الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

Université Abou Bekr Belkaid
Tlemcen Algérie

جامعة أبي بكر بلقايد
تلمسان الجزائر

كلية الآداب و اللغات

قسم الفنون

"مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في تخصص "مسرح مغاربي"

الموضوع

التجريب في النص المسرحي
عند ولد عبد الرحمان كاكي

إعداد الطالبة :

بلعباس بن قرعة شفاء

إشراف الأستاذ :

دحو محمد الأمين

لجنة المناقشة		
أ.د بن مالك حبيب	جامعة تلمسان	رئيسا
د بدير محمد	جامعة تلمسان	ممتحنا
أ.د دحو محمد الأمين	جامعة تلمسان	مشرفا قررا

2022-2023

الحمد لله و كفى ، و الصلاة و السلام على الحبيب المصطفى

قال رسول الله صلى الله عليه وسلم من لم يشكر الناس لم يشكر الله ،

وعملا بهذا الحديث ، فإني أتقدم بالشكر الجزيل إلى كل أساتذتي في الجامعة ، و على رأسهم الأستاذ دحو محمد الأمين

على تواضعه و طول صبره على تقصيري ، و توجيهه لي

و إفادتي بخبرته التي لم يبخل علي بها.

كما أشكر الأساتذة أعضاء لجنة المناقشة الكرام لمنحي من وقتهم الثمين.

ولا أنسى بالشكر عمال المكتبة و تعاونهم الجميل معي ، كما أشكر كل من ساندني من قريب أو من بعيد ، و أخص بالشكر عمتي بلعباس بن قرعة فاطمة على دعمها و مساندتها لي و دفعها

لي إلى التفاؤل دائما.

إهــداء

إلى من رضاهما من رضا الله ﴿أمي و أبي﴾

أهدي هذا العمل و أتمنى أن تقر عيناهما بي

و أنا أقدم لهما شهادة تخرجي ..

إلى كل من أحب أهدي هذا العمل ..

المقدمة

بسم الله الرحمن الرحيم

استطاع المسرح الجزائري أن يتبوأ منزلة هامة من بين فنون التعبير الكثيرة و ذلك من خلال التغيير و اعتماد الجديد ، سواء على مستوى الموضوعات أو التقنيات . و سطر بذلك التقاليد و تمرد على كل ما هو معهود و تجاوز القوالب القديمة و عانق كل ما هو جديد ، و يهدي إلى ما هو أقنع و أمتع.

و بذالك يكون المسرح الجزائري المعاصر حقق لنفسه بنية حديثة قد استمدتها من سعيها باستمرار في البحث و كسر قالب النموذج السائد بغية تحقيق عملية الخلق و الإبداع مما أدى إلى ظهور مصطلح جديد لدى النقاد العرب ألا و هو مصطلح التجريب.

إن التجريب لطالما كان موضوعا بكرا لا توجد حوله الكثير من الدراسات إلا بعض البحوث التي قد تجدها أو تصادفها ، و هو الأمر الذي حفزني على أن أعمل حوله بحثي هذا و المعنون بـ "**التجريب في المسرح الجزائري عند ولد عبد الرحمن كاكي**" و قد أصبح ميلي وشغفي لكل أعماله التي تعرفت عليها طيلة مسيرتي الدراسية الجامعية ، خاصة و أنه كان من نصيبي عدة أبحاث طلبت مني في سنوات دراستي الخمس سواء عن حياته الشخصية أو عن بعض أعماله ، فكان التعايش مع مسرحياته ممتعا و البحث فيها يعطيني الشغف إلى أن أتعرف على مزيد من كتابات "كاكي" و مسرحياته ، خاصة و أنني أميل إلى كل ما هو جزائري فكان هذا البحث تتويجا لتعلقي به.

ثم إن عزوف كتابنا عن الخوض في التجريب في المسرح الجزائري بكثافة و كثرة جعلني أميل إلى أن أبحث في هذا الموضوع لإثراء ثقافتي فيه أولا ، و لأنفع من يهتمون بالموضوع من بعدي ، دون أن أجحد جهود بعض الكتاب الذين خاضوا في الموضوع رغم قلتهم .

و كانت إشكالية البحث عن الجديد الذي جاء به "ولد عبد الرحمن كاكي" إلى المسرح الجزائري ، و عن الإضافة التي أضافها و طبعت باسمه ، فكان الطرح العلمي هذا للإجابة عن تساؤلات حددتها في:

- ما هي طبيعة التجريب في المسرح الجزائري؟
- هل هو السعي إلى الإبداع ، أم مجرد خروج عن المألوف لتكسير نموذج القديم فقط؟
- و ما هو المسار التحولي الذي قطعه المسرح الجزائري؟ و هل نجح "ولد عبد الرحمن كاكي" في التأصيل

للتراث الشعبي في المسرح الجزائري؟ و هل نجح في استخدام الأشكال التراثية بطريقه عصرية؟

و انطلاقا مما سبق تم تحديد معالم خطة البحث التي تشمل مدخلا و فصلين مستقلين في مساحتهما متصلين في محاورهما الهادفة إلى محاولة الإحاطة بالإشكالية إضافة إلى مقدمة و خاتمة ، بعدها فهرسة تضم المصادر و المراجع و فهرس للموضوعات .

ففي المدخل عرفنا التجريب و حاولنا الإحاطة بكل ما يخصه ، ثم عرفنا المسرح وحاولنا ضبط بعض ما يتعلق به .

أما الفصل الأول فكان فصلا نظريا ، حيث تحدثنا عن التجريب في المسرح الجزائري من حيث التجريب في الاقتباس و بتوظيف التراث ، و التجريب في النص المسرحي . و ثانيا تحدثنا عن "ولد عبد الرحمن كاكي" من حيث تعريفه ، و تطرقنا إلى خصوصية التجريب المسرحي عنده . و ختمنا الفصل بذكر بعض أعماله . و في الفصل الثاني تكلمنا عن التجريب عند "ولد عبد الرحمن كاكي" من خلال توظيفه للتراث و تعامله مع المادة التراثية ثم انتقلنا إلى التطرق لمسرحية "القراب و الصالحين" و مسرحية "الرجل الطيب في سيشوان" و قارنا بينهما . و ختمنا ببعض المقتطفات من كلا المسرحيتين .

أما عن المنهج المتبع في هذا البحث فقد ارتأيت أن أعتمد على ما يسميه البعض بالمنهج المتكامل الذي عملت فيه بعدة أنواع من المناهج التي تخدمني في عملية البحث كالمنهج التاريخي في البحث عن السير الذاتية للشخصيات و في رصد التطور عبر الزمن للتجريب في المسرح تحديدا الجزائري ، و هذا في الفصل الأول و المدخل .كما استفدت من منهجين رأيتهما مهمين في بحثي هما المنهج التحليلي و الوصفي ، و استعملتهما كما يتطلب الأمر ذلك .

أما المنهج المقارن فقد استخدمته في الفصل الثاني لما عقدت مقارنة بين المسرحية الجزائرية "القراب و الصالحين" و المسرحية الألمانية "الإنسان الطيب في سيشوان"، و لكي أتمم كل ما سبق على أكمل وجه سعيت إلى البحث عن الأجود و الأنفع ، إلا أنه قد صادفتني بعض الصعوبات أبرزها صعوبة الحصول على المراجع سواء من مكتبات غير مكتبة الجامعة التي أدرس فيها أو من مكتبتنا ، إذ كلما طلبت كتابا إلا و وجدته خارج المكتبة فأضطر إلى الانتظار شهرا أو شهرين حتى يتم إعادته . أما إذا أردت أن أطلع على كتاب عبر الأنترنت فيطلبون مقابلا ماديا لتحميله إضافة إلى بعض العراقيل الأخرى و الطلبات التي تجعلك تتراجع عن الاطلاع عليه . هذا بالإضافة

إلى مشكلة شـح الدراسات الأكاديمية و التنظيريــة للنقاد و المسرحيين الجزائريين ، فإذا وجدت مقالات متناثرة هنـا و هناك بحوث غير مكتملة و هذا راجع إلى مشكلة التدوين و النشر و التوثيق عن المسرح الجزائري.

و قد اعتمدت على مراجع عديدة في جمع مادة بحثي منها :

- ✓ الحداثة و التجريب في المسرح لعبد الرحمن ابراهيم.
- ✓ المسرح الجزائري نشأته وتطوره(1962-1989) - احمد بيوض.
- ✓ المسرح في الجزائر - صالح مباركي.
- ✓ توظيف التراث الشعبي المسرح الحلقوي في الجزائر - العجلة هذلي - رسالة ماجستير.
- ✓ التجريب في النص المسرحي الجزائري المعاصر - العجلة الهذلي - رسالة دكتوراه.

و غيرها من المراجع التي سأذكرها بالتفصيل في الفهرس . و أخيرا فاني سعيت بكل جهدي أن أقـدم أفضل ما لدي و أن أعمل ما ينفع غيري أولا قبل أن انتــفع بــه أنـا بغية أن يكـون لي بصمة في عالم المسرح الذي انتمي له قلبـا و قالبا.

المدخل

✓ المبحث الأول : مفهوم التجريب

المطلب الأول : ماهية التجريب

لغة :

جاء في لسان العرب مفهـومه على النحو التالي : جرب يجرب تجربـة و تجريبا الشيء حاول و اختبره مرة بعد مرة ، و رجل مجرب قد عرف الأمور و جربها ، و المجرب الذي جرب في الأمور[1].

و لعلها لا تختلف كثيرا في معناها في المعاجم الغربية ، فنجد مثلا في المعجم الفرنسي "لاروس La Rousse Le Petit Illustre" وردت كلمة Expérimentation بمعنى الإختبـــار الذي يستند إلى التجربة و الملاحظة للتأكد من صحة الفرضية[2].

و في معجم "أكسفـــورد" الانجليزي تدل كلمة التجريب Expérimentation على التجربـــة و الخبرة و مدى الإفادة منها[3] .

و بعد تتبعنا لهذه المعاني نجد أنها تتأسس على معنى الاختبار و التجربة و تدل أيضا على المعرفة .

اصطلاحا:

مصطلح التجريب عرف بداية في المجال العلمي قبل أن ينتقل إلى مجال الأدب، و ذلك باعتباره عملية تتأسس على المعرفة و القدرة على القياس و الاختبار ..... أي أنها عمليـــة إخضاع (شيء) أو (ظاهرة) للتجربـــة و متابعتـــها من أجل دراستها و تقنينها[4].

و قد أورد الدكتور "مدحت أبو بكر" 14 تعريفا للتجريب منها :

- التجريب هو التمرد على القوالب الثابتة.

[1] ابن منظور ، لسان العرب مادة (جرب) ج1 دار صادر ط1 لبنان 1410ه-1990ص261
[2]Le petit la rouse illustré edition anniversaire de ls semeuse ,2010,p399
[3] Oxford advencedlearnersdictionnary of english, hornlyi server edition , oxford université presse 226,p513
[4]زهيرةبولفوس، التجريب في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر بحث دكتوراه العلو في الأدب العربي الحديث ،جامعة مستوري قسنطينة 2009-2010، ص7

- التجريب إبداع من خلال ابتكار و أساليب جديدة في التعبير الفني من أجل تجاوز المألوف[1].

- التجريب تجاوز الركود.

- التجريب ثورة.

- التجريب مرتبط بتقنية العرض.

- كل مسرحية تتضمن نوعا من التجريب[2].

و مما سبق فإننا نميل إلى أن تعريف التجريب اصطلاحا هو أنه محاوله تجاوز و كسر المألوف و ابتكار قيم جديدة.

[1]حيث نجاة : التجريب في النص الروائي الجزائري ،أفلام الهند ، مجلة الكترونية محكمة ،السنة 6 العدد2، ابريل -يونيو 2021
[2]حيث نجاة ، مصدر سابق بتصرف

المطلب الثاني : مفهوم التجريب الروائي (المسرحي)

قال "صلاح فضل" أنه : يتمثل في ابتكار طرائق و أساليب جديدة في أنماط التعبير الفني المختلف ، فهو جوهر الإبداع و حقيقته عندما يتجاوز المألوف و يغمر قلب المستقبل.[1]

إذا التجريب هو كسر كل ما هـو صامد و ثابت و الخروج بعمل أدبي مغايـر و سيرورة العمل التقليـدي ، و لذلك نجد الناقــد التونسي "طاهر الهمامي" يتحدث في هذا الصدد على أن التجريب في جوهره و فلسفته بحث و اختبار أو طلب الأكمل و الأجمل انطلاقا من إقراره بالنقص[2].

و يري "عبد الرحمن بن براهم" أن التجريب المسرحي يتضمن من خلال مستويين اثنين جمالي و معرفي.

أ . المستوى الجمالي :

و يتحدد في البحث المستمر عن صيغه ، و يراد بها التعبير عن الرغبــة في تجاوز أنمــاط فنية مسرحيـة سائدة باتت غير مؤهلة لاستيعاب متغيرات تجربة الحياة و عاجزة عن استشراف آفاق مغايرة في إطار شروط جمالية أقدر على بلورة الطابع الإشكالي القائم تاريخيا بين التجربة المرحلية و التجربة الحانية.[3]

ب . المستوى المعرفي:

يرى "عبد الرحمن بن ابراهيم" أن الإمتـاع الفني و المتعة الجمالية لا يمكن أن تتحقق عمليـا في العملية المسرحية إلا إذا ارتقى الفعل المسرحي التجريبي إلى درجة الشرط المعرفي على اعتبار أن التجريب ذو علاقة وثيقة مع ما هو اجتماعي علاقة تتجلى في كون التجريب يعكس الشعـور العام بحتمية البحث عن بديل آو بدائل تستــمد مشروعيتها الفنيـة و مصداقيتها الاجتماعية انطلاقا من كونها رسالة جماليــة إلى مشاعر و عواطف الناس، و آنـذاك تكتمل شعريــة الخطاب المسرحي التجريبي[4].

---

[1] صلاح فضل ،لذة التجريب الروائي ، أطلس للنشر و الإنتاج الإعلامي ط1 القاهرة ،2005، ص03

[2] طاهر الهمامي ، التجربة والتجريب في النشر التونسي الحديث (أفكار و رؤوس أفكار)، مجلة الموقف الأدبي، اتحاد الكتاب العربي العدد 411 تموز 2005 نقلا عن موقع الاتحاد على الرابط http://www.awv.dam.org

[3] عبد الرحمان بن براهيم : الحداثة و التجريب في المسرح ، دار افريقيا ، الدار البيضاء -المغرب ط1، 2014 ص128

[4] المرجع نفسه ص129

و من هنـــا نستنتج أن التجريب في الروايـة المسرحيـــة هو التمرد على أشكال الكتابة الكلاسيكيـــة و كسر النمطيـة لترسم لنفسها أفقا جديدا في الكتابة ، و أنه ليس كل محاوله تمرديـة على صيغة مسرحية معينة هي تجريبيـة ، إذا لابد أن تتوفر على شرطين ، جمالي يحقق القدرة على الإشباع و معرفي يرتقي بالفعل المسرح التجريبي.

✓ المبحث الثاني : رواد التجريب

المطلب الأول : رواده من الغرب

نذكر منهم الذين تحدثوا عن تجاربهم الإبداعية الخاصة بهم :

1- **ألان روب جرييه Alain Robbe-Grillet** : من مواليد 1921 بمدينة براست.

أول روايـــة لـــه سنـــة 1953 تحت عنـــوان "المحاوات Les Gommes" ، ثم ثـــالث أعماله الروائيـة مثل "المتلصص Le Voyeur" سنـــة 1956 ، إلى "الغيـــرة La Jalousie" سنـــة 1957 ، ثم "في المتاهة Dans Le Labyrinthe" سنـــة 1959، حيث أضاف منظرا للحركـــة الروائيـــة الجديدة حيث اهتم "ألان روب" بها كثيرا و ذلك من خلال نشر أعمال روائية تتمحور حول تطبيق تقنياتها.[1]

2- **ناتالى ساروتى Nathalie Sarraute** : من مواليد 1902.

أول رواية لها كانت "انتحاءات ضوئة Tropismes" ، "الفواكه Les Fruit" التي نالت جائزة أدبية ، " بين الحياة و الموت Entre La Vie Et La Mort" عام 1968 ، و الروايـــة الأكثـــر شهرة رواية "القبة الفلكيـــة الاصطناعية La Planétarium" سنة 1959[2].

[1] العلجة الهدلي التجريب في النص المسرحي الجزائري المعاصر ،رسالة دكتوراه ، 2017/05/16 ص20
[2] المرجع نفسه ص20

المطلب الثاني : رواده من العرب

1- **صنع الله إبراهيم (الأرفلي)** : ولد عام 1933.

