Algerian Journal of Human and Social Sciences
المجلة الجزائرية للعلوم الإنسانية والاجتماعية
ISSN : 2588-1558 / EISSN : 2710-8635

المجلد:07/العدد:01
(جوان 2023) ص: 248-267

المسرح المغاربي بين الواقع الاستعماري والهاجس التراثي

Maghreb Theater between colonial reality and heritage obsession

عبد الحليم بوشراكي*

***Abdelhalim BOUCHERAKI**

[1*]جامعة الحاج لخضر باتنة، (الجزائر)، Abdelhalim.boucheraki@univ-constantine3.dz

تاريخ الإرسال: 2022/10/13 تاريخ القبول:2023/04/27 تاريخ النشر: 2023/06/30

ملخص:

تعالج هذه الورقة إشكالية هامة تتعلق بالخطاب المسرحي في المغرب الكبير والذي كان من أهم الخطابات المناهضة للاستعمار في ذلك الوقت، فلقد كانت هناك مساع جادة لا يمكن الاستهانة بها في مختلف أقطار المغرب الكبير بداية من تونس والجزائر وصولا إلى المغرب الأقصى، جسدتها مختلف الفرق والجمعيات المسرحية.

وعلى الرغم من أن العرب كانوا حديثي العهد بالفن المسرحي، خاصة الغربي منه، تحديدا المسرح البريختي والذي كان من أهم المنابع التي استقوا منها أسس هذا الفن، إلا أنهم حملوا التجربة على محمل الجد وارتقوا بها إلى درجات جديرة بالاهتمام، خاصة وأنهم عملوا على مزج النموذج الغربي بالمرجعية التراثية العربية تاريخا وثقافة، والتي كانت مصدر استلهامهم للتجارب وإسقاطها على واقعهم المعيش. ومما تجدر الإشارة إليه أن التجارب المسرحية في الأقطار الثلاثة كانت متشابهة في الكثير من الجزئيات، بحكم تقارب السمات الثقافية والتاريخية، بالإضافة إلى الظرف التاريخي والذي كانت تمر به متمثلا في الاستعمار بشتى أشكاله انتدابا أو حماية أو احتلالا.

الكلمات المفتاحية: المسرح المغاربي، المسرح الملحمي، التراث، الواقع الاستعماري.

Abstract :

This sheet deals with an important problematic related to the theatrical discourse in the Grand Maghreb , and which was one of the most important anti-colonial discourses at that time. There were seriously undeniable efforts all over the countries of the Grand Maghreb, from Algeria and Tunisia to the Far Morocco embodied by various theatrical groups as well as associations.

Although Arabs were new to the theatrical art, mainly the western one, and specifically the epic theatre of the German playwright "Bertolt Brecht", that was one of the major sources from which they inspired the basics of this art. However, the Arabs had taken this experience so seriously that they rose it up to a very interesting mark. This was mainly due to the fact that they worked on blending the western model with the Arab heritage benchmark both historically and culturally. This had been an inspiration source for experiences that they projected on their lived reality. Moreover, it is worth-noticing that the theatrical experiences in the previously mentioned countries were similar in various details as a matter of the features convergence whether cultural or historical. In addition to the historical circumstances that the Arab countries had been through and which was occupation in its numerous forms, be it mandate, protection or colonization.

Keywords : Maghrebian theatre, epictheatre, heritage, Colonial reality

* المؤلف المرسل.

1. مقدمة

عاصر الفن المسرحي ضروب الحياة الإنسانية عبر تعاقب أزمنتها منذ الأزل، ولا يزال مواكبا لها مقتفيا آثار النوازع البشرية حيثما توقدت، ومهما تعددت متغيرات الحياة الاجتماعية واختلفت فإن المسرح شاهد دائما على ترسيخها في الذاكرة الجمعية للموروث البشري.

سجل أرسطو في كتابه فن الشعرالتركة العظمى للمسرح الإغريقي القديم، مخالفا في ذلك أستاذه أفلاطونحينما حلق عاليا في سماء المحاكاة منظرا لها بكل صنوف التنظير جاعلا منها السبيل الأمثل لبلوغ الحقيقة الفنية، مخلّصا بذلك كتاب المسرح آنذاك من أسر الفكر المثالي الذي أوصد في وجوههم أبواب جمهوريته الفاضلة.

انتصر أرسطو للجمال عبر المحاكاة إيمانا منه بأن المسرح هو الحياة، يوقف فيها الزمن كيفما يشاء ويحيي ويميت فيها من يشاء وقتما يشاء، إنها أسمى لحظات التحرر البشري من كل قيود الأسر التي يحيا في خضمها، غير أن التحرر البشري في فضاء المحاكاة المسرحية يتوقف عند حدود العادات والتقاليد والنظم والأعراف، فالمحاكاة ومهما اتسعت دروبها ستقف أسيرة تحت رحمة إلزام البيئة الاجتماعية التي لا تجد حرجا في فرض قوانينها وحتمياتها.

غير أن الاستثناء الأوحد في علاقة المبدع بسلطة المجتمع، هو استباقه بالاستشراف الإبداعي الذي يمكّن من رسم الملامح المستقبلية بشكل أيسر وإن تعقدت الظروف. فإن كان إسخيلوس قد مجد بطولات أثينا القديمة بمسرحية الفرس بعد انقضاء الحرب وانتصار اليونان على جيوش بلاد فارس، فإن بريخت قد استشعر ويلات الحرب العالمية الثانية قبل وقوعها، محاربا شخص هتلر وسياسة الحزب الوطني الاشتراكي النازي بشتى الوسائل والطرق. فكانت مسرحياته معول بناء للفكر النقدي الجاد الذي واجه وبكل ندية الخطاب العاطفي الشديد التأثير للرايخ الثالث والمعتمد أساسا على استدعاء كل معاني القومية.

فلقد كتب –على سبيل المثال لا الحصر–مسرحية الأم شجاعة وأبنائها عام 1939م مباشرة بعد احتلال هتلر لبولندا، معلنا عن ميلاد صوت نشاز في آذان كل نازي لا يقدر القيم الإنسانية حق قدرها، خاصة وأن الخطاب المسرحي الملحمي البريختي قد أُحكمت صناعته إلى كل متلق ألماني بسيط، أعاد من خلاله بناء المنظومة المسرحية شكلا ومضمونا بعد أن أسقط كل أسس المسرح الأرسطي المتعارف عليها كتابة وإخراجا.

فلم يعد المسرح – بعد أن دقت طبول الحرب– مجرد محاكاة للطبيعة التي يحيا فيها ويتفاعل معها ثم يتطهر منها على حد تعبير أرسطو في الكاترسيس أو التطهير ، واتفاق بومارشيه في أن المسرح ينبغي أن يكون صورة صادقة لما يجري في هاته الحياة، لأن الاهتمام الذي سيثيره فينا لابد أن يكون وثيق العلاقة بالطريقة التي

ننظر بها إلى الحقيقة[1] ، بل تعداه إلى مستوى إبداع الواقع في حد ذاته، عبر التشاركية التي تضفيها تقنية التغريب الملحمي*، والتي تطيح بحرفية إيهام المسرح الكلاسيكي الذي سئمت منه ذهنيات جمهور ما بعد اندلاع الحرب، حيث أصبحت تطمح إلى صناعة واقع حياتي جديد يحقق التحول المرجو على جميع الأصعدة.

لم يقف بريخت عند حدود الأم شجاعة وأبنائها والتي مثلت بحق ضربة قاسية للنازيين في زمن استفحال قوة المبدعين وجرأتهم، إذ ألف مسرحيات أخرى في السياق ذاته نذكر منها: الخوف في الرايخ الثالث، دائرة الطباشير القوقازية، الإنسان الطيب من سيتشوان، طبول في الليل، إضافة إلى مسرحيته حياة غاليلي الأكثر جرأة في مواجهة النازية.

