

الصورة المسرحية بين عمق الموروث والجديد المكتسب:

مادام الحديث النقدي عن المكونات الجمالية والفنية للمسرح الجزائري يعيد طرح الأسئلة النقدية حول مجال اشتغاله في كل أزمنته المختلفة، ويعيد قراءة الصور الفنية ومدى تأثيرها على الصور الذهنية للمتلقين فقد بات الأمر يستدعي مقارنة الموضوع من زوايا مختلفة، ومن طروحات متباينة الغاية منها رصد التطورات التي مست الجوانب الإبداعية في كتابة النص المسرحي، ومنها التعرف على اشتغال هذه الصور وقد أنثتها علامات العرض فصارت أساس نظم المنظومات الدلالية للصور الفنية في كل فرجة مسرحية تنتج معناها، وتظهر إلى أي حدّ تسهم بواقعيّتها، أو متخيّلها في بلورة تجربة واضحة المنطلقات والنتائج سواء في علاقتها بنوعها المسرحي، أو تعلق الأمر بعلاقتها بالمتلقي.

يجعلنا هذا المنظور بمقاييسه الفنية وبمكوناته البنائية في صناعة الفرجة المسرحية، تؤكد على أن الموضوع يتطلب نماذج تطبيقية تقرأ النص المكتوب، وتفكك بنية العروض لاستخلاص مكونات الصور ودلالاتها، وهو الأمر الذي يقدم فهما وتفسيرا للتجربة المسرحية الجزائرية التي عاشت من عشرينيات القرن العشرين ك بدايات محتملة لميلاد المسرح الجزائري إلى الآن مخاضات فنية وسياسية معقدة وملتبسة كانت تسعى بما تنتجه من مسرحيات إلى فكّ صعوبة التأسيس المسرحي، وتتطلّع إلى تجاوز مآزقه، وتثبيته كظاهرة مسرحية طارئة على البنية الثقافية تبحث عن حلقاتها الضائعة في خزان صور فرجاتها الشعبية لتصير مضمونا في شكل فرجوي يبلور القيم الجزائرية التي تحيل على شبكة العلاقات المتينة التي تمثل مرجعية حقيقية قائمة على الاختلاف الذي يحقق الوحدة داخل المجتمع الذي يتغير بحيويته، ويتبدل برويته التاريخية لتاريخه، ويواجه الصعاب والعراقيل التي تحيط به دون أن يتخلى عن قوة الارتباط بقيمه.

هذا الارتباط يبقى صورة واقعية وتاريخية من بين صور التحديات التي تجعل هذا المسرح مستمسا .دوما. بعمقه التاريخي الذي يحوّل به ما يمكن تحويله من صور، ويرسّخ به ما يمكن ترسيخه من دلالات، ويكرس به ما يمكن تكريسه من علامات في كل نتاجاته الفرجوية بغية تحقيق المواءمة الحقيقية ما بين عمق الموروث وبين الجديد المكتسب دون أن تُحدث هذه المواءمة أي خلل في ثوابت البنية الذهنية والشعورية والثقافية العريقة بوصفها تمثلات تراكمت في صور يريد هذا المسرح أن تنتقل كرموز إلى نتاجه الفني المستولد من الزمن الثقافي الجديد، وأن يبقى التأسيس المسرحي هو جامع هذه الصور، وهو المُشدّ المتين القادر على استمرار وظيفته التربوية، والأخلاقية، والتوعوية في الصور التي ينتجها، ليواجه بالوعي الفني والجمالي الجديدين كل امتحان تاريخي، ويواجه أي صدمة حضارية تريد أن تحدث تغييرا مُشوها في عمق الهوية القائمة ثقافيا، ولسانيا، وقيما، وتراثيا.

واستجابة لضرورات الوحدة في الاختلاف برموز الصور الفنية القائمة في الإنتاجية المسرحية على الاختلافات المندمجة في البنية الاجتماعية الواحدة تصبح ظاهرة المجتمع الحيوي في آدابه وفنونه أثناء تأسيس الجماليات التي تتناسب وفعل تأسيس متخيّله صورة هذا المسرح وهو يعكس موضوع الواقع كمعطى مادي بصور الواقع فيه، و كتجريب يكوّن الصور الفنية وهي تقارب كل عطب تاريخي عميق تحاوره ماهية الذات وهي تنتج صورها في فيوضات الدلالات النابعة من كل وجع تاريخي يحكي تعاقبه بصور فنية تكتب مسرحيا واقع سياقات تطّح بعوالم لا تتشابه، لكنها توحى بكل ما يقدمه الواقع من صور متناقضة ضمن معادلة صراع الأنا والآخر.

هذا الصراع زمن التأسيس المسرحي في الجزائر، وزمن تأسيس جماليات لهذا التأسيس، وزمن بناء الصور الفنية الممكنة لكل مسرحية تبني كيانها على الحفر في الذاكرة الثقافية المحلية كانت ضرورات ملحة تحكّم الاختلاف وهو يبحث عن التجدد في بناء هذه الصور، وتحكم كل مكونات التجربة المسرحية الجزائرية بما كان سائدا من ثقافة تقليدية، وظواهر مسرحية مُتداولة، أو ما صار فيما بعد رائجا كتجارب مسرحية معاصرة مما جعل أزمنة هذا التأسيس موزعة بين الصور الموروثة بدلالاتها الخاصة، والصور التي فرضتها طبيعة التحول والاصطدام مع ثقافة الغرب، أي الصراع ما بين الأشكال الموروثة مثل القران قوز، كشكل تقليدي فرجوي، وخيال الظل، والحلقة (القول الحكواتي)، والمسرح الأوربي، وهي الثنائية الثقافية المتصارعة بصورها، وعلاماتها في هذا التأسيس القائم على تناقض المستويات التالية:

**أولاً:** اختلاف صور، وشكل وأسلوب وطريقة الأداء بين الشكل التقليدي والشكل المسرحي الأوروبي الوافد. لأن الشكل التقليدي باحتفالاته الفرجوية كان يلتئم في الساحات المفتوحة، في حين كان المسرح الفرنسي يقدم عروضه في القاعة الإيطالية المغلقة، وفي هذا السياق يقول الدكتور **نور الدين عمرون:** (لا شك أن المسرح الجزائري بالمفهوم الأوربي بصفة عامة وبعض إبداعات الشرق، وإن عرف الجزائريون في السابق أنواعا من مظاهر الفرجة الفنية ومسرح خيال الظل بممثليه المتحجبين، ولهذا نجد كثيرا من الجزائريين المتعلمين احتضنوا المسرح، وتعمقوا في المشاهدة والبحث لاكتشاف خباياه، وقد ساعدهم في

ذلك وجود المسارح وقاعات الحفلات المبنية للأقلية الأوربية بالجزائر وخاصة أن الكثير من الممارسين للمسرح الناطق بالعربية والعامية تعلموا في المدارس الفرنسية، واستوعبوا ما حصلوا عليه من مقتطفات المنهج التربوي حول المسرح<sup>(1)</sup>.

**ثانياً:** محاولة محاكاة صورة الشكل المسرحي الوافد من مصر مع **فرقة جورج أبيض** الذي يعتبر المساعد الأساس في التأسيس المسرحي الذي ترك آثاره علي بدايات المسرح الجزائري بمسرحية ذات الفصل الواحد مع جمعية (المهذبة) سنة 1921 وهي التجربة التي أعطت شهادة الميلاد للمسرح الجزائري كونها أول مسرحية عربية جزائرية باللغة العربية تأليفاً، وتمثيلاً، وهي للمؤلف **الطاهر علي الشريف** وكانت تحت عنوان **الشفاء بعد العناء**.

وهذه العمليات التأسيسية بصورة الغرب، وبصورة الشرق، وبصورة الذات كانت تحكم مدارات اللغة التي كانت وما تزال. تكتب هذه الفوارق بين التجارب والتجريب في التأسيس المسرحي بمرجعيات صور مختلفة. غربية وعربية. ظلت كلها تشكل في كل أعمار التجربة المسرحية الجزائرية العناصر القوية التي كانت تعطي لكل تجربة مسرحية موقعها الخاص بما تنتجه من أسجة دلالية تكتب تاريخ التجربة، وتقدم مرجعياتها الظاهرة والمستترة بالعوامل التي يتعامل معها المسرحيون بحطية وحماس شديدين كي يبقى مسرحهم ذا هوية جزائرية مكتوبة بزمانها، وبتقافتها، وبخلفياتها، وبمعانيها الواقعية والمتخيلة في كل الصور المنتجة في علاقتها بالواقع التاريخي.

### **الصورة المسرحية كمعرفة بالواقع التاريخي**

ومن بين هذه المكونات التي ما انفكت العملية المسرحية الجزائرية تتبناها من بدايتها في التأسيس المسرحي إلى الآن، و تتأثر بالاحتكاك المعرفي بها، وتتفاعل مع ثقافات أخرى بغية تجويد رؤيتها باللغة التي تُجود بها ممارستها في الكتابة النصية وفي الإخراج المسرحي، نجد أن أولويات اختيار هذه المكونات كانت تستجيب لكل مرحلة فنية تقوم على العناصر المختلفة التالية من بينها:

**أولاً:** أن صورة الشخصية الجزائرية بكل مقوماتها التاريخية، والتراثية، وبكل طقوسها الاحتفالية صارت موضوع الكتابة المسرحية وهي تُعرّف بمكوناتها وأصالتها، وهذا ما حققه الرواد المؤسسون للفعل المسرحي وهم يقدمون مواضيعهم بحضور أنماط اجتماعية، ونماذج إنسانية دالة على طبيعة المواضيع التي أردوها أن تساير سياقات الصدمة مع الغرب ودالة على رؤيتهم للتحويلات التي بدأت تمس الواقع، والثقافة، وتمس نوعية العلاقة مع الماضي الموروث، والمستقبل المُرتجى.

**ثانياً:** جعل هذه الكتابة وسيلة دفاعية تتفاح عن صورة هذه الشخصية العربية الأمازيغية تحصينا للهوية من التلف أو الذوبان في كل دخيل يريد محو مقومات الشخصية الجزائرية، أو يريد استبدال صورتها بصور تحمل كل ما يمليه التغريب من توجهات تسعى إلى أن تجعل التجربة المسرحية تكتب بالنموذج المسرحي الغربي تاريخها بالسياسة الاستعمارية في كل المجالات، إن هذه الكتابة الدفاعية بهذا الموقف

نجدها ملتزمة بأن تبعث في حيوية هذا البديل صورا وطنية جديدة للتسريع برويتها الوطنية لتسهم في إنجاح مشروعها الوطني ليكون ضد المشروع الاستعماري.

ثالثا: جعل المسرح يضطلع بفعل حماية كل ما هو وطني بصور تكتب معنى المسرح الملتزم بقضايا الوطن، والإنسان، والتراث، واللغة، والحاضر والمستقبل.

كل هذه الاختيارات في علاقتها بالعمليات الفنية في بناء الصور كانت تصوغ صورها الفنية بمرجعياتها المنبثقة من عمق الصراع، وتكتبها بصور المفارقات، وتلون خلفياتها بخلفيات الإيحاء التراثي، فكانت بهذا تكتب رسالة المسرح الجزائري ومهامه بامتداداته في الزمان والمكان، وتصوغ صورها في الامتداد الأدبي، والفني، والجمالي ليكون تشكيلا حقيقيا للثورة التحريرية التي انخرط فيها هذا المسرح لتوقيف سريان كل ما يلوّث أصالة الشخصية الجزائرية، وهو ما وفر مادة أدبية في نصوص مسرحية مثخنة بصور تأسيس المسرح بصور محملة بدلالات الواقع المتناقض مما كان يسهل قراءة مضمون هذا التشكيل في الخطاب النقدي. فيما بعد. لاسيما بعد أن اتخذت قوته من دلالاته التاريخية، ومن تحديات كانت تحرك صورها، وأشكال اشتغالها بمواضيع كثيرة منها ثنائية اللغة العربية واللهجة المحلية، ومنها ثنائية الحقيقة التاريخية وقناع التراث في مقابل مسرح الاستعمار، ومنها بناء رمزياته بخطابات كانت تمرر خطاب الصورة بتناقض يقترب من صدمة الواقع، وبلاغة التخيل الذي كان يرسم خصوصيات الكتابة الدرامية التي تبرز بلاغة هذه الصور بتاريخ وهوية الجزائر بهدف ترسيخ القيم الثقافية الملتزمة بالمد التحريري المساعد على بناء كل الصور التي تكسر الرقابة، وتنتج وزها ببلاغة الرمز الموزع بين اللغة العربية الممنوعة من قبل الاستعمار، واللجوء إلى اللهجة المحلية المتداولة لإحداث اختراقات للمعنى في مفهوم المنع والتجاوز.

