

المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000.

تأليف: نورالدين عمرون

مقدمة.

لقد انتعشت رغبتني في دراسة مسار المسرح الجزائري مع السنة الأخيرة لدراستي بالمعهد الدولي للمسرح والفنون الجميلة بطشقنت (الإتحاد السوفياتي سابقا)، الذي منحني فرصة مواصلة الدراسة لتحضير شهادة الدكتوراة حول الموضوع المذكور أعلاه، لكن لظروف أجل الأمر إلى وقت لاحق، وشاءت الصدفة أن أحضر شهادة الدكتوراة بالأكاديمية المسرحية السينمائية بصوفيا، بعدما وافقت على ذلك إدارتها تحت إشراف الأستاذ فلاديمير كراكاشوف.

إن البحث في المسار المسرحي لأية دولة عربية يتطلب الصبر وتحمل الهزات الارتدادية، لأن الموضوع تتصادم من خلاله ما همش وما تآكل في أعماق الأراضي وما طمر بين الرمال، وذلك بسبب الثقافة الشفوية التي تميز به سكان المناطق العربية بعد القرن الرابع عشر، وأحيانا الإستهتار واللامبالاة من مسؤوليها، ومن الصعوبة أن نبحت في موضوع ثقل فيه المراجع والمصادر وتتزاحم فيه الأفكار للمعطيات عبر القرون حول موضوع المسرح. ومما زاد الطين بلة وتعقيدا أولئك المتشبهين بكتاباتهم التاريخية المرتكزة على خبريات يصنعها يقينهم المشحون بأفكارهم الانطباعية، ويدفعون الآخرين للإعتقاد بأن ظهور المسرح العربي من أواخر القرن التاسع عشر.

إن اختياري لموضوع المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000. دفعنتي إليه رغبة الإرادة في البحث بخبايا الموضوع، لأنني أحس في نفسي المتفرج والطالب والمشارك والأستاذ في الميدان المسرحي الجزائري في مراحله الأخيرة، وزادني إهتماما بذلك معرفتي الشخصية لزملاء المهنة فأردت تسجيل انطباعاتهم حول أعمالهم الإبداعية المسرحية بمفهوم إحتراقي بعيدا عن المغالطات والإرتجالية، وقد استعنت بدراسات سابقة حول تأريخ للمسرح الجزائري من باحثين وإعلاميين جزائريين و مجتهدين أجانب؛ ولقد قسمت البحث حول المسار المسرحي الجزائري إلى ثلاثة أقسام.

القسم الأول: ركزت على نشأة عروض الفرجة ما قبل التاريخ لشمال أفريقيا، وأعتمدت ولو للمحة عن المسار المسرحي في عهد الإمبراطورية الرومانية، رغم قلة المراجع وكثرة الآثار الباقية من تلك الحضارة عبر الوطن الجزائري مثل مدينة تيمقاد التي كانت تعتبر ثاني مدن الإمبراطورية الرومانية، وبقايا جامعة مدورس التي كانت تضاهي جامعة روما. وحاولت أن أوضح الفرجة الفنية (المسرحية) في العالم العربي ما قبل الإسلام، منطلقا على وجود العناصر الثلاث النص والممثل والمتفرج، لوجود ازدهار الشعر بأنواعه، بمعلقاته السبع الشاهدة على ازدهار تلك البيئة الشعرية التي عرفتها المنطقة آنذاك. كما ركزت على أن الشاعر

في الأسواق الثقافية (شاعر ممثل) لأنه كان يقوم بعملية الإلقاء بمفهوم التجسيد سواء في الأسواق وقصور السلاطين وفي خيم شيوخ القبائل، ولم أنسى الفرجة التعبدية لتلك الأزمنة بمفاهيمها ومعتقداتها، ثم انتقلت إلى الفرجة الفنية في عهد إنتشار الديانة الإسلامية ومواصلة الشعر مسيرته، وتطور فن الخطابة بقوة لأن المرحلة تطلبت خطباء لترغيب العقلاء والمتعاطفين والمترددین، وتخويف الأعداء، وتميز بفن إلقاءه أفراد من جيوش دولة الخليفة من أندونيسيا إلى أسبانيا.

كما مررت بالمقامات التي تمتلك مكونات الدراما بسردها الوصفي للمكان والحوار الدرامي لإحداثها، تلك المقامات التي أجهضت في عقودها الأولى من طرف التأويليين والمبررين لحكم الفرد والرافضين للفكر الحواري بالإننتشار في أوساط الشعب والمهمشين، وإن تجسدت تلك المقامات بمسرح خيال الظل أو طيف الخيال والذي اعتبره مسرحا بأثم معنى الكلمة بوجود الحوار الدرامي وتجسيد الشخصيات على الركح والديكور والإضاءة والمتفرجين، لكن التجسيد المسرحي لشخصيات خيال الظل كان يتم ما وراء الستار، حيث يشاهد المتفرج الظل ويسمع الحوار، وذلك برغبة مبادريه للإبتعاد عن مطاحنه التأويليين والمبررين، بمعنى أن الحاجة والهدف النبيل فرضت مسرح خيال الظل؛ وأعتبر مقامات الهمذاني بداية الدراما العربية و خيال الظل بداية المسرح العربي.

والحقيقة أن المسرح الاليزابيتي واجه ألتأويليين والمبررين بالحقيقة والتجسيد المسرحي على الركح بدون ستار، ولكن محمد شمس الدين ابن دانيال بالتستر وراء طيف الخيال. وتناولت في القسم الثاني: المسار المسرحي الجزائري في عهد الحكم الفرنسي، وانتشار المسرح بالمفهوم الأوروبي وسط الشعب الجزائري.

وأذكر هنا أن أول بناية مسرحية شيدت سنة 1853، وقد افتتحت القاعة بعرض مسرحي بعنوان: "الجزائر سنة 1830-1853"، للكاتب الكابتن ديكور. وبعد ذلك اعتمدت العروض المسرحية في الجزائر في عهد السلطات الفرنسية على ريبرتوار المسرح الفرنسي من إبداعات، موليير، كورني وراسين وبعض المسرحيين الأوروبيين، وحاولت السلطات الفرنسية إغراء بعض المثقفين والفنانين لزيارة الجزائر، وفعلا لبوا الدعوة عدة فرق مسرحية وشخصيات فنية مثل سارا برنار وموباسان، وأشرف فيكتور هيجو على رئاسة جمعية المسرحيين الجزائريين.

وبعد الحرب العالمية الأولى وبعد إستقرار المستوطنين وتعلمهم وهجرة الكثير من الألزاسيين إلى الجزائر، كانت من بينهم طبقة المتعلمين، ومع وجود بيئة الرخاء والإطمئنان ظهرت في الجزائر إبداعات فنية مسرحية بدأها جون سيناك بمحاولاته، وانطلق ألبير كامي بإبداعاته المسرحية مثل العادلين وحالة الطواريء، وجسدها إيمانويل روبلس بمسرحيته

المشهورة مونسيررات، وأكملها أندري كريا بمسرحية الزلزال. وظهر الكثير من الجزائريين الأهالي مثل كاتب ياسين بإبداعه (الجثة المطوقة) وحسين بوزهر بمسرحيته (في سركاجي) ومبدعين آخرين.

أما بالنسبة للعروض المسرحية باللغة العربية والعامية فقد ظهرت للعيان مبادرة محمد رضا المنصالي في عرضه المسرحي بعنوان: "في سبيل الوطن" سنة 1922، وأعتبرها أول عرض مسرحي بالمفهوم الأوربي حيث مثلت المجموعة نص درامي، جسده ممثلون على خشبة بحضور أكثر من ثلاثمئة من المتفرجين، وبدأت في الظهور عروضاً مسرحية مقتبسة من المسرح الفرنسي للمقتبس والمخرج والممثل محي الدين بشطارزي، وتبعه رشيد القسنطيني بإبداعاته واقتباسه، وقد حاول الرواد الأوائل للمسرح الجزائري تعريف الجماهير بالفن الجديد وانتقلوا عبر مدن الوطن، وقد التف حولهم الجزائريون لأنهم وجدوا في المسرح وسيلة للتعبير والتغيير بالمباشر والتلميح، وقد ساعد ذلك المسرحيين الأوائل بمواصلة المسيرة تحت هتافات المتفرجين وتشجيعاتهم، مما دفع بالكثير من المؤلفين للكتابة المسرحية، وظهرت مسرحية "بلال" لمحمد العيد ال خليفة، واتبع المسار الكتابي المسرحي توفيق المدني بمسرحيته "حنبل" وآخرون. وقد كتبت في بحثي عن المؤلفين المسرحيين قبل الإستقلال لأنني على قناعة كبيرة بأن هناك الكثير من الإبداعات لم تطبع للمبالاة وأحيانا لظروف وصعوبة الطباعة.

أما في القسم الثالث والأخير: فابحث فيه عن مسار العروض المسرحية بالجزائر بعد الإستقلال من سنة 1962 إلى عام 2000، ومحاولة السلطة الجزائرية الناشئة والتي تكونت من ثوار فر الكثير منهم من المدارس التعليمية والعسكرية ومن الثكنات وألتحق بالثورة، وقد كان هدفهم السيادة الوطنية أولا وقبل كل شيء، بدون مشروع مجتمع وفي غياب مشروع ثقافي.

وقد حاولت السلطة الجزائرية إستغلال الهياكل المسرحية الموروثة والمنتشرة عبر التراب الجزائري وكونت الفرقة المسرحية الجزائرية سنة 1963، كقطاع عام وأبعدت مبادرات القطاع الخاص في بداية المشوار؛ والإنطلاقة كانت بمبادرة شخصية من محبين للمسرح من أصحاب القرار ومن ثوار هاويين للفن الرابع، وانطلق الإبداع المسرحي الجزائري بمواضيع ثورية مناسبة، تدعوا للتحرر والانعقاد وذلك لطبيعة شعب عانى من الإستغلال، والدعاية لإيديولوجية الحكم بتأميم الأراضي الفلاحية تحت شعار الأرض لمن يخدمها، وبقيت الكثير من المسارح مغلقة إلى ما بعد سنة 1973، حيث افتتحت الوصاية ستة مسارح جهوية في إطار سياسة ألامركزية للمسارح. وبدأت أالصراعات الفكرية تتطلق من الركح وتعددت المواضيع من السياسية والإجتماعية والإقتصادية، ومنها الرفض للسياسة المنتهجة آنذاك، والسلطة الجزائرية

لم تتدخل في اختيار مواضيع المسرحيات، وحسب اعتقادي (كانت دهاء حكم من أصحاب القرار لتنفيذ السياسي للجماهير في إطار منظم).

وفي نهاية السبعينات والثمانينات رجح الكثير من الإطارات المتخصصة للجزائر وبدأت في الإنتاج، رغم أنها لم تستغل جيدا، إلا أنها فرضت مواضيع مسرحيات فنية جميلة وأعطت إهتماما لفن التمثيل والسينوغرافيا والإخراج، مما أدى إلى انتعاش المسرح الجزائري في تلك المرحلة وانتشر عبر المدن الجزائرية وتنوعت مواضيعه وكثر منتبوعه، وأعتبر مرحلة أواخر السبعينات وعقد الثمانينات انتعاش وازدهار المسرح الجزائري حيث عرضت أعمال فنية تضاهي مسارح برلين ولندن وموسكو ونيويورك وباريس.

وفي نفس القسم الثالث حاولت الكتابة عن المسرح التكويني بالجزائر والذي أبعد من الدراسات والبحوث المنشورة سابقا، ماعدا لمحات من بعض الإعلاميين، رغم أن العروض المسرحية كانت كلها تقريبا من مؤلفين عالميين ومخرجين محترفين وممثلين من طلبة التخرج. ان السلطة الجزائرية منحت بناية ومكانا جميلا على شاطئ البحر الأبيض المتوسط لتكوين المسرحيين ومنحتهم ميزانية معتبرة، لكن في غياب قوانين تنظيمية للتكوين المسرحي والفني بصفة عامة لم تتناسب والمعطيات التعليمية والتوظيفية لمعادلات الشهادات، وتم تنظيم التكوين بمرسوم متأخر سنة 1991. حيث أصبح المعهد في صنف التكوين العالي بوصاية بيداغوجية للتعليم العالي ووصاية مالية وإدارية لوزارة الثقافة.

وفي النهاية كتبت عن المراجع ومصادر المسار المسرحي الجزائري، من ترجمة واقتباس من المسرح العالمي، ولم يهتم المسرحيون الجزائريون إبداعات الأوربيين والأمريكيين والأسويين والأفارقة، كما أنتج من إبداعات المسرح العربي، وألف الكثير مستلهما من التراث التاريخي للمقاومة الجزائرية عبر العصور وقصص ألف ليلة وليلة، ولم يهتم المسرحيون المواضيع الدينية والاجتماعية والإقتصادية للمجتمع الجزائري.

تناول بحثي عروض المؤسسات المسرحية للقطاع العام، وحددت بالتحليل مسرحيات لمؤلفات عالمية مطبوعة ومسرحيات شاهدها وأخرى عرفت أحد عناصرها الفاعلة، وحاولت معالجة مواضيعها مع تحديد الفكرة الرئيسية وأهدافها الصغرى والمتوسطة والكبيرة حسب التحليلات الحديثة، حلت تلك العروض كما يجب أن يكون عليه العرض المسرحي ويتطلبه الواقع وكما تفرضه حقيقة المعطيات، مع ملخص للإخراج، مستعينا ببعض المراجع أكثرها إعلامية واتصالية ووثائقية، والحديث مع بعض الزملاء المخرجين والنقاد وبعض المؤلفين لمسرحياتهم.

ومن هنا نستنتج أن المسرحيين الجزائريين كانوا متفتحين على ثقافات الشعوب الأخرى، وحاولوا الاستفادة منها وتعريف شعبهم الجزائري بها، ورفضوا إخراج المسرحيات التمييزية العنصرية والإستبدادية، نابذين ثقافة العنجهية ورفض الآخر، لكنهم تقبلوا المسرحيات الإنسانية بإبداعاتها ألتسامحية المنادية لتقبل الفكر الآخر والحرية والديمقراطية، وتحقيق المثل العليا للإنسانية التي نريد لها أن تكون هي المعيار وهي المرجع.

أملني أنني أستطعت تقديم تحليلا عن المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، في إطار نبذ استخدام الطاقة الذكائية للحيل والانفرادية والأنانية، لصالح القيم الجماعية ألتسامحية للإنسانية.

نورالدين عمرون.

القسم الأول

مظاهر نشأة الفرجة الفنية ومسرح خيال الظل
وتطورهما.

مظاهر نشأة عروض الفرجة وتطورها.

لدراسة تاريخ الفن المسرحي لأية شعب أو أمة يجب أن نبدأ من تاريخ الفرجة والإبداع الشفوي لتلك الشعوب. ان السكان القدامى لدول المغرب العربي ولم تصلهم عروض مسرحية من الحضارة الإغريقية في عهدها، ولا من فنون العرض المسرحي للشعوب الأخرى، فكان المسرح كفن أو فكرة بالنمط المتعارف عليه غير وارد في ذهنياتهم ولا حتى في مخيلتهم، لكنهم كانوا يستعملون عروضاً للفرجة وألعاباً بهلوانية وطقوس احتفالية، كما مرت به البشرية البدائية في جميع أنحاء العالم، وكانوا يستعملون مظاهر الفرجة في السر والعلن، كالأعراس، والجنازات وطقوس التعزية والاحتفال بمواسم الحرث والحصاد، وشتى مناحي الحياة المادية والمعنوية والدينية لمجموعات بشرية سكنت الأراضي الجزائرية. وتلك المظاهر والسلوكيات يشارك فيها الإنسان لأنها منه وتمثل مجتمعه وحياته ونفسه وبطواعية يسعى أن يكون كمشارك ومتفرج، شيء يتصل بذهنيته وجسده، ولقد كتب أرسطو الفيلسوف اليوناني، "ان الإنسان منذ الطفولة له غريزة التشخيص، ومن هذه الناحية يختلف الإنسان عن الحيوانات الأخرى، في أنه أكثر منها قدرة على المحاكاة، وأنه يتعلم أول دروسه عن طريق تشخيصه للأشياء، ثم تبقى بعد ذلك المتعة التي يجدها الناس دائماً في التشخيص..."¹. وهذا ما نلاحظه في تعبيرات الأطفال عند البكاء والضحك، أو عندما يقومون بأدوار في اللصوصية والبطولة، أضف إليها تخيلات الطفولة إيهامات وألعاب. هذا يعني أن الدراما لم ت اخترع مطلقاً، ولكنها تطورت عبر الأزمنة والحضارات إلى أن وصلت ما هي عليه اليوم.

كل أنواع الاحتفالات الشعائرية تحتوى بالفعل على عناصر الدراما رغم أنها أفعال لمظاهر الفرجة، وليس من العسير أن نشاهد ونرى الطقوس والترانيم الدينية ورقصات الفرحة مثل رقصة المحاربين وفرحة أقاربهم عند رجوعهم، تظهر لنا فعل المتعة، ان وجود رسومات منقوشة على صخور جبال الطاسيلي والهقار ومحيطهما ومنطقة أدرار في الصحراء الجزائرية من العهد القديم تؤكد لنا ذلك.

لكن لا نستطيع أن نحكم أن تلك الفرجة كانت غايتها الوحيدة التسلية أو تثبيت قوة الحكم، بل كانت هناك أشياء يتحكم فيها العقل والإحساس واللاشعور وتستخدم للتعليم والمحاكاة، ولو في الصيد والفروسية والبطولات، إن أرسطو يخبرنا، " ان الدنيا غريزة للمحاكاة والتمثيل وأننا نتعلم عند استخدامنا لهذه الغريزة. وأن الإنسان يجد متعة ولذة في المحاكاة، وهنا تكون المتعة التي نحصل عليها من مشاهدة منظر جميل، من مناظر الحياة الواقعية، هنا تتحول الحياة فجأة إلى مسرحية..."³.

ومن هنا نستنتج أن عروض الفرجة فيها أشكال وعناصر تعبيرية فيها المتعة والملهاة والمحاكاة، ولكن ليس بمعنى المسرح بالمفهوم الأوربي الذي وصلنا عن الحضارة الإغريقية والرومانية. والتي مازالت الكتابات المسرحية وهياكل المسرح شاهدة على أنه كان مسرحا موجودا هيكلا وكتابة وتمثيلا ومتفرجون، كما نفهمه اليوم كتعريف للمسرح المعاصر.

كما كانت دولة قرطاج سليفة الدولة الفينيقية والتي أسستها عليسة الفينيقية الهاربة من مدينة صور بالشام ، تلك الدولة التي تركز على مفهوم شعبي ومعتقد أن سعادة المملكة وازدهار شعبها متصل بوجود طاقة وقوة غيبية مقدسة كامنة في شخص الملك أو عزيز على سكانها ، ولا يمكن تجديد الطاقة أو القوة المقدسة إلا بوسيلة واحدة هي التضحية بالملك أو العزيز الذي ينبغي ان يتقدم بجسده وروحه قربانا للآلهة أمام سكان قرطجنة، وبعد موته تقام له الشعائر والطقوس الدينية، وكانت الضحية الأولى للمفهوم والمعتقد منشئة الدولة القرطاجية الملكة أو الأميرة عليسة.