وبذلك يكون مشروع بريخت في التأليف المسرحي من أهم ما أنجز في ذلك الوقت باعتباره مؤسسا لمنطق تفاوضي جديد مع طوارئ الحياة غير المتوقعة، خاصة وأن القلة القليلة من المسرحيين آنذاك من امتلكوا فراسة القراءة في واقع الحياة البشرية بعد استفحال قوة الفكر الفاشي في أوروبا، وان امتلكوها فأين الجرأة التي تتيح إمكانية البوح بها تحليلاوتقصياوعرضا؟

وغير بعيد عن أوروبا كانت المجتمعات المغاربية تساير متغيرات العالم وتحولاته، حيث بدأ الفن المسرحي يشق طريقه نحو التأسيس في بيئة تفتقر للرصيد الثقافي الذي يمتلكه المجتمع الأوروبي حينذاك، ومن دون الخوض في إشكالية معرفة العالم العربي عموما والمغاربي خصوصا للمسرح من عدمها، فإننا نسلم جدلا بأن المسرح بمفهومه الغربي كان قد استهل مسيرته عند العربي مع بدايات النصف الثاني من القرن التاسع عشر. وفي ظل هذه التحولات تطرح تساؤلات عديدة نفسها: كيف عبر المسرحيون المغاربة عن واقعهم السياسي والاجتماعي والثقافي في ظل التواجد الاستعماري لعقود من الزمن؟ إلى أي مدى استطاع المسرحيون المغاربة الاستعانة بالتراث في صناعة خطاب مسرحي يتوافق مع متطلبات جمهورهم؟

لقد تشابهت المجتمعات المغاربية (تونس، الجزائر، المغرب) تشابها يكاد يبلغ حد التطابق في الظروف التي أدت بها إلى معرفة المسرح كشكل تعبيري فني، فكلها يرزح تحت وطأة القهر الاستعماري الفرنسي والاسباني انتدابا كان أو حماية أو استوطانا وتعميرا، وقد اتفق الباحثونعلى أن هاته المجتمعات قد عرفت المسرح من خلال زيارات الفرق المسرحية المشرقية مع البدايات الأولى للقرن العشرين، نذكر منها قدوم يعقوب صنوع عام 1890 م إلى تونس وكذا جورج أبيض وسليمان القرداحي في عشرينيات القرن الماضي وغيرهم.

بالإضافة إلى احتكاك النخب المسرحية المغاربية بما كانت تقدمه الفرق المسرحية الأوروبية الإيطالية والفرنسية وغيرهما، اختلفت الأعمال ولو في بعض الجزئيات بين التجارب الثلاث.

2. المسرح في تونس

لم يكن المسرح فنا مجهولا عن الثقافة التونسية بشكل عام، بل كانت إرهاصاته الأولى مع شروع الفنانين التونسيين في تأسيس الجمعيات الثقافية كجمعيتي**الهـلال** و**النجمة** في أكتوبر1905م، وفرقتي **الآداب** و**الشهامة** و**الجمعية الخلدونية** و**جمعية قدماء الصادقية** و**الجمعية الحسينية للموسيقى**، والتي كان يقف وراء تأسيسها النخبة التونسية التي بدأت منذ نهاية القرن التاسع عشر في مهمة نشر الوعي الحضاري والثقافي في صفوف التونسيين[2]، وبذلك كان المسرح واحدا من أكبر اهتمامات الشباب الذين اشتغلوا فيه بهدف مواجهة الفكر الاستعماري الفرنسي ونشر الوعي السياسي للمواطن التونسي البسيط.

لقد احتضن الشبان التونسيون فرقة **سليمان القرداحي** عند وصولها من مصر عام 1908م، كما ساهموا في الضغط على السلطة المحلية ليتمكن من عرض مسرحياته في إحدى القاعات بالعاصمة[3]، حيث قدمت الفرقة مسرحيات عديدة أثارت اهتمام المثقفين التونسيين نظرا لإمكاناتهاالكبيرة وإسهامها في الحفاظ على اللغة والثقافة العربية في وجه الاستعمار الفرنسي، ثم توالت زيارات الفرق المصرية إلى تونس ومنها فرقة **إبراهيم حجازي** 1909م،وفرقة **الشيخ سلامة حجازي** 1914م، ثم فرقة **جورج أبيض** والتي وصلت إلى تونس في 1921م، ثم زيارة فرقة رمسيس عام 1927م[4].

ومن ثم، فلقد ساهمت هذه الفرقوخاصة فرقة **الآداب**، في تطور الأحداث السياسية والتي عرفتها تونس في تلك الفترة وذلك على مستويين؛ مستوى تحفيز الشعور الوطني لدى الجمهور حيث عرضتهذه الفرقة مسرحية "صلاح الدين" و مسرحية "النديم" لعدة مرات، مما جعل الحماية تتفطن لخطر التعبئة والحماس الذي تقدمه هذه المسرحيات، وقد كان لحرب طرابلس إثر اعتداء إيطاليا على ليبيا عام 1911 م الأثر الكبير في بعث شعور النخوة العربية لدى الشباب التونسيين حيث انخرط معظمهم في الحركة السياسية بشكل مباشر،والأهم من هذا أن جميع أفراد جمعية **الآداب** قد أرادوا الالتحاق بالجيش العثماني والدفاع عن التراب الليبي.

وتبعا لذلك، تواصلت المساهمات السياسية لفرقة**الآداب** خصوصا بعد نفي الشيخ الثعالبي*عام 1912م وهذا ما اعطى دفعا أكبر لنشاطهم المسرحي، وزاد من قلق الحكومة الفرنسية من المواضيع السياسية للمسرحيات التي تعرضها الفرقة، إلى درجة أنها لجأت إلى استدعاء بعض الممثلين عن طريق المحافظة بنية تهديدهم.

وعلى النقيض من فرقة **الآداب**، لم يكن لفرقة **الشهامة** أي دور سياسي إذ لم تشارك في أي نشاط لحركة الشبان التونسيين، غير أن سرعة انتشار الوعي التحرري لدى الشعب التونسي والذي وحد بين الجمعيتين عام 1920م في مشروع تحت اسم جمعية **الآداب العربية**، والتي لاقت الكثير من العراقيل السياسية[5].

كما واصلت فرقة **الآداب** نشاطها المسرحي القائم أساسا على تهذيب المجتمع أخلاقيا، وأخذت على عاتقها مسؤولية التوعية الثقافية والسياسية متخذة في ذلك من التراث العربي والإسلامي مرجعا أصيلا لمسرحهاوجمالياته، ومن ذلك ما قدمته هذه الفرقة كمسرحية "صلاح الدين" و"عطيل" و"لصوص الغاب" و"النديم"، معتمدة في عروضها على مبدأ الجدل اللاتكافؤ بين الشخصية العربية التي تظهرها في مظهر البطولة أمام الشخصيات الغربية والتي تصورها في أقبح صور الجبن والضعف.

عملت فرقة**الآداب** على التوعية السياسية، ولم تكتف بذلك في العاصمة تونس فحسب، بل خصصت جولتين واحدة داخلية عرضت مسرحياتها بمدينة المهدية* وسوسة*وصفاقس*، وكان الجمهور في كل من هذه المدن غفيرا، الشيء الذي دعا إلى تخوف السلطات عند عرضها لمواضيع وطنية تثير الحماس خصوصا وأن الظرف السياسي العام كان مناسبا لذلك[6].

كما خصصت فرقة **الآداب** رحلة خارجية إلى الجزائر قام فيها الشبان التونسيون بملاقاة بعض الشبان الجزائريين، متبادلين تصوراتهم حول الأوضاع السياسية، وهذا ما دفع بالسلطات الفرنسية في كل من تونس والجزائر إلى وضع الفرقة تحت الرقابة والمتابعة اللصيقة، وبعد قيام الحرب العالمية الأولى شرعت السلطات الفرنسية في منع النشاطات المسرحية شيئا فشيئا، ففي بداية الحرب كانت أكثر ليونة من ذي بعد، "حيث سمحت لفرقة الشهامة بتقديم مسرحية " وفاء العرب" بعد أخذ ترخيص خاص (...) وقدمت فرقة الآداب مسرحية "روميو وجولييت" بمدينة بنزرت بمناسبة المولد النبوي (...) كما تم عرض مسرحيات بها نقد للسلطات الفرنسية خلال الحرب"[7] .

وبعد اشتداد وطيس الحرب، منعت السلطات الفرنسية النشاط المسرحي بشكل كامل، مشددة الرقابة على كل الفرق التونسية، غير أن هذا لم يمنع تلك الجمعيات من تقديم عروض سرية داخل المنازل، تميزت مواضيعها بإدانة شديدة لسياسة فرنسا خلال الحرب بلغت درجة الاستهزاء بجنودها وجنرالاتها، فقدمت مسرحية "الوطن" ومسرحية "الجنرال الجاهل" التي ألفها الهادي الكسوري.

وبعد انتهاء الحرب العالمية الأولى توقدت شرارة الحركة الوطنية في تونس حيث شرع الشيخ الثعالبي في سفرياته المكوكية بين تونس وباريس للمطالبة بالاستقلال، بالموازاة مع هذا أسست النخبة التونسية الحزب الدستوري، والذي سرعان ما دب في قيادته الخلاف فانفصلت عنه كتلة الحزب الإصلاحي، وقد انعكست هذه الخلافات على الجمعيات المسرحية بشكل مباشر فانقسم أعضاؤها بحساب التكتلات السياسية الجديدة خاصة وأن الفرق المسرحية قد تحولت إلى أدوات للعمل السياسي، فأثر هذا سلبا على نشاطها السياسي الوطني القومي لحساب الدواعي الحزبية الضيقة.

إلى جانب هذا فقد تولد عن الحركة المسرحية في تونس الكثير من الجمعيات الفنية والفرق المسرحية، وجدير بالذكر أن هذا العدد من الفرق قد أنتج تنافسا رهيبا بينها في طبيعة المواضيع والقضايا التي طرحتها وحتى اللغة المسرحية بين الفصيحة تارة والحوار الدارج تارة أخرى.

