المجلــة الأردنيــة للفنــون. مجلد 15، عدد 1، 2022. 151 - 162

مسرحة التراث: قراءة في نماذج تأسيسية من المسرح الجزائري

بدير محمد، قسم الفنون، كلية الآداب واللغات، جامعة أبو بكر بلقايد، تلمسان، الجزائر

تاريخ الاستلام: 26 / 9 /2021 تاريخ القبول: 2022/2/15

Heritage Theatre: Reading in the founding models of theatre Algerian

Badir Mohamed, Department of arts, Faculty of languages and literatures, University of Abou Bekr Belkaid, Tlemcen, Algeria

الملخص

إن تحقيق لقيم الهوية الثقافية في المسرح الجزائري هو الحديث عن تلك المصادر ما قبل المسرحية التي جسدت نصوصا جزائرية بنظم إبداعية، فاتخذت مادتها الفكرية والفنية من خلال التراث الشعبي المحلي والاشتغال على أبعاده المختلفة، إذ يعد استلهام التراث من بين المرتكزات المسرحية الجزائرية منذ نشأتها وفي طبيعته السمة الأساسية في اكتساب المجتمع لهويته، بدءا من الاشتغال على فن القاراقوز وفن الموشحات، إلى الاعتماد على عنصر القوال والحكواتي باعتبارهما شخصية رئيسية في العمل المسرحي، والعودة إلى الإيمان بالأولياء الصالحين ونبذ أشكال السحر والشعوذة انطلاقا من مسرحية القراب والصالحين للمخرج ولد عبد الرحمان كاكي.

لذا فإن صياغة مفهوم الهوية الوطنية وتأصيلها في المسرح الجزائري على السبيل الخاص والمسرح العربي على السبيل العام، يدركنا أن هوية المسرح مفهوم متحرك قد تطور تاريخيا وكرونولوجيا، وهذا لعلاقات الواقع وارتباطه عضويا بمتغيرات وتجارب محلية وعربية وعالمية.

الكلمات المفتاحية: الهوية، المسرح الجزائري، الموروث الشعبي، الأشكال ما قبل المسرحية.

Abstract

The realization of the values of cultural identity in the Algerian theater is to talk about these sources before the play, which embodied Algerian texts with creative systems, it took its intellectual and artistic material through the local folklore and working on its various dimensions, as the inspiration of heritage is among the pillars of the Algerian theater since its inception and in its nature the main feature in the society's acquisition of its identity, starting from working on the art of Qaraqouz and the art of muwashahat, to relying on the element of sayings and the storyteller as a main character in theatrical work, and returning to faith in the righteous saints and rejecting forms of magic and sorcery, starting from the play of El Guerrâb ouas-Sâlihîn by director ould Abderrahmane Kaki.

Therefore, the formulation of the concept of national identity and its rooting in the Algerian theater exclusively, and the Arab theater in general, we realize that the identity of the theater is a moving concept that has developed historically and chronologically, and this is due to the relationships of reality and its organic connection with local, Arab and international variables and experiences.

Keywords: identity, Algerian theater, folklore, pre-theatrical forms.

© 2022- جميع الحقوق محفوظة للمجلة الأردنية للفنون
Doi: https://doi.org/10.47016/15.1.11

مقدمة:

من المؤكد أن هنالك أسبابا وعوامل مختلفة تدفع المؤلف المسرحي إلى توظيف التراث باختلافه وتمظهراته الفنية، والاشتغال على أحد الأجناس الأدبية كالأسطورة والطقس، بينما إذا كان توظيف التراث يحيل إلى عراقته وازدواجيته في التوظيف، ويتقاطع فيه العجائبي والفكري والأسطوري والفلسفي وغيرها من الأشكال التراثية، فإن المبدع المسرحي لا يستقي من رحمها إلا ما تتطلب الحاجة في ذلك لتحقيق النُظم الجمالية والإبداعية.

هو الأمر الذي يحفز الكاتب الجزائري بحكم انتمائه إلى المجال الجغرافي العربي، فكان للراهن العربي حضورا فاعلا في التجربة المسرحية الجزائرية، من خلال نصوص جسدت علامة فارقة في توظيف البنية التراثية على خشبة المسرح الجزائري، مخلفة في ذلك مصادر تراثية متنوعة استقى منها المسرحيون الجزائريون مادتهم التراثية ومسرحتها على فضاء العروض المسرحية، بين ما هو محلي بالضرورة، وتاريخي، وديني، وتجسيدا لبوادر الاشتغال على الخاصية التراثية العربية ومن ثم الغربية.

إن المسرحة هي "محاولة تحديد خصوصية ما يشكل ماهية المسرح من الناحية الفلسفية ضمن ما سمي نظرية المسرح (théorie du théâtre) والناحية النقدية فيما سمي علم المسرح (théatrologie)، مع محاولة إبراز هذه الخصوصية على مستوى الكتابة والعرض" (ماري إلياس، حنان قصاب، 1998، ص462)، حتى وإن اختلفت المفاهيم فإن رولان بارث يرى أن المسرحة هي ذلك المسرح الذي يبنى دون نص، وبالتالي دون توفر الجانب الأدبي في النص المسرحي، إلا أن المضمون التراثي ليس كافيا لتأصيل المسرح الجزائري وقيمه وتعاقبه عبر مراحل النشأة والتطور والنضوج، فلا بد من اعتماد على قالب عربي أصيل، أو البحث في خصوصيته ودوافع استلهامه، كتوظيف أشكاله ما قبل المسرحية، والاستعانة بقوالبه الاحتفالية وطقسية دينية تحمل موروثا دراميا أو تشخيصيا قابلا لمعالجته دراميا. هذا التجريب والتأسيس لمسرح الجزائري يعتمد على انفتاحه على التجارب المسرحية العربية والغربية وتوظيف الهوية الوطنية بأبهى أشكالها مهما اختلف توظيفها، وهذا ما يمكن من استحداث قوالب وصيغ مسرحية جديدة لمواكبة الراهن المسرحي العربي والغربي، انطلاقا من تأثير هذا الأخير في أعمال ثلة من المسرحيين الجزائريين واعتمادهم على الموروث العربي والغربي المتنوع، بأشكاله وقوالبه وتقنياته المختلفة.

وبناء على ما سبق، تتحد معالم الإشكالية الرئيسية وفقا للطرح التالي: ما مدى فاعلية الأشكال ما قبل مسرحية في تحديد مفهوم جديد للهوية ومنطلقاتها في المسرح الجزائري؟ وهل هذا يعني بالضرورة أن الاشتغال على مسرحة التراث في الجزائر متجذر عبر ثقافات قبلية أم رهين ظروف سياسية رهانها تأسيس لقضية تحرر؟

تكمن أهمية هذه الدراسة في تحقيق:

1. الاجتهاد في توظيف مرتكزات الهوية ومبادئها وكيفية الاشتغال عليها في النصوص المسرحية الجزائرية.
2. التعرف على أصل الظاهرة المسرحية في تحديد الشكل الأول لظهور منابع المسرح الجزائري.
3. معرفة المصادر التراثية الذي يبنى عليها الفكر المسرحي في الجزائر.