وما دام فعل القراءة هذا هو امتداد للتاريخي في المسرحي، وما دام امتداد هذا التاريخي امتدادا في صورته الفنية والجمالية، فإنه امتداد كان يوصل موضوع التلقي بأدوات القراءة إلى التركيز على ما تقوله مضامين المسرحية، وحواراتها، و مواقفها المعلنّة، وصورها المُستنسخة من الواقع، أو الصور التي أُعيد إنتاجها وفق ما تمليه طبيعة كل مرحلة تاريخية من تاريخ الجزائر، ومن كثرة تداول الاشتغال على ثيمة الثورة كمضمون لخطاب هذه الصور الناطقة بلغتها الخاصة فقد صار الفعل القرائي محكوما عند الكثير من النقاد بهذا الاشتغال فرسموا لمنهج القراءة خطوطا يجب اتباع توجهاتها، ومراميتها، لأنها اختيار تاريخي لمسرح سياسي كان يتأسس داخل التاريخ وتناقضاته، وبالعودة إلى نماذج من النقاد التي كتبت عن هذا الاختيار، وربطت المسرح باللحظة التاريخية ضمن معادلة تناقض الصورة الأصلية للأنا والصورة الغريبة عن الصورة الأصلية التي تنتجها ثقافة الآخر، سنجد أن صورة الأنا تتعارض مع صورة الآخر بالشكل الذي لا يدع مجالاً للشك في مدى التزام المسرح الجزائري بخطه الإصلاحية التحرري.

وفي سياق الثورة والثورة المضادة، أو الصورة والصورة المضادة، أو صورة التحرر مقابل صورة الاستعمار، نجد أن المركزية الغربية في صورة فرنسا التي احتلت المغرب، والجزائر وتونس، كانت تنتج

صورها ثقافيا، ومسرحيا، وتروّج ما يلمّع صورتها كمنوّج حضاري يحمل المثل الذي يجب أن يُحتذى، وبالمقابل كانت صور الإنتاج المسرحي الجزائري . كما هو الشأن في المسرحين المغربي التونسي يعمل على تحليل هذه المركزية، وفهمها، وتفكيكها بما لديه من ثقافة تقليدية أو مستحدثة لبناء زمن الصورة البديلة التي كانت تحمل إرهابات الجديد الذي كانت تغذّيه خصوصيات هذا التضاد.

بهذا التحليل نفهم أن المركزية الفرنسية كسلطة مهيمنة بزمانها الاستعماري كانت تدبّر سلطتها بالوسائل التي تسخرها لإنتاج المعرفة لتبقى منتجة للمعرفة التي تتضمن الصور التي تخدم غاياتها من الهيمنة، وهذا يؤكّد -أيضا - أن المعرفة والسلطة عندها متلازمتين يسند بعضها بعضا، فهما قوتان تؤطران إنتاج المعرفة مما يؤكد أن من هذه العلاقة تشكل دوما حقولا معرفية لا مناص من تطابق طبيعة السلطة فيها مع طبيعة المعرفة، وبمعنى آخر فإن هذه المركزية تتحرك بالصور التي تنتجها، ومن يعارضها يريد أن ينتج البديل المعرفي ليضفي عليه طابع الأصيل ليتخلص من الصور الكولونيالية، دون أن ينسى بأن هناك ثقافات يمكن أن يتناسج مع معرفتها لتوكيد التفاعل مع بعده الإنساني الخالص.

وبحكم الحاجة إلى التحرر من الصور الكولونيالية المهيمنة فقد أنتج المسرح الجزائري مسرحه الخاص، بخطابه الخاص، بفرقته الوطنية الخاصة، وبصوره الخاصة حتى أنه صار مسرحا له أطروحته السياسية التي كان يكتبها بالصور المتاحة تراثيا ولغويا، وهو ما أتاح للنقد المسرحي في الجزائر - فيما بعد الاستقلال - أن يركز على موضوع التحرير كفعل يكتب صورة من صورة الواقع الكولونيالي، تقابله حقيقة المسرح الجزائري بأبعاد أسسها الرواد، وطوّر دلالاتها من أتى بعد هؤلاء الرواد وهو ما صاغت أول إسناده الفرقة الفنية الوطنية الداعية إلى الالتزام بقضايا التحرر والتحرير.

### صورة تأسيس المسرح الميسّس

من بين أهم ما تمخضت عنه مرحلة تأسيس التجربة المسرحية الجزائرية في الزمن الكولونيالي تأسيس الفرقة الفنية الوطنية في شهر ابريل عام 1958 بتونس وذلك بإصدار بيان تأسيسي يجمع ما بين المسرحي والسياسي أصدرته جبهة التحرير الوطني في شهر نوفمبر 1957 ووجّهته إلى مستهدفين معينين من المشتغلين بالشأن الفني في الجزائر دعتهم بكل أطرافهم، ومرجعياتهم، واشتغالاتهم الفنية والإعلامية من موسيقيين، وشعراء، ومسرحيين، وصحافيين إلى تكوين فرقة فنية تنتج صورة مسرحية تاريخية تفند مزاعم الطروحات الفرنسية القائمة على بث التفرة بين وحدة الجزائريين بترويج أقاويل وأهية السند والحجة تقول إن الجزائر لا يربطها أي وشاح، ولا يوجد أي حبل متين يربط مكوناتها البشرية والتاريخية، والعقدية، والتراثية.