يتفق أغلب الباحثين على أن الحركة المسرحية في أربعينيات القرن الماضي كانت قد شهدت نشاطا كبيرا مثلته فرق عديدة نذكر منها: فرق مثل: فرقة **الاتحاد المسرحي**وفرقة**الكوكب التمثيلي** وفرقة **تونس المسرحية**، وفي هذه الأثناء لمع نجم **خليفة السطنبولي** والذي عمل مع معظم هذه الفرق من خلال التكوين والتأطير الفني وتدريب الأعضاء على التمثيل، كما ساهم عمل أيضا على تأليف بعض المسرحيات بالفصحى والدارجة وقدمها لمختلف هذه الفرق لتقوم بتمثيلها على خشبة المسرح، ليمد من خلال ذلك نشاطه من خلال تأليف مسرحيات عن أحداث التاريخ التونسي والتاريخ الإسلامي بشكل عام، كما انصبت كل جهوده في التأليف المسرحي،فلقد كتب مسرحية "المعز لدين الله الصنهاجي" عام 1944م وقبلها بأربع سنواتكتب مسرحية "سقوط غرناطة"، ثم كتب بعدهما مسرحية " زياد الله الأغلبي" والتي مثلتها جمعية شباب الفن بسوسة عام 1947م[8].

والملاحظ أن الكتابة المسرحية عند **السطنبولي** تميزت في هذه المرحلة باستلهام الأحداث من التاريخ العربي والتراث الإسلامي أيضا، وبالمقابل لم يغفل الكاتب حاجة المجتمع لإعادة ترتيب القيم الاجتماعية، حيث كتب مسرحية "الانتقام الرهيب" التي افتتحت بها جمعية تونس المسرحية موسمها وقدمتهاعام1947. كما ألف مسرحية "أنا الجاني" في السنة نفسها وقد قدمتها جمعية الشبان المسلمين، وكذا مسرحية "أعرف شكون تخالط" ومثلتها جمعية الأغالبة بالقيروان، إلى جانب تأليفه مسرحيات أخرى لم تمثل منها مسرحية "سقوط مالقة" التي أنهى كتابتها في يناير 1946م.

وتعد مسرحية "المعز لدين الله الصنهاجي" من أهم المسرحيات التي كتبها **السطنبولي** والتي تصور حياة ملك يهوى الفن أكثر من الحرب، ملك فضل أن تكون حاشيته من العلماءوالشعراء والكتاب لا رجال حكم وسياسة، كما تروي أحداث المسرحية قصة جانبية هي حب فارس شجاع لجارية زوجة الأمير، والذي حالت الأقدار دون أن يجتمعا في الأخير وذلك بموت الفارس في المعركة تاركا حبيبته حزينة أشد الحزن لفراقه[9]، ولقد مثلت هذه المسرحية محاولة جادة لإسقاط الواقع السياسي التونسي على واقع تراثي مماثل،وعلى الرغم من بساطتها في صناعة شخصياتها، إلا أنها استطاعت أن تلفت الانتباه إلى أنموذج الحكم الذي يفترض أن يسير مصالح الناس برشد وكفاءة وعدل.

يمكن أن نقول في الأخير أن المسرح التونسي لم يتخل ولو للحظة واحدة عن أداء مهامه الإنسانية والأخلاقية المنوطة به، فطيلة حكم الفرنسيين في تونس بقي المسرح التونسي حاضرا ملازما لجمهوره تأليفا وإخراجا، كما عمل على ترسيخ الانتماء العربي والإسلامي التونسي.

3. المسرح في المغرب الأقصى

استهل المسرح المغربي مسيرته في عشرينيات القرن العشرين، عبر الوسائط ذاتها مع تأثر واضح بالنموذج الغربي في الكثير من جزئياته، خاصة وأن المغرب كان تحت وطأة الاحتلال الفرنسي والاسباني في الوقت ذاته.

كانت البدايات الأولى للمسرح في المغرب الأقصى مماثلة لما كان عليه في البلاد العربية الأخرى، إذ يمثل عام 1923 مـ أول عهد للمغاربة بالمسرح، وذلك بمجيء فرقة مصرية للمغرب لتمثيل مسرحية"صلاح الدين الأيوبي" ومسرحية "روميو وجولييت"والتي كانت من تأليف نجيب الحداد، ولقد كان على رأس هذه الفرقة عز الدين المصري ومصطفى الجزار، ونظرا لحداثة عهده بالمسرح فقد اعتمد في البداية على الاقتباس والتعريب وكان يستوحيمضامينه من التاريخ العربي كوسيلة لتأكيد ذاته ومواجهة الاستلاب الاستعماري[10]، وذكر علي الراعي أن أول معرفة للمغرب بالمسرح أيضا كانت عن طريق زيارة قامت بها فرقة تونسية على رأسها الفنان محمد عز الدين للبلاد في عام 1923مـ أيضا، حيث تجولت فرقته في مدن مغربية عديدة منها: طنجة وفاس والرباط ومراكش، كما قدمت مسرحية "شهداء الغرام" التي ترجمها نجيب الحداد عن روميو وجولييت، ومسرحية "صلاح الدين الأيوبي التي ترجمها عن والتر سكوت[11]، والمهم هنا أن جل هذه المسرحيات كان هدفها إيقاظ الشعور بالعروبة وإذكاء الحمية ضد أهداف الاستعمار آنذاك.

وفي ذلك يشير الباحث حسن المنيعي* إلى أهمية زيارة الفرقة التونسية إلى المغرب، والتي كانت دافعا أساسيا للحركة المسرحية في المغرب، فلقد تهافت المغاربة على عروضها تهافتا شديدا، حتى أنه كان من بينهم العلماء والأعيان ورجال الفكر والأدب، مما حفز الفرقة على أن تقوم بجولة طويلة عبر مختلف المدن الكبرى، بل إن السلطانمولاي يوسف نفسه قد فتح قصره أمام أفراد الفرقةكما عبر عن تذوقه لفن المسرح بأن قلد رئيسها بوسام تعبيرا منه على إعجابه بالفن المسرحي[12].

وتبعا لذلك فقد فتحت هذه المسرحية الطريق واسعا لعرض مسرحيات أخرى لفرق زائرة أخرى، ومنها الفرقة **المختلطة** والتي زارت المغرب عام 1924مـ وقدمت أعمالاأهمها: مسرحية "صلاح الدين الأيوبي"، مسرحية "روميو وجولييت" لـ شكسبير و"الطبيب رغم أنفه" لـ موليير[13]، كما زارت فرقة **فاطمة رشدي**المغرب وقدمت أعمالا مسرحية رومانسية خلال جولتها، ليس هذا وحسب بل إن فرقة **فاطمة رشدي**كانت تنافس فرقة **رمسيس**والتي كان يترأسها**يوسف وهبي**، وذلك لاشتغالها مع الشاعر الكبير **أحمد شوقي**، والذي ألف لفرقتها مسرحية "كليوباترا" التي عرضت عام 1929مـ و"مجنون ليلى" عام 1931مـ[14].

وتعتبر الحركة الجمعوية من أهم الفعاليات التي دفعت بالحركة المسرحية إلى التطور، ومنها جمعية **قدماء التلاميذ**، جمعية **الجوق الفاسي للتمثيل العربي**والتي تأسست عام 1928مـ باسم الشبيبة الفاسية" حيث

شمل مجموعة من شباب المدينة على رأسهم عبد الواحد الشاوي، الذي كان مؤلفا وممثلا ومخرجا في آن واحد (...) وكانت الفرقة تقدم مسرحيات قيل إن بعضها كان من تأليف فنان مسرحي مغربي مجاهد اسمه القري، الذي تحمل بسبب ممارسته لفنه ألوانا من العذاب، منها النفي والتعذيب، حتى أدى تعذيبه من قبل السلطات إلى موته في ظروف غامضة فعرف من بعد باحث مغربي في المسرح، باسم "دفين الصحراء" وكان يوم وفاته حدادا وطنيا عاما، كان هذا الفنان المجاهد – فيما تروي بعض المصادر– يؤلف مسرحياته ويوقعها باسم الشاوي حتى يفلت من عقاب السلطة الاستعمارية"[15] .

وقد قدمت مسرحيات أهمها "الرشد بغد الغي" و"شهداء الغرام"و"المنصور الذهبي"، "اليتيم المهمل والثري العظيم" ومسرحية "انقلاب الدهر"[16]، أما جمعية **الجوق الطنجي للتمثيل العربي** فقد استهلت مبكرا مسيرتها كونها منفتحة على أورواوتظم الكثيرمن الجاليات الأجنبية فيها قدمت العديد من المسرحيات أهمها "الوليد بن عبد الملك" وهي مسرحية تاريخية من ستة فصول تم عرضها الأول بمسرح سيرفونتيس بطنجة في سبتمبر عام 1928م ثم عرضتها بمدينة تيطوان في أكتوبر من العام نفسه، كما قدمت مسرحية ثانية بعنوان "كليلة ودمنة" عام 1930م[17].

