفل الجانب الفني.

*إن الإنتاج المسرحي الجزائري المتوجه نحو توظيف البعد الديني كثيرا إذا ما قورن بالإنتاج العام في المسرح الجزائري، لكنه يكاد يكون حكرا على كتاب

[1] السابق ، ص :138.
[2] ينظر ، نفسه، ص: 140،141.

جمعية العلماء المسلمين الجزائريين، وقد تفاعل هذا الإنتاج هدفان سياسي وتربوي.

وكأن المؤلف أراد أن يقول أن معالجة التراث الديني من طرف كتاب جمعية العلماء المسلمين الجزائريين أمر عادي طبيعي، لكن لا بد أن يعالجه غيرهم من الكتاب.

*توظيف البعد الديني عند الكتاب المسرحيين الجزائريين جاء تلبية لهدف التمسك بالهوية العربية الإسلامية الجزائرية ولذلك بالغوا في تمجيد الشخصيات والحوادث والمناسبات.

نلمس من كلامه أنه رافض لهذه المبالغة، لكن إذا كانت الشخصيات تستحق ذلك وهي شخصيات مقدسة فلا بد من ذلك.

*اتسمت رؤية المسرحين من خلال توظيف البعد الديني بنوع من السطحية، فالصراع لا يتجاوز ثنائية الإيمان في مواجهة الشرك أو الحق في مواجهة الباطل، ثم يعرض لقضايا سياسية وهي أن الاستعمار الفرنسي للجزائر لم يكن لأجل القضاء على دين أو ثقافة الجزائريين فحسب، بل جاء من أجل بسيط نفوذه وليستولي على ثروات الجزائر بالدرجة الأولى، وكذلك المأساة الوطنية بعد الاستقلال لم تكن لأسباب دينية بل لأسباب سياسية واقتصادية وإن لبست قناع الدين والمعتقدات.

ثم يستدرك كلامه بقوله :إلا أنهم أي الكتاب المسرحيون الذين وطفوا التراث الديني رغم سطحية الرؤية وعدم الغوص في مواضيع وأسباب عميقة، استطاعوا التعبير عن الواقع الجزائري.

*إن توظيف البعد الديني في المسرح الجزائري قد اتسم بتغليب الصدق التاريخي على الصدق الفني، فلم يتعاملوا مع التراث الإسلامي بحرية وإبداع بل

بنوع من القداسة إلى درجة توثيق بعض المعلومات في الهامش، ويرى أن هذه سمة نجدها في التاريخ لا في الفن.

وفي نقده للشكل يذكر أن الشكل المسرحي الذي غلب على توظيف البعد الديني هو المسرح الكلاسيكي بكل ميزاته، مع الإشارة إلى أن هناك من حاول استخدام المسرح الشعري لكنه ،يراه شعرا مسرحيا وهي محاولات لم تجد نضجا مسرحيا.[1]

ثالثا: البعد الشعبي

يقدم لنا "ثليلاني" في بداية هذا المحور تمهيدا يضم العناصر التالية:

مفهوم التراث الشعبي: ((هو التركة التي يرثها السابق عن اللاحق في تسلسل)).

لكن ما يلاحظ عن هذا التعريف أنه تعريف غير دقيق، وهو تعريف للتراث بصفة عامة ولا يخص التراث الشعبي في حد ذاته.

خصائص التراث الشعبي:

- مجهول الأمة.
- يعبر عن وجدان الجماعة.
- ينتقل من جيل إلى آخر.
- اختلاف التراث من أمة إلى أخرى.
- أهمية التراث الشعبي ومكانته العليا.
- ارتباط المسرح الجزائري بالتراث عموما وبالتراث الشعبي على وجه الخصوص وحضوره القوي فيه، لذلك وصف المسرح الجزائري من طرف نقاده بالمسرح الشعبي.

[1] السابق، ص: 142.

- ارتباط التجارب الكبيرة بالتراث الشعبي مثل تجربة 'عبد الرحمان ولد كاكي' و'عبد القادر علولة' و'كاتب ياسين'.[1]

وهذا ما ذهب إليه قبله "صالح لمباركية" على حد قوله: ((وقد ارتبط المسرح التراثي الشعبي في الجزائر باسم مسرحي حاول من خلال أبحاثه وإنتاجه المسرحي أن يجد مسرحا عربيا أصيلا متميزا عن المسرح العربي الأوربي وهذا الباحث هو "عبد القادر ولد عبد الرحمان كاكي"، فقد رأى في هذا التراث التجربة الحقيقية التي يجب إحياءها من جديد، وقد تتلمذ على يد أستاذ فرنسي (كوردو) وكان يقول لتلاميذه: اذهبوا إلى شعبكم وخذوا عنه الفن الصحيح، ليس لدي كفرنسي ما أعطيه لكم سوى التقنية، أما الفن الجزائري فهو بينكم)).[2]

فالتراث الشعبي هو التراث القريب من الناس ومن حياتهم ومعاناتهم اليومية البسيطة، فهو التعبير الحقيقي عن شخصيتهم.

ثم يذكر "ثليلاني" أن التراث الشعبي ميزة أساسية في عموم إنتاجات المسرح الجزائري وفي توجهات أعلامه والاختلاف كامن في الأهداف التي سيوضح جوانب منها من خلال دراسته هذه.

تفعيل التراث الشعبي في مسرحية جحا للأدرع الشريف أو التراث الشعبي في مواجهة العولمة:

يشير هنا إلى أن التراث يشكل أحد معالم الثقافة المحلية أو القومية، ونفس الشيء ذهب إليه قبله" كمال عزالدين "في دراسته 'التراث الشعبي في المسرح

[1] ينظر، أحسن ثليلاني، المسرح الجزائري، دراسات تطبيقية في الجذور التراثية وتطور المجتمع، ص: 143-145.
[2] صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، دراسة موضوعاتية وفنية، ص: 101.

المصري الحديث' بقوله: ((التراث الشعبي المصري مرتبط بشعور الإنسان المصري وشخصيته وقوميته ...)).[1]

ويضيف أيضا أن التراث كما كان أداة لمواجهة سياسة الاستئصال والمسخ والاجتثاث، فهو اليوم أداة لمواجهة رياح العولمة، ثم يعقد تشبيها رائعا بقوله: فمثلما تأسس التيار الإحيائي في النهضة العربية الحديثة على إحياء عناصر القوة في الثقافة العربية في عصرها الزاهية، فكذلك كان تفعيل التراث عملية مصاحبة لكي تسترجع الأمة ذاكرتها الثقافية الشعبية لتتحصن بها وأن هذا ما تراهن عليه المسرحية التي سيدرسها.[2]

يبدأ في هذه الدراسة بشخصية "جحا" فيرى أنها أكثر الشخصيات التراثية حضورا في الإنتاج المسرحي الجزائري منذ نشأته إلى اليوم لكن هناك تباين في الحضور من مسرحية إلى أخرى من حيث التوظيف والطابع والمغزى والهدف والقوة والضعف.

ثم يذكر أن 'جحا' عند 'الأدرع' استحضار لهذه الروح الحجوية المثقفة الخلاقة المبدعة، واعترافا بدورها النقدي داخل المجتمع، وقد ألبسها لباسا جزائريا.

ورأى أن المسرحية تختلف في بناءها عن بناء المسرح الكلاسيكي ويعطينا العديد من الآراء حول بناء المسرحية:

يعتمد على المشاهد المتلاحقة والمترابطة فيما بينها بخيط رفيع يدور محوره حول شخصية جحا ودوره في نقد المجتمع ثم موقف السياسة من دوره ومحاولة إسكاته.

[1] كمال الدين حسين، التراث الشعبي في المسرح المصري الحديث، الدار المصرية للبناتية، القاهرة، ط1، 1993، ص: 13.

[2] أحسن ثليلاني، المسرح الجزائري، دراسات تطبيقية في الجذور التراثية وتطور المجتمع، ص: 146.

تحتوي على أربعين مشهدا قصيرا، تصور ظواهر وآفات اجتماعية، ويذكر العديد من الأمثلة كالفقر والبطالة من خلال مواقف كوميدية ساخرة يتعرض لها جحا.

