

المسرح الجزائري، جدلية الهوية والتاريخ

~~~~~ سنوسية باحفيظ\*

:

إن الموضوع الذي نروم مناقشته، ينبع من إشكالية العلاقة القائمة بين التاريخ والمسرح الجزائري الحديث من جهة، ومن جهة ثانية بين المسرح والمجتمع الجزائري، بصيغة أخرى إلى أي حد أسهم التاريخ الوطني في تشكيل السجل التاريخي للمكتابة المسرحية في الجزائر، خاصة إذا وضعنا في الاعتبار أن بداية الممارسة المسرحية في الجزائر بدأت في عشرينيات القرن العشرين في ظل تنامي حركة الوعي الوطني المناهض للمستعمر الفرنسي.

ومن زاوية مقابلة استثمر المسرح الجزائري مخزونه التاريخي كأداة استراتيجية فعالة في تكوين الشعور القومي الجمعي لأفراد المجتمع الجزائري، ومن ثم إعادة تكوين الذاكرة الجمعية التي من خلالها يمكن صياغة الذات والهوية والتاريخ للجزائر فردا وأمة من جديد.

إذن كلاهما يوظفان بعضهما بطريقة نوعا ما نفعية، وفق المنظور السياسي للفن، ولكنه من منظور حضاري فالفن البؤرة التي تكشف فيها كافة الأيقونات الثقافية للأمة كمؤشرات دالة على أصالتها وعراقتها.

إلى أي حد إذن تحددت طبيعة الممارسة المسرحية في الجزائر وفق الموجه التاريخي الوطني، وإلى أي حد أيضا تحددت ملامح المجتمع والدولة في الجزائر وفق الموجه الفني الحضاري؟

1: سجل المسرح الجزائري:

بدأ المسرح الجزائري بداية مناهضة للاستعمار الفرنسي، حيث اختار رجال المسرح: رشيد قسنطيني ومحي الدين بشطارزي، علالو وغيرهم الانفصال عن عروض المسرح الفرنسي والعمل على

\* أستاذة مساعدة (أ) كلية الآداب والفنون، جامعة وهران

انتاج مسرح جزائري نابع من عمق البنية الجزائرية، الدينية، الاجتماعية والسياسية. مما تبعثه على عوالم نفسية وما تحثه عليه من رؤى جمالية.

يعترف محي الدين بشطارزي بأنه بدأ حياته المسرحية من خلال تمرسه في المديح الديني على يد شيوخ مساجد المفتي بوكندورة الذي أحاله على الموسيقيين كالشيخ محمد بن قبطان والشيخ بن شاوش ومحمد لكحل(1).

وقد تطور بشطارزي في ميدان الغناء والموسيقى في فرقة كباقي الفرق الموسيقية الإسلامية، غير أنه كان على اتصال بالفنانين الفرنسيين، حيث كانت الرؤية المسرحية العالمية غير بعيدة عن صورته.

وهكذا فقد توجه مع زملائه علالو ودحمون حسان وكاتب سي موح ومحمد فرحي وغيرهم، إلى نشاط السكيتش الهزلي الضاحك بساحة باب الواد، وكان السكيتش يستغرقا خمسا وعشرين دقيقة تجعل المتفرج يغرق في الضحك دون تفكير، حيث يقدم كل ممثل نقطة خاصة أو فصلا هزليا خاصا به.

وهذا الشكل كان في نظر أصحابه جزائريا غير مقلد لما هو قائم من عروض المسرح الفرنسي التي كانت تتمحور آنذاك في مسرحيات الفصل الواحد على مسرح ديزلي **Des vaudevilles en un acte** مسرحيات ذات أبعاد أجنبية لم يتخذها الجزائريون نموذجا يحتذى.

في حين كان نموذجهم المثالي العربي، هو الحفلات الفلكلورية التي كانت تقام حينها في الهواء الطلق بمناسبة المولد النبوي الشريف أو احتفالات عاشوراء أو الحفلات المقامة في موسم الحج(2).

لقد تشكلت حالة الوعي بضرورة التأصيل لمسرح جزائري لدى محي الدين بشطارزي نتيجة الصدمة التي تعرض لها هو ورفاقه حينما عوملوا كفنانيين من الدرجة الثانية في المسرح الفرنسي، من حيث الأجر الذي يتقاضوه ومن حيث القيمة الفنية التي تحددها المعايير الإدارية الفرنسية، الأمر الذي دفع بهم إلى النضال عبر النشاط النقابي، ليزداد أجرهم سنة بعد ذلك ليصبح ضعف ما كان عليه، لكن قيمة الفنان الادارية والمعنوية لم تتغير، الأمر الذي أدى إلى أن يتحول فكر بشطارزي إلى فكر ثوري، ما أدى إلى امتزاج الفكر الغنائي لديه باعتقاده الجديد، مما بلور لديه فكرة المسرح الجزائري الجديد، ومن هذه الثنائية نشأ المسرح لأول مرة في بلاد اليونان، ومن هنا ينشأ أي مسرح أصيل في العالم في كل زمان وفي كل مكان(3).

لكنه ظل حبيس اللغة الفصحى والمضامين والأشكال الدينية، وذلك مرده إلى أن بشطارزي كان ينطلق في تأسيسه للمسرح الجزائري من مرجعية الحركة الإصلاحية التي كانت تتزعمها آنذاك جمعية العلماء، مما انعكس سلبي على إنتاجه المسرحي.

إذن الشعور بأهمية استرجاع الهوية والحفاظة على التاريخ الوطني والإسلامي في مقابل سياسة الاستعمار الماسخة للهوية وللوجود، هو ما دفع بشطارزي إلى القول: "من الملاحظ أن نص التعزية - (يقصد به احتفالية الشيعة بواقعة كربلاء)- يتكون من ثلاثة عناصر أساسية: حوار دائر، مشاهد

ملحمية، وفي الأخير مقاطع غنائية. أي تجميع مماثل سيكون سيء الموافقة لحركة المسرح الغربي، حركة سريعة، تبحث دوما عن التوافق مع إيقاع الحياة" (4)

ثم يضيف قائلاً في السياق ذاته: "من المؤكد، من خلال الترجمات التي لدينا، أننا نستطيع القيام بالفرنسية أو بالعربية بتكييف حديث للتعزية. ومن البديهي أن المكيف سيلجأ قبل كل شيء إلى أن يضيف عليه حركة وإيقاعاً غربياً، إيقاع المسرح الأوروبي. حينها نستطيع الحصول على دراما جيدة، ولكن هذا لا يمت بصلة لتعزية.

