مظاهر التجريب المسرحي الحلقوية في الجزائر

حركية المسرح الجزائري من البدايات إلى التجريب:

1. البدايات والتأسيس:

يكاد يتفق جل الباحثين والدارسين للمسرح الجزائري على أن البدايات الأولى للحركة المسرحية الجزائرية، تعود إلى مطلع القرن العشرين أي في الفترة الممتدة من (1921 إلى 1925)، بحيث شهدت الساحة الثقافية الجزائرية تقديم بعض العروض المسرحية في بداية القرن الماضي. إلا أن ما لم يذكره بعض هؤلاء الدارسين، ومن بينهم محمد يوسف نجم، ويعقوب لاندو وعلي الراعي ولا حتى "تمارا ألكسندرو بونيتسفا"، وحتى كتابات "سعد الدين" و"رشيد بن شنب"، ومذكرات "علالو" و"محي الدين باشطازري" ، هو عدم إشارتهم إلى مسرحية الكاتب الجزائري اليهودي إبراهام دانينيوس التي كُتبت وطُبعت في مدينة الجزائر في نفس السنة التي قدَّم فيها مارون النقاش أول عرض لمسرحية "البخيل" لموليير سنة 1847.

ففي هذه السنة بالذات حسب بعض الدراسات المسرحية الجزائرية، طُبعت بالجزائر مسرحية "نزاهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة طرياق في العراق، التي اكتشفها وترجمها الباحث البريطاني فيليب سادجروف، فعُدَّت بالنسبة إليه أقدم مسرحية عربية معاصرة.[1]

ومن هنا، نستطيع القول أن التأريخ لبدايات المسرح الجزائري يعود إلى ما قبل فترة العشرينيات، ما دام هذا النص المسرحي المطبوع سنة 1847 يشكل البداية الحقيقية للمسرح الجزائري حسب رأي هذا الباحث البريطاني.

وتُعدّ فترة العشرينيات والثلاثينيات مرحلة هامة في تاريخ المسرح الجزائري، حيث جرّب فيها الرواد الأوائل شكل المسرح الكلاسيكي، وذلك بتواصلهم ثقافياً ومعرفياً مع بلدان المشرق العربي بفضل زيارة فرقة جورج أبيض إلى الجزائر سنة 1921. ونتيجة هذا

---

[1] : إبراهام دانينيوس، نزاهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة طرياق بالعراق، تحقيق مخلوف بوكروح، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية، الجزائر، 2003، ص23-24.

التواصل والتأثر بهذه الفرقة تأسست سنة 1921 أول فرقة مسرحية جزائرية هي فرقة المهذبية. أو "جمعية الآداب والتمثيل العربي بتقديمها لثلاث مسرحيات باللغة العربية هي: مسرحية (الشفاء بعد العناء) و(خديعة الغرام)، ومسرحية "بديع" من تأليف رئيسها طاهر علي شريف.[2]

ومن الأرجح أن هذه المسرحيات هي أول النصوص المسرحية التي كتبت في الأدب الجزائري الحديث، بحيث كتبها صاحبها بلغة عربية فصحى متأثراً هو وأعضاء فرقته بفرقة جورج أبيض الذي قدم مسرحياته بالفصحى "صلاح الدين الأيوبي" و"ثارات العرب" لمؤلفهما نجيب الحداد.

كما قدمت أيضاً جمعية "الموسيقى المتربية" سنة 1922 مسرحية من فصلين عنوانها "في سبيل الوطن" لكاتبها محمد رضا المنصالي المتأثر بالنهضة العربية الحديثة، وقد كُتبت بالعربية الفصحى كالمسرحيات السابقة لعلي الشريف الطاهر. وهذا ما يؤكده الطاهر فضلاء بقوله: «ونظرة عابرة في نصوص أو عناوين المسرحيات التي كانت تمثل في هذه الفترة الأولى من بدء المسرح العربي في الجزائر مثلاً في سبيل الوطن. وفتح الأندلس، وغيرهما، يعطينا صورة واضحة المعالم عن التفكير الشعبي السائد حول مهمة المسرح ورسالته في خدمة المثل الوطنية العليا...».[3]

وانطلاقاً من هذا القول، حاول بعض رواد المسرح الجزائري الأوائل تجريب الشكل المسرحي الكلاسيكي لإعطاء البدايات الأولى للمسرح الجزائري الحديث، والمحافظة على القيم الوطنية والمثل العليا، من خلال مضامين المسرحيات المقدمة في هذه الفترة.

وابتداءً من سنة 1926، ظهر أقطاب المسرح الجزائري، الذين جربوا الشكل المسرحي الشعبي، فحاولوا إعادة بناء الفلك الثقافي الجزائري الذي تعرض إلى الطمس من طرف الاستعمار الفرنسي فساهموا في تأسيس مسرح شعبي يهتم بقضايا كل الطبقات الشعبية، ويضطلع بكل المهمات المنوطة به. وفي هذا السياق يلاحظ عبد القادر جغلول:

---

[2] : عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، ط1، الجزائر، 2000، ص41.

[3] : محمد الطاهر فضلاء، المسرح تاريخاً نضالاً، مجلة الثقافة، ع87، الجزائر، 1985، ص283.

«أن المسرح الجزائري في بداية ظهوره كان يمثل ثلاثة أمور جديدة فهو يتضمن موقفاً جديداً تجاه العمل الثقافي، فمع جحا لا تبقى الثقافة عملاً معيارياً، بل تصبح مشهداً قائماً على أداء الممثلين، وعلى لغة عربية تعمل من جديد لتعبر عن الواقع المعيش...».[4]

وبناءً على هذه الملاحظات، حاول رواد المسرح الجزائري الأوائل تكوين مسرح شعبي يعبر بصدق عن قضايا الإنسان الجزائري. وذلك نظراً للوضع الثقافي الذي كانت تعشيه الجزائر والمتمثل في تفشي الأمية في أوساط المجتمع الجزائري، الذي لم يكن يسمح باستمرار التجربة المسرحية باللغة الفصحى، الأمر الذي جعل حركة المسرح الشعبي تتخذ اللغة العامية أداة للتعبير الدرامي، واستلهامها لمواضيع من الآداب والحكايات الشعبية المحلية والعربية. وأول تجربة في هذا المجال هي مسرحية جحا، لعلالو ودحمون التي عُرضت سنة 1926 فلاقت نجاحاً كبيراً في الأوساط الشعبية.

وهناك تجارب مسرحية شعبية أخرى تلت هذه التجربة وهي أعمال محي الدين باشتارزي ورشيد القسنطيني المسرحية. فإذا كان علالو قد أعطى ميلاد المسرحية الجزائرية الناطقة بالعامية، فإن رشيد القسنطيني قد طبع هذه البداية وأعطاها شخصيتها المميزة المتمثلة في الموضوعات والشخصيات واللغة والحوار. أما محي الدين الباشطارزي، فيعد أحد أقطاب المؤسسة المسرحية الجزائرية، فلم يقف عند حد التأليف والتمثيل والإخراج والغناء بل وضع أسس المؤسسة المسرحية الجزائرية بإنشائه فرقاً عديدة وتكوينه جيلاً مسرحياً، وتركه تراثاً مسرحياً ضخماً، وكتباً سجلت تاريخ الحركة المسرحية.[5]

ومن هنا ، تميز كل من علالو رشيد القسنطيني، ومحي الدين باشطارزي بأنهم مؤلفون للمسرحيات الهزلية وللأغاني، وقد قدموا عروضاً ناجحة طوال عقدين من الزمن، وهم في نفس الوقت مؤلفين وممثلين، غير أن نصوصهم المسرحية غير مدونة ومتوفرة لأنها كانت تؤدي ارتجالياً و لم يهتم أصحابها بطبعها.

ولقد اتكأت هذه التجارب المسرحية لهؤلاء الرواد على التراث الشعبي وذلك من خلال توظيفها لحكايات جحا المستلهمة من الإبداع الشعبي، ذلك أن العودة إلى التراث في هذه الفترة بالذات له أكثر من دلالة. فهو من جهة يبين رغبة الكُتاب في بعث ثقافة

---

[4] : عبد القادر جغلول، نقلاً عن مخلوف بوكروح، مرجع سابق، ص25.

[5] Mahiedine Bachtarzi. Mémoire.Tome1, Alger, SNED, 1968.