وبعد عرضه لبعض المقاطع من المسرحية والتعليق عليها يذكر أن مؤلفها قد سعى إلى توظيف التراث الشعبي ليعري لنا الواقع الجزائري بمختلف مظاهره فاضحا غياب القيم الأخلاقية عن النسيج الاجتماعي، فيقدم صورة عن المجتمع المليء بالمظالم والآفات والطبقية.

ثم ينوه بأهمية الصراع في العمل الدرامي فهو القاعدة الأساسية له، ويصف صراع هذه المسرحية: الصراع طغى عليه الامتداد الأفقي، صراع بين الذات الفردية (جحا) والمجتمع ومنظومته الفاسدة بأسلوب تهكمي، ويكون أكثر تجسيدا عند ما يواجه "جحا" المحكمة، ولأهمية هذه المحاكمة يذكر أن العنوان قد تغير عند عرض المسرحية ليصبح "محاكمة جحا".

وهذا يدل على إطلاعه على الإعمال التي يدرسها (نصا وعرضا).[1]

ويرى أيضا أن الكاتب قد وفق في اختيار شخصية جحا والاعتماد عليها في النهوض بوظائف إبلا غية وبلاغية شكلا ومضمونا فجحا الأداة والموضوع في الوقت نفسه.

ويخلص إلى مستويات توظيف شخصية جحا في هذه المسرحية:

1) مسرحه نوادر وطرائف، بهدف توجيه النقد التهكمي الساخر على لسان جحا لبعض الآفات.

[1] ينظر ، السابق ، ص: 156،157.

2) إبراز شخصية جحا التاريخية بالرجوع إلى مصادر قريبة من العهد الذي عاش فيه "دجين بن ثابت الفزاري" الملقب بجحا (الحافظ –الآبي –التوحيدي).

3) إحياء التراث الشعبي من خلال جحا دفاعا عن الذات العربية في مواجهة العولمة.

4) مستوى اختيار الصيغة الدرامية باستخدام المشاهد المتقطعة واستخدام مبدأ التجاور في فضاء المسرح عند الإخراج.

ويرى أن توظيف التراث الشعبي في هذه المسرحية قد حقق مجموعة من الأهداف الاجتماعية والسياسية والتاريخية والفنية والثقافية وقد طغى هدف إحياء التراث الشعبي وتمجيده على جملة الأهداف الأخرى.[1]

ما يلاحظ أن" ثليلاني" لم يذكر الهنات الفنية لهذه المسرحية وأسهب في الحديث عن الصراع، في حين أغفل العناصر الفنية الأخرى، كما أنه لم يربط المسرحية بشخصية الكاتب مثلما فعل مع باقي المسرحيات.

ويذكر أيضا أن هذه المسرحية كانت من أجل إحياء التراث وتمجيده. ولكن في رأيي أنه بالإضافة إلى إحياء التراث جاءت لنقد المجتمع أي إحياء لأجل السخرية من الأوضاع الاجتماعية السائدة.

أ) التوظيف السياسي للشخصية التراثية من خلال مسرحية: الغول بوسبع ريسان لسنوسي مراد أو تشخيص الكائن نشدانا للممكن.

ب) يبدأ هنا مباشرة في نقد المسرحية:

- تتشكل من ثمانية مشاهد.
- القضية هي الظلم السياسي المسلط على الشعوب المستضعفة،فلا قوة لحاكم إلا بشعبه ولا هيمنة لسلطان إلا بضعف هذا الشعب.

[1] ينظر ، السابق، ص: 158-161.

- الغول معروف في المخيال الشعبي بالبشاعة والقسوة والنزوع الدموي.
- الصراع: مقاومة الغول الذي استباح الخيرات وعاث فسادا.
- شخصية الغول شخصية أسطورية تمثل الاستبداد والحور وذلك يحيل إلى الوضع السياسي المتردي في أغلب البلدان العربية والبلدان المتخلفة فكريا وثقافيا وسياسيا.

ويتتبع حوادث كل مشهد مع الإتيان بمقاطع.[1]

نلاحظ أن المؤلف يتعرض لقضية الإسقاط بطريقة غير مباشرة: فالعلاقة بين الغول المتوحش وبقية الخلائق هي بمنزلة الحاكم الديكتاتور، كليهما منبوذ في الوجدان الشعبي الجماعي.

ويذكر أن الكاتب وجد في التراث الشعبي معينا يستجيب لمقتضيات العالم الدرامي لمسرحيته، فلجأ في بنائها إلى اختيار شخصية الغول وتوظيفها، ونوه لأهمية الشخصية فهي لازمة أساسية وعنصر رئيسي للوجود الدرامي أو القصصي.

ثم يحكم على المسرحية بقوله: لقد تمكن الكاتب 'مراد سنوسي' بتوظيفه لشخصية الغول من بناء عالم درامي متوازن ينطلق من الواقع الواقعي ليبني الواقع الفني (تشخيص الصراع والفكرة بوجود غول يحكم).

لقد كان الغول قناعا فنيا لتجسيد الصراع الدرامي وتلبية مقتضياته الفنية.[2]

ثم أشار لقضية مهمة وهي أن النقد الأكاديمي يقارب الشخصية في العمل المسرحي من خلال أبعادها الثلاثة الجسمي والنفسي والاجتماعي وأقر أنه لا يجب التحيز لبعد على حساب الآخر، وأن تكون مترابطة يخدم بعضها بعضا، ثم أعطى أبعاد شخصية الغول:

- الجسمي: وحش ضخم وسخ كريه الرائحة وله سبعة رؤوس واعتماده في تجسيد هذا كله على المخيال الشعبي.

[1] السابق، ص: 161-163.
[2] ينظر، نفسه، ص: 169.

- الاجتماعي: صفات الحاكم المستبد؛ الثراء الفاحش واستعباد الناس وامتصاص جهدهم، واعتمد لتجسيده على الواقع السياسي المعاش.
- النفسي: صفات الديكتاتور كالعدوانية والنزوع إلى اقتراف الشرور والآثام والتسلط والظلم، وقد أضاف الكاتب عقدة شهريار وهي عقدة كراهية النساء والرغبة في الانتقام منهن وخلص إلى أفكار نجملها كالآتي:
- الربط بين التراث بخرافاته والواقع السياسي المعاش.
- المسرحية لا تقدم للملتقي وعيا سياسيا جاهزا ومجانيا، ولكنها تشخص له قضية الديكتاتورية، وتدعوه بطريقة ضمنية إلى التفكير فيها.
- يقدم مفهوم التسييس في المسرح .(نلمس هنا حبه للسياسة فهو يسهب في الحديث عنها).
- وظف الكاتب العدد سبعة لأن له ميزات دلالية تواضعية لإضفاء طابع عجائبي على المواقف الدرامية ما من شأنه شد المتلقي إلى عالم المسرحية ،ويرى كما يذكر "واسيني الأعرج " –أن هذه المسرحية يحبها الأطفال بتواؤمها مع خيالهم، ويحبها الكبار لأنها تقع في عمق انشغالاتهم السياسية والحضارية.[1]

وصفوة قوله نلخصها في:

المسرحية غنية بعبق التراث الشعبي (فضاء درامي ممزوج بالواقع والخيال).

- استخدام الكاتب لشكل مسرح القوال.
- استحضار جماليات اللهجة الشعبية.

[1] أحسن ثليلاني، المسرح الجزائري، دراسات تطبيقية في الجذور التراثية وتطور المجتمع، ص :170-172.

وما لفت انتباهه في هذه المسرحية هو قدرة الكاتب على توظيف التراث ليشخص الواقع الشعوب التي ترزح تحت نير الأنظمة الديكتاتورية ،وأقر أنه قدم مسرحية غنية بالدلالات والإيحاءات بعيدة عن النبرة الخطابية والشعارات الجوفاء.[1]

التوظيف الاجتماعي للحكاية الشعبية من خلال: مسرحية (حيزية) لعز الدين ميهوبي ، أو طلسم الخلود:

يرى أن المسرحية تشخص موضوع الحب العذري في المجتمع البدوي حبا بين "سعيد" وابنه عمه "حيزية" لكن القيم لا تسمح بهذا فهي ترى أن علاقة الحب بين البنات والبنين قبل الزواج خدش للحياء الاجتماعي ومساس بالشرق العائلي للمرأة.