بينما يكمن الهدف من هذه الدراسة في التعرف على المصادر التراثية الماقبلية في المسرح الجزائري، والتي شكلت منطلقا في تأصيل لثقافة الهوية والتأسيس والمحافظة على مبادئ التراث والاشتغال عليه. وبالتالي، فإن التجربة الجزائرية في مجال كتابة النص تختلف عن التجارب العربية، نظرا لارتباط المسرح الجزائري بالنضالات التي خاضها الإنسان الجزائري، واعتمادا على أنه مسرح ملتزم بالمطالب الوطنية بشكله ومحتواه وجمهوره وموقفه من الأحداث التي كانت تعيشها الجزائر.

1. معيار الهوية والظاهرة المسرحية المبكرة في الجزائر:

إذا كان المسرح في مصر يرجع في أصوله إلى الطقوس الفرعونية القديمة، والولوج لخيال الظل لقرون متتالية ومتعاقبة، فإن بوادر التأسيس الأولى للمسرح الجزائري "بدأ شعبيا في الساحات العمومية، في الأسواق مع إلقاء الشعراء الملحيون لقصائدهم، والمداحين لأشعار المديح النبوي" (إدريس قرقوى، 2009، ص57)، فأضحت أداة تعبيرية تمارس شفهيا وحركيا على خطى مؤسسة لشخصية المداح ومسرح الظل والقاراقوز، هذا يعني أن المسرح الجزائري حكى منطق التراث بامتياز. إلى أن وجدت هذه الأشكال نهايتها على يد السلطات الاستعمارية خلال مرحلة الاحتلال "فقد منع هذا النوع من التمثيل وزهور بقرار سنة 1843، وقد منع من المقاهي والنوادي والساحات العامة لما فيه من تشهير بفرنسا وسياستها الاستعمارية" (إدريس قرقوى، 2009، صفحة 58)، ولكن هذا لم يمنع التمثيل من الانقطاع بعد إلغاء مسرح القاراقوز، فقد بقيت أشكاله مجسدة وقائمة في الحفلات الصوفية وفي مجالس الطرب، فكان قرار المنع من الأشكال المسرحية التراثية التركية وكذا العثمانية، بهدف الاستناد إلى المسرح الغربي الأرسطي بعيدا عن أصوله وتقاليد المجتمع الجزائري.

إن مسألة الهوية في لغة المسرح الجزائري تؤول إلى مسألة أكبر؛ وهي الهوية الجزائرية التي قدمت في المسرح الجزائري من خلال استعمال اللغة العامية الثالثة المستلهمة من التراث الشعبي والأشكال ما قبل المسرحية كلغة القوّال، والمداح، والحلقة، ولهذا حاول رواد المسرح الجزائري تأسيس هوية هذا المسرح المتميز عن الآخر الأوروبي من خلال رجوعهم إلى توظيف التراث الشعبي، واستعمال اللغة الثالثة أو اللهجة العامية التي وجدت في أعمال المخرج عبد القادر علولة، وقبله ظهرت بعض النماذج الأخرى مثل تجربة علالو سلالي، الذي حاول استخدام اللغة العامية واستحضار بعض عناصر التراث الشعبي، واستلهام شخصيات تراثية، كما فعل في نصه المسرحي (جحا)، الذي استحضر فيه شخصية تراثية محلية لدى الجماهير الشعبية لحسها الفكاهي" (محمد بدير، 2016، ص358-359)، وبالتالي، فإن اللغة المسرحية الشعبية نابعة من الاحتفالات والفنون التقليدية التراثية القريبة من الوجدان الشعبي المحلي.

وعليه، يقول الكاتب الجزائري عبد العزيز بوشفيرات: "مسيرة المسرح العربي، ليست وليدة الظرف الراهن، وهي تجربة مرتبطة أشد ارتباط بالتجارب المسرحية العالمية. المسرح عندنا ليس جديدا كفكرة، لقد كان مترسخا في الذاكرة الثقافية على امتداد العصور، كان موجودا في الألعاب والتسليات التي عرفها التاريخ العربي قديما. وهذا المسرح يقف اليوم بتجاربه وبرصيده وبمعارفه التي صهرها عامل الاحتكاك بتجارب الغير" (عبد العزيز بوشفيرات، 2009، ص103) تلك هي ظاهرة التجريب الفني، وهي ظاهرة قصد بها التطوير النوعي والفني البحت، نبع عن ذلك وجود تيار مسرحي سمي بظاهرة (التأصيل) للمسرح العربي بطابعه وملامحه، أما "الآراء المنكرة لأصول المسرح العربي التراثية التي تؤرخ لتجربة المسرح العربي في بداية الاحتكاك بالثقافة الأوروبية والمسرح الأوروبي؛ هذه الآراء يدحضها أن ظهور المسرح العربي الحديث في القرن التاسع عشر لم يكن مقطوع الصلة عن التراث العربي، بل وجدنا النقّاش والقبّاني يؤسسان مسرحهما على أسس عربية، فلم ينشأ المسرح العربي الحديث غريبا عن أصوله التراثية، بل قام على دعائمها الراسخة في الوجدان العربي والضمير العربي" (أحسن ثليلاني، 2010/2009، ص180)، وهذا بدوره استدعى ظاهرة جديدة أخرى وهي ظاهرة محاكاة الأشكال التراثية سواء بالاستدعاء الحرفي الضيق أو بالتوظيف الخلاق لتلك الأشكال.

لقد كانت عملية الاستعمار ظاهرة صراع فكري وحضاري، فضلا عن كونها ظاهرة صراع اقتصادي وسياسي، استهدفت منذ البداية القضاء على الثقافة العربية في الجزائر، وطمس معالم الشخصية الوطنية، وقد ترتب على ذلك كله جمود فكري أعاق تطور الثقافة العربية بشكل عام والحركة الأدبية بشكل خاص،

وكان الواقع الحضاري ينطوي على ألوان من الثقافة التقليدية. فظل الشعر هو الفن الأدبي السائد إلى جانب علوم الدين وعلوم اللغة وشروح المصنفات، بينما هناك ما يؤكد عليه الكاتب علي الراعي في قوله: "سنجد في استعراضنا لتاريخ المسارح العربية المختلفة أن هذا قد كان دأبها دائما، حدث في مصر، وسنراه يحدث في العراق وتونس والمغرب، حيث يصبح البحث عن المسرح العربي، الهوية والموضوع معا، شغل الكثيرين من الفنانين المخلصين، وموضوعا لتجاربهم المختلفة في التأليف والإخراج والتمثيل معا" (علي الراعي، 1999، ص306).

فالمسرح بين العرب المحدثين، ولد فنا سياسيا منذ البداية وهادفا منذ البداية، ونُظر إليه على أنه وسيلة تحضّر ومحاولة لتلافي ما فات الأمة العربية من خير ثقافي كثير. وعلى أن ما يميز هذه الثقافة بشكل عام وبغض النظر عن قلتها من حيث المؤلفات المبتكرة، كانت ثقافة وطنية أصيلة تستمد قوتها من التراث القومي وتستخدم اللغة القومية للتعبير عن ذاتها، وهو ما يتأرجح بوجود علاقة بين المسرح العربي والتراث، وهذا تأسيسا لوجود "ثلاث مراحل متداخلة هي: مرحلة البحث عن (المضمون) تراثي للمسرح. والثانية مرحلة البحث عن (شكل) تراثي للمسرح. والثالثة مرحلة (التنظير) لمسرح عربي جديد" (أحسن ثليلاني، 2010/2009، ص183).