والدولة القرطاجية كانت متأثرة كثيرا بالحضارة الفرعونية والأشورية ومنافسة للحضارة الإغريقية على سواحل البحر الأبيض المتوسط ، وكما كانوا القرطاجيون أبرز بحارة تلك العصور فكانوا على اتصال بالحضارات الشرقية والبلدان الأوروبية الغربية مثل أسبانيا وانكلترا وأهتمت الدولة ليس فقط ببناء الموانئ البحرية التجارية، بل كونت مدنا وجيشا قويا لحماية الموانئ والمدن، وكان من أفراد يونانيون وهذا ماخبرنا به عزالدين جلاوجي، " ولم يتردد اليونانيون في الانخراط في صفوف الجنود المرتزقة في الجيش القرطاجي...ان أول ظاهرة يلمسها الدارس لتاريخ مجتمع هذه الأرض، في هذا العصر القرطاجي هو الإمتزاج الواضح بين عدد من العناصر الحضارية في ذلك المجتمع. فهناك العنصر القرطاجي الفينيقي الأصل، والعنصر البربري المحلي ، والعنصر اليوناني..."⁴. هذا يعنى ان هناك تأثيرات ثقافية يونانية على دولة ومجتمع قرطجنة، وان العناصر التي قدمت سواء تجار أو مرتزقة في ألجيش القرطاجي، قد عرفوا المسرح اليوناني. لكننا لا نملك أدلة واضحة أو نص يثبت ممارسته عروضاً وكتابة في شمال أفريقيا في عهد الدولة القرطاجية، وكان حكام الدولة النوميدية شمال أفريقيا لهم إهتماماً بالأدب والفنون، وخاصة يوبا الثاني، فكانت له اتصالات ثقافية مع رجال المسرح. ويخبرنا محمد عبازة بقوله، " يوبا الثاني... اتخذ ممثلين وممثلات، لا يزالون بقصره وجلب إلى بلاطه أحد مشاهير الممثلين في التشخيص واسمه ليونتوس لاريخوسي..."⁵.

يوبا الثاني اهتم كثيرا بالفنون والثقافة وأعطى اهتماما كبير للميدان المسرحي وهذا راجع لتربيته وثقافته التي أكتسبها في بهو القصر في روما بإيطاليا، وقد اعتنت بتربيته الأميرة أوق طافيا (أخت القيصر أغسطس)، وحبه لزوجته كليوباترا سلمي المتيبس ابنة كليوباترا الملكة

المصرية وانطونيو القائد الروماني والتي كانت تعشق الفنون، " لم يشغله شيء عن المطالعة والبحث بروما ولاحين جلس على عرش آبائه، وكان يقول الشعر، ولا زالت بين أيدي الأدباء أشعار بعث بها إلى "ليوننتوس" وكان هذا لم يحسن دوره في تمثيل مأساة "هسيبييل" لأنه أكثر من الأكل قبل أن يمثل، فسخر منه لنهمه..."⁶.

ان الإنسان بطبعه وغريزته ميالا للمحاكاة والتشخيص و المتعة والإنبهار بعروض الفرجة، إنها جدلية الروح الدرامية والمأساوية في الإنسان التي تشمل المؤدي والمتفرجين، ان الإبداع الشعبي الشفوي الفلكلوري يكون السباق لكل ما سيليه من إبداعات فنية مكتوبة في النثر والشعر، وفي نهاية المطاف يأتي الفن المسرحي.

بقايا وأثار المسارح والمدن الرومانية في الجزائر.

ان النتيجة التي يمكن استخلاصها من دراسة تاريخ السكان في الجزائر، هو الإمتزاج بين سكان الحضارات المتوسطية السابقة.

دخل الرومان الأراضي الجزائرية، وسيطروا على الموانئ والسواحل، وزحفوا بسرعة إلى داخل الأراضي السهلية وخاصة منطقة الشرق الجزائري، بغية السيطرة على الأراضي الصالحة لزراعة القمح والفواكه، وشيدوا مدنا ضخمة. والمعروف عن الحكم الروماني فلسفة - عدم إهمال مستعمراتهم حتى لا يشعر سكان تلك المستعمرات أنهم على هامش الإمبراطورية. وبنى الرومان في الجزائر مدن تشبهت بروما مثل مدن تيمقاد، جميلة، شر شال، كما بنوا جامعة مدورش والتي ضاهت جامعة روما والتي كان من خرجيها، رجل الدين المتسامح سانت أوغست وأبوليوس الروائي الخطابي وهما من أصل نوميدي.

حاول الرومانيون نشر ثقافتهم المدنية عبر مدن مثل، تيمقاد، مدورش، جميلة، شر شال، وأخرى صغيرة. ونجد من السكان النوميديين من تقبل الحضارة الرومانية وأندمج فيها ومنهم من أبدعوا بكتاباتهم في الميادين المختلفة، وهناك من عارض وحارب الرومان، لكنهم سكنوا الجبال والكهوف مثل "غوفي" وآخرون زحفوا للجنوب الجزائري، وظلوا يقاومون بانتفاضات متتالية، حتى نهاية الحكم الروماني سنة 428 م، وذلك بتعاونهم مع الزاحفين الوندال.

وهدفنا هو دراسة ما تركت الحضارة الرومانية من مسارح أثرية في المدن الجزائرية، عبر تلك المدن التي مازالت هياكلها قائمة إلى يومنا هذا، شاهدة بمسارحها على وجود عروض مسرحية قدمت على ركوحها.

نحن نعلم مدى التمازج بين معتقدات الإغريق والرومان، لأن سكان اليونان نقلوا إلى روما معتقدات الإغريق، وأخذ الرومان الكثير عن الحضارة اليونانية، "وأضحى آلهة الرومان صورة طبق الأصل عن آلهة الإغريق، فلا فرق بينهم إلا في التسمية. فحل، جوبيتر، محل رفس، ومارس محل أريس، وجانون بدل هيرا، ومينرقا بدل أثينا، وفينوس بدل أفروديت... وتبنوا ما ورد في أالميتولوجيا الإغريقية. فكانها نابعة من خيالهم ولم يقتبسوها. وقلدوا المعابد الإغريقية، وأضافوا إليها الشكل المستدير، وزينوها بالأنصاب والتماثيل.."⁷. وهذا ما نجده من بقايا التماثيل والمسارح في تيمقاد، جميلة، مدورش، شر شال، قالمة، حيث نجد مسارح كبيرة ذات مدرجات متعددة للمتفرجين، وعن بعد مترين إلى ستة أمتار، نجد ما يسمى اليوم بالخشبة المسرحية، مبنية بأحجار كبيرة مسطحة نصف دائرية مواجهة للمدرجات بأكثر من عشرين مترا، والمسرح كله على شكل دائري بمدرجات من أعلى إلى أسفل أفقي تحتي. ويختلف من مدينة أثرية رومانية إلى أخرى.

من خلال الآثار والدراسات التي تؤكد ان جامعة مدورس كانت الثانية في عهد الحضارة الرومانية وخرجها، أوغست، أبوليوس؛ وديمقاد المدينة الثانية في الإتساع والعمران، فإننا نستنتج أن عروضاً مسرحية عرضت على ركوحها، وقد تكلمت عنها الدراسات الدينية الحياتية عند أوغست وبعض المخطوطات لمؤرخين شاهدة على أن المسرحيات التربوية أو التعبيئية لفلسفة الإمبراطورية الرومانية عرضت في مناطق عدة من مستعمراتها، خاصة تلك المسرحيات التي اعتمدت كمنهج تربوي سلوكي للفرد والجندي الروماني وأهمها: مسرحية "ميليس جلوريسوس" لمؤلفها بلوتس (184/ 254 ق م) وهي مسرحية هزلية تدور أحداثها، حول الجندي بيرجوبولينيس الغبي الذي بسلوكياته وأفعاله، تحول إلى ذليل، وذلك جزاء حماقاته التي ارتكبها في حياته، ومسرحيات أخرى لنفس الكاتب (كالولاريا) و (يوكليو).

ولا يمكن للحضارة الرومانية البقاء لقرون في الجزائر دون أن تعرض مؤلفات ترنس وخاصة مسرحية "الأخوة" التي تتمتع باهتمام خاص كمنهجية تهذيبية سلوكية لتربية الأطفال وتدعو لتحرر في تربيتهم. وتروي أحداث مسرحية الأخوة: أب اسمه دمين له طفلان اسمهما كنتسيفو وأسخينوس. ينشأ الأول في البادية مع محيطها القاسي الخشن والقمع والعنف أحيانا، والثاني ينشأ في المدينة مع عمه المتمدن والمتحضر اللين المتساهل... وفي بداية المظهر يتبين ان العم تسامح كثيرا مع أسخينوس، في اللهو والتسامح وان كنتسيفو يساير الحياة وأرق شخصية من الأخ أسخينوس... ولكن سرعان ما يتبين أن أسخينوس أحسنهما. حيث يؤكد ترنس - أن العطف والتفاهم والحب والحوار والتسامح خير تربية للأطفال - وعندما تظهر القسوة والعنف والعدوان سوف يخرج الأبناء على طاعة الأب وينقلبون عليه. ومسرحيات أخرى لترنس، كمسرحية "فورميو".

ولا يمكننا نسيان المؤلف سينيكا ومسرحياته التي تتمتع بالقوة والمتعة ، فإذا ولدت الحضارة الإغريقية سوفكليس في المسرح، فإن الحضارة الرومانية تفتخر بسينيكا، ومن مسرحياته، فيدرا، أجاممنون، ميديا، وصحيح انه أخذ الكثير بصفة مباشرة من المسرح الإغريقي مصدرا وبنوعا لإلهامه وخياله، إلا أنه قدم كثيرا من الموضوعات والمعطيات الرومانية، وعلينا أن نحكم بالعدل لقوة الأسلوب الدرامي وما يتخلله من كلمات وعبارات ومهارة الخيال في مؤلفات سينيكا.

ولهذا علينا أن نقول أن سبعة قرون من الوجود الروماني في الجزائر لم تكن عبارة عن زرع وحصاد القمح، بل تواجد الفنانون في المدن الجزائرية بالعهد الروماني، ومازالت هياكل المسارح شاهدة على ذلك، وبعض التماثيل محفوظة، شاهدة على ما قدموه من ثقافة مدنية، ولا يمكننا حتى التخيل بوجود مسارح بدون تمثيل، وانتشارها عبر المدن الرومانية في الجزائر،

واستيعابها لجمهور كثير ويكتب الدكتور صالح لمباركية، " وأقاموا في المدينة يعني تيمقاد مسرحا يتسع لخمسة ألف متفرج..."⁸. وهذا يعني وجود منتج مسرحي ومتفرج، وخاصة ونحن نعرف أن الحضارة الإغريقية والحضارة الرومانية أعطيا إهتماما كبيرا للمسرح أينما تواجدتا. والسؤال المطروح. هل تمت كتابات مسرحية من سكان نوميديين بالجزائر في العهد الروماني؟ الجواب لا دليل واضح ومؤكد على تأليف مسرحي تم بالجزائر في العهد الروماني، والقديس سانت أوغست يصرح أن المسرحيات التي عرضت كانت مسرحيات هلينية ورومانية.

لكن يبقى السؤال مطروحا، لأنه لا يمكن بقاء الرومانيين لقرون في الجزائر ولم تكتب أية مسرحية، رغم وجود الرواية الخطابية لأبوليوس والخطابة والبيان للعالم أفرنتوس القسنطيني، "ويمكن أن نذكر من بين فحول الخطابة والبيان في ذلك التاريخ، عالم التحرير أفرنتوس القسنطيني (Le rhéteur fronton) المولود بقرطه وكان أستاذ الإمبراطور ماركوس أوريليوس، وقد حصل على شهرة كبيرة وأدرك في ميدان الأدب ما يمكن اعتباره المثل الأعلى حسب فهم معاصريه، وأننا إذا وجدنا اليوم في مؤلفاته شيئا كثيرا من التكلف والتصنع والإدعاء وفساد الذوق، فانه يجب أن لاننسى بأن تلك النقائص كانت تعتبر في عصره من الكماليات والمحاسن، ولذلك كان أفرنتوس يعد في حياته فريد عصره ومن أكبر فناني زمانه. ونذكر أيضا الكاتب الروائي الشهير أبوليوس (Apulée)...وشغفه بكل فلسفة وبكل مذهب في التصوف، فقد كان فنانا رقيقا وخطيبا بليغا، ذرب اللسان، خصبا في إيجاد الألفاظ وابتكار المعاني، وهو مؤلف الرواية الفلسفية الخالدة (الحمار الذهبي)."⁹.

نشأة عروض الفرجة الفنية.

هذا العنوان يقودنا إلى دراسة ولو بصورة مختصرة على مسار نشأة عروض الفرجة الفنية والاستعراضات ومسرح خيال الظل، في الوطن العربي ما قبل ظهور الإسلام وبعده.

1- نشأة الفرجة الفنية في الوطن العربي ما قبل الإسلام.

على الرغم من كثرة العشائر والقبائل في المجتمع العربي، قبل الخلافة الإسلامية، ظلت القبيلة الإطار الوحيد الذي ينشأ ويترعرع فيه الفرد، بعادته وتقاليده، سياسيا واجتماعيا وثقافيا، والشعور القبلي والإحساس بانتمائه للقبيلة روحا وجسدا، ترك الفرد لا يتحرك إلا في إطار مفهوم القبيلة، عرفها الداخلي بعادته وتقاليده وكرامتها وعزتها وشرفها مع القبائل المجاورة والشعوب الأخرى. ولتعدد كياناتهم كثرت ديانتهم وطقوسهم. وذلك راجع لموقعهم الإستراتيجي وممارستهم التجارة، والتي ظلوا لعهود يحتفظون بأسرارها وطرقها، ومخالطتهم الأجناس الأخرى، وفي رحلاتهم التجارية تأثروا بمعتقدات وعبادات الأمم الأخرى، وفي أراضيهم ظهر رسل وأنبياء ولذلك نجدهم عرفوا أديانات السماوية، كاليهودية والمسيحية وغير السماوية كالمجوسية

والوثنية، وشاعت وانتشرت بقوة بين القبائل والعشائر العربية. وقامت على فكرة عبادة مظاهر الطبيعة، وعبدوها وعملوا على استرضائها، وصقلوا منحوتات تمثل بشرا وحيوانات أو مظهر من مظاهر الطبيعة، وكونوا لها طقوسا واستعراضات، حيث أنهم كانوا يطوفون بها ويتقربون إليها ويستجدونها في وقت السراء والضراء، " شاعت الوثنية شيوعا كبيرا في بلاد العرب، وقامت على فكرة عبادة مظاهر الطبيعة. ولما كان العربي يعتقد أن لهذه المظاهر تأثيرا بالغا على حياته، فقد حرص على استرضائها، وأخذ لها أشكالا مختلفة من بيوت وأشجار وأحجار منحوتة تمثل بشرا وحيوانات، وأخرى غير منحوتة. وكان العرب يطوفون حول هذه الأصنام، ويتاجرون عندها، ويعتبرون المكان الذي فيه المعبود حرما... وزاد عددها على الثلاثمئة أهمها، ود - سواع - يفوت - يعوق - هبل - بعل جهار... أما الأصنام التي تشتبك في تقديسها معظم القبائل فكانت: اللات والعزة ومناة...¹¹.

واشتهرت الأسواق في الأراضي العربية بكثرة تنوعها من منتجات وبيع، منها المحلية والمستوردة، وازدهرت تلك الأسواق بقيمة المعروضات من جميع أنحاء العالم، وذلك لموقعهم الإستراتيجي ولكثرة الطرق التجارية التي تخترق الأراضي العربية، كما سيطر العرب على طرق التجارة البحرية في الخليج العربي والبحر الأحمر والمحيط الهندي، ولا ننسى أن العرب كانوا وسطاء تجاريين بين الأمم. وتنوعت هذه الأسواق، ولكل منها فرجة فنية واستعراض خاص بها لطبيعة موقعها.

ما يهمنا هنا هو أنواع الفرجة الفنية الثقافية في تلك الأسواق. وأهمها سوق عكاظ للشعر، وكان للمنافسة الأدبية الشعرية للنساء والرجال وقع لدى الجماهير، والسوق عبارة عن ملتقى فني ثقافي للإبداع الشعري العربي، له متفرجين وحكام يقيمون المواضيع والكلمات والنبرة الشعرية، وموازن الشعر والإلقاء، ومن سوق عكاظ بقيت المعلقة السبع المشهورة والبعض يعددها بعشرة معلقات وهي عبارة عن قصائد لفظاحل الشعر لذلك الزمان والتي مازالت إلى يومنا شاهدة ومعبرة عن واقع نفسي واجتماعي عاشته الكيانات العربية؛ حيث نجد العرب اهتموا كثيرا بالشعر وفن الخطابة بالإلقاء تمثيلي، وأعطوها اهتماما خاصا، وكان لكل قبيلة شاعر أو خطيب، بمثابة الناطق باسم القبيلة. وبطبيعة الحال يتطلب ذلك الإلقاء على منصة أو خشبة ومتفرجين، لأن الشاعر يعبر عن كيان قبيلته، أحلامها وطموحاتها شجاعته وكرمها وأحيانا الرثاء لإبطالها، والتعزية للآخرين فيما أصابهم.

ونستنتج من ذلك أن الشعوب العربية عرفت عملية الإلقاء بالمعنى المسرحي عن طريق الشعر، حيث الشاعر يعطي للكلمة والجملة قيمتها ونبراتها وانفعالاتها النفسية الداخلي والخارجي، حسب معانيها وأهدافها، مع التركيز على الحركة الجسمية والفعل السردي بحالة باطنية

نفسية، ومن هنا يمكننا القول بأنه عرض إلقائي شعري، يتم حسب المعطيات الموجودة آنذاك النفسية والاجتماعية والإقتصادية. ولهذا فإنني أعتبر شاعر سوق عكاظ "شاعر ممثل" لوجود المكان، الزمان، النص، الشاعر الممثل، الجمهور، في كل ما ألقى في سوق عكاظ والأسواق الثقافية الأخرى. رغم أنه وصلنا القليل من القصائد الشعرية، من ذلك التراث الثقافي الانساني الذي يعبر عن كيانات سياسية واقتصادية وجدت عبر مناطق العالم العربي.

2 - مظاهر الفرجة الفنية في عهد إنتشار الإسلام.

