

الأشكال ما قبل المسرحية في التراث الجزائري -الأصول والهوية -

The pretheatrical forms in the Algerian heritage - The origins and the identity-

هاجر مدقن

جامعة ورقلة (الجزائر)، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، مخبر اللسانيات النصية وتحليل الخطاب
medaken.hadjer@gmail.com.

تاريخ الاستلام: 2023-10-26 تاريخ القبول: 2024-05-20 تاريخ النشر: 2024-06-06

ملخص:

يتناول هذا المقال الأشكال ما قبل المسرحية في التراث الجزائري باعتبارها موروثا إنسانيا بالغ الأهمية؛ حيث ارتبط بحياة الناس في مختلف مجالاتها؛ إذ شكلت تلك الطقوس العفوية البسيطة صورا واضحة من تفاصيلهم اليومية لتكون تعبيرا صادقا عما عاشه الإنسان في تلك الفترة، كما أنها تمثل أصولا أولية للفن المسرحي، وتتشارك معه في مجموعة من العناصر المشكّلة له. لذلك ارتأينا معرفة مسبباتها، وظروف نشأتها، وعلاقتها بالمسرح - كفن قائم بذاته - ومدى اقترابها منه، وكذلك دورها في ترسيخ الهوية الجزائرية.

كلمات دالة: الأشكال، المسرحية، التراث الجزائري، الأصول، الهوية.

Abstract:

This Study Tackles The Pretheatrical Forms In The Algerian Heritage Because They Are A Very Important Human Heritage That Is Related To The Human Life In Its Various Aspects. The Simple Spontaneous Rituals Made Clear Images Of The Details Of The Humans' Daily Lives And Were A Real Expression Of What They Had Lived In That Era. Besides, They Make Primary Origins Of The Theater And Have Common Features With It. Thus, We Seek Knowing Their Causes, Conditions Of Genesis, Relation And Convergence With The Theater -As A Distinct Field-, Androle In Fostering The Algerian Identity.

Key Words: Forms; Play; Algerian Heritage; Origins; Identity.**1. مقدمة**

يعد التراث الشعبي مقوما أساسيا من مقومات الأمم، فهو الأساس الذي يربطها بماضيها، وأصولها. ويتشكل التراث من مجموعة من العناصر من بينها المسرح، الأخير الذي يعتبر صورة مضيئة من صور الانسان؛ إذ يخلق فضاءات متنوعة بشتى الفنون مما يشكل أرضا خصبة للتراث، فتماهى أحدهما في الآخر. ولكل بلد تراثه؛ فقد لوحظ تميز التراث الجزائري في مجال الظواهر ما قبل المسرحية، هذه الأخيرة التي تعد اللبنة الأساسية في تشكل المسرح الجزائري بكل ما يحمله من خصوصية عبر مراحل تطوره، وفي سبيل بحثه عن هوية جزائرية تراعي عديد القيم والمكونات النفسية، والعقدية، والاجتماعية، وكذلك مواكبة التطور الحاصل في الساحة الأدبية والفنية .

وعليه، فإننا نروم من خلال هذا المقال الإجابة عن عديد الاشكاليات التي تطرح في هذا الإطار أهمها: هل الأشكال التعبيرية التي وجدت في تراثنا الجزائري والتي تحتوي على بعض مقومات المسرح ترتقي إلى تسميتها مسرحا؟ وغيرها من الأسئلة التي تفرض نفسها خلال البحث، اعتمدنا على المنهج التاريخي، وألتي الوصف والتحليل .

2. المسرح الجزائري: مسرح شعبي:

إن الحديث عن المسرح الجزائري يجعلنا نشير إلى خاصية تميز هذا المسرح في بدايته وحتى في مراحل تطوره، وهي أنه مسرح شعبي؛ فهو فن الناس والساحات، وذلك عائد إلى خصوصية الظروف التي ظهر فيها؛ إذ كان يسعى رواه إلى صبغ هذا المسرح بطابع البيئة الجزائرية، والتحرر من التبعية للغرب. ولا سبيل في هذا إلا بالعودة إلى التراث >>فهو جزء أساسي من قوام الشعب الاجتماعي والإنساني والتاريخي والأخلاقي ويوثق علاقته بالأجيال الغابرة التي عملت على تكوين هذا التراث وإغنائه << (عبد النور، 1979، 63)