من أعماله "تلك الرائحـــة"، "الصبر الأسود" سنة 1989، "رحله سندبـاد الثامنة" سنة 1989 ، "الدلفين يأتي عند الغروب" سنة 1983 . و ما أثبته "صنع الله" في أعماله الروائيـة هو أنـــه جعل مفهوم التجريب عنده هـــو بمعنى التوثيق و حشد النصوص الوثائقية في الرواية.[1]

2- **سعد الله ونوس** : (27 مارس 1941 - 15 ماي 1997)

مسرحي سوري ،كتب في أعماله العديد من الروايات ، و قد نظم أول مهرجان مسرحية في دمشق و كان من دعا إلى مسرح عربي جديد . و من أعماله : "الحيـــاة أبدا" سنة 1961 ، "فصد الدم" سنة 1964 ، "مأساة بائـــع الدبس الفقير" سنة 1964 ، "المقهى الزجاجي" سنة 1965.[2]

[1] عبد الرحمان بن براهيم : الحداثة و التجريب في المسرح ، دار افريقيا ، الدار البيضاء -المغرب ط1، 2014 ص199 بتصرف
[2] عبد الرحمان بن براهيم : الحداثة و التجريب في المسرح ، دار افريقيا ، الدار البيضاء -المغرب ط1، 2014 ص199 بتصرف

المطلب الثالث : رواده من الجزائر

1 - **الطاهر وطار** : ولد عام 1926.

من رواياته "الشهداء يعـودون هذا الأسبوع" ، "دخان من قلبي" ، "العقارب" ، و أشهرها مسرحية "اللاز" . عمل "الطاهر وطار" على إبراز تقنيات جديدة للرواية تختلف تماما عن الرواية التقليدية بصور إبداعية.[1]

2- **عبد المجيد هدوقة** : من مواليد 1925.

من أعماله "الجازية و الدراويش" ، روايــة "غدا يوم جديد" ، رواية "ريح الجنوب" . فمفهوم التجريب عنده في الأول كان مثل ما كان عند رواد الغرب في التجريب ، لكنــه فضل أن يشق طريقه في مغامرة فرديــة لأن التجريب ليــس له حدود أو قيود.[2]

3- **ولد عبد الرحمن كاكي** : (1934-1995).

رائــد من رواد التجريب ، ساهم في إثــراء المسرح الجزائـــري و تجديده ، له عدة مسرحيات منها "132 سنة" ، مسرحية "القراب و الصالحين" ، "بني كلبون"[3] ... وغيرها ، و منهجه هو محل بحثنا هذا .

[1] صالح لمباركية ، المسرح في الجزائر ، دار بهاء الرمز للنشر و التوزيع ط2 الجزائر 2007 ص 104
[2] صالح لمباركية مرجع سابق ص 105
[3] صالح لمباركية مرجع سابق ص 73

✓ المبحث الثالث : ماهية المسرح

المطلب الأول : مفهوم المسرح (تعريف المسرح)

أن كلمة المسرح مشتقة من الفعل (سرح) ، فالممثلون يسرحـــون فـــوق خشبة المسرح ، كما أن فكر المشاهدين يسرح عند مشاهدة التمثيلية ، و المسرح بهذا المعنى هو المبنى الذي يحتضن العرض المسرحي[1] .

و أمـا (حمادة إبراهمي) فإنه يعتقد بأن مصطلح مسرح له دلالات متعددة ، منها دلالة على دار العرض وعلى النص التمثيلي و على كل ما له علاقة بالتمثيل و الدراما[2] ، بل إن الحالة المسرحية لا يصنعها المبنى المعد للمسرح فحسب بل تتشكل من خـــلال التفاعل الحي لأربعة مكونـــات هي: الممثلون ، النص المسرحـــي ، الركـــح أو الخشبة ، و الجمهور.[3]

و نستنتج مما سبق أن "المسرح نشاط إبداعي فكري حرفي من جهة إرساله ، و هـــو يحتاج في الوقت نفسه إلى نشاط جماعي بشري متعلق ، فالمسرح إبـــداع تعبيري معروض في حالة من الأداء الحاضر على متلقيـــن حاضريـــن جسدا و ذهنا و مشاعرا.[4]

إن أصل كلمة المسرح Theater يعـــود للكلمة اليونانيـــة Theatron التي تعنـــي الفرجـــة أو المشاهدة.[5] و المسرح فـــن درامـــي يراهـــن على تحويل النص المسرحي إلى عرض يجسده الممثلون على الخشبة مستعينين في ذلك باستخدام مختلف الفنـــون التعبيريـــة ، لذلك نلاحـــظ أن المسرح عـــادة ما يوصف بكونـــه (أبو الفنون) ، و لقد اختلف النقاد و الدارون ، بل و حتى المنظرون حول جنس فن المسرح و نوعه ، و تمحورت الإشكالية حول سؤال جوهري هو : هل المسرح أدب أم ليس أدبا؟ و من الطبيعي أن تتباين المواقف و تختلف المنطلقات ، فالذين يصنعون المسرح ضمن أنواع الفنون يستندون إلى فكرة أن المسرح عرض يقوم على تفاعل مجموعة من الفنون التي تتداخل في تشكيل ذلك العرض المسرحي.

---

[1] قواص ،هند: المدخل الى المرح العربي ، دار الكتاب اللبناني، بيروت لبنان 1981 ص25
[2] حمادة الانجلو المصرية ، القاهرة مصر 1994 ص208
[3] إبراهيم احمد : الدراما و الفرجة المسرحية ،ط1، دار الوفاء للطباعة و النشر الإسكندرية – مصر 2006 ص 37-38
[4] اسلام أبو الحسن حيرة النص المسرحي الترجمة و الاقتباس و الاعداد و التأليف
[5] إبراهيم احمد مصدر سابق ص37

أما الذين يعدونه شكلا أدبيا ، فإنهم يستندون إلى فكرة أن المسرح نص مادته الكلمة و موضوعه حياة الإنسان ، و هـــو ما يجعلنا نخلص إلى أن المسرح ضرب من الآداب عند تناوله بكونه نصا ، و ضرب من الفنـون عند تناوله بكونه عرضا.[1]

و خلاصة القول أن المسرح فن يقوم على عرض قصة تعرض صراعا يدور بين شخصيات تعبر بالحوار ، و لأن المسرح فـــن الناس و الساحات ، فإن ذلك جعله من أكثر الأشكال الأدبية حملا للتراث لذلك تم توظيفه من أجل تحقيق الأهداف التي يطمح إليها الأدب المسرحي.

[11]ابن تميمي علي: السرد و الظاهرة الدرامية لدراسة في التحليلات الدرامية للسرد العربي القديم ط1 المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء 2003ص8
ط2 مركز الإسكندرية للكتاب ، مصر 1993ص19 (تابع 4)

المطلب الثاني : المسرح الجزائري

بدايته :

عرفت الجزائـر ظواهر شبـه مسرحيـة مرتبطة بمعتقدات دينية و عادات ك "خيال الظل" و "القاراقوز" مرتبطة بالأدب الشفهي، حيث تعتبر الحكايات الشعبية ذات الطابع الخرافي و الأساطير و السحر و الشعوذة هي الملامح الأولى للمسرح الجزائري .

و رغم ظهور الاستعمار الفرنسي و خصوصيته الثقافيـة[1] إلا أنها حافظت على موروثها الشعبي الذي كـان جزءا من هوية الشعب الجزائري ، و كان بداية من البدايات الدرامية مثل :

1- **الحلقة :**

و هي تجمـع دائـري في وسط الساحـات في وسطـه راوي و مساعـد يقصان بالتنـاوب قصصا عن البطولات ، حيث يجمع فيه بين التمثيل و التشخيص و الإيماء . و قد حاربت السلطات الفرنسية هذا الشكل المسرحي نظرا لما يحتويه من وعي وطني خاص.

2- **المداح :**

هي شخصيـة متجـولة في الأسواق ، يقـوم بمدح الشخصيات الشهيرة و يقلد الأصوات و يروي الحكايات ، و يكون ذلك بشكل انفرادي ، يمتاز بالصدق و الاهتمام بالمصالح العامة.

3- **خيال الظل :**

يعتمد على التشخيـص عبر الظلال باستعمال ستـار شفاف ، و رغـم افتقار الجزائر لنصوص من هـذا الشكل كونـه عرضا بدائيـا إلا أنـه لا يخلو من إمكانيات المسرح الحقيقي من نص و أحداث و أفعال و موسيقى و غناء و تمثيل نصوصه إلى الآداب و الأخلاق.

[1] العلجة الهدلي، مصدر سابق، رسالة ماجستير ص11 باختصار

4- القراقوز :

عــرف هذا النوع تأخرا ملحـوظا في الجزائر عن باقي الدول العربيــة [1]، و يقــول "رشيد بن شنب" أن القراقوز ظهر أيام عروج و خير الدين ذي اللحية الحمراء ، و أن المواضيع المتطرق إليها كانت مستمدة من حياة الناس اليومية[2] ، و يقام خلال رمضان ، و هو ما أكده الرحالة الألماني "مالستان" أن هذا الشكل المسرحـــي ظهر في مستغانم عام 1848 ، في قسنطينة عام 1862 ، و في بسكرة عام 1932.[3]

[1] العلجة الهدلي، مصدر سابق، رسالة ماجستير ص14 بتصرف
[2] محمد عزيزة : الإسلام و المسرح، ترجمة الرفيق الصبان الطبعة 2 ص174
[3] عبد الله الركيبي : تطور النشر الجزائري الحديث ، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر سنة 1982 ص214

المطلب الثالث : المسرح الشعبي

كــان له ممثلوه و جمهوره الخاص ، و هو عبارة عن فصل قصير يقدم حسب المناسبات و يحتوي على نقد تهكمي لاذع لمواضيع مستمدة من الأساطير و الحياة الشعبية.

المطلب الرابع : المسرح الفرنسي

أنشأت فرنسا مسرحا خاصا و فرقة مسرحية تبرز في عروضها سيطرة فرنسا على الأوضاع في الجزائر و ذلك تحفيزا لجنودها على القتال . و أول عرض كان عام 1853 من تأليف الكابتن "دي كروا" بعنوان "الجزائر 1830-1853" مما أدى إلى العزلة و الانطواء و رفض المسرح بشكله الأجنبي ، و الاهتمام بالأشكال الشعبية.[1]

[1] العلجة الهدلي، مصدر سابق، رسالة ماجستير ص15 بتصرف

✓ المبحث الرابع: مراحل تطور المسرح الجزائري

المطلب الأول : مرحلة قبل الاستقلال

1- المرحلة الأولى : 1906-1921

كانت الجزائر بعيدة عن الجو الأدبي و عندما قدمت فرقة "سلمان قرداحي" عام 1908 أعطت دفعا قويا لخلق مسرح جزائري . و عمل "الأمير خالد" عام 1910 عرضا لمسرحيات شكسبير ، و أسس جمعية في المدية و العاصمة ، و بدأت فكرة التأليف الجماعي عام 1913 بعرض مسرحي لـ "مقتل العين بزاوية أبركان" و الوحدة الجزائرية عام 1920 و التي لم تكن في المستوى.

2- المرحلة الثانية : 1921-1926

كانت البداية الحقيقية عام 1921 بزيارة جورج الأبيض و عائلته مسرحة "صلاح الدين" و زيارة فرقة "سلامة حجازي" . و من تم انطلقت جمعية "المهذبين" بعرض عدة مسرحيات منها : "الشفاء بعد العناء" و "قاضي الغرام".[1]

3 - المرحلة الثالثة : 1926-1934

فيه استمر نشاط الفرقة الفنية الزاهية إلى غاية 1939 بمواضيع اجتماعية ذات طابع فكاهي.

4 - المرحلة الرابعة : 1934-1939

في هذا الوقت اندلعت الحرب العالمية الثانية و اصطدمت الحركة المسرحية مع المستعمر دفاعا عن المضامين الثورية ، إلى أن برزت حركة مضادة زادت من عزم الفرق المسرحية على العمل ، فعمل "محي الدين بشطرزي" على تقديم عروض سياسية كنوع من التحدي للسلطات الفرنسية.

[1] العلجة الهدلي، مصدر سابق، رسالة ماجستير ص17 باختصار

5 – المرحلة الخامسة : 1939–1945

بعد تعرض الحركة المسرحية في الجزائر لمراقبة شديدة لجأت إلى الاقتباس من المسرح العربي "امرئ القيس" و المسرح الغربي "المشحاح" لموليير ، و في عهد "فيشي" سمحت الحكـــومة بعرض المسرحيـات بشرط عدم المساس بالكيان الفرنسي في الجزائر[1] . و أكد "محي الدين بشطرزي" أنه كان لابد علينا أن نقدم مسرحا له مستوى مقبول و قـــد استدعاني مديـــر الشؤون الدينيـــة التابع للحكومـــة الفرنسية و نصحني بعدم انتهاج أسلوب التحريض أو بالاقتباس المسرح الفرنسي.[2]

6 – المرحلة السادسة : 1945–1954

من أبرز سماتها كفاءة الاقتباس ، و بعد سقوط حكومة الشيش طردت الفرق المسرحيـة فأصبحت تعمل ضمن البعثات الجزائرية في المهرجانات العالمية مثل مهرجان برلين عام 1951.

7 – المرحلة الشعبية : 1958–1962

دعمت جبهة التحريـــر إنشاء فرق مسرحية تابعة لها بعد أن وجهت الجبهة نداء إلى جميع الفنانيـن لتكوين فرقة فنية ترد على مزاعم فرنسا و البرهنة أن الجزائر لا يربطها بها أي رابط.[3]

[1] العلجة الهدلي، مصدر سابق، رسالة ماجستير ص17 باختصار
[2] أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته و تطوره من 1926-1989 منشورات التبيين الجاحضية 1998 ص98
[3] بوعلام رمضاني: المسرح الجزائري بين الماضي و الحاضر ، المؤسسة الوطنية للكتاب دت ص23

المطلب الثاني : مرحلة بعد الاستقلال

1 – المرحلة الأولى : 1962 – 1972

انتهج مبدأ الاشتراكية فأصبح ملكا للشعب و معبرا عن الواقعية الثوريـة التي تحارب الميوعة و تبين المستقبل ، و سيكون خادما للحقيقة في أصدق معانيها ، يحارب المسرح كل الظواهر السلبية التي تتنافى و مصالح الشعب ، و لا يمكـن أن نتصور نصا دراميـا بلا صراع ، فبدونـه تتجرد الأشخاص من الحيـاة و الرونق.[1]

و أخـذ المسرح في هذه المرحلة صبغة ثورية على شكل مسرح "برخت" (القاعدة و الاستثناء) و هنا برز "ولد عبد الرحمن كاكي" الذي تأثـر بالمسرح البريخي في جل أعماله فتـم عرض "القراب و الصالحين" و "ديـوان القراقـوز" و "إفريقيا قبل سنة"

2 – المرحلة الثانية : 1973–1982

ظهرت قوانين و مراسيم تنظم المسرح الوطني كمؤسسة وطنية ذات طابع صناعي و تجاري.

3 – المرحلة الثالثة : 1983–1989

و قـد غلب في هذه المرحلة البحث عن خصوصيـة تتماشى و التطورات السائـدة ، فتم إنتـاج مسرحيـات من التراث الشعبي أثرت في المسرح الوطني بأنماط جماليـة و فكريـة ، و تكريـس أسلوب "المداح" و "القوال"[2] ، و نستنتج من كل هـذا أن المسرح الوطني قد عرف أساليب درامية متعددة منها المسرح الأرسطي و الملحمي و الاحتـفالي ، فقد انطلق شعبيا مكرسا قواعـد اللغة ثم صار دراميـا يحترم قواعد اللعبة ، و تأثر المسرح الملحمـي في مبدأ التغريـب و الاحتفاليـة عن طريـق المشاركة و الإدماج الجماهيري باحثا عن محاولة للتأصيل و التجديد و الحداثة من خلال التجربة ، ثم حقق نهضة فنية عالية توجت بجوائز عالميـة ، إلا أن هذه النهضة لم يكتب لها الاستمرار و المواصلة فقد أجهضت بموت مبدعيها أو اغتيالهم .

[1] بوعلام رمضاني: المسرح الجزائري بين الماضي و الحاضر ، مرجع سابق ص20 باختصار
[2] العلجة الهدلي، مصدر سابق، رسالة ماجستير ص20 باختصار

الفصل الأول

التجريب في المسرح

التجريب في المسرح :

التجريب في المسرح بمفهومه الذي أوردناه أطلق عليه اسم "الرواية الجديدة" ، حتى أن "رولان بارت" أطلق على إبداعه و إبداع بعض الروائيين "عصر الرواية" ، و أطلق على إبداع ما قبله من الرومانسيين و الواقعين و الطبيعيين "الرواية".

و وجد الروائي الفرنسي "ألان غريبيه" الفرق الشاسع بين الرواية التقليدية و الرواية الجديدة باختلاف أشكالها ، كما يرى أن هذه الأخيرة ما هي إلا مجموعة من الأفكار و الآراء التي تناقض سابقاتها من الأعمال الأدبية الإبداعية ، و هكذا فإن كل تجربة روائية في وقتها تخالف التجارب الروائية السابقة تعد رواية تجريبية جديدة على الصلات الوثيقة التي تجمع بينهم.[1]

إذا فالتجريب في الرواية هو البحث عن الجديد و المميز الذي يبين اختلاف المسرحية عن البقية و يعطيها سمة خاصة يطمح بها الكاتب إلى أن تصل إلى درجه الإبهار.