وطنية، ومن جهة أخرى يفسر الرفض القاطع للاستعمار الفرنسي. فالمسرحية جزائرية بكل المقاييس، والجديد فيها هو الشكل فقط، أي الفصول والمشاهد، وهذا ما أدى بهؤلاء المسرحيين إلى إقامة مسرح شعبي متميز عن المسرح الفرنسي الذي كان سائداً آنذاك في تعاملهم مع التراث العربي والمحلي في صياغة أعمالهم المسرحية التي لم تنطلق من النقل عن المسرح الفرنسي.[6]

وبناءً على هذا، نجد علالو قد استمد موضوعات مسرحياته من الحكايات الشعبية المتداولة في التراث الشفاهي الشعبي الذي تزخر به قصص كتاب ألف ليلة وليلة، فعبر عن بطولة هذا الشعب الحالم، بمستقبله المشرق من خلال هذه القصص الهزلية التي تعتمد على المغامرة والفانتازيا في تحرير هذا الشعب من واقعه المثقل بالهموم والآلام، فقدّم بعض الأعمال المسرحية الهزلية ومن بينها مسرحية "أبي الحسن المغفل" التي استقى موضوعها من حكايات ألف ليلة وليلة.

ولقد تميز مسرح علالو بالطابع الشعبي الكوميدي الساخر الذي أضفى على أعماله المسرحية سحراً بالنكتة اللاذعة والغرض منها إيقاظ النفوس وإحياء الضمائر والهمم.

أما رشيد القسنطيني فقد اتسمت تجربته المسرحية بأسلوبه المنفرد عن أقرانه المؤلفين والممثلين، فهو مبتكر لحوار خاص ونثر منعش جد حيوي، وإيقاع للصور وحركات وطاقات مرحة، بالإضافة إلى صوته المتميز وتقليده البارع.

كما اتسم مسرحه – رشيد القسنطيني – أيضاً بطابعه الشعبي الوطني الموجه إلى عامة الناس مهما كان وضعهم الاجتماعي، ومستواهم الثقافي، وينتمي مسرحه إلى الحيز الثقافي للشفهية، ولا يخضع للقواعد الصارمة للمسرح الكلاسيكي الأوروبي، بحيث تمتزج سائر الأنواع الفكاهية في أعماله المسرحية.

ومن هذا المنطلق، قدمت تجربة القسنطيني المسرحية نوعاً ثقافياً جديداً متكئاً على التراث في استخدام عناصره كأدوات تعبيرية في شكل فني جديد ليتأقلم مع الجمهور.

---

[6] : صالح لمباركية، دراسات في المسرح، المسرح في الجزائر، النشأة والرواد والنصوص، دار الهدى للطباعة والنشر، الجزائر، ج 01، 2005، ص80.

وتجدر الإشارة هنا، إلى أن تجريب رواد المسرح الجزائري واستلهامهم للتراث الشعبي لم يكن في مصاف كُتّاب المشرق العربي لأنهم لم يكونوا من المتعلمين ومن خريجي المعاهد، والمدارس العليا كنظرائهم في المشرق العربي، وهذا ما نجده في تعليل سعد الدين بن شنب : «أن تعامل الكتاب المسرحيين الجزائريين مع النصوص التراثية في صياغة أعمالهم المسرحية أقرب من حيث الانتماء إلى المذهب الطبيعي ولكن هذه الطبيعة لا تظهر إلا بشكل متقطع، لأن أي فن بالنسبة للذهنية الشرقية يتضمن تغيراً مستمراً، وهو بحث عن الحقيقة المثلى وليس صورة مطابقة للواقع...».[7]

وإلى جانب تعامل هؤلاء الرواد الأوائل مع التراث العربي، يقر بن شنب أيضاً أنهم تأثروا بالمسرح الفرنسي، لكنهم لم يترجموا ولم يقتبسوا، لأن الجمهور يجد صعوبة في فهمها وتذوقها.

وهكذا كان المسرح الكوميدي هو النوع الملائم والمفضل من طرف الجمهور نظراً للغته الشعبية التي جعلت المسرح في متناول الجمهور.

ومن هنا يتضح لنا أن الجهد الذي بذله رواد المسرح الجزائري من خلال تجاربهم المسرحية في خلق مسرح وطني جزائري أصيل يؤكده بعض المثقفين الفرنسيين ففي نشأة المسرح العربي في الجزائر بعد 1920 يقول الكاتب غابريال أوديزيو: «إن ميلاد المسرح في الجزائر في العشرينيات دليل على أن الجزائريين بدأوا يعبرون علانية عن وجودهم وشخصيتهم بلغتهم، ويثبتون هويتهم عن طريق المسرح الذي بدأ يعي قدره وقدراته، ولم يكن تحقيق ذلك ممكنا لأول وهلة في غياب الربرتوار والقاعات والجمهور [...] كل شيء يجب ابتكاره...».[8]

نستشف من خلال هذا القول جملة من الخصائص التي طبعت البدايات الأولى للمسرح الجزائري، والتي اتسمت في مجملها بالسمات المحلية، والسعي الحثيث إلى الاتكاء على التراث الشعبي لتأسيس مسرح جزائري له شكله وقالبه الفني والجمالي، حتى وإن تعامَلَ مع المسرح الأوروبي عن طريق الترجمة والاقتباس، فإننا نجد تغيير عناوين بعض

---

[7] : سعد الدين بن شنب، المسرح العربي لمدينة الجزائر، عائشة حمار، مجلة الثقافة، ع55، وزارة الثقافة، الجزائر، 1980، ص35.

[8] : نقلاً عن مخلوف بوكروح، تح، نزاهة، المشتاق وغصة العشاق في مدينة طريقان بالعراق، ص45.

الأعمال المسرحية المقتبسة مثل مسرحية "سي قدور المشحاح" المقتبسة عن مسرحية البخيل لموليير.

التأصيل والتجريب (مرحلة ما بعد الاستقلال):

شهد المسرح الجزائري بعد الاستقلال في ظل إرهاصات التحول الاجتماعي، تطوراً ملحوظاً شمل العناصر المكونة للنص والعرض المسرحيين، بحيث حاول المهتمين بهذا المسرح التعبير عن قضاياهم الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، بفلسفة جديدة ونظرة جاءت وليدة الظروف التي ساهمت في تأصيل هذا المسرح بواسطة العودة إلى التراث الشعبي الزاخر بالأشكال التعبيرية الفلكلورية المؤثرة في الجماهير. وذلك لقرب هذه الأشكال من أحاسيس ومشاعر هذه الجماهير.

ومن هنا، يعد تأصيل المسرح الجزائري غاية أساسية في البحث عن تجربة مسرحية تراثية تسعى إلى إيجاد أشكال ومضامين مناسبة للوصول إلى المتلقي الجزائري لإعطاء قالب مسرحي شعبي بعيد عن الأشكال الغربية، التي لا زال ينفر منها هذا المتلقي. فالعودة إلى التراث الشعبي تعني بالدرجة الأولى التأصيل وتحقيق الذات والهوية من خلال إحياء تراثنا التليد وتكييفه فنياً وجمالياً ليلائم واقعنا المعيش.

وفي هذا الإطار تأتي أهمية البحث عن خصوصية التجربة المسرحية بعد الاستقلال بغية الكشف عن العلاقة بينها وبين حركة التغيير الاجتماعي كما يرى مخلوف بوكروح: «أن أي تجربة لا تنشأ من تلقاء ذاتها أو من عوامل خارجة عن البيئة الاجتماعية المعبرة عنها، بل تتشكل من طبيعة هذا التغيير الذي يضفي عليها طابعاً خاصاً».[9]

ولقد أدّت هذه الرؤية التأصيلية للمسرح الجزائري بفضل استلهام التراث إلى تجريب بعض الكتاب المسرحيين الجزائريين الهواة منهم والمحترفين أشكالاً متعددة من المسرحية التجريبية، وذلك لتأثرهم بالوسائل الفنية المستخدمة في المسرحية الغربية والعربية، ومن بين هذه الأشكال التجريبية، نجد الشكل الملحمي الذي ظهر ابتداءً من السبعينيات على يد مجموعة من هؤلاء الكتاب، ومن أبرزهم ولد عبد الرحمن كاكي في مسرحيته التجريبية القراب والصالحين الذي استخدم فيها وسائل فنية بريختية مثل تقنية التغريب،

[9] : مخلوف بوكروح، المسرح والجمهور، دراسة سوسيولوجيا في المسرح الجزائري ومصادره، الجزائر، 2002، ص10.

وهي دعوة الجمهور إلى الاستفادة من الماضي لتطوير الحاضر، وهدم الجدار الرابع ليؤكد للجمهور مسرحة المسرح، ويمنعه من الاندماج مع الشخصيات والأحداث.[10]

ولقد استخدم كاكي في تجريبه للشكل الملحمي بالإضافة إلى هذه التقنيات، الراوي والمداح لهدم الجدار الرابع وتحقيق مبدأ الإيهام ليؤكد للمشاهد بأن ما يراه ليس حقيقة بل تمثيل.