إن هذه الخاصية تحيلنا إلى قضية جد مهمة في النقد العربي وهي قضية التأصيل، وتجعلنا نطرح تساؤلاً مهماً وهو هل كل ما أنتجه الغرب له أصول عربية؟ خصوصا أن المسرح ارتبط بجانب عقائدي وثنوي، وهذا ما يجعله فنا قائما بذاته، غربي النشأة. وهل الأشكال ما قبل المسرحية التي تحوي على عناصر الفرجة التي تجعلها شبيهة بالمسرح لا مسرحا فهي تعبير عن حالة آتية حضارية

مارسها الانسان للترويح عن النفس، أو ما يطلق عليه بالاحتفالية التي تظهر في الأفراح أو المناسبات المختلفة؟

لقد تبني المسرح الجزائري قضية الشعب، فقد نشأ في فترة الاستعمار الذي كان همه القضاء على كل ما من شأنه تثقيف وتوعية الشعب الجزائري، لذلك اعتبر المسرح الجزائري وسيلة للنضال في وجه المستعمر الفرنسي فقد >> لعب دورا هاما في الدفاع عن القضية الوطنية ومقاومة الاستعمار، ولو في أشكاله البدائية، عندما كانت عرائس الكراكوز تصنع أفراح الجزائريين باعتبار أن هذا الشكل المسرحي يعتبر عن توجه معاد للاستعمار << (الكسندر، 1981، 198)

لقد كان المسرح الجزائري يبحث عن هوية خاصة تحرره من قيد المستعمر، فراح يعبر عن حياة الجزائري وتفصيله اليومية البسيطة يتمثلها في عروض فرجوية بسيطة فهو >> مسرح شعبي غير مثقف بعيد عن رجال الأدب، حتى أن بعض هواته حين جربوا الكتابة المسرحية لم تكن نصوصهم صالحة للتقديم على خشبة المسرح لذلك بقيت جهودهم أعمالاً أدبية في كتاب ومجلات لم تر النور << (لمباركية، 2005، 45-46)

ولقد توسل رواد المسرح بالتراث الشعبي؛ فقد رأوا فيه المعين الذي يثري أعمالهم فتناسب مع أذواق الجماهير وذلك للقداسة التي يحملها هذا التراث، ومن ثمّ سيستسيغ الجمهور هذا الفن الغريب الوافد إليهم من حضارة الغرب >> لقد كانت مهمة المؤسسين الأوائل جلب الجمهور للتعرف على الفن المسرحي الجديد والتعرف من خلاله على هموم وثقافات الشعوب الأخرى، لذا نجدهم تناولوا المواضيع الاجتماعية والتاريخية والدينية بتلميحات سياسية وإيجاءات واستخدموا التراث الشعبي وحكايات ألف ليلة وليلة كما اقتبسوا من آداب المسرح العالمي << (بن عمرون، 2006، 141)

يمكن القول أن المسرح الجزائري ارتبط بأذواق الجمهور، فراح يقوم بمهمة الترفيه، والتنوعية، والتثقيف؛ ليعبر عن آمال وطموحات الفئات البسيطة في المجتمع.

ومن هنا نستنتج أن المسرح الجزائري اعتمد على البنية البسيطة، فنزل إلى الجمهور وهذا ما جعله مفتقرا لمقومات الفن المسرحي الذي نشأ عند الإغريق الذي يتميز بالصرامة، والقوة التي تجعله فناً خاصا بالطبقة الراقية، وما يؤكد هذا هو ما ذكره "صالح لمباركية" عن نشأة المسرح الجزائري عندما ذكر مجموعة عوامل ارتبطت بهذه النشأة يمكن تلخيصها كالآتي: (لمباركية، 1972، 45-46)

- ارتبط المسرح بالغناء وباللغة الشعبية الحقيقية القادرة على توصيل الفكرة والتعبير الفني وإرضاء ذوق المتفرج من جهة ومن جهة أخرى فإن الغناء ارتبط بالفكاهة أيضاً ولذلك غلبت هذه السمة على أغلب المسرحيات ذات المواضيع الجادة.