هي قصة واقعية ويذكر وقائعها تبعا لما ذكره 'عز الدين ميهوبي' ويرى أن الشاعر 'محمد بن قيطون' هو الراوي والشاهد والضمير والمرآة العاكسة ،والمسرحية جاءت في شكل أوبيريت أو مغناة مقسمة إلى لوحات لكل لوحة عنوان مستقل.

ثم قدم 'أحسن ثليلاني' حكما دقيقا وهو أن 'ميهوبي عز الدين' لا يروي لنا مباشرة قصة حيزية ولكنه يروي لنا قصة حكاية حيزية، أي كيف انتقلت الحكاية من الواقع إلى الفن على يد "ابن قيطون"، فالمسرحية تبدأ من نهاية قصة حيزية أي بعد وفاتها ومعاناة سعيد لفراقها، لترسم بداية حكاية قصتها وبعد تقديمه لحوار بين حيزية وسعيد يقدم ملاحظة فيه فيرى أنه باهتا، فالكاتب لم يجعله متفاعلا مع الموقف الدرامي الذي تواجهه الشخصيات من

[1] نفسه، ص: 173.

حيث كونهما عاشقين في لحظة وصال، ويدل تركيزه على حرارة اللحظة، انصرف للتعريف بالشخصيتين الرئيسيتين.[1]

الصراع يتجسد في أن حيزية عاجزة عن تحدي سلطة والدها وعاجزة أيضا عن خيانة حبيبها.

ويذكر أن العبرة من هذه المسرحية تتمثل في إبراز الآثار السلبية للعادات الاجتماعية السيئة على الفرد والمجتمع، فقد شكلت مصدر حزن وألم للأسرة، بعد أن أخذ الموت فلذة كبدها وأن موت 'حيزية' منتحرة لفتة فنية من الكاتب قد لا تكون ثابتة من الناحية التاريخية.[2]

عودنا المؤلف في كل محاور دراسته على إثارة قضية الصدق الفني والصدق التاريخي فلماذا لم يثرها في هذا الموضع؟.

فالكاتب حقق الصدق الفني حيث جعل الموت انتحارا هو نهاية حيزية فقد رسمت مصيرها حتى تحافظ على كل عزيز لديها ولكنه لم يحقق الصدق التاريخي، وهذا حسب رأيي.

ويرى أيضا أن 'عز الدين ميهوبي' متأثر بمرثية 'بن قيطون' ويجري مقارنة بسيطة بينها نلخصها كالآتي:

ابن قيطون قد صاغ حكاية حيزية بأسلوب الشعر الشعبي مركزا على رثائها، أما ميهوبي صاغ الحكاية دون أن يغفل قصة الحكاية ذاتها في قالب مسرحي استثمر فيه مختلف الطاقات التعبيرية لفن الأوبيريت، وذكر الركائز المعروفة فيه كما أوردها 'عبد الحميد أبو الحسن '.

[1] ينظر، السابق: ص: 174-177.
[2] السابق ، ص: 184.

'ابن قيطون' قد توقف عند النهاية الفجائعية للحكاية فإن 'عز الدين' قد مسرح الحكاية انطلاقا من بدايتها لأن غرضه ليس الرثاء لاستدرار دموع المتلقي بخصوص حزن عاشق على وفاة حبيبته ولكن غرضه تحقيق الغرض الاجتماعي من أجل نقد فني للمجتمع البدوي الذي يصادر حق الإنسان في الحب.[1]

وتراه ينتصر للمرأة ويدافع عنها، فرأى أنها تعامل مثل الحيوان (في المجتمع البدوي).

الصراع الحقيقي في المسرحية كان بين إرادة الحب التي يمثلها سعيد وحيزية بمواجهة العادات والأعراف الاجتماعية ووالد حيزية ضحية لهذه العادات.

ويذكر أن هذه المسرحية باعتمادها على الحكاية الشعبية راهنت على تشخيص العديد من الأهداف الاجتماعية المتمثلة في ما يلي:

- تمجيد عاطفة الحب.
- مناهضة العادات والأعراف الاجتماعية البالية المدمرة للفرد والمجتمع.
- تغييب صوت المرأة في البوادي وظلمها.
- غياب الحرية الفردية في المجتمعات المتخلفة.[2]

وينوه بأهمية شخصية 'حيزية' فهي شخصية رمزية اندرجت في تكوين كثير من قصائد الشعر الجزائري المعاصر، ثم إلى الفنون الدرامية.

وأطلق "ثليلاني" اسما رائعا لقصة حيزية، إنها 'طلسم الخلود' ثم يصدر حكما عن كاتب المسرحية 'عز الدين ميهوبي': هو أحسن من كتب المسرحية الشعرية في الجزائر، لقد استطاع من خلال مسرحيته تحقيق الهدف الاجتماعي عن

[1] نفسه، ص: 185، 186.
[2] ينظر، أحسن ثليلاني، المسرح الجزائري، دراسات تطبيقية في الجذور التراثية وتطور المجتمع، ص: 187.

طريق توظيف حكاية حيزية، فجعلها قضية ورمزا الكل امرأة عاشقة تنتصر بالموت على كل من حاول مصادرة حقها في الزواج بمن اختاره قلبها (طلب الحرية ولو كانت بأغلى الأثمان).[1]

وتوصل بعد هذا إلى مجموعة من النتائج نجملها فيما يلي:

- المسرح فن الساحات والناس وأن حضور التراث الشعبي في مختلف انتاجاته قد كان كبيرا ومكثفا، وأن المسرح قد كان أكثر الأشكال الفنية حفاظا على التراث الشعبي، وأنه لم يكن ليولد لولا اللجوء إلى ينبوع التراث الشعبي.

(أي أن هناك ترابط بينهما فكلاهما خدم الآخر)

من أهداف التوجه إلى التراث هو إخراجه من سراديب التغييب والنسيان ،وقدكان رد فعل على الاستعمار الذي أراد أن يمحو الشخصية القومية، وهو اليوم يواجه العولمة.

استفادة الكتاب المسرحيين من الطاقات التعبيرية التي يكتنزها التراث مثل البراح، المداح، القوال، لإضفاء الأصالة على شكل عربي الأصل.

التوظيف جاء تلبية لعديد الأهداف.

المسرحية الجزائرية التي وظفت التراث الشعبي ارتبطت بالعرض أكثر من ارتباطها بالنص المكتوب والمطبوع، فمعظمها كتب باللغة الدارجة، وهو ما صعب طباعتها في ثقافة ما زال ولاؤها للأدب الرسمي.[2]

[1] نفسه، ص: 188.
[2] السابق، ص: 189،190.

نلاحظ في هذا دفاعا عن الأدب الشعبي والحث على النهل منه وإعطائه قيمته التي يستحقها.

المبحث الثالث: أشكال التعبير المسرحي الجزائري في علاقتها بالتراث

يقدم "أحسن ثليلاني" في هذا المحور مهادا بعنوان "العرب وفن المسرح" بحث في الهوية والجذور: ويذكر أن الباحثين يرفضون فكرة أن المسرح فن عربي خالص، ويرفضون أنه لم يكن للعرب سابق معرفة، حتى وفد إليهم في العصر الحديث، ورأو، أن المسرح له أشكال متعددة وليس حكرا على الشكل الذي قدمه "أرسطو"، وقدموا العديد من الدراسات التي تثبت أن الفن المسرحي موجود في كل مكان ومن قديم الزمان.[1]

ويذكر أن الآراء التي تؤرخ لتجربة المسرح العربي ببداية الاحتكاك بالثقافة الأوربية، يد حضها أن ظهور المسرح العربي في ق 19 لم يكن مقطوع الصلة بالتراث العربي، والمسرح ولدمع الإنسان فالميل إلى التمثيل سجية وغريزة، كما يؤكد هذا 'عبد الكريم برشيد': ((أعتقد أن فعل التمثيل غريزة فطرية، وعليه فإنني لا أربط مولد المسرح بحقبة زمنية أو موضع مكاني، أو شعب دون آخر لقد ولد إذن ولادات متعددة)).[2]

فالتمثيل يرتبط بالإنسان أين كان وفي أي زمن وجد ويرى "ثليلاني" أن ما تطالب به هذه الدراسات لتاريخ المسرح هو النظر إلى الظاهرة المسرحية في جوهرها، كتمثيل وتشخيص، وليس في شكلها كبناية وخشبة وطقوس مستقاة من المفهوم الأرسطي للمسرح ويضيف أن العرب والشعوب عامة قد عرفت أشكالا مختلفة من المسرح ومن النشاط المسرحي قبل ق 19.