كما اعتمد ولد عبد الرحمن كاكي في تجريبه للشكل المسرحي الملحمي على التعامل مع التراث الشعبي، هذا التراث الذي يرى فيه التجربة الحقيقية التي يجب إحياءها من جديد، وتعود اهتمامات كاكي بالتراث إلى السنوات الأولى من حياته حين كان يتلقى دروساً في المسرح على يد أستاذه الفرنسي (هنري كوردو Henri Kordou) دفعه فيها للبحث في التراث قائلاً: «اذهبوا وفتشوا في تراثكم عن مسرحكم وفنكم ولا تسمموا أنفسكم بمسرحنا الذي وصل الجمود والتصلب...»[11].

إنها دعوة صريحة من هذا الأستاذ الفرنسي إلى كل المسرحيين الجزائريين، يحثهم فيها على تأصيل مسرح جزائري يعبر عن همومهم وقضاياهم من خلال الرجوع إلى استلهام القصص والخرافات والأحاجي والأغاني الشعبية الموجودة في تراثهم الشعبي.

وانطلق كاكي وفرقته يبحثون في تراثهم الشعبي، ويدرسون أحواله، ويسجلون أساطيره وأغانيه وأهازيجه الشعبية، فجمعوا العديد من أشكال التراثية الشعبية مثل الموشحات الأندلسية والحكايات والأساطير الخرافية، والشعر الملحون، فعاشوا مع الفلاح في الحقل، ومع العامل في المصنع، ومع كل مواطن حسب مركزه الاجتماعي.

وبهذا التوجه إلى استلهام التراث الشعبي، استقى كاكي موضوعاته المسرحية التي أثرت اللعبة المسرحية، وخاصة في جانبها الفرجوي، فأعادت تجربته المسرحية للعناصر والأشكال التراثية كالحلقة والمداح، والغناء والرقص مكانتها في الثقافة المسرحية، لأنها عناصر مكونة للفرجة التي تشد المشاهد إليها وتبهره.

---

[10] : ينظر حفناوي بعلي، أربعون عاماً على خشبة مسرح الهواة في الجزائر، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة، ط1، الجزائر، 2002، ص357.

[11] : تجربة مسرحية عربية، مجلة المعرفة، عدد خاص عن المسرح، ع34، سوريا، 1964، ص267.

وقد قدَّم ولد عبد الرحمن كاكي الأعمال المسرحية التجريبية الأولى ابتداء من سنة 1951، مثل مسرحية (تاريخ الزهرة) ثم (الكوخ) و(الشبكة) و(السفر) و(ديوان القراقوز)، وهي أعمال مسرحية من تأليف جماعي، لأنها اعتمدت على البحث والتنقيب في التراث الشعبي بإشراف فرقة القراقوز.

ومن هنا، استمر كاكي في البحث والتجريب عن صيغ مسرحية ذات قالب جزائري أصيل ً، فأثمرت عدة مسرحيات نابعة من غوص هذا الفنان في أعماق الطبقة الشعبية للبحث عن جوهر الشخصية الوطنية القومية، وهذه نظرة تأصيلية للمسرح الجزائري العربي. وهي نظرة ثاقبة حول دور الفن في المجتمع إذ يؤكد كاكي: «أن الشعب هو – دائماً – المحور الأساسي للفن الدرامي، أي أنه المصدر الذي ينبغي أن يستوحي منه المسرح أشكاله ومضامينه لأن هذا الشعب هو الجمهور الذي سيتلقى هذا الفن في النهاية، لذلك فالفنان ينبغي – دائماً – أن يكون عمله نابعاً من روح الشعب...».[12]

وبهذا، ارتكزت تجربة كاكي المسرحية على خلقية تراثية شعبية فانبثقت من الحلقة والمداح، والأغنية الشعبية والحكم والأمثال فضاهت أعمالاً تجريبية مسرحية ملحمية أوروبية وعربية من حيث مستواها وقيمتها الفنية والجمالية، وهذا ما نجده في مسرحيات "القراب والصالحين" و"كل واحد وحكمه" و"ديوان القراقوز" وغيرها من الأعمال المسرحية الأخرى ذات الطابع الملحمي الشعبي.».[13]

نستشف من خلال هذا، أن تجريب كاكي للشكل المسرحي الملحمي، تجاوز حد الاقتباس، بإعادته النظر في الهيكل الكلي للمسرحية وإعادة كتابتها من جديد، حتى تظهر وكأنها مسرحيات جزائرية شكلاً ومضموناً، فاكتسبت أعماله المسرحية طابعاً تجريبياً، حاول من خلاله ولد عبد الرحمن كاكي أن يأخذ القالب المسرحي الأوروبي ليصب فيه مضامين جزائرية مستوحياً ومستلهماً فيها بعض الأشكال الفرجوية الشعبية.

ولقد جرب أيضاً كاتب ياسين شكل المسرحية الملحمية التسجيلية في عدة أعمال مسرحية ومنها "الجثة المطوقة" التي ركز فيها على تسجيل الوقائع الثورية المتعلقة بالثورة

---

[12] : صالح لمباركية، دراسات في المسرح الجزائري، ص102.

[13] Mohamed Aziza, Regard sur le théâtre arabe, p.81.

الجزائرية. ومسرحية "الرجل ذو النعل المطاطي" التي تناول فيها كفاح الشعب الفيتنامي بشكل توثيقي.[14]

وقد أدى هذا التجريب المسرحي الملحمي عند كاتب ياسين بالدرجة الأولى إلى مسرح نضالي ثوري يدعو إلى التحريض ضد الاستعمار الفرنسي، ليصور بكل براعة كل أنواع الضغط الاستعماري والإرهاب والتعسف الذي عانى منه الشعب الجزائري أثناء فترة الاحتلال الفرنسي. إنه مسرح يدفع القارئ أو المشاهد دفعاً من خلال أحداث المسرحية إلى الثورة ضد هذا الاحتلال الغاشم.[15]

ومن هنا، بدأ تأثر كاتب ياسين في تجربته لشكل المسرح الملحمي واضحاً بأعمال الكاتب المسرحي الألماني "بريخت" الداعية إلى الحرية والثورة ضد كل أشكال الظلم والاستعباد، وهذا ما تجسد في مسرحية "الجثة المطوقة" التي بدا فيها هذا التأثر جلياً من خلال طابعها الملحمي التسجيلي الثوري.كما جرب بعض المسرحيين الهواة شكل الملحمة، ومن بين هذه الفرق، نجد فرقة مسرح البحر التي تناولت في عروضها المسرحية قضايا المسرح الثوري مثل "ملحة مستغانم" باستيعابها لجملة من الأشكال المسرحية الملحمية والتعليمية والعبثية.

ومن الخصائص الفنية لتجربة فرقة مسرح البحر، اعتمادها على مبدأ التأليف الجماعي لتغطية أزمة غياب النص المسرحي، وتبنيها للشكل الحلقوي أثناء العرض للخروج من شكل العلبة الإيطالية والتخلص من الإخراج العمودي بغية منح المتفرجين زوايا شتى يشاهدون منها العرض، فيلامسون الممثلين فتعود بهذا متانة العلاقة بين قطبي العمل الفني، الفنان والمتفرج.[16]

وقد توصلت هذه الفرقة بفضل ممارستها التجريبية إلى صوغ آليات مختلفة على مستوى العرض المسرحي، وذلك لاعتمادها على تقنيات العرض الحلقوي الذي يؤدي إلى الشكل الفرجوي بحيث يسمح للمتلقي (الجمهور) بالالتفاف حول مكان الفعل المسرحي فيصبح هذا الأخير مشاركاً في اللعبة المسرحية، ومكسراً لحاجز الخشبة الإيطالية. كما

---

[14] : حفناوي بعلي، مرجع سابق، ص359.

[15] : سعاد محمد خضر، الأدب الجزائري المعاصر، دراسة أدبية نقدية، منشورات المكتبة المصرية، بيروت، 1997، ص61.

[16] : علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ط2، الكويت، 1999، ص479.

استخدمت هذه الفرقة أيضاً تقنية المسرح داخل المسرح وتطعيمها للمسرحية بفواصل تمثيلية صامتة، ورقصات في حركات عنيفة وغريبة.[17]

تجريب الأشكال التراثية:

يُشكّل التراث أهم المرتكزات الفنية والجمالية التي اعتمد عليها التجريب المسرحي الجزائري، لأنه يشكل حلقة وصل بين الماضي والحاضر، وهو الذات التي تنادينا من وراء الأزمنة والعصور، وذلك بمساهمته الفعالة في تقديم أفكار جديدة تخدم التجريب المسرحي، وهذا ما نجده في تجربة مسرح الحلقة موضوع بحثنا هذا.