[1] محمد الباردي، الرواية العربية و الحداثة ، دار الحوار للنشر و التوزيع، سوريا اللاذقية 2002-2 ج1ص45

✓ المبحث الأول : التجريب في المسرح الغربي

بدأت مرحلة تقديم النص المسرحي في الغرب بمرحلة الانسلاخ بما هو كلاسيكي ، و تم إعلان الثورة المسرحية مع "بريخت Brecht" ، و بهذا وجدت طريقة العرض الايطالي و تعددت النظريات المسرحية خلال القرن 20 ، و اهتمت معظمها بالإخراج المسرحي بصفة عامة و بعضها الآخر بتقنيات التمثيل و استطاعت أن تبلور و تطور الفعل المسرحي شكلا و مضمونا ، كما تجاوزت هذه المدارس المسرحيات الكلاسيكية السائدة ، الشيء الذي أدى إلى ظهور مناهج متعددة و تقنيات مختلفة . و هكذا خلقت أسماء مجموعة من الفنانين و المخرجين و المؤلفين في سماء المسرح العالمي ، و قد انصبت جهودهم التجريبية على عناصر التركيب المسرحي ، سواء تعلق الأمر بالتأليف أو الإخراج كل حسب منهجه و وسائله الخاصة.[1]

إذا فإن التجريب في المسرح الغربي كان ثورة عن كل ما هو مقدس و لا يجوز تغييره ، و ذلك أدى بالضرورة لظهور عدة نظريات اهتمت معظمها بالنص المسرحي بصفة عامة ، و بعضها الآخر بالإخراج و تقنيات التمثيل ، الأمر الذي أدى إلى تطوير و تغيير الفعل المسرحي شكلا و مضمونا ، و من النظريات التجريبية التي ظهرت نذكر:

[1] عفا ماهوشي : الفعل المسرحي الغربي و النظريات الغربية الحديثة دار المحاكات للدراسات و النشر و التوزيع سوريا ط 1 2013 ص28 بتصرف

المطلب الأول : التجريب في المسرح الملحمي

يقول "بن إبراهيم": استعار هذا الأخير (برخت) كلمة ملحمي من غيره لوجودها في التراث المسرحي القديم فهي كانت تعني أيضا التسلسل المنطقي و المنظور والمشاهد.[1]

أما برخت عكس ذلك ، إذ أن المسرح بالنسبة إليه لا يعتبر حدثا أو تحريكا لهذا الحدث الدرامي ، و إنما هو تحريك نظامي للحجة الجدلية[2] ، و تقترن هذه النظرية بثلاث منظرين مسرحيين ساهموا في تأسيس و بلورة الاتجاه الذي يعرف بالمسرح الملحمي ، و هم : Max Reinhardt و E.Pixator و B.Brecht .[3]

- ماكس راينهارد Max Reinhardt :

عمل على تحقيق هدفين أساسيين يدخلان في صميم التوجه الجديد للإخراج الفني ، الغاية الأولى تحرير الجمهور من المفاهيم التقليدية للمتلقي ، و الغاية الثانية تقديم النصوص الدرامية في صيغة ملخصة بالاعتماد على اتجاه تعبيري درامي.[4]

و تعود أسباب اتجاه رياهارد إلى العنصر التقني الذي مكنه من بلوغ درجة عالية من التأثير في الجمهور ، و قد وظف بمهارة الإضاءة و الموسيقى و الصوت ، و برع في خلق المؤثرات . حتى أن أحد المؤرخين قال بخصوص مسرح راينهارد : "إن كان راينهارد لا يقدم لنا الدراما الإغريقية فماذا يقدم؟" ، و كانت الإجابة أنه يقدم "الراينهارديتية" ، أي أنه كان ينطلق من تطور اختباري تجريبي واضح المعالم و هو تحرير المسرح من التبعية للفلسفة و الأدب.[5]

[1] عبد الرحمان بن براهيم مرجع سابق
[2] حسين المنيعي : المسرح و الارتجال منشورات العيون ، دار البيضاءط1-1992ص29
[3] العلجة الهدلي مصدر سابق ص17
[4] حسين المنيعي : المسرح و الارتجال مرجع سابق ص 29
[5] العلجة الهدلي مصدر سابق ص18-19

✓إروين بسكاتور Erwin Piscator :

يعتبر امتدادا للتوجه الذي كان أستاذه "راينهارد" قد رسمه حيث اعتبر "بسكاتور" المسرح منبرا للتعليم ، و مهد بهذه الفكرة للمسرح الملحمي لدى "برخت" ، و هذا ما يفسر كون الشخصية المسرحية في مسرح بسكاتور تراجعت بالحدث إلى المكانة الثانية لفائدة المضمون السياسي الذي احتل المركز الأول بهدف تعريف الواقع و تناقضاته الاجتماعية و الثورة عليه.[1]

✓ برتولت بريشت Bertolt Brecht :

إن تشكيل القالب المسرحي الملحمي في شكلi المعروف يعود إلى "برخت" فهو الذي نظر له و نجح في تأليف نصوص درامية ذات مضامين جديدة و بديلة للموضوعات المعروفة التي سادت في المسرح الكلاسيكي ، و سمى برخت مسرحه بـ "المسرح الملحمي Epoilvre" لأنه أقرب إلى القتال و هو بذلك يقدم عملا أشبه بالملحمية التي تتألف من مشاهد حوارية و سرد يرويه الراوي ، و قد وضع برخت قواعد جديدة لمسرحه ، تستند إلى فضائيين رئيسيين : فضاء الفرجة و فضاء الجمهور.[2]

إذا ، و مما سبق فإنه تبين أن لكل الرواد الثلاثة "برخت" و "بسكاتور" و "راينهارد" قد عملوا على تصميم التوجه الجديد للمسرح الملحمي ، و عملوا على تحريره من التبعية الفلسفية و الأدب ، و اعتبروا أن المسرح هو منبر للتعليم و أداة و للتعبير و تحليل الظروف الاجتماعية و الاقتصادية و التاريخية ، و كان من أسس هذا التجريب أن لا يشحن المشاهد بالعواطف و إنما يشحن بالتفكير و الارتقاء بالمسرح إلى تحريك الوعي و تنوير الفكر.

[1] العلجة الهدلي مصدر سابق ص18-19
[2] عبد المجيد شكري ، فنون المسرح و الاتصال الإعلامي دار الفكر العربي القاهرة ط1، 2011 ص59 بتصرف

المطلب الثاني : التجريب في مسرح القسوة

تشكلت نظرية القسوة عند "أنتونيون أرتود Antonin Artaud" (1886-1948) من خلال رؤيته الجمالية و الرمزية للأشياء ، و استطاع بواسطتها خلخلة مرتكزات المسرح الفرنسي الكلاسيكي حيث رفض أن يكون المسرح عبارة عن تاريخ[1] يروي أحداثا أو مسرحا بيولوجيا صرفا ، لهذا طالب بالعودة إلى ما هو سحري أو أسطوري و كانت ثورته على المسرح هذه تهدف إلى طرد الكاتب من المسرح فلم يعد الممثلون هم العبيد و إنما أصبح الممثل يمتلك قداسته و جدارته على الخشبة[2] .

و تجدر الإشارة إلى أن مسرح القسوة قدم نفسه كثورة جذرية ضد المسرح التقليدي المرتبط أساسا باللغة المنطوقة و يتضمن هذا التمرد على الحضور الأدبي في الفن المسرحي و الدعوة إلى ابتكار ميتافيزيقيا للكلام و الإيماء و العبارات و الحركة ، و هي كلها إمكانيات أخذها دور الممثل الذي تجاوز حدود النص اللغوي المشتمل في الأداء الصوتي[3] .

إذا التجريب في مسرح القسوة يدعوا إلى تمثيل كل ما هو قاسي في الحياة على خشبة المسرح ، الأمر الذي يتطلب تغييرا جذريا على مستوى الفضاء و العرض و يدعوا بالدرجة الأولى إلى التغيير الجذري أيضا في التعامل مع اللغة المنطوقة التي هي في نظر مسرح القسوة باتت عاجزة عن تحقيق التواصل ، لذا وجب البحث عن ابتكار للكلام و الإيماء و العبارة و الحركة.

[1] عقا ماهوشي : الفعل المسرحي الغربي و النظريات الغربية الحديثة مرجع سابق ص66
[2] عقا ماهوشي : الفعل المسرحي الغربي و النظريات الغربية الحديثة ص66
[3] العلجة الهدلي مصدر سابق ص 26

المطلب الثالث : التجريب في المسرح الفقير

ارتبطت الممارسة المسرحيـــة لـ "ييجي غروتوفسكي" بمسرحه العمالي الذي اتخـذ من فكرة إشراك الجمهور في المشهد المسرحي مبدأ ثابتا لتعويض جزء من المؤثرات الاصطناعية التي كانت[1] تشكل عرقلة في تحقيـق التواصل الحقيقي و التأثير بين الممثل و المشاهد[2].

إن المسرح الذي يدعوا له يتميز بالتلقائية في اللعب ، فالممثل يمكن أن يكون كل شيء ، و الممثل في المسرح الفقير يعبر عن الروحانيـــة حتى يبهر بما يقدمـــه [3]. و دفـــاعا عن المسرح الفقير فإنه يعتبر ما يسمى بالتقنيات و المؤشرات كالإضاءة و المناظر و الديكور مجرد ترف.[4]

إذا أهم ما دعا إليه التجريب في المسرح الفقير هو أن تكمل له القدرة على الإثـــارة و اقحام المتفرج في الحدث حتى تكون المواجهة ثنائية بين الممثل و المتفرج مباشرة بحيث يتـــم الاستغناء عن التقنيـــات المسرحيـة و المؤثرات الصوتية.

[1] عبد الرحمان بن براهيم مرجع سابق ص166
[2] عبد الرحمان بن براهيم مرجع سابقص166 بتصرف
[3] عقا ماهوشي : مرجع سابق ص93
[4] العلجة الهدلي مصدر سابق ص 26

✓ المبحث الثاني : التجريب في المسرح العربي (التجريب في النص المسرحي العربي)

إن التجربـــة كانت السمة الأساسيـــة للمسرح العربي في نهاية القرن 20 و أوائل القـــرن الحادي و العشرين ، و صار غير التجريبيين متخلفين عن الحركة المسرحية العربية المعاصرة [1]، و كان التجريب كمفهوم قد دخل إلى الوطن العربي عن طريق الاحتكاك بالحركات التجريبية المسرحيـة الأوروبيـة مما أدى بالمسرحييـــن العرب إلى الثورة ضد الأشكال السائـــدة و العالقة في التكرار و التقليـد ، و بدأت القوالب المسرحيـة العربيـة التقليديـة بإدخال المؤثرات الفنية و التقنية فيها لتواكب التجارب العالمية المتطورة.[2]

لم يعد الحديث عن التجريب المسرحـــي العربي المعاصر محصورا في المفاهيـــم التي واكبـــت ميلـــاده و استمراريته من حيث مناقشة مسألة التأصيل و الاقتباس و التعامل مع التراث بكل أشكاله ومضامينه[3]. و يقول في هـــذا الشأن عـــن مسرح الغرب و مسرح العرب "ممدوح غدوان" : "إنهم يجربـــون ليجدوا و نحن نجـرب لكي نجذر"[4]

و من الذين تركـــوا بصمة في التجريب المسرحي العـــربي "توفيق الحكيـــم" الذي كانت إسهاماته على تواضعها و محاولتـــه في المسرح تعد مؤشـــرا على ظهـــور تصور جديـــد لـــدى المسرحيين العرب و يدفعهم إلى الإصلاح عند الغرب و عن إشكالية الدرامية ، و هذا ما يؤدي بالفعل إلى تعدد النظريـات الفنية و ارتكازهم على الموروث الغربي اعتمادا على منظور تجريبي و رؤية حذرة ، و هو القائل : "على أني بعد ذلك رأيت أن أنبـــه بوضوح إلى أنه ليس معنى المناداة بهذا القالب الانصراف عن القالب العالمي المعروف و بما يسير فيـــه من اتجاهات و تصورات ، بل على النقيض من ذلك فإني إلى جانب ذلك أنادي بالاحتفاظ في نفس الوقت بالخط الذي سرنا فيه حتى لا ننفصل على الركب الحضاري العام في جميع خطواته و تصوراته"[5]. و إلى جانبه كان لـ"يوسف إدريس"

---

[1] فرحان بلبل مرجع سابق ص113
[2] العلجة مهدلي مرجع سابق ص 29
[3] العلجة مهدلي مرجع سابق ص 32
[4] ممدوح عدوان في التجريب المسرحي ،مجلة الحياة المسرحية ،مجلة فصلية محكمة تصدر عن وزارة الثقافة، دمشق العدد 41 ،1993 ص08
[5] توفيق الحكيم ، قالبنا المسرحي ، مرجع سابق ص21

أيضا إسهام في ترسيخ التجريب في المسرح العربي ، و كان أول من افتتح البحث عن هوية المسرح العربي البحث الذي قاده إلى الانخراط في عملية التجريب تنظيرا و ممارسة و إن كان توظيف الحكيم قد سبق إلى ممارسة الكتابة التجريبية ، و كان "يوسف إدريس" يرى أن المهمة الأساسية هي إيجاد شخصيات مستقلة[1] ، و انطلاقا من هذا التصور بحث "يوسف إدريس" عن بذور مسرحية في حياتنا ، فتوصل إلى "السامر" باعتباره فعلا مسرحيا يقام فيه المناسبات الخاصة و يبني على أساسه نظرية "الفرفورية" كاقتراح جمالي للمسرح العربي ، بالإضافة إلى "الأراجوز" "خيال الظل" و "المسرح الحواري"[2] ، و قد مثلت "الفرافير" انعطافة تجريبية في المسرح العربي المعاصر سواء على مستوى الكتابة الدرامية أو الإخراج المسرحي[3] ، و لعل أهم ما يلفت في هذه المسرحية كونها عمدت إلى تحطيم الثوابت الأرسطية الثلاث التي لا نكاد نعثر لها على مواصفات محددة كالزمان و المكان و الحدث غير المعلومين تماما و غير القابلين للامساك بأي منهم.[4]

و منه نخرج بفكرة أن التجريب في المسرح العربي نادى به المسرحيون العرب ، حيث نادوا للبحث عن هوية عربية مسرحيه تؤسس و تؤصل لمسرح عربي و تنسجم مع المسرح الأوروبي ، و اعتبروا أن هذه العملية تبدأ بالشكل و قد تبنى هذه الدعوة مجموعة من المسرحيين العرب كـ "توفيق الحكيم" و "يوسف إدريس" و "سعد الله ونوس" و "محمود دياب".

[1] العلجة مهدلي، مصدر سابق ص35
[2] سعيد الناجي: قلق المسرح العربي ، منشورات دار ما بعد الحذاثة فاس،ط01، 2004، ص101 بتصرف
[3] العلجة مهدلي، مصدر سابق ص36
[4] عبد الرحمان بن براهيم ،مرجع سابق ص193

المطلب الأول : التجريب في النص المسرحي

بعد انصراف أكثر من قرن على ما يمكن اعتباره تجاوزا تأسيسيا لفن المسرح بالجزائر ، كان الارتباط بالتجارب المسرحية الأوروبية يمثل ضرورة فنية للمسرحيين الجزائريين الذين بهرهم الشكل المسرحي الأوروبي، في وقت بات فيه هذا الشكل متجاوزا من الناحية التجريبية ، و قد تجسدت تجربة النص المسرحي الجزائري في الأعمال المقتبسة و المعدة التي أخرجها المسرحيون الجزائريون الرواد و في طليعتهم "ولد عبد الرحمن كاكي" و "عبد القادر علولة".[1]

و يعتبر "عبد القادر علولة" صاحب أكبر مشروع تنظيمي في المسرح الجزائري المعاصر ، حيث تكلم عن علاقة مسرح الحلقة بالمسرح البريختي فقال : "لم يوجهنا برخت بصفة مباشرة إلى هذه الأشكال و إنما حاول الخروج عند النمط الأرسطي"، فبحث الحواجز الكائنة في هذا النمط ، و اقترح إمكانية الخروج عنها . و مسرح برخت كما نعلم يرتكز على نقطتين أساسيتين هما : التغريب و المسرح ، و مادام اهتمامنا منصبا حول النقطة الثانية فإننا نجد أن برخت سعى إلى انتهاج التغيير و تنوير الواقع حيث يقول : "لقد أصبح المسرح من شأن الفلاسفة الذين لا يحاولون تفسير العالم بل يعملون على تغييره".

