اتجاهات نقد مسرح الثورة الجزائرية
قراءة في نماذج

Criticism Trends of the Algerian Revolution Theater
Interpretation of Some Samples

د. مداني زيقم
قسم اللغة والأدب العربي-جامعة محمد الشريف مساعدية سوق أهراس(الجزائر)
madani.zikem@univ-soukahras.dz

تاريخ الإيداع: 2019/08/19 **تاريخ القبول: 2019/09/04**

ملخص:

تبغي هذه الدراسة البحث في طرائق تعاطي النقد الجزائري مع مسرح الثورة الجزائرية، من خلال مدونات نقدية محددة تتمثل في: كتاب "المسرح الجزائري- نشأته وتطوره" لأحمد بيوض، وكتاب "المسرح في الجزائر" لصالح مباركية، وكتاب "المسرح والجمهور- دراسة في سوسيولوجية المسرح الجزائري ومصادره" لمخلوف بوكروح.

تسعى هذه الدراسة إلى تسليط مزيد من الضوء على الرؤى النقدية التي ارتكز عليها هؤلاء الباحثون في تناولهم لمسرح الثورة الجزائرية، وكذا الكشف عن الأدوات التي ارتضوها في خطابهم النقدي، سواء في تعاطيهم مع الموضوعات والمضامين، أو البناء الفني وعناصره.

الكلمات المفتاحية: المسرح الجزائري؛ الثورة؛ النقد؛ بيوض؛ مباركية؛ بوكروح.

Abstract:

This study aims at investigating the procedures of dealing with Algerian criticism to the theatre of the Algerian Revolution, through specific critical corpora, namely: "Algerian Theatre - its Origin and Development" by Ahmed Bayoud, "Theatre in Algeria" by Salah Mebarkia, and "Theatre and the Public - A Study in Algerian Theatre Sociology and Its Sources "by Makhlouf Boukrouh. This study seeks to shed the light on the critical visions on which researchers focused on when dealing with the theatre of the Algerian Revolution; as well as to reveal the means they have

undertaken in their critical discourse, whether dealing with topics and content, or artistic framing and its elements.

key words: Algerian Theatre; Revolution; Criticism; Bayoud; Mebarkia; Boukrouh.

مقدمة:

مرّ المسرح الجزائري منذ بداياته الأولى في عشرينيات القرن العشرين بعدة مراحل، تأثر فيها بالسياقات المحيطة به؛ اجتماعية وثقافية وسياسية. وبعد اندلاع الثورة، واكبها المسرح من خلال الموضوعات التي تناولها، فصار يعرف بمسرح الثورة نسبة لموضوع الثورة الجزائرية الذي عالجه، ثم تواصل تناول هذا الموضوع إلى ما بعد الاستقلال.

ارتأى قادة الثورة الجزائرية أن يؤسسوا روافد من أجل التعريف أكثر بنضال الجزائريين ضد الاحتلال الفرنسي، فتأسست الفرقة الفنية لجبهة التحرير الوطني في نوفمبر1957، واتخذت من تونس مقرا لها، وكُلف مصطفى كاتب بتجميع عناصر الفرقة، وقامت الفرقة المسرحية بجولات في عديد الدول قدمت خلالها عددا من المسرحيات كان موضوعها الأساس هو النضال الثوري، وهدفها هو الترويج لقضية الشعب الجزائري وثورته من أجل استرجاع استقلاله، في مقابل الدعاية الإعلامية الاستعمارية، ومن أبرز المسرحيات التي قدمتها الفرقة الفنية نجد "أبناء القصبة" و"دم الأحرار" و"الخالدون" لعبد الحليم رايس، وذلك ما بين عامي 1957 و1960.[1]

ومن خارج الفرقة الفنية لجبهة التحرير الوطني، هناك أدباء تناولوا موضوع الثورة ومقاومة الاستعمار في أعمالهم المسرحية، على نحو ما كتبه كاتب ياسين في مسرحية "الجثة المطوقة"، وعبد الله الركيبي في مسرحية "مصرع الطغاة"، و"احمرار الفجر" لآسيا جبار.

أما بعد الاستقلال، فقد عنى كتاب مسرحيون بموضوعات الثورة، إذ استلهموها في أعمالهم، وجسدوا تضحيات الشعب وانتصاراته فيها، ومن أمثلة ذلك ما كتبه أبو العيد دودو في مسرحية "التراب"، ومسرحية "حسان طيرو" لأحمد عياد المعروف برويشد.

ومما تنبغي الإشارة إليه، هو تعدد لغة النص المسرحي ما بين اللغة العربية الفصحى، واللغة الفرنسية، واللهجة العامية.