- أن المسرح الجزائري ظهر من خلال العرض الشعبي مرتبطاً بذوق الجماهير الشعبية غير المثقفة كان عبارة عن اسكاتشات تقدم في مقاهي الأحياء الشعبية المزدهمة بالسكان وهو مسرح عبر عن الطموحات الشعبية.

- مسرح توسل بالغناء والفكاهة والغناء طريقة للإفلات من الرقابة في عهد الاستعمار الفرنسي.

- أن الممثلين أنفسهم من اضطلعوا بمهمة كتابة وإعداد النص المسرحي. وعليه، فإن المسرح الجزائري يتميز بالبساطة فكانت غاية رواده تأسيس مسرح ينزل إلى مستوى الجمهور ويتحرر من التبعية للآخر فاختلف كل الاختلاف عن الفن المسرحي الغربي الذي له قواعده، وأصوله التي حددها "أرسطو" في كتابه "فن الشعر" الذي يعد المرجع الأول لكاتب المسرح أو ناقده.

لقد وجد الكاتب المسرحي الجزائري نفسه أمام ثنائية متجاذبة الأطراف، فهو يريد هذا الفن الدخيل وفي نفس الوقت يريد التحرر من التبعية، فراح يتبع خطى التراث لعله يعثر فيه على أشكال أو طقوس شبيهة بهذا الفن. لكن السؤال الذي يطرح هنا: هل الجزائري عندما كان يقوم بتلك الطقوس في احتفالاته ومناسباته كان يعبر بها عن فرحه أم كان يقصد تأسيس مسرح؟

3. الأشكال ما قبل المسرحية و القصدية:

إن أغلب الباحثين في المسرح يرون بأن المداح والقوال والحلقة وخيال الظل، والكراكوز، وغيرها تجارب مسرحية تحتوي على جميع مقومات المسرح وهذا ما يذكره "أحسن ثليلاني" عندما تكلم عن مسرح الظل والكراكوز >> "إن مسرح خيال الظل والقراقوز من الأشكال المسرحية التراثية المكتملة فنيا ومسرحيا والتي تثبت معرفة الشعب العربي عموما والجزائري على وجه الخصوص بالفن المسرحي قبل استيراد لهذا الفن من الثقافة الأوروبية في العصر الحديث" >> (ثليلاني، 2013، 206)

وهذا الحكم النقدي الذي يقر بوجود المسرح قبل وفوده من الثقافة الأوروبية فيه نوع من التناقض مع ما ساد في الساحة النقدية التي تُجمع بأن المسرح فن دخيل على العرب، لذلك انشطر النقاد

إلى شطرين؛ منهم من يؤيد ما ذهب إليه "أحسن ثليلاني" وهذا ما عثرنا عليه مثلا أثناء تعريف عتاب عندما عرف خيال الظل الكراكوزي: <> هو مسرح انتقادي اجتماعي سياسي معاصر بكل معنى الكلمة، وكان له تأثير كبير في نفوس العامة فقد كان يستمد موضوعاته من الأوضاع المحلية ومواكبة الأحداث اليومية المعيشة، مما جعله متنفسا للتعبير عن كره الناس الظلم ومعارضة النظام <> (عتاب، 2009، 29) وهنا نلاحظ بأنه يجمع بين شكلين وهما خيال الظل والكراكوز تحت مسمى واحد كما يطلق عليهما مصطلح المسرح.

إن المسرح عبارة عن رسالة تحمل قصدية معينة أثناء إرسالها؛ أي غاية معينة فالكاتب المسرحي <> يرسل مؤلف إلى قارئ ومنه مسرحية إلى متفرج تدور حول موضوع ما وبلغة ما ليمثل شكلا من أشكال الحوار له دوافعه الخاصة وأنه مكتوب لأن لديه ما يقوله <> (روي، 1992، 17-18) ما يلاحظ على الأشكال التراثية المسرحية أن هناك تباينا في تسميتها وهذا ما أشرنا إليه في تعريف "محمد عتاب" كذلك ما يذكره "أحسن ثليلاني" <> بأنه على الرغم من التحديد المنهجي الدقيق إلا أن هناك خلط في بعض الأوساط الشعبية الجزائرية، فتستخدم مثلا اسم القوال كمرادف للمداح <> (ثليلاني، دت، 208-209)