فالمسرح إذا حسب رأي "برخت" يجب أن يكون أداة ثورية تسهم في عملية التحول الاجتماعي لصالح الطبقات المقهورة ، و على هذا النحو تختلف وظيفة المسرح الملحمي عن المسرح الدرامي ، من ثم لابد من تغيير الشكل[2]

[1] العلجة الهدلي، مصدر سابق ص45
[2] أحمد بيوض:المسرح الجزائري نشأته و تطوره (1968-1989) منشورات التبين الجاحضية، الجزائر 1998ص168

و على الرغم من الإكثار من التنظيم الذي شهده المسرح الفقير و مسرح المرحلة و مسرح النقد ، فقد اكتسب هذا التنظيـــم ملامح ثابتـــة و أخرى متغيرة تكاد تكـــون مشتركة على الرغم من تباين الرؤى الفنية و اختلاف التصورات بين هذا الاتجاه النظري و ذلك.[1]

أ- الثابت :

- رفض النموذج الغربي.
- تطوير البنيات الشكلية التراثية.
- التعامل مع التراث انطلاقا من ضروريات الحاضر و حاجاته.
- اعتبار المشهد المسرحي أداة للنوعية و تعريف الواقع انطلاقا من موقف إيديولوجي منحاز لهموم الجماهير.[2]

ب- المتغير:

- فضاء الفرجة المسرحية باعتبارها مجالا مشرعا على التجريب و الاختبار المفتوح.
- للتقنيات المسرحية التي قد تكون أصلية أو مستمدة من المشاهد المسرحية الغربية.
- تقنية التمثيل (فردية، ثنائية، جماعية).
- تجارب المسرح الجزائري.

[1] العلجة الهدلي، مصدر سابق ص48
[2] عبد الرحمان بن براهيم ،مرجع سابق ص214

المطلب الثاني : التجريب بواسطة الاقتباس

إن الاقتباس ظاهرة ارتبطت بحركة الفرق التمثيلية في المقام الأول و الأخير ، فالمسرحيات المترجمة أو المقتبسة كانت تقدم إلى الفرق لتمثيلها و لم يفكر أصحابها في تقديمها إلى القراء لأنها لا تعتبر أدبا مقروءا. [1]

فالاقتباس يعطي حرية التصرف إذ يحافظ المقتبس على البناء العام للنص مع أنه يغير في الحوار و في الشخصيات في النص المقتبس ، و هذه التغيرات تفرضها الرغبة في جعل المسرحية مقبولة من طرف العقلية المحلية و الواجبات المحلية و الوجدان المحلي[2].

[1] تمارة ألكسندوفينا :ألف عام وعام على المسرح العربي ترجمة توفيق المؤذن،ط2 عام 1990 ص144

[2] أبو الحصين عبد الحميد سلام : حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس و الاعداد والتأليف ،مركز الإسكندرية للكتاب ط2 عام 1993 ص2

المطلب الثالث: التجريب بواسطة توظيف التراث و أشكال الفرجة التقليدية

توظيف التراث :

اعتمدت الروايــة التجريبية في الأدب الجزائري على توظيف عنصر التراث ، حيث اتجــه الروائيــون إلى تأصيـل أعمالهم الروائيـة عن طريق تجاوز كل ما هو تقليـد ، و تجريب أشكال جديدة تنهل من التراث و تعيد توظيفه توظيفا مغايــرا جديدا يختلف عما كان سائدا في مرحلة النشأة و التأسيــس ، و إيمانهم بضرورة الانفتــاح على التراث ليس من أجل الانغلاق على الذات و تقديس الأجداد و تمجيد الماضي بالحنين الرومانسي بلا إعادته لمسائلة الذات من خلال مساءلة الماضي و الوقوف على الخصائص المميزة و الهوية الخاصة.[1]

فاستثمار الموروث الشعبي في الأعمال الروائية أمر يكتسي أهمية بالغة و لا يمكن أن يكون هناك استقلال ، حيث لهذا التراث إذا لم يكن الكاتب يملك يدا سحرية قادرة على تفجيــر و تفعيل المادة التراثية بالإضافــة إلى الانتقاء و عــدم السقــوط في الغلطات[2] و يظهر هذا جليـا في رواية "نوار اللوز" و هي الرواية الأولى لـ "واسيني الأعرج" حيث اتخذ من السيرة الهلاليـة نموذجا جــادا عن كيفيه التعامل مع التراث و سبل توظيفه في النص الروائي توظيفا يتخطى المحاكاة[3]. بالإضافة إلى الذكريات الكثيرة و العظيمة التي يملكها ، فقد كان يستعيد أثناء المناقشات الكثير

[1]محمد رياض وتار ،توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب ،دمشق 2002 ص10
[2]سعيد توفي ،محمد سليمان، توظيف التراث في الروايات نجيب محفوظ ، ايتراك للنشر و التوزيع ط1، 2000 ص340-341
[3]بوشوشة بوجمعة: سردية التجريب و حداثة السردية العربية الجزائرية ،المطبعة المغاربية للطبع والنشر ط1 ص120 ،2005

من الحوارات ، و لما حللنا هذه التجربة تأكدنا من ضرورة البحث عن مسرحية تستجيب للثقافة الشعبية و الخيال و المكونات الموجودة لدى الجمهور.[1]

لقد حولت هذه المفاهيم عن المسرح للمسرحيين الجزائريين معرفة مدى ارتبـاط المسرح بالانتفاء و كيفيـة توظيف الطقوس و الشعائر و الأشكال ما قبل المسرحية في أعمالهم التي تقوم على التراث ، كما حولت لهم على مستوى الإخـراج و استثمار جسد الممثل و إعادة النظر إلى السينـوغرافيا و فضاء اللعب الذي تحول إلى مكـان فيزيقي ملموس ، ثم الكتابة الدراماتولوجية إلى أن أصبحت جد ثرية تقوم على عـدة أشكال تعبيريـة تؤسس إلى جانب ملحوظات النص ما يمكن تسميته بـ "المسرح المفتوح".[2]

المطلب الرابع : التجريب الشامل

و هو التجريب الذي يخترق العمل المسرحي في كافة مستوياتـه و مكوناتـه ، أي التجريب الذي يمتـد إلى بنية النص و حبكته و كيفيـة بناء شخصيـات المسرحية و تركيب أحداثها ، كما يعني السينوغرافيا و تأثيـث فضاء الخشبـة و الفضاء المسرحي بكامله في بعض الأحيان ، كما ينصب على الإنجـاز الركحـي و جسد الممثل نفسه ، إذ يمكـن الحديث في مثـل هذه العروض ، كما يمكن تسميته بالممثل التجريبي . وتقدم أعمال المرحومين "ولد عبد الرحمن كاكي" و "عبد القادر علولة" محاولات أولية في هذا النوع من التجريب أي التجريب الشامل.[3]

يقول "علولة" متحدثا عن تجربتـه : "عندما نتكلم عـن الحلقة أو القوال فإننا نتكلم عن البنية المسرحية و مكونـاتها التقليديـة ، فلم يكـن لقاؤنا مع التراث عام 1972 بل قبله" ، و لكن تجربـة مسرحيـة "المائـدة" التي قدمت هذا العالم نبهتنا إلى وجود ثقافة شعبية تتعامل مع تراثها و تتطلب بنيات مسرحية أخرى ، فالمسرحية من تأليف و إخـراج جماعيين ، تروي قصة حـول أبعاد الثورة الزراعية تجولت بها في الأريـاف و القرى و هيأت عروضها للعمل في الهـواء الطلق ، فتحالف المتفرجـون حول الممثلين أثناء العرض ، و من كل الجهات مما ألزمنا الاستغنـاء عن الديكـور و صرنا نعمل بدون ديكـور تقريبـا إلا من بعض الاستخدامات الضروريـة لتمييز الشخصيـات عن بعضها البعض ، هـذا الوضع جعل الممثل يتكيف مع الفضاء بجديـة ، و قد أدى الاستغناء

[1] أحمد بيوضة المسرح الجزائري نشأته و تطوره (1926-1989) منشورات التبين الجاحضية ، الجزائر 1998 ص 168
[2] حسين المنيعي: حركية الفرجة في المسرح (الواقع و التطلعات)، منشورات المركز الدولي لدراسات الغربة، المغرب ط01 ، 2014 ص17
[3] العلجة الهدلي، مصدر سابق ص57

عن الديكور إلى نوع من الارتياح لدى الجمهور الذي عندما يضج و لا يروقه ما نقدمه يعطينا بظهره ليقابل زملاءه من الجالسين ، إما يتحدث معهم أو يسمعنا بأذنه أكثر ، و هو ما نبهنا أيضا إلى التركيز على المسرح الحواري أكثر ، خصوصا المروي منه فيما يخص استيعاب الجمهور للمسرحية يضيف "علولة" قائلا : "و لكي نتعرف أكثر على مدى تقربنا من الجمهور أخذنا نناقش العرض معه بعد كل أمسية تجنبا للأخطاء و تقربا منه جماليا و فكريا و هذا ما حققناه خلال عرضنا لمسرحية "المائدة" إذ بعد انتهاء العرض الأربعين و بعد المناقشات المستمرة مع المتفرجين من الفلاحين بنية التوصل إلى حل يرضيهم وجدنا أن العرض الأخير يختلف عن العرض الأول بدرجة كبيرة ، كما لاحظنا أن هناك قدرة كبيرة و طاقات سمعية هائلة لدى الجمهور .

المطلب الخامس : التجريب في النص المسرحي

إن التجريب على مستوى النص المسرحي يسمح بتشدد مؤلفي هذا النص (المؤلف- الممثل- الجمهور) ، و نجد هذا الملمح عند كل من "ولد عبد الرحمن كاكي" و "عبد القادر علولة" و "كاتب ياسين" و "أحمد حمدي" و "عز الدين حلاوجي" ، كون العرض المسرحي احتفالا . فيتم ترك ثغرات و مساحات في النص للارتجال يتجاوب معها الممثل و المتفرج ، و هذا النص المتحرك لا يحيا إلا مع الناس كما يقول "عبد الكريم برشيد" : "فالنص الأدبي ليس احتفالا من حيث الإمكانيات التي يختزلها داخله ، فهو الثابت المتحرك و الساكن المتغير .... فالأساس في المسرح الاحتفالي ليس هو النص في ذاته و لذاته ، و لكن في الموقف منه . هذا الموقف هو الذي يفجر الحياة الكامنة في النص و يعطيه المعاصرة.[1]

و تطور النص المسرحي الجزائري من حيث مراميه و تقنياته فكان لكل ناقد تصوره الخاص حول مظاهر التجريب ، فمنهم من ربطها بالإبداع و المغامرة و منهم من ربطها بالتجديد و الابتكار من خلال الاستثمار التراث أو التاريخ أو الدين أو الجنس.[2]

فكان التجريب في النفس يمر عبر أحد من الآتي:

[1] عبد الكريم برشيد: المسرح الانتقالي ، الدار الجماهيرية للنشر و الإعلان ليبيا (1989-1990) ص178
[2] حسين نجاة : التجريب في النص المسرحي الجزائري أقلام الهند ، مجلة الكترونية فصلية السنة 6 العدد الثاني (أبريل – يونيو)2012

1- توظيف التراث :

حيث اتجـه الروائيــون إلى تأصيــل أعمالهم الروائيـــة عن طريــق تجاوز كل ما هو تقليدي ... بمعنى أنه تم توظيف التراث ليس من أجل تقليده و إنما اتخذ كوسيلة لنقد الحاضر من خلال الماضي و فهم أبعاده.[1]

2- التراث الديني :

قــد استفاد الروائـي الجزائري من التراث الديني باعتباره وسيلة مهمة من وسائــل النوعية ، فنجد مثلا "ابن صدوقة" يوظف التراث الديني لتحقيق دوره النظامي.[2]

و قــد وظفه أيضا "الطاهر وطار " كرد فعل على "أحلام مستغانمي" في روايتــها "ذاكرة الجسد" في طرح قضيــة الدين ضمن السياق التاريخي و علاقته بمختلف شرائح و طبقات المجتمع.[3]

3- توظيف التاريخ :

لم تتوقف مغامرة التجريب الروائي عند حدود استثمار التاريخ القديم ، بل امتـدت أيضا إلى استثمار التاريــخ القريب و تبنيــه و الانتساب إليه قصد رصده و توظيفه إبداعيا بإحياء أحداثه ، ناهيك عن أنه طيلة ما يناهز العقــود الثلاثــة عند الكتابة الروائيــة عن الثورة الجزائرية ، لا تزال هذه الأخيرة تغري الكتاب بالكتابة عنها و كأنها قصة بكر.[4]

4- خرق المحظور :

قــام بعض الروائيين الجزائريين ، إثــر دخولهم مغامرة التجريب ، بخرق المحظورات الأخلاقية و الدينية و السياسيــة ، حيث تعرضوا إليها في كتاباتهم بلغة تقديريـــة مباشرة غير تلميحيــة مثل "رشيد بوجدرة" في رواية "التفكيك" أو رواية "الإنكار" ، حيث يقول هو عن نفسه "أنا أكثر جـــرأة و من حذا حذوي على غرار أحلام مستغانمي لم نجد لها أي جنس في ثلاثيتها عدا ما تدل عليه العناوين".[5]

---

[1] المرجع نفسه
[2] جعفر ياوش: الأدب الجديد(20) التجربة و المال ، المركز الوطني للبحث في أنتروبولوجية الاجتماعية و الثقافية ط6 الجزائر 2006 ص65
[3] جعفر ياوش الأدب الجديد(20) التجربة و المال ، المركز الوطني للبحث في أنتروبولوجية الاجتماعية و الثقافية ط6 الجزائر 2006 ص65
[4] بشوشة بن جمعة : سرد التجريب وحداثة السردية العربية الجزائرية ص120
[5] أسيا شلابي : حوار مع رشيد بوجدرة ، مونتاج على الشبكة الالكترونية 2009-10-28- www.echorouk.com

المطلب السادس : التجريب في التمثيل

لقـد اقتصر التجريب في هذا المستوى على المزاوجة بين طبيعة الأداء في فنـون الفرجة كالقوال و المداح مؤدي السيــرة الشعبية ، و منهج "ستانسلافسكي" في التقمص ، و منهج التغريب عنـد "برخت" ،كما وظفــه "ولد عبد الرحمن كاكي" في مسرحيه "القراب و الصالحين" أو عند "علولة" في مسرحيته "المائدة" .

و من جهة أخرى انتهج البعض الأخر ما يمكن تسميته بالاندماج المتقطع ، حيث يكون الاندماج و قطع اندماج إداريا أو بمساعدة تقنيات العرض ،كما هو الحال عند "كاكي" في مسرح الحلقة المعروف.[1]

إذا فحضور الممثل في الفضاء الركحي هــو الذي يمنح حقيقة الوجـود المحسوس لهذا الفضاء ، بل إن الممثل يمكنه تركيب هذا الفضاء بالتوالي أو في آن واحد إلى فضاءات متعددة ، حيث يعطيه أبعادا كبيرة و معاني شتى كذلك لذلك يمكن القول بأن التأثير متبادل بين الفضاء الركحي و الممثل ،كل واحد لا يأخذ أبعاده و قيمته إلا بوجود و تأثير الأخر.[2]

[1] العلجة الهدلي، مصدر سابق ص61

[2] عبد الولمحتريم: تجليات وأساليب في التكوين و الابداع لدى الممثل المسرحي العربي الحديث ، مطبعة الكرامة الرباط ط1 2009 ص33

المطلب السابع : التجريب في معمارية العرض المسرحي

إن المسرح بالنسبة لرواده التجريبيين هو عمل جماعي حقيقي يتم عن طريق عملية إبداع جماعية مشتركة و يكـون الحوار فيه مستمرا تنفجر من خلاله طاقات الممثلين و المتفرجين ، و بهذا يستطيع العرض الجماعي تكسير طوق المسرح الكلاسيكي[1] و يعـود المسرح إلى جـو الفرجـة و الاحتـفال و الحلقـة في فضاء بسيـط و خـالي من الديكورات الفخمة و الملابس الباهرة ، و هذا ما كان يصبوا إليه "عبد القادر علولة" و "ولد عبد الرحمن كاكي" حيث قدما مسرحيتهما "المائدة" و"القراب و الصالحين" في الهـواء الطلق ، و نعتقد أنهـم أول من فتـح الطريق أمام الهـواة للتعامل مع التراث و التاريـخ ، و هما اللذان نظرا للمسرح الحلقـوي الجزائـري من باب الممارسة اعتـمادا على فضاء الحلقة و الراوي ، و يبدوا أن الحلقة من أبرز الفضاءات التي لعبت دورا أساسيا في تعميق الخطاب العرفي الانتقالي في هذا المجال.[2]

[1] المرجع نفسه ص68 بتصرف
[2] سعد الله نوالي : بيانات المسرح عربي جديدة ، دار الفكر الجيد بيروت 1988ص37

✓ المبحث الثالث : التجريب عند "ولد عبد الرحمن كاكي"

المطلب الأول : التعريف بـ "عبد القادر ولد عبد الرحمن كاكي" (1934-1995)

من مواليد فيفري 1934 بمستغانم ، التحق بالكشافة الجزائرية و انضم إلى جمعية (السعيدية) التي كانت تجمع عـددا من الفنانين و الموهوبيـن أمثـال "سي عبد الرحمن الجيلالي"، ثم التحق بفرقة (الصائم الحاج) بسيدي بلعباس حيث تعرف على "عبد القادر علولة". و في سنة 1956 أسس "كاكي" فرقة (القراقوز) ، ثم اشتغل بعد الاستقلال بالمسرح الوطني الجزائري في وهران.