وتظهر دلالات الصورة الميسّسة، ويتجلى شكل بنائها في نتاج هذه المرحلة في مسرحيات نحو النور وهي عبارة عن لوحات تصور بخطاباتها الحماسية كفاح الشعب الجزائري المكتوب بالزمن الحقيقي، وتظهر صورة الكفاح أيضا في مسرحيات أولاد القصبة ل عبد الحليم رايس، والخالدون ودم الأحرار لمصطفى كاتب، وهذه التجربة التي أعطت كتابا لهذه الفرقة، ومخرجا لهذه المسرحيات هو كاتب ياسين

تدل على أن العمل المسرحي بدأ بوعيه الفني والتاريخي يتماهى مع صور الواقع التحرري، و بدأ يتعامل مع مهارات جديدة بوعي تاريخي جديد فرضته طبيعة المرحلة والصراع، وهو ما وضعته الفرقة في بيانها التأسيسي.

وقد جاء في ديباجة الكتيب الذي أرخ لحدث تأسيس الفرقة ما يلي: (سنتان فقط بعد اندلاع الثورة التحريرية الكبرى، قرر قادة الثورة في المؤتمر المنعقد بمنطقة الصومام بتاريخ 20 أوت 1956 أن تندمج كل الفئات الاجتماعية من طلبة ومتقنين وعمال في خدمة القضية التحريرية، ومن ثم بدأت الاتصالات بالمتقنين والطلبة والنقابيين ليتحرك الشارع الجزائري على صعيد واحد وبمختلف الوسائل: الإضرابات، الاحتجاجات، والتعبير الفنية ضد المستعمر الغاشم، وتحت راية واحدة هي جبهة التحرير الوطني، لكي يسمع كل العالم صوت الجزائر الثورية، وكى يفهم المستعمر أن جبهة التحرير الوطني هي قيادة مكونة من شعب واحد، وصوت واحد، ولها هدف واحد هو الاستقلال والسيادة)<sup>(2)</sup>.

وكنتيجة حتمية للمخاض الذي عاشته التجربة السياسية الجزائرية على المستويات العربية والدولية وأرادت كتابة صورته في أرحام المسرح الجزائري، سنجد أن صورة العمل المسرحي قد تغيرت جمالياتها بمضامينها، وعلاماتها، وأن وظيفة المسرح صارت هي الطاغية في التفكير، والإنتاج، وتوجيه العمل نحو وظيفته المرسومة لكتابة صورته المطلوبة، مما سيمهد الطريق إلى فعل القراءة التي أتت فيما بعد كي تعود إلى ذخيرة التجربة لتحديد بها الأبعاد، والدلالات، والصور التي أعطت لنا العديد من الكتب النقدية المتمحورة حول صور النضال السياسي والمقاومة. ومن بين هذه الكتب التي أرخت لكل ما حدث في التجربة المسرحية، وركزت على قراءة مضمون العمل في علاقته بالسياسة هناك الكتب التالية:

\_ الدكتور صالح لمباركية ، دراسات مسرحية ( 1 ) ، ( 2 ) المسرح في الجزائر ، دراسة موضوعاتية وفنية ، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 2005 .

✓ الدكتور أحمد منور، مسرح الفرجة والنضال في الجزائر ، دراسة في أعمال أحمد رضا حوحو ، الطبعة الأولى، دار هومة، الجزائر، 2005.

✓ الدكتور نور الدين عمرون ، المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، شركة باتنيت ، الطبعة الأولى، 2006 .

✓ أحسن تليلاني ، الثورة الجزائرية في المسرح العربي، مأساة جميلة لعبد الرحمن الشرفاوي نموذجاً ، محافظة المهرجان الوطني للمسرح المحترف، وزارة الثقافة 2008.

✓ الدكتور حفناوي بعلي ، الثورة الجزائرية في المسرح العربي (الجزائر نموذجاً) ، محافظة المهرجان الوطني للمسرح المحترف، وزارة الثقافة 2008.

✓ الشريف الأدرع، بريخت والمسرح الجزائري مثال بريخت وولد عبد الرحمن كاكي ، مقامات للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، 2010.

✓ أحمد دوغان، الثورة الجزائرية في المسرح العربي ، محافظة المهرجان الوطني للمسرح المحترف ، وزارة الثقافة، 2008.

هذه الكتب تعكس صورة المسرح الجزائري بصور هي مضامينها وخطاباتها وصورها الفنية الحاضرة في العملية المسرحية في بعدها الأدبي وفي صورتها الفنية لتبقى عاكسة لمستويات الاتكاء على فعل المصاحبة المعرفية المتواترة للنتاج المسرحي في التجربة المسرحية الجزائرية القائمة على المرجعية الاجتماعية والدينية، والتاريخية من قبل الرواد لهندسة شكل وجود هذا المسرح في صورته الفنية والجمالية المغرقة في الخصوصية المحلية.

إنه الرهان على التجديد المسرحي الممكن استجابة لما تتطلبه السياقات المتحولة وهي تدعو إلى تجديد الكفايات، وتصرّ على تجديد اشتغال اللغة في كتابة النص المسرحي حتى تتخرط في تطوير المعرفة المسرحية بما يضمن تسخيرها للقيام بوظيفتها السياسية التي صارت ببعدها الدلالي الاجتماعي الكوميدي النقدي السياسي قطب الرحي الذي تدور حوله عمليات التفكير بهذه الضروريات في كتابة النص المسرحي تأليفاً، أو إعداداً ينهض على نصوص من التراث المسرحي العالمي، أو استنباطاً تكون مرجعيته نصوصاً سردية يراد بها مسرحاً ما تقوله خطاباتها لإدماجها في البنية الدرامية للتراجيديا أو الكوميديا، أو المسرحية الواقعية.