أما جمعية **الهلال** بطنجة فقد تأسست عام 1925م، قدمت خلالها الفرقة بعض الأعمال المسرحية كمسرحية "صلاح الدين الأيوبي" ومسرحية "عطيل" لشكسبير، ومسرحية "المنصور الذهبي" و"الظلوم" و"شهداء الغرام" و"مجنون ليلى"، وقد عرضت هذه الأعمال في مسرح سيرفونتيس بين 1929م و1934م.

وللإشارة فإن تأسيس المعهد الحر للتعليم الثانوي عام 1935م بتيطوان قد بث الحياة في أوصال المسرح في المدن، فكانت فرقة **المعهد الحر** لتيطوان تقدم بعض المسرحيات لتحل محل جمعية **الهلال** بعد الأزمة التي تعرضت لها صيف 1934م، من أهم المسرحيات التي قدمتها "انتصار الحق والباطل" بقاعة مسرح سينما اسبانيول في 1936م وحضرها الخليفة السلطاني والمقيم العام الإسباني وجمهور عريض يتكون من كل المناطق المغربية يحتوي على أكثر من ألفي شخص[18].

وعموما، فإن المسرح في بداياته الأولى في المغرب قد اعتمد فيما اعتمد على مصدرين للإبداع أولهما: الربيرتوار المشرقي والذي أثر واسعا في الأوساط المغربية خاصة وأن أعماله كانت تراعي أذواق الجمهور المغربي وثقافته المسرحية البسيطة كما راعى السياق التاريخي العام المشترك[19]، أما المصدر الثاني فكان إبداع المغاربة لأنفسهم عن طريق الاقتباس وفق العقلية التي يعتمدها المغربي للجمهور المغربي، ويجدر التنويه إلى أن التأليف في المغرب بخاصة قبل الحرب العالمية الثانية كان يعتمد على اللغة العربية الفصحى وفقط، لذلك كانت تحظى في عيونهم بكل مظاهر الاحترام[20].

وبعد اندلاع الحرب العالمية الثانية شهد المسرح المغربي ركودا شبه كامل كغيره من البلدان العربية الأخرى، ولكن وبعد أن وضعت الحرب أوزارها بدأت الفرق تنبعث من جديد، فكانأولها فريق من تلامذة الثانويات

والذي قدم عروضا مسرحية من بينها "إسلام عمر"، "الفقيه القباني" مقتبسة من موليير، وقد تمخضت عن هذه الحركة فرقة مسرحية باسم "الأحرار"[21].

كما قدمت فرقة **النجم المغربي للتمثيل المغربي** مسرحيات "هارون الرشيد"، " مولاي إدريس الأكبر"، "الذئب الأغبر"، وعرفت جمعية **الطالب المغربي** بمسرحيتها "لولا الفقراء لضاع العلم"، وكذا جمعية **إخوان الفن** التي أنتجت مسرحية "الوزير والفنان" فصادرتها الرقابة لما تضمنته من انتقاد لاذع للصدر الأعظم، وابتداء من خمسينيات القرن شهد المسرح المغربي مزيدا من النضج الفني وانتشارا واسعا للفرق المسرحيةك **فرقة الأطلس** وفرقة **الستار الذهبي**، وفرقة **المنار**، حيث قدم في هذه المرحلة عديد المسرحيات أهمها: "عمي صالح"، "بين نارين"، "صلاح الدين"، "فتح الأندلس"، "مسمار جحا"، "عبد الرحمن الناصر"[22].

ومن أهم خصائص المسرح في هذه المرحلة انقسامه إلى أشكال عديدة، بحسب أنماط الممارسة التمثيلية السائدة، فنجد مثلا: التمثيل الهزلي الارتجالي و هو ماكان سائدا في المغرب القديم، نشاط فني يزاوله الفنانون الشعبيون في المناسبات والأعياد الدينية يتوسطون الساحات العامة ويلتف حولهم الجمهور تلقائيا مستمتعا بما كانت تقدمه تلك العروض، المنتشرة في كل بقعة من البلاد.

ويمكن القول بأن هذا النوع من التمثيل الشعبي هو امتداد لجملة الطقوس الفنية التقليدية المغربية، وقد تولد عن هذا المسار أسماء مسرحية لامعة كالحسين السلاوي وأحمد الطيب العلج، كما سيكون للتمثيل الشعبي الارتجالي فضل كبير في مستقبل المسرح المغربي خاصة مع المشروع الذي سيقوده عبد الكريم برشيد لاحقا.

بالموازاة مع هذا، فلقد اعتمدت الحركة الوطنية بعد الحرب العالمية الثانية سبلا أكثر تنظيما في التعامل مع النشاط المسرحي وأخرجته من دائرة أبناء الأعيان إلى المدارس الحرة والأوساط الشبانية والكشفية فكان المسرح الهاوي الجاد والذي يعتبر عودة صريحة لاستلهام المحطات الأولى لتلاقح التجربة المشرقية مع المغرب، ويعود سبب رواج هذا النوع المسرحي إلى تفطن الحركة الوطنية المغربية إلى دوره الهام في المحافظة على الهوية المغربية وثقافتها الأصيلة، وهذا النمط من المسرح في المغرب ما أنتجته حركة الإصلاح لجمعية العلماء المسلمين، حيث اعتمد على المواضيع التاريخية والتراثية ومرجعية العروبة والإسلام والأهم من هذا كله هو اعتمادهما اللغة العربية الفصحى كوسيلةللتأليف، فقد كتب محمد بن الحاج عمر مسرحية "الألم السعيد" عام 1943م وأحمد زياد مسرحية "في ليلة المولد" عام 1947م، أما محمد الفزازي فكتب "رؤية الملك" عام 1958م، فيما كتب عام 1958م محمد بن زيان مسرحية "كنزة"[23].

ويمكن القول بشكل عام أن هذه الكتابة الدرامية المطبوعة قد كانت في الغالب منفصلة عن الممارسة المسرحية[24]، ويعد عبد الواحد الشاوي (1911م-1961م) من أبرز مسرحيي هذه الحقبة حيث كان يؤلف المسرحيات التي يغلب عليها الطابع التربوي، وقد نظم جولات فنية عبر كل مدن المغرب من أهمها "قف أيها

المتهم" عام 1944م، "أين الشفقة" عام 1945م، " برز عبد الواحد الشاوي كممثل كبير للمأساة، كما كان كاتبا ومخرجا في آن واحد وهو أحد صفوة الفنانين الموهوبين الذي يتجاوز نبوغهم أي تكوين أية مدرسة إلا مدرسة الحياة والعمل"[25].

لقد جمع عبد الواحد الشاوي الخصائصالمسرحية المتفاوتة في نوع مسرحي واحد، إذ قارن بين المسرح الشعبي الارتجالي والمسرح الجاد الموغل في الوعظوالإرشاد فكان مسرحه شبه احترافي، استطاع أن يجمع المتناقضات في أسلوب واحد.

وتجدر الإشارة في هذا السياق إلى الدور الكبير الذي لعبته الإذاعة المغربية في بثها المباشر لتلك المسرحيات الإذاعية من استديوهات فاس ومراكش ، فقد عبد الواحد الشاوي الكثير من المسرحيات الاجتماعية التي كتبها خصيصا للإذاعة، وقد تشارك معه العديد من المسرحيين المغربيين في مقدمتهم عبد الله شقرون، عبد السلام حاجي، محمد بن إدريس الأزرق. وبفعل النجاح الكبير الذي حققه المسرح الإذاعي أصبح نشاطا احترافيا ذا قيمة احترافية يقول عنه شقرون: "نعم وضعت الحرب أوزارها سنة 1945م وكانت الإذاعة قد انتهت مهمتها من الدعاية ضد المحور وتبحث عن برامج تناسب عهد السلام العالمي (...) واهتدى بعض أفرادها إلى التمثيل"[26].

إن المسرح في المغرب، وعلى الرغم من كل العقباتالتي زرعت في درب قضيته الوطنية إلى أنه صارع وبكل ضراوة كل أشكال الصد والمضايقة والخناق فكانت مواضيعه تنساب بين تاريخه وعروبته ودينه ممجدة لبطولاته محافظة عن هويته، كما كانت لغته على مراحل، عربية فصحى خاطبت النخب وعامية دارجة خاطبت عامة الناس، ولغة ثالثة راعى فيها المسرحيون خصوصية التفاوت فكانت مسرح يتلقاه كل الناس، مادام الهاجس الذي ألقه كان استقلال المغرب وحرية شعبه وأصالة حضارته.