و "كاكـي" يجمع بين التأليـف و التمثيـل و الإخـراج ... تعرض لحادث سيارة سنة 1968 أقعـده عن العمل و أصبح عاجزا عن الاستمرار في العمل الفني فاكتفى بالإشراف التقني و الإداري على المسرح الجهوي بوهران.

توفي يوم 14 نوفمبر 1995 .[1]

[1] صالح لمباركة : المسرح في الجزائر ، دار بهاء الدين للنشر و التوزيع قسنطينة 2007 ط2 ص73 بتصرف

المطلب الثاني : خصوصية التجريب المسرحي لكاكي

اتبع المسرحيون في الجزائر نهج المسرحيين العرب في تقليدهم للمسرح الأوروبي و التأليف على منواله دون بحث أو دراسة أو تدقيق ، و ذلك مرده إلى الظروف القاسية التي يعيشها المسرحيون في الجزائر سواء المتعلقة بالضغوط الاستعمارية أو التحولات الاجتماعية التي لم تحقق الاستقرار للشعب الجزائري الذي كان يصارع على مدى قرن و ثلث القرن قوات الاحتلال الفرنسية[1].

و على مدى مسيرة المسرح الجزائري ، فقد كان يعتمد على أسلوبين : الأسلوب الشعبي الدارج و الأسلوب الفصيح ، و قد حقق الأسلوبان غايات جليلة في الأوساط الاجتماعية و على مستويات عريضة.[2] و ارتبط المسرح التراثي الشعبي باسم مسرحي حاول من خلال أبحاثه و إنتاجه المسرحي أن ينتج مسرحا عربيا أصيلا متميزا منفردا عن المسرح الغربي الأوروبي.

فاعتمد "ولد عبد الرحمن كاكي" في تجربته المسرحية على التعامل مع التراث الشعبي ، إذ يرى فيه التجربة الحقيقية التي يجب إحياؤها من جديد ، و تعود اهتمامات "كاكي" بالتراث إلى السنوات الأولى من حياته حيث كان

[1] صالح لمباركة مصدر سابق ص223
[2] المرجع نفسه ش223 بتصرف

يدرس المسرح على يـد أستـاذ فرنسي له هو "هري كوردو" ضمن فرقـة لهواة المسرح ، أنشأها سنة 1943 هذا الأستـاذ بمستغانم ، و الذي كان يدفـع تلاميذه للبحث في التراث بقوله اذهبـوا إلى شعبكم و خذوا عنه الفن الصحيح ، ليس لدي كفرنسي ما أعطيه لكم سوى التقنية أما الفن الجزائري فهو بينكم.[1]

هذا جعله ينشغل بالموضوعات الفنية التي تثري اللعبة المسرحية و خاصة من ناحية الفرجة ، حيث تحول اهتمامه إلى الأساليب و العناصر المكونة لهذا التراث كالحلقة و المداح و الغناء و الرقص ، بعدما كان يهتم بالموضـوعات الاجتماعية لأنـه أدرك أهميـة هذه العنـاصر في إثـارة المتلقي و لفت انتباهـه و كسر أفق توقعه على كثير من المدلولات التي كانت مغيبة عنه.

لذلك انطوت تجربته المسرحية على الاستمرار في البحث في التراث الشعبي للتعمق في جوهر الشخصية القوميـة الوطنية ، و هذه نظرة تأصيليـة للمسرح الجزائري العربي ، و هي نظرة ثاقبة حول دور الفن في المجتمع ، و أثمرت هذه التجربة عدة مسرحيات تغوص في أعماق الطبقة الشعبية.[2]

[1] المرجع نفسه ص224 بتصرف
[2] صالح لمباركة مصدر سابق ص225 بنصرف

المطلب الثالث : أعماله

1- مسرحية 132" سنة" :

هذه المسرحية قريبة من المسرح الوثائقي التسجيلي ، حيث تناولت أحداثا تاريخية حقيقية ، و تتلخص في قصة الشعب الجزائري مع الاستعمار الفرنسي ، و تدور فكرتها حول نظرة الأسرة الجزائرية إلى الاستعمار بعاداتها و تقاليدها و شخصياتها الحضارية ، بمعنى أن موضوعها يتعلق بالكفاح ضد الاستعمار وتطرح صراعا ضد الهيمنة الأجنبية.[1]

و جاءت المسرحية في مشاهد و لوحات قصيرة في قوالب مختلفة منها ما هو شعر شعبي ملحون و منها ما هو كلام شعبي مرصع بالحكم و الأمثال ، و منها ما هو رقص معبر و غناء ، كل ذلك ليعبر عن لوحات تاريخية لهذه القصة الشعبية الوطنية التي تصور وقائعها من 1830م إلى 1962 .

لم تكن المسرحية سردا واقعيا للأحداث بموضوعاتها ، إنما جاءت على شكل فلاشات ضوئية لما مر من أحداث في الفترة المذكورة، و هي ومضات إيحائية مجردة ، توحي بالرمز للحدث لتعيد ذاكرة إشارة تنبه فكر المتفرج و تشد انتباهه و ذلك باستعمال طرق و وسائل خاصة مساعدة في الكتابة المسرحية ، فالنص لا يهتم بالشخصية أو البطل بقدر ما يركز على الغرض السينوغرافي لإحداث مسافة توتر من المشاهد الذي يسجل حيادية البطل عن العرض . فالشخصية الرئيسية في المسرحية ، و هي الدرويش ، يقيم العرض و يحركه كيفما يشاء دون

[1] صالح لمباركة مصدر سابق ص226بتصرف

أن يتميز عن نفسه أو يشير إليها ، ليكـــون بذلك صوت الكاتب المسرحي نفسه أو رؤيته أو ضميره ، و هـذه التقنيـــة يمارسها "ولد عبد الرحمن كاكي" في مسرحيتـــه الأخرى "إفريقيا قبل واحد" حيث يطرح الهيمنة الأجنبية في إفريقيا عموما.[1]

2- مسرحية "ديوان القراقوز" :

اقتبـس "ولد عبـد الرحمن كاكـي" مسرحيتـه هـذه عـن مسرحيـة "الطائـر الأخضر" لـ "كارلـو قوزي Karlo Goss" و التي أخذها بدوره عن "ألف ليلة و ليلة" : "مربزاد صاحبة الابتسامة الوردية و الطائر المتكلم".[2]

و في هذا يقول المؤلف نفسه : "لقد خلقت مسرحيـة "ديوان القراقوز" خلقا ، أي أن المسرحية ليست مترجمة ، و لكنـها مستوحاة من مسرحيـة "الطائر الأخضر" لأنني عمدت إلى تحويل الشخصيات إلى "قراقـوز" يندمجون مع مسرح "القراقوز" ليقدموا شيئا جديدا مناسبا للبيئة التي أفـرزت هذا العمل الفني و الذي أعتـز به من حيث أصالته و علاقته بالمجتمع الجزائري بثقافته و عاداته و تقاليده العامة.[3]

و المسرحيـة جاءت في قسمين ، يضم القسم الأول منـها مقدمة و سبـع لوحات ، حيث نتعرف في المقدمـة على الشخصيات التي تقوم بأدوارها في المسرحية . و يقوم قدور مع مجموعة من الممثلين بمساعدة معلم في تقديم مسرحيـة "الطائـر الأخضر" للكاتب الايطالي "كارلو قوزيه" ، و تبـدأ اللعبـة القراقوزيـة بلغتـها الشعبية المتميزة و حركاتها الخفيفة المعبرة التي تقوم بها الشخصيات.[4] و في القســم الثاني تدخل الجماعات المتكونـة من الممثلين و يقرؤون أشعارا شعبية تعبر عن أحلام و طموحات الفقراء و المحتاجين.[5]

[1]صالح لمباركة مصدر سابق ص226بنصرف
[2]صالح لمباركة مصدر سابق ص235
[3]ولد عبد الرحمان كاكي: مسرحية القراب و الصالحين طبعة خلال دورة 35 للمهرجان الوطني للمسرح مستغانم من 10-20 أوت 2002 ص4
[4]صالح لمباركة مصدر سابق ص235
[5]صالح لمباركة مصدر سابق ص235

و هكذا تتم الحكايـــة الخرافيـــة المملوءة بالخوارق و المفاجئات داخل عوامل بعيـــدة عن الواقـــع تحركـــها أرواح أسطوريـة شعبية مملوءة بالأهازيج و القصائد الشعبية و الرقصات و الأنغام السحرية التي تذهب بالعقول و تنعش الألبـــاب،[1] و مما يسجل على المسرحيـة غرابـة شخصياتها لأن أسمائـها أقرب إلى الخيـــال و تحمل رمـــوزا ذات دلالات شعبية نحو: بريغلة ، يلا قاع ، قليل الدين ، شنة العين ، نينات زينـة لعوينات ، الطائـر الأخضر ، الري و السوطة ، القواط ، الجماعة الأولى ، و جماعة التمثيل ... ثم إن غرابتـــها لا تنتهي عند هذا الحد و إنما يتكون ذلك في حركاتها و حـــوارها أيضا و المسرحيـــة في عمـــومها تعكس استـــلهام "كاكي" للترات الشعبي الجزائري و توظيفه في النصوص المسرحية.

3- مسرحية "القراب و الصالحين" :

تعد تجربه جديرة بالاهتمام لأنها تجاوزت حد الاقتباس بإعادة النظر في الهيكل الكلي للمسرحية و إعادة كتابتها من جديد حتى تظهر و كأنها مسرحيات جزائرية شكلا و مضمونا ، و تجسدت هذه التجربة في مسرحية "ديـــوان القراقـــوز" و مسرحيـــة "القراب و الصالحين" التي عرضت في أبريل 1966 ، و تناولت ظاهـــرة القراب التي انتشرت بكثرة في وقت ما ، و علاقة ذلك بأولياء الله الصالحين ، و لقد سعى الكاتب من خلالها إلى إدخال تجديـد في المسرح الجزائـــري من خلال القـــوال ، و إضفاء الجو الشعبي على العرض هـــادفا بذلك إلى توظيـف الاحتفالية في المسرح الجزائري ، و الاحتفالية مظهر فرجوي شائع في المسرح البريختي.[2]

و في هـــذا الصدد يقول "سعيد من أردش": إن كاكي أقـــرب إلى برخت و الحكـــاواتية العرب منه إلى "فيرمان حيميه" صاحب نظرية المسرح الشعبي" . كما قال عنه "مخلوف بكروج": "لقد لعب ولد عبـد الرحمن كاكي دورا رائعا في الحركة المسرحية الجزائرية بأعماله ذات الطابع الخاص و المتميز باستلهامه للأساطير الشعبية لمعالجة قضايـا اجتماعية". و عليـــه فإن الكاتب المسرحـــي وظف "القـــوال" لإضفاء الطابع الشعبي على مسرحيته و شد انتباه الجمهور الذي تجاوب كثيرا مع تراثه و مأثور أجداده و ثقافتهم.

عمد "كاكي" إلى إظهار واقع المجتمع الجزائري خلال السنوات الأولى من الاستقلال و عبر عن هذا الواقع بصورة فنية في إطار خرافي يعكس المستوى الفكري و المعيشي الريفي[3] ، و قد قدمت هذه المسرحية سنة 1966 و هي

[1] صالح لمباركة مصدر سابق ص242
[2] العلجة الهدلي، مصدر سابق ص117
[3] العلجة الهدلي، مصدر سابق ص121

مأخـــوذة عن مسرحية "برخت" "الإنسان الطيب من سيشوان" ، و قد وظف "كاكي" الأولياء الصالحين نظرا لما يحمله هذا التوظيف من دلالات دينيه و عقائدية.[1]

كما أن مسرحية "القراب و الصالحين" تعد من أنضج المسرحيات على الإطلاق، فقد فاز عنها "كاكي" بالجائزة الكبرى لمهرجـــان سفاقس بتونس ، و بالميدالية الذهبية للمعهد الدولي للمسرح بالقاهرة سنة 1990 . و هي من المسرحيات الأكثر تعبيرا لعالم "كاكي" المسرحي ، فهي أكثر من سابقاتها مزجا للأسطورة بالواقع.[2]

4- مسرحية "كل واحد و احكاموا" :

و هي قصة واقعية جرت أحداثها في مدينه مستغانم تحكي قصة شعبية تناولتها الروايات منذ 100 سنة[3] حيث خلدتها الذاكـرة الشعبيـــة في أغـــاني و قصائـــد الشعر الملحـــون ، و تدور أحداثـــها حول الفتاة "جوهر" التي حـــاول أهلها تزويجها بشيخ يكبرها سنـــا و متزوج بثلاث نساء وله 12 ولدا ، مما دفع "جوهر" إلى الانتحار مقابل هـــذا الزواج حفاظا على حبها لشاب أخر ، فترمي بنفسها في البحر ، لكن الأرواح من جنس العفاريـــت تنقذها و تعتني بها بعيدا عن أهلها إلى أن يموت الرجل الذي يريد الزواج منها .

و الحقيقة أن الأسلوب الشعبي المتبع في كتابة المسرحية هو بؤرة التجديد فيها ، حيث أعطى نفسا جديدا للكتابة المسرحيـة الجزائريـــة ، و بالتالي الاقتراب مما ألفه الناس في حياتهم اليوميـة من طقوس شعبية و أغاني و رقصات ، و تعد مسرحية "كل واحد و احكاموا" الشعبية الأسطورية من هذا النوع الفني الساخر.[4]

و مما سبق كله يظهر لنا جليا دور "عبد الرحمن كاكي" و إسهاماته و نمطه من خلال مسرحياته الشهيرة في استثمار شكل الحلقة و فن الراوي و المداح و القوال ، و يظهر التجريب هنا شاملا من التأليـف إلى أسلوب الإخراج و بحثه عن مسرح جزائري أصيل كمشروع لبناء آفاق و أسس جديدة للمسرح الجزائري.

[1] العلجة الهدلي، مصدر سابق ص117
[2] العلجة الهدلي، مصدر سابق ص118
[3] العلجة الهدلي، مصدر سابق ص110
[4] حفناوي بلعلي: أربعون عاما على خشبة المسرح الهةاة في الجزائر منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين ط1 2002 ص206

الفصل الثاني

التجريب عند ولد عبد الرحمن كاكي

- دراسة تطبيقية -

✓ المبحث الأول : التجريب عند "عبد الرحمن كاكي"

المسرح الجزائـري غني بأشكالـه التراثيـة التي إذا وظفت بصفة عقلانيـة و برؤيـة فنيـة جديـدة سوف تحقق الغرض من التجريب ، فالتراث هنـا يشكل حلقة وصل بين الماضي و الحاضر لتقديم أفكار جديدة تخدم التجريب.

إن المسرح التجريبي مغامرة تتطلب الحركة و تتنافى مع كل ما هو ساكن و جامد.[1]

و هكـذا انطلقت المحاولات التجريبيـة التراثية و عادت إلى البحث و الحفر في الذات العربية عموما و الجزائريـة خصوصا لتوظيف ظواهر و أشكال مسرحية في عروضها ، كتوظيف شخصية المداح و القوال و الحلقة و الشعر الملحون و الرقص و حركة الجسم.[2] و لعل من أبرز هذه التجارب تجربة "ولد عبد الرحمن كاكي".