إن العرب لم يكتبوا نصوصا مسرحية بالمفهوم المسرحي المتعارف عليه اليوم، إذا أستثنينا المقامات لبديع الزمان الهمذاني والحريري مع أواخر الدولة العباسية، ولم يترجموا إبداعات مسرحية عن الحضارة الإغريقية والحضارة الرومانية أو من فنون العرض للحضارات الآسيوية، رغم ترجمتهم لكثير من العلوم الإنسانية للحضارات الأخرى. وهناك حسب رأي عوامل أخرى من أهمها:

1 - أن مواضيع النصوص المسرحية للحضارتين اليونانية والرومانية أغلبها قائمة ومرتكزة على تعدد الآلهة وصراع الإنسان مع الغيبيات بينما الديانة الإسلامية توحيدية وهذا ما نجده أيضا في الديانات السماوية الأخرى، حيث أنها أهملت المسرحيات الإغريقية والرومانية وواجهت المسرح بصرامة حتى القرن الخامس عشر؛

2 - وجود الحوار والصراع والمناقشة في المسرح، والذي لا يتلاءم وطبيعة الحكم والوضعية السياسية سواء في عهد الدولة الأموية أو بداية الدولة العباسية، بمعنى أدق حكم الفرد والحاشية، وبيئة الغضب والتمرد التي عرفتها المنطقة نتيجة انتقال الخلافة من مكة إلى دمشق ثم إلى بغداد، بواسطة العنف والقوة، وانتهاء حكم الشورى والشرعية، بعدما دامت 78 سنة في عهد الخلافة الإسلامية.

لكن العرب عرفوا أشكالاً من عروض ومظاهر الفرجة الفنية، كما سبقنا وحددنا ذلك مع الأسواق الثقافية وسوق عكاظ، والذي اعتبرناه سوق للشعر بإلقاء مسرحي، أو ما يسمى اليوم بمنولوج لشخص واحد. وأشكال أخرى تنوعت في طقوس دينية ووثنية من الخليج العربي إلى المحيط الهادي. منها مادون والكثير بقي بدون تدوين مطمورة تحت الرمال إلى اليوم.

وفي بداية عهد الإسلام اهتم الخلفاء بإنشاء دولة وتنظيماتها وجيوش للفتوحات الإسلامية لنشر الديانة الجديدة بين القبائل والإمبراطوريات المجاورة والشعوب الأخرى، هذا تطلب منهم الإهتمام بإستمرارية الشعر، وإعطاء قيمة كبيرة لفن الخطابة. وأستطاعوا أن يبرعوا في ذلك، فالخطيب هو الذي يستنهض الهمم، ويرغب المتعاطفين والمترددین، ويرهب الأعداء. باستعماله كلمات حماسية وأخرى منطقية تخاطب العقل. ومثالا لذلك ما نجده في خطبة طارق

ابن زياد. عندما دخل في مواجهة مع الأسبان، حيث حرق سفنه وخاطب الفاتحين بقوله: "البحر من ورائكم والعدو أمامكم وما بقي لكم إلا القتال..." "ففن الخطابة يتم بإلقاء مسرحي، حتى تكون لكلماته أشد وقعا على النفوس من الأنصار والأعداء.

وأستمر إهتمام العرب في عهد الإسلام بالشعر وبإلقائه في الأسواق والمنتديات، ويعتبر من العادات العربية التي أبقي عليها الإسلام ومن أشهرها سوق دومة الجندل، وسوق هجر، وسوق عمان، وسوق أرم، وسوق حضرموت، وسوق صنعاء، وسوق عكاظ؛ وأنتشر الشعر في المساحات العامة وقصور الولاة والسلاطين وخيم شيوخ القبائل، سواء في المدح والهجاء وأحيانا الرثاء، والبطولات والإعتزاز، "ما أن برزت الأطماع في الإستيلاء على السلطة في عهد بني أمية. وكثر المطالبون بالخلافة. حتى أخذ الأمويون يستنفرون الناس لنصرتهم. وكان الشعر من بين أفضل الوسائل التي استخدمها الأمويون في الدعاية لأنفسهم ومهاجمة خصومهم، وكانوا في سبيل ذلك يقرّبون إليهم الشعراء ويغدقون لهم العطاء. وتحول الشعر في عهدهم عن وصف الأطلال ومفاجأة الحبيب، إلى السياسة. وأضحى الثالوث الأموي. الأخطل، والفرزدق، وجريير. أبرز الشعراء السياسيين في ذلك العهد. وقد امتازوا بالمديح كما برعوا في الهجاء. وقبض للشعر في هذا العصر مدرسة أخرى. في الحجاز بعيدا عن السياسة والتحزبات هي مدرسة الشعر الغنائي الغزلي ومن روادها عمر بن أبي ربيعة، وجميل بثينة العمري..."¹².

كما كثر الحكاؤون في الأراضي الإسلامية، بعد خضوعهم لرؤية واحدة وتوسع الخلافة من شرق أسيا إلى شمال أفريقيا وبعض مناطق جنوب أوروبا. وكانت تكثر مشاهدتهم والإستماع لحكايتهم عن خصائص البشر والأجناس الأخرى وتقليد أصوات الحيوانات، "وكان هناك كثيرون من المضحكين تفتنوا في طرق الهزل. يخلطونه بتقليد لهجات النازلين ببغداد من الأعراب، والخرسانيين والزنوج والفرس والهنود، والروم، ويحاكون العميان، وقد يحاكون الحمير. ومن أشهر هؤلاء في عصر المعتضد ابن الغازلي. وكان يتكلم على الطريق. وسمع به الخليفة المعتضد فاحضره. فما زال يذكر له نوادر. والخليفة متماسك حتى أخرجه عن طوره ووقاره إلى الضحك..."¹³.

من هنا نستنتج وجود ممثل حكواتي يستعمل الإلقاء والميم. بمعناه الجمع بين فنون الأداء بالكلمة والتمثيل، وهذا في حالة المقلدين، كما نجد أيضا الممثل والمتفرج والزمان والمكان والنص الحكواتي، أما الأداء بالجسم البشري في تقليد الحيوانات و العميان، وكل معايب البشر فهو قريب جدا إلى ما يسمى اليوم بالمفهوم الأوربي ألبيوتوميم وهو نوع من أنواع المسرح.

كما كان في ذلك الوقت التبادل الثقافي مع البلدان الأجنبية، " وكان ثمة ممثلون يأتون من الشرقيين الأدنى والأقصى ليقدموا تمثيلياتهم في قصور الخلفاء. كما كان المسافرون العائدون من أسفار طويلة يقصون على الخلفاء، عن أخبار أسفارهم ما يسلى ويدهش.²¹

من كل ما طارحناه نستنتج أن الشعوب العربية والإسلامية عرفت عنصر التمثيل وعناصر الدراما في عروض الفرجة الفنية، واستمتعوا بالغناء أو ما يسمى اليوم بمسرح الأوبرا والأوبرات، وهذا ما نستنتجه من كتاب ألديارات لشابشتي، وأن جميع الفنون تطورت بالتدرج وليس دفعة واحدة، كما أنهم شاهدوا المسرح عن أمم وحضارات أخرى في إطار تبادل ثقافي ديبلوماسي. وأنهم كانوا متفتحين على الإبداعات الإنسانية لثقافات الأمم والشعوب الأخرى.

المقامات ومسرح خيال الظل.

إن سكان الأراضي العربية عرفوا جيدا الشعر والنثر وفنون الخطابة وتلذذوا بها، ولكن سرعان ما دخلت مكتباتهم ومساحاتهم العامة وبيوتهم نوعا آخر من الأدب اسمه فن المقامات في عهد الخلافة العباسية. وإنني على قناعة أن المسكوت عنه والمهمش تاريخيا من تاريخ الفنون والإبداعات الإنسانية هو الجزء الأكبر من هذا التأريخ، ولا يمكن أن يكون بدون فائدة للمختصين والبشرية جمعاء، ولتصحيح المفاهيم وإدراك الواقع كما هو والحقيقة كما يجب أن تكون. ونقصد هنا، مسرح خيال الظل وإبداعات بديع الزمان الهمداني وتلميذه الحريري لفن المقامات، والتي بها سرد وصفي للمكان وحوار درامي للأحداث بأفعال تشخيصية حية متحركة وأسلوب مسجوع بألفاظ أنيقة والتي يضع فيها المؤلف نفسه جانبا والشخصية الرئيسية والثانوية تعبر عن نفسها بحرية حسب المعطيات النفسية والاجتماعية والإقتصادية، بحبكة أو عقدة تدفع إلى تطور الصراع، بمكان وزمان محددين مع وجود الإيقاع البطيء والسريع، بهدف "التهديب ونبذ التضليل واليهوس" وذلك بأسلوب السلوك الحوارية (الثقافة الحوارية).

أما ما قبل مقامات بديع الزمان الهمداني فأعتبرها نثرا أو أحاديث أدبية ويمكن القول قصص وروايات، ولا أريد أن أدخل في موضوع ليس من اختصاص بحثي، وإن حاول البعض حشوه وإدخاله في فن المقامات ككتابات مقامات عيون الأخبار لأبن قتيبة وأحاديث الكدية لأبي عثمان الجاحظ وآخرون، لأن وجود السجع في كتاباتهم لا يعني أنها من أصول فن المقامات، وهي تختلف في شكلها وجوهرها عن فن المقامات لبديع الزمان الهمداني والحريري، وإن لفظ المقامات أو أحاديث المجالس ليس معناه فن المقامات حتى وإن وجد عنصر من عناصر فن المقامات؛ لا يعني أن كل المجالس والأحاديث الأدبية، فن مقامة، من هنا نخرج بمفهوم لا يعني أن كل مجلس أو مقام أو حديث أدبي يعتبر فن المقامات إذا كانت بعيدة عن الحوار والفعل الدرامي والصراع بخط متواصل للأحداث محددين في المكان والزمان.

كما نجد الحريري يؤكد أن إبداعاته إستمرارية لنهج الهمذاني ويعترف بأسبقيته لنشأة المقامات: "فإشار من إشارته حكم، وطاعته غنم، إلى أن أنشئ مقامات أتلو فيها تلو البديع، وان لم يدرك أفضال شأو الضليع..."¹³. بمعنى أدق أن ما قبل مقامات الهمذاني بها أفعال سرديّة حكوّاتية وخالية من الأفعال الدرامية.

وفي الأخير يمكن القول أن كثيرا من مقامات بديع الزمان الهمذاني والحريري دراما حقيقية والباقي فيها جزء بسيط سردي حكوّاتي بمضمون درامي، والجزء الأخير نعتبره دراما بمضمون حكوّاتي لأن السرد يأخذ حيزه في بعض المقامات.

خيال الظل: فن مارسه العرب ودخل مساحتهم وقصورهم وأصبح عادة وتقليدا لدى شعوبهم. وخاصة أيام الدولة العباسية وفي عهد الفاطميين والمماليك، وقد التفتت حوله الجماهير، في المساحات العامة، وجلس الملوك والأمراء يستمتعون به في قصورهم. ولا تهمنا المناقشات البيزنطية عن شكل أصول خيال الظل أو طيف الخيال، لأن الاختلاف كثير حول من أبدعه، رغم أن المعطيات الموجودة في تلك العهود تؤكد أن سبب نشأته البيئة والذهنية العربية الإسلامية. ما يهمنا هنا هو أن سكان الكيانات الإسلامية مارسوه بقوة واستمتعوا به وأبدعوا في تقديمه للجمهور.

خيال الظل، أو ظل الخيال فن مسرحي في الشكل والمضمون، والتمثيل فيه كان عن طريق أشخاص ممثلين وما تتطلبه المقامة العرضية من ضرورة الإكسسوار، وراء ستار أبيض شفاف مع استعمال الضوء الشمع، أيضا وراء الستار، بمعنى مسرحي خيال الظل استخدم التجسيد والديكور والضوء والنص؛ أما التمثيل باستعمال الجسم بمعنى تجسيد الشخصية المسرحية أو الإكسسوار التي يحركها الممثل وتظهر للجمهور كخيال، يشبه في الشكل ما يعرف اليوم بمسرح القراقوز. لكن الإختلاف أن القراقوز استعمل الدمية فقط وخيال الظل استخدم تجسيد (التشخيص) الشخصية المسرحية ومتطلبات الإكسسوار ما وراء الستار.

القول والمداح (الراوي).

عرف شمال أفريقيا مظاهر أخرى من الفرجة الفنية زيادة على مسرح خيال الظل أو طيف الخيال والقراقوز، القول والمداح وأحيانا يطلق على تسميتهما الراوي والحاكي في المشرق العربي، وهما شخصيتان يقوموا بسرد حكايات شعبية في الأسواق والأماكن الجماعية، تتميز بالوضوح والتحديد، وتناقض وتباين الشخصيات، والقول يستخدم الأداءات الحركية الجسمية حسب معنى الكلمة وأحيانا الإيماءة والتلميح بالكلمة وقد تكون إحياءات، وعادة ما تتميز بالتشويق وبدنياميكية الفعل وتوتر الصراع، يحكيان قصص شعبية وأخرى بطولية ودينية، تميل إلى الأسطورة والخرافة الشعبية والكثير منها مستنبط من ألف ليلة وليلة والمدائح الدينية وحكايات عن حياة الأنبياء والرسل وأبطال الفتوحات الإسلامية؛ وحكايات القول في شمال

أفريقيا وخاصة في الأراضي الجزائرية تميزت بأنها تدعو إلى عمل الخير والحياة الطيبة الرقيقة وتتميز الحكايات بالنهايات السعيدة، وتفادي فكرة الحقد والشر والكراهية، وتداول القوال في الجزائر بقوة قصة أبي زيد الهلالي وذياب بن غانم وير يقع والجازية.

في خلافة المستنصر الفاطمي ثارت وتمردت شعوب وحكام بلاد المغرب عليه فنصح بعض مستشاريه أن يبعث هؤلاء العرب من هلال وسليم ، فان ظفروا بالثائرين وسيطروا على المنطقة، فقد كسب تلك البلاد، وان انهزموا وقى الله مصر شرهم وأرسلهم سنة 441 هـ... ونزلوا بالمغرب وافتتحو أمصارها واستباحوها؛ والقصة لها ثلاثة أقسام - القسم الأول منها يصف تاريخ بني هلال في بلاد السرو (وهي منازل حمير بأرض اليمن) والقسم الثاني تدور حوادثه حول رحلة بني هلال إلى نجد والقسم الثالث تدور حوادثه حول رحلة الهلالية إلى المغرب الكبير والقسم الأخير تداولت قصصه بين سكان المناطق الجزائرية بكثرة ورويت في الأسواق والمباني والمناسبات، وأهتمت الجماهير بأحداث القصة وتقبلتها بعفوية وبتلقائية وحكاها رواة وتداولتها الألسن في المساحات العامة والأسواق وأحيانا في الأعراس، كما غناها المطربون، لأن حوادثها عايشها الشعب الجزائري ببطولات بدوية ساذجة وتلاءم وذهنيته، ولأن القصة فيها حبا مثالي تنعش فيهم الحس الغزلي العفيف، الذي تضحى في سبيله الأفراد والقبائل وتحرك فيهم العزة والكرامة والحماسة والعصبية للأبطال وأحيانا تتداخل بين حوادثها مقاطع من الغناء وأشعار حول حيزية ومحبوبها.

كما تمتعت أيضا قصة عنتر بن شداد بشهرة واسعة بين المؤدين والمستمعين، وتحكي قصة عنتر عبد أسود من أمة سوداء لأمير من قبيلة عبس، شجاع ويتميز بصفة الأبطال أحب ابنة عمه الفتاة النبيلة عبلة وأراد التزوج بها لكن العرف القبلي يرفض تزوج فتاة نبيلة بعدد، وفي إحدى المعارك يرفض عنتر المشاركة في الحرب مع قبيلة عبس، فتقدم منه الأمير طالبا منه المشاركة فيرفض على أساس أنه لا ينتسب إلى قبيلة عبس وهو عبد ، فيتقدم منه الأب بقوله: كر فأنت حر....

وقد أحب سكان المناطق العربية القصة وتداولتها الألسن لأن القصة فيها الحب العفيف والمغامرات الغرامية والمآثر البطولية وتندمج فيها الشخصيات التاريخية بالشخصيات الأدبية الشعرية، "والأساطير التي تتكلم على رواية عنتره تؤولف 32 مجلدا؛ كما يضع مؤرخو الأدب العالمي رواية عنتره في مصاف الإبداعات والأعمال الملحمية الكبيرة في الأدب العالمي مثل الإلياذة والأديسية الأغريقيين، والانبياء الرومانية، والنيبولنجر الألمانية، والمهابارنا الهندية، والشهنامة الفارسية، والماناس الكركيزية، إن حكاية وعرض رواية عنتره كانت مهنة قائمة

بذاتها إلى درجة أصبحوا يطلقون فيها على الحكواتية لقب "العنتريين"، وكان المستمعون عادة يعرفون ويحفظون حكاية عنتره على ظهر قلب...¹⁵.

والمداح والقوال لا يختلفان في الجوهر، بمعنى إيصال قصة أو خبر للجماهير، وفي مناطق عدة تختلف التسميات فقط؛ والقوال يستعمل الموسيقى وآلة الرباب والناي وأحيانا آلة العود والبندير، والحكايات تتم وسط الجمهور بين المتفرجين ولها صفة الارتجال، يختلط فيها الكلام السردى بالحوار مع المتفرجين أحيانا، ويتوقف المداح في السرد عدة مرات، لطلب المعونة المالية من المتفرجين اختياريا، ويقوم بالدوران وسط الحلقة، والشروط الأخلاقية على المداح الإجابة عن بعض الأسئلة من المتفرجين، وأحيانا نقاش بين القوال والجمهور بعلاقة جدلية بين المتفرج والراوي، وهذا التشبيه للمداح يختلف من منطقة إلى أخرى في شمال إفريقيا، لكن المتفق عليه أن القصص كلها شفوية لا تحترم أية نص، قد تزيد أو تنقص، وأحيانا إعادة مقطع من السرد حسب الطلب، وهكذا أصبح القوال والمداح مهنة متداولة بين الجماهير من جيل إلى جيل، وإن أصابها بعض الشلل في الجزائر مع نهاية السبعينات، لظروف سياسية كان هدفها القضاء على الشعوذة في الأسواق، أضف إليها إنتشار المسارح والسينما والتلفزيون بقوة وسط الجماهير.

كما أنتشرت في شمال إفريقيا ألعاب الدمى، وحكاياتها في الأحياء الشعبية أيام الأفراح، والتعازي، وتوسعت عبر الوطن الجزائري في عهد الدولة العثمانية، وأصبحت قصصا للأطفال تحاكيها الجدات للأحفاد.

مميزات مظاهر الفرجة الفنية ومسرح خيال الظل.

إن العالم العربي عرف عدة أنواع من مظاهر الفرجة الفنية من طقوس دينية وبعض المحافل الثقافية كسوق عكاظ، الذي تزاخم الشعراء لإلقاء قصائدهم الشعرية به، وتطورت أنواع الفرجة متأخرا إلى رواة المقامات وتجسيدات خيال الظل، إلا أن عرف المسرح بالمفهوم الأوروبي. وهذا الأخير مارسوه متأخرا في القرن التاسع عشر.