1. بواكير نقد مسرح الثورة:

كان تعاطى النقد الجزائري في بواكيره الأولى مع المسرح عموما ومسرح الثورة بالخصوص، على شكل إشارات ولمحات سريعة، فنجد مثلا أبا القاسم سعد الله في كتابه "دراسات في الأدب الجزائري الحديث"، الذي صدرت طبعته الأولى عام 1966[2]، قد توقف في دراسته عن شخصية البطل في الأدب الجزائري عند مسرحية "الحاجز الأخير" لمصطفى الأشرف التي قال إنها صدرت بعد اندلاع الثورة بشهر واحد، فاستعرض أحداثها على مدى فصليها مبينا صورة البطل فيها، حيث قال: «والكاتب لم يرد أن يجعل للمسرحية بطلا معينا معروفا بالاسم والوصف(...) وقد يكون البطل في الحقيقة هو الشعب نفسه الذي أعلن الثورة، وحينئذ فالمسرحية لا تمثل شخصا من الأشخاص أو موقفا من المواقف ولكنها ترمز إلى الشعب كله»[3].

أما عبد الله الركيبي في كتابه تطور النثر الجزائري الحديث (ألفه سنة 1975)-والذي تناول مختلف الفنون النثرية التقليدية منها والجديدة- خصص جزءا منه للحديث عن المسرح الجزائري، كان لمسرح الثورة نصيب منها، وذلك حين تحدث عن الاتجاه الثوري النضالي في المسرح الجزائري، فأشار إلى مسرحيته التي كتبها أثناء الثورة وعنوانها "مصرع الطغاة" فقال «هذه المسرحية من المسرحيات الأولى التي طبعت أثناء الثورة باللغة القومية، بل لعلها الأولى التي سجلت نضال الشعب الجزائري»[4]، ثم انتقل سريعا للحديث عن مسرحية التراب لأبي العيد دودو، فبين موضوعها، وتطرق إلى لغتها وأسلوبها المتباين بين ما يتناسب مع ثقافة الشخصيات، ومع ما لا يتلاءم معها، ويختم حديثه عن الاتجاه الثوري في المسرح الجزائري بالقول أن هناك مسرحيات في هذا الاتجاه ستظهر قريبا، ولا يريد أن يسبق الأحداث ويتحدث عنها.

وواضح أن الركيبي حصر تعامله مع النصوص المسرحية المطبوعة فقط، فلم يتطرق إلى المسرحيات التي عرضت مباشرة قبل(أو دون) أن تطبع نصوصها وتنشر.

وأما محمد مصايف في كتابه "النثر الجزائري الحديث"، فقد أفرد مساحات أكبر للقصة القصيرة والرواية وتطورهما، قياسا مع ما خصصه للمسرح عموما، وفي ذلك يقول: «وإذا كنا قد ألححنا على القصة القصيرة والرواية وتطورهما في عهد الاستقلال، فإنما ذلك لأن المسرحية لم تتسع آفاقها في هذا العهد كما لاحظنا ذلك بالنسبة إلى القصة والرواية، وأن المسرحيات التي ألفت في هذه الفترة لا تكاد تتعدى أصابع اليدين، ومنها مسرحيات "التراب" لأبي العيد دودو و"الهارب" للطاهر وطار، و"نحو أول نوفمبر جديد" للجنيدي خليفة، وهي

مسرحيات قيمة من حيث الفنيات، وهادفة من حيث المحتوى والغاية، وهي في مجملها تدور حول أحداث الثورة وآثارها»[5]، ويقدم محمد مصايف تفسيرا لهذه القلة مفاده أن المسرحية تكتب-في المقام الأول- للعرض والتمثيل، وهو ما لم تحظ به المسرحية باللغة العربية الفصحى، إذ إن مؤسسة المسرح الوطني-في تلك الفترة- كانت تفضل أن تتعامل مع كتاب المسرح بالعامية أو المترجمة عن الفرنسية والألمانية، فقدمت مسرحيات لآسيا جبار وكاتب ياسين وبريخت، إضافة إلى انصراف الكتاب الأوائل من مثل أبي العيد دودو والطاهر وطار والجنيدي خليفة، إلى فنون وتخصصات أخرى[6].

وفي كتابه "فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث"، الذي هو عبارة عن دراسات مختلفة كتبها صاحبها في أواخر الستينيات وبداية السبعينيات من القرن العشرين، أفرد مصايف مساحات أوسع لتقديم نقد لمسرحيات كانت الثورة موضوعها، فتناول بتحليل عميق -رغم اختصاره- مختلف العناصر الفنية لمسرحية "التراب" لأبي العيد دودو، كما بين رأيه في مسرحية "احمرار الفجر" لآسيا جبار من خلال مشاهدته إياها على ركح المسرح الجزائري، ثم تحدث الناقد عن مسرحية "الجثة المطوقة" لكاتب ياسين، وتوقف مليا عند مشكلة اللغة التي عُرضت بها المسرحية[7]، فلقد عرضت باللغة العربية الفصحى، ولم تحظ باهتمام الجمهور إلا قليلا، وأثارت جدلا بين المهتمين آنئذ.