هذا التباين إن دلّ على شيء، فإنه يدل على تداخل هذه التجارب وتشابهاها؛ لأنها تعبر عن حدث آني شعبي وتفتقر إلى قواعد ومبادئ صارمة تحتكم إليها، مما يشكل صعوبة في التفريق بينها لعدم وجود بناء درامي محكم، وقبل هذا البناء الأدبي باعتبار أن المسرح خطاب أدبي في بدايته يتشكل من بنية سطحية، وأخرى عميقة <> هذه البنية المعبرة عن أعماق النص وخباياه والتي تنعكس في مخيلة المتلقي حيث يشارك في بلورتها وصنعها مستعينا بما يملك من آليات تسمح له بالولوج في داخل النص وإعادة صنعه وهذا ما لا تجده في الأعمال التراثية القديمة حيث كانت الغاية تبرر الوسيلة وتعتمد على الطريقة الإخبارية التواصلية التي تكتفي بالتبليغ <> (بن السايح، 2013، 156)

أما غاية هذه الأشكال فهي الاحتفال والتعبير عن الفرح، بالقيام بالطقوس أو ما يسمى بالفرجة. إن المصطلح هو مفتاح المعرفة وعنوان تمايزها، وهو الفيصل بين العلوم مهما اختلفت مشاربها فبه تحدد الفنون، والأجناس، وقد يجد بعضهم <> في المصطلحات الجديدة فرصة للثورة على المصطلحات التراثية القديمة أو محاولة رفضها الأمر الذي يتعد بالدراسات النقدية الحديثة عن الأصول المكونة لثقافتنا الأدبية ومناهجنا النقدية الحديثة أو ما توصلت إليه مدارسهم في

مجالات إبداعات النقد بل على العكس نحن نشجع على ذلك ولكن على أساس الفائدة القائمة على أمرين الاستيعاب الصحيح والفهم الواعي لمناهج النقد الغربي >> (عبد الرحيم، 1987، 99-100)

ومن هنا ينبغي علينا الاعتراف أن العرب لم يعرفوا مسرحاً إلا بعد الاحتكاك مع الغرب، وذلك لعدم وجود هذا المصطلح حتى وإن وجدت أشكال ما قبل المسرحية تشبه هذا الفن >> لا يجب إهمال المخزون التراثي في مجال النقد العربي ومصطلحات المستخدمة فإذا كان المصطلح الوافد لا يختلف عن مضمون مصطلح تراثي قديم، فلا ينبغي التمسك بمصطلح جديد بمضمون قديم، إذ ليست الحدائث في المصطلح وإنما في مضمونه وقدرته على الإفادة في تحليل النص والوصول للقارئ إلى فضاءات جديدة من المعرفة والتفاعل مع النصوص الأدبية >> (عبد الرحيم، نفسه، ص 9) وعليه، بات من الأهمية البالغة تسمية المضامين بمسمياتها بالاعتماد على قواعدها، وأصولها، تفادياً للفوضى المعرفية، والتداخل بين الأجناس؛ فالمسرح ليس فناً قصصياً، وليس حكايات ألف ليلة وليلة، وإنما لكل فن مقوماته التي تميزه عن غيره.

4. الأشكال ما قبل المسرحية والأصول :

استندت النهضة العربية الفكرية على التأصيل لكل ما وفد إليها من الثقافة الغربية، وذلك حتى تشق لنفسها طريقاً للتطور وتصنع لها هوية خاصة تسير الواقع ومستجداته، وبحديثنا عن الأشكال التراثية المسرحية التي عثر عليها في تراثنا العربي بين دفتي ألف ليلة وليلة، أو في طقوس شايب عاشوراء، أو في حكايا القوال فإننا نتحدث عن تقاليد أمة لا تندثر مع الزمن >> فليست دعوات التأصيل مجرد بعث شكل أو أشكال مسرحية تراثية أو استلهام التراث العربي في المسرح، بل هي صيانة التقاليد الثقافية وحضورها الفعال في تحقيق الوظيفة الاجتماعية وفي تنمية الحوار الثقافي مع تراث الإنسانية استناداً إلى وعي الذات ووعي الآخر >> (أبو هيف، 2002، 40)