ولا نستطيع القول إن ما عرضناه ولو باختصار عن بعض ملامح نشأة الفرجة الفنية والعروض مسرحا بالمفهوم الأوروبي، رغم أن الكثير فيها عناصر وإمكانيات الدراما، أما خيال الظل نؤكد أنه مسرح بالمعنى المتعارف عليه. ولهذا أطلقنا على العروض تسمية "الفرجة الفنية". لكنها كانت السبب في احتضان الجماهير للمسرح بالمفاهيم الأوروبية عندما وصلها، حيث وجدت فيه وسيلة للتعبير والتغيير. ونشأت فرق مسرحية في المدن والقرى، والفن المسرحي الجميل لم تواريه أية معارضة، إذا أستثنينا مجموعة المبررين والمظللين والتأويليين، لأن الشعوب العربية والإسلامية كانوا يمارسونه كفرجة فنية، عبر الأجيال والعصور بدون أن يعرفوا أن فيه عناصر الدراما؛ إن مظاهر الفرجة الفنية وأشكالها المتنوعة قابلة للتطوير، لأنها

وسيلة للتعبير عن هموم عايشها الشعب العربي، والمهم أن يجد الجمهور شيئاً يحتاج إليه ويرتبط به، وقد وجده في أنواع الفرجة الفنية التي تكلمنا عنها، رغم معارضة بعض المتطرفين الطائفيين والتأويليين والمظللين، لأنواع عدة من مظاهر وأشكال الفرجة الفنية، وبعض الأعياد التي كانت ترفضها بعض الطوائف الدينية كعيد (النيروز).

كما واجهت مقامات بديع الزمان الهمذاني والحريري عند بداية تشكيلها صعوبات جمة واعتبرت من البعض الفكر الأجني آنذاك وخاصة من المظللين والتأويليين الراضين للفكر الحواري والمبررين لحكم الفرد، لكن سرعان ما احتضنتها الجماهير وسميت الهمذاني بالبديع. المقامات مسرحيات جنينية، بسرد وصفي للمكان اكتفى أصحابها بأن يكتبوها على الورق، تاركين للرسميين استلهاها في رسومات كالواسطي و للراوي أو للخيال أن يقوم بدور الممثل، ثم كان من نصيب محمد شمس الدين ابن دانيال أن جسدها في مسرح طيف خيال أو ظل الخيال، وأستطاع أن ينقل المقامة على الركح من الراوي الفرد إلى ظل الشخصيات مجسدا على الخشبة بستارة مضاءة من الخلف بالشمع أو بالكير وسان. وللمتفرج أن يتخيل ويدرك و يتحسس طيف الخيال.

ويمكننا القول أن أشكال الفرجة الفنية والعروض تطورت إلى أن وصلت إلى إبداع المقامات لبديع الزمان الهمذاني بهدف التهذيب ونبد التضييل والهوس بالأسلوب الحواري؛ وأعتبر مقامات بديع الزمان الهمذاني والحريري البداية الحقيقية للدراما العربية، وخاصة في كثيرا من المقامات كالموصلية والأسدية والحوانية وغيرهم، والبعض الآخر دراما بمضمون حكواتي. وجسدها ابن دانيال في مسرح خيال الظل. وهذا النوع من أنواع الفرجة الفنية هو أحسن ما كان يعرض على الجماهير وأعتبره بداية المسرح العربي، لأنه لا يختلف كثيرا عن المسرح الحالي ولأن التمثيل يتم عن طريق التجسيد والشخصيات المسرحية تظهر ما وراء الستار مع وجود المتعة، الحوار، الصراع، الإيقاع، الزمان والمكان، الموسيقى، الأزياء، الجمهور، يعني أنه مسرحا ممثلوه متحجبين. مواضيعه مأخوذة من المقامات لبديع الزمان الهمذاني والحريري ومن التراث الشعبي والواقع الاجتماعي المعاش في عهد ابن دانيال، عروضه امتزجت فيها الواقعية بالخيال.

القسم الثاني.
المسار المسرحي في العهد الفرنسي
بالجزائر.

المسرح في العهد الفرنسي بالجزائر.

لم يكن المجتمع الجزائري يعرف المسرح بمفهومه الأوروبي بل مارس وأستلهم مسرح خيال الظل والقراقوز وأنواعا وأشكالا وألوانا من مظاهر الفرجة الفنية، التي أنتشرت عبر الكيانات العربية الإسلامية أبرزها المداح والقبول (الراوي والحاكي) بفرجة الحلقة بأشكالها المتعددة، وقد سبق أن تحدثنا عن تلك الأنواع من الفرجة الفنية، إلى أن دخلت واحتلت فرنسا الجزائر سنة 1830.

وهذا يقودنا إلى دراسة سوسيولوجية لتكوين المجتمع الجزائري قبل الدخول الفرنسي. ويخبرنا عبد القادر جغلول، " في تقديرنا أنه ليس من الممكن أن يدرك المرء تطور التكوين الإجتماعي الجزائري عشية الغزو دون أن يراعى المكان الذي يحتله هذا التكوين في توازن القوى التي كانت تعمل على نطاق حوض المتوسط. وتتخلل الرأسمالية التجارية الأوروبية، والمارسيلية خاصة، في التكوين الإجتماعي الجزائري. من القرن السابع عشر وتسمح للبرجوازية التجارية الأوروبية بأن تستقطع جزء من الفائض الإقتصادي الجزائري. فعملية السيطرة على التكوين الإجتماعي الجزائري قد انطلقت قبل الغزو بقرنين. وهذا الأمر يسمح بتحويل الجزائر إلى مصدر للتراكم البدائي الرأسمالي بالنسبة للبرجوازية الأوروبية..."¹.

من هنا نستنتج أن طبقة التجار والفلاحين الكبار الجزائريين وطبقة الأليغارشية التركية وعمال الموانئ وشيوخ القبائل الساحلية للجزائر، لم تكن بعيدة عنهم السلوكيات الأوروبية وفهم اللغات الأجنبية كالفرنسية والإيطالية والإسبانية وخاصة المصطلحات التجارية، حيث كان تجار مرسيليا ونابل وسطاء لإيصال البضائع الجزائرية إلى فرنسا وبعض الدول الأوروبية الأخرى. وهكذا حاولت فرنسا إستغلال الوضع ودخلت الجزائر على منطقة سيدي فرج في 5 جويلية 1830. بجيوشها وثقافتها وحضارتها وسلوكيات بشرها.

ما يهمنا في هذا البحث هو دراسة المسار المسرحي الجزائري في عهد السلطة الفرنسية وتحليل بعض العروض المسرحية والإبداعات الدرامية. ومن هنا نقسم المسار المسرحي الجزائري في عهد السلطة الفرنسية إلى قسمين:

1- المسرح الناطق باللغة الفرنسية؛

2- المسرح الناطق باللغة العربية والعامية.

1 - المسرح الناطق باللغة الفرنسية بالجزائر.

ومع احتلال الفرنسيين الجزائر سنة 1830، واجهوا مقاومة عنيفة ومعظمها كانت غير منظمة من مجموعات محلية وأخرى جهوية لم تأخذ الصبغة الوطنية، فكانت عبارة عن ردة

فعل، لكن عانى منها الكثير الجيش الفرنسي وأثرت على معنوياته، فحاولت السلطات الفرنسية الترفيه والتسلية على عساكرها، فأستعملت النوادي والمراقص الليلية في قصور ألديات، وبدأوا في خلق فرق مسرحية للجيش في التكنات، وفي أماكن تواجد المدنيين الأوربيين، مراعاة لطريقة نابليون بونابرت "تنقل الفرق المسرحية مع جيشه". وفي نفس الوقت حاولت السلطات الفرنسية في العقود الأولى إظهار جماليات الثقافة الفرنسية وحضارتها بكل الوسائل الدعائية، لإقناع الأهالي بأنها تحمل مبادئ إنسانية قوامها: الحرية والمساواة والإخوة، حسب شعار الثورة الفرنسية، وذلك لتهدئة قلق السكان الأهالي الجزائرية وإفشال المقاومة.

وقد أهتم الفرنسيون كثيرا بالتعليم وحاولوا إظهار سلوكيات الحضارة والثقافة المدنية الأوروبية وأسلوبها التمدني في الحياة، وخاصة في الثقافة والفن والميدان المسرحي بصفة خاصة، وبدءوا في تشييد بنايات مسرحية، "وانطلقت بناية دار الأوبرا بالجزائر العاصمة سنة 1850. تنفيذاً لمرسوم نابليون الثالث تحت تصميم المهندسين المعماريين شاسريو، وبنسارا. وتم تشييده سنة 1853. وكان أول عرض مسرحي بقاعته يوم 29 سبتمبر 1853. بدراما عنوانها (الجزائر بين سنة 1830 - 1853)². والعرض المسرحي يتناول موضوع كيفية احتلال الجزائر وتأسيس الداي العثماني، وينتهي العرض المسرحي في نهاية الفصل الأخير بمشهد الإمبراطور والإمبراطورة وعلى رأسهم التاج الفرنسي.

وانطلقت سلطات الاحتلال في تشييد البنايات المسرحية في المدن الأخرى مثل قسنطينة، وهران، عنابة، سطيف، باتنة، سكيكدة، سوق أهراس، وغيرهم من المدن الجزائرية؛ كما قامت ببناء قاعات للحفلات في البلديات والمدن الصغرى، والهدف منها كان تحضير البيئة الثقافية للأقلية الأوروبية النازحة والإشهار والدعاية للإستيطان.

كما حاولت الإدارة الفرنسية إقناع بعض المثقفين الفرنسيين والأوروبيين برسالتها الحضارية، بأنها دخلت شمال أفريقيا تحمل الحرية والحضارة والثقافة المدنية لتلك الشعوب المغاربية المتخلفة، متناسية أن مصالح أقلية فرنسية هي التي دفعتها لإحتلال الجزائر. وهكذا نجد، " في 20 ديسمبر 1883، يوافق المؤلف فيكتور هيجو على الرئاسة الشرفية لجمعية اتحاد الدراميين التي أنشئت سنة 1881"³.

كما عرفت الجزائر في عهد السلطة الفرنسية زيارات للمثقفين وفنانين من عظماء المسرح الفرنسي، أمثال سارا برنار، موباسان، دودي، جورج صانت، قيريال ريجان، وآخرون. "والزيارة الأولى، كانت سنة 1864، بعرض مسرحية "غادة الكاميليا" وحضرها دوما الإين؛ وفي سنة 1889 عرضت الممثلة المشهورة سارا برنار عدة مسرحيات أهمها: القلق، فيدرا، للمؤلف راسين؛ أندريانا لو كفرار، فرو فرو... وقد وصلت الجزائر كوك لان إينى وابنها جون في سنة

1894، وعرضوا مسرحية "السرور يترك الخوف" و "التمين المضحك" للمؤلف المسرحي موليير... وفي سنة 1912 قامت الفرقة المسرحية الكوميدية الفرنسية، ومعهم الممثلة قبريال ريجان، بعرض عدة مسرحيات منها: " مدام سان جان" للكاتب صار دو؛...ومسرحية " زوجة السلطان" للمؤلف داريو نكود يمي، ومسرحية " صوفو" لكاتبها دودي...⁴.

وتناول كثيرا من المؤلفين المسرحيين مواضيعهم ونصوصهم بمواقع الحدث في الجزائر وأحسنهم أنري تيري لنرمان. (1882 - 1951)، الذي ألف عدة مسرحيات يطلق على عناوينها (الإستعمارية)، تعالج الجو الإكزوتيكي لإفريقيا وحياة الأقليات الأوروبية النازحة وسلوكياتهم تجاه الأهالي. "وكانت أنجحهم مسرحية، سيمون. (simoun)، التي كتبها أنري تيري لنرمان سنة 1920، وأخرجها فالستون باتي (1885 - 1952)."⁵.

وتعالج مسرحية سيمون العاطفة الإنسانية وقرابة الدم التي لا تختلف من إنسان إلى آخر والتعاسة النفسية والمعيشية للأهالي، وتعسف الإدارة الإستعمارية تجاه الأهالي وأنتشار الرشوة والمحبات في الجزائر في سنوات الإحتلال الفرنسي.

وتدور أحداث مسرحية سيمون في الجزائر، لورانس معمر فرنسي استوطن وأستقر بالجزائر ويعيش مع عيشة ألميتيس حبيبته... تلتحق بعد مدة ابنته كلوتيلدا إلى الجزائر التي تشبه كثيرا أمها المتوفية... لورانس يرى فيها ملامح زوجته وتتشأ بينهما علاقة حب قوية... يطرد لورانس عيشة ألميتيس من البيت ويقطع علاقته معها... تبدأ حبيبته عيشة في الغيرة من هذا الحب المخالف للقيم الدينية والاهتمام بمغامراتهما للإنسانية... عيشة تنتقم وتقتل كلوتيلدا ابنة لورانس.

تحدثنا عن لمحة من النشاطات والعروض والزيارات المسرحية للجزائر في عهد الحكم الفرنسي، لكن هذا لا ينسينا الكثير من المبدعين باللغة الفرنسية في الجزائر وسنذكر منهم عدة مسرحيين مشهورين والذين ولدوا وترعرعوا في الأراضي الجزائرية .

خصوصيات المسرح الناطق باللغة الفرنسية في الجزائر.

مع بداية الإحتلال حاولت السلطة الفرنسية خلق جو ثقافي أوروبي، وبادرت بإنشاء نوادي للتسلية والترفيه، وفرق مسرحية في ثكنات الجيش؛ وبدأت في تشييد مسارح للأوبرا وقاعات للحفلات في مناطق تواجد المعمرين، وذلك لتوطين الزاحفين الأوروبيين الجدد والاستقرار في الأراضي التي تم السيطرة عليها واستصلاحها، لكن الحركة الثقافية في بداية الإحتلال الفرنسي للجزائر تباطأت، وذلك راجع لمعطيات وخصوصيات من أهمها:

1 - ان الزاحفين الأوروبيين الأوائل مجموعات عسكرية وأقليات أوروبية أثنية متعددة، غالبيتها كانت من الطبقة الأوروبية المهمشة ولا تنتمي لطبقة الأرستقراطيين؛

- 2 - أهداف المعمرين الأوائل الإستيلاء واستصلاح الأراضي وبناء البيوت للإستقرار في الجزائر، وتطوير حياتهم المعيشية التي حرموا منها في السابق؛
 - 3 - كانت بداية سياسة الإحتلال الفرنسي، تهدف إلى اطمئنان الأهالي والأقليات الأوروبية، فبنت مدارس وثانويات لإدماج الأهالي في التعليم والثقافة الفرنسية، وأستمر ذلك إلى غاية سنة 1884، حيث بدأت السلطات الفرنسية لا تعطي الأهمية للإندماج، فتحرك أفراد من السياسيين بعد الحرب العالمية الأولى للمطالبة بالإندماج التعليمي والثقافي ؛
 - 4 - بدأت زيارات بعض المثقفين والفرق المسرحية الفرنسية للجزائر متأخرة، ولم تشمل جميع المناطق الجزائرية واكتفت بالعاصمة وضواحيها وبعض المدن الكبرى؛
 - 5 - لم تهتم السلطات الفرنسية بالتكوين المسرحي باللغتين الفرنسية والعربية في الجزائر، وأعتمدت على فرق هاوية للمسرح من الجيش الفرنسي والثانويات والجامعة؛
 - 6 - مع بداية ظهور الراديو، تأخرت السلطات الفرنسية بإنشاء فرق مسرحية إذاعية لتوصيل الثقافة الفنية المسرحية إلى عموم الشعب؛
 - 7 - بعد الحرب العالمية الأولى زحفت كثير من الأقليات الأوروبية، وكانت منها المجموعات المتعلمة والمثقفة، ساعدت على ازدهار الحركة الثقافية والمسرحية في الجزائر؛
 - 8 - المواضيع المطروحة ما قبل ألبير كامي، كانت أغلبيتها نصوص تهتم بالأقلية الأوروبية رومانتيكية كلاسيكية وأحيانا ذات مواضيع تمييزية تتناول الحياة الأوروبية في ضفتها الأخرى، وأكثرها من ريبورتوار المسارح الفرنسية.
- لكن هذه الخصوصيات بإيجابياتها وسلبياتها المذكورة كانت الدافع لظهور إبداعات درامية وإنشاء فرق مسرحية ناطقة باللغة العربية والدارجة، في المسارح وقاعات الحفلات والراديو.

2 - المسرح الناطق باللغة العربية والعامية في الجزائر.

لاشك أن المسرح الجزائري بالمفهوم الأوروبي الناطق بالعربية والعامية، قد تأثر كثيرا بالدراما الفرنسية والمسرح الأوروبي بصفة عامة وبعض إبداعات الشرق، وان عرف الجزائريين في السابق أنواع من مظاهر الفرجة الفنية ومسرح خيال الظل والقراقوز، والتي تمتلك مكونات الدراما والمسرح بالمفهوم الأوروبي، وخاصة مسرح خيال الظل بممثليه المتحجبين ، ولهذا نجد كثيرا من الجزائريين المتعلمين احتضنوا المسرح وتعمقوا في المشاهدة والبحث لإكتشاف خباياه، وقد ساعدتهم في ذلك وجود المسارح وقاعات الحفلات المبنيات للأقلية الأوروبية بالجزائر، وخاصة أن الكثير من الممارسين للمسرح الناطق بالعربية والعامية، تعلموا في المدارس الفرنسية وأستوعبوا ما حصلوا عنه من مقتطفات المنهج التربوي حول المسرح، وكانوا يدخلون المسارح ويشاهدون العروض المسرحية، ويتذوقونها كفن بأنواعه الدرامية

والتراجيدية والكوميديّة، وصحيح أنهم وجدوا صعوبة في التسلية ببعض النصوص الإستعمارية العنصرية التمييزية، لكنهم تلذذوا بفن التمثيل والديكور وبالسينوغرافيا بصفة عامة وتقنيات الإخراج، ولم يكن للجزائريين أي اشمئزاز أو معارضة في مشاهدة المسرحيات ذات المواضيع الإنسانية، والمسرحيات الكلاسيكية كروائع شكسبير وراسين وموليير وكورني وبرنارد شو.

أما أولئك المؤرخين المسرحيين الذين يعترضون وينفون تأثير المسرح الفرنسي على نشأة المسرح الجزائري الناطق بالعربية والعامية؛ فإنني أعتبر هذا الرفض هراء وهوس، وهم يرفضون الواقع والحقيقة، لأن المؤرخ والكاتب الفني يجب أن يراعي تكوين الإنسان في الأسرة والمدرسة والمجتمع والمعطيات النفسية والاجتماعية والاقتصادية للمرحلة. وهذه الحقيقة لا يجب الهروب منها، وعلينا أن لا نرفض الآخر من اجل الرفض. وتأكيدا لذلك ففي تاريخ 27 مارس 1893 تم عرض مسرحي بعنوان " mystère de sa lange " لمدام طارقين مثله قدماء الطلبة الثانويين وغالبيتهم كانوا من الأهالي . أضف إليها تأثيرهم الكبير بالمسرح العربي خاصة بعد زيارة الفرقة التونسية سنة 1911؛ وفرقة جورج أبيض للجزائر سنة 1921. مع وجود أنواع من مظاهر الفرجة الفنية وعروض مسرح خيال الظل والقراقوز والتي فيها عناصر الدراما، ترك شبابا هاويين للفن المسرحي من وسط الشعب الجزائري الالتفاف والإهتمام بالفن المسرحي والإبداع فيه كتابة وإخراج عروض مسرحية، وتم إنشاء فرق مسرحية ناطقة بالعربية والعامية، ولهذا علينا تقسيم المسرح الجزائري الناطق بالعربية والعامية في العهد الفرنسي إلى قسمين.