و من هنـا أخذ شكل الحلقة التقليدية و أدخل عليـها عناصر معاصرة أعطت للحلقة قيمتين جديدتين : فكرية و جمالية ، و بعدا شعبيا قريبا من إحساس المتلقي دون أن يحدث فرقا كبيرا بين المعطيات المعاصرة و بين عنـاصر الثقافة الشعبيـة ، بالإضافـة إلى الاعتماد المطلق في هذا الشكل المسرحي الجديـد على لغة شعبية واقعية قوامها الكلمة و العبارة في سرد الحكاية.[3]

[1] ياسين النصير : الحداثة في المسرح أسئلة الحداثة في المسرح وعلاقة الدراما بالميتولوجيا و المدينة والمعرفة الفلسفية ،دار نينوى للدراسات و النشر و التوزيع ، سوريا دمشق ، 2010 ص 76 (بتصرف-اختصار)

[2] العلجة مهدلي، مصدر سابق ص71

[3] مباركي بوعلام : مظاهر التجريب المسرحي في المغرب العربي ، مقارنة دراماتورجية مرجع سابق ص 10

المطلب الأول : تجربة "ولد عبد الرحمن كاكي" من خلال توظيف الحلقة و التراث

تعتبر تجربــة "ولد عبد الرحمن كاكي" (1934-1995) رائــدة في توظيف و تجريب شكل الحلقة الدائري و تقنيات القوال الشعبي في ستينيات القرن الماضي.[1]

إن تجربة "كاكي" الملاحظة فيها هو تشبعه بالمسرح البريختي التعليمي الملحمي قبل عودته للحلقة الشعبية و محاولة استنباتها بشكل مسرحي قائـم بذاتـه ، و لعل أبرز مسرحيات "كاكي" التي استلهمت تقنيات القول الشعبي هي (القراب و الصالحين) التي توجت في مهرجان سفاقس سنة 1966 ، كما أن جل مسرحيات "كاكي" المقتبسة تتشكل في فضاء بيني مثل مسرحية "القراقوز" سنة 1964 و المقتبسة عن الإيطالي "كارلو قوزيه) و لكنها ممزوجة بعوالم "ألف ليلة و ليلة" و ملحونيات الغرب الجزائري.[2]

و قد عمل "كاكي" على رصد الظواهر الاجتماعية التي عرفتها البلاد في مسرحياته خلال مراحل مختلفة من الثورة التحريريــة ، إضافة إلى رصد الظواهر الاجتماعيــة السلبية و العمل على مزج هذه الظواهر بالتراث و الأسطورة . و تمكن من تجسيــد القيم الجماليــة بطريقة فنيــة و درامية ، حيث استوحاها من واقعه اليومي و مزجها بالموروث الشعبي إلى جانب مطالعته الدائمة قصد البحث عــن شكل مسرحــي يتلاءم و طبيعة المجتمع الجزائري و مسايـرة التطور الثقافي في مرحلة البناء و التشييد.[3] هذا في المرحلة الأولى.

أمـا في المرحلة الثانية من مراحل الإبداع الفني عند "كاكي" نجده قد تجنب تماما الاقتباس و تفرغ للإبداع ، فأبدع عشرات المسرحيات ابتداء من عام 1962 إلى عام 1968 ، و لولا أن الحادث الخطير الذي تعرض له و تسبب في انقطاعه عن العمل المسرحي و كذا نوبات الصرع التي كان يتعرض لها و لفترات طويلة و التي ولدت لديه قهرا نفسيا لكان إبداعه المسرحي لا يعد و لا يحصى.

و أهم ما يميز أعمال "كاكي" لغتــه المحليــة المتداولة لدى عامـة الناس و التي يوليها عناية فائقة بإعطائها بعدها الجمالي و الإيقاعي ، فهي لغة موحــدة و شاعريــة بتحليلها لمواقف إنسانيــة و ردود أفعالها. وقد تضمن مسرحه

[1] العلجة مهدلي، مصدر سابق ص 98
[2] خالد امين : مرجع سابق ص314
[3] العلجة مهدلي، مصدر سابق ص99 بتصرف

مضامين مستلهمة من التراث الشعبي في قالب مسرحي جديد من خلال إدخال تقنيات جديدة تجعل العرض المسرحي وسيلة لنقل الأفكار عبر وعي الجمهور.

كما اعتمد على التراث الشعبي ، و خاصة المداح في الحلقة ، و قد نقله إلى خشبة المسرح بعد أن كان فضاء المداح في الساحات العامة و الأسواق الشعبية ، وتوصل إلى خلق علاقة تجمع بين الممثل و الجمهور فيصبح الممثل متفرجا و المتفرج ممثلا.

و قد وظف "ولد عبد الرحمن كاكي" المداح بسرد الحكاية الشعبية بشكل متقطع أشبه باللوحات وقد اشتملت هذه اللوحات على بعض الأغاني الجماعية أو الفردية ، و يعلق المداح على الحدث أو يخاطب الجمهور قصد إثارته و إجباره على المشاركة .

و التجريب الذي أدخله "كاكي" يتجلى في الشكل ، حيث استلهم أشكال المسرح التقليدي وطورها بإدخال تقنيات معاصرة ، فجاءت أعماله متأثرة بعدة كتاب دراميين مثل "ستنسلانسكي ، جوردن كريدج ، ميرجولد ، برخت، ..." و هم أكثر من تأثر بهم ، و هذا التأثر راجع إلى الظروف التي كانت تعيشها البلاد بعد الاستقلال و الذي كان يتطلب من المبدع إيجاد أسلوب مسرحي جديد يهدف إلى التأصيل و مستمد من الثقافة الشعبية و يعالج قضايا وجودنا الحضاري و الاجتماعي و السياسي و الثقافي.[1]

إذا فالتجريب و التجديد الذي أتى به "كاكي" كان كمرحلة أولى من الاقتباس ثم كمرحلة ثانية تعرفه للإبداع و الاجتهاد و تجنب الاقتباس تماما ، و اهتم باللغة العالمية و أعطاها مكانتها في إيصال الرسائل المباشرة و غير المباشرة في المسرحية ، كما جدد "كاكي" في الشكل التقليدي للمسرح و أدخل القوال و وضع له إكسسوارات خاصة به كالبرنوس و العصا و الطبل و غيرها ، كما نقل المسرح الحلقوي من الشارع إلى خشبة المسرح ، كل ذلك كان يستلهمه من التراث الشعبي و قد نجح إلى حد كبير في ذلك .

[1] أحمد بيوض مصدر سابق ص 170

المطلب الثاني : تعامل "ولد عبد الرحمن كاكي" مع المادة التراثية في الحلقة

استطاع "كاكي" التعامل مع المادة التراثية و تطويعها للمسرح وفق ثلاث عناصر تشكل مجتمعة طبيعة تعامله مع المادة التراثية ، و هي :

1- التفكيك و التركيب الفني :

كـــان "كاكي" أثناء تعامله مع المادة التراثية يلجأ إلى تفكيكها و إعادة تركيبها من جديد في بناء فني يبقي على روح هذه المادة و جوهـــرها ، و في الوقت نفسه يعطيها بعدا زمنيـــا آخر ، و يظهر هذا العنصر أكثر في نصوصه المسرحية التي تزاوج بين المواضيع المستمدة من البيئة المحلية و الاقتباسات ، كما هو الحال مع "الطائر الأخضر" لـ"كارلو قوزيه"و "الإنسان الطيب من سيشوان" لـ "برخت".[1]

2- فنية التزامن :

و تعد من أهم العناصر التي تشغل بال المبدع المشتغل على المواضيع البعيدة زمنيا عن زمنه ، و قـد وعى "كاكي" منذ البدايـــة هذا الأمر فحاول أن يلم بـه لإعطائـــه شرعية زمنية فنيـــة ، و التي شملت نوعين أساسيين من هذا العنصر هما :

أ- **ماضي/ماضي :**

الإبقاء على الزمن في سياقه الأصلي كما في مسرحيتي"إفريقيا قبل واحد" و "132سنة".

ب- **ماضي/حاضر :**

و ذلك باستدعاء الزمن الماضي و إلباسه لباس الحاضر حتى يتداخل كلاهما بالآخر كما في "كل واحـد و احكاموا".[2]

3- الإسقاط على الواقع :

[1] العلجة مهدلي، مصدر سابق ص103 بتصرف
[2] العلجة مهدلي، مصدر سابق ص103

هو أكثر العناصر الثلاثة وضوحا في أعمال "كاكي" ، فكـــان كلما لاحظ ظاهرة منتشرة و متفشيــة في المجتمع إلا رجـع إلى ما تختزنه ذاكرته من حكايات و خرافات كان قد سمعها أو قرأها ، فيعالجها و يطوعها ثم يدع ثم يصوغ حسبها نصا يناقش فيه هذه الظاهرة حيث تندرج ضمن هذه النقطة ثلاث عناصر هي :[1]

1- تعرية الميكانيزمات و الدواليب المتحكمة في بنية المجتمع :

و ذلك عن طريق فضح السلوكيات المتفشية فيـه و تعريـــة تركيبة بنيته المركبـة على أسس غير سليـمة و التوجه بالنقد أساسا إلى الأقلية المستحوذة هذا على زمام الأمور.

2- إبراز العلاقة بين الحاكم و المحكوم :

و هي العلاقـــة التي عالجها "كاكي" اعتـمادا على التراث كما في مسرحيـــة "كل واحـد و احكاموا" و مسرحية "بني كلبون" ، هذه العلاقة التي تأسست على الاستغلال و الرغبة في السيطرة.[2]

3- إشكالية السلطة و العنف:

أراد من خلال ذلك إبراز العلاقة بين السلطة و المثقف – في منظور السلطة – يجب أن تكـون تبعية[3] كما في مسرحية "بني كلبون".

يعد "كاكي" من أهم المسرحيين الجزائريين الذين جربوا مجموعة من الأشكال المسرحية الغربية و العربية على حد سواء تجريبا أو تأصيلا ، و قد استوعب مجموعة من التجارب المسرحيـــة العالمية لانفتاحـه على مسرح اللامعقول و مسرح العنف ، و مسرح برخت ، و كوميديا ديلارتي ، و مسرح المداح الحكواتي ، و مسرح الحلقة.[4]

إذا فـــ "ولد عبد الرحمن كاكي" استطاع باجتهاده و موهبتـه أن يجرب في المسرح و يجعل من المادة التراثية نهجا جديـــدا في المسرح الجزائري ، و تعامل معها وفـق ثلاثة عناصر مهمة هـــي : التفكيك إعـــادة التركيب الفني ، و عنصر فنية التزامن ، حيث ألم بالأمر و أعطاه الشرعية الزمنية الفنية في أعماله ، و العنصر الثالث هو الإسقاط على الواقـع من ظواهر اجتماعية و غيرها ، و قد وفق في ذلك إلى حد بعيد الأمر الذي يتجلى في مراحل حياته و إنتاجه الفني.

و يبقى أن نسجل في الأخير أن "كاكي" لم يكترث كثيرا لمسألة التنظير النقدي ، و عليه فإن جهوده التأصيلية توجهت مباشرة إلى الميدان التطبيقي أو ما يطلق عليه التأصيل التطبيقي.

---

[1] العلجة الهذلي : توظيف التراث الشعبي في المسرح الحلقوي في الجزائر مسرحية القراب و الصالحين لولد عبد الرحمان كاكي نمودجا مذكرة ماجستير الموسم الدراسي (2008-2009) جامعة المسيلة ص107

[2] العلجة الهذلي : توظيف التراث الشعبي مصدر سابق ص 107 بتصرف

[3] لعلجة الهذلي : توظيف التراث الشعبي مصدر سابق ص 108 بتصرف

[4] جميل حمداوي : صورة المسرح الجزائري في النقد المغربي المعاصر، منشورات مكتبة المثقف،الرباط المغرب ط الألى سنة 2015 ص 61

✓ المبحث الثاني : دراسة نماذج مسرحية

المطلب الأول : مسرحية "القراب و الصالحين"

تعد مسرحيـــة "القراب و الصالحيـــن" من أنضج المسرحيـــات على الإطـــلاق فقد فـــاز عنـــها "كاكي" بالجائـــزة الكبرى لمهرجان صفاقس بتونس ، و بميدالية ذهبية عن المعهد الدولي للمسرح سنـــة 1990 بمناسبة انعقاد المهرجان الدولي للمسرح بالقاهرة ، و هي من المسرحيات الأكثر تعبيرا لعالم "كاكي" المسرحي فهي أكثر من سابقاتها مزجا للأسطورة بالواقع .[1]

و من جهة أخرى تعتبر مسرحية حلقوية تراثية تتحدث عن خرافة الأولياء الثلاثة و المرأة العمياء التي كـان يقصها المداحـــون في الأسواق ، و يلاحـــظ أن "كاكي" قـــد اشتغل في هذه المسرحيـــة التأصيلية على المنهج البريختي و توظيف المداح و تشغيل الفضاء الدائري بالشعبي.[2]

و قد قدمت هذه المسرحية سنة 1966 ، و هي مأخوذة عن مسرحيـــة "برخت" "الإنسان الطيب في سيشوان" و قـــد وظف "كاكي" الأوليـــاء الصالحين نظرا لما يحمله هذا التوظيف من دلالات دينية و عقائدية ، و هؤلاء الأوليـــاء الثلاثـــة هم : "سيدي عبد القادر" و "سيدي عبد الرحمن" و "سيدي بومدين" ، و كـــان توظيفهم من خلال عودتهم إلى الحيـــاة الدنيا و طلبهم المبيت و الاستضافة عند أهل قريـــة "بني دخان" ، لكـــن أهلها لم يضيفوهـــم أبـــدا ما عـــدا حليمة الضريرة التي أحسنت وفادتهم و أكرمتهم بذبح عنزتها الوحيدة رغـــم فقرها و عوزها . فيقرر الأولياء الصالحون رد الجميل لها بدعاء الله عز و جل أن يعيد لها بصرها و اغتنمت الفرصة بـــأن يدعو لها بعودة ابن عمها ، و عاد ابن عمها "الصافي" الذي كان غائبا غيابا طويلا فيهدم بذلك المزارة التي أقامها الأولياء لحليمة متخذا في ذلك شعار "العمل هو الطريق الوحيد للرخاء و العدالة الاجتماعية بين البشر" ، و لقـد حاول "كاكي" الاحتفاظ بالحبكة المسرحيـــة و استعمال عناصر دراما "رخت" المستهدفة في المسرحية في شكل الحلقة المتجذرة في التقاليد الشعبية.[3]

---

[1] لعلجة الهذلي مصدر سابق ص118
[2] جميل حمداوي مصدر سابق ص62
[3] حفناوي بلعلي مرجع سابق ص211

حيث تبدأ المسرحية كما عودنا "كاكي" في مسرحياته باستهلال بن سليمان القراب و الجماعة بذكر مزايا الماء و أهميته و منافعه ، و أنه ينتقل من مكان مقدس "عين سيدي العقبي" و يقطع مسافة طويلة حتى يبيعها لأهل القرية وينفعهم ببركه ولي الله سيدي العقبي.[1]

و هكذا يتم الاستهلال في تقديم شخصية سليمان القراب و ذكر محاسنه و أعماله الخيرية ، ثم يبدأ المشهد الأول حيث يبدأ المداح في رواية قصة أولياء الله الصالحين و يقدمهم للجمهور ، و هنا يستخدم "كاكي" أسلوب التغريب عن طريق سرد الأحداث ، الأمر الذي سهل المهمة لاستنطاق شخصيات تاريخية و استحضارها من العالم الآخر ، حيث يلتقي سليمان القراب بالأولياء الثلاثة بينما كان يتجول جوعانا في قرية "بني دخان"[2]، لكن الأولياء أخذوا يلحون عليه بأن يدلهم على إنسان صالح يقبل بمبيتهم عنده ، و تستمر الحكاية ، و بعد أن رفض كل أهل القرية استضافتهم يلجئون إلى حليمة الضريرة التي تقبل ذلك و ترحب بالضيوف الكرام بل و تذبح لهم عنزتها الوحيدة إكراما لهم و تبركا بهم ، و عندما يدخل الأولياء إلى بيت حليمة يجدونها امرأة فقيرة وضريرة لا تملك سوى عنزتها التي تستفيد من حليبها مع جيرانها و لكنها تذبحها لهم ، و عند مغادرتهم المكان تطلب منهم حليمة أن يدعو الله لها لعله يرجع ابن عمها "الصافي" الغائب منذ زمن بعيد ، و فعلا كما جاء في الحكاية عندما تستيقظ حليمة صباحا يعود لها بصرها و تجد أن أولياء الله قد غادروا المكان ، و بعد لحظات يدق ابن عمها الصافي الباب بعد غياب طويل.[3] و بعد هذا المشهد يحاول الكاتب طرح القضايا التي يعيشها المجتمع الريفي التقليدي فيطرح قضية المعتقدات البدائية و تأثيرها في أوساط الشعب و ينتقد بذلك الطقوس التي كانت تؤدى في هذا الجو الثقافي و العقائدي الذي يستحوذ على عقول جميع الناس من سكان القرية بما فيهم القاضي و المفتي و رجال القانون و الأمن ، و يعبر عن مستوى المجتمع في فتره الستينات. أما الثروة المالية التي أهداها الأولياء الصالحون للمرأة الصالحة أصبحت تحت تصرف ابن عمها الصافي الذي تقلد مكانة مرموقة الى جانب أعيان المدينة بحيث اتصل بالقائد ثم القاضي ثم المفتي و اقترح عليهم معالجة أزمة القرية من الجوع و الفقر.[4]

فها هو يدعوهم لاحتفال كبير يعيش من خلاله أهل القرية في ظل الولائم و الأعياد التي تقيمها المرأة الصالحة احتفالا بشفائها و تكريما للأولياء الصالحين، و هكذا استمر الحال في قرية "بني دحان" مدة ثلاث سنوات نسي الجميع الفقر و الجوع و نسوا كذلك طعم العمل و الجد ور كنوا إلى الراحة ، و كثر الكذب و النفاق و أصبح سليمان القراب يتاجر بسيرة الأولياء الصالحين فيتفطن الصافي ابن عم حليمة للوضع و يطلب منها تغيير أسلوب

[1] ولد عبد الرحمان كاكي: مسرحية القراب و الصالحين طبعة خلال دورة 35 للمهرجان الوطني للمسرح مستغانم من 10-20 أوت 2002 ص2
[2] ولد عبد الرحمان كاكي: مسرحية القراب و الصالحين طبعة خلال دورة 35 للمهرجان الوطني للمسرح مستغانم من 10-20 أوت 2002 ص5
[3] ولد عبد الرحمان كاكي مصدر سابق ص36-44
[4] لعلجة الهذلي رسالة الماجستير ص142

معاملة أهل القريـــة و أن تكف عن تقديم الولائـــم فالحال يـــزداد تدهورا يوما بعد يوم و يطلب منها السماح له بتسيير شؤونها المالية و توظيف هذه الثروة في خلق ورشات عمل يستفيد منها أهل القرية و يعود نظام العمل هو السائد.[1]

و تنتهي المسرحية بحكمة ترددها المجموعة في الأخير مفادها أن العمل هو المفتاح الوحيد للنجاح ، و العمل الجيد يظهر في قوة الإنسان على فعل الخير في نفسه بكد و اجتهاد ، لأن المستقبل هو العمل و الاجتهاد.[2] فالفكـــرة التي دارت في هذه المسرحيـــة هي : رغـــم أن أحداثها بسيطة إلا أن "كاكي" عمد من خلالها إلى إظهار واقـــع المجتمع الجزائـــري خلال السنـــوات الأولى من الاستقلال ، و عبر عن هذا الواقع بصورة فنية في إطار خرافي يظهر فيه المستوى الفكري و المعيشي الريفي للناس في ذلك الوقت.