هذا التأسيس، يحيل إلى وقوف ثلة الباحثين على الأشكال التراثية للمسرح، وهي ظواهر مسرحية في التراث العربي تأتي في شاكلة طقوس من العبادة، والمقامات، وحلقات الذكر الصوفية، والحكواتي، وخيال الظل، وفنون الحلقة وفن البساط، هو الحال نفسه من خلال التأصيل التراثي للمسرح الجزائري، وما يمضي إليه الأستاذ مصطفى كاتب في ارتباط مرتكزات الهوية بالموروث الثقافي المسرحي بالجزائر وهذا انطلاقا من:

"1. أنه ظهر من خلال العرض الشعبي، مرتبطا بجذور الجماهير الشعبية غير مثقفة، حيث كانت الاسكتشات الأولى تقدم في مقاهي الأحياء المزدحمة بالسكان.
2. وأنه مسرح ارتبط بالغناء، وبلغة خفيفة قادرة على توصيل الفكرة والتعبير الفني، وإرضاء ذوق المتفرج، ومن جهة أخرى فإن الغناء قد ارتبط بالفكاهة أيضا.
3. وأنه مسرح شعبي غير مثقف، بقي بعيدا عن رجال الأدب.
4. وأن الممثلين أنفسهم هو الذين اضطلعوا بمهمة كتابة وإعداد النص المسرحي" (علي الراعي، 1999، ص460).

وبالحديث عن مختلف الثقافات التي تحتويها الهويات، فإنها تمتلك أفقا واسعا للتواصل والتعبير والحضور لدى صفة الآخر في المنظومة الإنسانية، ولهذا، فإن هذه المجتمعات قابلة للتجدد، إذ يتكون نسيجها الاجتماعي من مجاميع عرقية ومن ثم دينية متعددة، ولها ثقافات متعددة تشبه غيرها عن طريق لهجاتها وطقوسها وتقاليدها، مما يؤدي إلى تداخل ينتج عنه فضاءات ثقافية متعددة تسند بعضها البعض، وهذا مرتبط "بالنظام السياسي الذي يعمل على حماية ذلك التلاقح، لذلك فأهم ميزات التلاقح الثقافي داخل المجتمعات هو الوصول إلى نسيج اجتماعي متجانس يمتلك تنوعا غزيرا في الثقافات، وذلك ما يساعد على التنمية بكل أشكالها وأنواعها في المواهب، فتصبح المواهب خلاقة لأن التنوع الثقافي يوسع نطاق الخيارات المتاحة وهو وسيلة لبلوغ حياة فكرية وروحية وأخلاقية مقبولة تضمها هوية المجتمع المتنوع" (شاكر عبد العظيم جعفر، 2018، ص1861). وبالتالي فالرجوع إلى التاريخ من قبل المسرحيين الجزائريين يعد "أمرا طبيعيا لأن الشعور القومي في فترات النهضة والرغبة في التحرر من الحكم الأجنبي، يشدنا إلى ذكريات التاريخ أكثر من أي شيء آخر، إضافة إلى أن حركات الاستيقاظ والنهضة والانبعاث تبدأ عادة بالعودة إلى إحياء أمجاد الماضي والصفحات المشرقة فيه، فهذا الرجوع إلى التاريخ والتراث هو محاولة للبحث عن الهوية والتميز والتعبير عن الذات، حيث أن الكاتب المسرحي وجد في توظيف التاريخ والرجوع إلى فترات

الازدهار في التاريخ العربي الإسلامي وسيلة لشحذ الهمم" (بن داود محمد، 2009/2008، ص44).

بينما تتحدد الأشكال الفرجوية الشعبية القديمة في الجزائر والاشتغال عليها في بنية الموروث الثقافي، على التأكيد عن وجود مظاهر الفرجة الشعبية سواء على مستوى ممارسات الطقوس الدينية والاجتماعية في العديد من المناسبات كالألعاب الشعبية، والحكاية والأشكال الشعبية والرقص الفلكلوري المحلي. أو على مستوى الاعتماد على النسق الفرجوي الشعبي كالامتثال إلى خيال الظل، القاراقوز، والقوال ضمن عناصر الفرجة وأحد أشكال الثقافة الشعبية.

في حين، لعبت هذه الأشكال المسرحية في التراث الشعبي الجزائري دورا قويا في مقاومة الاستعمار الفرنسي، نظرا لأهمية كل عنصر ووظيفته، فنجد الحكواتي الذي يشكل "حدوده من فضائه الطبيعي، مما يجعل فضاءه المسرحي بالمعنى المسرحي للكلمة، فهذا الفضاء عادة لا يحوي سوى أشكال بسيطة: منبر، ومقعد، وكرسي، وقضيب، وبساط، ويلتحق الجمهور ويشكلون قاعة" (أحسن ثليلاني، 2007، ص26)، هذه الأشكال ومثيلتها في الثقافة الشعبية، أبانت على اصطلاح تقليدي يجمع بين الممارسة والوظيفة، وهو عنصر الفرجة التي تعد تلقائية بصيغة شعبية واجتماعية غالبا، وهو التطبيق الذي يمارس ضمن المزاوجة بين ما هو ثقافي وشكل مسرحي، باعتبار أن الفرجة المسرحية تكون بالكاد اصطناعية ومقصودة تهدف للإمتاع والترفيه. بينما حظي الأدب الشعبي في الجزائر باهتمام كبير "من قبل فئة الشعب فكان الأدب الفكاهي لا سيما الحكاية الشعبية التظاهرة الفنية الأولى التي عرفها المجتمع، فقد ازدهرت على يد شعراء ورواة شعبيين متجولين يشبهون إلى حد ما شعراء التروبادور، وكان هؤلاء الفنانون الشعبيون في الغالب من المغاربة يجوبون المدن والقرى الجزائرية كي يقدموا عروضهم التي كانت تروي حكايات خرافية وأساطير عجيبة يستعين فيها الراوي بالحركة للتعبير عن المواقف الحادة ولشد انتباه المتفرج. وكانت هذه العروض تلقى صدى عميقا لدى الجمهور، وكثيرا ما كانت تنال إعجاب ورضا شيوخ القرى فيكرمونهم ويستضيفونهم أياما للاستمتاع بفنهم" (ميراث العيد، 2000، ص113).