وفي ضوء هذا ، حاولت بعض التجارب المسرحية الجزائرية إلى جانب تجريبها للأشكال المسرحية الغربية، التركيز على تجريب الأشكال التراثية مثل المقامة والقصص، والأمثال والأشعار والأغاني الشعبية، والمداح، والحلقة، فحققت ما يعرف بمتعة النص أو الفرجة.

ومن هنا، انطلقت هذه المحاولات التجريبية التراثية بشكل مكثف عند المحترفين والهواة، فعادت إلى البحث والحفر في الذات العربية عامة والجزائرية خاصة، لتوظف ظواهر وأشكال مسرحية ما قبلية في عروضها المسرحية، كتوظيف شخصية المداح والحلقة، واستعمال الشعر الملحون، والرقص وحركات الجسد.[18]

ومن بين أبرز هذه التجارب، نجد تجربتي كل من ولد عبد الرحمن كاكي وعبد القادر علولة، إلى جانب بعض التجارب المسرحية الأخرى الهاوية منها والمحترفة التي سنركز عليها دراستنا هذه ما دام هناك دراسات أكاديمية تطرقت لتجربتي كل من كاكي وعلولة.* وحتى لا نسقط في تكرار ما تناولته هذه الدراسات الأكاديمية سنحاول إعطاء

---

[17] : ينظر تمارا ألكسندر وبونتسيفا، ألف عام وعام على المسرح العربي، تر: توفيق المؤذن، ط1، دار الفارابي، لبنان، 1981، ص.260

[18] – ينظر حفناوي بعلي، مرجع سابق، ص361.

* : من بين هذه الدراسات الأكاديمية التي تطرقت على دراسة التجريب المسرحي عند كل من ولد عبد الرحمن كاكي وعبد القادر علولة نجد ما يلي:

ـ عبد القادر بوشيبة، الظواهر اللاأرسطية في المسرح العربي المعاصر (1964-1989)، اطروحة دكتوراه دولة (لقد تطرق إلى دراسة التجريب المسرحي الجزائري عند كل من كاكي وعلولة في الفصل الثاني من الباب الثالث، من ص321 إلى 340).

بعض الجوانب التجريبية التي تميزت بها تجربة عبد القادر علولة من خلال اعتماده على التجريب المسرحي للشكل التراثي الحلقوي.

وبناءً على هذا، تُعدُّ تجربة عبد القادر علولة من بين أهم التجارب المسرحية الرائدة في الحركة المسرحية العربية بعامة والجزائرية بخاصة. وهذا راجع إلى القدرات الفنية التي يتمتع بها هذا الأخير في مجالات التأليف، التمثيل، والإخراج.

ولقد ارتكزت الوسائل التقنية المعتمدة في التجريب المسرحي عند عبد القادر علولة تأليفاً وتمثيلاً وإخراجاً على خلفية استلهام التراث وتوظيف الأشكال التراثية الشعبية مثل القوال والمداح والحلقة.

إن اعتماد علولة في تجريبه المسرحي على هذه الأشكال التراثية الشعبية مكّنه من خلق فن مسرحي أصيل يجمع بين الحقيقة والخيال وبين الفن والواقع، استطاع من خلاله طرح قضايا ومشاكل المجتمع الجزائري في شكل فني جمالي، فعاد إلى الحلقة كوسيلة فنية وتقنية حتى يخلق نوعاً من التفاعل الفني بين الدلالة التراثية بوصفها وسيلة فنية والدلالة المعاصرة باعتبارها حقيقة تاريخية.[19]

وفي هذا الإطار ، أخذ علولة شكل الحلقة التقليدي وأدخل عليه عناصر معاصرة أعطت للحلقة قيمة فكرية وجمالية جديدتين وبعداً شعبياً قريباً من إحساس المتلقي دون أن يحدث شرخاً كبيراً بين المعطيات المعاصرة وبين عناصر الثقافة الشعبية بالإضافة إلى اعتماده المطلق في هذا الشكل المسرحي الجديد على لغة شعبية واقعية قوامها الكلمة والعبارة في سرد الحكاية.

وهذا ما نجده جلياً في ثلاثيته المسرحية (الأقوال، الأجواد، اللثام) بحيث تشكل لنا نوعاً من البحث عن مجموعة من العناصر المختلفة في الثقافة الشعبية الشفوية كالقوال، المداح، الحلقة والحكايات الشعبية الملحمية بوصفها أشكالاً تساعد على تكوين فن مسرحي أصيل وإعداد قالب مسرحي ملائم.

ـ زويرة عياد. مظاهر التجريب المسرحي الجزائري، رسالة ماجستير.

ـ لخضر منصوري، التجريب الإخراجية عند عبد القادر علولة، رسالة ماجستير.

ـ مباركي بوعلام، توظيف التراث الشعبي في المسرح الجزائري، رسالة ماجستير.

[19] : Hommage a Abdelkader Alloula, (Alger, du 1er au 4 mars 2004) salle Ibn Khaldoun et médiathèque, p.30.

وبهذا، استطاع علولة من خلال هذه الثلاثية المسرحية أن يحقق عملاً إبداعياً، وشكلاً مسرحياً أساسه التراث الشعبي فكانت تجربته المسرحية قائمة على تطوير وتطويع هذا التراث ليصبح شكلاً واقعياً يكسب جمهوره الذي يتذوقه تعبيراً جمالياً يكشف عن همومه وتطلعاته، حيث يقول عبد القادر علولة في هذا الشأن: «عندما نتكلم عن الحلقة أو القوال فإننا نتكلم عن البيئة ومكوناتها التقليدية...».[20]

وانطلاقاً من هذا القول، حاول علولة ترسيخ مكونات الثقافة الشعبية الجزائرية الأصيلة باستلهامه وتوظيفه للحلقة والقوال في صياغة أعماله المسرحية، التي اتخذت بناءً خاصاً يعبر عن انشغالات الطبقة الاجتماعية الكادحة. وبهذا يصبح القوال شخصية مركزية في العرض المسرحي الحلقوي، فيمسك بخيوطه في تشويق وأصالة.

وإذا نظرنا إلى البناء العام لمسرحيات عبد القادر علولة نجد أن القوال داخل الحلقة هو الحاكي لأحداث المسرحية، وهو أيضاً الشخصية الرئيسية للعمل المسرحي، كما أنه يلعب دور الوسيط بين المسرحية والجمهور في سرده للأحداث والتعليق عليها، وهذا ما نلحظه في مسرحيتي "الأقوال" و"الأجواد".

وهكذا، تميزت تجربة عبد القادر علولة من خلال تجريبه للأشكال التراثية الشعبية في بناء أعماله المسرحية بخصائص فنية وجمالية استقاها من مناهل الثقافة الشعبية فأصبح توظيف القوال واستخدام شكل الحلقة يساهم مساهمة فعالة في إثراء الفكر الواقعي الاجتماعي والسياسي في قالب فني وجمالي يستغني عن الخشبة الإيطالية وعناصرها السنوغرافية مثل الديكور والملابس والمؤثرات المسرحية.

نخلص مما سبق ذكره، إلى أن التجريب المسرحي للشكل التراثي (الحلقة والقوال) عند عبد القادر علولة انطلق من محيطه الاجتماعي وواقعه الثقافي والسياسي، لأن المجتمع بالنسبة له — علولة — يعتبر أحد المصادر الهامة في التأليف المسرحي، فمنه استقى علولة موضوعاته، ومنه عالج القضايا الاجتماعية والسياسية التي يعاني منها هذا المجتمع، وهو بهذا يهدف إلى تأصيل فن مسرحي يتماشى مع قضايا المجتمع والبيئة الجزائرية، فاستطاع أن يكيف الحلقة مع طبيعة قضايا مجتمعه وبيئته من إطارها التقليدي الشعبي إلى

[20] : عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام)، ص235.

نسقها الدرامي. وغايته من هذا التكييف هي البحث عن الثقافة والهوية الوطنية من أجل تأسيس فن مسرحي أصيل تقوم معالمه على البحث والتجريب في الأشكال التراثية الشعبية لخلق قالب مسرحي تنبني خلفيته ومرجعيته الفنية والجمالية على الحلقة والقوال. وتوظيفها بشكل جديد يوفق فيه علولة بين المصدرين التراثي والواقعي توفيقاً خالياً من سرد الأحداث التاريخية، وبالتالي خالياً من المواقف السطحية.