4. المسرح في الجزائر

اختلفت الأوضاع العامة في الجزائر عن تونس والمغرب في أنها كانت وضعا استعماريا كامل الأركان، نفذت فيه فرنسا غزوا عسكريا بالجيش والسلاح بعد حادثة المروحة الشهيرة عام 1830م أي أن التواجد الفرنسي لم يكن حماية كما ادعتها في تونس والمغرب بل كان شروعا في إسقاط نظام الدولة في الجزائر وفصله عن الحكم العثماني بقوة السلاح وإحلال نظام بديل يتبع التبعية الكاملة لباريس، وواكب هذا حركة استيطان واسعة للمعمرين الفرنسيين سيطرت عبرها فرنسا على كل المقومات السياسية والاقتصادية والثقافية في الجزائر.

وقد قابل الشعب الجزائري الاحتلال الفرنسي بمقاومات شعبية عارمة شملت كل المناطق التي طالتها أيادي المحتل، كمقاومة الأمير عبد القادر التي استمرت لسبع عشرة سنة تقريبا، ومقاومة الشيخ الحداد والشيخ المقراني وغيرها، وقد حمل الغزو الفرنسي معه المفكرين والمهندسين والعلمان والأدباء والفنانين والصحفيين إلى

جانب الجنرالات والقوات البحرية والبرية وآلافا من الخيل والعتاد الحربي الخفيف والثقيل[27]، وشرع في بناء المدنوإقامة الشوارع وإنشاء المطاعم والملاهي والقصور والحدائق، موفرا للسكان الأوروبيين الجدد حياة ثقافية ذات نمط أوروبي من مطابع للجرائد وقاعات للمطالعة.

كما فكر الاستعمار في بناء مسارح في كبريات المدن الجزائرية المحتلة كالعاصمة الجزائر ووهران وقسنطينة وسطيف وباتنة وسكيكدة، وتم تقديم عروض مسرحية داخل هذه المسارح كـ مسرحية "عبد القادر في باريس" ومسرحية "أسير الداي" ومسرحية " بابا عروج" والتي قدمت كلها على خشبة مسرح العاصمة[28].

والأهم من هذا أن السلطات الاستعمارية قد شرعت في تشييد دار الأوبرا عام 1850م ليتم افتتاحها رسميا في 29 سبتمبر 1953م بأول عرض مسرحي من تأليف الكابتن دي كورا والتي تمجد احتلال فرنسا للجزائر.

وقد كان تأثير النشاط المسرحي الفرنسي الرسمي محدودا في الأوساط الشعبوية الجزائرية، إلى غاية بداية القرن العشرين وشروع الفرق المسرحية العربية في زيارة الجزائر وتقديم أعمالها المسرحية، ولعل أهم الشخصيات التي تنبهت إلى ضرورة إرساء دعائم الفن المسرحي في الجزائر هو الأمير خالد الذي كان متواجدا في فرنسا للدراسة، حيث التقى جورج أبيض في باريس عام 1910م وطلب منه إرسال بعض الفرق المسرحية إلى الجزائر.

وإثر ذلك وفي عام 1921م زارت فرقة **جورج أبيض** الجزائر ضمن جولة قامت بها ذلك العام في الشمال الإفريقي بدأت بليبيا وانتهت في المغرب[29]، وقد قدمت مسرحيتين من التاريخ العربي هما "صلاح الدين الأيوبي" و"ثارات العرب" لـ **جورج حداد**، ولم تلق هذه المسرحيات النجاح المرجو كما لاقته في بلدان أخرى، وربما يعود السبب الأساسي في ذلك إلى أنها كتبت باللغة الفصحى[30]، وعلى الرغم من استمرار زيارات الفرق المسرحية للجزائر إلا أن تأثيرها بقي محدودا بالنظر إلى عدة أسباب أهمها: أن هذه العروض التي كانت تقدم لم تكن تثير سوى اهتمام الجمهور المحدود العدد من المثقفين بالعربية، كما أن موضوعاتها كانت تاريخية لا يفهمها إلا نخبة من المجتمع وذوي التكوين الثقافي والعلمي المتميز[31] .

إضافة إلى أن المتداول في تلك الحقبة كان عروضا شعبية تقدم في مدن البلاد وأريافها، وكثيرا ما ارتبط مسرحهم بالغناء وبالفكاهة ارتباطا رئيسيا، وزيادة على كل هذا فإن الصفة المميزة للسكاتشات التي كانت تقدم هي ظاهرة التأليف الجماعي ومن طرف الممثلين أنفسهم.

وقد قدمت آنذاك عديد المسرحيات أهمها "الشفاء بعد العناء" لـ **الطاهر علي شريف** وهي مأساة من فصل واحد كتبت بالنثر الفصيح مع بعض الأغاني عرضت عام 1921م بإحدى الثانويات بالعاصمة، ومسرحية "في سبيل الوطن"وهي دراما من فصلين لكاتب تركي اقتبسها الشاب **محمد المنصالي** عرضت بالعاصمة في ديسمبر 1922م بقاعة الكورسال، ومسرحية "خديعة الغرام" وهي مأساة من أربعة فصول

ومسرحية "بديع" وهي مأساة من ثلاثة فصول ألفهما **الطاهر علي شريف**، عرضت الأولى عام 1923م بدار الأوبرا والثانية بقاعة الكورسال 1924م، ومسرحية "فتح الأندلس" لـ **سليم النقاش** والتي اقتبسها **محمد المنصالي** وعرضت بتاريخ 1923م بالبليدة.

بالإضافة إلى مسرحية "الجهلاء المدّعون بالعلم" لـ **محي الدين باش تارزي** والتي تعتبر أول مسرحية ألفها بالعربية الفصحى وقدمت عام 1924م، علق عليها مؤلفها في مقال له بقوله: " ففي هذه السنة نشأت فرقة التمثيل بالعربية الفصحى والتي مثلت روايات في "سبيل الوطن" و"فتح الأندلس" وكذلك روايات "الجهلاء المدعون بالعلم" من تأليف خادمكم محي الدين باش تارزي ودامت إلى سنة 1926م"[32]، ومسرحية "المصلح" لـ **أحمد فارس الشدياق** التي قام بأدائها هواة مسرحيون لفائدة إحدى الجمعيات المسرحية آنذاك وقدمت عام 1923م.

ويمكن إجمال خصوصية هذه الحقبة بأنها كانت المرحلة الجنينية لانطلاقة المسرح الجزائري، وبالرغم من بدايته المتأخرة إلا أنه وقف جنبا إلى جنب مع تطلعات الشعب الذي يئن تحت وطأة الاستعمار الغاشم، فأخذ يشق طريقه بخطى حثيثة ليرسم التعاليم الوطنية ويرسيهابشكل متجذر، فكانت غايته الأسمى هي الدفاع عن الهوية الوطنية والشخصية الجزائرية بلغتها ودينها وانتمائها، علما أن الجدل كان حادا بين استعمال اللغة العربية الفصحى والدارجة.

ويعتبر يوم الأربعاء الثاني عشر من أبريل عام 1926م تاريخا هاما في مسيرة المسرح الجزائري، حيث قدم الفنانان **علالو** و**دحمون** مسرحية بعنوان "جحا" حضرها 1500 مشاهد، يقول فيها سعد الدين بن شنب: "يوم الأربعاء 1926/04/12 قدم على خشبة المسرح الجديدة كورسال أول عرض مسرحي بالعربية العامية وهي كوميديا تتكون من فصلين وثلاث لوحات من تأليف السيدين دحمون وعلالو، وبسبب النجاح الكبير الذي حققته فقد أعيد عرضها ثلاث مرات أخرى، لقد وجد المؤلفان الوسيلة التي يثيران بها اهتمام الجمهور وذلك حينما خاطباه باللغة التي يتكلمها في موضوعات مألوفة لديه"[33] .

وقد أقر **محي الدين باش طرزي** بـ "أن مسرحية جحا كانت نقطة انطلاق الصراع بين العامية والفصحى وكان نجاح هذه المسرحية قد سمح لنا بالتفكير فيما يخدم المسرح الجزائري (...) إن عامية جحا سمحت لنا بتسجيل خطوة إلى الأمام في استقطاب الجمهور، ومن هنا وابتداء من هذا التاريخ فإنني أعتبر علالو كمؤسس للمسرح الجزائري"[34].