ومما نستنتجه -بعد استعراض هذه النماذج- أن البواكير الأولى لنقد المسرح عموما ومنه مسرح الثورة كانت ضمن كتب ودراسات تناولت باقي الفنون النثرية، وتميزت في الغالب بتقديم الإشارات السريعة واللمحات الخاطفة، وإن احتفظت برصانتها وعمقها فدون بسط وتفصيل. مع الإشارة إلى أن هذا الحكم ينطبق على النماذج المساقة آنفا دون سواها. وسيكون حديثنا فيما سيأتي عن كتب أُفردت لفن المسرح الجزائري وبالضرورة تناولت الثوريَّ منه.

2- نقد مسرح الثورة من خلال ثلاثة نماذج:

ومن الكتب التي أفردت لفن المسرح نجد كتاب "المسرح في الجزائر" لصالح مباركية الذي صدرت طبعته الثانية عام 2007 م، وكان قد طبع جزء من قبل ذلك، فقد تناول هو

الآخر نشأة المسرح الجزائري، ثم تطرق إلى دراسة موضوعات المسرح الجزائري وبنائه الفني في مسرح ما قبل الثورة وما بعدها.

أما كتاب "المسرح الجزائري: نشأته وتطوره" لصاحبه الكاتب والصحفي أحمد بيوض الذي صدر في طبعته الأولى عام 1998، ثم أعيد طبعة ثانية عام 2011، تتبع فيه المؤلف مسار المسرح الجزائري منذ إرهاصاته الأولى إبان الاحتلال الفرنسي إلى غاية السنوات الأولى من القرن الحادي والعشرين.

في حين تناول مخلوف بوكروح في كتابه "المسرح والجمهور دراسة في سوسيولوجية المسرح الجزائري ومصادره" المسرحَ الجزائري بعد الاستقلال (ما قدمته مؤسسة المسرح الوطني الجزائري من مسرحيات إلى غاية عام 1972) من زاوية سوسيولوجية مما جعل التركيز يكون منصبا على رصد اتجاهات الجمهور في تعاطيه مع المسرح المعروض على الركح.

فهي إذا ثلاث دراسات مهمة، تتعدد زوايا النظر فيها بتعدد المنطلقات والأدوات والأهداف، وما يهمنا في هذا البحث هو ما تناوله هؤلاء الباحثون الثلاثة عن مسرح الثورة.

1.2 نقد موضوعات مسرح الثورة الجزائرية:

قسّم صالح مباركية حديثه عن موضوعات النص المسرحي إلى قسمين اثنين؛ ما قبل الثورة وما بعدها، وجعل موضوعات ما بعد الثورة في أربعة أنواع: النص النضالي، والنص التسجيلي والإعلامي، والنص الاجتماعي والنص الشعبي، والأوّلان هما اللذان يتعلقان بمواكبة ثورة التحرير الجزائرية.

تطرق مباركية في النص النضالي إلى مسرحيتي "مصرع الطغاة" لعبد الله الركيبي، و"التراب" لأبي العيد دودو، حيث قال عن الأولى: «مسرحية نضالية فكرتها الأساسية ترتكز على تصوير نضال البطل (البشير) الرجل الثوري الملتزم بقضية بلاده وتحريرها ويتمثل هذا النضال في مقاومة الاستعمار الفرنسي ومحاربة العملاء والخونة، وإقناع المنحرفين والمتقاعسين بالانضمام إلى الثورة، لأداء الواجب المقدس، وخاصة الشباب الجزائري اليائس من الأوضاع»[(8)]، ثم استعرض لنا أحداث فصول المسرحية الأربعة، عبر تبيين مكان أحداث كل فصل، وسوق بعض المقاطع الحوارية التي تبين الطابع الثوري والنضالي لهذه المسرحية.

أما مسرحية "التراب" فقال عنها إنها تحاول أن تتعرض إلى ظروف انطلاق الثورة وأسباب اندلاعها، ولكنه بين أن أحداثها تدور حول قضية اجتماعية هي الزواج.

ورغم أن الكاتب لم يعتبر هذه المسرحية ذات موضوع ثوري إلا أنه استعرض بالطريقة نفسها فصولها وأحداثها بإيراد مقاطع حوارية منها، ومما يدعو إلى التساؤل قوله عنها: «لم تتخذ من الثورة وأحداثها إلا ميدانا لحديث الهوى والغرام من بداية المسرحية إلى نهايتها والنضال جاء عرضا، اختارته شخصيات كقدر محتوم»[9]، فكيف إذا يدرج مباركية هذه المسرحية ضمن النص النضالي وهو ينفي عنها ذلك، ولِمَ لمْ يلحقها بالنص الاجتماعي؟ فهو يرى بشكل صريح لا مواربة فيه أن الثورة كانت ميدانا ثانويا، وعناصر الحوار بعيدة تماما عن مسألة الكفاح والنضال.