وخلاصة القول، نستطيع أن نصل إلى الحكم على التجربة المسرحية عند عبد القادر علولة بالرغم من أنها تجربة رائدة على مستوى الحركة المسرحية الجزائرية من خلال البحث والتجريب على الأشكال التراثية الشعبية، إلا أنها بقيت منحصرة في الممارسة بعيدة عن التنظير، بخلاف التجارب المسرحية العربية الأخرى التي دعمت بالجانب التنظيري مثل تجربة المسرح الاحتفالي في المغرب الأقصى، وهذا راجع في نظرنا إلى عدة أسباب منها:

- غياب البعد التنظيري للمسرح الجزائري.
- نقص الثقافة المسرحية وانعدام النقد المسرحي.

وقد برز أيضاً هذا الشكل التجريبي للأشكال التراثية الشعبية بشكل جليّ عند بعض الفرق المسرحية الهاوية ومنها على وجه الخصوص فرقة نادي المسرح التجريبي بقسنطينة، وذلك بانتهاجها أسلوباً جديداً اعتمد على التجريب المحض، ومحاولة تطوير تقنيات العرض المسرحي.

وبهذا أثار أعضاء الفرقة بقيادة "عمار سيمود" بتجريبهم المسرحي على الأشكال المسرحية الجاهزة، في اعتمادهم على النصوص المرئية المركبة، التي تمزج فيها بين شاعرية الحركة وعنف الكلمة وقسوة الصورة، وذلك كله في طقوس اعتمدت فيه أغاني ورقصات العيساوة.[21]

وهذا ما نجده في مسرحية "البعد السابع" التي اتخذت ملحماً تجريبياً طقوسياً أساسه مسرحة الجسد وحركات العساوة الطقسية، بالإضافة إلى توظيف "الحلقة والقوال" كمرجعية أساسية في بنائها الفني.

[21] : حفناوي بعلي، مرجع سابق، ص361.

وهناك فرق مسرحية هاوية أخرى حاولت إقحام الشكل التراثي في تجريبها المسرحي مثل فرقة الموجة بمستغانم، وفرقة البليري بقسنطينة، وفرقة مسرح سيدي بلعباس وغيرها من الفرق المسرحية الأخرى التي أعطت للتجريب المسرحي في مختبراتها المسرحية أهمية بالغة تتماشى مع تحديث التراث وعصرنته مسايرةً للتيارات التجريبية المسرحية العالمية.

وإلى جانب تجريب الشكل التراثي، نجد تيار اللامعقول حاضراً هو الآخر كشكل تجريبي في بعض الأعمال المسرحية التي كتبت أثناء فترة الثمانينيات ومنها مسرحيات "وين بيها" و"لعبة الموت" باستخدامهما لعدد كبير من الوسائل الفنية المستخدمة في مسرح العبث الأوروبي.

كما نجد أيضاً شكل المسرح داخل المسرح الذي جرّبه الهواة في بداية التسعينيات المتأثر بتجريب (بيراندييللو) في أساليبه الفنية المستخدمة في بعض العروض المسرحية الهاوية ومن بينها مسرحية "المهرج".

نخلص مما سبق ذكره إلى أن التجريب المسرحي الجزائري استفاد من التجريب المسرحي العالمي استفادة تجاوز فيها حد الاقتباس والترجمة، فطال تجريبه مختلف الرؤى والمناهج والنظريات الحديثة على مستوى الفن الدرامي، سواء ما تعلق بتقنيات الكتابة الدرامية أو ما تعلق بالكتابة الركحية من أداء، وسنوغرافيا وتجاوزه للفضاء الدرامي الإيطالي إلى فضاء يتلاءم وثقافة وبيئة المجتمع الجزائري.

وبناءً على هذا، أصبحت لهذه الأشكال المسرحية التجريبية قيمة لا يستهان بها، وخاصة منها التجريب المسرحي الحلقوي الذي سنركز عليه موضوع بحثنا هذا، بالتفات جل التجارب المسرحية منذ الاستقلال إلى تجريب هذه الأشكال وتباينت في تجريبها، فمنها من ركز في تجريبه المسرحي على الموروث الشعبي ومختلف أشكاله التعبيرية، ونجد هذا عند كل من كاكي وعلولة ومنها من وظف هذه أشكال التراثية كتقنية فقط مثل استخدام تقنية الحلقة،كمعمارية للعرض المسرحي وأنموذج للتشكيل الحركي والسنغرافي، ونجد هذا عند فرقة نادي المسرح التجريبي بقسنطينة، وفرقة خميس مليانة في عرضها المسرحي (ليل الليل) الذي أخذ شكل دوائر متوالية من خلال تبنيه لتقنية الحلقة.

ومن هنا يمكن القول أن جل التجارب المسرحية الجزائرية لم تخرج عن إطار تجريب الأشكال التراثية الشعبية مستلهمة عناصرها كتقنية تجريبية خلخلت قواعد المسرح الأرسطي، وذلك لإعطاء المسرح الجزائري قالبه الفني والجمالي الخاص به والنابع من أصالة وتراث الشعب الجزائري والمعبر عن هويته وثقافة مجتمعه وتطلعاته وآماله.

إن هذا البحث عن أصالة الذات الجزائرية والعربية على وجه العموم هو الذي دفع بالمسرحيين الجزائريين إلى التوقف أمام تقليدهم للمسرح الأوروبي، وذلك بتوظيفهم للأشكال التراثية والظواهر الاحتفالية الشعبية وتحويلها إلى مادة درامية فخلقوا منها أعمالاً مسرحية.

وبهذا اتخذ المأثور الشعبي طريقه إلى المسرح الجزائري في شكل تجريبي غايته خلق قالب مسرحي جزائري أصيل. إلا أننا إذا غربلنا هذه التجارب المسرحية كلها لوجدناها تنصب في شكل مسرحي واحد هو الحلقة والمداح. فهل نجحت هذه التجريبية في تحقيق أهدافها الفنية؟

هذا ما سنحاول الإجابة عنه من خلال تحليلنا لبعض الأعمال المسرحية.

أما التجريب في مرحلة ما بعد منتصف الثمانينيات فقد واكب التطورات الاجتماعية والسياسية للمجتمع الجزائري، حيث بدأ يقف موقف المعارضة من الشعارات والأهداف التي نادت بها الفرق المسرحية أثناء فترة الستينيات والسبعينيات. وهذا ما جعل الأسلوب المسرحي الذي كان صالحاً لتحقيق الأهداف السابقة غير صالح لمواجهة التطورات الجديدة، ولعل أبسط مثال على ذلك أن البريختية التي كانت وراء الكثير من التجارب المسرحية الجزائرية في رفعها شعار إيقاظ الفكر لتغيير المجتمع، لكن الأمل بالتغيير انحسر وحلَّ محله إدراك عميق بالإحباط الاجتماعي والسياسي فلم تنحسر البريختية وحدها بل انحسرت معها التجريبية كلها.[22]

ولقد شمل التجريب المسرحي الجزائري في هذه المرحلة تغييرات جديدة، تمثلت في ظهور نزعة استقلال العرض المسرحي، وكانت هذه النزعة أشد دفعاً للمسرحيين

[22] : ينظر: فرحان بلبل، التجريب على تحديث المأثور الشعبي، مجلة الحياة المسرحية، ع42، وزارة الثقافة، دمشق 1995، ص49.

الجزائريين إلى ممارسة التجريب، فسعت هذه التجريبية إلى تقديم أشكال فنية جديدة باستخدامها لتقنيات مسرحية معاصرة على مستوى العرض المسرحي.

وبهذا الشكل، صار التجريب المسرحي الجزائري نوعاً من التمرد على المسرح التقليدي بمعناه الواسع، بحيث انصبت جهود المسرحيين الجزائريين على تطبيق أساليب الإخراج الحداثية في عروضهم المسرحية. وقد أدى اهتمام هؤلاء المسرحيين بتقديم أشكال فنية جديدة إلى التركيز على الناحية البصرية في العرض المسرحي، ومناقشة موضوعات إنسانية متعلقة بالقلق الإنساني العام.

كما اعتمدت غالبية العروض المسرحية التجريبية في مرحلة ما بعد الثمانينيات على الإعداد عن نص قصصي أو مسرحي أو على التأليف الجماعي، مما زاد بُعد الكُتَّاب المسرحيين عن المخرجين والممثلين، وزاد بُعد المسرح أيضاً عن معالجة قضايا اجتماعية معاصرة.

وإذا كانت التجريبية السابقة في مرحلة الستينيات والسبعينيات قد غاصت في المأثور الشعبي وفي المظاهر الاحتفالية واتكأت على التراث العربي التاريخي والشعبين، فإن التجريبية اليوم تبتعد عن هذه المظاهر الاحتفالية بعداً شديداً، وذلك لميلها إلى توظيف التقنية المسرحية الغربية. الأمر الذي أدى إلى تفرق هذه التجارب المسرحية وانفضاض الجمهور المسرحي من عروضها.