أ- العروض المسرحية؛

ب - الأدب المسرحي.

أ- العروض المسرحية الناطقة بالعربية والعامية.

قبل التطرق لهذا الموضوع لابد علينا من ذكر بعض المحاولات التي قام بها المثقف والسياسي الأمير خالد لتنشيط الحركة المسرحية في الجزائر فقد انشأ جمعية في مدينة المدية وقدمت عرضين في سبيل التاج وغفران الأمي، لكن لانستطيع ان نحكم لها أنها بداية العروض المسرحية لفقدانها النص الدرامي والتمثيل ويمكن القول المعلومة الكافية.

أول عرض مسرحي بالمفهوم الأوروبي، مسرحية في سبيل الوطن. دراما إجتماعية بفصلين عرضت في 22 ديسمبر سنة 1922، من إخراج واقتباس محمد رضا المنصلي المولود بالجزائر سنة (1899- 1945)، هاجر مع أسرته إلى لبنان سنة 1911. ورجع إلى الجزائر وأسس فرقة التمثيل العربي، وقدمت الفرقة عدة مسرحيات أخرى ومن بينها (فتح الأندلس)، وتعالج هذه الأخيرة موضوع دخول الفاتحين العرب المسلمين للأندلس.

وتعتبر مسرحية في سبيل الوطن أول عرض باللغة العربية بالجزائر، ويكتب محمد الطاهر فضلاء " في يوم 22 ديسمبر 1922 بقاعة بالجزائر تحمل اسم كور سال وهي القاعة التي تحولت فيما بعد إلى صالة سينمائية في حي باب الواد بالعاصمة. كانت تجمع في مقاعدها أول جمهور مسرحي لمسرحية عربية تحمل اسم في سبيل الوطن... ووصلت إلى الجزائر على يد الفنان الجزائري كان قد تأثر بالنهضة المسرحية العربية، إذ كان يعيش مع أسرته المهاجرة في لبنان، هذا الفنان الشاب محمد رضا المنصلي...⁶ ؛ ومسرحية في سبيل الوطن توجد جدالا في أصولها المصرية أو التركية، لكن المؤكد أنها تدخل في تاريخ الدراما والمسرح التركي، وما يهمنا أنها بداية عرض مسرحي جزائري ناطق باللغة العربية، ومثلت من طرف نخبة مستنيرة أحبت المسرح وأرادت التغيير والإصلاح بالحوار المسرحي.

تعالج مسرحية في سبيل الوطن، فشل الأفكار الإنسانية في غير بيئتها، لأن النسق الاجتماعي معاش للوطنية الشوفينية؛ كما ان روح الإمبراطورية التوسعية تؤثر على الفرد، وأحيانا الإنسان ينساق للأفكار الطائفية والأثنية كرها، أو يجد نفسه مهمشا ومعزولا داخل بيئته، وخاصة في المجتمعات الشمولية المنغلقة، والتي يعيش فيها الفرد بذهنية الولاء والتوسع ورفض الفكر الآخر.

في الفصل الأول تدور أحداث مسرحية في سبيل الوطن، في بيت للكولونال نيازي وزوجته فريدة، ولهما ثلاثة أطفال، رفعت ومجيد وجمال، الأول جندي وتوفي في الحرب، والثاني مجيد يشارك في ساحة العمليات بآسيا، والثالث ضابط في جيش شال ديران التركي... جمال الضابط يكتشف مادة متفجرة ومدمرة تستعمل في الحروب، ويرفض تقديم الاختراع لوزارة الحربية، وذلك راجع لقيمه الإنسانية وأفكاره المضادة لأسلحة الدمار، على عكس والده الذي يريد الإفتخار بما أنجزه ابنه من اختراع يقدم خدمة جليلة للجيش العثماني التوسعي... إلحاح الأب نيازي على أبنه لتقديم الاختراع الجديد إلى وزارة الحرب؛ وفي البيت يدور صراع ساخن بين الأب الكولونيل والإبن الضابط... وفي نهاية الفصل الأول يطرد الأب الإبن من البيت لرفضه تقديم المتفجر الجديد لوزارة الحربية...

وفي الفصل الثاني تدور الأحداث داخل المخبر، يدخل الأب ويبحث عن الوثائق العلمية للإكتشاف الجديد، لتقديمها لوزارة الحربية التركية... وأثناء خروجه يلتقي مع ابنه جمال الضابط وأمه، وينشب بينهما حوار ساخن كل منهما يدافع عن أفكاره ومبادئه... ومن خلال الحوار يتقوه العقيد بموت ابنه الثاني في المعركة، وتبدأ الأم في البكاء رثاء لأبنها، ويستمر جمال في الحوار والمناقشة مع أبيه، محاولا إقناع الكولونيل، بأن هذا الإكتشاف للمتفجر الجديد، سيخرب البشرية عند استعماله في الحروب... في النهاية يستسلم جمال الضابط، ويقتنع بكلام الأب المتأجج

بالوطنية الشوفينية وروح الإمبراطورية التوسعية، ويدخل جمال في صف الأفكار المنادية بتوسع الإمبراطورية.

الفكرة الرئيسية للمسرحية: فشل الأفكار الإنسانية في بيئة ونسق اجتماعي توسعي شوفيني.

الأهداف:

1 - يتحفظ الإنسان على اختراعات تدميرية للبشرية؛

2 - ينهار الفرد أمام نسق اجتماعي عنفواني يرفض الفكر الآخر؛

3 - لا تهميش للفرد في مجتمع حوارى ديمقراطي.

وحسب رأي أن مسرحية في سبيل الوطن، قامت على أسس ومبادئ المسرح بالمفهوم الأوربي، وتمتلك نص درامي بداخله حوار فعلي ركحي بصراع درامي وبعقدة مسرحية، والنص المسرحي بعيدا عن السرد الحكواتي، كم أن العرض المسرحي تتخلله المتعة واللذة، ويجسد الشخصيات المسرحية ممثلون كل حسب دوره، ومثلت في قاعة على خشبة مسرحية للعروض، مع وجود متفرجين.

أما ما قبل مسرحية في سبيل الوطن أستطيع التأكيد أنها كانت عروض فرجة فنية شعبية، تدخل في إطار مظاهر الفرجة الفنية بمعنى أدق عروض ممسرحة، وبالتالي فإن مسرحية في سبيل الوطن من إخراج محمد رضا المنصالي أعتبرها أول عرض مسرحي في الجزائر باللغة العربية بمفهوم المسرح الأوربي في عهد الحكم الفرنسي.

المسرح في المدن الجزائرية في عهد السلطات الفرنسية.

ان المسرح الجزائري الناطق بالعربية والعامية في عهد الاحتلال الفرنسي، لم يبقى حكرا على الفنانين الموهوبين العصاميين، بل أحتضنه الشعب الجزائري في كل مدينة وبعض القرى، وتحملت الجماهير للفن الجميل لأنها وجدت فيه وسيلة للتعبير والتغيير، وعبر عن همومها وطموحاتها؛ وهكذا نشأت فرق مسرحية في كثيرا من المدن الجزائرية، وذلك راجع لوجود كثرة من المباني المسرحية وقاعات للحفلات في كثيرا من المدن، أضف إليها القرار المتأخر للحاكم الفرنسي بمساعدة الفرق المسرحية الناطقة بالعربية من ميزانيات البلدية، والمشاركة في البث عبر الإذاعات، " في صيف 1946، قررت الإدارة الفرنسية ودهاقتها في الجزائر، ضرورة الاعتراف الجزئي بكيان المسرح العربي، تبعا لضرورة التغيير الشكلي للعلاقات الفرنسية الجزائرية بعد الحرب العالمية الأخيرة... ففي خريف هذه السنة، تقرر رسميا في كل من بلديات الجزائر ووهران، قسنطينة الإعتراف الجزئي للمسرح العربي بالجزائر، بحقه في الحياة. وفي سنة 1947. بدأ أول موسم للفنون المسرحية الناطقة بالعربية ضمن ميزانية البلديات المذكورة. وكما تقرر ظهور المسرح العربي على خشبات المسارح الجزائرية تقرر أيضا أن تكون لهذا المسرح حصصا في برامج الإذاعة...⁷ وهكذا ظهرت شخصيات مسرحية

جزائرية بأتم الاستعداد لخدمة المسرح بالمفهوم الأوربي في كثيرا من المدن الكبرى والصغيرة عبر التراب الجزائري ومنها:

مدينة وهران.

بعدما شيدت السلطات الفرنسية مبنى للعروض المسرحية سنة 1882. أنشئت فرقة مسرحية، كفرع تابع لفرقة التمثيل العربي بقيادة محي الدين بشطارزي، وعرضت تقريبا جميع أعماله، الخداعين و النساء، وغيرها. وظهرت فرقة عبد القادر غالي وسميت باسم مؤسسها، " كما كانت معهم فتاة تدعى درية جمال..."³⁰. وعرضت الفرقة المسرحية عدة أعمال فنية منها: زلاتهم، آه بالخير، وآخرين .

مدينة قسنطينة.

اهتمت السلطات الفرنسية بعاصمة الشرق الجزائري وبنيت فيها كثيرا من المرافق الثقافية، ولمعت إبداعات المؤلف والمخرج المسرحي أحمد رضا حوحو ، المولود بمدينة سيدي عقبة بسكرة عام (1911 - 1956). أسس فرقة المزهري القسنطيني للموسيقى والتمثيل بمدينة قسنطينة سنة 1948، مع الدكتور بندالي ومالك داودي؛ اقتبس رضا حوحو عدة مسرحيات من المسرح العالمي وخاصة من الأدب المسرحي الفرنسي مثل عنيسة، بائعة الورود، سي عاشور وآخرين، كما ألف عدة مسرحيات أهمها: أدباء المظهر، الواهم، صنعة البرامكة ؛ ومن أهم العروض المسرحية التي قدمها أحمد رضا حوحو.

مسرحية عنيسة: دراما تراجيدية تاريخية بثلاث فصول، قدمت للجمهور في عرضها الأول يوم 05 فيفري 1950، اقتبسها وأخرجها أحمد رضا حوحو عن مسرحية "ruy blas" للمؤلف فيكتور هيجو.

ومسرحية عنيسة تعالج المؤامرات الرذيلة في القصور الملكية بالأندلس والتشبث بالسلطة والحكم، من أجل تحقيق مكاسب مالية وسلطة جائرة، والتحريض على العنف، ومساويء الولاء الكامل للحاكم في الخير والشر.

وتدور أحداث مسرحية عنيسة بقصر غرناطة... عنيسة خادم في القصر الملكي بغرناطة، لكنه لعب دورا كبيرا في السياسة بالأندلس... طلبت الملكة من إحدى المستشارين الوزراء ابن حفصون أن يتزوج بإمرأة من داخل القصر، وعليه أن يختار خادمة لها في القصر تدعى سناء... ابن حفصون يعارض الملكة ويرفض الزواج بخادمة لأنه يعرف أن الملكة تتآمر عليه لإبعاده من القصر الملكي... يبدأ ابن حفصون في التخطيط للتآمر والكيد بالملكة، ويخطط مع خادمه عنيسة للانتقام من الملكة... أمر ابن حفصون عنيسة أن ينتحل شخصية أمير ويقربه من ملكة غرناطة،

وفرض على عنبسة أن يتودد الملكة ويدافع عنها ويظهر لها الولاء الكامل... عنبسة العبد المأمور أستلهم وحفظ الدور وجسد كل مأمورة سيده ابن حفصون... ترقى عنبسة في الحكم وشغل منصب كبير الوزراء والمستشار الخاص للملكة... أحبت الملكة المستشار الخاص عنبسة وبادلها الحب أيضا، وحينما وصل ابن حفصون إلى مبتغياه أراد فضح الملكة، بحبها لعبد و خادم وقرر الإنتقام منها... رفض عنبسة العبد والمستشار الخاص تنفيذ أوامر سيده ابن حفصون... هجم العبد عنبسة على سيده ابن حفصون وقتله... قرر عنبسة العبد والوزير الإنتحار، وشرب كأسا من السم، وأنتحر خوفا من ملكة غرناطة بأنها ستعاقبه لخيانته وغدره لها والتحايل عليها، طاعة لسيده ابن حفصون.

الفكرة الرئيسية للمسرحية: التآمر رذيلة و عار وقد يكون المتآمر هو الضحية.

الأهداف:

1 - تؤثر برتوكولات السلطة على الإنسان؛

2 - يؤدي الولاء الكامل للحاكم إلى تهلكة الحاكم والمحكومين؛

3 - يسير الإنسان السلطة ويوجهها إلى خير البشري.

مسرحية بائعة الورود. دراما اقتبسها وأخرجها احمد رضا حوحو، عن رواية حاملة الخبز،

للمؤلف كلافية دي منتبان (Xavier Montepin)، عرضت في شهر ماي 1951 بقسنطينة.

تعالج مسرحية بائعة الورود القيم الإنسانية في الوفاء بالعهد، وأن الإنسان بطبعه كائن إجتماعي،

لا يجب أن يبقى حبيس الماضي ومكونا لنفسه عالم من الخيال والخرافة.

تدور أحداث مسرحية بائعة الورود حول أرملة لها طفلين تعيش في بيت محترم، وتشتغل بمصنع

للآلات الخياطة... تربط الأرملة علاقة صداقة مع إحدى المهندسين بالمصنع وتتحول علاقة

الصداقة إلى حب... ويعرض المهندس على الأرملة الزواج... ترفض الأرملة طلب المهندس

وذلك لمعتقداتها ووعدا لزوجها المتوفي، بعدم الزواج من بعده، وأن تبقى أرملة طول الحياة، فقام

المهندس بحرق المصنع... تتجه أصابع الاتهام إلى الأرملة وتساق إلى السجن لمدة عشرين

سنة... بعد خروج الأرملة تكشف السر أمام الجميع وينتحر المهندس برصاصة في رأسه...

الفكرة الرئيسية للمسرحية: الوفاء بالعهد من القيم الإنسانية.

الأهداف:

1 - يرفض الفرد الإنعزال على المجتمع؛

2 - يعيش الإنسان الواقع ولا يبقى حبيس الماضي؛

3 - يتعهد الإنسان بأشياء ملموسة وغير متناقضة مع الطبيعة وديمومة الحياة.

مدينة البليدة.

عرفت مدينة البليدة المسرح ولم تتأخر على الجزائر العاصمة. وتعتبر البليدة من المدن الأولى

التي انتشر فيها المعمرون، وشيدت بها قاعات للحفلات والعروض. ساعد وجود البنايات الثقافية

بالبلدية، بقيام محي الدين بشطارزي بزيارة للمدينة بفرقة المسرحية سنة 1923، دفعت الزيارة سكان منطقة البلدية إلى إنشاء فرق مسرحية. فقد بادر موسى حدا وي ابن البلدية الذي كان آنذاك طالبا في الجزائر العاصمة بالتردد على قاعات العرض إلى تأسيس فرقة الكشافة الإسلامية "الإقبال"، وأسس محمد التوري فرقة حملت إسمه، وقد مثلت هذه الفرقة في عام 1936، مسرحية الكيلو ثم علا ش رأيك تالف.

مدينة تلمسان.

عرفت مدينة تلمسان الجميلة المسرح كباقي المدن الأخرى. وقد زارها محي الدين بشطارزي، في جانفي 1925، وقدم رشيد القسنطيني بمدينة تلمسان مسرحية زواج بوبرمة. وبعد العرض المسرحي نشأت عدة فرق مسرحية.

مدينة سطيف.

بنت بها السلطات الفرنسية مسرحا جميلا مع نهاية القرن التاسع عشر بناية فاخرة، قدمت بداخلها عروض مسرحية وزائرة من فرنسا والمدن الجزائرية. وتأسست بها جمعية السعادة لأحياء فن التمثيل..

مدينة بسكرة.

مدينة واحات، بوابة الصحراء الجزائرية. وقد ولد بها وترعرع احمد رضا حوحو المسرحي الكبير. ونبع بين أحضانها شباح المكي المولود سنة 1894. أستخدم شباح المكي المقهى لنشر أبي الفنون على أهالي المدينة. وأسس جمعية الكوكب التمثيلي وفي حديث معه بمناسبة المهرجان المغربي بباتنة يؤكد أن "... الفرص أمامكم للإبداع المسرحي أحسن بكثير مما عنيته من استبداد ومراقبة من طرف الإدارة الفرنسية وعملاتها؛ وصعوبة التنقل بين المدن الجزائرية لقلة المال وقاعات العروض الموصدة لإبداعاتنا المسرحية، ويمكن القول أن تلك العوائق كبحتنا قليلا، لكن رغم ذلك فقد أنتجنا وعرفنا الجماهير بالمسرح..." . قدم شباح المكي مسرحية طارق ابن زياد عام 1930، تحكي دخول العرب المسلمين الأندلس، والصبر الذي تحملوه لنشر رسالتهم المحمدية. كما كتب عدة مسرحيات من أهمها: مكائد النساء. وتعالج قضية حيل النساء ومكائدهم، متأثرا بحكايات ألف ليلة وليلة والتراث الشعبي الجزائري. وقد كرمناه في المسرح الجهوي بباتنة بمناسبة المهرجان المسرحي المغربي في 15 جوان 1988. أنتشر المسرح الناطق بالعربية والعامية في باقي المدن الجزائرية، وأحتضنته الجماهير وتحمست له لأنها وجدت فيه المتعة والملهاة واللذة، وسيلة للتعبير والتغيير بالتلميح والمباشر وأحيانا بالإيحاءات. ولم يؤثر على تطور المسار المسرحي الجزائري، ألتأويليين والمبررين.

مسرح الثورة الجزائرية.

اندلعت الثورة التحريرية الجزائرية في 01 نوفمبر 1954. في بيئة عالمية سادها التحرر من قبضة الإستعمار، وزحف عمالي نقابي بمطالب حقوق التشغيل، وتوسع شيوعي على أوروبا الشرقية والوسطى بعد الحرب العالمية الثانية، وبيئة ثقافية عالمية تحررية، ساعدت الثورة الجزائرية أن تنتشر بسرعة في وسط المثقفين الجزائريين والفنانين المبدعين للأقلية الأوروبية بالجزائر، مما حرك كثيرا من الفنانين المسرحيين للإلتحاق بالثورة التحريرية الجزائرية، ومن أهم المسرحيات التي عرضت سنوات الثورة.