ومما يعزز فكرة تناقض الكاتب مع نفسه قوله في ختام تطرقه إلى موضوع المسرحية: «وعلى العموم فإن مسرحية التراب -والتي بلا شك عمل أدبي فني- أدت دورها الأدبي والاجتماعي والسياسي في حينه بين الشباب الجزائري الذي كان شغوفا وتواقا إلى كل ما هو وطني ويهفو إلى التغني بالفدى والنضال»[10]. ويوافق رأيُ مباركية رأيَ فريدة النقاش، إذ رأت أنه لا يمكن تحديد الحدث الرئيسي في تلك المسرحية، وقد أرجع محمد مصايف رأيها هذا إلى كونها اعتبرت موضوعَها في الحبّ والزواج، بينما يرى (مصايف) أن أحداث المسرحية تسير في اتجاه واحد، هو بلورة الفكرة الثورية لدى الجزائريين[11].

أطلق مباركية على النوع الثاني من النصوص التي واكبت الثورة اسمَ النص التسجيلي الإعلامي، وعبر عنه بقوله: «أفرزت ثورة أول نوفمبر مسرحا خاصا قريبا من المسرح التسجيلي الوثائقي، لكن يختلف عنه بأنه يعطي صورا حية عن الثورة في مختلف مراحلها الجهادية، فهو مسرح نضالي»[12]، لكنه لم يوضح لمَ أفرد له قسْما خاصا باسم التسجيلي الإعلامي، ربما كان أجدى أن يضمّه إلى عنوان المسرح النضالي، ويبين أن من خصائصه اعتماده هذا الطابع التسجيلي للأحداث، وقد تناول في هذا القسم مسرحيتي "أبناء القصبة" و"دم الأحرار" لعبد الحليم رايس، بالطريقة نفسها التي ارتضاها مع المسرحيات السابقة: استعراض الأحداث مع تقديم مقاطع حوارية منها.

وفي قسم النص الشعبي: أورد مباركية فيه مسرحية "132 سنة" لعبد القادر ولد عبد الرحمان كاكي، التي اعتبر موضوعها لا يخرج عن فكرة موقف الشعب الجزائري من الاستعمار الفرنسي، ثم تحدث عن طريقة عرضها، ولغة نصها قائلا: «جاءت المسرحية في مشاهد ولوحات

قصيرة، وفي قوالب مختلفة، منها ما هو شعر شعبي ملحون، ومنها ما هو كلام شعبي مرصّع بالحكمة والأمثال، ومنها ما هو رقص معبر، ومنها ما هو غناء، كل ذلك ليعبر عن لوحات تاريخية لهذه القصة الشعبية الوطنية»[13]، وهذا يعني أن تسمية هذا القسم إنما كانت علته لغة النص المسرحي لا موضوعه، وإلا فمسرحية "132 سنة" التي صورت نضالات الشعب الجزائري تندرج ضمن الموضوع النضالي! ومِن ثَمّ تلتبس على القارئ منهجية تقسيم مسرح ما بعد الثورة، هل كان مرجعُ التقسيم هو الموضوع، أم لغة النص أم شيئا آخر..

أما أحمد بيوض في كتابه "المسرح الجزائري: نشأته وتطوره" فقد تعرض لمسرح الثورة بطريقة تاريخية (وهذا منهج الكتاب عموما)، تتبع فيها نشاط الفرقة الفنية لجبهة التحرير الوطني، وعروضها في تونس ودول في شرق أوروبا، ثم تحدث باقتضاب عن مسرحيتين اثنتين لفرقة جبهة التحرير من تأليف عبد الحليم رايس، قسمهما بحسب مكان أحداثهما؛ (مسرحية أبناء القصبة والثورة في المدن)، و(مسرحية الخالدون والثورة في الجبال). وحينما تحدث بيوض عن موضوع مسرحية أبناء القصبة لعبد الحليم رايس، اكتفى بالقول إنها تتناول موضوع الثورة في حي القصبة العتيق بالجزائر، ثم بيّن أن العاصمة شهدت في تلك الفترة معركة الجزائر الشهيرة ذاكرا بعض أبطالها[14].

اللافت أن تركيز بيوض كان في كل مرة على الجانب السياقي المحايث للمسرحية: تاريخ العرض، مكان العرض، الفرقة العارضة، أصداء العرض المسرحي، وهو تركيز مبرر وطبيعي، فهو يتناغم مع الجانب التاريخي الذي اعتمده في كتابه.