ومن هنا، نستطيع القول أن إحياء التجريب المسرحي للمأثور الشعبي في فترة الستينيات والسبعينيات أهم وأكبر خطوة في ترسيخ وتأصيل المسرح الجزائري في نفوس الجمهور وفي جعله جزءاً من الحياة الاجتماعية الجزائرية لردح من الزمن.

التجريب المسرحي الحلقوي في الجزائر:

مفهوم الحلقة: النشأة والمصطلح

تُعدّ الحلقة شكلاً من الأشكال التعبيرية الشعبية التي عرفتها المجتمعات العربية في مراحل تطورها، وهي شكل فرجوي شعبي قديم يتوفر على عناصر مسرحية مختلفة منها الغناء والرقص والحركة والحكاية والمؤثرات الصوتية الأخرى.فهي أحد أقدم الفنون

الفرجوية بحيث لازالت راسخة في وجدان جمهور المغرب العربي بفضائها اللعبوي الذي يؤثثه الحلايقي وفق أسلوب عمله من حيث القص و تشخيص السير الشعبية وتقطيعها إلى مراحل وحقب بكلمات وحركات تجعله يعيش من ذاته بطريقة يختلط فيها العجائبي بالواقعي بحيث يظل مفتوحا عبر شكله الدائري وفرجاته القائمة على السرد وبلاغة الجسد و الموسيقى.

ولقد ارتبطت الحلقة في نشأتها وتطورها بالاحتفالات الدينية والطقوس الشعائرية التي عرفتها الحضارة العربية الإسلامية، وراتباطها أيضاً بمختلف نشاطات الثقافية الجماعية كالحفل والسمر والعيد.

ومن هنا، يمكننا القول ، أن الحلقة فن قديم يمتاز بالبساطة، ينشد التأثير في أعماق الروح البشرية عن طريق المتعة والانفعال الذي يسري في النفس البشرية كالسحر فيعبر عن حقائق الرغبات المكبوتة الممنوعة من الظهور على السطح – كما أنها – الحلقة – لعبة وتسلية اجتماعية، لأنها ارتبطت بروح الشعب مجسمة لشخصية الجماعات القبلية، فهي من هذا المنظور إحدى تعابير التراث الحضاري الشفوي، كما أنها تشكل في الوقت نفسه شكلاً بدائياً لفن ما قبل المسرح وذلك لأنها لقاء عام يتشكل من أجساد بشرية ، وبداخلها يقف الراوي ، وفي هذا اللقاء يختلط السرد بالتشخيص، والتمثيل بالتقليد ، والجد بالهزل ، والواقع بالسحر ، فهذه الحلقة لها مركز هو الرواية ، الملحمة ،الأسطورة والخرافة .

وبناءً على ذلك، يكاد يتفق جل الباحثين والدارسين على تعريف جامع مانع لمفهوم الحلقة، فهي في نظرهم عبارة عن تجمع من الناس في شكل دائري، يتوسطها فرداً أو أفراد مختصّون في الغناء الممزوج ببعض الحكايات والنكت، تقدم للمتحلقين.

ورد في لسان العرب أن الحلقة (بسكون اللام): كل شيء استدار كحلقة الحديد والفضة والذهب، وكذلك هو في الناس (أي) الجماعة من الناس مستديرون كحلقة الباب، ويقول ابن الأعرابي: هم كالحلقة (هنا بفتح اللام) لا يدري أيها طرفها، يضرب

مثلاً للقوم إذا كانوا مجتمعين مؤتلفين كلمتهم وأيديهم واحدة لا يطمع عدوهم ولا ينال منهم.[23]

ومن أهم ما ترمز إليه الدائرة في قاموس الرموز الشكل الدائري ليست له بداية ولا نهاية، ولا يقبل الانحرافات، كما ابتعدنا عن المركز تتعدد الأجزاء وتنقسم، وعكس ذلك، في وسط الدائرة تلتقي كل الإشعاعات في إطار مركزي وموحد، وهي النقطة المركزية التي تنطلق منها كل الخطوط المستقيمة.[24]

وتمتاز الحلقة بالإيماءة والألعاب البهلوانية عن طريق تشخيص الراوي أو المداح لبعض الأدوار الهزلية بين الفينة والأخرى التي تتخذ طابعاً فرجوياً، وموضوع الحلقة عبارة عن رصيد كبير من الحكايات والأساطير العجيبة التي تجلب المارة إليها، يغلب عليه الطابع الارتجالي في الأداء والحوار الذي يؤدي إلى عدم تمكن الممثل من إدراج الحوار بتسلسل منطقي يصوغ الضحك والمأساة والموسيقى والرقص وغير ذلك.[25]

أما شكل الحلقة وهندستها فنجده يكبر وقد يصغر بحسب الموضوع، فقد تضيق الدائرة في حالة رواية السير الشعبية أو سيرة رسول الله صلى الله عليه وسلم وبعض الأنبياء والرسل. كما يمكنها أن تتسع فتتحول إلى حلبة واسعة، تستقطب كل الحركات والتعابير الجسدية والألعاب البهلوانية وذلك لمتطلبات العرض المقدم للمتحلقين.

يتشكل فضاء الحلقة في الساحات العامة والأسواق الشعبية الأسبوعية وذلك لانفتاحه على كل الشرائح الاجتماعية بمختلف مستوياتها الثقافية، بحيث نجد عبد القادر علولة يعرف الحلقة وفضائها قائلا: «في كل يوم من أيام الأسبوع تقوم في بلادنا سوق أسبوعية أين يلتقي نفر وجموع الناس لقضاء حوائجهم في هذه الأسواق وكانت تقام حلقات على شكل دائري تروى فيها قصص الأبطال وسيرهم وما تركه هؤلاء من أمور عظيمة، فكان لهذه الحكايات صدى عميق وأهمية بالغة لدى الجماهير فهي عالم يرتكز

---

[23] : لسان العرب، مص، س، ص61-62.

[24] : Dictionnaire des symboles, Tc Chevalier et Alain Cheerbrant, Robert Laffont, Jupiter, 1982, 191-195.

[25] : محمد خراف، نشأة المسرح المغربي وإسهامات الطيب الصديقي، مجلة الأقلام، ع06، ص05.

على الذاكرة الشعبية وخيال الإبداع في القول والعقل والحركة يعتمد على الفرجة والمتعة تخلط فيه الحقيقة بالخيار والجد بالهزل».[26]

يتضح لنا ، من خلال هذا التعريف ، أن الحلقة عالم يلتقي فيه الناس بماضيهم وتقاليدهم، فهي تشكل ظاهرة ثقافية، لها امتداد في عمق التراث الشعبي العربي لهذا لجأ علولة إلى توظيف الحلقة لتجربة مسرحية بهدف التوصل إلى تأسيس فن مسرحي جزائري أصيل ، مستلهماً فيه جماليات هذا الشكل التراثي الحلقوي، ومعالجاً لأوضاع الحياة اليومية عبر هذا الشكل الفني، الذي يعتمد على السمع أكثر من المشاهدة البصرية وذلك لطبيعة الثقافة الشعبية الشفوية.كما أن فضاءها _ الحلقة _هو فضاء المؤسسة التثقيفية والترفيهية المفتوحة أمام جميع شرائح المجتمع . فهي ليست فناً واحداً متجانساً بل هي نمط يضم أنواعاً مختلفةً من الفنون تجمعها عناصر اتفاق تتركز في البناء الشكلي ، وتُفرقها اختلافات تتجمّع في المواضع وطرق تناولها .

وعلى هذا الأساس ، يصعب علينا التأريخ لظاهرة الحلقة، لأنها ذات أصل شفوي توارثت عبر الأجيال، وتكاد تنعدم أصولها المكتوبة، غير أنها لا تزال مستمرة إلى يومنا هذا، فاستطاعت أن تحافظ على وجودها رغم التغيرات التي حدثت في المجتمع العربي، وهذا ما يؤكد نجاح ممارستها – أي الحلقة – في الحفاظ على جمهورها واندماجها في مختلف الأوساط الاجتماعية. وبهذا، أصبحت الحلقة لسان الشعب، انحصرت مهمتها في التثقيف وإعطاء العبر والدروس في الحياة، فانتشرت في الأسواق.

وفي ظلّ هذا التطور ، أصبحت ظاهرة الحلقة شكلاً من الأشكال التعبيرية المسرحية الماقبلية بطابعها الديني والشعائري الذي ساد المجتمعات التقليدية المحافظة، فتحولت من ممارسات تعبدية إلى فرجة شعبية لها أسسها ومقوماتها الفنية والجمالية التي تقوم على العفوية والانفعال المباشر في الاتصال والمشاركة مع المتلقي. وبتأثيرها الشامل والقوي على هذا المتلقي بمختلف مستوياته التعليمية والثقافية.[27]

---

[26] : عبد القادر علولة، مسرحيات، الأقوال، الأجواد، اللثام، موفم للنشر، ص.