"(...). أيا كان، يقول لك بما أننا نبحت عن مسرح عربي، نعم ولكن... ممكن أن الشعب الجزائري حافظ على التروي الذي لم يجعل منه فقط يتحمل بل يجهد هكذا عرض. ولكن المثقف عموماً والذي يهتم بالمسرح، قد تأورب" (5).

"على العموم، إن تقديم عرض في المدينة، هم المثقفون الذين يرسلون بالعروض إلى الشعب. من البديهي أن لا أرى كثيراً من يقصد - حتى الذي هو عليه اليوم- بتأليف التعازي في "حركيته". على كل أقرأ ملاحظاتي الصغيرة على المخرجين الشباب الذين يحملون بنهضة مسرح إسلامي.

"من المؤسف، أنني لم أتلق كل هذا في السنوات التي بين 1926 و1939 من أجل دعم تشييد مسرحنا الجزائري، الذي وضعناه في وجهة أخرى. لا يمكننا سوى اتباع حدسنا، وقد اتبعته ومع ذلك عرفنا تأرجحاً في اتجاه مسرح شعبي.

"في النهاية، قيل لنا أن المسرح الأوروبي هو كل المسرح، إذن بعنا له أرواحنا" (6).

إن هذا النص المطول الذي يمثل آخر ما ختم به بشطارزي مذكراته، يشكل جوهر الرؤية الفنية المسرحية لبشطارزي آنذاك بل وتضع أيدينا على مصادر أو سجلات المسرح الجزائري في مرحلة التأسيس.

وعليه يمكن فهم النص المعروف أعلاه في ضوء التحولات التاريخية والاجتماعية والثقافية والسياسية والدينية الإصلاحية التي كان يجيها المجتمع الجزائري في مرحلة ما بين الحربين العالميتين، وهي المرحلة التاريخية التي يجمع العديد من مؤرخي الأدب الجزائري الحديث أنها مرحلة ميلاد النهضة الأدبية الجزائرية والتي هي في الأساس وجهها من وجوه المقاومة للاستعمار الفرنسي.

في حين اختار علالو أن ينفرد بتجربته المسرحية، فاتخذ من الشكل الأرسطي قالباً لمسرحياته، أما المضامين فقد كانت محض جزائرية، واختلفت عن بشطارزي من حيث تعامله مع المضامين، ولو أن السجل يظل عموماً نفسه وهو حياة المجتمع الجزائري وقضاياها.

إلا أنه غير في اللغة كاستراتيجية للوصول إلى المتلقي فاخترت العامية التي درج الناس على التواصل بها، لذا لقيت مسرحياته نجاحاً خالفاً لمسرحيات بشطارزي.

وهذا ما يؤكد علالو في مذكراته المنشورة بعنوان: "فجر المسرح الجزائري (1926-1930) « L'auore du Théâtre Algérien »»، إذ يقول: " أن المسرح العربي في الجزائر لم يعرف الظهور إلا سنة 1921 ، بمناسبة مرور فرقة جورج الأبيض المسرحية بشمال أفريقيا.

"حيث تم عرض مسرحيتين وهما: مسرحية تارات العرب، ومسرحية صلاح الدين الأيوبي، ولكن كلا العرضين قدما أمام قاعات خاوية على عروشها".

ويرجع علالو سبب إحجام الجمهور الجزائري عن هذه العروض المسرحية، باستثناء بعض المتعلمين وبعض الطلبة، إلى نفور الذوق العام آنذاك من المسرح.

ومن أجل معالجة هذا الفتور تجاه المسرح (7) وتربية ذوق فني يهتم بالمسرح، تم تأسيس جمعية تحت اسم "المهذبة"، جمعية خاصة بالأدب والمسرح العربي (8). والتي كانت تحت إشراف الطاهر شريف، وذلك سنة 1921 (9) .

إن نشوء هذه الفرقة المسرحية كانت تحت تأثير فرقة جورج الأبيض، رغم عزوف الجمهور عن عروضه المسرحية كما تقدم ذكره.

وتحت وقع التأثير دائما بالفرقة المشرقية لمسرح جورج الأبيض، تكونت سنة 1922 فرقة أخرى وهي فرقة التمثيل العربي والتي كان على رأسها محمد منصالي (10).

ويرجع علالو عزوف الجمهور عن المسرح، أولا لأن الذوق الفني المؤهل لتقبل الفن المسرحي لم يكن قد تشكل بعد، هذا من جهة، ومن جهة ثانية كان العرض المسرحي نخبويا سواء على مستوى المضمون الفني أم على مستوى الشكل الفني ونقصد هنا (السجل) و(الاستراتيجيا).

فعلى مستوى السجل لم يكن نابعا من صميم الواقع الاستعماري الذي كان يعيشه المجتمع الجزائري حينها، بل كان المتلقي الجزائري يرى في مواضيع مثل تارات العرب أو في صلاح الدين الأيوبي أو فتوح الأندلس وفي سبيل الأوطان، خطابا نخبويا بسبب المواضيع التي يتم عرضها على الخشبة وبسبب اللغة التي يتم بواسطتها تبليغ الرسالة المبطنة في مثل هذه المواضيع، والتي من خلال عناوينها فيها الكثير من الرمزية والايحائية لتاريخ العرب وأجدادهم، ولكن على مستوى الأداة أو الاستراتيجية (اللغة) كانت فشلا ذريعا أمام الجمهور؛ فهي من ناحية جيدة من حيث المضمون المراد تبليغه للجمهور، ولكن من حيث الكيفية كانت فاشلة، لأنها لم تأخذ في الحسبان طبيعة المجتمع الجزائري لا على مستوى الذوق الفني الذي كان يحتاج لعشرة أعوام كي ينضج ويصير متقبلا للعمل الفني ويستطيع فك شفراته، إلا بعد أن عمل المسرح الجزائري على خوض غمار التجريب في الأشكال المسرحية والبحث عما يتجاوب وذائقة المتلقي الجزائري.