[1] ينظر، أحسن ثليلاني، المسرح الجزائري، دراسات تطبيقية في الجذور التراثية وتطور المجتمع، ص: 192.
[2] أحسن ثليلاني، زيتونة المنتهى، ص: 30.

كما يذكر أن هذه الجهود اختلفت اتجاهاتها، فبعضها اتجه نحو البحث عن الظواهر المسرحية في التراث الشعبي العربي، وأخرى بحثت عن نصوص التراث العربي من أجل مسرحتها أو إبراز البعد الدرامي فيها.[1]

كما يرى أن علاقة المسرح العربي بالتراث تدرجت من خلال ثلاث مراحل:

1) مرحلة البحث عن (مضمون) تراثي للمسرح.
2) مرحلة البحث عن (شكل) تراثي للمسرح.
3) مرحلة التنظير لمسرح عربي جديد.

ويذكر أنه من خلال تحليل الأشكال المسرحية التراثية، توصل الباحثون إلى أنها تحمل أهم شرطين في الظاهرة المسرحية: الطابع الدرامي في العرض وطابع الفرجة في التلقي.

ومن خلال المراحل توصل إلى أن اتجاه الدارسين نحو أشكال التعبير المسرحي في التراث كان على ثلاث مستويات:

1.مستوى البحث عن الظواهر المسرحية في التراث من أجل إبطال فكرة أن العرب لم يعرفوا فن المسرح.

2.توظيف الأشكال المسرحية التراثية في التجارب المسرحية المعاصرة ثم يصدر حكما: بأن ((الطيب الصديقي)) كان من أهم التجارب المسرحية العربية التي وظفت التراث شكلا ومضمونا.

3.البحث عن نظرية مسرحية عربية أي التقنين لمسرح عربي من خصوصية بيئية.[2]

[1] ينظر، أحسن ثليلاني، المسرح الجزائري، دراسات تطبيقية في الجذور التراثية وتطور المجتمع، ص: 192.
[2] نفسه، ص: 196-198.

ويذكر أيضا أن دعوة "عبد الكريم برشيد "إلى تبني شكل المسرح الاحتفالي من أهم النظريات المسرحية في حركة تأصيل المسرح العربي، وهذا ما تؤكده "عقا امهاوش" بقولها: أن الأحتفالية تنطلق من الكوجيتو القائل: أنا أحتفل إذن فالكل موجود، فالاحتفال عند برشيد هو شكل من أشكال التعبير الإنساني إنه مرتبط بظهور الحياة على وجه الأرض، ومن هنا كان ديوانا ناطقا ومتحركا للوجدان الإنساني عبر التاريخ، إنه تعبير آني وتلقائي، فهو لا يعبر غدا عن الشيء الذي يقع اليوم، أو وقع بالأمس، فالتعبير فيه مرتبط وملتحم بموضوع التعبير، إذن هو تعبير جماعي عن حس جماعي.[1]

والرأي نفسه ذهب إليه" جميل حمداوي" عن جهود 'عبد الكريم برشيد' وأهمية النظرية التي قدمها بقوله: ((ومهما مدحنا "عبد الكريم برشيد" بكل صدق وإخلاص، حتى ولو اختلفنا معه في بعض الأفكار والتصورات النظرية، فإننا لا نستطيع أن تستوفي حق هذا الرجل الذي أعطى للمسرح العربي الشيء الكثير. ومازالت نظريته حية باقية تعطي ثمارها اليانعة المتجددة، وتنبض بالحياة والحركة والتلقائية والعفوبة)).[2]

ويذكر 'ثليلاني' أن ' أمين العيوطي ' وضع رزنامة مغايرة لما هو متعارف عليه بخصوص نشأة المسرح العربي ومراحل تطوره كالتالي:

1.مرحلة انتشار الأشكال المسرحية الشعبية.

2.مرحلة دخول المسرح الأوربي وتأثيره.

3.البحث عن تأصيل المسرح العربي.

[1] عقا امهاوش، الفعل المسرحي المغربي والنظريات الغربية الحديثة، محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2013، ص: 127.

[2] جميل حمداوي، المسرح المغاربي والتراث، التصورات النظرية والأوراق البيانية وآليات التعامل مع التراث، دار نشر المعرفة، المغرب، ط1، 2014، ص: 64.

ويصل إلى أن حركة تأصيل المسرح العربي قد أفرزت تجارب هامة من الجانبين النظري (نظرية المسرح الاحتفالي لعبد الكريم برشيد) والتطبيقي (تجربة سعد الله ونوس)، وداخل هذين التيارين تبرز التجربة المتميزة للمسرحي الجزائري 'عبد القادر علولة' فهو جمع بينهما.[1] ما يلاحظ عن هذا الطرح أن "أحسن ثليلاني" من دعاة الأصالة وهو متحيز للتيار القائل بأن المسرح العربي لم يستورد من الإغريق وهو موجود قبل القرن 19 والدليل على ذلك أنه لم يذكر الآراء التي رأت بأن المسرح ظاهرة غريبة.

صحيح أن العرب عرفوا أشكالا تراثية تعبيرية لكن هل تحمل هذا الأشكال قصدية أن تكون أعمالا مسرحية أم أنها مجرد طقوسات عبر بها الإنسان عن ما يكتنف بداخله؟!

أشكال التعبير المسرحي في التراث الشعبي الجزائري

يشير 'أحسن ثليلاني' إلى قضية مهمة وهي أن الحديث عن الظواهر المسرحية في تراث الأمة العربية لا يعني تشابه في الظواهر وتكرارها في كل بلد، ولكن هناك بعض الاختلافات بين البلدان العربية، وهذا عائد إلى أن التراث الشعبي يحمل خصوصية المحلية، وللمسرح الجزائري جذور تعود إلى ما قبل التاريخ وله جذور عربية إسلامية، تجسدت هذه الجذور فيما يعرف بالظواهر المسرحية التراثية، وقدم بعض أشكال التعبير المسرحي في التراث الجزائري:

1.خيال الظل والقراقوز (ومنابع التراث العربي)

يذكر العديد من التعريفات لهذين الشكلين مثل ما يراه 'إبراهيم حمادة' عن خيال الظل: عبارة عن شارة بيضاء رقيقة، مشدودة على قوائم خشبية، ويقف المخايلون (اللاعبون) خلف الشارة، ومعهم مجموعة من الشخوص (الدمى)

[1] ينظر، أحسن ثليلاني، المسرح الجزائري دراسات تطبيقية في الجذور التراثية وتطور المجتمع، ص: 198،999.

المصنوعة من جلد الحيوان الصلب على هيئة الشخصيات المشتركة في موضوع التمثيلية.

ويلاحظ "ثليلاني" أن كل من خيال الظل والقراقوز يتشابهان كثيرا وربما يكون الفرق كما يذكر 'مندور محمد': عروض القراقوز لا يرى المشاهدون ظلالا تنعكس على الستار من الخلف مثلما نجد ذلك في خيال الظل و'الراعي' يقر أن القراقوز استمرار لخيال الظل، والباحثة "نعيم عتبة" لا ترى أن هناك فرقا بين الشكلين فتستعمل مصطلح خيال الظل الكراكوزي.

ويذكر أن البايات كانت موجودة منذ عصر 'الظاهر بيبرس' وهذا دليل قطعي على معرفة العرب لفن المسرح قبل تأثرهم بالمسرح الأوربي في العصر الحديث.[1]

لكن هذه بايات باسمها هذا وبمقوماتها وليست مسرحية !