وقد سعى المسرح الجزائري إلى صنع هويته الخاصة، وتضاعفت هذه الرغبة في كره فرنسا ورفض فكرها ولذلك كانت >> العودة إلى التراث في فترة الاستعمار الفرنسي تحمل أكثر من دلالة فهو من جهة يعبر عن رغبة الكتاب في بعث ثقافة وطنية ومن جهة أخرى يفسر الرفض القاطع للاستعمار الفرنسي، فالمسرحية جزائرية بكل المقاييس والجديد فيها هو الشكل فقط أي الفصول والمشاهد، وهذا ما أدى بالمسرحيين الجزائريين إلى إقامة مسرح شعبي متميز عن المسرح

الفرنسي في تعاملهم مع التراث العربي والمحلي في صياغة أعمالهم المسرحية التي لم تنطلق من النقل عن المسرح الفرنسي << (لمباركية، نفسه، 80)

فقد سعى رواد المسرح الجزائري إلى صنع كينونة خاصة، وإحداث قطعة مع فرنسا العدو، فكانت غايتهم الأولى هي محاولة تأسيس مسرح ينزل إلى مستوى الجمهور ويتحرر من التبعية. فالتراث هو قوام العملية التأصيلية ينهل منه المبدع ما يتماشى وعمليته الإبداعية، كما يؤكد هذا "صباح الأنباري": <<إنّ الجذر الحقيقي الذي يفرض وجوده على العملية التأصيلية هو جذر التراث وذلك من خلال العودة إلى الأشكال شبه المسرحية العربية واستلهاها التراث العربي خصوصا وأحداثاً ومن ثم ابتكار الطرق العربية التأصيلية عربياً>> (الأنباري، 2013، 33)

إنّ التأصيل ينبغي أن يجتكم إلى قواعد موضوعية لا ذاتية انطباقية ترفض الآخر، وتتعصب لفكرها، تقوم على جدل عقيم فلا بد من مرونة في التعامل مع الفكر، والإبداع لبناء معرفة صحيحة؛ فقد سعى المسرحيون العرب إلى <<تنوير الشكل المسرحي القائم وإقامة صراعية متزامنة مع النقيض، الغرب وإحداث قطعة معرفية مع نمطين مجتمعين متغايرين كل التغيرات الأولى يقدم نفسه أصلاً ومصدراً للمعرفة، والثاني يتمظهر بشكل هذه المعرفة ليصبح صدى لما يقبّس من هذا الأصل وهذا المصدر لتكوين خطوات التقليد التي تشد إلى الخلف>> (بن زيدان، 2001، 16)

علينا أن نذكر أنّ التعرف على الآخر والاستفادة مما عنده لا يعني رفض الأنا، بل هو تطوير، وتنوير لها. لذلك نحن نعاني من أزمة العقل العربي، وانفتاحه على الموروث، ويستوقفنا هنا رأي "عبد الله أبو هيف" الذي يرى أنّ الفن المسرحي لدى العرب ظهر نتيجة تفاعل عاملين: (أبو هيف، نفسه، 57-58)

- 1- الانفتاح على الغرب والتعرف على فن المسرح.
- 2- التطور الذاتي للفعل الدرامي من خلال فن السيرة وفن القصص الشعبي وما تولد عنه من نمو فن الأداء التمثيلي.

لقد قامت الأشكال التراثية المسرحية على عنصر مهم أشرنا إليه سابقاً وهو الفرجة <<فتأصيل الفن المسرحي يعتمد أساساً على إدراجه ضمن هذه الأخيرة التي تشكل نسيج الثقافة العربية وجعله تقليداً يشبه الاحتفالات والأعياد الشعبية، لا يمكن أن نتجاهل فرجات شعبية قديمة جداً أودعها الإنسان العربي آدابه وأخلاقه وحملها شيئاً من خياله ومن فكره ومن

معتقداته ووضع فيها فلسفته في الحياة وبهذا لم يكن مستساغاً أن يقبل الإنسان العربي على مسرح لا يجد فيه نفسه، ولا يجد فيه بنياته التي تشبه المسجد والمقهى والسوق والساحة العامة، ولا يجد فيه شيئاً من الغنائية... أو من الحكيم الشهرزادي» (مجموعة، 2001، 36-37)