لقد خلفت مسرحية "جحا" ردود أفعال مثيرة لدى المتتبعين آنذاك، حيث نظر إليها المثقفون الفرنسيون على أنها منعرج حاسم في تاريخ التعبير الخاص للثقافة الجزائرية، يرى غابريل أوديزيو في كتابه الأوبرا الأسطورية بـ "أن الأهم في ميلاد المسرح الجزائري بعد 1926م هو أن الجزائريين بدئوا يعبرون جماهيريا عن وجودهم وعن شخصياتهم بلغتهم الأم، ويؤكدونها بواسطة مسرح يجب أن يعي خصوصية مصيره وقواه"[35]، فلقد

كانت الأهداف السياسية واضحة في البدايات الأولى للمسرح الجزائري، تتلخص في المحافظة على الانتماء الثقافي والحضاري للمجتمع مما استوجب عودة للتراث الشعبي الذي يكسب للكاتب المسرحي لغة أصيلة، لغة ثرية بثراء الفكر الذي يعبر عنه، فحيثما استوعب الكاتب معطيات اللغة وفجر طاقاتها عند ذلك تتفجر لديه مكنونات الأفكار[36]. ويرى علالو في هذا السياق "أنه مهما تكن المواضيع والأشكال والطرق المتبناة آنذاك فإن طابع التلميح السياسي كان يتبع الإنتاج المسرحي قصد توجيه الشعب وتنمية وعيه، (...) لقد كان هدفنا هو خلق مسرح لنا نحن، نعبر من خلاله عن أنفسنا وبلغتنا ونعالج فيه مشاكلنا اليومية ونسلط الضوء من خلاله على شخصياتنا التاريخية البارزة"[37].

وإلى جانب مسرحية "جحا" فقد ألف **علالو** مسرحية "زواج بوعقلين" وهي كوميديا في ثلاثة فصول في أكتوبر 1926م والتقى فيها بـ **رشيد القسنطيني** وأسند له فيها دورا ولاقت المسرحية نجاحا كبيرا آنذاك، ومسرحية "أبو الحسن النائم اليقظان" تتألف من أربعة فصول وهي مسرحية غنائية مقتبسة عن ألف ليلة وليلة عرضت في مارس 1927م، ومسرحية "الصياد والعفريت" ومسرحية "الخليفة والصياد" و"حلاق غرناطة" في أفريل ومايو 1931م[38]..

ويمكن إجمال مسرح **علالو** في أنه مستمد في عمومه من الحكايات الشعبية المتداولة في التراث الشفهي الشعبي الذي تزخر به قصص ألف ليلة وليلة، كما يعتبر الرشيد **القسنطيني** من بين المسرحيين الذين عاصروا **علالو** وقدم الكثير للمسرح الجزائري في بداياته الأولى، ففي عام 1927م عرض مسرحية "العهد الوفي" وفي مارس 1928م قدم مسرحيته "زواج بوبرمة" في أوبرا الجزائر، وفي عام 1929م قدم مسرحية "خذ كتابي" وكوميديا "لونجة الأندلسية" عام 1930م، ومسرحية "ثقب في الأرض" ومسرحية "الله يسترنا" وغيرها. تألق رشيد القسنطيني كفنان جماهيري كبير حيث كان النجاح يحالفه في كل العروض التي قدمها بين سنتي 1927و 1934م بسبب المواضيع التي كان يختارها من جهة ولأسلوبه الكوميدي المرح من جهة أخرى.

وبالموازاة مع ذلك سطع نجم **محي الدين باشطارزي** – والذي سمي المسرح الوطني الجزائري باسمهلاحقا–من خلال الكم الغزير للمسرحيات التي ألفها والتي تعدت العشرين مسرحية نذكر منها على سبيل المثال "الجهال المدعون للعلم" عام 1924م ومسرحية "الجزائر وتونس" ومسرحية "الفقير" و"الهماز" واللتان قدمتا عام 1934م، ومسرحيته الشهيرة "بني ويوي" والتي طرح فيها موضوع الجزائريين المنتخبين في البرلمان الفرنسي والذين لا يمثلون إلا أنفسهم وتعني "أبناء نعم نعم" أي المؤيدين والتابعين وأذناب المستعمر[39]، إضافة إلى مسرحيته "حب النساء" والتي قدمت في مارس 1936م تناولت بصفة خاصة واقع المرأة ومكانتها في المجتمع الجزائري وظاهرة الزواج بالأجنبيات، هي كوميديا موسيقية جمعت ألمع الفنانين الممثلين والراقصين على رأسهم الرشيد القسنطيني ومحي الدين باش طرزي[40].

كما كتب "زواج بالهاتف" عام 1936م، و"الخداعين" عام 1937م والتي تعتبر من أهم المسرحيات التي عالجت قضية سياسية هامة تتعلق بالجزائريين الذين يتعاملون مع الاستعمار الفرنسي متسائلا: من هو الخادع ومن هو المخدوع؟ فالشعب هو المخدوع والخادعون هم رجال الزوايا والمشايخ والنواب العرب في البرلمان الفرنسي[41]، واستمر في السياق ذاته في مسرحية "الكذابون" و"الطبيب الصقلي" و "ما ينفع غير الصح" عام 1939م.

لقد استطاع **محي الدين باش طارزي** أن يعبر عن ضمير الشعب الجزائري في رغبته الجامحة في التحرر من قبضة الاستعمار، وبالرغم من تشديد الخناق عليه من طرف السلطات الفرنسية إلا أنه واصل مسيرته بكل تحد وبلغت درجة الحكم عليه بالسجن، فاضطر إلى مغادرة البلاد مكرها بعدما أدى ما كان عليه أن يؤديه.

واستمرت الطبقة المثقفة في مقاومة الاستعمار الفرنسي الغاشم، ومن مظاهرها قيام حركة إصلاحية قادتها جمعية العلماء المسلمين التي تأسست عام 1931م، بهدف الدفاع عن الهوية الوطنية العربية الإسلامية، والمحافظة على كل المقومات التراثية والحضارية مقابل سياسة الطمس التي اعتمدتها السلطات الفرنسية في الجزائر، وكغيرها من نواحي الحياة تأثرت الحركة المسرحية تأثرا مباشرا بالفكر الإصلاحي لجمعية العلماء المسلمين، فبدأ المسرحيون الجزائريون بالذود عن ثقافتهم وفنهم وهويتهم بمنطق تجسد في خصائص أهمها: الاعتماد على التراث العربي الإسلامي كمرجعية فكرية وجمالية لحركة التأليف، استعمال اللغة العربية كوسيلة وحيدة للتعبير عن المسرح الجزائري، استلهام المآثر والبطولات العربية المجيدة والاعتماد على التلميح والرمز لتفادي التصادم مع السلطات الفرنسية، من أشهر كتاب هذه المرحلة محمد العيد آل خليفة، عبد الرحمن جيلالي، محمد الصالح رمضان، أحمد توفيق المدني، عبد الرحمن ماضوي، أحمد رضا حوحو.

من أهم المسرحيات: "بلال بن رباح" لمحمد العيد آل خليفة، كتبت في فصلين خصيصا للناشئين من تلامذة المدارس عام 1939م، تمثل هذه المسرحية دعوة صريحة إلى مقاومة العدو الفرنسي بالصبر والنضال على نهج السلف الصالح، ومسرحيتا "المولد" و "الهجرة" لعبد الرحمن الجيلالي، وهما مسرحيتان دينيتان تاريخيتان ألفهما عام 1948م، كما كتب محمد الصالح رمضان مسرحية "الناشئة المهاجرة" في السنة ذاتها، وهي مسرحية تاريخية أدبية في سبعة مشاهد[42]، وكذا مسرحية "الخنساء" والتي مثلت في إحدى مدارس تلمسان عام 1950م.

أما **أحمد توفيق المدني** فقد عاد في مسرحية "حنبعل" إلى التاريخ الجزائري الضارب في القدم مسجلا بطولات القائد الإفريقي القديم قاهر الرومان حنبعل، كان المدني من خلال هذه المسرحية يشحذ الهمم ويوقظ الروح الوطنية في نفوس الطلبة الجزائريين عبر تمجيد وتقديس الوطنية والكفاح.

وغير بعيد عنه كتب **عبد الرحمن ماضوي** مسرحية "يوغرطة" والتي حاكى فيها بطولات القائد البربري المغوار الذي واجه الطغيان والظلم بكل قوة وإيمان، أما **أحمد رضا حوحو** فقد كتب في مستويات عديدة منها ما ارتبط بتأثره بالمسرح الفرنسي مثل مسرحية "الواهم والأستاذ" والتي اقتبسها عن مسرحية "البرجوازي النبيل"لـ موليير، وكذا مسرحية "البخيل أو سي شعبان" والمقتبسة عن بخيل موليير بالعنوان نفسه، ومسرحية "البخلاء الثلاثة"، ومسرحية "النائب المحترم" عن مسرحية " توباز" لمرسيل بانيول، وكذا مسرحية "أدباء المظهر".

ومنها ما ارتبط بالتراث العربي القديم كاستحضاره الخليفة العباسي المأمون في مسرحية "صنيعة البرامكة"، وكذا استلهامه الليلة 154 من ليالي ألف ليلة وليلة في مسرحيته "هارون الرشيد أو أبو الحسن التميمي"، وعودته مرة أخرى إلى التاريخ الأندلسي مقتبسا عن فيكور هوجو في مسرحية "عنبسة" أو "ملكة غرناطة".