إنه السير بالمسرح نحو التحرر من النموذج الغربي لتكوين النموذج الخاص بالتجربة المسرحية الجزائرية لغة، وبنية، ورؤية، ووظيفة، وبناء للشخصية في صور فنية تراعي التركيبة الذهنية للمتلقى الجزائري، ومداركه، وتراعي مستواه الثقافي، واللغوي، وهي مراعاة تعتبر هذا المتلقي عاشقاً للفنون التي يرى فيها هويته، أو أنه يتدرب على رؤية هذه الهوية لينظر فيها إلى وجوده كمرآة للذات الجمعية في صورة المسرح جمالياً ودلالياً.

وهذا ما مثلته مرحلة تأسيس المسرح الواقعي مع كل من رشيد شنب، عللو، الطاهر علي شريف، ومالك بن نبي، و رشيد قسنطيني، وكاتب ياسين ، و محي الدين باشطرزي كدعاة حقيقيين للتحرر الثقافي الجديد بهدف ترسيخ هوية وطنية بالمسرح الوظيفي، ومحاربة الآفات الاجتماعية، وتنمية الجانب الأخلاقي، وفي تقدير الدكتور أحمد منور أن هناك ثالوث مسرحي من بين هؤلاء الرواد في هذا التأسيس لعب دوراً لافتاً في العملية المسرحية الجزائرية، وعن تجربة هذا الثالوث يقول: (وقد ترك هؤلاء الثلاثة: عللو، والقسنطيني، وباشطرزي بصمات قوية على مسيرة المسرح الجزائري طيلة ما يزيد عن عشرين سنة (1926- 1947) بحيث أرسوا تقاليد فن المسرح في المجتمع الجزائري، وخاصة مجتمع المدن الكبرى، وكرسوا نهائياً - تقريباً - استعمال اللهجة العامية في الحوار، وساد على أيديهم نوع مسرحي واحد هو الكوميديا. أما موضوعاتهم فهي عموماً اجتماعية نقدية تحمل طابعاً سياسياً. أحياناً. مثل ما هو الحال عند باشطرزي "فاقوا" أو " بني وي وي"، في حين أن مصادرهم كانت متعددة، فهي تراثية في الغالب عند عللو، حيث نجد أن أكثر من نصف مسرحياته مقتبس من ألف ليلة وليلة، أو مستقاة من

التقاليد الشعبية الجزائرية، أو الفلكلور العربي الأندلسي، كما هو الحال عند **باشطارزي...بينما يأخذ باشطارزي** موضوعاته غالبا من الواقع الاجتماعي والسياسي للجزائر آنذاك<sup>(3)</sup>.

وما دام التأسيس المسرحي عند هؤلاء الرواد تأسيسا متفاعلا مع السياق التاريخي بالمضامين التي تنتجها مسرحياتهم جماليا، وفنيا، فإنه تأسيس كان يسير معهم وفق غاية واحدة هي رعاية المشروع المسرحي بالرؤية إلى الواقع المعيش بصور الواقع المُختل، وتحويل هذه الصور إلى لغة حوار يخاطب الذات، وينتقد السياق، ويستولد الرؤية المستقبلية للممارسة المسرحية من التعامل مع التاريخ والواقع، وهو ما تمخض عنه تراكم مسرحي أفرز مضامين هذه الصور في مختلف النصوص، والعروض التي كتبت الزمن المسرحي الجزائري، وقد رصد الناقد حسين نذير مظهرات واتجاهات التأسيس في مقدمة الكتاب الذي جمع فيه مسرحيات جزائرية والذي وسمه به بـ (من ذاكرة المسرح الجزائري جمع وتحقيق حيث قال: (الكتاب الجزائريون أعطوا الكثير لهذا الفن بالتعبير عن قضاياهم الوطنية، السياسية، الاجتماعية، والثقافية، فمن خلال عناوين المسرحيات المؤلفة، أو المقتبسة من روائع المسرح العالمي في الفترة الممتدة بين 1932 و 1952 يتكشف لدينا الهمّ الذي كان يشغل المبدعين المسرحيين، فمن بين ما يقارب 80 عنوانا مسرحيا المقدم في هذه الفترة تشكل نسبة 75% من المسرحيات موضوعاتها اجتماعية تتعلق بالأسرة، والشباب، والأمومة، والزواج، والطلاق، وجمع المال، كمسرحيات ( **الشيب والعيب** )، و( **المشاح** )، و( **آه بالمال** )، و( **السكرير** )، و( **رأيك تالف** )، و( **الصدافة** )، ( **الرقد المكار** )، ونسبة 20 % من المسرحيات دينية مستوحاة من التاريخ العربي الإسلامي الذي يعزز مقومات الفرد، ويحفظه من التيار التغريبي الذي تسعى إليه القوات الفرنسية، ومن بين هذه المسرحيات الدينية التاريخية ( **المولد النبوي** )، الهجرة النبوية، **حنبل**، **أميرة الأندلس**، **عنتره وعبله**، **طارق بن زياد**، **صلاح الدين الأيوبي**، ثم المسرحيات ذات الطابع العالمي والتي اقتبست من مسرحيين عالميين أمثال **وليم شكسبير**، و**موليير**، وهي بنسبة 5 % كمسرحيات **هملت**، و**عطيل**، **أنتقون**، **عدو الشعب**، **دون جوان**<sup>(4)</sup>.

نستخلص من هذا التصنيف الموضوعاتي للمسرحيات المترجمة في التجربة المسرحية الجزائرية وجود هيمنة لافتة للواقع في اشتغال الصورة المسرحية بالقضايا الاجتماعية، والسياسية، وما دام الأمر بهذه النتيجة، فقد تحولت صورة محاكاة الواقع في الكتابة المسرحية إلى سعي حثيث نحو تحقيق تمرد حقيقي بمعرفة جديدة على الشكل الأوربي ألفينا تحققه متجليا في الانزياحات والبعد عن النموذج العربي بنية، وموضوعا في التجارب التي تشكلت بعد الاستقلال.