هذا أولا، وثانيا أن المجتمع الجزائري كان يعاني من عملية تجهيل ممنهجة من طرف الإدارة الاستعمارية الفرنسية، حيث أصدرت ترسانة من القوانين التي تحد من حرية إنشاء الصحف والمجلات والجمعيات الثقافية، ومدارس التعليم الحرة، مما انعكس سلبا على الواقع الثقافي الذي كان يعيش حالة من غياب الوعي القسري؛ فلماذا لما عرضت أعمال مسرحية لا تمت بصلة مباشرة للمواقع

الجزائري إضافة للغة العربية الأدبية أو الكلاسيكية (كما يسميها علالو)، لم يستجيب لها الجمهور لأنه رأى فيها خطابا فوقيا متعاليا نخبويا.

وفي هذا السياق يذكر علالو، ذلك الفشل الذي لاقته فرقة التمثيل العربي والتي كانت تضم من بين أعضائها محي الدين بشطارزي وعزيز الأكحل وإبراهيم دحمون سنة 1923 في الخامس والعشرين من شهر جوان عند تقديمها مسرحية في سبيل الأوطان ومسرحية فتوح الأندلس، وبحسب رأي علالو مرد هذا الفشل هو اللغة العربية التي كانت لغة العرض التي خوطب بها الجمهور المتلقي، مما أدى بكل من الطاهر شريف ومحمد منصالي إلى التخلي عن مهنة العمل المسرحي (11).

يمكن إذن تحديد مكان الخلل التي اعترضت نجاح العمل المسرحي في هذه البدايات الأولى إلى

الآتي:

1/ خلل على مستوى السجل: المرجع لم يكن من واقع المجتمع الجزائري، بل كان مستمدا من التاريخ العربي القديم، وهذا لأن أصحاب التوجه الإصلاحية كانوا يرون في التاريخ العربي مصدرا هاما لإعادة تكوين الذاكرة الجمعية للجزائر، ومن ثمة المحافظة على الهوية العربية الإسلامية للجزائر من التدويب والتعويم في ظل سياسة الفرنسية التي كانت تنهجها الإدارة الاستعمارية وفق طرق مدروسة جيدا سلفا.

حالة الوعي التي كان يصبو إليها أنصار التيار الإصلاحية وفق المرجعية العربية الإسلامية، على مستوى الممارسة الفنية لاقت فشلا في بدايتها، لأنها خاطبت جمهور المتلقي الجزائري من موقع نخوي متعال، أراد من المجتمع أن يرتفع إلى مستواه؛ فكان الاخفاق التام.

2/ خلل على مستوى الاستراتيجية: لم يأخذ أصحاب التوجه الإصلاحية والذين كانوا من حيث الاتجاه الأدبي، مناصرين لمدرسة الإحياء العربية، وإن كانوا متأثرين بالمدرسة الرومانسية لما تحمله من رؤية ثورية، ولكن بسبب التعصب للغة العربية، وإن كان هذا التشبث باللغة العربية من قبيل مظهر من مظاهر المقاومة الثقافية والفكرية (المقاومة السلمية) للمستعمر الفرنسي الذي عمل على فرنسة اللسان الجزائري سواء على مستوى التعليم في المدارس أم في الإدارة، حيث تتم كافة التعاملات باللغة الفرنسية، وحتى في مجال الفن حيث عرفت الجزائر إنشاء المسارح الفرنسية في كل من الجزائر العاصمة وقسنطينة ووهران وعنابة، قلت وإن كان هذا التعصب للغة العربية مفهوما وفق سياقه التاريخي، إلا أنه لم يلق قبولا من طرف المتلقي الجزائري الذي كان معظمه يعيش حالة من الجهل والتخلف، لذا كان لا بد من البحث عن لغة بديلة وقريبة من عامة الناس، حيث يمكن إيصال الرسالة وتحقيق التواصل، ولكن بلغة يفهمها الجميع، بمعنى آخر لا بد أن تنبع رسالة الفن من واقع الناس لا أن تكون فوقية الخطاب.

وهذا لم يتحقق إلا مع علالو، الذي أولى عناية منذ الوهلة الأولى بالمتلقي للعمل المسرحي، فعمل على فهم أسباب فشل كافة التجارب المسرحية سواء الجزائرية أو العروض المسرحية للمفرد العربية القادمة من المشرق أمام الجمهور الجزائري، وأدرك أن مرجع ذلك عائد إلى (السجل) وإلى

(الاستراتيجية) وإلى غياب (المتلقي) من المعادلة الفنية، حيث كان هدف التجارب السابقة التي تعاملت مع المتلقي الجزائري هو (الرسالة) وليس (الجمهور المتلقي)، لذا قصرت سنن الخطاب المسرحي على النجاح في إيصال رسالتها.

وعليه عمل علالو على المحافظة على الشكل الأرسطي للمسرح الجزائري، ولكنه على مستوى (السجل) استلهم مادته من التراث الشعبي المحلي ومن الواقع الاجتماعي للمجتمع الجزائري الذي كان يعيشه آنذاك، وعلى مستوى (الاستراتيجية) عمد إلى العامية كلغة يخاطب بها الجمهور المتلقي من أجل تحقيق حالة الوعي ومن ثم تبليغ (الرسالة) المبتوثة في ثنايا العمل الدرامي.