هذا حديث المؤلف عن الشكلين عند العرب بصفة عامة، ثم يخصص حديثة عنهما في الجزائر، فيرى كما يذكر 'عزيزة محمد' أن فن القراقوز قد انتشر في شمال إفريقيا وفي الجزائر من حضور الأتراك إليها، خاصة زمن خير الدين" بربروس "وأخوه "عروج"، وأن العروض في المسرح العربي فيها فسخ أما العروض في الجزائر فهي خالية من ذلك، وهي تتميز بالنزعة الكوميدية المسلية ثم يضيف قائلا: أنها كانت منتشرة في مختلف أنحاء الجزائر أيام الاحتلال، وقد حضر عروضها الأوربيون، وقد أوقفت لأنها تقدم الفرنسيين في صورة ساخرة، فهو في الجزائر يعتبر وسيلة للتسلية والترقية وكذلك وسيلة لمقاومة الاحتلال الفرنسي، وموضوعات العروض التي يقدمها القراقوز متنوعة حسب مقتضى

[1] ينظر، السابق، ص 200:-203.

الحال وأماكن العرض، وهي غالبا ما تدور حول بعض المواقف الحياتية والاجتماعية، والشخصية فضولية تتميز بالخفة واللياقة.[1]

ويذكر أن خيال الظل والقراقوز من الأشكال المسرحية المتوفرة على كل عناصر الفن المسرحي ومقوماته نصا وعرضا، وهذا يثبت أن الشعب العربي والجزائري على وجه الخصوص قد عرف الفن المسرحي قبل استيراده من الثقافة الأوربية في العصر الحديث ويشير إلى أن تسمية ولد "عبد الرحمن كاكي" فرقته بفرقة القراقوز وتقديمه لإحدى عروضه بعنوان ديوان القراقوز لدلالته القوية في مدى وعيه بما للتراث الشعبي من أهمية في صياغة تجربته المسرحية.[2]

ما يلاحظ أن "ثليلاني" ينطلق من العام إلى الخاص ويعرض أفكاره في تدرج سليم غير ممل.

2.المداح والقوال والحلقة (والجذور المحلية)

يرى "أحسن ثليلاني" أن شكل مسرح الحلقة في الجزائر قد ارتبط بنشاط رواة الأقوال والقصص مثل المداح والقصاد، وجاءت تسمية الحلقة نظرا للشكل السينوغرافي للعرض الذي يكون تجمع المستمعين فيه على شكل حلقة ويذكر رأي ' عبد الحميد بواريو ' في أن المداح تستخدم في الجزائر للدلالة على فئة مؤدي المأثورات الشعبية في الأماكن العامة والمناسبات الدورية ويميز بين ثلاث فئات من محترفي الروايات الشعبية في الجزائر؛ القوالون، المداحون، روايات البيوت (محاجية).

ويشير إلى أنه على الرغم من التحديد المنهجي الدقيق إلا أن هناك خلط في بعض الأوساط الشعبية الجزائرية، فتستخدم مثلا اسم القوال كمرادف للمداح،

[1] السابق، ص: 204،205.
[2] ينظر، نفسه، ص: 206،207.

ومهما تعددت التسميات فإنها تشترك في أن كل منهما يحكى ويحاكي، كما أن رواية القصص الشعبي ظاهرة قديمة في المجتمعات العربية الإسلامية، لكن هذه الظاهرة قد تطورت عبر العصور لتصبح عملا احترافيا بعد ما كانت مجرد هواية.

وقد عرفت الجزائر كغيرها من البلدان العربية الإسلامية انتشارا واسعا لرواة الأقوال والقصص الشعبي، وهو القصص الذي قلما تخلو منه ذاكرة طفل من أطفال الوطن العربي، ويذكر أنه شاهد عروض المداحين. [1]

وهذا يدل على أنه يتكلم من تجربة متفرج خاض متعة عروض المداح.

ثم يشير إلى أن المداحين والقوالين في الجزائر قد قاموا بدور كبير في مقاومة الاستعمار الفرنسي، عن طريق ربط الشعب بتاريخه العربي الإسلامي، وتطعيمه بقيم المقاومة والبطولة بواسطة ما يعرضونه ،لهذا قوبلوا بالرفض من طرف المحتل فقد صدر مرسوم (عام 1955) يمنع حلقات المداحين ويعاقبهم بالسجن والنفي.[2]

ويذهب المؤلف إلى ما ذهب إليه سابقا بالنسبة لخيال الظل حيث يقر أن هذه الأشكال (المداح، القول، الحلقة) تتفوق على كل عناصر ومقومات العرض المسرحي وهي قائمة على ثلاثية الفن المسرحي الأرسطى: التمثيل والتشخيص والفعل.

ويضيف أيضا أن شكل الحلقة المترتبة عن نشاط المداح، فرض استخدام مصطلح 'مسرح اللعبة' كبديل' لمسرح العلبة' المتأثر بالمسرح الأوربي وبالطريقة الإيطالية، فالعلبة الخشبية بجدرانها تولد الإيهام بالواقع، أما مسرح

[1] ينظر،أحسن ثليلاني، المسرح الجزائري، دراسات تطبيقية في الجذور التراثية وتطور المجتمع، ص: 208-212.
[2] نفسه، ص: 213،214.

اللعبة فيقوم على تكسير الإيهام، من خلال تحطيم الجدار الفاصل بين الممثلين اللاعبين وبين المتفرجين.[1]

وهذا ما يتوافق مع النظرية البريحتينة 'التغريب' أي أن يدرك المتفرج أن ما يعرض أمامه هو تمثيل فقط وأن لا يندمج مع الشخصيات وانما ينقد أفعالها ويرى 'عثمان الحمامصى' ((بأن التغريب ليس مجرد كسر حاجز الإيهام ولا يعني إبعاد المتفرج بالمعنى الذي يجعله على عداء مع المسرحية، كما أن فعل التباعد يقوم بتحويل حالة المتفرج الراضية والمرتكزة على التطابق والتماثل إلى حالة نقدية...)).[2]

ثم يشير"ثليلاني" إلى أن نشاط القوال أو المداح وهو يقدم عرضه لجمهور من الناس الملتفين حوله في شكل حلقة يكشف عن قدراته المسرحية العالية بالانتقال بين ثنائية الحكي والتمثيل والحوار والموسيقي.

وميز بين ثلاثة أزمنة في مسرح الحلقة:

زمن الفرجة: الزمن الحاضر الذي يتصل فيه المداح بجمهور الحلقة.

زمن حوادث القصة: وهو الزمن الذي ينتقل فيه الخطاب من زمن الحلقة في الحاضر إلى زمن القصة في الماضي (عنصر الإيهام).

تداخل الزمنين: وذلك عندما يصبح المداح راويا وممثلا في الوقت نفسه ويخلص إلى أننا لو استخدمنا مصطلح المداح أو القوال فإن شكل الحلقة يوجب حضور كل منهما، وأن هذين الشخصيتين لهما حضور كبير في التراث الشعبي

[1] السابق، ص: 215.
[2] عقا امهاوش، الفعل المسرحي المغربي والنظريات الغربية الحديثة، ص: 50.

الجزائري، بالإضافة إلى توظيفهما في عديد التجارب المسرحية الجزائرية وهو بديل للمسرح الأرسطي.[1]

توظيف القوال في المسرح الجزائري: من خلال مسرحية الأجواد 'لعلولة عبد القادر' أو التجربة الإبداعية الأصيلة للمسرح الجزائري.

يقر 'ثليلاني' أن هذه المسرحية من أهم الإبداعات المسرحية الجزائرية، التي حاولت تجاوز نمطية المسرح الأوربي بمراهنتها على توظيف أحد أبرز الأشكال التعبيرية المسرحية في التراث الشعبي الجزائري (شكل القوال)، فهي أخذت وسامات تكريم لأحسن تمثيل وأحسن نص وأحسن عرض، وهذا يدل على السمو الفني لهذه المسرحية، لذا وصفت بأنها علامة فارقة في الريبيرتوار المسرحي الجزائري.