وعليه، أصبح الفن في عمومه والمسرح بشكل خاص، نسقا ثقافيا متكاملا يقوم على التنوع والاختلاف، باعتبار أن التشابه يقضي على الحركة ويعطل الجدل والصراع فيه "لأن الاختلاف هو الذي يجعل من الفن صراعا يستدعي الماضي والحاضرة إلى مستقبل آت. وبذلك تظهر موضوعة الآخرية والهوية والاختلاف الثقافي الذي دائما ما يكون دوره الثقافي الفني الفكري تحفيزيا، وهو حراك مستمر داخل الهوية الثقافية المفتوحة على الآخر، والتي تدعو دائما إنتاج ما هو جديد ومطلوب، فالهوية الثقافية التي تنعكس في النص المسرحي هي مكونات اجتماعية وقبلية وشعب وفن وتاريخ، وهي تتغير باستمرار لإثبات القيم الثقافية، مما يؤدي إلى ثبات الهوية، فهو ما يقودها للاندثار والهزيمة أمام الآخر" (شاكر عبد العظيم جعفر، 2018، ص1864).

وإذا كانت هذه الأشكال في الجزائر وغيرها من البلدان العربية، هي مجرد ممارسات شعبية لها علاقة بالممارسات المسرحية إلى حد ما، فالأمر يستدعي النظر في تاريخ المسرح العربي؛ إن أقدم نص مسرحي كتب وطبع في كتاب كان جزائريا، والنص كتب ونشر في الجزائر سنة 1847، بعدما جال الأستاذ والدكتور (فليب سادجورف) بأبحاثه حين "اكتشف مخطوطا لمسرحية يقول إنها الأولى في الفن المسرحي في الوطن العربي وهذا بمدرسة اللغات الشرقية والمسرحية بعنوان نزهة العشاق وغصة المشتاق في مدينة ترياق بالعراق، لصاحبها الجزائري إبراهيم دانينوس" (أحمد بيوض، 1998، ص12)، وهي مسرحية غرامية تراثية تتأرجح بين الفصحى والعامية، مع الاعتماد على أسلوب الموشحات، وكانت أشعارها على أنماط ونسق أشعار ألف ليلة وليلة، بينما يميل النص إلى أسلوب الفرجة وفن الاستعراض في المسرح باستعمال الرقص والغناء، بدل التركيز على المواقف الدرامية المبنية على الألفاظ.

وعلى الرغم من البساطة في القصة ووضوح معالم فكرتها وسهولة تقبل لغتها، فإن المسرحية عدت "رائدة في باب المسرحيات العربية، ولم تؤلف قبلها سوى (البخيل) لمارون النقاش، وربما تكون نزهة المشتاق سابقة للبخيل" (أبو قاسم سعد الله، 1988، ص128)، هذه الممارسات الشعبية الفرجوية القديمة، ساهمت بشكل كبير في ميلاد الفن المسرحي بالجزائر، على غرار الأشكال المسرحية في التراث الجزائري، كالقراقوز وخيال الظل، والقوال والمداح والحلقة، وهذا نظير جهود الكتاب المسرحيين التي دأبت مساعيهم في الاجتهاد والبحث المسرحي آنذاك.

2. الأنموذج التراثي في المسرح الجزائري:

أ. الخاصية التراثية المحلية:

اتخذت المصادر المحلية التي جسدت في نصوص مسرحية جزائرية بنظم إبداعية، مادتها الفكرية والفنية من خلال التراث الشعبي المحلي والاشتغال على أبعاده المختلفة، فاستلهام التراث عد من بين مرتكزات المسرحية الجزائية منذ نشأتها، ويعد في طبيعته سمة أساسية في اكتساب المجتمع لهويته، فاستحضار خصوصية التراث المحلي هو "إلحاح من أجل قراءة الواقع للحاضر، مع تباين في درجة الاستفادة من هذه المادة التراثية، وهذا ما دأب عليه كثير من المسرحيين في تعزيز قرائية النص الإبداعي من حيث الشكل والمضمون" (محمد بدير، 2016، ص358)، ولئن كان ذلك مرتبطا بخصوصية الكتابة المسرحية الإبداعية إلى حد ما، فإن توظيف هذه الخاصية التراثية تعاقبت على ثلاث مراحل، أسست لبنية الاشتغال والممارسة التراثية في المسرح الجزائري، وهذا انطلاقا من:

مرحلة البحث عن الذات وتأصيل مبدأ الخصوصية:

بالعودة إلى البوادر الأولى للنصوص المسرحية قبل سنة 1926، وهي تشكيل "المرحلة التراثية الفطرية التي كان فيها المسرح الجزائري متأثرا بفن الكاراكوز العثماني وفن الموشحات، كما كان في مسرحية (نزهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة الترياق في العراق) لإبراهيم دانينوس في القرن التاسع عشر، وهي مسرحية غرامية وتراثية تتأرجح بين الفصحى والعامية" (جميل حمداوي، 2019، ص126)، بينما اختلفت المرحلة الثانية بعد سنة 1926، حيث بصمت أعمال مسرحية بطابع محلي قربتها أكثر من الجمهور المتتبع، وهي المرحلة التي ارتبطت بمسرحية (جحا) لعلالو، التي استمدت من التراث الشعبي عنوانا لربط أواصر التآلف والتضامن بين أفراد المجتمع الجزائري، ومن ثم رفضه للسياسة الاستعمارية التي هدفت بالأساس إلى طمس شخصيته الوطنية وكسر هويته العربية والإسلامية.

وعليه، فإن المسرح الجزائري بحكم ظروف نشأته وارتباطه الوثيق بطبيعة المقاومة الوطنية للاحتلال الفرنسي، فإنه وإلى حد ما دأب إلى توظيف أشكال التراث الشعبي المحلي، وهذا بغية تحقيق مختلف المعايير والغايات التي تتمثل في إحياء الشخصية القومية التي حاول الاستعمار طمسها والقضاء عليها. كما تتمثل في جلب المتفرجين والتأثير عليهم باستغلال ما يكتسبه التراث من حضور حي في وجدان الأمة (أحسن ثليلاني، 2010/2009، ص41-42).

مرحلة النضج:

لعل البعد الإيديولوجي من العوامل التي تدفع المسرحيين الجزائريين إلى العمل على المبادئ التراثية لخدمة نصوصهم المسرحية الإبداعية، إذ نجده مرتبطا بالبحث عن قالب مسرحي أصيل، يضفي على المسرح طابع الخصوصية، بيد أن البحث في روافد التراث ومعانيه يخول إمكانية الانتصار للرؤية العربية الإبداعية على العموم والجزائرية على وجه الخصوص، ويحررها من عباءة التبعية للمسرح الغربي في طيلة مشوار الممارسة المسرحية في الجزائر.

وعليه، دأب المسرحيون الجزائريون بعد الاستقلال في توظيف التراث بغرض تلبية حاجات اجتماعية

وفنية ونفسية، ليعبر عن راهن معاش وحياة اجتماعية في البلاد، وليكونوا موائمين بين بواعث المسرح الغربي والثقافة العربية عبر موروثها الأصيل، ولعل من التجارب الخالدة في خضم هذه الفترة، تجربة المخرج (ولد عبدالرحمان كاكي) و(عبدالقادر علولة)، وكيفية تعاملهما مع مستجدات التراث ومعاني الاشتغال عليه.