كما لجأ إلى توظيف الموسيقى إلى جانب اختياره للنمط الفكاهي الساخر، مما حقق له نجاحاً لم يكن متوقعا، وذلك بداية من شهر رمضان ما بين سنتي 1924 و 1925(12)  
2: مصادر المسرح الجزائري:

لم يبدأ المسرح في الجزائر إلا بعد الحرب العالمية الأولى، أي بعد مضي قرن من الزمن على الاحتلال، حيث عرفت الجزائر نهضة سياسية عظيمة أسفرت بدورها على ظهور حركة ثقافية موازية، تأثرت عند تشكيلها بالحركات الوطنية في العالم لاسيما في المشرق العربي، فكان المسرح من أول الفنون التي كرسست لخدمة القضية الوطنية منذ الانطلاقة الأولى والدفاع عن الثقافة العربية في الجزائر التي حاول الاستعمار القضاء عليها، وطمس معالم الشخصية الوطنية ولقد ترتب عن ذلك كله جمود فكري أثر على الثقافة العربية بشكل عام، والحركة الأدبية بشكل خاص، وكان الواقع الحضاري ينطوي على ألوان من الثقافة التقليدية التي كانت تدور في مجملها حول قضايا الوطن والحرية.

وإزداد الاهتمام بعد الاحتكاك بالوفود الثقافية والفرق المسرحية التي زارت الجزائر، فكانت فرصة طيبة للجزائريين حيث أهتموا على ما وصل إليه المصريون في مجال الفن المسرحي. (13)

إن تأثير الواقع الاجتماعي الجزائري بكافة أبعاده النفسية والثقافية والتاريخية، قد ترك بصماته في المثقف الجزائري سواء وهو ينتج ويبدع في ظل الاستعمار الفرنسي أم بعد الاستقلال، وعليه نسجل أن المثقف المسرحي في فترة الاستعمار انصب اهتمامه على معالجة الواقع الجزائري آنذاك؛ فكان النشاط المسرحي يتسم بطابع الرفض لهذا التواجد الاستعماري، ولكن الظروف التي كانت تعيشها الجزائر في ظل الاحتلال لم تكن تسمح بظهور نشاط ثقافي، كما أن طريقة دخول المسرح إلى الجزائر لم تكن عن طريق الترجمة والاقتباس على يد كتاب وأدباء، بل تمت على يد هواة، وهذا ما يؤكده محي الدين بشطارزي في الجزء الثاني من مذكراته(14). ورغم ذلك استطاع هواة المسرح أن يقدموا أعمالا مسرحية نابغة من الواقع الجزائري، أما الاقتباس فكان على صعيد الشكل في استعارة القوالب المسرحية الأوروبية(15)، وقد اتخذ المسرح الجزائري طابعه الشعبي منذ نشأته في العشرينيات من القرن الماضي وبكيفية تلقائية قبل أن يتأثر بالمسرح الأوروبي(16).

ولذا نجد أن المسرح الجزائري رغم تأثره بالمسرح العالمي لم يفقد خصوصيته في التعبير بأساليب وأشكال مستوحاة من الواقع؛ فمثلا مسرحيات عبد الحليم رايس التي تطرقت إلى الثورة

التحريرية واعتمادها على الفعل الدرامي المنبثق من أحداث الثورة التحريرية كان نتيجة منطقية لها، وكذا وهو يصور حياة المجاهدين ومعاناة الشعب الجزائري وهو يواجه الاستعمار الفرنسي .

وعليه يمكن تقسيم مصادر المسرح الجزائري إلى الأشكال الآتية:

1/ المسرحيات الجزائرية: مثل مسرحيات رويشد التي رصدت الواقع الجزائري بعد الاستقلال، وسجلت أحداث المشاركة الشعبية في الثورة التحريرية، في (حسان طيرو) وفي ( الغولة ) و( البوابين ) .

وكذلك مسرحيات عبد الرحمان كاكي الذي استلهم بعض أفكاره من كتاب عالميين، إلا أن موضوعاته جزائرية خالصة إذ أضفى عليها الطابع المحلي في المواقف والشخصيات والحوار . وأيضاً الشأن نفسه بالنسبة لمسرحيات كاتب ياسين في (الجثة المطوقة) و( الرجل صاحب النعل المطاطي ) ومسرحيات عبد القادر السفيري ومحمد التوري ومحي الدين بشتارزي، كلها تناولت جوانب أخلاقية ونفسية نابعة من ذات الإنسان كالبخل والأنانية والحب والوفاء والغدر... إلخ .

2/ مسرحيات مقتبسة:

قدمت 05 مسرحيات مقتبسة والسادسة لم يعثر عليها وحقت 67 عرضاً و 21446 متفرجاً، ولقد لجأ الكاتب المسرحي الجزائري إلى الاقتباس ليتجاوز مشكلة غياب النص المحلي، كما فعل أحمد رضا حوحو في مسرحية ( عنيسة ) ، إذ أعاد النظر في النص الأصلي ليحجّل منه نصاً جزائرياً خالصاً مع محافظته على البناء الفني كما هو الحال في المسرحيات المقتبسة عن موليير، إذ انصب اهتمام المقتبس على نقل الوسط الذي تدور فيه أحداث المسرحية المقتبسة إلى وسط محلي كما هو الوضع بالنسبة لمسرحية ( الممثل رغم أنفه، وسلاك الواحليين، وسي قدور المشحاح، وسليمان الملك )، ويمثل عبد الرحمن كاكي علامة فارقة في ظاهرة الاقتباس المسرحي، إذ يمثل بتجربته تجاوزه حد الاقتباس بإعادة النظر في الهيكل العام للمسرحية وإعادة كتابتها من جديد حتى تظهر وكأنها مسرحيات جزائرية شكلاً ومضموناً، ويتجلى ذلك في مسرحيتين هما (ديوان القراقوز، والقرباب والصالحين) إذ يقول كاكي نفسه عن المسرحية الأولى: " بحثنا عن وسيلة تعبيرية خاصة بنا، قمنا بجولة عابرة، وصلنا إلى البندقية وجدنا مسرحية (الطائر الأخضر) للكاتب المسرحي الإيطالي سينيور كارلوجوزي، الذي كتب الكوميديا المرتجلة، والذي أخذ فكرتها من قصص ألف ليلة وليلة، تناولنا هذه القصة العربية من أجل الضرورة المسرحية؛ فأخذنا التركيب الدرامي المسرحي - سرق السارق، العدالة تحققت - وابتكرنا (ديوان القراقوز) ". (17) كما أن المسرحيات الست المقتبسة كلها مسرحيات أجنبية غير عربية مع العلم أن المسرح الجزائري في بداياته في العشرينيات كان قد تأثر بالمسرح العربي إثر بعض الزيارات التي قامت بها فرق مسرحية عربية إلى الجزائر(18) .