[27] : ينظر عبد القادر بوشيبة، الظواهر اللأرسطية في المسرح العربي المعاصر، مرجع سابق، ص307.

ومن هذا المنطلق، نشأت الحلقة وتطورت في إطار تلك الطقوس الدينية والشعائر التعبدية، فاتخذ مفهومها طابعاً دينياً وأخلاقياً، ويتجلى ذلك من خلال شكلها الهندسي الدائري الذي يقف في وسطه الراوي، أو القاص، أو الواعظ، والإمام بسرده قصص تاريخ الأنبياء وسِيَّرهم، وأخبار الصحابة والأولياء الصالحين، كما ينشد المدائح والأشعار والأزجال لتزيين العرض.

وهكذا، انتشرت الحلقة في أوساط الجماعات الدينية قصد تبليغ رسالتها الدينية والتربوية والأخلاقية، وذلك لإصلاح المجتمع وتوعيته، من خلال عمل الفرق الدينية على إقامة حلقات الذكر التعليمية وتقديم الدروس الوعظية والإرشادية في المساجد والساحات والأسواق العمومية.

البعد التراثي والاجتماعي للحلقة:

يتجسد البعد التراثي والاجتماعي للحلقة في مرجعياتها الدينية والاجتماعية والثقافية والشعبية، فارتبط ظهور الحلقة بالاحتفالات الدينية المختلفة كالمولد النبوي الشريف ويوم عاشوراء، وحلقات الذكر عند الصوفية، وغيرها من الاحتفالات التي يغلب عليها طابع الطقوس والمعتقدات.

ومن هنا، ارتبطت الحلقة ارتباطاً وثيقاً بالطقوس الدينية والممارسات الاحتفالية الطقسية التعبدية التي كانت تمارسها المجتمعات التقليدية، والتي اتسمت بمضمون درامي واضح وشكل جمالي محدد. بحيث ترجع أصول الحلقة إلى تلك الجلسات العلمية التي كانت تقام في المساجد طلباً للعلم والمعرفة. كما ارتبطت أيضاً بالفن القصصي الذي شاع في صدر الإسلام عندما كان «يجلس القاصي في مسجد وحوله الناس فيذكرهم بالله، ويقص عليهم حكايات وأحاديث وقصصاً من الأمم الأخرى [...] معتمداً على الترغيب والترهيب».[28]

وبناءً على ذلك، انحدر مفهوم الحلقة في الثقافة العربية الإسلامية بهذه التجمعات والحلقات الدينية الجماعية، فنجد المسلم مرتبطاً في عمله الديني والدنيوي بالجماعة لأن يد

[28] : أحمد أمين، فجر الإسلام، نقلاً عن عبد القادر بوشيبة، الظواهر اللاأرسطية في المسرح العربي المعاصر (1964-1989)، أطروحة دكتوراه دولة، مخطوط، جامعة وهران 2002-2003، ص305.

الله مع الجماعة كما جاء في حديث الرسول (ص). فجل هذه التجمعات الدينية المتعلقة بالعبادات كالصلاة والأعياد الدينية والاحتفالات المناسباتية شكلت مرجعية دينية لنشأة الحلقة وتطورها تطوراً له بعد ديني وعظي وإرشادي محض.

الوظيفة الاجتماعية للحلقـــة:

تتحدد وظيفة الحلقة الاجتماعية في عملها من أجل إيصال رسالة خاصة إلى المتلقي، ليعيَّ ذاته، ويتحمل نصيبه من المسؤولية فهي تهدف إلى تطهير المجتمع من الرذائل للمحافظة على سلامته وتماسكه وفق عاداته وتقاليده. وهي تسعى أيضاً إلى الحث على القيم الإنسانية المتوارثة، وإصلاح ما فسد منها، لتحقيق أهداف أخلاقية من خلال إدخال بعض العناصر الشفوية القيمة والعادات والتقاليد التي تبرز المجتمع في أحسن وأعرق صوره.

كما تُعدُّ الحلقة وسيلة انتقادية لبعض المظاهر الاجتماعية من خلال ميلها إلى أساليب السخرية والتهكم من بعض التصرفات والسلوكات التي لا تتماشى مع الخط الاجتماعي العام، فهي تعمل على ترسيخ القيم الاجتماعية وتوثيق العلاقات بين مختلف القبائل والقرى المختلفة من خلال دعوتها إلى نشر السلم والأمن بينها.[29]

ولقد أدّت الحلقة دوراً بارزاً في المحافظة على مقومات المجتمع من الطمس والزوال، وذلك بالتأكيد على وظيفتها الاجتماعية من خلال استخدامها للحكم والأمثال والنكت الشعبية المصحوبة بالأشعار والألحان. فعُدَّت أداة تعبيرية عن الرأي العام في نقدها لمختلف الظواهر الاجتماعية. ولهذا نجدها اهتمت بالجانب التربوي للمجتمع والدعوة إلى الأخلاق الفاضلة في خطاب أدبي شعبي بسيط فغالباً ما كانت تنتهي عروضها بحكمة بالغة مستوحاة من الواقع الاجتماعي المعيش.

ومن هنا، أصبح للحلقة مفهوماً خاصاً في الذاكرة الجماعية فغدّت رمزاً للتواصل والاتصال بين مختلف الشرائح الاجتماعية من حيث مميزاتها وطقوسها وشخوصها وجمهورها وأسلوبها الخاص في التعبير وطريقتها في التأثير على المتلقي بواسطة التلوينات الصوتية عند الحلايقي وأناشيده الشعرية وحركاته لبهلوانية. فحافظت عروض الحلقة كشكل تعبيري على الخصوصية الثقافية لأي مجتمع من المجتمعات.

---

[29] : عبد القادر بوشيبة، مرجع سابق، ص311.

أما من ناحية البعد الشعبي، فهي – الحلقة _ فرجة شعبية ارتبطت بالاحتفال الشعبي وبالأسواق الشعبية، فأصبحت شكلاً احتفالياً يعتمد على الحكايات البسيطة الممزوجة بالغرابة في سبك أحداثها، فنجد القوال يتوسط الحلقة ويقوم بسرد حكايات عن شخصيات من صنع خياله، وقدرة إبداعه الذي يتجاوز الواقع من خلال الهالة والتضخيم التي بضيفها على الجمهور أثناء سرده لحكايات والأساطير العجيبة، ووصفه للشخصيات الخيالية.[30]

وفي هذا الاطار، ترسّخت الحلقة كشكل تعبيري في الذاكرة الشعبية، فاتسمت بطابع التنوع والتعدد من خلال المزج بين عالمي الخرافة والواقع مزجاً عجيباً وإن ظل فيها عالم الخرافة هو الجزء المسيطر على جو الحلقة والنبع المميز لها. وهذا لا يعني أن الحلقة ابتعدت عن معالجة هموم الطبقات الشعبية

أما البعد الاجتماعي للحلقة، فقد ارتبط بالذاكرة الجماعية للمجتمعات البشرية في التعبير عن حاجاتها المجتمعية في الأفراح والأقراح والمواسم والأعياد، وذلك بتأكيدها على الهوية الثقافية وروح الانسجام ورفض الإنسلاخ بهذه المجتمعات كيفما كانت تركيبتها البشرية وبنيتها الاجتماعية والثقافية والسياسية والاقتصادية.

وبناءً على ماسبق ، تُعدُّ الحلقة الشكل الجمالي المعبر عن عادات وتقاليد المجتمعات التقليدية العربية، فتداولت – الحلقة – في أوساط هذه المجتمعات جيلاً بعد جيل، فغدّت ظاهرة ثقافية وطنية واجتماعية مما توفره من متعة وترفيه عن النفس وبتقديمها صورة واضحة عن الحياة الاجتماعية بنمطية تقاليدها وعاداتها، وسائر أحوالها، فهي تصور لنا حياة المجتمع التقليدي الزراعي برصدها لموسم البذر والحصاد ومظاهر الاحتفالات والطقوس التي تتميز بها كل قبيلة أو قرية، والمناسبات الثقافية والأسواق.

يتضح لنا من خلال هذا، أن الحلقة لها علاقة وطيدة بالتحولات الاجتماعية من خلال رصد بعض مظاهر التغيير التي تشمل كل قبيلة أو قرية أو حتى المدينة. وذلك بفضل تركيبتها الفنية والتقنية والشعرية التي تعمل على التقاط وظائف العرض المصاحبة

[30] : ينظر محمد خراف، نشأة المسرح المغربي وإسهامات الطيب الصديقي، مرجع سابق، ص180.