#### الصورة بين المحاكاة والسعي إلى تحقيق انزياحات

أبانّت كل النصوص المسرحية التي كتبت تجارب المسرح الجزائري على اختلاف منطلقاتها، وتوجهاتها، وخطاباتها، وعلاماتها أنها تتمسك بعشق تجديد هذا المسرح، وأنها باقتناع راسخ توجهه إلى من تلق تريده أن يكون مستعدا كي يتقبل التجربة، ويتفاعل معها، وقد ارتسم هذا الاختلاف في عروض رشيقة تقول خطاباتها، وتظهر علاماتها في فضاء التخيل البصري اعتمادا على الاختيارات التالية:



✓ أنها نصوص تسعى إلى تحرير صورة الركح وفضاءاته من قيوده البنائية والفكرية الغربية السائدة لإنتاج صور بديلة عن صورة المسرح الفرنسي تكون هي صورة التجريب الجديد في البناء الثوري الجديد للمسرح الجديد.

✓ أنها نصوص حرك المخرجون الجدد صورها ودلالاتها بأدوات إخراج جديدة، وبفنيات وجماليات بصرية جديدة أسهم في صناعة أزمنها كل من سيد أحمد أكومي، عمر فطموش، زياني الشريف، محمد بن قطاف، عبد الغني شنتوف، حيدر بن حسين، بلقاسم عمار، جمال مرير، والفنانة صونيا (وغيرهم كثير) فصار إنتاج العمل المسرحي نظاما من العلامات من خلال تشغيله المتغير، ومن خلال استخدامه المتحول للمكونات المسرحية في العملية المسرحية التي تنتج العرض المسرحي.

وهذه العمليات البنائية للصور الجديدة هو ما قدمت نماذجها الجماليات البصرية التي مزجت شعرية حوارات النص بتجربة بناء شعرية الصورة، وهو بناء ظل مرتبطا بمعطيات المحيط الاجتماعي والثقافي حتى أن كل هذه العمليات البنائية صارت أساس بناء الفرجة بالعلامات البصرية التي راهنت على خلق وعي بصري بجماليات العرض البصري كما هو الشأن في تجربة كل من لطفي بن السبع، و هارون كيلاني من مدينة الأغواط حيث أسس فرجة مسرحية صوفية بدء من سنة 2005 حولته إلى مريد لمسرح القسوة يتبنى طريقة غروتوفسكي، وطقوس أنطونان أرتو، والصوفية القادرية في فرجات (نوافذ الحال)، (الانتقام)، (العرض)، (الحائط)، مجال السيكدوراما واللعب الدرامي، علاوة على تجربة يوسف تاعوينت من القليعة، وفوزية، وحميدة آيت إبراهيم.

مع هذا التجريب المسرحي أضاف العديد من المؤلفين، والمخرجين، والنقاد. كل حسب اختصاصه قدرات إبداعية، ومعرفية، عملت على إثراء التعبيرات الواسعة لحوارات النص وعلاماته بما يوسع من معاني الصورة، وبما يحقق إضافات مضيئة في الخبرة المسرحية لتكون عاملا مساعدا في تجاوز بعض الكثافات الدلالية والمسوح الجمالية العتيقة التي ظلت متحكمة في انطلاق كل جديد نحو جديد المحتمل، أو أنها كانت متحكمة في كل طفرة نوعية كانت تريد أن تتجاوز بهذا التجريب النمط المغلق على نمطية، ومن بين أهم خصائص هذا التحول وتمظهراته:

✓ أن كل النقاد الجدد أمثال لخضر المنصوري، وبناصر خلاف، وليلى بن عائشة، وجميلة مصطفى الزقاي، ومحمد بوكراس، وإبراهيم نوال، وجازية الفرقاني، وطامر أنوال. وجلهم ينتمي إلى الدرس النقدي الجامعي. ظلوا في مقارباتهم النقدية يبحثون عن الصور الجميلة بتفاصيلها المتفردة وهي تكتب كل اختلاف كان ينتج التجارب التي نظمت هذا الاختلاف في وحدة واحدة هي وحدة الانتماء إلى المسرح الجزائري الذي صار موضوع اشتغال هؤلاء المُتلقين لهذه التجربة، فكانوا يؤولون، ويفهمون، ويفسرون خطابات نص المؤلف، أو نص العرض اعتمادا على أدوات النقد

الجديد الذي وظفوا أدواته الإجرائية لتتبع تكون الصورة في بناء شعريات الصورة بكل تفاصيلها، واشتغالاتها، ودلالاتها. وأهم اشتغالاتهم النقدية في مقارنة الظاهرة النصية المسرحية:

✓ أن جل هؤلاء النقاد أرادوا أن يكتشفوا من خلال صورة التجارب المسرحية بعض التفاصيل المستمدة من فلسفة الجمال وفلسفة الزمان لفهم دلالة الصورة، دون إغفال وظيفة المسرح الاجتماعي بخطاباته الميسّسة فاستعانوا بمرجعيات نظريات مستمدة من المسرح الغربي مع **برتولد بريخت**، و**داريو فو**، و**أغست أوبول**، و**غروتوفسكي**، و**غولدن غريك**، و**بيتر بروك**، أو مستقاة من مناهج النقد الجديد وذلك لفهم مستويات التفاعل مع التجارب المسرحية الغربية لاستخلاص صورة الذات، وهويتها من هذا التفاعل وكيف صارت في النتاج المسرحي بالصورة حقيقة ملموسة تتكلم بجمالية العرض المسرحي، وهو ما انعكس على إنتاج بلاغة الصورة، وبلاغة الجسد، وجمالية الفضاء، وانعكس على مكونات المعاني الجديدة للفضاء المسرحي، وهي المواضيع التي صارت كلها مجالات حقيقية لاشتغال المسرح الذي صار مؤثرا بجديده في اشتغال النقد الجديد في الجزائر.