والظاهرة الفنية التي لفتت انتباه النقاد في هذه التجربة هي حسن توظيف أشكال التعبير المسرحي في التراث الشعبي عموما، وتوظيف القوال على وجه الخصوص.[2]

وهذا ما يؤكده "جميل حمداوي" بقوله: (("يعد عبد القادر علولة" من أهم المبدعين والمخرجين الجزائريين الذين حاولوا تجديد المسرح العربي، وتأصيله، وتأسيسه على أسس تراثية، ومن هذه الأسس الفنية والجمالية والدرامية تستحضر: فن السيرة والكوال وفن السرد كتابة وتمثيلا وإخراجا وتنظيرا)).[3]

ويرى أيضا أن مسرحية الأجواد تراهن على إبراز عديد القيم الأساسية للمجتمع من خلال تشخيصها في ثلاث لوحات سلوكية لشخصيات هامشية لكنها إيجابية

[1] أحسن ثليلاني، المسرح الجزائري، دراسات تطبيقية في الجذور التراثية وتطور المجتمع، ص: 216،217.
[2] ينظر، نفسه، ص: 218.
[3] جميل حمداوي، المسرح المغاربي والتراث، التصورات النظرية والأوراق البيانية وآليات التعامل مع التراث، ص: 243.

خيرة بأسلوب فني استخدم فيه الكاتب السرد بتوظيف القوال ممهدا للحوادث ومعلقا عليها وراويا لبعضها ورابطا اللوحات بالكلمة كما استخدم الأغنية الشعبية لتفعيل التأثير في المتلقي.

ويتتبع المؤلف هذه اللوحات الثلاث بالنقد والتعليق مع عرض بعض المقاطع من كل لوحة.[1]

ويلاحظ أيضا كما يذكر 'فارس نور الدين' أن بناءها العام ينوء بتكديس المواضيع والأحداث والمواقف، في ظل غياب التكثيف والتركيز المطلوب في فن الدراما عموما.

ويقر أيضا أن الدارس للمسرحية يجدها بالفعل-هذا تأكيد لكلام" عبد القادر علولة"، تمثل قيم الخير، لكن يذكر أنها واسعة جدا حتى أنها قد تكون أوسع من مد العين والبصر وأن الأسلوب السردي المستعمل جاء استجابة لاتساع الجدارية وغناها بالمعاني، وأن هذا السرد وقر لها إمكانيات روائية لكن جعل مضمونها تقريرا وصفيا. والشخصيات لم تتشكل من خلال فعلها. ولكن من خلال صورة إخبارية فلم يتعرف عليها المتلقي في حالة حضور مجسد من خلال الفعل والحركة.

ويرى كذلك أن 'فارس نور الدين' من خلال رأيه هذا انطلق في مقاربته للمسرحية من خلال المفاهيم الأرسطية للمسرح، في حين أن التجربة المسرحية التي تعرضها (الأجواد) تقوم على محاولة تخطي المفاهيم الأرسطية للمسرح وتقديم شكل جديد.

[1] ينظر: السابق، ص: 219.

ويضيف أن المنظور المسرحي الذي قدمه علولة في تجاربه لم يكن خيارا جماليا، بل جاء استجابة لردود أفعال المتفرجين إزاء العروض المسرحية التي كان يقدمها لهم.[1]

ويذكر أن القوال في مسرحية الأجواد قد نهض بمجموعة من الوظائف الدرامية يمكن اجمالها في ما يلي:

- تقديم الشخصية المسرحية ووصف أبعادها.
- استحضار ماضي الشخصية.
- استعادة الحوادث الكبرى التي يصعب تمثيلها على خشبة المسرح.
- الربط بين الحوادث والمواقف الدرامية لتمتين البناء.
- إلقاء الأشعار والأغاني الشعبية المؤثرة ذات العلاقة المباشرة بالشخصية.
- تمثيل دور الشخصية المسرحية بغرض تكسير الإيهام، وهو الرهان الذي حرص عليه المسرح الملحمي البريختي ضد المسرح الأرسطي ومهما تعددت الوظائف فهو يرى أن أهم وظيفة قام بها القوال في مسرحية الأجواد هي أنه منح كاتبها ومخرجها علولة بناء مسرحية وفق منظور مسرحي جديد قوامه مزج اللغة بالسرد والحركة في مواجهة مسرح العلبة الأرسطي القائم على الحركة والإيهام وأن علولة عشق التراث والتزم بقضايا الطبقات الشعبية في بنائها بتوظيف التراث الشعبي.[2]

وهو لا يزعم أن مسرحية الأجواد أو غيرها من المسرحيات الجزائرية التي راهنت على تأصيل المسرح العربي قادرة على تقديم تجربة مسرحية ناجحة يمكن أن تكون نموذجا حيا يتخذ بديلا للمسرح الأوربي وفي المقابل يزعم بأن مسرحية الأجواد من التجارب المسرحية الناجحة في الجزائر والوطن العربي

[1] ينظر: أحسن ثليلاني، المسرح الجزائري دراسات تطبيقية في الجذور التراثية وتطور المجتمع، ص: 225-227.
[2] نفسه، ص: 228.

في مجال الرهان على تأصيل المسرح العربي حتى ولو تم داخل فضاء المسرح الأوربي نفسه.[1]

نستنتج من هذا كله أن 'أحسن ثليلاني' معجب بهذه التجربة التراثية التي أرادت تقديم بديل مسرحي مغاير للمسرح الأرسطي وهذا ما يؤكده جميل حمداوي: ((وما يميز عبد القادر علولة في ساحة المسرح المغاربي بصفة خاصة، والعالم العربي والإسلامي بصفة عامة، أنه كان يدعو إلى قالب مسرحي يتضاد مع القالب المسرحي الغربي الأرسطي، ويتمثل ذلك القالب في توظيف التراث الشعبي سيما فن الكوال والحلقة...)).[2]

ويخلص من هذا إلى أن قضية الظواهر المسرحية في التراث الجزائري والعربي والإسلامي موضوع بحث نهض به المبدعون والنقاد المسرحيون، فاتجه الكتاب والدارسون نحو توظيف تلك الظواهر، ودراستها واستخراج ما فيها من قيم درامية، وهذا يعتبر حكما عاما أصدره المؤلف حول قضية نقدية هامة.

المسرح الجزائري مسرح شعبي وهو ما جعله أكثر المسارح العربية ارتباطا بالمضامين والأشكال التراثية وذلك لمقاومة الاستعمار والدفاع عن الهوية، وتوظيفها في عديد التجارب (عبد الرحمان ولد كاكي ،كاتب ياسين) وما استنتجه من خلال دراسته لهذه القضية:

[1] ينظر، نفسه، ص: 229.
[2] جميل حمداوي، المسرح المغاربي والتراث، التصورات النظرية والأوراق البيانية وآليات التعامل مع التراث، ص: 243.

ثراء التراث الشعبي الجزائري والعربي بكثير من الظواهر وأشكال التعبير المسرحي، مما يجعلنا نعيد النظر إلى الظاهرة المسرحية بعيدا عما يفرضه المنظور الغربي.[1]

فهو يدعو إلى تأسيس ظاهرة مسرحية وفق منظور عربي يراعي خصوصية العرب.

أفرز توظيف أشكال التعبير المسرحي في التراث الشعبي عديد الظواهر المسرحية المكتملة فنيا مثل خيال الظل والقراقوز.

أن التجربة المسرحية الجزائرية بتوظيفها للتراث أغنت الحركة المسرحية العربية بعديد القيم الجمالية المستنبطة من المخزون الدرامي لتلك الظواهر التراثية.

إن هذه التجربة (التأصيلية) التي رفضت النموذج الأرسطي الأوربي للمسرح، وإن فشلت في القضاء على هيمنة المفاهيم الأرسطية للدراما قد نجحت في إثارة قلق الأسئلة، ونبهت إلى غنى التراث الشعبي بقيم جمالية وثيقة الصلة بالظاهرة المسرحية.[2]

أي دعت إلى النظر إلى تجارب مسرحية أخرى وعدم الاقتصار على التجربة الملتزمة بالقواعد الأرسطية فحسب

[1] أحسن ثليلاني، المسرح الجزائري، دراسات تطبيقية في الجذور التراثية وتطور المجتمع، ص: 230.
[2] ينظر، السابق، ص: 231.