مسرحية أبناء القصة. دراما ثورية تتألف من ثلاثة فصول، من إخراج مصطفى كاتب، وتأليف عبد الحليم رايس، المولود سنة (1924-1976) بوهرا، تحصل على الشهادة الابتدائية، وعمل كاتب موثق. بدأ حياته الفنية بتأليف الأغاني. والتردد على المسارح. وأنظم إلى فرقة المسرح العربي بقاعة الأبرار، وفي عام 1958 أنخرط بالفرقة الفنية لجبهة التحرير الوطني. شارك في المغرب بفيلمين كممثل وهما "معروف"، "شداد العادل". وبعد الإستقلال شارك في عدة أفلام أهمها: الليل يخاف من الشمس، العفيون والعصا، وقائع سنين الجمر. ألف عدة مسرحيات من أهمها: اليتيم، أبناء القصة، الخالدون، دم الأحرار. توفى سنة 1979. ببوسعادة ولاية المسيلة، وهو يمثل فيلم السيلان؛ وتعالج مسرحية أبناء القصة، الحالة النفسية والأسرية للمجتمع الجزائري، أيام الثورة التحريرية والدعاية الإعلامية للمستعمر الفرنسي والاضطهاد الذي تعرض له شعب أعزل يطالب بالعدالة والحرية، ومشاركة المرأة الجزائرية في الثورة المسلحة، من أجل تحقيق السيادة الوطنية. وكما يقول المثل تكذب على فرد طوال حياته لكنك لا تستطيع أن تكذب على شعب طول الدهر.

مسرحية دم الأحرار. دراما ثورية سياسية من تأليف عبد الحليم رايس وإخراج مصطفى كاتب عرضت بتونس سنة 1961؛ تعالج المسرحية القيم و المبادئ العليا لثورة التحرير الجزائرية، معاناة المجاهدين في الجبال أيام المقاومة المسلحة، وتلاحم الثوار في العيش وفي الأهداف. وتدور أحداث المسرحية في الجبل بمعقل مجموعة من الثوار، احترام المجاهدون لبعضهم البعض والتعايش فيما بينهم... فناعة الثوار بالإستمرارية الثورية إلى غاية نيل الإستقلال والسيادة الوطنية.

- ملخص إخراج. مسرحية إحتفالية ثورية مناسبة، يقوم بأدوارها ممثلين بهيئة ثوار بلباس شبه عسكري. وديكورها يعبر عن حياة المجاهدين في الجبال أيام الثورة التحريرية بلوحات فنية تعبيرية أحداثها غير متسلسلة لكنها مترابطة في هدف الموضوع، تتخللها شعارات مبادئ الثورة التحريرية الجزائرية.

مسرحية مونصيرات. دراما سياسية من تأليف ايمانويل روبلس، وإخراج محمد فراح مع نهاية سنة 1947 من طرف الفرقة المسرحية الخاصة لحركة انتصار الحريات الديمقراطية. وفي حديثي مع المخرج محمد الرازي الاسم الثوري لمحمد فراح يقول: " وقد أوقفت السلطات الفرنسية مسرحية مونصيرات من العروض داخل الجزائر؛ فالتحقت فرقتنا بالفرقة الفنية لجبهة التحرير الوطني وتم إخراج مسرحية مونصيرات من طرف محمد فراح سنة 1947. "

وتعالج المسرحية الغزو الإسباني لأمریکا اللاتينية والإستعمار بحياة الناس والفكر ألتميزي للمستعمرين تجاه الشعوب الأخرى، وتلذذ عساكر المحتل نفسيا وجسديا بتعذيب الأفراد المقاومين لمشاريع المحتلين المستعمرين .

وقد أنتجت الفرقة الفنية لجبهة التحرير الوطني عدة مسرحيات. تعبر عن الثورة التحريرية ومعاناة الشعب الجزائري، والواقع المأساوي لأمة تعيش الفاقة والتعسف الإستبدادي، ومنها: " مسرحية نحو النور " التي كانت عبارة عن لوحات فنية تعبر عن قساوة السجانين، وطموحات مجاهد. وقدمت الفرقة أيضا " مسرحية الخالدون "، التي ألّفها عبد الحليم رايس، وأهتمت بحياة المجاهدين في الجبال، وتوعية الجماهير بالثورة التحريرية.

خصوصيات المسرح باللغة العربية والعامية إلى سنة 1962.

نشأ المسرح الجزائري عروضاً وكتابة باللغة العربية والعامية من طرف هواة شغفون بالفن الرابع، تعرفوا على الفرقة الفنية وأشكالها، وتأثروا بالمسرح الأوروبي والعربي. فقد فتحوا أعينهم على بنايات مسرحية جميلة، تركتهم يستطلعون هذه المؤسسات وما بداخلها، وزيارات الفرق المسرحية القادمة من تونس سنة 1911 ، ومن الشرق العربي الفرقة الفنية بقيادة جورج أبيض سنة 1921، كل تلك المعطيات دفعت بقوة الرواد الأوائل لأستلهم الفن الرابع وتكوين فرق مسرحية معتمدة على خبراتها الذاتية، ويقول مصطفى كاتب: "انه مسرح مرتبط بذوق الجماهير الشعبية الغير مثقفة... وبلغة خفيفة قادرة على توصيل الفكرة والتعبير الفني... غلبت سمة الفكاهة على طريقة الأداء حتى في المسرحيات الجدية... أرتبط النص المسرحي إرتباطا عضويا بالعرض، وبالعرض فقط..."⁸.

وبعد سنوات من نشأة المسرح الجزائري باللغة العربية والعامية في العهد الفرنسي. تشكلت فرق مسرحية بمبادرات فردية برهنت على وجودها. وبدأت انطلاقة التأليف والترجمة والاقتباس والجزارة، ليصبح المسرح مقبولا ومستأنسا لدى المتفرج الشعبي، متحدين النقص الهائل في التأليف المسرحية باللغة العربية وقلة الترجمة من الإبداعات العالمية في الأدب المسرحي.

وأهم مميزات المسرح الجزائري باللغة العربية والعامية.

- 1 - الرواد الأوائل للمسرح الجزائري عرفوا الجمهور المسرح بالمفهوم الأوروبي، وخلقوا متفرجون ومتتبعون للحركة المسرحية ؛
 - 2 - مسرح استخدم الأسلوب المباشر والتلميحات السياسية بنبذ الإستبداد والمظالم الإجتماعية، والتميز الذي تعرض له المواطنون من طرف المعمرين والإدارة الفرنسية والمنتخبين المزيفين؛
 - 3 - حارب العادات الفاسدة والشعوذة والأمراض الإجتماعية، وساهم مساهمة فعالة في تربية وتوجيه المجتمع وتوعيته بالمخاطر المحيطة به؛
 - 4 - اتخذ من مواضيعه محاربة الشعوذة والإنحطاط الخلقي كواجب ملقاة على المسرحيين الأوائل؛
 - 5 - عبأ الجماهير للمطالبة بحقوقهم الإجتماعية والسياسية والإقتصادية وحرية الإنسان في التعبير والحياة الكريمة؛
 - 6 - استخدم المواضيع التراثية والتاريخية والدينية والمقاوماتية للمجتمع الجزائري بإيحاءات سياسية؛
 - 7 - شارك كثيرا من المبدعين المسرحيين في الثورة المسلحة، وأنشئوا الفرقة الفنية لجبهة التحرير الوطني، وقاموا بزيارات للدول الأجنبية، من خلالها عرفوا الأمم الأخرى، بالمبادئ العليا للثورة الجزائرية مثل الصين والإتحاد السوفياتي والكتلة الاشتراكية سابقا واندونيسيا والكثير من الدول العربية وغيرهم.
- المسرح باللغة العربية والعامية بالجزائر في عهد السلطات الفرنسية، واجهته صعابا جمة أثرت على انطلاقته وعرقلت مسيرته الإبداعية الفنية ومن أهمها:
- 1 - نشأ المسرح الجزائري في بيئة تسودها الأمية، وعدم الإهتمام للكثير من السكان بالمعرفة المسرحية لكثرة المظللين والتأويليين والمبررين؛
 - 2 - عدم وجود مؤلفين ونقاد مسرحيين وإعلاميين متخصصين في المسرح لتوجيه الرواد الأوائل للمسرح والدعاية لعروضهم وللمسرح بصفة عامة بين أوساط الشعب الجزائري؛
 - 3 - انزلاق الممثلين وميلهم للجمهور أثناء العرض المسرحي، وتحويل التراجيديات إلى فكاهة وهزل وتسلية؛
 - 4 - المضايقات السياسية والرقابة التي مورست على الرواد الأوائل؛
 - 5 - قلة العنصر النسوي في الفرق المسرحية الناطقة باللغة العربية والعامية، مما ترك المخرج يختار النصوص التي بها شخصيات رجالية، وأحيانا ادوار نسائية يقوم بتجسيدها رجال في زي امرأة.

القسم الثالث
المسار المسرحي الجزائري
من سنة 1962 إلى غاية 2000.

نظرة السلطة الجزائرية الناشئة للمسرح.

بعد إحتضان المجتمع الجزائري للفن المسرحي بالمفاهيم الأوروبية، والذي وجد فيه وسيلة للتعبير والتغيير بالمباشر والتلميح، ووجد فيه المتعة والتسلية؛ وشجع الجمهور بحضوره وبدعمه المعنوي المؤسسين الأوائل للمسرح الجزائري الحديث على مواصلة مشوارهم الفني المسرحي وتحقيق أهدافهم في التعريف بالمسرح وتوعية وتوجيه جماهير الشعب الجزائري الذي كان يمارس أشكالاً من الفرجة الفنية، ولم يكن يعرف أن فيها عناصر من المسرح بالمفهوم الأوروبي.

بعد نزول الحلفاء في أفريقيا الشمالية ومنها الجزائر في شهر نوفمبر سنة 1942. واصل المسرحيون الجزائريون في الإبداع أكثر وخاصة في مسرح الإذاعة، فازداد الإهتمام بالمسرح الناطق باللغة العربية والعامية من طرف الإدارة الفرنسية، وحاولت السلطة استعمال الدعاية الإذاعية ضد النازية وأعطوا إهتماماً للمسرح بصفة خاصة، "في صيف سنة 1946 قررت الإدارة الفرنسية. ودهاقتنها في الجزائر ضرورة الإعراف الجزئي بكيان المسرح العربي. تبعا لضرورة التغيير الشكلي للعلاقات الفرنسية الجزائرية... ففي خريف هذه السنة تقرر رسميا في كل من بلديات الجزائر، وهران، قسنطينة. الإعراف الجزئي للمسرح العربي بالجزائر بحقه في الحياة... ضمن ميزانيات البلديات المذكورة..."¹.

إن هذه الإلتفاتة والتدعيم المسرحي من طرف السلطات الفرنسية والحلفاء بالجزائر، شجعت المثقفين والأدباء والإعلاميين للإهتمام أكثر بالمسرح، وبدأ انتعاشه وازدهاره، وأصبح للمسرح الجزائري الناطق باللغة العربية والعامية فنانونه وعماله، ولا يمكن التأكيد أن المسرح، أصبح مطلبا شعبيا آنذاك، بل عبارة عن متعة وتسلية وقت وجود العرضي المسرحي عند الكثيرين من جماهير الشعب الجزائري، ولم يصبح المسرح عادة وتقليد في وسط الجماهير والقاطنين بالجزائر. وهذا ألبير كامي يعرفنا بالجو الإجتماعي والثقافي والنفسي لأحدى مدننا الجزائرية، "ولعل من أسهل الطرق التي يتعرف بها المرء على مدينته أن يبحث، كيف يعمل الناس فيها، وكيف يحبون، وكيف يموتون... ففي مدينتنا الصغيرة - يحدث ذلك بطريقة واحدة عصبية ذاهلة - ومعنى هذا أن السأم يدرك أهل المدينة... ومواطنونا يعملون كثيرا، وهدفهم الدائم هو الثروة، والتجارة أكثر الأشياء إثارة لاهتمامهم، فهم على حد قولهم يشغلون أنفسهم أولا بعقد الصفقات..."².

من هنا نستنتج أن الدولة الجزائرية الناشئة أقرت حاجة المسرح، وتعترف بنقص الخبرة المسرحية والتكوين الأكاديمي، نابذة مبادرات القطاع الخاص في المسرح، بمعنى أدق السيطرة على الإنتاج ووسائل الإنتاج، ومراقبة الإبداع بصفة غير مباشرة، وتوجيه الفن المسرحي للدعاية

لمشاريع الدولة الناشئة. وقد تشكلت فرقة المسرح الوطني الجزائري بعد إصدار المرسوم مباشرة، و تكونت من عناصر الفرقة الفنية لجبهة التحرير الوطني وفرقة المسرح العربي لمحي الدين بشطارزي التي كانت بدورها بقاعة الأبراء، وقد سطرت لهذه الفرقة المسرحية الناشئة أهداف توجيهية، "أصبح المسرح الجزائري الذي تبنى الاشتراكية ملكا للشعب. وسيبقى سلاحا لخدمته، فمسرحنا اليوم سيكون معبرا عن الواقعية الثورية التي تحارب الميوعة، وتبني المستقبل، وسيكون خادما للحقيقة في أصدق معانيها، سيحارب المسرح كل المظاهر السلبية التي تنتافى ومصالح الشعب، ولن ينقاد للتفاؤل الأعمى ولا لتجريدية لا تتعامل مع الوضع الثوري، ولا يمكن أن نتصور فن درامي بلا صراع، إذ دونه تتجرد الأشخاص من الحياة والرونق..."³.

فرقة المسرح الوطني الجزائري.

انطلقت فرقة المسرح الوطني بمسرح الثورة والنضال والدعوة لتحرير الشعوب من قبضة الاحتلال، بمفهوم ثوري وطني أحيانا ذات صبغة تيموسية، وكانت البداية بإعادة تمثيل مسرحية أبناء القصبة للمؤلف عبد الحليم رايس وإخراج مصطفى كاتب، وقد كتبنا عنها بالتفصيل في مسرح الثورة.

خصوصيات الفرقة الوطنية للمسرح الجزائري.

الفرقة الوطنية للمسرح الجزائري تميزت بخصائص استثنائية وذلك لظروف الثورة التحريرية ومعطياتها الإقتصادية والإجتماعية والسياسية وبداية الإستقلال والسيادة الشعبية وأهم تلك الخصوصيات:

- 1 - تأسست الفرقة الوطنية للمسرح الجزائري مباشرة بعد الإستقلال ، وأشرف على تسييرها جزائريين تحملوا روح المسؤولية بدون خبرة إدارية فنية، ووضعوا على عاتقهم مبادرة خلق وتنشيط المسرح الجزائري عبر كامل التراب الوطني؛
- 2 - فرقة مسرحية لمت شمل المسرحيين الجزائريين القاطنين بالتراب الوطني والمهاجرين في تونس وبعض الدول العربية والأوروبية ؛
- 3 - واجهت الفرقة غياب مشروع ثقافي ومشروع مجتمع وتوجهات غير واضحة المعالم مع بداية نشأة السلطة الجزائرية؛
- 4 - واجهت الفرقة قلة التخصصات الفنية المسرحية وأعتمدت على الإرتجالية في التسيير وتحديد المواضيع، مما طغى على ريبوتوار المسرح الثوري والمناسباتي؛
- 5 - صراع السلطة مع بداية الإستقلال أثر كثيرا على المبدعين المسرحيين وأظهر بعض من أعضاء الفرقة المسرحية إنتمائاتهم الفردية لبعض زعماء السلطة والقرار في الدولة الجزائرية

الناشئة، مما غادر بعض المبدعين بهو مقرات المسارح التابعة للفرقة الوطنية للمسرح الجزائري، وذلك للجو السياسي السائد في مرحلة الستينات؛

6 - لجوء الكثير من أعضاء الفرقة إلى الكتابة المسرحية رغم مستواهم التعليمي والتكويني المعروف والذي لايسمح للكثير بالكتابة المسرحية وهذا أثر على المسار المسرحي الجزائري لاحقاً؛

7- عدم الإستعانة بالخبرات الفنية الأجنبية إذا استثنينا بعض الحالات الفردية مثل سعد أرشد وكرم مطاوع، وكان بإمكان الفرقة جلب مخرج زائر في السنة لإخراج مسرحية، ويستفيد من خبرته أعضاء الفرقة الوطنية المسرحية ويتعرف المتفرجون الجزائريون على مستوى المسرح الأجنبي؛

8- أبعد من الروبورتوار المؤلفين المسرحيين والروائيين الجزائريين مثل رضا حوحو، أبو العيد دودو، الطاهر وطار وغيرهم، إذا استثنينا إبداعات الطاقم الفني والإداري للفرقة المسرحية وأسيا جبار في مسرحيتها احمرار الفجر ورواية الريح لمولود معمري، وكان لهذا القطيعة أثر كبير على مسار المسرح الجزائري مستقبلاً، وأصبح عرف ساري المفعول في المسار المسرحي الجزائري.

9 - لم تحترم التخصصات في الميدان المسرحي وترقى حارس ونجار إلى ممثل والأخر إلى مخرج وكاتب وأصبحت كأنها مهنة مفتوحة ولا تتطلب تدريس وتكوين.

10 - انزواء أعضاء الفرقة بالإنتاج والعرض واستحسنوا الشهادة الإدارية التي ترتبهم كفنانين، ولم يطالبوا بالتكوين الإستعجالي بالخارج في جميع التخصصات، ولم يطالبوا حتى بتعلم قراءة وكتابة العربية، حيث نجد الكثير من الممثلين يكتب حواراه باللغة العربية والعامية بأحرف اللغة الفرنسية والتي كان بدوره يعرف أبجدياتها فقط.

11 - سيطر الفكر العصامي على الإنتاج الفني المسرحي، وتميز أعضاء الفرقة بالإدراك والإرادة والتنفيذ ونقص القدرة على التنظيم، وتأثر الكثير من أعضاء الفرقة بال جماهير بدل تأثيرهم على المتفرجين وأصبحت إنتاجاتهم تساير مفهوم - الجمهور يريد هذا - .

12- أستمروا المقتبسون بعد الإستقلال مثل الرواد الأوائل للمسرح الجزائري في تغيير عنوان المسرحية وعدم المحافظة على عنوانها الأصلي، إلا في القليل من العروض المسرحية.

لكن رغم ذلك فقد نجحت الفرقة الوطنية للمسرح الجزائري بالتطرق إلى بعض المواضيع التي تعالج المشاكل الإجتماعية وأقتراح حلول لها، كما أستطعوا فرض مسرحيات ثورية تعالج قيم الثورة ومجابهة الفكر العنجهي الإحتلالي.

المسرح التكويني ،

المعهد العالي للفنون الدرامية.