ولعل هذا التأسيس يحيلنا إلى تجربة ولد عبدالرحمان كاكي الذي استعمل الفضاء التراثي، بتشغيل خيال الظل كما في مسرحيته الاحتفالية (القاراقوز)، وهذا ما يؤكد عليه الكاتب المسرحي المغربي (عبد الكريم برشيد) موضحا ذلك في قوله: "لم يكن خيال الظل بأقل حظا من كل تلك الأشكال، وهو الشكل الذي يقوم على تمثيل المخايلين بالصوت لشخوصهم الظلية التي يحركونها من وراء الستار، ويعتمد على عرض نماذج من البشر مأخوذة من واقع الحياة في الأسواق والحرف الشعبية تربطها قصة بسيطة، وتعتمد على المهازل والأساطير الشعبية وألف ليلة وليلة كان هذا هو الشكل الذي بعثه من جديد عبدالله ولد كاكي في الجزائر في مسرحية كراكوز" (عبد الكريم برشيد، 1985، ص35)، بينما نجد ذلك جليا على مستوى تقنيات السرد من خلال توظيف الأغنية والأسطورة وأشكال الحكاية الشعبية، والاعتماد على عنصر القوال باعتباره شخصية رئيسية في أعماله المسرحية. أما في سياق المضمون، فقد عرج بشكل أو أكثر، على طرح مختلف القضايا الاجتماعية السائدة بين أفراد المجتمع، والعودة إلى ضرورة الإيمان بالأولياء الصالحين ونبذ كل أشكال السحر والشعوذة، فنجد ذلك واضحا في مسرحياته مثل: مسرحية (القراب والصالحين) و(القاراقوز) و(كل واحد وحكمو) وغيرها.

بينما يعد 'ولد عبد الرحمن كاكي من بين المسرحيين الجزائريين الذين فكروا في التحرر من البناية التقليدية الغربية الضيقة، واستبدالها بفضاءات شعبية عامة مفتوحة ودائرية الشكل، والاشتغال على مبادئ التراث العربي المحلي، والاستناد إلى المنهج البريختي على مستوى تقديم الفرجة، وتشكيل العرض والتواصل مع الجمهور.

ومن المؤكد أن حلقة التجريب الفعلية في المسرح الجزائري عرفت نشاطا فعليا في استلهام التراث والإفادة منه، وهذا عبر تجربة المخرج عبد القادر علولة الذي عرف بالمسرح القوال، والبحث عن الفضاءات المسرحية المفتوحة، وفي هذا السياق يقول الباحث المغربي (مصطفى رمضاني): "لقد اتجه عبد القادر علولة إلى التراث مدفوعا بدافع التجريب، وبحثا عن الخطاب التأصيلي الحق، ومشدودا إلى الحداثة في أنقى مظاهرها. فإذا كان خطاب الحداثة في المسرح العربي يتوسل بالتجريب...، فإن عبد القادر علولة كان من أوائل المبدعين المسرحيين العرب الذين استطاعوا أن ينتبهوا إلى هذه المسألة، إذ راح يؤسس عروضه المسرحية بعيدا عن الأفضية المغلقة، فاتصل بالفلاحين والفئات الشعبية السفلى، وحاول أن يشركهم في الفعل المسرحي عن طريق الاقتراب من مشاغلهم اليومية فيما يخص الجانب التيماتي، ومن أساليب الفرجة الشعبية فيما يخص الجانب الفني" (جميل حمداوي، 2019، ص85-86).

ولهذا اقتصرت المضامين والمواضيع عند عبد القادر علولة على التركيز على بعض القضايا التي تهم المجتمع الجزائري بشكل خاص، كتصوير واقع الطبقة الكادحة وكقضية العمال والبيروقراطية ومختلف الآفات الاجتماعية، فكانت من ضمن نصوصه المسرحية المجسدة لتلك المواضيع الاجتماعية: مسرحية (حمق سليم) وثلاثية (الأقوال، الأجواد، اللثام). إلا أن تأثر علولة بمبادئ المسرح الملحمي جعله يسعى إلى تحقيق المواءمة بين طروحات وأفكار المخرج الألماني (بروتولد بريخت) وبين طبيعة المتفرج الجزائري، فكان الاشتغال على عنصر الحلقة نابع من تصورات نظرية اجتهادية، مما افتقده التصورات الأرسطية للمسرح. ومن المعلوم أن عبد القادر علولة اعتمد في مسرحه على التراث العربي الإسلامي والتراث الشعبي والتراثي الإنساني، ومسرح (جان فيلار) والحركة الاحتفالية والمسرح الثالث المغربي الذي اهتم بفن الحلقة بأسس أنثروبولوجية ودرامية.

وبالتالي، فإن استلهام المؤلف للتراث الشعبي يحمل في طياته "منظورا مغايرا ويضيف بعدا تفسيريا

للحادثة التاريخية أو اللقطة التاريخية أو اللقطة التراثية كشفا عن تناقضاتها، من هنا اختلفت الفكرة وايقاعها في المسرحية عنها في السيرة الشعبية المستلهمة" (أبو حسن سلام، 2004، ص82).

ب. الخاصية التراثية التاريخية:

إن التعامل مع التراث في سياقه التاريخي وهويته، يجعل الحضور الإبداعي لثلة من المبدعين في الكتابة المسرحية الجزائرية حضورا متميزا ومنتجا من خلال العروض المسرحية الموجهة لدى الجمهور، عندما طوعوا إمكانات التراث فجسدوه لخدمة القضية الوطنية، مما فتح هذا المزج الذي سلكوه في نصوصهم المسرحية، تكفل نظرة الكتاب المسرحيين لقضايا المجتمع ومواضيعه الملحة من جهة أخرى، وهو الدور الذي جسده أعضاء جمعية علماء المسلمين في الأخذ بزمام التاريخ وتوظيفه في مواضيع نصوصهم، متخذين حيال ذلك مختلف الشخصيات التاريخية وسيلة فعالة لتفعيل آليات الخطاب بين ما هو ظاهر وباطن بالأساس، أي بين ما هو تعليمي وتربوي من جهة، وسياسي وتحريضي من جهة أخرى.

ومن هذا المنطلق، فإن المستلهم والناظر للنصوص المسرحية الجزائرية يلاحظ أن الكتاب انطلقوا من فكر تحرري من خلال تعاملهم مع مستجدات التاريخ، مما توجب عليه تشخيص الواقع برؤية متفردة من خلال توظيف أحد الشخصيات التاريخية المخلدة للذاكرة الإسلامية، فنجد ذلك واضحا في أعمال (أحمد توفيق المدني) وتوظيفه لشخصية (حنبعل القائد القرطاجني) رمزا للحرية، ومن هنا يبرز الكاتب صراع الشعب الجزائري مع الاحتلال الفرنسي، كل هذا مكن المدني، وبتكليف من الشيخ ابن باديس، إلى اشتغال في موضوعات إحياء البعد التاريخي للشخصية الجزائرية ردا على محاولات الاستعمار الفرنسي لطمسها، ليعتبر أحمد توفيق المدني "من الكتاب الأكثر إنتاجا في المجال التاريخي، فإنه (المدني) قد عمد إلى تأليف مسرحية حنبعل ترسيخا لفكرة إحياء الشخصية الجزائرية بتوظيف التاريخ المغربي القديم، ودعوة لاستلهام قيم المقاومة من المحطات التاريخية التي تناولها في شخصية حنبعل وسيرته البطولية" (أحسن ثليلاني، 2010/2009، ص59)، كل هذا يحيلنا إلى النظر في كيفية توظيف معطيات الحاضر واستيعابه لحوادث التاريخ، فإن أحسن كيفية لاستحضار التاريخ في قالب تراثي هو الاستعادة والاسترجاع ومن ثم كيفية الإسقاط على واقع الشعب الجزائري المضطهد والمستلبة حقوقه.