خاتمة

خاتمة

لقد حاولنا من خلال هذا الموضوع دراسة تجربة من التجارب النقدية المسرحية وهي تجربة الناقد المسرحي الجزائري 'أحسن ثليلاني' وذلك بالتركيز على القضايا النقدية التي طرحها في كتابه المسرح الجزائري دراسات تطبيقية في الجذور التراثية وتطور المجتمع وقد انتهى التحليل إلى النتائج الآتية:

- للنقد المسرحي خصوصية تنبعث من خصوصية المسرح ذاته القائم على نص وعرض لذلك فالناقد المسرحي لابد أن يكون مدركا لهذه الخصوصية حتى يتسنى له الغوص في الأعمال المسرحية واستخراج جمالياتها.
- إذا كان المسرح غربي النشأة فإن النقد المسرحي كذلك، ويعتبر "أرسطو" الناقد المسرحي الأول وخصوصا من خلال كتابة "فن الشعر" الذي اعتبر مرجعا أساسيا لكل ناقد ولفترة طويلة من الزمن وقد بدأ النقد المسرحي بسيطا إلى أن انفتح على عديد المناهج فاستفاد منها حيث زودته بأدوات تحليل منهجية مختلفة أفضت بتطور وظهور علوم مسرحية جديدة.
- لقد لازم النقد المسرحي العربي في نشأته وتطوره نشأة وتطور المسرح نفسه، وقد مر بمجموعة من المراحل وتبعا لها انقسم إلى ثلاثة أنواع، نقد الدعاية أي الدعاية لفرق مسرحية معينة، ونقد التوجيه الاجتماعي، وقد جاء كرد فعل على نقد الدعاية حيث أصبح المسرح أداة من أدوات التغيير والإصلاح الاجتماعي، كذلك النقد الفني وقد جاء في فترة متأخرة لأن هذه الوظيفة تحتاج إلى مجتمع مستقر يستمتع بالفن، ويعتبر "محمد تيمور" علما بارزا في هذا المجال.
- يواجه النقد المسرحي العربي مجموعة من العراقيل والصعوبات، وهذا عائد إلى الواقع السياسي الذي يعيشه الناقد المسرحي، فلا يمكن لمجتمعات تبحث عن قوت يومها أن تتحدث عن مسرح أو نقده.
- لقد بدأ النقد المسرحي في الجزائر بمجهودات بسيطة من طرف أشخاص لم يكونوا متخصصين، بل كانوا فقط ممن أحبوا المسرح وحضروا عروضه

بغرض الاستمتاع، لذلك كان نقدا متواضعا سطحيا، انطباعيا لا يملك قواعد محددة واضحة.

- لقد واجهت النقاد المسرحيين الجزائريين في البداية مشكلة عويصة، ألا وهي المسافة التي كانت تفصل بينهم وبين هذه التجربة المسرحية التي لم يتلقوا عنها شيئا في تكوينهم السابق.
- لقد اكتسب التراث أهمية كبيرة لدى الباحثين، فراحوا يبحثون في أشكاله ودواعي استلهامه، ويعتبر "أحسن ثليلاني" واحد من أولئك، وقد ركز في بحثه عن التراث على أكثر الأشكال الفنية حملا واحتضانا له وهو المسرح وبالخصوص المسرح الجزائري.
- 'أحسن ثليلاني' كاتب مسرحي قبل أن يكون ناقدا، فهو يملك خبرة كبيرة في مجال المسرح، فقد تعرف على تجارب رواد المسرح الجزائري من أمثال 'عبد الرحمن ولد كاكي' و'عبد القادر علولة' وكذلك اطلع على الكثير من النصوص المسرحية الجزائرية المطبوعة، وحضر عروضها، وبهذا يكون قد جمع بين المسرح في جانبيه النصي والعرضي.
- "أحسن ثليلاني" أراد أن يؤكد على أهمية التراث وضرورة توظيفه في الأعمال الإبداعية وخاصة المسرح، فنستنتج من هذا أن التراث والمسرح خدم بعضهما الآخر، حيث أن المسرح وظف التراث فحققت أعماله النجاح، ومن ثم الحفاظ على التراث وابقاؤه حيا حياة العرض في نفس المتلقي.
- إن المسرح الجزائري كان سلاحا ثقافيا في الدفاع عن الهوية الجزائرية وبالتالي مقاومة الإستعمار، فقد نشأ في ظلال الحركة الوطنية. لا طالما كرر "أحسن ثليلاني" هذه العبارة (المسرح دفاع عن الهوية) في مؤلفاته أو في لقاءاته الإعلامية ومثال ذلك ما ذكره في حصة قراءات ((قراءة في كتابه المسرح الجزائري دراسات تطبيقية في الجذور التراثية وتطور المجتمع)) التي عرضت على قناة الجزائرية الثالثة يوم 2014/02/22: (بسيدي

مزغيش بسكيكدة كان يأتي المداح يقدم حكايات واقعية وأخرى خرافية، فيربط الشعب الجزائري بهويته) .

ومن المفارقة أني خلال حديثي معه على هامش الملتقي المنعقد بجامعة قاصدي مرباح ورقلة يومي 21 و22 أفريل 2014.بعنوان النقد المسرحي المغاربي 'الأنواع والمقاربات' قال: أن المسرح لا يعبر عن هوية بذاتها، بل أصبح مزيجا بين هويات عديدة ومختلفة، فعند مشاهدتنا لعرض مسرحي جزائري مثلا لا نقول: هذه مسرحية جزائرية بل أنها تجمع بين موسيقى هندية وديكور مغربي .....!

- "أحسن ثليلاني" في تحليلة للمسرحيات كان يعرض مقاطع: من المسرحيات التي درسها ويعلق عليها، أو يصدر آراء نقدية ثم يدلل بالمقاطع، فينوع في طريقة عرضه حيث لا يحس القارئ بالملل أثناء قراءته.
- مما يميز نقد "أحسن ثليلاني" أنه يعطيك سؤالا لموضوع معين ثم يقترح أجوبة لا نهائية تحيل إلى أسئلة أعمق وأوسع، مما يجعل القارئ في شوق وانتظار دائمين، للتعمق أكثر في كل المواضيع بلغة مثيرة غنية كما يذكر "محمد ساري":(أسلوبه يقيم جسورا يتخذ من اللغة أساسا فيأتي الحوار شيقا سلسا يزيده جمالا عمق الأفكار ودلالاتها الموغلة في حقيقة مجتمعنا بجميع تناقضاته) .
- كان في نقده يربط بين الأعمال المسرحية وبين انتماء أصحابها، فيجعلها وكأنها استجابة طبيعية لظروفهم التي نشأوا فيها.
- لديه جرأة كبيرة في إصداره للأحكام النقدية مثل ما فعل مع 'محمد الأخضر السائحي' عند ما قال عنه: ((إن حضوره الشعري أكثر إقناعا من حضوره في الإبداع المسرحي)).

وكذلك عندما قال عن 'يوسف وغليسي': لم يطور في الرؤية الدرامية مما كانت عليه، وأنها تشبه رؤية 'محمد العيد آل خليفة' رغم المسافة الزمنية بينهما)).

تغليبه في بعض المواضع للسرد التاريخي على حساب النقد الأدبي.

خاتمة

- لقد كان "أحسن ثليلاني" في معظم مؤلفاته ومنها مؤلفه هذا يشير إلى دور الأمير خالد ويسهب في الحديث عنه، وهذا دليل على إعجابه بهذه الشخصية المناضلة سياسيا وثقافيا.
- من خلال تحليلي تبين لي أن "ثليلاني" من دعاة الأصالة فلا حداثة عنده بلا أصالة ولا مستقبل بدون تراث، وأن أمة بلا تراث أمة بلا جذور، ويظهر هذا جليا في دفاعه عن الأشكال التعبيرية التراثية مثل الحلقة والقوال واعتبارها بديلا للنموذج المسرحي الأرسطي.
- يتناول في كتابه ومنها كتابه النموذج، القضايا التي تمس الوطن وتحاكي معاناته، فهو كاتب ملتزم طموح، يحلم دوما بغد أفضل، كيف لا وهو يحمل رسالة الفن والأدب ..