ومجمل القول، فإن الخطاب المسرحي الذي قادته حركة الإصلاح قد أخذ سياقا نضاليا تحرريا محدد الأبعاد، إذ عملت الحركة من خلاله على نشر الوعي القومي والروح الوطنية خاصة عند طلاب المدارس، أي أنها استوعبت قيمة فعل التغيير من القاعدة، وقد حققت الحركة المسرحية في هذه المرحلة أهم أدوارها المنوطة بها، وهي محاربة سياسة الطمس الثقافي التي كانت الهدف الأول للمشروع الفرنسي في الجزائر على حد قول ألبير كامي: "ليست وظيفة ذوي الثقافة والإيمان في اجتناب المعارك التاريخية أو في خدمة ما تحمله هذه المعارك معها من عمل إجرامي وغير إنساني، بل وظيفتهم أن يبقوا في المعركة وهي أن يعززوا ساعد الإنسان على مقاومة الظلم ويساعدوه على اكتساب حريته ضد القضاء الذي يحيط به"[43] .

لقد كان للمسرح دور رائد في أهم أحداث التاريخ الجزائري حينما شكلت مجموعة من الشباب حركة سياسية أسموها بجبهة التحرير الوطني بذراع عسكري أسموه "جيش التحرير الوطني"، وخاطروا بإشعال فتيل حرب كانت من أعظم ثورات الشعوب في التاريخ الحديث اختير لها الفاتح من نوفمبر عام 1954م ليكتب تاريخ جديد على إثرها تلقن فرنسا أجمل دروس الإباء والنخوة والشهامة وحب الوطن.

لم يقف المسرحيون الجزائريون مكتوفيالأيدي بل انخرطوا في مد يد العون لثورتهم الفتية بتشكيل الفرقة الفنية الوطنية لجبهة التحرير الوطني، والتي خاضت حربا قاسية ضد المستعمر الفرنسي، حاملة لواء شرعية هذه الثورة بمطالبها الإنسانية في حق الشعب الجزائري في تقرير مصيره وحريته واستقلاله.

ومن بين أبرز المسرحيين الجزائريين نشاطا **مصطفى كاتب**والذي قاد فرقة جبهة التحرير في مضمارها العسير لمواجهة كل أشكال الطمس الفرنسية حاملا وفرقته لواء التعريف بالقضية الجزائرية وشرعية مطالبها، حيث أن "الروح الوطنية جعلته يسمع صوت الجزائر إلى الخارج في التظاهرات الثقافية الدولية فشاركت فرقته في المهرجان العالمي للشباب في برلين عام 1951م وفي بوخارست عام 1953م وفي فرصوفيا وموسكو عام 1955م ، بالإضافة إلى ذلك قامت فرقته بجولات في فرنسا وساندت جبهة التحرير الوطني خلال سنتي

1956م – 1957م"[44]، وتعرض **مصطفى كاتب** لمضايقات شديدة من طرف السلطات الفرنسية بسبب النشاط السياسي الذي كانتتقوم بهالفرقة.

انضم **مصطفى كاتب** رسميا إلى فرقة جبهة التحرير بعد النداء الذي وجهته للفنانين الجزائريين ذوو الكفاءة في الداخل والخارج ودعتهم لتكوين فرقة تكون قادرة على الرد على المزاعم الفرنسية وإظهار حقيقة الحرب التي تخوضها الجزائر ضد الاستعمار، ومن هنا ينتقل مصطفى كاتب من النضال الحر بفرقته في فرنسا إلى النضال الواسع المنظم بعد تشكيل **الفرقة الفنية الوطنية** والتي أسندت جبهة التحرير قيادتها إلى مصطفى كاتب، فاتخذ من المسرح وسيلة نضال ثورية في خدمة القضية الجزائرية.

وكانت الفرقة الفنية سفيرا للثورة، اضطلعت بمهمة التعريف بالقضية الجزائرية للشعوب الشقيقة، وقد دشنت الفرقة نشاطها بعرض أخرجه مصطفى كاتب بعنوان "نحو النور"تلتها مسرحيات "عبد الحليم رايس، أبناء القصبة، الخالدون، العهد، دم الأحرار"[45].

وتعتبر مسرحيات **عبد الحميد رايس** من أهم الأعمال التي مثلت الثورة التحريرية في الخارج، فمسرحية "أبناء القصبة" مثلا من أهم المسرحيات الثورية الواقعية والتي تدور أحداثها بحي القصبة بالعاصمة سنة 1956م لتمثل في جزئياتها صورة الوطن الأم أبناء الجزائر، إنها صورة صادقة لما جرى في البلاد في هذه الحقبة العصيبة من تاريخ الشعب الجزائري الأعزل في مواجهة القواتالفرنسيةالمعتدية.

وفي 29 سبتمبر من عام 1961م قدمت مسرحية "دم الأحرار"بقاعة المسرح البلدي بتونس وهي مسرحية سجلت أحداث الثورة وصورت حياة الفدائيين والمجاهدين ويومياتهم في المدن والجبال، إذ تبرز المسرحية إصرار الثائر الجزائري في مقاومة العدو والوقوف أمامه الند للند، كما أبرزت الإيمان القوي للثوار الجزائريين بقضيتهم العادلة.

وإلى جانب مؤلفات رايس فقد كتب **الطاهر وطار** مسرحية "الهارب" عام 1961م في تونس، كما ألف **أبو العيد دودو** مسرحية "التراب" وهي المسرحية التي كتبت في السنة الأولى للثورة كما كتب **عبد الله الركيبي** مسرحية "مصرع الطغاة" عام 1958م.

وغير بعيد عن هذا كله يبزغ فجر المسرحية الجزائرية آنذاك مع الكاتب الشهير**كاتب ياسين**، والذي بدأ مسيرته بتصوير نضال الشعب الجزائري في سبيل تحقيق استقلاله ووحدته القومية والوطنية.

مر مسرح **كاتب ياسين** بمرحلتين رئيسيتين أولهما: اقتفاء الآثار العالمية وثانيهما: فضاء الإبداعي الشعبي، ويصرح في هذا السياق: "لقد حتم على الوضع الاستعماري أن اكتب باللغة الفرنسية، بل وأن أبحرفيهالأن الاستعمار كان يمنع المسرح في الجزائر ولم يكن يسمح إلا بالقليل"[46].

كتب **كاتب ياسين** رباعيته الشهيرة التي تحمل عنوان "طوق الاضطهاد" بين عامي 1954م– 1959م والتي تظم (الجثة المطوقة/ مسحوق الذكاء/ الأجداد يزدادون ضراوة/ القصيدة الختم)، وتتميز بأنها أعمال ذات

بناء معقد، تركيبة من الفلكلور الشرقي والتراجيديا الإغريقية القديمة، وهي في مجملتها سبيكة من الرموز والاستعارات والشخصيات الواقعية التي يوحدها، وتتصدرها مسرحية "الجثة المطوقة" والتي انغمس فيها بمحاكاة الآداب الغربية وعوالمها الأسطورية فضاء وشخصيات تروي أحداث الثامن من مايو 1945م وتبعاتها إلى غاية اندلاع الثورة التحريرية المجيدة، وقد استلهمها مؤلفها من روايته "نجمة"، وتدور أحداثهاحول البطل لخضر الذي يكابد المر من أجل الدفاع عن قضيته، فيموت في احتدام الصراع تاركا وراءه عشيقته وحياته ووطنه نجمة.

أما نجمة فهاهي هناكتنتظر عشيقها الميت في شارع الوندال، مات محاصرا بدمائه لكنه في عيون نجمة ليس بميت، إنه انبثاق للوجود، القطيعة مع ماهو آت، إنه عصر التضارب والتغالب واللاموت نجمة ليست إلا نجمة، وما لخضر إلا حلم يشع تارة هنا وتارة هناك، وحتى نهايته الأخيرة فهو يبقى دائما في شارع نجمته التي تعتبر بمثابة السبيل الوحيد الذي يلقى فيه حتفه[47].

جدير بالذكر أن كاتب ياسين حاول صناعة شخصية مركبة مسبوكة بشكل توازني ومتين فشخصية لخضر ببعدها البطولي التراجيدي هي حلم وتطلع ينبغي تحقيقه كل ذلك يمثل شخصية البطل التراجيدي العالمي[48]، وعلى العموم فإنالجثة المطوقة قد عبرت عن مرحلة هامة من تاريخ المسرح الجزائري السائر في صناعة قضاياه، واللافت أن كاتب ياسين لم يكن سوى امتدادا تاريخيا لمحصلة تأثير الفكر القديم الحديث في بوتقة واحدة، تلك هي السمة التي تميزت بها هذه المسرحية، كما أنها تحتفظ بمسرح بريخت الملحمي بجوهره ولبه الأعظم والبطولة الشعبية[49].

5. خاتمة

بناء على المقاربات السابقة، يتضح أن التجارب المسرحية في المغرب العربي الكبير بين تونس المغرب والجزائر قد تشابهت في عمومها رغم بعض الاختلافات الجزئية، حيث إن ثقافة شرق المغرب تذوب في ثقافة غرب الجزائر والأمر سيان فإن ثقافة الشرق الجزائري لا تكاد تختلف عن ثقافة الغرب التونسي، فالمجتمعات الثلاث تشترك من دون أدنى شك في أصول واحدة وظروف تاريخية واجتماعية وسياسية تصل حد التطابق.