3/ المسرحيات الجزائرية:

تعتبر الترجمة عاملاً مهماً في تطور النشاط المسرحي الجزائري، وهذا ما تبينه مصادر المسرح الوطني ، إذ قدم 13 مسرحية جزائرية، وما يلاحظ على هذه المسرحيات أن مترجميها لم يتبعوا

مدرسة أو تيارا مسرحيا معيننا، إذ اختلفت الترجمة من كاتب إلى آخر؛ فبعضهم عمل على تقريب مضمون المسرحية من الواقع، وفي أحيان أخرى يعمل على تغيير عنوان المسرحية كما هو الحال في مسرحية ( ايفانوفيتش هل هو موجود ) التي تغير عنوانها إلى ( ابليس الأعور )، فالترجمة في المسرح الجزائري كانت بغرض العرض المسرحي، وربما هذا ما يفسر عدم اعتناء المترجمين بالناحية اللغوية للمسرحية إذ لم تترجم هذه المسرحيات إلى الفصحى ما عدا واحدة وهي مسرحية ( عنيسة ) التي ترجمها أحمد رضا حوحو عن ( روي بلاس ) لفيلكتور هيجو، والسبب قد يعود إلى أن بقية المترجمين ليسوا أدباء ولا حتى كتابا بل هم فنانون مسرحيون وهذا ما يفسر اهتمامهم بالعرض أكثر من غيره، وهناك مؤشر آخر وهو أن المسرحيات لم تنشر بل عرضت بالدارجة التي صارت اللغة المميزة للمسرح الجزائري، بالإضافة إلى ميزة ثانية وهي الطابع الكوميدي الذي غلب على هذه الأعمال المسرحية.

وفي الأخير نقدم جدولاً إحصائياً لمصادر المسرح الجزائري

| المصادر       | م- جزائرية | م- قتبسة | م- مجزأة | المجموع |
|---------------|------------|----------|----------|---------|
| عدد المسرحيات | 17         | 06       | 13       | 36      |
| عدد العروض    | 253        | 67       | 172      | 492     |
| عدد الجمهور   | 83961      | 21446    | 40812    | 146219  |

ثانيا : موضوعات المسرح الجزائري

أما فيما يتعلق بموضوعات المسرح الجزائري نتمثلها أيضا في هذا الجدول الإحصائي

| الموضوعات     | الثورة التحريرية | الحركات التحريرية | الصراع الاجتماعي | الصراع النفسي | المجموع |
|---------------|------------------|-------------------|------------------|---------------|---------|
| عدد المسرحيات | 06               | 07                | 14               | 09            | 36      |



|             |       |           |           |           |            |
|-------------|-------|-----------|-----------|-----------|------------|
| عدد العروض  | 60    | 52        | 248       | 132       | 492        |
| عدد الجمهور | 14820 | 113<br>96 | 7307<br>1 | 469<br>32 | 1462<br>19 |

من خلال النظر في الجدول المقدم نلاحظ أن موضوعات المسرح الجزائري يمكن تصنيفها إلى قسمين، القسم الأول تناول موضوع الثورة التحريرية، والقسم الثاني تناول موضوعات ذات طابع اجتماعي وأخلاقي، كما نلاحظ أن المرتبة الأولى من حيث عدد المسرحيات أن الأعمال التي جسدت الصراع الاجتماعي هي التي احتلت هذه المرتبة إذ بلغت 14 مسرحية بنسبة 38.88 في المائة من مجموع المسرحيات المقدمة والبالغ عددها 36 مسرحية.

أما المرتبة الثانية حققها محور المسرحيات التي تناولت موضوعات أخلاقية والتي عددها 09 بنسبة 25 في المائة. أما المرتبة الثالثة حققها محور مسرحيات الحركات التحريرية إذ بلغت 07 بنسبة 19.44 في المائة. أما المرتبة الرابعة والأخيرة من حيث العدد فقد كانت من نصيب محور مسرحيات الثورة التحريرية بمجموع 06 بنسبة 16.66 في المائة بالقياس إلى المحاور الثلاثة السابقة.

أما من حيث التقييم من زاوية عدد العروض والجمهور، نجد أيضا أن المرتبة الأولى كانت من نصيب محور المسرحيات الاجتماعية إذ بلغت 248 عرضا بنسبة 50 في المائة وحققت 73071 متفرجا بنسبة 49.97 في المائة، أما المرتبة الثانية عادت إلى محور المسرحيات الأخلاقية ب 132 عرض وبنسبة 26.61 في المائة وب 46932 متفرج وبنسبة 32.09 بالمائة والمرتبة الثالثة احتلها هذه المرة محور مسرحيات الثورة التحريرية ب 60 عرض وبنسبة 12.09 في المائة وب 14820 متفرج وبنسبة 10.13 في المائة. أما المرتبة الرابعة والأخيرة هذه المرة رجعت إلى محور مسرحيات الحركات التحريرية ب 52 عرض وبنسبة 10.56 في المائة و ب 11396 متفرج وبنسبة 07.79 في المائة من مجموع ما حققته بقية المحاور. والسؤال الذي يطرح نفسه أمام الباحث والناقد المسرحي ما هي الكيفية التي بها نوع المسرح الوطني موضوعاته، هذا من جهة ومن جهة ثانية ما هي المقاييس التي اعتمدها في هذا الاختيار؟

بالنسبة إلى تنوع المواضيع لا يوجد هناك دليل يثبت ويبرز الأسباب التي جعلت إدارة المسرح الوطني تسلك هذا المنهج، وتختار موضوعات دون أخرى إذ لا يوجد تقرير أو محضر حول المسرحيات المقدمة يحلل موضوعاتها ويبين أسباب اختيارها وقبولها باستثناء اللائحة التي أصدرها المسرح الوطني الجزائري في بداية سنة 1963 في شكل بيان يعرض الخطوط العريضة لسياسة المسرح الوطني بعد الاستقلال، وفي هذا المجال يذكر كاكي أنه تم وضع لجنة فنية مهمتها الاشراف على اختيار وقراءة النصوص المسرحية والنظر في صلاحيتها(19).