هذه هي تجربة "أحسن ثليلاني" النقدية المسرحية، ونظن أن الوريقات التي كتبناها عنها لا تفيها حقها، فهي بالفعل تجربة متميزة غنية غني صاحبها المعرفي والفكري، الذي ناضل من أجل إيصال صوت المسرح الجزائري إلى قلب كل من عشق المسرح وتمتع بعروضه، فهل ستفتح دراستنا شهية الدارسين من بعدنا لدراسة أعمال أخرى لهذا الناقد المتألق؟ أو دراسة أوسع تبحث في مدارات النقد المسرحي عنده وتكمل ما بدأناه؟ أو أخرى تحتفي بنقاد مسرحيين جزائريين آخرين؟ بدراسة تجاربهم على الأقل لأن الاحتفاء برجال العلم والثقافة واجب أخلاقي أدبي ..... فكم نرجو ذلك.

تناولت هذه الدراسة، تجربة "أحسن ثليلاني" في الكتابة النقدية المسرحية، من خلال كتابة المسرح الجزائري دراسات تطبيقية في الجذور التراثية وتطور المجتمع، وذلك بغية التعرف على خصائص هذه التجربة ومدى أهميتها، وقد قسمتها إلى فصلين الأول يتناول النقد المسرحي بصفة عامة فعرفت القارئ به، وتطرقت فيه إلى النقد المسرحي الغربي باعتباره السباق والأصل، ثم النقد المسرحي عند العرب، ثم في الجزائر بصفة خاصة لأن صاحب التجربة النقدية المسرحية جزائري، وبعدها انتقلت للاشتغال على محاور الكتاب في الفصل الثاني الذي عنونته بالقضايا النقدية في كتاب المسرح الجزائري، دراسات تطبيقية في الجذور التراثية وتطور المجتمع وكان هذا الكتاب بالذات لأن "أحسن ثليلاني" بنفسه أشار عليا باحتياره، فوجدته شاملا لعديد القضايا النقدية وجاءت دراستي هذه لتجيب على مجموعة من الأسئلة أهمها:

ما هو النقد المسرحي؟ وهل هو نقد كغيره من أنواع النقد الأدبي أم له خصوصية تنعبث من خصوصية المسرح ذاته؟ ... وما هي القضايا النقدية التي أثارها "أحسن ثليلاني" في كتابه هذا ؟ وما الذي ميز نقده....؟

وقد توصلنا بعد التحليل إلى مجموعة من النتائج أبرزها:

- لا بد على الناقد المسرحي أن يدرك خصوصية هذا النقد حتى يتسنى له الغوص في الأعمال المسرحية واستخراج جمالياتها.
- إذا كان المسرح غربي النشأة فإن النقد المسرحي كذلك.
- لقد لازم النقد المسرح العربي في نشأته وتطوره نشأة وتطور المسرح نفسه.
- لقد بدأ النقد المسرحي بسيطا ثم انفتح على عديد المناهج الحديثة فأفاد منها، حيث زودته بأدوات تحليل منهجية مختلفة أفضت بتطور وظهور علوم مسرحية جديدة.
- لقد ركز "أحسن ثليلاني" في بحثه عن التراث على أكثر الأشكال الفنية حملا واحتضانا له وهو المسرح.

Résumé de l'étude

Cette étude , l'expérience de la «Ahsene Thleelani " dans l'écriture critique de la pièce, en écrivant le théâtre algérien études appliquées dans les racines du patrimoine et le développement de la société , afin d'identifier les caractéristiques et l'importance de cette expérience , a été divisé en deux première le premier traite de la critique de théâtre en général , je savais que le lecteur en , et a touché à la critique de théâtre à l'ouest que la race , l'origine et la critique de théâtre à des Arabes , puis en Algérie , en particulier , parce que le propriétaire de la trésorerie de l'expérience est un algérien , puis déplacé au fonctionnement des axes est livre au deuxième trimestre du , qui intitule dramaturges monétaires algérien , des études appliquées en Roots patrimoine et le développement de la société et ce livre est précisément parce que le " Ahsene Thleelani " lui-même m'a guide de le choisir,

j'ai trouvé plusieurs questions monétaires globales et est arrivé à cette réponse une série de questions , y compris : Qu'est-ce que la critique de théâtre ? Est-ce une critique , comme les autres types de critique littéraire ou sa vie privée est intimité du théâtre lui-même? ... Et quelles sont les questions monétaires soulevées par la «Ahsene Thleelani " dans ce livre ? Ce qui distingue sa critique .... ?

Nous avons atteint après l'analyse des résultats pour le groupe , notamment :

• Il doit y avoir un critique de théâtre est au courant de cette intimité de la critique de sorte qu'il peut plonger dans des œuvres théâtrales et de l'extraction de l'esthétique .

• Si le théâtre à l'ouest de la critique de théâtre d'origines ainsi .

• On avais besoin de trésorerie théâtre arabe dans sa création et l'évolution des origines et l'évolution du théâtre lui-même.

• On a commencé la critique de théâtre simple, alors ouverte à de nombreux programmes d'études moderne et il leur dit, où les outils d'analyse fournis méthodologie différente a permis le développement de la science et de l'émergence d'une nouvelle pièce .

• Ahsene Thleelani a concentré dans sa recherche du patrimoine plus de formes d'art et de l'embrasse comme il a été le théâtre

قائمة المصادر والمراجع

1) المصادر:

- أحسن ثليلاني، المسرح الجزائري – دراسات تطبيقة في الجذور التراثية وتطور المجتمع، دار التنوير، الجزائر، ط: 1، 2012

2) المعاجم:

- ابن منظور، لسان العرب، تح: عامر احمد حيدر، مرا: عبد المنعم خليل إبراهيم، دار الكتب العلمية، لبنان، ط: 1، 2003

3) المراجع:

- أحسن ثليلاني، المسرح الجزائري في ظلال الحركة الوطنية، المواطنة، الجزائر، 2012
- أحسن ثليلاني، زيتونة المنتهى، اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 2004
- إدريس قرقوة، الظاهرة المسرحية في الجزائر دراسة في السياق والآفاق، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، د.ط، د.ت
- جميل حمداوي المسرح المغاربي والتراث التصورات النظرية والأوراق البيانية وآليات التعامل مع التراث، دار نشر المعرفة، المغرب، ط:1 ، 2014
- حفيظة سلس، النقد المسرحي من خلال الصحافة الجزائرية المكتوبة، دار الغرب، الجزائر، ط:1، 2011
- رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، هلا للنشر والتوزيع، ط:1، 2000

- سامي منير عامر، من أسرار الإبداع النقدي في الشعر والمسرح، منشأة المعارف، مصر، 1987
- صالح لمباركية، الآداب الأجنبية القديمة والأوربية، دارقانة، الجزائر، ط:1، 2007
- صالح لمباركية، المسرح الجزائري النشأة والرواد والنصوص حتى سنة 1972، دار الهدى، الجزائر، ط:1، 2005
- صالح لمباركية، المسرح الجزائري دراسة موضوعاتية وفنية، دار الهدى، الجزائر، د.ط، 2005
- عبد الفتاح قلعة جي، المسرح الحديث الخطاب المعرفي وجماليات التشكيل، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط:1، 2012
- عبد القادرالقط، من فنون الأدب المسرحية، دار النهضة العربية، بيروت، د.ط، 1978
- عبد الكريم جدري، الفن المسرحي، دار الفلك للنشر، الجزائر، د.ط، 1993
- عبدالواحد ابن ياسر، عشق المسرح، دراسات نقدية، منشورات دار التوحيدي، المغرب، ط:1، 2011
- –عقا امهاوش، الفعل المسرحي المغربي والنظريات الغربية الحديثة، محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع، سوريا، ط:1، 2003
- علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، عالم المعرفة، الكويت، ط:2، 1999
- عمر الدسوقي، المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، دار الفكر العربي، القاهرة، د.ط، 2002
- كمال الدين حسين، التراث الشعبي في المسرح المصري الحديث، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط:1، 1993

- محمد عابد الجابري، التراث والحداثة دراسات ومناقشات، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط:1، 1991
- ميخان الرويلي، سعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط:3، 2002

4) <u>المجلات</u>:

- مجلة الأثر، عدد خاص بأشغال الملتقى الدولي الثالث حول تحليل الخطاب في النقد المعاصر، ورقلة، من 5 إلى 7 فيفري 2007

5) <u>الموقع الإلكتروني</u>:

www.startimes.com