السلطات الفرنسية في عهدها لم تهتم بالتكوين الفني المسرحي بالجزائر باللغتين العربية والفرنسية خارج المنهج الدراسي التربوي والتعليمي، إلا بعض المبادرات الشخصية من أفراد على حسابهم الخاص أو بعض المنح للتكوين القصير المدى بالخارج تمنحها الإدارة الفرنسية لأفراد من الأقلية الأوروبية بالجزائر، ومع ظهور الدولة الجزائرية المستقلة حاولت السلطات الجزائرية فتح ورشة للتكوين الدرامي بسبيدي فرج تابعة للفرقة الوطنية للمسرح، وبدأت ورشة التكوين في العمل، ونستطيع القول مركز لبعض التدريبات الإرتجالية كإعطاء مبادئ التمثيل وأساسياته وقام به أساتذة أغليبتهم غير متكونين في فن التمثيل، مسرحيين عصاميين جزائريين باندفاعهم التيموسي حاولوا تقديم تجربتهم المسرحية للمتكونين، وتوقفت ورشة التكوين بسبيدي فرج سنة 1964. لأنها أصلا كانت عبارة عن افتتاح ارتجالي مذهري، وتم استبدالها بفتح المعهد الوطني لفن التمثيل والرقص ببرج الكيفان سنة 1965، ببنائة شيدت سنة 1897. المعهد الذي انطلق تابعا للفرقة الوطنية للمسرح الجزائري وأستمر بإعطاء مبادئ وقواعد فن التمثيل، دون تحديد الأطر والتنظيمات القانونية للتكوين، وبقي عبارة عن مركز للتعليم الفني المسرحي بأساتذة متخصصين بدون برنامج ومنهج تعليمي واضح، لكنه اهتم كثيرا بتدريبات البالي الجزائري وتشكيل فرقة جزائرية تمثل الدولة في الوطن والخارج؛ وقد تحصلت فرقة البالي الجزائري على عدة جوائز إقليمية وعالمية. أستمر الوضع المبهمة لنشأة المعهد بالنسبة للمتكونين والمكونين ويكتب بوعلام رمضاني، "ان جانب غياب التكوين الثقافي العام والمسرحي بصفة خاصة يعتبر أحد إفرازات الإجراءات المرتجلة والنظرة العرجاء والأفق الضيق التي خضع لها المسرح الجزائري وأنطلق بالعمل على أساسها، حتى أن المدرسة الوحيدة التي خلقت لتخريج رجال مسرح، قد أغلقت قسمها المسرحي بحجة يخجل المرء من ذكرها وما يعمق هذا الخجل عدم استفادة المسرح من كل العناصر التي تخرجت من هذه المدرسة أو من تلك التي تكونت في الخارج... كما أن قصر النظرة السياسية والإيديولوجية والتكوين الثقافي العام انعكس على بعض الأعمال المسرحية وأضفى عليها طابع السطحية والطرح الضبابي الغائم الذي لا يرضي المتفرج في جل الأحيان".²⁴ إلى أن أصبح مؤسسة مستقلة ماليا وإداريا سنة 1974. ولكن بنفس الهيكل التنظيمي والتكويني، حاول تكوين ممثلين ومنشطين ثقافيين وباليين وبدأ في إرسال طلبة بدفعات للتكوين بالخارج والذين أصبحوا مع بداية الثمانينات أساتذة بالمعهد ومتعاونين مع المسارح بصفة فردية، لكن الذين لم يسعفهم الحظ الحصول على منح، و تخرجوا من المعهد وجدوا أنفسهم

بشهادة لا تعادل الشهادة التي شاركوا بها في مسابقة الدخول. كما فتح المعهد ملحقات تكوينية في باتنة ومستغانم ووهران سنة 1987. واستمر الوضع إلى غاية سنة 1991، حيث أصدر مرسوم تنفيذي، أصبح من خلاله المعهد التكويني مؤسسة تحت الوصاية البيداغوجية للتعليم العالي، وماليا وإداريا تحت وصاية وزارة الثقافة والإعلام باسم المعهد العالي للفنون المسرحية، وحدد دوره في تكوين ممثلين ومخرجين وسينوغرافيين ونقاد مسرحيين وباليين وقد قدم عدة عروض مسرحية عبر تاريخ نشأته ومن أهمها:

المرجعيات والمصادر للمسار المسرحي الجزائري.

اعتمد المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، على عدة مرجعيات ومصادر وينابيع ثقافية وتاريخية لأنتمائتنا العربية الإسلامية الأمازيغية بالذهنية الإفريقية المتوسطية، والإبداعات العالمية الإنسانية، ونذكر منها مايلي:

الإقتباس والترجمة.

الإنتاج المسرحي في عهد الإدارة الفرنسية، اعتمد على إبداعات بعض العساكر الفرنسيين ومؤلفات درامية كلاسيكية للمسرح الفرنسي كموليير وكورني وراسين وبعض العروض لضيوف مسرحيين قدموا من فرنسا إلى الجزائر.

لكن المسرح الناطق باللغة العربية والعامية اعتمد من بدايته على الإقتباس والترجمة، ونجد في كثير من العروض التي قدمت حين ذاك بقي منها ماعدا العنوان وهيكل المسرحية حسب أقوال مصطفى كاتب حيث يقول: "ولم يبقى إلا هيكل المسرحية وعنوانها". ونستطيع القول ليس باقتباس ولا هي ترجمة بل "الفكرة مأخوذة عن..." وهذا راجع حسب رأي أن الرواد الأوائل للمسرح الجزائري الناطق بالعربية والعامية لم يعتمدوا على الإخراج، بل كان اعتمادهم على الموضوع والعنوان وتطوريهما من خلال التدريبات على الخشبة والتي يقوم بها الممثل بطبيعة الحال، بمعنى مسرحي أدق "حوار ولید الخشبة" وهذا ما نجده في المسرحيات المقتبسة عن موليير مثل مسرحية، البخيل، مريض الوهم، وظهر بقوة حوار ولید الخشبة في عروض رشيد القسنطيني، ونجد كثيرا من المسرحيين الجزائريين أسئلهموا بهذه الطريقة، بمعنى الاحتفاظ بالفكرة وهيكل المسرحية وعنوانها وتطوير الحوار خلال التدريبات وهذا في مسرحية "الحياة حلم" لمؤلفها كاليد ون ومسرحيات بريخت وفيكاتور هيجو وغيرهم. وحدث هذا مع مسرحيات لمؤلفين عرب في مسرحية "السلطان الحائر" لتوفيق الحكيم وفي مسرحية "حروف العلة" لعلى سالم وفي الكثير من العروض المسرحية.

كما نجد المخرج أحيانا يحذف دور أو دوران ثانويان في العرض المسرحي مراعيًا، الظروف والمعطيات الموجودة لعدد الفرقة ذكورا وإناثًا وهذا ما نجده في عرض مسرحية " الملك هو الملك" للمؤلف لسعد الله ونوس.

ومن خلال دراستنا للمسار المسرحي الجزائري نجد المسرحيين الجزائريين، لم يهتموا الثقافة الإنسانية من إبداعات جميع الشعوب والأمم، واستأنسوها ولم يرفضوها، فأخرجوا عدة عروض مسرحية من إبداعات المسرح الإغريقي مثل (أنتيجونا) لكاتبها سوفوكليس وغيرهم، ومن المسرح الإليزابيتي (عطيل) لمؤلفها وليام شكسبير وآخرون، ومن المسرح الأوروبي الكلاسيكي كورني موليير وآخرين؛ كما لم يهتموا بالإبداعات العربية مثل (السلطان الحائر) للكاتب توفيق الحكيم، ومسرحية (حروف العلة) للمؤلف علي سالم وآخرون، بالإضافة للإستلهام من مسرح الدول الاشتراكية سابقا مثل مسرحية (الحمامات) لمياكوفسكي، وكارلوس كيري الكوبي، ومسرحية (قارب الغابة) لنو كلاي خايتوف البلغاري... واستأنسوا لإبداعات المسرحيين العالميين ما بعد الحرب العالمية الثانية مثل مسرحية (موت بائع متجول) للمؤلف المشهور آرثر ميلر، والتفتوا إلى المسرح الآسيوي، كمسرحية (إبليس الأعور) لنظيم حكمت، والصيني مثل مسرحية (دراهم الذهب) لشوسوشن؛ ولم يتأخروا في الاقتباس والترجمة من الإبداعات الإنسانية العالمية.

التراث الشعبي وأساطير ألف ليلة وليلة.

إذا تصفحنا العروض المسرحية التي قدمت عبر المسار المسرحي الجزائري، نجد أن الكثير من الرييرتوار اعتمد على ينابيع ومصادر من أساطير ألف ليلة وليلة والتراث الشعبي، وهذا راجع لأن مجتمعات شمال أفريقيا تتقبل الثقافة الشفوية وتستأنس لها وتتمتع وتتلذذ باستسقائها، بسبب البيئة والذهنية التي عايشها ويعيشها الفرد منذ القرن الخامس عشر، وخاصة أن سكان شمال أفريقيا أبعدوا أنفسهم أو أبعدو (يكسر العين) عن الدراسة في عهد السلطة الفرنسية، بمعنى كثرة الأمية بين المواطنين، إلا القليل التي حاولت كسب المعرفة أو أدمجتها الإدارة الفرنسية في الميدان التعليمي.

التاريخي والديني.

إن المسرحيين الجزائريين لم يهتموا من إبداعاتهم المسرحية مواضيع مأخوذة من تاريخ المقاومة للشعب الجزائري عبر القرون، وهذا ما نجده في مسرحية " حنبعل" لأحمد توفيق المدني، وكيفية مقاومة حنبعل للرومانيين والثار من هزيمتهم للقرطاجنيين، ومسرحية " يوغرطا" النوميدي الذي تصدى للرومانيين، حينما أرادوا تتجزأة الحكم وتقسيم شمال أفريقيا إلى مناطق؛ ومسرحية "التراب" لأبوا لعيد دودو بأبطالها الذين تناسوا الصراعات الداخلية والعواطف وفضلوا الإنخراط في الثورة المسلحة الجزائرية لتحقيق السيادة الوطنية. ولم يتناسى

المسرحيون الجزائريين الشخصيات التاريخية والدينية عبر التاريخ الإسلامي كمسرحية " العبد بلال" لمؤلفها محمد العيد آل خليفة، حيث تتكلم عن أبطال وعن قضية إنسانية عالجهما الفكر الإسلامي من بداية إنتشاره، بالدعوة لتحرير وتخلص البشرية من نظام العبودية، الذي ساد في تلك البيئة والعهد، ومسرحية (المولد) لعبد الرحمان الجيلالي التي تتناول يأس الجماهير وانتظارها لمنقذ، رسولا جديدا لعمل الخير وتوجيه وإنقاذ البشرية من تطرفها ووحشيتها، بتوجيهات لنبد الإنفرادية والأنانية للإنسان في ذلك العهد من التاريخ.

الحياة الإجتماعية والإقتصادية.

الكثير من العروض المسرحية التي عرضت عبر المسار المسرحي الجزائري وخاصة بعد الإستقلال، تناولت مواضيعها عوائق وصعوبات الحياة اليومية للمواطن الجزائري وأقترحت حلولاً لها، ولم يتهرب المسرحيون من الواقع اليومي الذي يعيشه المواطنون والمقيمون، ونجد كثيرا من العروض تتناول تلك المشاكل اليومية للمواطن وخاصة العروض المسرحية للمسرح الجهوي بقسنطينة في عروضه مثل، هذا يجيب هذا، ربح السمسار، ناس الحومة، تأليف وإخراج جماعي. كما تناولت العروض المسرحية الجزائرية المشاكل الاقتصادية للمواطنين خاصة في الملكية الفلاحية وتعاونيات الثورة الزراعية في مسرحية المنتج، المائدة، إخراج وتأليف جماعي. ومسرحية الزنيقة، للمؤلف بوجادي علاوة وإخراج جمال مريز، التي تظهر تحول المجتمع وعزوفه عن القراءة وميله للإستهلاك.

السياسي والثوري.

بطبيعة دولة ناشئة نالت السيادة الوطنية عن طريق مطلب شعبي بالمقاومة والثورة المسلحة، نجد الكثير من العروض المسرحية اعتمدت وأستلهمت مواضيعها من الثورة مثل مسرحية (دم الأحرار) و(أولاد القصبة) لعبد الحليم رايس وإخراج مصطفى كاتب، والتنديد بجرائم المستعمر كمسرحية (النار والنور) للمؤلف الدكتور لصالح لمباركية، وأيضا مسرحية (أفريقيا قبل سنة) لعبد الرحمان كاكاي، وآخرون. وكلها عبرت عن معاناة شعب أراد الحرية والاستقلال وتحقيق المساواة والعدالة الإجتماعية، وشمل ذلك إلى مسرحيات مقاومة الشعب الجزائري عبر التاريخ، مثل مسرحية (حنبل) للمؤلف توفيق المدني، والتي تروي الصراع القائم بين دولة قرطجنة والرومان ومسرحية (يو غرطا) لمؤلفها عبد الرحمان ما ضوي، والتي تناولت المقاومة ألنوميديّة ضد الرومان.

وعروض مسرحية تناولت مواقف سياسية سواء بالإسناد والدعاية لأيديولوجية الحكم أو بالرفض لهذه السياسة، وهذا ما نجده في مسرحية (بابور غرق)، لسليمان بن عيسى، ومسرحيات نددت بالتعذيب في مراكز الإعتقالات السياسية، وذلك ما نجده في مسرحية (الدرأويش) من

تأليف مصطفى الحلاج وإخراج حسين بوبريوة، ومسرحيات طالبت بالحرية السياسية وأن الشعب فقط مصدر السلطات كمسرحية (الملك هو الملك) للمؤلف سعد الله ونوس.

وحاول المسرحيون الجزائريون الدفاع عن ثورات أخرى في العالم بشرق آسيا وتعريف المجتمع الجزائري بها كمسرحية (صاحب النعل المقطع) للمؤلف كاتب ياسين، والتي تتناول معاناة الشعب الفيتنامي ومقاومته للإحتلال؛ ولم يهمل المسرحيون الجزائريين الثورة الفلسطينية وهذا ما نجده في مسرحية (فلسطين المخدوعة) للمؤلف والمخرج كاتب ياسين، والتي تعالج قضية الإحتلال الإسرائيلي للأراضي العربية الفلسطينية.

التجارب والأبحاث في العروض المسرحية.

إن إنطلاقة المسار المسرحي الجزائري بدأت بأفراد محبين وشغوفين بالفن الرابع، وقد وجدوا فيه وسيلة للتعبير والتغيير بأسلوب المباشر والتلميح، وهدفهم كان تثقيف وتوجيه الجماهير وغرس الثقافة المدنية. إن الرواد الأوائل للمسرح الجزائري أكثرهم عصاميون، وأحسنهم تعليمًا لا يفوق مستواه التعليمي السنة الرابعة متوسط، أضف إليها غياب معهد للتكوين الفني المسرحي، لكن لم توقفهم تلك الأسباب عن الإبداع وعرض مسرحياتهم على المتفرجين؛ وبعد الإستقلال أستمر بعض المسرحيين الجزائريين بمواصلة الإبداع والإنتاج الدرامي، والكثير منهم دفع بالمسرح الجزائري للعالمية والأكاديمية سواء من ناحية الكتابة الدرامية أو الإخراج، وقد نجحت بعض العروض المسرحية في ذلك.

ان كثيرا من المخرجين العرب لا ينظرون للفن المسرحي الأوروبي كمفهوم يحتذي به، بل كموضوع قابل للنقاش والجدل الإبداعي، ولهذا نجد بعض المخرجين الجزائريين حاولوا تجريب حضهم في التجارب والبحوث نصا وإخراجا في العروض المسرحية، وقد حاول ولد عبد الرحمان كاكي في تجربته في مسرحيتين، قراب الصالحين، ديوان القراقوز، وفي كثيرا من اللوحات الفنية والمشاهد من مسرحياته، بإدخال ودمج الحكواتي في العرض المسرحي بالقوال والمداح كما عرفناهما سابقا في عروض الفرجة الفنية، وتبعه بعد ذلك عبد القادر علولة في كلمة تعنى "الحلقة" بمعنى مجموعة أشخاص دائرة حول حكواتي بإستخدام القوال والمداح داخل العرض المسرحي، وهدفهما كان خلق نوع مسرحي بشكل جديد يختلف عن المسرح بالمفهوم الأوروبي، وتبعهما بعض المسرحيين المهتمين بالتجربة؛ وشهدت الجزائر كثيرا من العروض المسرحية وخاصة في مرحلة الثمانينات، حيث نجد الحكواتي والقوال طغى على العروض المسرحية، وعرضت عدة أعمال مسرحية للجمهور، تقبلها المتفرجون ولم يرفضوها لأنها تناولت مواضيع إجتماعية واقتصادية، وتفهموها بأنها بداية مبادرة لتجربة مسرحية في الشكل والنوع.

أكاديمي لم أجد نظرية أو بحث أو أطروحة في كيفية التعامل مع العرض القوالي سواء في التمثيل أو الإخراج أو النص الدرامي، وبالتالي أصبحت التجربة مبهمة، إذا أستثنينا ما عرفناه عن القوال في عروض الفرجة الفنية. ومن هنا يمكننا طرح عدة أسئلة أكاديمية تخص الدراما والعرض المسرحي القوالي أو الحكواتي.

- 1 - هل الممثل القوال فقط لإلقاء سرد حكواتي أو لتمثيله وتجسيده؟
- 2 - هل إدماج القوال فقط في مشهد معين أو في كل اللوحات والمشاهد والأحداث ؟
- 3 - عندما يقوم القوال بحديثه على الركح، هل الممثلون الآخرون يتوقفون عن التمثيل أو مواصلة التجسيد المسرحي لشخصياتهم ؟
- 4 - هل الممثل القوالي يبقى على الخشبة أو مع الجمهور أو خارج الفضاء المسرحي ؟
- 5- كيف يتعامل المخرج مع النص على طاولة التحليل لتحديد الأسباب والأهداف والخط المتواصل؟
- 6 - هل النص القوالي يبقى سردي حكواتي أو يتخلله الحوار الدرامي الذي يقوم على الفعل الحركي والهدف السببي ؟

واعتبر إدخال القوال كتمثيل وأداء طوال العرض المسرحي بطبيعة الحال لن يؤدي إلى نتيجة، والأحسن في رأي استخدام القوال والمداح والتراث الشعبي في النصوص المسرحية عندما تتطلب الأحداث الدرامية وتطور الإيقاع والصراع للمعطيات الموضوعية الموجودة داخل النص، وليس في تقنيات التجسيد والتمثيل والإخراج، كما أستخدم الكثير من المسرحيين العالميين تراثهم والتراث العالمي في النصوص المسرحية والروائية، وبالتالي أعتبر تجارب عروض القوال والمداح تدخل في إطار عروض الفرجة الفنية الممتعة، وتبقى مبادرة تجربة لم تكتمل.

المهرجانات والملتقيات المسرحية.

حاولت السلطات الجزائرية الإهتمام بالمهرجانات والملتقيات والأيام المسرحية لتبادل التجارب وتطوير الفن المسرحي، وخصصت ظروفًا مادية ومعنوية لا بأس بها لنجاح المهرجانات والملتقيات المسرحية، لكن المشرفين عن المهرجانات والملتقيات لم يحددوا أطرها وتنظيماتها وتخصصاتها وبقت مبهمة سواء في النوع المسرحي والتخصص الوطني والأقليمي والدولي وأهمها:

مهرجان تيمقاد: يقام المهرجان بمدينة تيمقاد بباتنة في كل صيف منذ سنة 1969. وتيمقاد مدينة أثرية من عهد الحضارة الرومانية وقد بناها الإمبراطور ترجانوس، وأستمر المهرجان إلى غاية سنة 1986، وتوقف وكان من أهدافه الأولى مشاركة فرق من دول البحر الأبيض المتوسط ثم تطور إلى مشاركة بعض الدول الاشتراكية سابقا بعروض البالي، وهكذا فقد تخصصه ونوعه،

وبعد توقف دام عدة سنوات انطلق من جديد بثوب غنائي واستعراضي، منذ سنة 1994 إلى يومنا هذا.