أما كتاب "المسرح والجمهور" لمخلوف بوكروح، فقد عالج المسرحيات التي قدمها المسرح الوطني الجزائري على ركحه خلال عشر سنوات من بعد الاستقلال من منظور سوسيولوجي، يتعلق بمواقيت العروض بحسب السنوات والأشهر والأيام، وعددها، وتكرارها، وطبقات المقاعد، وأسعار التذاكر، وإقبال الجمهور عليها على مدى السنوات العشر..

أوجز بوكروح-ولكن بدقة- الحديث عن موضوعات تلك المسرحيات فبين أن بعضا منها ركز على العمل الفدائي في المدن مثل مسرحيتي "أولاد القصبة"* لعبد الحليم رايس، و"حسان طيرو" لرويشد، وركز البعض الآخر على الثورة المسلحة في الريف مثل مسرحيتي "الخالدون" و"العهد" لعبد الحليم رايس، وعنيت أخرى بموضوع المقاومة الطويلة التي أفضت في النهاية إلى الاستقلال وتمثله "الجثة المطوقة"، لكاتب ياسين، "احمرار الفجر" لآسيا جبار، و"الريح" لمولود معمري[15]، ثم يعرض الكاتب –ودوما بإيجاز- أحداث كل مسرحية مبينا أهميتها، والهدف منها،

مع ملاحظة أن هذه المسرحيات التي تناولت الثورة، كُتبت كلّها قبل الاستقلال باستثناء مسرحية "حسان طيرو"، ثم أعاد المسرح الوطني عرضها بعد سنة 1962.

وما يهمنا في هذه المقام هو الإحصاء الذي قدمه الباحث بخصوص عدد المسرحيات التي تناولت موضوع الثورة التحريرية وهو07، وهو عدد قليل قياسا إلى باقي الموضوعات(الاجتماعية 14، الأخلاقية 09، الحركات التحررية 07)، وفي هذا يقول بوكروح:«إذا كان المسرح الوطني الجزائري قد نوّع موضوعاتِ مسرحياته، فإن المشكلة تكمن في البحث في الكيفية التي تم بها هذا التنوع، وماهي المقاييس المعتمدة في هذا الاختيار»[16]. لذلك نجد أن من الاحصائيات التي قدمتها الدراسة من حيث عدد العروض والجمهور، تضع محور مسرحيات الثورة الجزائرية في المرتبة الثالثة بـ: 60 عرضا، و14820 متفرجا، في حين جاءت المسرحيات ذات الطابع الاجتماعي في المرتبة الأولى بـ 248 عرضا و73071 متفرجا[17]،ويؤكد بوكروح أنه لا يوجد مقياس محدد يقاس به الصدى الذي تحدثه المسرحيات في الجمهور، سوى حضور الجمهور نفسه، نظرا لانعدام الدراسات الميدانية ذات الصلة على حد تعبيره.

ولإلقاء مزيد من الضوء على تلك الاحصائيات، بين لنا الكاتب توجه الجمهور من زاوية أخرى تتعلق بالنوع المسرحي، فالمسرحيات الكوميدية استقطبت اهتمام الجمهور بـ 44764 متفرجا، والدرامية 11145 متفرجا (ومنها مسرحية الريح، ،أولاد القصبة، والعهد)، أما التراجيدية ومنها مسرحيتا "احمرار الفجر" و"الجثة المطوقة" فلم تحظ بإقبال الجمهور فلم يتجاوز 2461 [18]، وفضلا عن أن ظاهرة الإقبال على المسرح الكوميدي، ظاهرة عالمية، فإن هناك سببا آخر وراء ذلك يقدمه بوكروح وهو اللغة التي عرضت بها تللك المسرحيات وهي الدارجة[19]، غير أن هذا ليس هو السبب الوحيد، فمسرحية "حسان طيرو" لرويشد هي مسرحية ثورية ذات طابع كوميدي، لكنها لم تحظ بعدد الإعادات نفسه الذي حظيت به باقي المسرحيات الكوميدية في تلك الفترة(12 إعادة مقابل 55 لمسرحية غرفتان ومطبخ مثلا)[20]، وعليه فربما كانت للبرمجة التي تبنتها إدارة المسرح الجزائري دور في توجيه توجهات الجمهور.

2.2 نقد البناء الفني لمسرح الثورة الجزائرية:

لم يهتم أحمد بيوض –عموما- في كتابه بالبناء الفني للمسرحيات بمفهومه النقدي، وذلك طبيعي نظرا لمنهجه التاريخي، غير أننا نجد من حين لآخر تعليقا يخص القضايا الفنية، من قبيل حديثه عن الواقعية في مسرح الثورة: «تناول رجل مسرح الثورة عبد الحليم رايس الوقائع اليومية التي كانت تعيشها الثورة الجزائرية وعكسها على الخشبة بلغة شعبية

بسيطة»[21]، وقضية اللغة هذه أثارت جدلا بين الدارسين، سنتناول جانبا منها، مع الباحثيْن الآخرين مباركية وبوكروح.