وعليه، أبدع الكتاب المسرحيون في كتابة العديد من المسرحيات ذات طابع تاريخي وقد كتبت باللغة العربية "ما عدا مسرحية (لونجة الأندلسية) التي كتبها رشيد قسنطيني باللغة العامية، واستوحى أحداثها من التراث المشترك التي احتفظت به الذاكرة الجماعية للشعب الجزائري، إذ إنه عمد إلى خلق شخصيات خيالية محضة وصور لوحة لغرناطة لا تتطابق إلا مع الذكريات التي احتفظ بها التراث الشعبي في بعض الحكايات" (بن داود محمد، 2009/2008، ص44). وعليه، فإن العمل على مسألة الهوية الوطنية في النصوص المسرحية الجزائرية أتت لتشخص مسألة التاريخ وأحداثه، مما "يتعين على الكاتب بلوغ هذه الغاية أكثر مما تعينه أحداث الجيل المعاصر، لأن أحداث التاريخ قد تبلورت على مر الأيام فاستطاعت أن تنزع عنها الملابسات والتفاصيل التي ليست بذات بال من حيث الدلالات التي يتصيدها الكاتب للوصول إلى الهدف الذي يرمي إليه في عمله الفني" (علي أحمد باكثير، د.ت، ص44)، فيستطيع الكاتب أن يختار المادة التي يحيل منها العناصر التي يراها ذات دلالة ويطرح ما ليس كذلك، سواء كانت هذه المادة من التاريخ أو من الحياة المعاصرة.

ومن المسلم به أن توظيف عامل التاريخ في النصوص المسرحية الجزائرية، كان له أثر واضح في تحقيق ثلة من الأهداف التي تشخص لطبيعة الواقع الجزائري إبان الفترة الاستعمارية، فارتكزت هذه الأهداف في تعزيز الروح القومية ومن ثم المحافظة على الهوية الوطنية، وإحياء جوانب التراث المحلي وتعزيزه بين أواسط المجتمع ونشره، ثم المحافظة على اللغة العربية وتعزيزها في نطاق الكتابة المسرحية التي تتخذ التاريخ عاملا لها، كون جل المسرحيات كتبت وجسدت باللغة الفصحى.

وبالعودة إلى أصول التاريخ، فإن الباحث يعطي اهتماما بالغا لتوظيف الثورة الجزائرية في النصوص المسرحية الجزائرية، اعتمادا على أن الثورة التحريرية الجزائرية من المصادر المسرحية التي اعتمد عليها واجتهد في خضمها الكتاب العرب والغربيون على حد سواء، فهي تستلهم حوادثها وتحاول تشخيص بطولاتها وقيمها من التاريخ وهوية المجتمع الجزائري وعراقته، فمن بين النصوص المسرحية التي كتبت وعرضت في سياق التاريخ الثوري: مسرحية (الجثة المطوقة) لكاتب ياسين، ومسرحية (الباب الأخير) لمصطفى أشرف. ومسرحية (حنين إلى جبل) لصالح خرفي. ومسرحية (مصرع الطغاة) لعبد الله الركيبي.

ومسرحيات الفرقة الفنية لجبهة التحرير الوطني بقيادة مصطفى كاتب، وقد تمثل نشاط هذه الفرقة في تقديم أربع مسرحيات، هي: مسرحية (نحو النور) لمصطفى كاتب، ومسرحية (أبناء القصبة) لعبد الحليم رايس، وإخراج مصطفى كاتب، ومسرحية (الخالدون) لعبد الحليم رايس، وإخراج مصطفى كاتب، ومسرحية (دم الأحرار) لعبد الحليم رايس، وإخراج مصطفى كاتب، ومسرحية (استراحة المهرجين) لنور الدين عبة، ومسرحية (احمرار الفجر) لآسيا جبار، وإخراج مصطفى كاتب (أحسن ثليلاني، 2008، ص9-11).

ج. الخاصية التراثية الدينية:

إن اهتمام المسرح الجزائري بتوظيف البعد الديني قد جسد في البواكير الأولى، وذلك استجابة لظروف الجزائر وتحمل ويلات الاستعمار الفرنسي، وهو ما جعل التوجه نحو توظيف أشكال البعد الديني الذي يستجيب لتطلعات الحركة الوطنية الجزائرية، وخاصة في مجال الحفاظ عن مبادئ الهوية الشخصية القومية الجزائرية.

إلا أن الإنتاج المسرحي الجزائري الذي يتسم بتوظيف البعد الديني لا يتسم بالقلة إذا ما قورن بالإنتاج العام في المسرح الجزائري، ومع ذلك يكاد بهذه الصفة يقتصر على إسهامات كتاب جمعية العلماء المسلمين الجزائريين بهدف الحفاظ على مقومات الأمة الجزائرية، حيث تفاعل في هذا الإنتاج هدفان أساسيان، وهما: الهدف السياسي من خلال مقاومة الاستعمار، والهدف التربوي من خلال تقريب الحوادث والمناسبات الدينية للناشئة الجزائرية، وذلك في إطار ما يمكن أن نسميه بالمسرح المدرسي.

ومن بين التجارب المسرحية التي اتخذت السياق التراثي الديني، نجد تجربة (محمد العيد آل خليفة) في مسرحيته (بلال بن رباح)، فقد نجح في تحقيق الصدق التاريخي على مستوى الصراع والشخصيات، ومن ثم السعي إلى تحقيق الصدق الفني، فقد استثمر في بوادر التشكيل الفني للمسرح الشعري الكلاسيكي بغية خلق مساحة مشتركة بين ما هو مجسد لأبعاد الماضي الذي تصوره المسرحية والحاضر الذي تعالجه. وعليه، أعطت المسرحية بعدا سياسيا في المقاومة من خلال "تعميق الصراع الدرامي الذي تجلى عموديا في رفض("بلال) الشرك بالله وتمسكه بعقيدة التوحيد، كما تجلى أفقيا بين العبد بلال وسيده أمية، هذا بالإضافة إلى الصراع الداخلي الذي عاشه بلال ذاتهن وهو يواجه التعذيب حاثا جسمه على الصبر والجلد، وإذا كان بلال يبدي صبرا قويا جبارا في مواجهة العذاب الشديد، ويرفض أن يغير أو يبدل دينه الذي آمن به، فإنما هو دعوة للشعب الجزائري كي يصبر ويتمسك بدينه وبربه، لأنه سيجعل له الأسباب ليخرج مما هو فيه من المحن، كما هيأ الله تعالى أبا بكر لينقذ بلالا" (أحسن ثليلاني، 2009، ص180)، فتوظيف شخصية بلال ما هي إلا قناع للتعبير عن ثبات الذات الجزائرية المتمسكة بدينها وهويتها، ومن ثم دعوة الشعب الجزائري بالتحلي بصبر بلال والتمسك بشخصيته وهويته وعلى رأسها دينه الإسلامي في مواجهة سياسة التنصير التي ينتهجها الاستعمار الفرنسي في حق المجتمع الجزائري.