للحلايقي، الذي يعتمد على قدراته الصوتية عندما يقوم بدور الشخصيات وكذا للراوي الممثل الذي يساعد الحلايقي في الأداء الفرجوي.

كما ارتبطت في بعض المناطق بالمواسيم والأعياد، وبأيام الأسبوع التي يعقد فيها السوق.

ومن هذا المنطلق ، تشكل الحلقة مرجعية ثقافية للمجتمع العربي وذلك ارتباطها الوثيق بالعادات والتقاليد والطقوس الدينية والأعمال السحرية والخرافية. فترسخت في الذاكرة الشعبية باعتبارها شكلاً من الأشكال التعبيرية التي نمت وتطورت على هامش الحياة الاجتماعية، فشكلت منطلقاً هاماً لنقد الأوضاع الاجتماعية والسياسية والثقافية وذلك لطابعها الفرجوي الذي كان يتمتع به الجمهور من حيث المواقف الفكاهية التي تتماشى مع مستواه الثقافي، ونفسيته الميالة إلى المشاهد الهزلية.

ولقد اتفقت جُل الدراسات الحديثة على اعتبار الحلقة ظاهرة مغاربية تحمل في طياتها موروثاً شعبياً إذ كانت العروض في شكل الحلقة تُعرض في الهواء الطلق وعامة يوم السوق، بحيث يجلس المتفرجون على الأرض في شكل دائري قطره بين خمسة إلى اثني عشر متراً، داخل الدائرة يتحرك المداح بمفرده ويرافقه عازف واحد أو أكثر وغالباً ما تتجاوز عروضاً متعددة في نفس الوقت وفي نفس السوق بفضل صوته وجسده وعصاه.[31]

وفي هذا الإطار ، يمكننا اعتبار الحلقة أقرب الفنون إلى المسرح لأنها تحمل جل خصائص الجوقة اليونانية التي يعمد الحلايقي إشراكها في العرض من خلال أسلوب حواري يتكرر في الغالب (صلوا على الحبيب محمد) . ولهذا كانت تبتعد في معالجتها لهموم الطبقات الشعبية قدر المستطاع عن إعادة صياغة الواقع بكل همومه بطريقة آلية ومباشرة. فالحلقة شكل تعبيري يعتمد على سرد حكايات شعبية ومرويات تراثية في تصويره للإحساس الشعبي باسترجاعه اللحظات الفنية المنغرسة في أعماق الوجدان الشعبي، من خلال إحالة جمهور الحلقة على قصص ومرويات مألوفة في التراث الشعبي، وذلك لتحقيق وظيفة ترفيهية وترويجية قصد إمتاع الجمهور وإضحاكه.

مسرحة الحلقة:

[31] : عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة، الأقوال، الأجواد، اللثام، موفم للنشر، 1997، ص11.

تعتبر الحلقة شكلاً مسرحياً ارتبط بالواقع الشعبي، وبالاحتفالات ذات البعد الشعبي التي شهدتها الأسواق والساحات العمومية العربية، فهي كما يرى حسن المنيعي أنها: «مسرح شعبي يشرف على تقديم فرجاتها بعض الأفراد المختصين في فن الحكاية والإيماءة والألعاب البهلوانية. وكان الممثل الذي قد يكون مداحاً أو شخصية مسلية يعرض إبداعاته في الأسواق، وفي ساحات المدن الكبرى».[32]

يتضح لنا من خلال هذا الرأي، أن الحلقة تنطوي على إرهاصات درامية تقدم لنا فرجة نعيشها في واقع حياتنا من خلال لقطاتها الملحمية، إلا أن عناصرها لا تخضع لتقطيع الفصول أو المشاهد، ولا تحترم القواعد المسرحية المتداولة، فهي عبارة عن مشهد تمثيلي له بعد شعائري واحتفالي ووظيفة اجتماعية ومتعة سحرية كما في حلقات الذكر عند الصفويين أو حلقات الأسواق الشعبية التي يقوم فيها القوال، بسرد الحكايات وقصص الأنبياء وسيرة الرسول (ص)، مستخدماً لعصاه ومؤدياً لحركات تمثيلية دون إهمال جانب الغناء والإنشاد وبعض المؤثرات الصوتية الأخرى التي تضفي على الحلقة جواً من البهجة والمتعة والانبهار وتخلق نوعً من الاستمرار والتواصل بينها وبين الجمهور.[33]

ومن هنا، تمسرحت الحلقة كفرجة شعبية من خلال خلقها في المتلقي نوعاً من التأثر والتأثير، عن طريق الجو السحري الذي يسيطر عليها، بحيث يصبح فيها المتفرج متشوقاً لإنهاء الحكاية بواسطة الاتصال الوجداني مع العرض الحلقوي.

فهي تعيد إنتاج إرساليات الواقع الحياتي وفق مستجدات الفن، ويمكن القول بأن الحلقة هي الشكل الجنيني للمسرح العربي بحيث بقيت محافظة على شكلها و لم تتطور إلى ممارسة مسرحية لها أصولها وقواعد الفنية، وهذا راجع في نظر بعض الباحثين المسرحيين إلى عدم تبلور الفكر الفلسفي الدرامي واهتمام الفلاسفة المسلمين بدراسة الفلسفة من وجهة اعتقادية وإهمالهم الجانب الماورائي للواقع.[34]

ولقد ساهمت مسرحة الحلقة في التعبير عن شتى القضايا الاجتماعية والسياسية، وذلك لسهولة تمريرها للخطابات السياسية والأيديولوجية للجماهير الشعبية، كما ساعد

---

[32] : حسن المنيعي، أبحاث في المسرح المغربي، مطبعة مكناس، المغرب، ط1، 1974، ص15.

[33] : محمد أديب السلاوي، إطلالة على التراث المسرحي للمغرب، مجلة الأقلام، ع4، 1979، ص14.

[34] : محمد أديب السلاوي، مرجع سابق، ص14.

تمسرح الشكل الحلقوي أيضاً في مد جسور التواصل مع المتلقي من خلال جمالية شكلها الدائري الذي يتلاءم مع الخلفية الثقافية الشعبية لهذا المتلقي.

وفي ضوء ذلك ، بدأ ينتظم مفهوم مسرح الحلقة في الفضاءات المسرحية الجزائرية ضمن رؤية جديدة، تستلهم التراث الشعبي وتحيل على أهم خصائصه، وإذا أردنا تحديد تبلور مسرح الحلقة في الجزائر نجده قد نشأ كطرح مغاير للمسرح الكلاسيكي الأوروبي مع بداية الاهتمام بالمسرح الدارج في العشرينيات والثلاثينيات من تاريخ نشأة المسرح الجزائري على يد علالو في مسرحية جحا (1926) التي عرضت بلغة عامية تفهمها كل الشرائح الشعبية. فهذا النوع المسرحي الشعبي جدير بالاهتمام والمدارسة، لأنه يحمل في طياته بذور الإبقاء على أصول هوية الشخصية الجزائرية المنتمية إلى تراثها الشعبي المحلي.

ولقد تطورت مسرحة الحلقة منذ بداية الستينيات والسبعينيات، وخاصة مع حركة التأسيس والتأصيل لمسرح جزائري، التي حاول من خلالها مجموعة من المسرحيين الجزائريين المحترفين منهم والهواة اقتحام مجال التجريب عن طريق العودة إلى تطوير وتطويع الأشكال التراثية الفرجوية الماقبل مسرحية، وجعلها قوالب مسرحية بمضامين عصرية.[1]

ولقد أصبحت الحلقة شكلاً تجريبياً استطاع من خلاله هؤلاء الكُتَّاب المسرحيين الرجوع بالكتابة المسرحية الجزائرية إلى منابعها الصافية بفضل عصرنة القوال والمداح، للتعبير عن القضايا السياسية والاجتماعية الراهنة.

ومن أبرز هؤلاء الكُتَّاب المسرحيين الذين كان لهم فضل السبق في مجال التجريب المسرحي الحلقوي نجد كل من ولد عبد الرحمن كاكي وعبد القادر علولة، ولهذا سنحاول في بحثنا هذا التطرق إلى أعمال مسرحية تجريبية أخرى لأن هناك دراسات أكاديمية تطرقت إلى التجريب المسرحي الحلقوي عند هذين الكاتبي

الأستاذ : مباركي بوعلام
المركزالجامعي مولاي الطاهر بسعيدة

[1] – Ahmed Chenniki : Vérités du theatre en Algérie, Editions Dar El Gharb, P60