درس صالح مباركية في كتابه البناءَ الفني للمسرح الجزائري، متطرقا إلى الشخصية، واللغة، والأسلوب والحوار. أما ما يخص مجال دراستنا هذه، فقد رأى مباركية أن عبد الحليم رايس في مسرحية "دم الأحرار" اشتغل بوصف الواقع ومجريات الأحداث عن البناء الفني للشخصية، وبدا جهد الكاتب منصبا على بناء الموضوع وطرح الأفكار، فكانت شخصياته تتحرك وفق الظروف الخارجية التي يمليها الموقف. وبالمقابل يرى مباركية أن عبد الحليم رايس قد استطاع في مسرحية "أبناء القصبة" بناء شخصية البطل (توفيق) بناء محكما[22]، فكانت شخصية محورية في المسرحية، خاصة مع الدور الذي أنيط بها (عنصر في الشرطة الفرنسية، وفي الوقت نفسه قائد الفدائيين في القصبة).

واللافت أن مباركية لم يتطرق في عنصر الشخصية إلا لهاتين المسرحيتين، ولم يعرض لباقي المسرحيات التي تناولها في حديثه عن موضوعات مسرح الثورة، كمسرحيات "مصرع الطغاة"، و"التراب"، و"132 سنة"، ولم يعلل ذلك، ولم نستطع أن نجد له مبررا. والأمر نفسه حين انتقل للحديث عن عنصر اللغة، إذ لم يتناول ولو مسرحيةً ثورية واحدة. باستثناء ذلك الحكم العام الذي ختم به هذا العنصر قائلا: «إن اللغة العربية الفصحى بنظام الصنعة بعيدة كل البعد عن الفن المسرحي بشكل عام، وأن مكونات المجتمع الجزائري وظروفه تجعله قريبا إلى فهم لغة بسيطة مركبة من المفردات الشعبية والواقعية. وهذا ما وعاه التوري وعبد الحليم رايس، ورويشد، وولد عبد الرحمن كاكي في كتاباتهم المسرحية، فعبروا بصدق عن المجتمع في مختلف المراحل»[23]، وهذه قضية إشكالية ، أثارت نقاشا بين المهتمين بالمسرح في تلك المرحلة؛ أيهما أجدى وأقرب للجمهور وللفن المسرحي: اللغة الفصحى، أم العامية؟

ومن جهته تناول مخلوف بوكروح أيضا مسألة لغة النص المسرحي، فهو يرى أن سبب استقطاب المسرحيات الكوميدية للجمهور يعود إلى لغتها، فـ 91%، للمسرحيات المقدمة بالدارجة و5.55% للمسرحيتين اللتين قدمتا بالفصحى(عنبسة والجثة المطوقة)، و2.77% للمسرحية الوحيدة المقدمة باللغة الفرنسية[24]، ويرى بوكروح أن المسرحيتين اللتين قدمتا بالفصحى لا تشكلان معيارا على أن الجمهور المسرحي يفضل الدارجة على الفصحى، في ظل عدم تساوي عدد المسرحيات بالوسيلتين التعبيريتين (الفصحى والعامية).

ويُرجع عبد الله الركيبي سبب إثارة هذه القضية إلى الصدام الذي وقع بين أنصار التعريب ومناوئيه « فالذين يجهلون العربية لا يتصورون أن يقوم مسرح للشعب يعتمد على اللغة القومية، وإنما ينبغي أن يستخدم اللهجة الدارجة، وهذه النظرة حين تتجرد من الفكرة المسبقة... تكون منطقية ومقبولة، أما إذا كانت تصدر عن تعصّب ضد اللغة العربية، فإنها تفقد سندها وبالتالي تفقد المنطق والواقعية»[25]، ويتميز رأي الركيبي بالموضوعية والاتزان في خضم جدال تفاقم بين الفريقين، وكان لكل منهما حججه ومبرراته.