أما بالنسبة للمقاييس التي كان يعتمد عليها المسرح الوطني في اختيار النصوص ؛ فهي تتلخص في الالتزام بالثورة الاجتماعية التي تخوضها الجزائر، كما يرى ذلك العربي زكّال(20)، ويحصر الممثل سيد علي كويرات هذا المقياس في عنصرين أساسيين: الموضوع الذي يستجيب لاهتمامات الجمهور والنابع من الاختيار الاشتراكي، والشكل الذي بلغته المسرحية في هذا الطرح(21). ومع هذا نلاحظ ذلك التذبذب في توزيع المسرحيات على مختلف السنوات وهذا ما يفسر غياب سياسة واضحة بخصوص الانتاج المسرحي الجزائري، وفي ذات الوقت يعكس الظروف التاريخية التي كان يمر بها المجتمع الجزائري آنذاك. ولهذا نتطرق إلى محور ثالث وهام وهو توجهات جمهور المسرح الوطني.

ثالثا: توجهات الجمهور

يمكن تحديد توجهات جمهور المسرح من خلال عاملين إثنين وهما عامل التوزيع الزمني للعروض وعامل إقبال الجمهور.

### 1/ التوزيع الزمني

بالنسبة للمسرحيات غير المكررة على مر السنوات سجلت 246 عرضا من سنة 1963 إلى سنة 1972 ، كان أكبر عدد حققته ثلاث مسرحيات في سنة 1967 ب 63 عرض وبنسبة 99.98 في المائة ، أما أدنى عدد حققته مسرحية واحدة في سنة 1971 ب 03 عروض وبنسبة 100 في المائة . بالنسبة إلى المسرحيات التي سجلت أكبر عدد فهي مسرحية ( النقود الذهبية ) في سنة 1967 ب 34 عرض وبنسبة 53.96 في المائة، أما أدنى عدد فقد سجلته مسرحية ( الرجل صاحب النعل المطاط ) ب 03 عروض و بنسبة 10 في المائة مما حققته هذه المسرحية بمفردها في هذه السنة .

وما يلاحظ كعلاقات غير منطقية بالنسبة للمسرحيات غير المكررة، أنه في سنة 1963 قدمت 07 مسرحيات منها مسرحية واحدة لم يعثر على عروضها وحققت 60 عرضا مسرحيا، في حين سجلت 03 مسرحيات في سنة 1967 مجموع 63 عرضا وفي سنة 1969 سجلت 02 مسرحيتان 13 عرضا في حين سجلت مسرحية واحدة 01 في سنة 1972 ما مجموعه 16 عرضا، كما تظهر فروق أخرى في توزيع المسرحيات خلال السنوات المذكورة، إذ تبدأ ب 07 مسرحيات و ب 60 عرض في السنة الأولى أي سنة 1963 وتنتهي بمسرحية 01 واحدة وب 16 عرض سنة 1972 ، وهذا الخلل في التوزيع ناتج عن عدم توازن في التوزيع للمسرحيات فضلا عن النقص المسجل في أرشيف دور المسرح خاصة بالنسبة لبعض العروض المسرحية التي فقدت . وهذا راجع إلى النوع المسرحي الذي تم به العرض إذ سجل من بين 24 مسرحية غير مكررة من نوع الكوميديا قدمت 15 مسرحية ثلاثة منها هي ( دون جوان ، سلاك الواحدين ، أنت اللي قتلت الوحش ) والتي لم يعثر على عروضها، في حين أن 12 مسرحية الباقية حققت 176 عرضا، النسبة الأكبر في هذا المجموع كانت من نصيب مسرحية ( النقود الذهبية ) ب 34 عرض وبنسبة 31 في المائة، أما أقل عدد كان من نصيب مسرحية ( سليمان الملك ) ب 06 عروض وبنسبة 03.4 في المائة .

أما في نوع الدراما قدمت 07 مسرحيات منها مسرحية (الخادون ) والتي لم يعثر على عروضها إذ حققت 55 عرض، و أكبر عدد كان من نصيب مسرحية ( الريح ) التي حققت 14 عرضا بنسبة 25.45 في المائة. أما في التراجيديا قدمت مسرحيتان حققنا 15 عرضا، إذ سجلت مسرحية ( الجثة المطوقة ) 08 عروض بنسبة 53.33 في المائة، في حين حققت مسرحية ( احمرار الفجر) 07 عروض وبنسبة 46.66 في المائة .

من خلال هذه الإحصائيات يتبين لنا أن الكوميديا احتلت المرتبة الأولى في توزيع المسرحيات غير المكررة، وهذا ما جعلها تحقق أكبر عدد، ويأتي في المرتبة الثانية نوع الدراما وتعود المرتبة الثالثة والأخيرة لنوع التراجيديا، وهذا يكشف من زاوية أخرى اهتمام المسرح الوطني بنوع الكوميديا سواء في المسرحيات الجزائرية أم في المسرحيات الجزائرية أم في المسرحيات المقتبسة، عن النوعين المسرحيين الآخرين.

أما في ما يتعلق بوسيلة التعبير نجد من بين 20 مسرحية غير مكررة قدمت 17 مسرحية بالدارجة وحققت 216 عرض، منها 09 مسرحيات جزائرية، و 07 مسرحيات مجزأة و05 مسرحيات مقتبسة، فضلا عن 04 مسرحيات لم يعثر على عروضها قدمت هي أيضا بالدارجة، فمسرحية ( النقود الذهبية ) التي قدمت بالدارجة حققت 34 عرض و بنسبة 15.74 في المائة، أما أقل عدد فقد حققته أيضا هذه المرة مسرحية ( الرجل صاحب النعل المطاط ) ب03 عروض وبنسبة 01.38 في المائة .