مهرجان مستغانم للمسرح: مستغانم مدينة جميلة في الغرب الجزائري مطلة على البحر الأبيض المتوسط ، وبادرت بالتحضير للمهرجان وكانت الإنطلاقة بمشاركة الفرق المسرحية الهاوية الجزائرية، ومحاولة تطويرها وخلق التنافس المسرحي فيما بينها، وبدأ أخيرا المنظمون في استدعاء فرقاً مسرحية أجنبية وبعض المتخصصين لإلقاء محاضرات حول المسرح، ولإزالة المهرجان صامدا منذ نشأته إلى يومنا هذا.

مهرجان المسرح المغربي. مبادرة قامت بها السلطات المحلية بباتنة سنة 1988، واقتنعت بها وزارة الثقافة والسياحة والهدف منها كان التبادل الثقافي المسرحي بين الدول المغربية، وشاركت في أول مهرجان تقريبا جميع الدول المغربية بعروض مسرحية ماعدا موريتانيا، وكان مقررا بجوائز تنافسية ترتيبية، لكنها ألغيت المنافسة، وتبعها محاضرات حول المسرح ومناقشات حول العروض المسرحية التي شاركت في المهرجان، وللأسف الشديد توقف مهرجان المسرح المغربي في مبادرته الأولى، بعدما كان مقررا كل سنتين.

ملتقى الأيام المسرحية لجامعة مستغانم. مبادرة تقوم بها كلية الآداب واللغات بجامعة مستغانم بدأت سنة 2000، وقام المنظمون بدعوة المتخصصين المسرحيين وباحثين في المسرح لدراسة تاريخ المسرح الجزائري وكيفية تطويره، كما يتناول مسار بعض المبدعين المسرحيين من الرجال والنساء الأوائل للمسرح الجزائري. ومازالت الأيام المسرحية صامدة.

وهناك عدة مهرجانات وملتقيات مسرحية كثيرة ببعض المسارح الجهوية والولايات، لكنها لم تستمر في الحياة وأنتهت بانتهاك مبادريها في السلطة أو العجز الطبيعي...

مميزات المسار المسرحي الجزائري بعد الإستقلال.

إن الدولة الجزائرية الناشئة ورثت هياكل ثقافية كثيرة عن السلطة الفرنسية، منها ما يرجع إلى عهود من الحضارات الأولى التي مرت بها الجزائر عبر العصور، وقد حاولت السلطات الجزائرية مع بداية الإستقلال استخدامها واستغلالها واستعمالها، لكن بدون مشروع ثقافي واضح وفي غياب استراتيجية لتسيير وتوجيه الهياكل الثقافية، ومنذ البداية كانت الإنطلاقة في الميدان المسرحي عبارة عن مبادرات فردية لمحبي المسرح من أصحاب النفوذ والقرار أو من طرف سياساويين للدعاية والمظهر، ما يسمى " بالبرستيج الثقافي"، المقصود والموجه لأنشطة ثقافية احتفالية ثورية مناسباتية بتسيير يومي على الأكثر سنويا.

وأستغلت السلطات الجزائرية وجود فرقة الفنون لجهة التحرير الوطني والفرقة العربية للفنون بدار الأبراء، في عهد السلطة الفرنسية وشكلت منهما فرقة المسرح الوطني الجزائري،

على أن تكون إدارة المسارح مركزية تابعة لقطاع عمومي بعيدة عن القطاع الخاص والملكية الفردية، وسمحت السلطات الجزائرية بالمبادرات المسرحية الخاصة إلا في سنة 1990، فالإنطلاقة المسرحية من البداية كانت محتشمة مقارنة مع وجود البنايات المسرحية الكثيرة وقاعات الحفلات الضخمة، وهكذا بقيت الكثير من الولايات والدوائر بدون مسارح رغم وجود البنايات الثقافية، ومنها الكثير تحول إلى مهام أخرى كمقرات إدارية لمصالح زراعية وصناعية في مرحلة الستينيات وبداية السبعينات، ولم يشاهد الكثير من سكان العمق الجزائري عروض مسرحية إذا استثنينا العاصمة والمدن الكبرى، وتلك الجولات لفرقة المسرح الوطني الجزائري عبر بعض المدن من التراب الوطني، وبعض الأنشطة والمبادرات المسرحية لهياكل تربوية ومنظمة الطلبة والشبيبة الجزائرية، ونجد أن ما بعد سنة 1973، فتحت السلطة الجزائرية ستة مسارح جهوية فقط ومنحتها استقلالية التسيير وتركت الأفكار المتطاحنة تتصارع داخل المسارح ولم تتدخل السلطة في اختيار مواضيع المسرحيات، وأعتبره تكتيكا وحكمة من أصحاب القرار. بأن تصبح المعارضة فكرية داخل الهيكل المسرحي في إطار منظم فقط .

وبدأت الحكومة الجزائرية مع نهاية السبعينات وبداية الثمانينات الإهتمام ببناء هياكل ثقافية في كثيرا من الولايات ومراكز ثقافية عبر البلديات وبها قاعات فخمة بداخلها قاعات للركح، ولكن للأسف بقيت بدون استغلال فعلي منتج للإبداع المسرحي، إذا استثنينا بعض الأنشطة المناسباتية ومبادرات فردية من مسؤولين محبين وهاوين للمسرح.

وحسب رأي انه لايمكن تصور للثقافة بدون إستيعاب لفن المسرح ، ومن الأسباب العدة التي أثرت على تطور المسار المسرحي الجزائري بعد الإستقلال إلى سنة 2000. يرجع إلى الأسباب التالية:

1 - غياب مشروع ثقافي واضح واستراتيجية مستقبلية للفنون المسرحية والتكوين الفني، وهذا راجع لعدة أسباب ومن أهمها:

أ - ان الرواد الأوائل للثورة الجزائرية كان يهتمهم السيادة الوطنية أولا وقبل كل شيء بدون مشروع مجتمع للدولة الجزائرية وفي غياب مشروع ثقافي؛

ب - أن السلطة الجزائرية من بدايتها دخلت في صراع الأجحة والمجموعات، لأن الثورة التحريرية أدمجت تيارات سياسية مختلفة شاركت في المقاومة المسلحة، لكنها تختلف إختلافا كبيرا في الإيديولوجيات والتيارات والاتجاهات السياسية والثقافية، وبالتالي تشكلت بعد هدوء أصراعات واحتواء المجموعة المتفوقة أفراد من المعارضين، وأشركتهم في السلطة مع بداية الإستقلال، ولهذا تشكلت سلطة توفيقية ذات توازن جهوي شعبي وطنوي، غالبيتهم من الذين حملوا السلاح وانخرطوا في الثورة المسلحة،

ج - السلطة الجزائرية تكونت منذ بدايتها من ثوار شبه متعلمين، منهم من أكمل فقط المدرسة القرآنية، والكثير فروا من المدارس والجامعات ومراكز التكوين العسكري، والتحقوا بالثورة، وغالبيتهم من المتمدرسين ولا يتعدى مستواهم شهادة التعليم المتوسط والقليل منهم يحمل دراسات عليا، وأكثرهم شباب تنقصهم الخبرة في السياسة الثقافية، يحدد قراراتهم في التعامل مع الأشياء والمستجدات، الأسلوب الثوري الوطني.

2 - عدم الإهتمام بالتكوين المسرحي منذ البداية، مما طغت على العروض المسرحية، روح المبادرة والإرتجالية، والسلوك العصامي للمسرحيين ترك مساره في التفكير على جو الإبداع الدرامي، مما جعل العمل المسرحي يتخبط من مرحلة انتعاش إلى مرحلة ركود، ورغم إنشاء ورشة التدريبات بسيدي فرج مع بداية الإستقلال أو المعهد الوطني للفنون المسرحية ببرج الكيفان مع بداية السبعينات لم يحدد دوره وأطره التكويني والتنظيمي، وتركت المبادرة البيداغوجية للتكوين المسرحي للإدارة الوصية، وللإرتجالية الشخصية أن تلعب دورها سواء بالإيجاب أو بالسلب على المسار التكويني للمسرح الجزائري.

3 - معايير جديدة ظهرت وغطت على المسار المسرحي الجزائري، التأليف والإقتباس والإخراج الجماعي، والبحوث في الإخراج من أفراد لا يملكون المؤهلات العلمية المسرحية والتطبيقية، مستغلين سوء معرفة الجمهور بتقنيات المسرح والفراغ الثقافي ونقص التخصص، كل هذه الصفات أضرت بالمسار المسرحي الجزائري أكثر مما ساعدته على التطور والإنطلاق بقوة، مراعاة للهياكل المسرحية والمتكويين في الفن الرابع الذين بدأوا في الدخول إلى الجزائر مع نهاية السبعينات؛

4 - طغيان الخطاب السياسي المناسباتي والإحتفالي على العروض بإرتجالية مسرحية، بدل أن يكون مسرح درامي فني توجيهي تثقيفي وتعبوي للفكر الحواري، وتحول إلى مسرح نشاطات ثقافية احتفالية عوض أن يصبح عملية إبداعية للإنتاج المسرحي يومي وشهري وسنوي؛

5 - إهمال المسرح في المنهج التربوي التعليمي بمراحله الابتدائي والثانوي والجامعي، وعدم برمجته في حصة الأدب واللغات الأجنبية والنشاطات الثقافية في كل المراحل التعليمية، إذا استثنينا بعض المبادرات الفردية أو مقياس واحد فقط في كلية الآداب؛

6 - إدخال المسارح الجهوية في الجو البيروقراطي والتعامل معها كمؤسسة اقتصادية ثقافية، مع غياب الهيكلة القانونية للمسرح والفنان المبدع، ترك الهيكل الإداري والمالي يطغى على الهيكل الفني وتوجيهاته، عوض أن يكون العكس، لخدمة الإبداع والإنتاج المسرحي؛

7 - عدم إستغلال الموارد البشرية المتكونة والتي توفرت مع بداية الثمانينات، إلا في حالات استثنائية ولم تستغل حتى في ترجمة المسرحيات العالمية، أما الطلبة المتخرجون من المعهد

التكويني للمسرح غالبيتهم وجدوا الأبواب موصدة من طرف إدارة المسارح، مع تواطوء بعض المسرحيين المهيكليين بقرارات إدارية كممثلين ومخرجين خوفا من إمكانياتهم التكوينية والمعرفية في الميدان المسرحي، وطغى على المسرح صفة الإحتكار على القدامى؛ وتستمر المسرحيون المهيكلون بستار المسرح الإحتفالي التجريبي وتارة بالحكواتي وكل ذلك لإخفاء نقائصهم التكوينية في فن التمثيل والإخراج؛

8 - مسرح طغت عليه مفهوم العبرة بالنتيجة، بمعنى أدق الصفة الإستعجالية في اختيار النص وتوزيع الممثلين والسرعة في التدريبات بدون تحليل المسرحية، وعرض العمل المسرحي على المتفرجين، وأحيانا العروض المسرحية تنتهي بيوم البروفة الأولى؛

9 - عدم إستمرارية المسارح في فتح أبوابها يوميا للعروض المسرحية، أو عل الأقل تحديد يومين في الأسبوع كالاثنين والخميس، لمعرفة الجماهير أيام العروض، وعدم التنسيق مع المدارس والجامعات والثكنات لعرض مسرحيات للتلاميذ والطلبة والجنود؛

10 - رغم بناء الدولة الجزائرية لكثيرا من الهياكل الثقافية، ضمن المخططات الثقافية كدور الثقافة في بعض الولايات ومراكز ثقافية في كثيرا من البلديات وخاصة مع بداية الثمانينات، أضف إليها الموجود من عهد الحضارات الأولى والسلطة الفرنسية، فإن السلطات الجزائرية، تركت فراغ إداري ومالي وتنظيمي في تسيير المؤسسات الثقافية، وتداخلت الصلاحيات بين البلديات ومديريات الثقافة، ومرة أخرى بين مديريات الشبيبة والرياضة ومديريات الثقافة؛

11 - التغطية الإعلامية للعروض المسرحية طغى عليها الخطاب الإشعاري الدعائي سواء السياسي أو الأيديولوجي، وكثيرا ما تعاملت الدعاية للمسرحية ليس لجمالها وعرضها الفني المسرحي وموضوعها الإنساني، وإنما لمفهومها الأيديولوجي والجهوي وأحيانا اللغوي؛

12 - المطابع ودور النشر الحكومية، لم تعطى اهتماما لطباعة الكتاب المسرحي، ولم تساعد في ترجمة الإبداعات الدرامية العالمية، إذا استثنينا بعض المبادرات الفردية من أشخاص مسيرين لتلك المطابع ودور النشر.

ورغم ذلك فقد استطاع المسرح الجزائري في مرحلة تكوينه بعد الإستقلال أن يقدم عروضاً مسرحية فنية جميلة ورائعة، تمثيلا وإخراجا، نقارنها بمسارح موسكو وبرلين ولندن ونيويورك ، وفرض المسرحيون الجزائريون والمتعاونون الأجانب قيمهم وأهدافهم، لتحقيق تقدم حقيقي تحرزه الإنسانية في مسارها الإرتوازي، لتجسيد المثل العليا للإنسانية. وعبروا عن ذلك من خلال إبداعاتهم المسرحية ومعالجتهم للمواضيع كما يجب أن تكون الحقيقة ويتطلبه الواقع والمعطيات الموجودة، لصالح القيم الجماعية التسامحية للإنسانية.

المراجع والمصادر باللغة العربية.

- 1- تاريخ الجزائر الحديث تأليف عبد القادر جغلول مطبعة الشركة الوطنية للنشر.-1976 عام - مترجم
- 2- الحضارات تأليف لبيب عبد الستار-المطبعة الكاثوليكية ش وم ل لبنانالطبعة .
الرابعة عشر -في 1997
- 3- نظم الفاطميين ورسومهم في مصر-تأليف الدكتور عبد المنعم ماجد الناشر .
مكتبة الانجلو المصرية- عام1955
- 4- المسرحية في الأدب العربي الحديث-1847-1914م. تأليف محمد يوسف عجم .
مطبعة دار الثقافة- بيروت لبنان, الطبعة الثالثة 1980
- 5- المسرح في الوطن العربي- تأليف الدكتور علي الراعي- مطابع الوطن
الكويت في اغسطس/اب 1999
- 6- - فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث- طباعة الشركة الوطنية لنشرو .
توزيع-الجزائر سنة 1981- رقم 961/81
- 7- - سليم النقاش تأليف الدكتور محمد يوسف نجم- نشر و توزيع دار الثقافة .
بيروت- لبنان
- 8- -المسرح الجزائري بين الماضي و الحاضر تأليف بوعلام رمضان- طباعة
المؤسسة الوطنية للكتاب-المكتبة الشعبية ,الجزائر
- 9- - ملا مح عن المسرح الجزائري تأليف مخلوف بوكروح طباعة الشركة .
الوطنية للنشر والتوزيع - مركب الطباعة - رعاية الجزائر سنة -1982-
- 10- -المسرح الجزائري 1926-1989- تأليف احمد بيوضي منشورات التبيين
الجاطية سنة 1998- رقم 518 /98

- نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر -1925-1954- تأليف الدكتور 11- عبد المالك مرتاض طباعة الشركة الوطنية للنشر و التوزيع - مركب الطباعة - رغبة -الجزائر سنة 1983
- النص المسرحي في الأدب الجزائري - تأليف عز الدين جلا وحي - مطبعة-12- هومة سبتمبر 2000- رقم الآيداع القانوني 2000/1021
- التطور الفعل السرحي في تونس تأليف محمد عبازة دارسحر للنشر - تونس-13- 1997
- فنون النثر الأدبي الجزائري تأليف الدكتور عبد المالك مرتاض ديوان-14- المطبوعة الجامعية - الجزائر 1983
- دراسات في الأدب الجزائري المعاصر ابو القاسم سعد الله الدار التونسية-15- للنشر
- المسرح الجزائري ثلاثين سنة مهام و أعباد تأليف مخلوف بوكروحي 16- منشورات- التبيين الجزائر سنة 1995- رقم 9/ 913/01 9961
- قسنطينة ايام احمد باي - سنة 1832-1837- تأليف فندلين شلوصر ترجمة و-17- تقديم الدكتور ابو العيد دودو . الشركة الوطنية للنشر و التوزيع سنة 1984 رقم 729/80
- النص المسرحي العربي في الجزائر سنة 1922-1972-اطروحة دكتوراة -18- تأليف صالح مباركية - اشراف الدكتور العربي دحو -سنة الجامعية 2002- 2003 - جامعة باتنة
- المرشد الى فن المسرح تأليف لويس فارجاس ترجمة احمد سلامه محمد - 19- مطابع - الهيئة المصرية العامة للكتاب 1968
- المجلات و الجرائد و ربورتوار
- 20-الثقافة - مجلة تصدرها وزارة الثقافة و السياحة - الجزائر نوفمبر 20- 1985-العدد 90.1

- 21- مجلة الأضواء الأسبوعية رقم 16/ سنة 1987
- 22- جريدة الخبر يوم 4-6-1988
- 23- جريدة المسا عام 1994
- 24- جريدة المجاهد
- 25- جريدة النصر 26-5-1988
- 26- ربوتوار – المسرح الوطني
- 27- ربورتوار – المسارح الجهوية – وهران- قسطينة- عنابة – بجاية- باتنة- سيدي بلعباس
- 28- Theatre en Algerie Itineraries et tendances Tom II.These de doctorat presente par Ahmed Cheniki. Sous la direction de professeur Gouanny. Universite de Paris-SORBONNE
- 29-Memoires de Maheiddine Bachetarzi. Editions Nationales Algeriennes 1968-SNED-ALGER.
- 30-Le theatre Algerien de longue dialectale de Arlette Roth. (1926-1954) edition Maspero-Paris.1967
- 31-Memoires de Rouiched. Recueilli et adapte par Sahnine Rachid.Editions el-adib-chihab,1993
- 32-L’Emergence Artistique Algerienne eu XX e siecle.Ecrit par Nadya Bouzar- Kasbadgi. Office des publications Universitaires. N edition (E.N.A.L);2419/88
- 33-Encyclopaedia Universalis.volume 15 (Smollett theosophie)
- 34-Albert Camus et la justice.Theatre et Destin UNESCO-
- 35-История заподноевропейского театра .Том 6. 7.Под общей редакций профессора Г.Н. Бояджиева,профессора Б. И.Ростоцкого, и доцента Э.Л. Финкельштейн. Издательство “Искусство” Москва 1974.

36-Книга Алжир Путинцева Т.А . совместно с Яраловым Ю.

Главная редакция Восточный литературый. Издательство “Наука”.

Москва 1977.

37. Г ,Товстоногов Зеркало сцены Книга 1. 2. Сост.Ю.С.Рыбакова.-
л.:Искусство,1980,-311с.,5л.

ملاحظة: للبحث هوامش في القسم الأول والثاني والثالث .