وهذا النقاش لم يكن خاصا بالحالة الجزائرية، إذ أثير أيضا في المشرق العربي، فغير بعيد عن موقف الركيبي، يرى محمد غنيمي هلال أنه لا ينبغي أن نرمي الفصحى بالعجز، بل علينا أن ندعو إلى تذوق أدبها، ويشدد على أنْ «لا نحرّمَ على الكاتب إذا أراد أن ينتج أدبا شعبيا أن يكتب ملهاة باللغة العامية، ولكن الذي نحاربه هو الحكم ابتداءً على الفصحى من حيث هي بأنها تعجز عن أن تسهم في هذا المجال»[26]، وينقل غنيمي عن محمد مندور قوله« فالواقعية في الأدب لا يقصد بها واقعية اللغة، بل واقعية النفس البشرية، وواقعية الحياة والمجتمع، ومن المتفق عليه أن الأديب لا يستنطق لسان مقال شخصياته الروائية أو المسرحية، بل يستنطق حالها..»[27]، غير أن الحالة الثقافية للجزائر بُعيد الاستقلال تختلف عن نظيرتها المشرقية، ومن هنا يدافع مصطفى كاتب -أولُ مدير للمسرح الوطني الجزائري بعد الاستقلال- عن استعمال العامية قائلا: «عدد الأمّيين هو بصراحة أكثر ارتفاعا، عدد المتعلمين ضعيف، وهو أكثر ضعفا لو أسقطنا المتعلمين بالفرنسية، إذن الملجأ الوحيد لتفهم يبقى اللغة الشعبية»[28]، فلم يكن أمام مسؤولي مؤسسة المسرح من سبيل –حسب تقديرهم- إلا الاستعانة بالعامية لتكريس الثقافة المسرحية في البلاد، وهذا ما عبر عنه مصطفى كاتب عندما بين أن الأمر لا يتعلق باختيار جماليّ بل بضرورة تاريخية. وفي هذه الحالة يصبح معيار نجاح اللغة هو مدى قدرتها على تحقيق وظيفتها على المسرح، سواء أكانت عامية أم فصحى[29].

ويسوق لنا محمد مصايف اعتزاز أحد مؤسسي المسرح الجزائري وهو محي الدين باش تارزي بأنه كان من دعاة العامية: «ومهما يكن الأمر فإني أعتقد أني لم أضيع وقتي عندما كافحت حياتي كلها من أجل استخدام اللهجة، فلهجة (جحا) جعلتنا نحقق خطوة كبيرة إلى الأمام في سبيل خلق جمهور»[30].إذا فاستعمال العامية في المسرح الجزائري ومنه الثوري كان له مبررات موضوعية تتعلق بالحالة الثقافية لجمهور الجزائري في تلك الفترة.

أما في عنصر الأسلوب والحوار، فقد تناول مباركية مسرحية "مصرع الطغاة" التي اعتبر أن صاحبها لم يوفق في بناء النص كنص مسرحي، فمثلا لا يتوفر الزمن الكافي لمجريات بعض الأحداث، وطغت التقريرية الوصفية-في نظر الكاتب- على البناء الدرامي[31]، وقد عزا ذلك إلى أن هذا النص أقرب إلى المسرحية المقروءة منه إلى المسرحية التي تعرض على الركح، وقد قدم أمثلة مقنعة عن ذلك.

كما تناول مباركية مسرحية "132 سنة" لولد عبد الرحمن كاكي، متوقفا عند الأسلوب الذي اعتمد على التراث الشعبي الدارج، مثنيا على استعمال اللغة الفرنسية في الحوار الذي يجري بين الشخصيات الفرنسية، معتبرا إياه: «ينمّ عن واقعية الحدث، وحرارته، فهو صادق بقدر صدق لغته»[32]، إلا أن وجهة النظر هذه قد لا تلقى قبولا عند بعض الدارسين، فمثلا يتساءل محمد مصايف وهو يتحدث عن مسرحية "عند احمرار الفجر" لآسيا جبار، عن مدى حجية استخدام اللغة الفرنسية من قبل الجنود الفرنسيين بداعي الواقعية، لو كانت المسرحية بِرمّتها فرنسيةً، والشخصيات كلها تقوم بأدوار فرنسيين، فهل يجب أن يخاطَب المتفرجون باللغة الفرنسية ؟![33]، وتبقى هذه المسألة الفنية تتنازعها الرؤى المختلفة.

ومما هو جدير بالإشارة أيضا في دراسة صالح مباركية، هو هذا التقسيم الإجرائي بين اللغة والحوار والأسلوب، ألم يكن-ربما- من الأجدى الحديث عنها كعنصر واحد يتعلق بلغة المسرحية وخصائصها؟

خاتمة:

تعددت منطلقات هذه النماذج الثلاث المهمة بتعدد ما كان يرومه أصحابها منها، فأحمد بيوض اختار التأريخ لمسيرة المسرح الوطني منذ نشأته، فكانت مقاربته تاريخية، لا تعنى كثيرا بالجوانب الفنية للمسرحيات، لكنها كانت للمسرح الجزائري عموما –ولمسرح الثورة خاصة- وثيقة تاريخية مهمة.

وأما مخلوف بوكروح فكان بحثه مهما، لكونه اعتمد زاوية نظر مختلفة عما كان سائدا بين الدراسات، فلطالما اهتم الباحثون بالجانب الذي يقع فيه الركح وما يتصل به، بينما هو اختار دراسة الجانب الآخر وهو الجمهور، فتوسل بالإحصائيات ليستبين توجهاته، ولم تمنعه

مقاربته السوسيولوجية من مناقشة بعض القضايا الفنية مثل قضية النص المسرحي ولغته، لما لها من علاقة وثيقة بنوعية إقبال الجمهور.