✓ أن جل المؤلفين، والمخرجين الجدد باتوا يفكرون من خلال لغة جديدة وتركيبات جديدة في تأسيس منظومة جديدة من الصور تؤثت الكتابة المسرحية وكأن العرض أصبح فيلما سينمائيا تم تركيبه من مشاهد فيها تقنيات سينمائية توحد الفعل الإنجازي للعرض الجديد، وهي الطريقة التي صارت تتكون من منظومات دلالية في حوارات نصوص يمكن فيها تبيين الفروقات بين تجربة وتجربة، وتجريبية وتجريب، بهذا لم تعد صورة الواقع الجزائري موجودة بمعزل عن الوسائط التي تكوّن دلالاتها ومعانيها في العرض المسرحي، وأن خصائص إنتاج النص لم تعد منتوجا بينيه مؤلف النص وصانع الفرجة، بل صارت تدخل في تكوينه تخصصات أخرى، ومهارات أخرى مثل عمل السينوغراف، ووسائط التقانة الجديدة التي بدأت تتحكم في الإنتاجية المسرحية بالشكل الذي يستجيب وتطويع العلامات لتكون صورة تبني زمن التلقي بالعلامات المدهشة.

ومادامت الصورة قد صارت لعبة فنية أساسها البناء الجمالي للعلامة المشبعة بدلالة الواقع، وتحولاته، ومادامت هذه الصورة قد بدأت تبني دهشة المتلقي بإعادة إنتاج الواقع دلاليا، فإن هذا التحول كان بسبب المرجعيات التي تدخلت بشكل مباشر، أو غير مباشر في إعادة النظر في الصورة المسرحية التي لم تعد كما كانت في تجربة مسرح الرواد، ولم تعد تقليدا للسائد لدى الغرب، بل صارت جديدا يؤسس واقع الجماليات البصرية في المسرح الجزائري بالخصوصيات المرتبطة بالسياق الجزائري الجديد الذي يطرح دائما موضوع الصورة وسؤال المرجعيات في مخاض التجريب المسرحي.

### الصورة في المسرح الجزائري وسؤال المرجعيات

أکید أن كل مرحلة من مراحل التجربة المسرحية الجزائرية إلا وتتخرط بأسئلتها في التجارب المسرحية، والنظريات الجديدة لاستخلاص معرفتها، ومفاهيمها حول معنى التجريب المسرحي، لتمهّد لفعل كتابة تجربتها الخاصة في صورها الخاصة، وتقدم الطابع الذي يميزها عن باقي المراحل الأخرى،

وتنهض دلاليا على تجريب كتابة مضمون سياسي، أو اجتماعي، أو تاريخي، أو عبثي كانت تدعمه الاختيارات الاشتراكية لبناء المجتمع الجديد مع تجربة **عبد القادر علولة**، و**محمد بن قطاف**، و**الشريف زياني**، وبهذه الاختيارات دخل المسرح الجزائري زمن المعاصرة التي غدت مدخله المؤثر لتغيير منظورهم للممارسة المسرحية وما سيكون لها من تداعيات وتأثيرات في صياغة صور المسرح الاشتراكي بمنظور جزائري، ومن بين هذه الاختيارات:

- أن الاختيار الاشتراكي الذي تبنته الجزائر بعد الاستقلال صار هو الحاضن للصورة الواقعية الثورية ذات الارتباط العضوي ببناء المجتمع الجديد للتخلص من ميراث الزمن الكولونيالي الذي قعد المعوقات التي كانت تحول دون الانتقال البنائي الديمقراطي للمجتمع.

- توظيف المسرح ليكون أداة للتوعية للوقوف أمام الخطابات المفرغة من التوجه الاشتراكي.

- أن المصلحة العليا للشعب يجب أن تكون متخيلة في صورة وخطاب المسرح المنافع على مصلحة هذا الشعب.

- محاربة الخواء الفكري، والخطابات ذات الوظيفة التهريجية المحملة بالميوعة لوضع حد للسلبيات التي تكرر الصورة السلبية للمجتمع.

لكن ومع الأفية الثانية بدأ الجيل المسرحي الجديد في التجربة المسرحية الجزائرية يكتب الزمن الجديد لتجربته الجديدة بفضل سياسة الدعم والمهرجانات المسرحية، وغدت دعوته إلى التخلي عن الأصول الموروثة هدفا لتغييرات ملموسة تبررها عملية الفهم البديل عن المسرح السائد لتغيير الفهم الثابت للمسرح الموروث لخلق تجريب مسرحي يوازي المسرح القديم أو يتجاوزه.

وهو في كل تجاربه التي قدمها هذا الجيل كان في كل عمليات التجديد مقتنعا أنه لا يستطيع أن يكون مسرحا جزائريا إذا ما تخلص عن الهموم المشتركة، والقضايا الجمعية، التي أرادها أن تكون محركا للغة التي تكتب خطاباته، لأنه ظل مقتنعا أنه لن يتخلى عن جذور المجتمع الجزائري حتى ولو دخل في مباحة مع القديم، أو ثار على ما تبقى من القديم، أو عدل منه، لأن ما يريد تثبيته في ترسيخ قواعد التجربة الجديدة هو التمسك بهذه الجذور كثرات سيظل حاملا للطقوس والعادات والتقاليد والقيم، وهو ما تبلور في تجارب كل من **ولد عبد الرحمن كافي**، **عبد القادر علولة**، **محمد بن قطاف**، وتجارب المسرح الوطني الجزائري، والمسارح المتخصصة في تيمة المسرح النسوي، ومسرح الطفل، والمسرح الهاوي والمحترف.

وفي هذا الجديد الذي قدمته التجربة المسرحية الجزائرية نجد تجليات استثنائية لصور جديدة تحمل العديد من مظاهر التجديد منها:

- النزعة النقدية للتقليد السلبي السائد في بعض التجارب المسرحية.
- تمجيد التجديد المفتوح على الأحلام الحماسية الرحية لتجاوز كل تجريب ضيق الأفق. وهو تمجيد ناطق بنبرة فصيحة بلغة الاحتجاج على القيم التقليدية.