لقد أراد المسرح العربي عامة، والجزائري على وجه الخصوص، التفرد بتجاربه وصنع هوية خاصة بالعودة إلى الأشكال الفرجوية التي تشبه المسرح لكن محاولة التأصيل قد تخرج عن هدفها المنوط >>فتؤدي إلى نتائج عكسية إذا ما تم استخدامها بصورة سطحية، فقد تكون أشكال الفرجة الشعبية مجرد حلية شكلية وهي بذاتها ليست ضماناً لأي أصالة، إن ما يؤصل المسرح هو قوله وكيفية القول وفي سياق هذه العملية المركبة يمكن أن نستفيد من تاريخنا وأشكال فرجتنا كعناصر في البنية العضوية للمعمل لا مجرد تزيينات ملزومة عن العمل» (ونوس، 1988، 132)

فالهوية لا تعني إعادة التراث، بل استعادته في عملية وجود حية تبرهن دائماً عن روح العصر؛ فعملية التأصيل تحتاج إلى رؤية عميقة، وإلى ناقد موضوعي >>فكلمة تأصيل ليست كلمة تتعلق بالشكل فحسب وإنما يمتد معناها ليشمل المضمون، لا بد من تمازج الاثنين معاً كي يتطور فن المسرح العربي، فالشكل يحتاج إلى نزعة تجريبية تستفيد من الظواهر المسرحية دون تقديس للطراز الغربي، والمضمون يحتاج إلى جرأة فكرية في الطروحات والمعالجة» (عصمت، 2012، 207)

أي البحث عن فكر متحرر ينبذ التعصب، ويزيل الحواجز، والإيديولوجيات، ويفصل بين البحث عن المعرفة، والصراعات مهما كان نوعها، لأجل بناء معرفي سليم، ينصهر في بوتقة التطور، ومسارعة الواقع، بغية اللحاق بالركب. والتأصيل أنواع وستأخذ برأي "ميجان الرويلي" حيث يرى بأن هناك ثلاثة أنواع للتأصيل: (الرويلي، 2002، 83)

1) **التأصيل التوطيني**: وهو التأصيل الذي يسعى إلى توطين مستجدات الفكر، والثقافة عموماً بالبحث لها عن موطن مناسب يقيم فيه داخل البيئة المحلية التي تبدو منافية لها في البدء. وهذا ما حصل مع المسرح في البداية؛ حيث حاول رواه تكييفه مع كل موطن ليناسب البيئة العربية.

2) **التأصيل التراثي**: وهو النوع الذي يتجه في تحرك معاكس للتأصيل التوطيني، فيتم ربط موروثاتنا الثقافية بما يستجد عن طريق اكتشاف الصلة بين ما ورد ذكره من معتقدات، ومفاهيم في ثقافة أخرى.

(3) **التأصيل التحيزي:** يعني السعي إلى اكتشاف أصول المفاهيم، والتيارات، والحقول المعرفية الأجنبية في سياقها الثقافية، أو الحضارية الخاصة؛ بمعنى التحيز نحو ثقافة دون مقارنتها بالأخرى انطلاقاً من معطياتها الخاصة.

من خلال دراستنا تبين لنا أن ثمة أوجه تشابه تجمع بين المسرح والأشكال ما قبل المسرحية، فإذا قارنا بين الحلقة - كنموذج عن هذه الأشكال - وبين المسرح سنجد أن الحلقة تحوي على عناصر كثيرة تشارك فيها مع المسرح حيث تقوم على الفرجة المسرحية التي هي من صميم المسرح >> فهي في عمقها عبارة عن فرجة شعبية لها معمارية خاصة فهي تتميز بحلبتها الدائرية المفتوحة من جميع الجهات << (السلامي، 1983، 52)

تمتاز الحلقة بمشاهد مختلفة تجمع بين الحركة والغناء والسرد مستلهمة ذكريات الشعوب لذلك >> عدت أقدم طقس احتفالي ولأنها كذلك فهي تغدو إطاراً لمسرح شامل ومكان سحري تتكاثر فيه الفرجات مع أكبر قدر ممكن من حرية الإنجاز << (بجراوي، 1994، 14)

سنستحضر فيما يأتي نموذجاً عن الحلقة التي وظفها علم من أعلام المسرح الجزائري وهو ولد عبد الرحمن كاكاي في مسرحية "بني كلبون": (كاكاي، 2002، 01-02)

المداح 1: رواية بني كلبون أمثلها لكم.