[1] العلجة الهذلي رسالة دكتوراه ص121
[2] ولد عبد الرحمان كاكي مصدر سابق ص82

المطلب الثاني : مسرحية "الرجل الطيب من سيشوان" لبرخت

هي مسرحية من تأليف الكاتب الألماني "برتولد بريخت"، و هي حكاية عريقة في التراث الصيني و تروي قصة ثلاثة آلهة جاؤوا بعد رحلة شاقة إلى الأرض بحثا عن الإنسان طيب ، و هو شيء نادر للغاية فيحاول حمال الأرض و يدعي "وانـــج" ، و هو فقير ، حينما يقابلونه أن يبحث لهم عن مأوى ، لكن سكان المدينـــة يرفضون استقبال الآلهة الثلاثـة ما عاد شخص واحد هو العاهرة "شين تي" ، و كمكافأة لها يعطونها مبلغا من المال يمكنها من فتح دكان للتبغ ، و ما أن تمكنت من فتحه حتى يحاصرها كل الطفيليين و السائلين ، ولكي تدافع عن نفسها منهم تضطر إلى تبديل هيئتها و تتنكر في زي رجل تدعي أنـــه "شوي تا" ابن عمها و على هذا النحـــو تصبـــح لنفسها بديلا قاسيا حازما لا يرحم . غير أن "شين تي" تقع في غـــرام طيـــار عاطل عـــن العمل بعد أن تنقـــذه من الانتحار ، هـــذا الطيـــار هـــو "يانغ سون" و تكتشف أنه هو أيضا يستخدمها للوصـول إلى مأربه الشخصية المتمثلة في الحصول على وظيفة عن طريق الرشـــوة ، و هـــو لا يتردد في سبيل تحقيـق رغبته في تحطيمها ، فتحمل "شين تي" من عشيقها في نفسها و تقسم أن تتحول إلى نمره حين تدافع عن صغيرها .

أما هـــذا الأخير"شوي تا" فهو الذي يتـــولى إعـــادة ثروتها بفضل الحصول على مصنـــع للتبـــغ ، و يستغل خلـوه من الضمير جاعلا منه جلادا كبيرا ، فطرد كل من كـان يتخذ من المكان مأوى له و استغل الطيار و جعله يعمل عنده و يشرف على عمال المصنع ، و يعاملهم معاملة العبيد و نجح المصنع و توالت الأرباح ، و أخذ "شوي تا" يسدد الديون الذي التي أرهقت "شين تي" و هددها بالإفلاس.[1]

و لكن اختفائها سرعان ما أيقظ ظنون الناس و جعلهم يتساءلون عن سر اختفاء "شين تي" فراحوا يرددون فيما بينهم أن ابن عمها قد قتلها و استولى على ثروتها ، و ادعى أنها سافرت ، هذه الظنـون أيضا تجـــدها عند حمال الماء السقاء النزيه الذي تتصل به الآلهة دائما ، و يتهم "شوي تا" بقتلها و يحـال إلى المحاكمة ، فبدأت "شين تي" تنزع القناع ، ذلك أن "شوي تا" لم يكن في حقيقة الأمـــر سوى "شين تي" نفسها ، و بعد تمزيق الملابس تبـدو "شين تي" أمام الناس.[2]

[1] العلجة الهذلي رسالة دكتوراه ص122
[2] لعلجة الهذلي ، مرجع سابق رسالة ماجستير ص130

و هكذا ينبهر الآلهة الثلاثـة و ينبهر معهم الناس من هذه المرأة التي هي الإنسان الطيب في سيتشوان ، و التي ما تزال على قيد الحياة ، و يترك الآلهة القضاة المتهم و هم ما كانوا يطلبون أكثر من بقائها على قيد الحياة.

و تستعد الآلهة للرحيل لكن الآنسة "شين تي" تتوسل إليهم من أجل البقاء لأنها غير قادرة على مواجهة بـؤس و شقاء أصدقائها مرة ثانيــة لأنها تعبت من فعل الخير ، لكن الآلهة يتركــونها لتتدبر أمــورها بنفسها و يعـودون إلى مقرهم السماوي .

و هكذا تنتهي حكاية "برخت" لكن يبدو أن المسرحية لم تقدم نهاية مقنعة لسير الأحداث،[1]

[1]لعلجة الهذلي ، مرجع سابق رسالة دكتوراه ص124-125

المطلب الثالث : مناسبة مسرحية "القراب و الصالحين"

كتب هذه المسرحية للشعب الجزائري واضعا نصب عينيه ترقيته الشاملة و الكاملة بإمكانياته المتواضعة على طريقتــه الخاصة بوسائل و أسئلة و مبررات و أفكــار تمكنــه من أن يجد مادة و وسائل تساعده على تجديد طاقاته و بعث الحيوية في نفسه لكي يتحرر و يمضي قدما إلى الأمام ، فهو يكتب من أجل أولئك الذين يعملون و يبدعــون في هذه البلاد سواء يدويــا أو فكريــا . أبطال المسرحية هم أناس نصادفهم كل يوم ، أناس عاديون و هم الذين يقومون في هذا الواقع بصنع الحياة اليومية و تقويضها[1] .

فهذا النوع من المسرحيات يحاول صاحبه أن يميط الحجاب من على أعين الناس ، فالخرافات و الآفات عندما ترى أحدا غيرك يقوم بها أمامك فإنك تشعر بغرابتها وسلبيتها ، و قد تشعر بتفاهة الشخص الذي يقوم بها ، و بذلك هي وسيلة أنجع من الوعظ و النصح المباشر.

[1]الحرة بهياني -مريم عبد المومن : توظيف التراث الشعبي في المسرح الجزائري مسرحية الأجواد لعبد القادر علولة أنموذجا -مذكرة ليسونس في اللغة العربية جامعة اكلي محمند أولحاج بويرة ص21 بتصرف

المطلب الرابع : المقارنة بين مسرحية "القراب و الصالحين" و بين مسرحية "برخت"

عند مقارنتنا بين المسرحيتين نجد أن حكاية المسرحية الجزائرية تميزت ببساطة الأداء التقليدي للمداح و الإطلالة الملحوظة له في عرض الموضوع ، حيث يغلب على الحكاية الوصف الذي يسهل عملية تطور الأحداث و يساعد على تقريب الصورة الفنية من الجمهور. إلا أن الاهتمام المفرط بالجزئيات أثر على تماسك القصة ، و أظهر نقصا في التركيز و التكثيف و صياغة الأفكار المطروحة ، الأمر الذي أدى إلى اختلاط الأمور ، حيث ضاع الحدث الرئيسي وسط الأحداث الفرعية .

أما بناء مسرحية "الإنسان الطيب في سيشوان" فظهر في صيغة أكثر ملائمة للأحداث المسرحية ، طبعها الانسجام و السير الحسن و المنطقي للأحداث ... إذ إنها قدمت داخل إطار فرضته الضرورة الفنية حينا ، و الاحتمال المعرفي حينا آخر ، و أضافت على العمل جمالية و متعة.[1]

كما استخدم مبدأ التغريب في مسرحية "القراب و الصالحين"، الأمر الذي أدى إلى عرض أحوال المجتمع في صورة قادرة على الإمتاع و الإثارة.

أيضا إن البناء الفني عند "كاكي" قام على الإيحاء و الكشف الحدسي لأبعاد الشخصيات و الأحداث ، لذا كان الصراع بين الخير و الشر ساكنا ، و سار الفعل المحوري الذي تدور عليه أحداث المسرحية في مسار تحليل التوتر ، لا يثير ردود أفعال قوية و لا يشكل أزمات حادة مقارنة بنظيرتها الألمانية ، حيث يظهر الصراع جليا نظرا لكون "برخت" ذو فكر ماركسي بحث ، الأمر الذي جعل الصراع قائما و متميزا بين الفقراء من جهة و طبقة الحكام و التجار من جهة أخرى ، و ظهور صراع أخلاقي و مادي يثير تطلعا فكريا وجدانيا و مشاركة عقلية في الأحداث و الشخصيات يظهر في التباين الملاحظ في الشخصية الرئيسية التي تكون "تشين في" الطيبة و تنكرها في شخصية ابن عمها "شوي تا" الشريرة.

إن النماذج التي اختارها "برخت" ، و خاصة دور البطولة ، فانه للإنسان الطيب و الذي أعطاه شخص العاهرة "شين تي" و ليظهر الخير الذي فيها لوضع حد للنظرة الاجتماعية لها و التي تصنف هذا النوع من الناس في درجة دنيئة و غير محترمة .

[1] العلجة الهذلي ، مرجع سابق رسالة ماجستير ص133

أما نماذج مسرحية "القراب و الصالحين" فقد اعتمد "كاكي" على شخصية "سليمان القراب" كبطل للمسرحية ، حيث يقوم بدوري الراوي فيروي الأحـداث الماضية و يمهد لما هو قادم ثم يتقمص شخصيـة فاعلة و يؤدي دوره كساقي ماء عكس سقاء مسرحيـــة "برخت" التي تعد شخصيـــة ثانويـــة ، و أضحت شخصية المرأة الطيبة عند "كاكي" شخصية ثانوية يختفي دورها بعد إيواء الأولياء الصالحين ثم يقحم شخصية "الصافي" لتسيير الثروة المالية.[1]

إن الفكرة في كلتا المرحلتين المسرحيتين هي معالجة الطيبة و ندرتها في عالم يسوده الظلم و الفساد ، و عند مقارنة المسرحيتين نجد تناقضا بين النصين.[2]

نص "القراب و الصالحين"	نص "الإنسان الطيب من سيشوان"
– شخصية "حليمة العمياء "	– شخصية "شين تي"
– شخصية "سليمان القراب"	– شخصية "وانج" السقاء
– الأولياء الصالحون	– الآلهة الثلاث
– "الصافي" ابن عم حليمة	– شخصية "شوي تا" ابن عم "شين تي"
– صراع الخير و الشر في الإنسان	– صراع الخير و الشر في الإنسان
– الأحداث في قرية بن دحان	– في قرية أو بلدة سيتشوان
–البحث عن الإنسان الطيب ذو الروح الخيرة	– البحث عن الإنسان الطيب ذي الروح الخيرة[3]

يظهر لنا من خلال الجدول أن شخصية الأولياء الصالحين تقوم بدور الآلهة الثلاثة ، و شخصية حامل الماء تأخذ الأبعـاد نفسها في كلتـا المسرحيتين ، و كذلك "الصافي" ابن عم حليمة يؤدي الدور نفسه الذي أداه ابن عم "شين تي"[4] ، هـذا في أوجه التشابه بين المسرحيتين ، زيـادة على الفكرة العامة في كلتيهما و هي البحث عن الإنسان الطيب .

إن مسرحية "القراب و الصالحين" هي مسرحيـة ملحميـة كما يتضح من عرضها الذي يختلط فيـه السرد بالحوار اختـــلاطا حـــرا لا يتقيـد بحدود الزمـان و المكـان . كما أن المشاهـــد فيها تتراوح بين الطـــول و القصر ، و الهدف من المشاهد القصيرة أن تكسر تطور الحدث و أن تعلق عليه ، مما يحقق رغبة أو خاصية المسرح الملحمي في أن يواجه المتفرج بما يعوضه عليه و أن يجعله يفكر في مغزاه . أما المشاهـد الطويلة فهي تصور الصراع بين الخير

[1] العلجة الهذلي ، مرجع سابق رسالة ماجستير ص34-35 باختصار
[2] ادريس قرقو: التراث في المسرح الجزائري الأشكال و المضامين رسالة دكتوراه ، كلية الأداب جامعة سيدي بلعباس 2004ص363
[3] ادريس قرقو مصدر سابق ص363
[4] ادريس قرقو مصدر سابق ص364 بتصرف

و الشر ، كما يتمثل شخصية المرأة الطيبة حليمة و تتخلل المشاهد الطويلة أغان و خطب موجهة توجيها مباشرا و الأغاني في ظاهرها تختلف عن المشاهـــد التي تصاحبها ، و لكن بطريـق مبـاشر أو غير مبـاشر تعلق الجميـع على الحدث.[1]

تعد مسرحيـــة "القراب و الصالحين" تجسيـــدا للأسطـورة الشعبية المحلية التي تعتـمد على الملحميـة ، و صدق أن هذه الأسطورة موجودة حقيقة في منطقة وهران ، أسطورة حليمة الضريرة التي تستعيد بصرها في نهاية الحكايـة . و قد تميزت هذه التجربة بعمل ألسني على مستوى الكلمات المستعملة و عناصر الحوار ، كما انكبت اجتهادات الإخـــراج على استعمال الحيز السينوغرافي المستـوحى من الحلقة ، و اعتمد العرض كذلك على الغناء ليس كفعل فردي استعراضي بل كوظيفة جماعية مرتبطة ببنية المسرحية.[2]

و أخيرا فإننا نستنتـــج مما سبـــق أن هذه الحكايـــة هي امتـداد حي يعكس واقعا مختـلفا يسـوده نظام اجتماعي إقطاعي ، و يختلف اختلافا جذريا عن الواقع المجتمعي الغربي الرأسمالي ، و بالتالي فإن معالجـة مشكلة الطيبة و صراع الخير و الشر في المسرح لم تتعد حدود فترة زمنية قصيرة ، و هي التي مرت بها الجزائر في السنـوات الأولى للاستقلال فعبرت عن ذهنية مجتمع تقليدي تسوده الأمية ، و لم يبق من أوجه التشابه بين النص المسرحي الألماني و النص المسرحي الجزائري إلا فكرة الطيبة و البحث عن الإنسان الطيب سواء في قرية سيتوان أو في قريـة بني دحان ، أما الحوادث المسرحية و مواقعها و حواراتها و إسقاطاتها فقد تغيرت تماما ، و هذا ما جعل "كاكي" لا يجد ضرورة لذكر مسرحية "برخت" كمصدر لمسرحيته و يضفي عليها ميزة الاقتباس ليصبح نص المسرحية نصا جزائريا خالصا بلحمه و روحه أيضا.

[1] حفناوي بعلي: أربعون عاما على خشبة المسرح الهواة في الجزائر، مرجع سابق بتصرف ص215
[2] حفناوي بعلي: المصدر نفسه ص215 بتصرف

الملاحق

✓ الملحق الأول : مقتطفات من نص مسرحية "القراب و الصالحين"

تبـــدأ بالاستهلال بـ "سليمان القراب" و الجماعة حيث يردد سليمان القراب اللازمـــة التي اشتهرت بها المسرحية :

سليمان : ها الماء ، ها الماء

المجموعة أ : ما سيدي ربي

سليمان : جايبه ، جايبه

المجموعة ب : من عين سيدي العقبي

و هنـــا يدخل الدرويش في حـــوار مع سليمان و الجماعـــة لينقل لهم خبر زيـــارة شخصيات هامة و غير عادية إلى القرية.