من خلال هذه القراءة الاحصائية والمتعلقة بزمن العروض المسرحية واللغة المستعملة، والتي تكشف لنا عن عدم وجود سياسة ينفجها المسرح الوطني طوال هذه الفترة لإيصال إنتاجه للجمهور .

## 2/ إقبال الجمهور

نجد أن المسرحيات غير المكررة استقطبت اهتمام الجمهور سنة 1966 بعدد إجمالي بلغ 18476 متفرج وكان الإقبال في هذه السنة على مسرحية ( سي قدور المشحاح ) كبيرا إذ بلغ 12931 متفرج وبنسبة 69.98 في المائة في حين لم تتجاوز مسرحية ( عنيسة ) 1274 متفرج أي بنسبة 07.89 في المائة من مجموع ما حققته خلال السنة، أما سنة 1968 لم تشهد إقبالا كبيرا للجمهور إذ لم تحقق عروض مسرحية ( الجثة المطوقة ) والوحيدة التي قدمت في هذه السنة 508 متفرج بنسبة 100 في المائة .

## خاتمة:

في الأخير يمكن لنا القول: أن المسرح الجزائري منذ بداياته الأولى التي عرفها عقب الحرب العالمية الأولى، عمل على تقديم عروض تعكس الواقع الاجتماعي الجزائري تحت ظل الاستعمار الفرنسي، ولذا كان المسرح على مدى عقود عاملا مؤثرا في تكوين حالة الوعي الجمعي في المجتمع الجزائري، من زاوية الرؤية النقدية الواقعية، والتي تأسست منذ البداية مع علالو ثم عبد القادر علولة (الاتجاه الاجتماعي)، ومن زاوية

الرؤية النقدية التاريخية للواقع الاستعماري الفرنسي (الاتجاه التاريخي)، وكلتا الزاويتين كونتا حالة من الوعي الجمعي الثوري في رؤاه المستقبلية.

هذا من جهة ومن جهة ثانية، استطاع المسرح أن يكون لنا وفق الرؤيتين، صورة واضحة عن طبيعة المشروع الذي كان يراد تحقيقه سواء من طرف الاتجاه الاصلاحى في الجزائر، أو من طرف الاتجاه الوطني الثوري الذي جاء مع ثورة التحرير الكبرى سنة 1954، إذ من خلال العروض المسرحية الآنف ذكرها، عبر عقود من الزمن نجد دائما حضور موضوع ثورة التحرير وموضوع المجتمع الاشتراكي ومشروع الدولة الجزائرية بعد الاستقلال.

وعليه يمكن اعتبار تاريخ المسرح الجزائري مفتاحا لقراءة التاريخ الثقافي في الجزائر في سياق تاريخ الأفكار في العالم العربي في القرن العشرين، ودور الفعل الثقافي في تحقيق حالة الوعي والتغيير في المجتمع، بل يمكن اعتبار المسرح الجزائري من خلال الأعمال المسرحية المنجزة وثيقة تاريخية ووثيقة أنثروبولوجية يمكن الاستفادة منها من طرف الباحث التاريخي والباحث في علم الأناسة الذي يعنى بالتمثيلات والأنماط والأشكال الثقافية والاجتماعية داخل مجتمع ما مثل المجتمع الجزائري، من أجل كشف النقاب عن الآليات الفاعلة في حركية المجتمع والتي تحقق تغير صورة المجتمع ومن ثم وجهته في التاريخ.

#### الهوامش وقائمة المصادر والمراجع:

<sup>1</sup> Bachtarzi Maheddine: Mémoires 1919-1939, pp. 19-20.

<sup>2</sup> Ibid. p. 32-33.

<sup>3</sup> Ibid. pp..

<sup>4</sup> Bachtarzi Maheddine: Mémoires 1919-1939, p. 479.

<sup>5</sup> Ibid. p. 479.

<sup>6</sup> Ibid, p. 480.

<sup>7</sup> إن حالة الفتح اتجاه المسرح بوجه عام من طرف الجمهور الجزائري، يمكن تفسيره على أساس أنه موقف جزائري مقاوم لكل شكل من أشكال الحضور الاستعماري، حتى وإن كان في صورة شكل ثقافي أو فني مثل المسرح، وكأن المجتمع الجزائري بالفطرة وحالة الوعي الجمعي أدرك أن المسرح وافد غربي لا يعبر عن حالة المجتمع الجزائري، فلماذا عرفت الفرق المسرحية العربية الوافدة من المشرق مثل فرقة جورج الأبيض سنة 1921 وفرقة عز الدين سنة 1924 هذه الأخيرة التي عرضت عملين مسرحيين هما جيل سيزار (القيصر) لوليام شكسبير ومسرحية روميو وجوليت، ولقد لاقت المصير نفسه من الفشل أمام الجمهور الجزائري. وهذا يعبر على أن أفق توقع المتلقي الجزائري لم يكن في مستوى أفق العمل المسرحي، لأن ما قدم من عرض مسرحي كان مخالفا أولا لتطلعات الجمهور الذي كان يعيش حالة استعمار خطيرة وقاسية بكل ما للكلمة من معنى، هذا من جهة ومن جهة ثانية حتى النخبة المثقفة هذه العروض المسرحية كانت مخالفة لذوقها الفني، ولهذا لم تلق استحسانا لديها. والأمر نفسه لفرقة "ساره بنهارد" العربية والتي كانت برفقتها فاطمة رشدي التي قدمت سنة 1922. هذه الفرقة انتظرت عشرة أعوام كاملة إلى غاية سنة 1932 حتى تجد تلقيا لعملها المسرحي، لأن الذوق الفني لدى الجمهور الجزائري تغير بفعل ما قام به المسرح الجزائري، حيث تجاوب الجمهور مع مسرحيتان من عمل الشاعر أحمد شوقي أمير الشعراء، وهما: مسرحية مصرع كليوباترا ومسرحية مجنون ليلى على خشبة أوبرا الجزائر، حيث غصت قاعات العرض بالحضور.