الممثل 1: الله يسطرنا من الخشين .

الممثل 2: الله يبعد علينا الشين .

المداح 2: بلعناوي يسمى مرحي .

المداح 1: واللي ناوي الخير يجبر الصاي .

الممثل: الله يلعن اللي ينكر الصحبة .

الممثل 3: والحسود مايشوف الخير .

المداح 1: اللي يصلي يقابل الكعبة .

المداح 2: واللي يعرضوه ماينكرش الشعير .

الجماعة : اللي فات مات .

المداح 1 : إذا شريت سقسي بشحال .

الممثل 2 : وإذا جلست أحضي البال

الممثل 3: وإذا ماتعرفش سال

....

المداح 1: أشكون يعطي العهد ويخون ؟

الجميع : بني كلبون .

المداح 2: أشكون اللي يحكموا بلا قانون ؟

الجميع : بني كلبون .

المداح 2: شوفوا واسمعوا ما اصرى للإنسان ، أنبادم كثير الإحسان اللي قاستو القدرة وجاء يشارك بني كلبون في الكسرة ، عايش في بر اللي كدوا الاعظام ، وهو مسكين يحوس على المكتوب ، كثير الإحسان ويعظم السلام ، وإذا طلبته ما يعجزش عي جيبه .

نلاحظ أن هذا المقطع مكتمل البنية الفنية المسرحية حيث يضم شخصيات مثله مثل المسرح وكذلك حوار وأحداث وحبكة وصراع هذا الأخير الذي هو لب المسرح فاكشفنا من خلال حوار الشخصيات صراعا بين الحق والباطل بين القيم النبيلة التي تحلى عنها بنو كلبون وبين القيم السيئة التي جسد الحوار بعضها منها . >> فالحلقة تعد شكلا من الأشكال التعبيرية يتوفر على عناصر المسرحية منها الغناء والرقص والحركة والمؤثرات الصوتية الأخرى << (عباسة ، 2005 ، 67)

وعلى الرغم من أوجه التشارك والتقاطع بين المسرح والحلقة إلا أن هناك تمايز بينهما يمكن أن نلخصه في العناصر الآتية :

- تقوم الحلقة على السرد في حين يعتمد المسرح على التجسيد والأداء .
- اعتماد الحلقة على آليات بسيطة كالرباب والدف والبندير على عكس المسرح الذي يقوم على وسائل متطورة وديكور خاص يتماشى مع طبيعة العرض .

- يقوم المداح بجميع الأدوار حيث يقدم الشخصيات كما هي ويصف حكاياتها وسكانتها >> يتحرك المداح وسط دائرة وحده مستعينا ببعض الأدوات << (بيوض ، 1998، 169)

أي أن المداح يتولى جميع الأدوار لكن في المسرح تتعدد الشخصيات ولكل شخصية سماتها الخاصة هذه العناصر وغيرها تجعل من المسرح يختلف عن هذه الأشكال التي تبقى أشكالا تعبيرية تراثية عبرت عن فترة معينة لكنها لم ترق إلى أن تكون مسرحا هذا الأخير الذي يعد فنا قائما بذاته له أصوله ومقوماته الخاصة .