الدرويش : سمعت أن الناس أهل العلم و العقلية يقولوا

المجموعة ب : واش قالوا ذا الناس

الدرويش : قلنـــا ذا الناس سيدي أهـــل العلم مخلصين مع أهل العقليـــة مجمعين رسائلهم و ما ينطقوا بالكـــلام حتى يكون دواء ، تقول الموزون في ميزان كلامهم مشنوع و يسوى[1]

ثم يبدأ المداح في رواية قصة أولياء الله الصالحين و يقدمهم للجمهور :

المداح : نهار من النهارات و نهارات ربي كثيرة ، في جنة رضوان و جنـــة ربي كبيرة ، تلقاو ثلاثة من الصالحيـن الواصلين قدام واحد المريرة ، الثلاثة من أهل التشريف و سيرتهم سيرة اللي يذكر يذكرهم في ثلاثة و ما تفوت فيـــه هديره.

و اللي يزورهم في ثلاثة ما تركبـــهم غيرة ، و ما يفـــوت قبلهم لا بومالي و لا بوهالي و لا دربالي لا شريف ، هما ذكار الجنان مين يكون ملان خريف[2]

الجماعة : شكون هم هذا الناس قدام المريرة؟

المداح: سيـــدي عبد القادر الشرقي ، سيـــدي بومدين الغربي و سيدي عبد الرحمن ... قبضوا المريـــرة و خرجوا من جنة الرضوان و جاو يزوروا لعباد اللي عايشين في هذه الدنيا[3]

و يلتقي سليمان القراب بالأولياء الثلاثة بينما كان يتجول جوعان في قرية "بني دحان"

---

[1] ولد عبد الرحمان كاكي: مسرحية القراب و الصالحين طبعة خلال دورة 35 للمهرجان الوطني للمسرح مستغانم من 10-20 أوت 2002 ص2

[2] ولد عبد الرحمان كاكي مصدر سابق ص5

[3] ولد عبد الرحمان كاكي، مصدر سابق ص5

الولي الصالح الأول : الليل راه قريب يطيح

الولي الصالح الثاني : و زيد بالزيادة منين سمعناك تعيط جرينا و في الحق اعيينا

الولي الصالح الثالث : نطلب من الضيافة اليوم و غدوى ربي يرحمنا برحمته

الولي صالح الأول : بيت ضياف ربي يا قراب

الولي الصالح الثاني : حكمت عليهم و عليك تتسماو ضياف ربي

سليمان : وين نبيتكم؟ ما عنديش شي دار أنا قراب[1]

حليمة : في الدار ساكنة ولية عميا غير راسها و معزتها و على كلمة ضياف ربي راهي تقول مرحبا

المداح : في القرن 14 حيز و وليـــة صالحة لكن عند لي قرا حروف البالي هـــذا وين بدا الحديث بلا ما نكثروا الكلام بلا ما تشالي ، نزيدوا في الحكاية و نشوفوا التالي[2]

و يستمر الحوار و تفاصيل القصة حتى نصل إلى كلام سليمان القراب : فات الأوان كل شيء انقضى و تغيـر ، ولى يعيش في القرية إلا من يكد و يعمل و راح زمن التطفل و الاستخفاف بعقول البسطاء ، لن يبقى لا درويش و لا خلـيم[3] .

و تنتهي المسرحية بحكمة ترددها المجموعـة في الأخير : إن العمل هو المفتاح الوحيد للنجاح و عمل الخيـر يظهر في قوة الإنسان على فعل الخير في نفسه بكد و اجتهاد لأن المستقبل هو العمل و الاجتهاد.[4]

[1] ولد عبد الرحمان كاكي، مصدر سابق ص16
[2] ولد عبد الرحمان كاكي، مصدر سابق ص36
[3] ولد عبد الرحمان كاكي، مصدر سابق ص82
[4] ولد عبد الرحمان كاكي، مصدر سابق ص82

✓ الملحق الثاني : مقتطفات من نص مسرحية "الإنسان الطيب من سيشوان"

سنعرض مقطعا من نص المسرحية في أخرها عندما كانت "شوي تا" يحاكم بقتله ل شين تي"، حيث تقول:

نعم أنا "شين تي" ، أنا "شوي تا" و "شين تي" معا

أمركم منذ القديم :

يكون المرء طيبا بالرغم من أنه يعيش ممزق النفس

كبرت و إلى نصفين قسم

لست أدري ما جرى

صبرت لغير كريمة

دنياكم عسيرة كم شقاء ، كم قنوط؟

و يد الخير إذا مدت إلي و لنفسي لم أوفق

كان صعبا أن أساعد ذات نفسي ثم غيري

إن الغير نكر

و إذا ساعدت شخصا ضائعا ضعت معه

أي شخص يتمتع من فعال الشر إذا

شهد موت الجائعين

فلماذا ينعم الشر

و يشقي الخير دوما؟

غسلتني الضئر النهر

فتأذيت من الرحمة

و أصبحت كذئبة عندما أبصر بؤسا

صوت شيء غير نفسي فأدينوني إذا

كل جرم قد فعلته

كان الجيران عونا

كان حبا في حبيبي[1]

كان إنقاذا لطفلي من شقاء و احتياج

إنني ضمير قيصر ثم كنت إنسانا شقيا[2]

فعلم الآلهة و القضاة و السكـــان أنها على قيـد الحياة ، و يتركون المتهم و يستعد الآلهة للرحيـــل لكن الآنســـة "شين تي" تتوسل إليهم من أجل البقاء ليساعدوها على مواجهة بـــؤس و شقاء أصدقائـــها و أنها تعبت من فعل الخير لكن الآلهة يتركونها لوحدها.

و هكذا تنتهي حكاية "برخت"، لكن هذه النهاية لم تكن مقنعة لذا وجب على الممثلين أن يتقدموا إلى الجمهور باعتذاراتهم حيث يقول أحد الممثلين مخاطبا الجمهور :[3]

"أيها الجمهور لا تتضايق فنحن نعلم أن هذه الخاتمة ليست موفقـة ، كنا نحلم بأسطـورة ورديـة لكنها بين أيدينا اتخذت نهاية مريرة ، و إنا لنشعر نحن أنفسنا بخيبة الآمل.

و نحن نرى الستارة تنزل بينما بقيت الأسئلة مفتوحة و أيم الله لم نكن نقصد إلا إمتاعكم.[4]

[1]برتولد بريخت: مسرحيات الأم الشجاعة وأولادها، الانسان الطيب في سيشوان ،سلسلة الأنيس الأدبية الصادرة عن وزارة الثقافة عنابة الجزائر عاصمة الثقافة 2007 ط جديدة ص350

[2]برتولد بريخت مصدر سابق ص350

[3]لعلجة الهذلي ، مرجع سابق رسالة دكتوراه ص125 بتصرف

[4]برتولد بريخت مصدر سابق ص352

الخاتمة

الخاتمة :

إن التجريب في المسرح الجزائري كما في المسرح العربي كما في المسرح العالمي كان ثورة على كل ما هو مقدس و على كل ما لا يجوز تغييره ، الأمر الذي أدى إلى تطوير الفعل المسرحي شكلا و مضمونا . و من تتبع هذه الظاهرة (أي ظاهرة التجريب) في المسرح الجزائـــري عموما و عند "ولد عبد الرحمن كاكي" خصوصا يـــرى بوضوح النتائج التالية :

1- أن التجريب ممارسة إبداعيــة لا تنصب ، و قــوامه البحث و الكشف و التجـاوز و التــرفع عن التقليـد و التجديد الدائم .

2- المسرح الجزائري و إن تأخر عن باقي المسارح العالمية و العربية فإنه لم يغب ، بل جاء إلى التجريب متأخرا و ببطء ، لكنـــه أثبت وجـــوده و أنتج دررا من المسرحيات خاصة مسرحيـــات "كاكي" و مسرحيـــة "القراب و الصالحين" التي نالت عدة جوائز عربية.

3- استـطاع مسرح "ولد عبد الرحمن كاكي" أن يضع بصمته في وسط زخـم كبير من المسارح ، و أن يسطر اسمه وسط أسماء مسرحية كبيرة.

4- استـــطاع "ولد عبد الرحمن كاكي" أن يلفت النظر إلى التراث الجزائـــري ليجعل منه روائع لا تزال تعرض إلى يومنا هذا ، و وصل إلى مسرح جزائري أصيل مستمد من التراث المحلي .

و لكي نستمر في هذا الخط ، و لكي لا يضيع جهد المسرحيين السابقين ، فإننا نوصي بالخطابات التنظيريـــة التي تكشل الرؤيـــا التي يحكم إليـــها النص ، و التي تكشف عن مرجعية الأديب الفكرية و الفلسفية و الأدبية . و بالتالي ندعوا إلى وضع أسس نظرية واضحـــة ، خاصة و أن التنظير النقدي عمليـــة تتطلب الخبرة و المعايشة للعملية الإبداعية ، إضافة إلى المرجعية المعرفية ، و هذا ما لم يبلغه بعد الأديب المسرحي الجزائري.

و أخيـــرا ، فإن الدارس و المتمعن في المسرح الجزائـــري المعاصر يـــرى أنه قادر على إحداث التميز و الإبداع بكل سهولة بين مسارح العالم .

و عليه نرجو أن نكون بجهدنا المقل هذا قد وفقنا إلى الصواب ولو بالحد الأدنى.

المصادر و المراجع

أولا : المصادر الإبداعية

- ولد عبد الرحمان كاكي – مسرحية القراب و الصالحين – طبعت خلال الدورة 35 للمهرجان الوطني للمسرح بمستغانم من 10 إلى 20 أوت 2002 .

ثانيا : المعاجم

- إبراهيم حمادة – معجم المصطلحات الدرامية و المسرحية – دار الشعب – 1971.
- ابن منظور – لسان العرب مادة (جرب) الجزء 1 – دار صادر – الطبعة الأولى – لبنان 1410هـ-1990.

ثالثا : المراجع المترجمة

- برتولد بريخت – مسرحيات الأم الشجاعة و أولادها ، الكانسان الطيب في سيشوان ، سلسلة الأنيس الأدبية الصادرة عن وزارة الثقافة – عنابة الجزائر العاصمة – 2007 – طبعة جديدة .
- تمارة ألكسندوفينا – ألف عام و عام على المسرح العربي ترجمة توفيق المؤذن- الطبعة2 – عام 1990 .

رابعا : المجلات

- ممدوح عدوان في التجريب المسرحي – مجلة الحياة المسرحية – مجلة فصلية – محكمة تصدر عن وزارة الثقافة – دمشق – العدد 41 – 1993 .
- محمد كفاظ – التجريب و نصوص المسرح – مجلة الأفاق – العدد 43 – سنة 1989.
- الطاهر الهمامي – التجربة و التجريب في نشر التونسي الحديث لأفكار و رؤية أفكار – مجلة الموقف العربي اتحاد كتاب العرب – العدد 411- تموز 2005.

خامسا : الرسائل و الأطروحات

- الحرة بهياني و مريم عبد المومن – توظيف التراث الشعبي في المسرح الجزائري مسرحية الأجواد لعبد القادر علولة أنموذجا – مذكرة ليسونس في اللغة العربية – جامعة آكلي محمند أولحاج البويرة.
- العلجة الهذلي – توظيف التراث الشعبي في المسرح الحلقوي في الجزائر مسرحية القراب و الصالحين لولد عبد الرحمن كاكي نمودجا – مذكرة ماجستير – الموسم الدراسي (2008-2009) – جامعة المسيلة .

- ✓ العلجة الهذلي – مذكرة الدكتوراه – الموسم الدراسي (2017/2016) – جامعة المسيلة.
- ✓ إدريس قرقو– التراث في المسرح الجزائري الأشكال و المضامين – رسالة دكتـــوراه – كليـــة الآداب – جامعة سيدي بلعباس – 2004.

سادسا : المواقع الكترونية

- ✓ عمارة نفاوة – تعريف المسرح.
- ✓ حسين نجاة – التحرير في النص المسرحي الجزائري – أقلام الهند – مجلة الكترونية فصلية – السنة السادسة – العدد 2 – أفريل 2021.

سابعا : المراجع

- ✓ أحمد بيوضة – المسرح الجزائري نشأته و تطوره (1926-1989) – منشورات التبين الجاحضية – الجزائر – 1998.
- ✓ حسين المنيعي – حركية الفرجة في المسرح (الواقع و التطلعات) – منشورات المركز الدولي للدراسات الغربية – المغرب – الطبعة الأولى – 2014.
- ✓ جميل حمداوي – صورة المسرح الجزائري في النقد المغربي المعاصر – منشورات مكتبة المثقف – الرباط ، المغرب – الطبعة الأولى – سنة 2015.
- ✓ عقا ماهوشي – الفعل المسرحـــي الغربي و النظريـــات الغربيـــة الحديثة – دار المحاكـــاة للدراســـات و النشر و التوزيع – سوريا الطبعة الأولى – 2013.
- ✓ أبو الحصين عبد الحميد سلام – حيرة النص المسرحي بين الترجمة و الاقتباس و الإعـــداد و التأليف – مركـز الإسكندرية للكتاب – الطبعة الثانية – عام 1993 – ص2.
- ✓ حفناوي بلعلي – أربعـــون عاما على خشبـــة مسرح الهواة في الجزائر – منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين – الطبعة الأولى – 2002.
- ✓ عبد الكريم برشيد – المسرح الانتقالي – الدار الجماهيرية للنشر و الإعلان ليبيا – (1989-1990).
- ✓ سعيد الناجي – قلق المسرح العربي – منشورات دار ما بعد الحداثة – فاس – الطبعة الأولى – 2004 .

- ✓ عبد الرحمان بن براهيم – الحداثة و التجريب في المسرح – دار إفريقيا – الدار البيضاء – المغرب الطبعة الأولى – 2014 – ص199.
- ✓ صلاح فضل – لـــذة التجريب الروائـــي – أطلـــس للنشر و الإنتاج الإعلامي القاهرة – الطبعة الأولى – 2005 .

فهرس المحتويات

شكر		
إهداء		
مقدمة		أ
المدخل		
المبحث الأول	**مفهوم التجريب**	
المطلب الأول	**ماهية التجريب**	**6**
المطلب الثاني	**مفهوم التجريب الروائي (المسرحي)**	**8**
المبحث الثاني	**رواد التجريب**	
المطلب الأول	**رواده من الغرب**	**10**
المطلب الثاني	**رواده من العرب**	**11**
المطلب الثالث	**رواده من الجزائر**	**12**
المبحث الثالث	**ماهية المسرح**	
المطلب الأول	**مفهوم المسرح (تعريف المسرح)**	**13**
المطلب الثاني	**المسرح الجزائري**	**15**
المطلب الثالث	**المسرح الشعبي**	**17**
المطلب الرابع	**المسرح الفرنسي**	**18**
المبحث الرابع	**مراحل تطور المسرح الجزائري**	
المطلب الأول	**مرحلة قبل الاستقلال**	**19**
المطلب الثاني	**مرحلة بعد الاستقلال**	**21**
الفصل الأول	**التجريب في المسرح**	
التجريب في المسرح		**23**
المبحث الأول	**التجريب في المسرح الغربي**	
المطلب الأول	**التجريب في المسرح الملحمي**	**24**
المطلب الثاني	**التجريب في مسرح القسوة**	**25**

المطلب الثالث	التجريب في المسرح الفقير	28
المبحث الثاني	التجريب في المسرح العربي (التجريب في النص المسرحي العربي)	
المطلب الأول	التجريب في النص المسرحي	31
المطلب الثاني	التجريب بواسطة الاقتباس	33
المطلب الثالث	التجريب بواسطة توظيف التراث و أشكال الفرجة التقليدية	34
المطلب الرابع	التجريب الشامل	35
المطلب الخامس	التجريب في النص المسرحي	36
المطلب السادس	التجريب في التمثيل	38
المطلب السابع	التجريب في معمارية العرض المسرحي	39
	المبحث الثالث التجريب عند "ولد عبد الرحمن كاكي"	
المطلب الأول	التعريف بـ "ولد عبد الرحمن كاكي"	40
المطلب الثاني	خصوصية التجريب المسرحي لـ"كاكي"	41
المطلب الثالث	أعماله	43
الفصل الثاني	التجريب عند "ولد عبد الرحمن كاكي" – دراسة تطبيقية –	
المبحث الأول	التجريب عند "ولد عبد الرحمن كاكي"	
المطلب الأول	تجربة "ولد عبد الرحمن كاكي" من خلال توظيفه الحلقة و التراث	49
المطلب الثاني	تعامل "ولد عبد الرحمن كاكي" مع المادة التراثية في الحلقة	51
المبحث الثاني	دراسة نماذج مسرحية	
المطلب الأول	مسرحية "القراب و الصالحين"	53
المطلب الثاني	مسرحية "الرجل الطيب من سيشوان"	56
المطلب الثالث	مناسبة مسرحية "القراب و الصالحين"	58
المطلب الرابع	المقارنة بين مسرحية "القراب و الصالحين" و مسرحية "الرجل الطيب من سيشوان"	59
الملاحق		
الملحق الأول	مقتطفات من مسرحية "القراب و الصالحين"	62

الملحق الثاني مقتطفات من مسرحية "الرجل الطيب من سيشوان" 64
الخاتمة 67
المصادر و المراجع 69
فهرس المحتويات 74