وأما صالح مباركية فزاوج بين المقاربة التاريخية في تتبع نشأة المسرح الجزائري وتطوره، وبين الدراسة الفنية الجمالية لبعض المسرحيات، لكن الجوانب التاريخية غلبت -عموما- على القضايا الفنية، وما جاء من النقد الفني كان يعوزه التفصيل والتعمق والتطرق إلى مختلف عناصر البناء الفني للمسرحية، ولعل مرد ذلك أن هذه الدراسة في الأصل أنجزت للتأريخ للمسرح، وقد بذل جهدا في الوصول إلى النصوص غير المطبوعة.

وأما عدم التركيز-كثيرا- على الجوانب الفنية لمسرح الثورة، فيمكن أن يكون أحد أسبابه هو أن بعض تلك المسرحيات، خاصة التي عرضت أثناء الثورة، كانت ذات صبغة دعائية ترويجية للثورة، فكان القائمون عليها مهتمين بالمضامين أكثر من الشكل الفني.

بدا أن هناك تفاوتا بين الدراسات الثلاث في العناية بمسرح الثورة، ومن أسباب ذلك قلة عدد المسرحيات، وتراوح لغتها بين العامية والفصحى، واكتفاء بعضها-خاصة العامية منها- بالعرض على الركح مباشرة دون طبعها، مما صعب عليهم الحصول على نصوصها، بالإضافة إلى توجه مؤسسة المسرح بعد الاستقلال في العناية أكثر بالمسرحيات ذات الطابع الاجتماعي الكوميدي.

تعد هذه النماذج الثلاثة التي تعرضنا لجوانب منها، من الدراسات الرائدة في مجالها باعتبارها كانت مخصصة بالكامل، للمسرح ولم تكن ضمن دراسات لباقي الفنون النثرية.

الهوامش والإحالات:

1- انظر: صالح مباركية: المسرح في الجزائر، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع، ط2، قسنطينة، الجزائر، 2007، ص 161 وما بعدها، وأحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطور،، دار هومة، دط، الجزائر، 2011، ص 149 وما بعدها.

2- انظر: أبو القاسم سعد الله: دراسات في الأدب الجزائري الحديث، دار الرائد للكتاب، ط5، الجزائر، 2007، ص6.

3- المرجع نفسه، ص64.
4- عبد الله الركيبي: تطور النثر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، دط، الجزائر، 1983، ص 234
5- محمد مصايف: النثر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، دط، الجزائر، 1983 ، ص 124
6- انظر: المرجع نفسه، ص 124-125.
7- انظر: محمد مصايف: فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ط2، الجزائر،1981، ص 50 وما بعدها، وص 61 وما بعدها، وص 67 وما بعدها.
8- صالح مباركية: المسرح في الجزائر، ص 163.
9- المصدر نفسه، ص 175.
10- المصدر نفسه، ص 175.
11- انظر: محمد مصايف: فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث، ص 52 وما بعدها.
12- صالح مباركية: المسرح في الجزائر، ص 176.
13- المصدر نفسه، ص 226.
14- انظر: أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره، ص 152
* استعمل مخلوف بوكروح هذا العنوان، في حين أورد آخرون عنوان "أبناء القصبة" كما مرّ بنا وكما سيأتي.
15- مخلوف بوكروح المسرح والجمهور: دراسة في سوسيولوجية المسرح الجزائري ومصادره، دط، دت، ص 25.
16- المصدر نفسه، ص 50.
17- انظر: المصدر نفسه، ص 24.
18- انظر: المصدر نفسه، ص 77،78.
19- انظر: المصدر نفسه، ص 91.
20- انظر: المصدر نفسه، ص 122.
21- أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره، ص 163.
22- انظر: صالح مباركية: المسرح في الجزائر، ص 282 وما بعدها.
23- المصدر نفسه، ص 292.
24- انظر: مخلوف بوكروح المسرح والجمهور، ص 21.
25- عبد الله الركيبي: تطور النثر الجزائري الحديث، ص 237-238
26- محمد غنيمي هلال: في النقد المسرحي، دار نهضة مصر، دط، القاهرة، مصر، دت، ص 77.
27- المرجع نفسه، ص 78.
28- الشريف الأدرع ومخلوف بوكروح: مصطفى كاتب من المسرح الجزائري إلى المسرح الوطني الجزائري: مقالات وكتابات غير منشورة، مقامات للنشر والتوزيع، ط2، الجزائر،2013، ص97.
29- محمد زكي العشماوي: المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، دط، بيروت، لبنان، دت، ص 176.
30- محمد مصايف: النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، المؤسسة الوطنية للكتاب،ط2، الجزائر، 1984، ص 203.
31- صالح مباركية: المسرح في الجزائر، ص 298.
32- المصدر نفسه، ص 302.
33- انظر: محمد مصايف: فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث، ص 64.