كما أن المسرح –باعتباره واحدا من أهم الأشكال التعبيرية الإنسانية–فقد عكس وبكل تلقائية التجربة التاريخية للمغرب الكبير في مواجهة الغزو الاستعماري في جانبه الثقافي، حيث حمل لواء الذود عن قلاع الثقافةبكل ما استطاع استنادا إلى فلسفة أخلاقية وجمالية يمكن إيجازها في النقاط التالية:

- المسرح في المغرب الكبير لم يلق الاهتمام ذاته حينما اشتغلت فيه التجارب المسرحية الأوروبية، غير أنه –وعلى النقيض من ذلك–فإن التجارب المسرحية العربية الأولى قد لاقت اهتماما كبيرا لدى الجمهور المغاربي فارتمى في أحضانها لتماثل المرجعيات المعرفية بينهما.

- المسرح في المغرب الكبير كان لسان حال هموم الناس وتطلعاتهم عبر حقب الزمن المتتالية، مسايرا التحولات والمتغيرات كيفما كانت.
- كما أن ربيرتوار المسرح المغاربي تأسس في بداياته الأولى على الزخم التراثي العربي، مستلهما بذلك بطولاته باعثا حمية الإسلام والعروبة.
- ومن دون شك فلقد كان للغة العربية مكانها المرموق في تاريخ المسرح المغاربي، إذ استطاعت وعبر كتاب المسرح في البلدان الثلاث أن تواجه كل معالم محاولات الطمس الثقافي بكل ندية وحزم، فكانت تلك المسرحيات شاهدا على ترسيخ القيم الإنسانية العربية والإسلامية.
- وربما الأهم في هذا كله هو الرغبة الملحة التي انتابت كل كتاب المسرح ومخرجيه وممثليه في ترسيخ الأهداف التربوية والإصلاحية والوطنية التي كانت تذكي روح العروبة وفكر التحرر في نفس كل مغاربي أبي.

6. الهوامش والمراجع

[1] ألاردس نيكول. علم المسرحية. تر/ دريني خشبة. مكتبة الآداب. مصر. دت. ص: 27.

[*] التغريب: عند بريخت يتمثل ببساطة في هذه العبارة القصيرة "جعل المألوف غريبا " وإذا ما عرضت مألوفات هذا العام في صورة غريبة، فلا بد أن تثير في متلقيها رغبة في تغييرها.

[2] محمد مسعود إدريس. دراسات في تاريخ المسرح التونسي. دار سحر للنشر. تونس. 1993. ص: 34.

[3] المرجع نفسه. ص: 35.

[4] علي الراعي. المسرح في الوطن العربي. عالم المعرفة. الكويت. ط2. عدد 248. 1999. ص: 434.

[*] عبد العزيز الثعالبي 1876 مـ 1944م، زعيم تونسي سياسي وديني. من القليلين الذين زاوجوا بين السياسي والديني، وبين المحلي والإقليمي والعالمي في عملهم؛ للتخلص من الاستعمار وظلمه والرفعة بالمجتمع والرقي به في الوقت ذاته، كان في تونس قطبا ومناضلا بارزا ضد الاحتلال الفرنسي أولا وضد أعداء الدين الإسلامي ثانيا، فهو كما يوصف بأنه داعية الإصلاح والتجديد والمقاومة ما جعله عرضة للنفي والترحال في سبيل دعوته ومبادئه.

[5] محمد مسعود إدريس. دراسات في تاريخ المسرح التونسي. ص: 37 وما بعدها.

[*-] المهدية: قدمت مسرحيتي " صلاح الدين" و" النديم" يومي 12-13 جويلية 1911.

[*] – سوسة: قدمت مسرحيات "صلاح الدين" و" النديم" و" هرناي" أيام 28-29-31جانفي 1912.

[*-] صفاقص: قدمت مسرحيات» "صلاح الدين" و" متيردات" و" النديم" و"هرناي "أيام 23-25 – 26 جانفي 1912.

[6] المرجع نفسه. ص: 38.

[7] محمد مسعود إدريس. دراسات في تاريخ المسرح التونسي. ص: 39.

[8] علي الراعي. المسرح في الوطن العربي. ص: 436.

[9] علي الراعي. المسرح في الوطن العربي. ص: 738.

[10] المسرح المغربي. محمد عزام. منشورات اتحاد الكتاب العرب. 1987. دمشق. ص: 12.

[11] علي الراعي. المسرح في الوطن العربي. ص: 481.

[*] – باحث مغربي في المسرح.

[12] علي الراعي. المسرح في الوطن العربي. ص: 481.

[13] المرجع نفسه. ص: 381–382.

[14] ينظر: رشيد بناني. المسرح المغربي قبل الاستقلال. دار الوطن. المغرب. 208. ص: 19.

[15] علي الراعي. المسرح في الوطن العربي. ص: 482.

[16] رشيد بناني. المسرح المغربي قبل الاستقلال. ص: 23.

[17] المرجع نفسه. ص: 24.

[18] المرجع نفسه: ص: 25.

[19] المرجع نفسه. ص: 31.

[20] رشيد بناني. المسرح المغربي قبل الاستقلال. ص: 35.

[21] علي الراعي. المسرح في الوطن العربي. 484.

[22] المرجع نفسه. ص: ن.

[23] كمال أحمد غنيم. المسرحية في عصر الدول والإمارات الثاني. أوراق اليوم الدراسي 29 ديسمبر 2018. ج3. كلية الآداب. الجامعة الإسلامية. غزة. 2018. ص: 175.

[24] رشيد بناني. المسرح المغربي قبل الاستقلال. ص: 42.

[25] المرجع نفسه. ص: 43.

[26] المرجع نفسه. ص: 44.

[27] أندريه بريتان. أندريه نويشيه، إيف لاكوست. الجزائر بين الماضي والحاضر. تر/ اسطنبولي رابح ومنصف عاشور. ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر. 1984. ص: 230.

[28] أبو القاسم سعد الله. تاريخ الجزائر الثقافي. ج5. دار الغرب الإسلامي. بيروت. 1998. ص: 411.

[29] ينظر: علي الراعي. المسرح في الوطن العربي. ص: 473.

[30] نصر الدين الصبيان. ظهور الحركة المسرحية في الجزائر بين التأثير الأجنبي الفرنسي والتأثير العربي الشرقي. مجلة الكتاب العربي. ع 13. سوريا. 1985. ص: 99.

[31] سعد الدين بن أبي شنب. المسرح العربي لمدينة الجزائر. مجلة الثقافة. ع55. الجزائر. ص: 43.

[32] باش تارزي. المسرح الحديث بدأ مع جيش التحرير. مجلة الأصالة. الجزائر. ع24. مارس/أبريل 1975. ص: 299.

[33] علي سلالي. شروق المسرح الجزائري. منشورات التبيين. الجزائر. 2000. ص: 24.

[34] snedalgerie 1968. P : 67Mahieddinebachetarzi : mémoires– tom(1)

[35] محمد مصايف. النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي. المؤسسة الوطنية للكتاب. الجزائر. ص: 193–194.

[36] عبد الستار جواد. مهمات المسرح العربي. مجلة الأقلام. دار الجاحظ. بغداد. ع08. 1997. ص: 67.

[37] أحمد بيوض. المسرح الجزائري نشأته وتطوره (1926–1989). منشورات التبيين الجاحظية. الجزائر. 1989. ص: 11.

[38] علي سلالي. شروق المسرح الجزائري. ص: 60.

39 snedalgerie 1968. P Mahieddinebachetarzi : mémoires– tom(1)[179]

40 المرجع نفسه. ص: 257.

41 المرجع نفسه. 292.

42 محمد الصالح رمضان. الناشئة والمهاجرة. المؤسسة الوطنية للكتاب. الجزائر. 1989. ص: 01.

43 عز الدين المدني وآخرون. دراسات في المسرح التونسي. منشورات مجلة الحياة. تونس. ص: 37.

44 مخلوف بوكروح، شريف لدرع. مصطفى كاتب من المسرح الجزائري إلى المسرح الوطني الجزائري. مقامات للنشر والتوزيع. الجزائر. 2013. ص: 18.

45 المرجع نفسه. ص: 19.

46 أحمد بيوض.المسرح الجزائري نشأته وتطوره (1926–1989). ص: 113.

47 KatebYacine. L'œuvre en fragments. Inéditeslittérairesettextesjacquelinearnaud. DeuxièmeéditionBibliothèquearabesindbad 1989. P 277.

48 غالي شكري أدب المقاومة. منشورات دار الآفاق الجديدة. بيروت. ط2. 1979. ص: 279.

49 المرجع نفسه. ص: 286.