ويمكن تفسير هذا الاقبال المكثف بعد العزوف الذي كان قبل عشر سنوات، بإرجاع هذا التغير إلى حركة الاصلاح التي قامت بها جمعية العلماء المسلمين، والتي جعلت من أمير الشعراء أحمد شوقي وشاعر النيل حافظ إبراهيم مرجعين أساسيين في تدريسها لمادة الشعر العربي الحديث في مدارسها العربية الحرة، بل واحتفلت بتكريمهما ونعت وفاتهما ونظمت منافسات أدبية وقيدت لها جوائز مجزية عرفانا بدورهما في إرساء قواعد

الشعر العربي الحديث، هذا من جهة ومن جهة ثانية لأنهما استطاعا أن يغرسا حالة من الوعي لدى الجمهور المتلقي لشعرهما ، وكانا يقومان بفعل التغيير لحالة المجتمع بما كانت تزخر به نصوصهما من روح القومية العربية المناهضة للاستعمار الأجنبي للبلاد العربية، لهذا التوقيت الزمني الجيد للعرض للعمل المسرحي الجيد أحدث أثره في المتلقي، وكان وفق أفق التوقع لدى الكاتب المسرحي والمخرج والممثل على حد سواء.

<sup>9</sup> ALLALOU (Selali Ali) : L'aurore du Théâtre Algérien (1926 – 1930), préface : Abdelkader Djeghloul, Editions Dar El Gharb, ORAN 2004, pp. 23-24.

<sup>10</sup> لقد قامت هذه الفرقة المسرحية بتقديم عدة أعمال مسرحية منها مسرحية الشفاء بعد العناء عرضت في أواخر شهر نوفمبر من سنة 1921 ، ومسرحية حديث الغرام التي عرضت عام 1922 أما المسرحية الثالثة كانت سنة 1924 بعنوان "بادي". انظر: ALLALOU (Selali Ali) : L'aurore du Théâtre Algérien p. 24.

<sup>11</sup> قدمت هذه الفرقة المسرحية عرضين مسرحيين هما: "في سبيل الأوطان" بتاريخ 29 ديسمبر 1922 و"فتوح الأندلس" بتاريخ 25 جوان 1923. وكانت تضم هذه الفرقة كلا من: عزيز الأكلح وإبراهيم دحمون وعلال الغفراوي ومحي الدين بشطارزي.

انظر: ALLALOU (Selali Ali) : L'aurore du Théâtre Algérien, pp.24 – 25.13

ALLALOU (Selali Ali) : Ibid, p. 25.

<sup>12</sup> يذكر علالو في مذكراته تفاصيل هذا التوجه لديه في معرض ردوده على محي الدين بشطارزي، الذي كان يمثل التوجه العربي الكلاسيكي في المسرح الجزائري، حيث ذكر أنه في البداية عمل مع محي الدين بشطارزي، تحت إشراف إيدموند يافل Edmond Yafil (من أصول يهودية) حيث تعلمنا على يديه الموسيقى الأندلسية، والذي كان أول من قام بتسجيل أولى الأسطوانات للموسيقى الأندلسية من أجل حفظها من الضياع، ومن أجل الحفاظ على هذا التراث الأندلسي أسس جمعية المطربة ولكنها لم تعمر طويلا بسبب ظروف الحرب العالمية الأولى (1914-1919)، ولم يبق منها غير الاسم. وبانضمام كل من علالو وبشطارزي إليه عمل الجميع على بعث هذه الجمعية من جديد؛ فاختاروا شهر رمضان ما بين سنتي 1924 و 1925 حيث لاقت هذه العروض إقبالا غير منتظر من طرف الجمهور رغم بعد مكان إقامة هذه الحفلات الموسيقية عن وسط مدينة الجزائر حيث كانت تقام في قاعة سينما تريانو بباب الواد، هنا خطرت لعلالو فكرة عرض سكاتش فكاهي ضمن السهرة الموسيقية مع مقاطع غنائية في شكل منولوج باللغة العامية، ثم أضاف بعض العروض المسرحية القصيرة من فصل واحد مع زميله عزيز الأكلح وإبراهيم دحمون تتناول قضايا من الواقع الاجتماعي الشعبي ولكن بلغة فكاهية ساخرة مما أكسبها قبولا واسعا في وسط جمهور الحضور لهذه السهرات الرمضانية. وأمام هذا النجاح المتصاعد أتته فكرة جديدة وهي إضافة عنصر الغناء في عروضه المسرحية كما صنع في مسرحية (جحاح) التي عرضت بصفة رسمية بتاريخ 12 أبريل سنة 1926 لحساب جمعية المطربة، حيث حققت نجاحا كبيرا في هذا العرض أمام جمهور واسع من المتفرجين، وأمام هذا النجاح الجديد كتب علالو مسرحيته الثانية (زواج بوعقلين) والتي عرضها على الخشبة بتاريخ 26 أكتوبر 1926 والتي لاقت النجاح ذاته من طرف الجمهور. انظر :

ALLALOU (Selali Ali) : L'aurore du Théâtre Algérien, pp.30– 33.

<sup>13</sup> - مرتاض عبد المالك - الثقافة العربية في الجزائر بين التأثير والتأثر - دار الحداثة -1982- الجزائر، ص 89.

<sup>14</sup> Maheddine Bachtarzi : memoires; tome 2; Alger SNED 1984 pp 17- 19 .

<sup>15</sup> Maheddine Bachtarzi : memoires; tome 2; pp 17- 19

<sup>16</sup> Maheddine Bachtarzi : memoires; tome 1; p 426

<sup>17</sup> مقابلة مع الكاتب المسرحي عبد الرحمن كاكي، انظر المسرح والجمهور لمخلوف بوكرواح، الجزائر 2002 ص 105

<sup>18</sup> ALLALOU : L'aurore du théâtre Algérien, Oran cahier du CDSH 1982 p 8 .

<sup>19</sup> مقابلة مع كاكي، ارجع إلى مخلوف بوكرواح المرجع السابق .

<sup>20</sup> المرجع السابق. ص 51 .

<sup>21</sup> مقابلة مع سيد علي كويرات، المرجع السابق. ص 51 .