5. خاتمة :

نُحتم هذه الورقة بمقولة لـ"عبد الرحمن بن زيدان" الذي يرى >> بأن التأسيس لا يعني إحياء التراث وبعثه، كما أنه لا يعني تجديده وتحويله إلى نسخة تتماهى مع الغرب أو تماثل ثقافته، إن التأسيس يعني مراجعة الذات في ضوء تحديات ورهانات الواقع << (بن زيدان، نفسه، 235)

أي أن العودة إلى التراث ينبغي أن تكون مبنية على قواعد لا تقلل من قيمة الآخر، ولا تتباعد في التغيي بالأعجام إنما تكون مرنة في التعامل معه، تنهل منه، وتضيف إليه في سبيل بناء المعرفة، وتبقى الأشكال ما قبل المسرحية العربية بوجه عام، والجزائرية على وجه الخصوص بكل ماحوته من نقائص، إذا ما قورنت بنشأة، وأصول الفن المسرحي اليوناني تراثا خالدا، له هويته الخاصة؛ حيث عبر عن مرحلة إبداعية من التاريخ الانساني، تضاف إلى التطور الأنثروبولوجي، ولا يمكن تجاهلها، أو إغفال أهميتها.

6. قائمة المراجع :

1. الكتب:

- أحسن ثليلاني، (2013)، المسرح الجزائري، دراسات تطبيقية في الجذور التراثية وتطور المجتمع، دار التنوير، الجزائر، ط: 1.
- أحمد بيوض ، المسرح الجزائري ،نشأته وتطوره ، منشورات التبيين ، الجزائر ، 1998.
- الأخضر بن السايح، (2013)، الظواهر الأدبية ومصطلحاتها النقدية، مجلة مقاليد، ع: الخامس، 4 ديسمبر.
- آن جفرسون وديفيد روي، (1992)، النظرية الأدبية الحديثة تقديم مقارن، تر: سمير مسعود، منشورات وزارة الثقافة، دمشق-سوريا.
- تمارة الكسندر وفنابوتيسيفا، (1981)، ألف عام وعام على المسرح العربي، تر: توفيق المؤذن، دار الفارابي، بيروت-لبنان.
- جبور عبد النور، (1979)، المعجم الأدبي، دار الملايين، ط: 7، مارس.
- حسين مجراوي ، المسرح المغربي ، بحث في الأصول السوسيوثقافية ، المركز الثقافي العربي ، المغرب ، 1994، ط: 1.
- رياض عصمت، (2012)، المسرح العربي سقوط الأفعى الاجتماعية، الهيئة السورية العامة للكتاب، دمشق-سوريا، ط: 2.
- سعد الله ونوس، (1988)، بيانات لمسرح عربي جديد، دار الفكر الجديد، بيروت-لبنان، ط: 1.
- صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، النشأة والرواد والنصوص حتى سنة 1972، دار الهدى، عين مليلة-الجزائر، ط: 1.
- صباح الأنباري، (2013)، التأسيس والتجريب في مسرح عبد الفتاح قلعة جي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق-سوريا.
- عبد الرحمن بن زيدان، (2001)، التجريب في النقد والدراما، منشورات الزمن سلسلة شرفات 4، مطبعة الحاج الجديدة، الدار البيضاء.

- عبد الله أبو هيف، (2002)، المسرح العربي المعاصر، قضايا ورؤى وتجارب منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق-سوريا.
- محمد أديب السلاوي، الاحتفالية البديل الممكن، دراسة في المسرح الاحتفالي، منشورات دائرة الشؤون الثقافية والنشر، بغداد، 1983.
- محمد عباسية، مناد الطيب مسرحية الرواية الجزائرية، أطروحة دكتوراه، جامعة وهران، 2005.
- ميجان الرويلي وسعد البازعي، (2002)، دليل الناقد الدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء-المغرب.
- 16- نور الدين بن عمرون، (2000)، المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، شركة باتنيت، الجزائر، ط:1.
- ولد عبد الرحمن كاكي، مسرحية بني كلبون، الدزرة 35 للمهرجان الوطني لمسرحية الهواة بمستغانم، أوت، 2002.

2. المجالات:

- مجموعة باحثين، (2001)، واقع المسرح العربي مكامن الإخفاق ومواقع التعثر، الندوة الأولى في مشروع العربية للتنمية المسرحية، الهيئة العربية للمسرح، الشارقة-الإمارات العربية.
- محمد عبد الرحيم، (1987)، أزمة المصطلح في النقد القصصي، مجلة فصول، المجلد السابع، العددان: 3 و4.
- نعيم عتاب، (2009)، مسرح الدمى واستخداماته، جريدة شرفات، منشورات وزارة الثقافة، دمشق-سوريا العدد: 53، 18.