بينما كانت المسرحيات التاريخية الدينية "مرتعا مكينا لإبراز الغايات الفكرية التي هدف إليها الكتاب المسرحيون منذ نشأة المسرح العربي حتى اليوم، فكانت المادة التاريخية وسيلة لشرح الأفكار المعاصرة لكل جيل من أجيال الكتاب، ولكل مرحلة من مراحل التاريخ المعاصر، وقد اندفع الكتاب المسرحيون إلى استلهام

المادة التاريخية لأنها الأكثر إقناعا للمتفرج من المادة الواقعية" (حليمة مظفر، 2014، ص11)، ومما جعل الكتاب الجزائريين أكثر ميلا في اتجاههم إلى التاريخ الإسلامي والتراث العربي لا المحلي، هو أن تتناول نصوصهم شخصيات تاريخية بارزة، أوأن تنتقي أحداثا لها مكانها في الذاكرة العربية، أو تتجه إلى مسرحة نصوص أدبية قديمة. وعليه، سعى المسرحيون الجزائريون إلى توظيف البعد الديني في مسرحياتهم بهدف التمسك بالهوية العربية الإسلامية للجزائر في المقام الأول، ومن بين المسرحيات الجزائرية التي وظفت التراث الديني ومصادره، نذكر تجربة الكاتب (محمد صالح رمضان) في مسرحيته (الناشئة المهاجرة)، سنة 1949، وتجربة الكاتب (عبد الرحمان جيلالي) في مسرحيته (المولد) سنة 1949)، ولذلك تميزت المسرحيات بتقديم البطل في شخصيات إسلامية تتمسك بتعاليم الدين الإسلامي في مواجهة المعتقدات الدينية الأخرى، كل هذا من أجل التصدي لتفشي الجهل والأمية والخرافات بين أواسط أفراد المجتمع.

3. التراث بين الفكر العربي والغربي في المسرح الجزائري:

أ. في الفكر العربي:

الملاحظ في المسرحيات العربية أنها وظفت كل حيثيات التراث ومعانيه والاشتغال عليه في قالبه الأصيل من أجل الحفاظ على الهوية العربية وأصالتها، وكان هذا بالنبش في الموروث الأدبي والتاريخي والديني والشعبي والخرافي في البلاد العربية، ليعود اتصال الفن المسرحي الجزائري بالمصادر العربية إلى البدايات الأولى التي عرف فيها هذا الفن مبادئه تنظيرا وممارسة، من خلال مختلف الزيارات التي قامت بها الفرق المسرحية والفنية في بداية العشرينيات، وعلى رأسها فرقة جورج الأبيض بعد طلب من الأمير خالد، فكانت المسرحيات (المروءة والوفاء) لخليل اليازجي، والمسرحية الثانية (شهيد بيروت) للشاعر حافظ إبراهيم.

ولقد اقترنت بعض القصص بأفكار المسرحيين الجزائريين والعودة إليها ومن ثم استلهام نصوص مسرحية مستوحاة من قصص خيالية، فنذكر من بين التجارب في الجزائر، مسرحية (جحا) لسلالي علي التي تستقي مصادرها من قصة (قمر الزمان) المأخوذة من روائع قصص (ألف ليلة وليلة)، وقد شجعت هذه الأخيرة الكتاب المسرحيين في الجزائر إلى استلهام نصوصهم الإبداعية وفقا لما تتمتع به القصة من روائع الفن والجماليات على المستوى القصصي، وسهولة تمثيل الشخوص لأحداثها، ومن ثم العودة إلى الأبعاد التي تزخر بها من أشكال تربوية وتعليمية على الأساس.

لا يتوقف استلهام التراث لدى نخبة من المسرحيين الجزائريين عند الشكل وحده، بل يجعل المحتوى الفكري بما هو منظومة قيمية تتصدرها قيم الجوهر العربي الأساس "لأن الطرح الفكري واقعي، فحين نتحدث عن فكرة الحرية والعدالة، والعصري شديد الالتصاق بإطاره الجمالي والاجتماعي، أو نطرح رأيا عصريا ومستقبليا في إطار من ألف ليلة وليلة إنما نوحي للجمهور بأصالة فكرة الحرية والعدالة في تاريخنا وأصولنا الثقافية، ونضفي على الفكرة مصداقية تاريخية والتراثية" (عبد الله أبو هيف، 2002، ص100).

وعليه، أثرت التجربة العربية في المسرح الجزائري قالبا وتأصيلا، انطلاقا من بنية المضمون، إذ كان الأساس في ذلك الاعتماد على مواضيع اجتماعية تهدف إلى تشخيص كل ما هو انتهازي واختلاف المصالح الشخصية، أما المواضيع ذات الجانب السياسي فكانت تهدف إلى الكشف عن الأنظمة العربية السائدة وطبيعة الحكم المنتهج في البلاد العربية. ثم انطلاقا من الاهتمام بعامل الاقتباس، وهذا من خلال الأخذ بالفكرة ومضمون النص، والتصرف في البناء وما يتلاءم مع الطبيعة الواقع والبيئة الجزائرية. وأخيرا، فإن التأصيل يقوم على توظيف التراث، واستثماره إما على أساس كونه مادة تراثية تاريخية أو أدبية أو دينية، وإما في شكل موقف آيديولوجي، وإما باعتباره قالبا فنيا لاحتواء المضمون أو لحبكة الدرامية عبر تجلياتها الجدلية.

ب. في الفكر الغربي:

يرجع انفتاح الفن المسرحي في الجزائر إلى مجموعة من المظاهر والمميزات التي استقاها من التجربة

الغربية، والتي يمكن أن نجملها في النقاط التالية:

1. باختلاف المصادر الغربية وجد المسرحيون الجزائريون ضالتهم في استلهام مادتهم الفنية، فتنوعت هذه المصادر بين المسرح الفرنسي، بحكم الارتباطات التاريخية والثقافية واقتباس ثلة من النصوص المسرحية الأولى بتقديم نصوص (موليير) في بداية عملية الاقتباس، ونصوص (فيكتور هيغو) عبر أعمال أحمد رضا حوحو، أما المسرح الإيطالي فكان ضمن أولويات ولد عبد الرحمان كاكي عبر مسرحيته (القاراقوز)، أما المسرح الروسي وأدبه فكانت ضمن أولويات الكتابة المسرحية نصا وعرضا عند عبد القادر علولة واستلهامه أفكار الكاتب الروسي (نيكولاي غوغول).
2. تأثر المسرح الجزائري تأثرا بالغا بالمنهج البريختي الملحمي على مستوى الإخراج والتمثيل والكتابة، منذ الخمسينيات من القرن الماضي، لأسباب آيديولوجية لها علاقة بالنظام السياسي في الدولة، حيث عد مسرح (بروتولد بريخت) الألماني رافدا من روافد المسرحية الجزائرية بالأساس.
3. تجاوز المسرح الغربي، ولا سيما مع مجموعة من الوجوه المسرحية الفذة، كولد عبد الرحمن المدعو بكاكي، وعبد القادر علولة، ومحمد بن صالح، ومحمد خشعي (جميل حمداوي، 2019، ص117).
4. تمثل الواقعية النفسية للمخرج الروسي (ستانسلافسكي) على مستوى تكوين الممثلين وتدريبهم، كما يتضح ذلك جليا في أعمال المخرج عبد القادر علولة.
5. قدم المسرح الجزائري معظم ريبرتواره الدرامي والمتنوع من حيث القضايا والأشكال المختلفة والتجارب المتنوعة "داخل البنايات المسرحية المغلقة التي أوجدها المستعمر الفرنسي. لذا، ولدت الفرجة المسرحية الجزائرية مخنوقة بفعل ضيق البناية الإيطالية بجدرانها الأربعة، وكواليسها الخلفية، وما تضعه من فواصل وحواجز حقيقية أو وهمية بين الممثل والجمهور. لذا جاء التفكير في ضرورة التحرر من هذه البناية المسرحية المغلقة، بالانتقال بالفرجة المسرحية إلى فضاءات شعبية عامة، أو بتجريب أشكال فضائية جديدة" (جميل حمداوي، 2019، ص119) كتوظيف الفضاء الدائري أو الحلقوي ضمن مسرح الحلقة.

خاتمة:

إن تجلي مبدأ الهوية في المسرح الجزائري كان الهدف منه ربط الإنسان بحاضره وماضيه، ولتفعيل دوره في المستقبل عن طريق التأصيل لمبادئ التراث ومصادره، وبالتالي فإن النصوص المسرحية تحتوي على أنواع من الثقافات الاجتماعية والمحلية، فنجد أن ملامح الهوية ومكوناتها الوطنية والثقافية قد يكون التعبير عنها من قبل الكاتب باستثمار أفكار وقصص من خارج المنظومة الثقافية للمجتمع الذي ينتمي إليه الكاتب المسرحي.

وعليه، اقترح الرواد الأوائل في المسرح الجزائري نصوصا مسرحية محلية يمكن أن نقول عنها نصوص وظيفية، فقد كتبت من أجل العرض وليس للقراءة، إذ تميزت الكتابة المسرحية بهاجس البحث عن أشكال جديدة توفر شروط التواصل مع الجمهور. وبالتالي، ما كان يميز تلك الأشكال المسرحية أنها كانت تنطوي على مضامين حية تصور الواقع الاجتماعي والحضاري للمرحلة التاريخية التي ولدت فيها، وهي مرحلة تاريخية اتصفت بخصوصية العمل على كسر قيود الاستعمار ووجوده وثقافته ومن ثم مكافحته، واستحضار الماضي بعطاءاته الفكرية في تأصيل للأشكال والمصادر المسرحية كسبيل للنشاط الثقافي بالجزائر، وذلك للإيحاء والتعبير عن أصالة الشعب الجزائري وإعادة إحياء الموروث الثقافي المحلي، ومن ثم مسرحة كل أشكال التراث الشعبي التي لها علاقة بالمتلقي وهويته، وهذا بغية عصرنته عن طريق العرض والأداء المسرحي، كل هذا ضمن خطاب مسرحي موجه إلى الطبقة الشعبية، يعبر عن الواقع السياسي والاجتماعي والثقافي.

المصادر والمراجع: **Sources and References**

1. أبو حسن سلام. (2004). *المخرج المسرحي وقراءة المتعددة للنص*. مصر: دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر.
2. أبو قاسم سعد الله. (1988). *تاريخ الجزائر الثقافي*، ج8. بيروت: دار الغرب الإسلامي.
3. أحسن ثليلاني. (2007). *المسرح الجزائري والثورة التحريرية*. الجزائر: وزارة الثقافة.
4. أحسن ثليلاني. (2008). *الثورة الجزائرية في المسرح العربي، مأساة جميلة لعبد الرحمان الشرقاوي نموذجا*. الجزائر: محافظة المهران الوطني للمسرح المحترف، وزارة الثقافة.
5. أحسن ثليلاني. (ديسمبر، 2009). *توظيف البعد الديني في المسرح الجزائري*. مجلة العلوم الإنسانية (ع32).
6. أحسن ثليلاني. (2010/2009). *توظيف التراث في المسرح الجزائري*. أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه علوم في الأدب العربي الحديث. الجزائر: جامعة منتوري، قسنطينة.
7. أحمد بيوض. (نوفمبر، 1998). *المسرح الجزائري نشأته وتطوره 1926-1989*. الجزائر: منشورات التبيين الجاحظية.
8. إدريس قرقوى. (2009). *التراث في المسرح الجزائري، دراسة في الأشكال والمضامين*، ج1. الجزائر: دار الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع.
9. بن داود محمد. (2009/2008). *دور المسرح الجزائري في المقاومة الثقافية للاستعمار الفرنسي 1926-1954*. الجزائر: مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في التاريخ الحديث والمعاصر، جامعة وهران.
10. جميل حمداوي. (2019). *تاريخ المسرح ومدارسه*. د.ب.
11. جميل حمداوي. (2019). *توظيف التراث في المسرح العربي*. المملكة المغربية: دار الريف للطبع والنشر الإلكتروني.
12. حليمة مظفر. (2014). *المسرح السعودي بين البناء والتوجس*. السعودية،دار سيبويه للطباعة والنشر والتوزيع.
13. شاكر عبد العظيم جعفر. (كانون الأول، 2018). *ملامح الهوية الثقافية في النص المسرحي العراقي*. مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية والإنسانية (العدد41).
14. عبد العزيز بوشفيرات. (2009). *الأجيال وديمومة التاريخ الثقافي*، متابعات نقدية. الجزائر: دار الساحل.
15. عبد الكريم برشيد. (1985). *حدود الكائن والممكن في المسرح الإحتفالي*. المغرب: دار الثقافة للنشر.
16. عبد الله أبو هيف. (2002). *المسرح العربي المعاصر قضايا ورؤى وتجارب*. دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب.
17. علي أحمد باكثير. (د.ت). *فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية*. القاهرة: دار مصر للطباعة.
18. علي الراعي .(1999) .المسرح في الوطن العربي .الكويت: سلسلة عالم المعرفة.
19. ماري إلياس، حنان قصاب. (1998). *المعجم المسرحي (مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض)*. بيروت: مكتبة لبنان ناشرون.
20. محمد بدير. (30 نوفمبر، 2016). *تجليات العمل المسرحي بين كتابة الواقع وجمالية الفنون البصرية (كتابة الواقع بين المنطلق والتصور)*. مجلة العلامة (العدد02)، 355-.368
21. ميراث العيد. (2000). *الأصول التاريخية لنشأة المسرح الجزائري: دراسة في الأشكال التراثية*. إنسانيات (12)، 110-119. doi:doi:10.4000/insaniyat.7887