■ الحضور اللافت للمرجعية التاريخية الجزائرية في جل الصور التي تؤثت العروض المسرحية إما في شكل نص منطوق، أو في شكل نص وثائقي بصري بهدف الانفتاح على قضايا الواقع لكتابة صورة الواقع.

كل مظاهر التجديد هاته أعطتنا البنية المسرحية المنتجة لصورها ذات الدلالات الجديدة، ومن هنا نقول إن التجريب المسرحي بلا جديد، وبلا مضمون جديد لهذا المضمون، وبدون كفايات مهنية يتم تشغيلها وفق السياقات المطلوبة كي تنتج علاماتها، والتجريب بدون مرجعيات ثقافية، وفلسفية يبقى إنتاجا خاليا من المعنى حتى ولو راهن على جمالية الشكل المبهر، وأثت زمن الفرجة بالمدهشات التي تأخذ بشكلها أبصار المستقبل، وتستولي بحرفيتها الباذخة على زمن التلقي، لأن الجديد في مبناه وفي معناه دائما يضمم جديده في الدهشة التي تنتجها جماليات العرض وقد حققت بكل عناصرها زمن الفرجة الجمالية وهي تقدم مقوماتها على أنها مقومات حياة نص أدبي في حياة عرض فني جمالي يكتب صورته بنباهة، وحرفية، وقصدية.

وبهذه المقومات التي تكتب أزمنة التجريب في تجارب المسرحيين الجزائريين، فإن المسير الجديد للمسرح الجزائري يبقى موزعا ما بين الميل إلى التخلص من حيرة التجديد، وما بين الوثوق من التخلص من المسرح المبهر، وبين الدخول في مغامرة السفر الإبداعي الذي يوصله إلى زمن الاختلاف عن السابق من التجارب، صار هذا المسرح مسيرا بما يمتلكه من مقومات تساعد على إحداث الطفرة الممكنة للمسرح الممكن وذلك عبر امتدادات دلالية بدأت توفر جماليات بديلة للعروض الجديدة أساسها الحلم الواحد بإطفاء قلق المعاناة الجديدة، وإخماد قلق الغموض الذي بات مستسريا في التجربة المسرحية الجديدة والعمل على نقل الصوت الخبيئ إلى العلن حتى لا تحمي دلالاته الجديدة بالاحتماء بقناع اللبس، وحتى لا يفرط الإصرار على هذا التجديد في إفقار المعنى الذي يوصله إلى حد الشحوب الدلالي في الصورة.

وتأسيسا على كل ما تقدم من تحليل مركز لتاريخ بعض العلاقات الموجودة بين الصورة والتاريخ الجزائري فإن صورة المسرحية فيه تبقى .دوما. هي صورة دالة على سياقاتها، وأن صورة التركيب الدلالي للعرض تبقى هي تقنية ووسيلة فنية لبناء استراتيجية خطاب الصورة، وهو ما يمكن أن نقدم خلاصاته ونحن نتحدث عن علاقة الصورة بسياقاتها بدء من بدايات المسرح الجزائري إلى الآن، وهذا في رأينا . الخاص . إعادة مقترحة لتحقيب الصورة الفنية في المسرح وفق ما كان الواقع ينتجه مسرحيا بالصورة، وهذه السياقات نقدمها كالتالي :

- صورة المسرح الجزائري قبل الاستقلال الذي نهض على العصامية التي انعكست بشكل واضح على صورة المسرح التقليدي، لأن الرواد كانوا يؤسسون مسرحا بهذه العصامية دون نظريات، وبدون ثقافة متراكمة في الثقافة الجزائرية شأنهم في ذلك شأن كل تجارب المسرح العربي التي انطلقت من فراغ، وأرادت أن تملأ الفراغ بتجريب جنيني يبني ملامح المسرح في الثقافة الجديدة.

- صورة المسرح بعد الاستقلال في علاقتها بتأميم المسرح الوطني، وانعكاس صورة الثورة الثقافية والزراعية، و معركة الانفتاح والبناء على إنتاجية المسرح الذي عاد بقوة للتصالح مع ذاته، والتصالح مع المتلقي.

- صورة المسرح في العشرية السوداء حيث سادت الاغتيالات وكسفت صورة المسرح أظهرت عسر ظهور الصورة في مسرح معاصر، من بين هذه الاغتيالات تصفية **عبد القادر علولة و عز الدين مجوبي** جسديا مما أدى إلى أن يتوارى العمل المسرحي أمام ظلامية ودموية التطرف، وانعدام الاستقرار النفسي أمام غياب الجو الآمن.

- صورة إعادة بناء الذات بمسرح يكوّن صور أشكاله المسرحية الدرامية المناسبة ليكون بصوره مسرحا عربيا جزائريا يكتب بسياقاته كل ما يجعله منتما إلى واقعه، ومتخيله، وتراثه.

وهذا ما يجعل واقع الجماليات البصرية في الجزائر تجربة ثقافية وفنية لها تاريخيتها التي تبني صورا بها تبني اختلافها في الزمن الجزائري بحثا عن زمن ثقافي آخر لا يتخلى عن انتمائه إلى الذات الجمعية، والذاكرة الجمعية، والتطلع الجماعي إلى زمن آخر يكون هو زمن الجزائر وليس زمنا آخر مفروضا بصوره على السياق الجزائري.

## الهوامش

1. نور الدين عمرون، المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، شركة بانتنيت، الطبعة الأولى 2006 ، ص. 87 .
2. تكريم الفرقة الفنية لجبهة التحرير الوطني 1958 . 1962، دراسة ونصوص إبراهيم نوال، ترجمة محمد بوكراس، إشراف أحمد بن قطاف، الجزائر، وزارة الثقافة، المسرح الوطني الجزائري، جويليه 2008 .
3. أحمد منور، مسرح الفرجة والنضال في الجزائر . دراسة في أعمال أحمد رضا حوجو، دار هومه، الطبعة الأولى، 2005، ص. 21 . 22.
4. حسين ندير، من ذاكرة المسرح الجزائري - جمع وتحقيق، منشورات المكتبة الوطنية الجزائرية، ص. 5 . 6.