

التراث الشعبي... ماضٍ مستلهم في المسرح الجزائري

The folklore ... an inspired past in Algerian theater

بوزيدي مسعودة

(bouzidihani14@gmail.com) الجزائر / محمد بن احمد

تاريخ الاستلام : 2020/07/20 ؛ تاريخ القبول : 2020/11/10 ؛ تاريخ النشر : 2020 /11/ 20

Abstract

الملخص

Through this research paper, we are trying to get acquainted with the characteristics and advantages of Algerian theater and to define its relationship with the folklore in that it expressed the aspirations, hopes and pains of its citizens, as theatrical creations were born in the womb of suffering and struggle for the sake of freedom, but it is the glorious history of the nation and its past. To do original art expressing a past and a dying present.

نحاول من خلال هذه الورقة البحثية أن نُلمَّ بخصائص و مميزات المسرح الجزائري وتحديد علاقته بالتراث الشعبي من حيث أنه قد عبر عن تطلعات وآمال وآلام مواطنيه فالإبداعات المسرحية كانت وليدة رحم المعاناة والصراع من أجل انتزاع الحرية بل هو التاريخ المجيد للأمة وماضيها لهذا كان الاهتمام بالتراث الشعبي أساساً للقيام بفن أصيل ومعبر عن ماضي مضى وحاضر محتضر.

Key words: theater, Algerian theater, arts, folklore.

الكلمات المفتاحية: المسرح، المسرح الجزائري، الفنون، التراث الشعبي .

1. مقدمة:

يعتبر المسرح من الفنون التعبيرية وفنا قائما بذاته له مميزاته وخصائصه فهو نوع أدبي موضوعي ومكانا لفنون الأداء والتّمثيل، ترجع جذوره إلى طوفان الشرق القديم حيث لخص في الشّعائر والطقوس الدّينية عن طريق استخدام الأسطورة في الكفاح، فالمسرح صراع وهو مثل الحياة تماما بل هو صورة صادقة للحياة وقد بدأ هذا الصّراع الدرامي في شكل عبادات منشأها الخوف والفرع ثم تولدت من هذا الصّراع الدّفاعي طبيعة الشجاعة والصّلابة والصّبر، فالمسرح ولد مع الإنسان بحكم أن الميل إلى التّمثيل والتّشخيص سجية وغريزة وحاجة إنسانية، فإذا كان المسرح فيما مضى مسرح تحليل نفسي للشّخصيات فإن المسرح الجزائري اهتم منذ نشأته وعبر مختلف تطوره بتوظيف ما يزر به التراث الجزائري من كنوز، فالإرهاصات الأولى استحضرت الكثير من رموز التراث العربي الإسلامي وتأصيل المسرح العربي اليوم يعني تجسيد روح الأمة سواء في تراثها الشعبي من أساطير وحكايات أو حوادث وعبر تاريخها أو في حاضرها الراهن. فأبدع كل من ولد عبد الرحمان كاكي وعبد القادر علولة بوهران عن مسرحية "جحا" والتي وظف فيها المضامين التّراثية من خلال استلهم قصص ألف ليلة وليلة وما عرفه قسطنطيني من التّراث العربي الأندلسي وما وظفه باشطارزي من مخزون التّقاليد الشعبيّة الجزائريّة، كاتب ياسين، محمد شواط، عباس بوندي وفوزية آيت الحاج بالعاصمة. فما دواعي استلهم التّراث الشعبي في المسرح الجزائري؟

يقول مصطفى سوييف: "ليس من عجب أن تكون بين الفن والحياة صلة مادام الحب هو مصدر الفن"

ويقول شكسبير: "أعطني مسرحاً أعطك شعباً مثقفاً"

فقد عرف الإنسان البدائي الدّراما في أبسط صورها عندما كان يلعب لعبته المفضلة وهي محاكاة الطّبيعة تساعد في ذلك قدرته على الحركة وتقليد الأصوات وموهبة الخيال التي يتميز بها عن سائر الحيوانات، فهو مثله مثل الطّفل يعيش على رغباته التي تشكل الدّافع الأول لحياته وتسيير إرادته ويظن أنه يستطيع ببساطة تحقيق هذه الرّغبات بمجرد التّفكير فيها.. ولأنه لم يكن يستطيع أن

يعبر عن أفكاره في وضوح كافٍ فقد كان يلجأ إلى الحركة والمحاكاة وسرعان ما تعلم أن يعبر عن رغباته بالرقص والتّمثيل الصّامت.

ففي أعماق الحضارات الشرقية وبمصر الفرعونية بالضبط نجد أن المسرح قد نشأ على شكل ظاهرة احتفالية طقسية جماهيرية عامة تشارك في أدائها جموع النّاس إلى جانب الكهنة في أحضان الدّين وتضاف مقومات ثلاثة لتنشئ كياناً لطقوس دينية أخذت الشّكل التّمثيلي هي الرّقص بأنواعه الدّيني والدّنيوي والغناء والموسيقى الّتي تتضمن الإيقاع. فمن خلال الخوف والفرع مما لا يرى أو لا يفهم من كوارث الطّبيعة كالعواصف والزّلازل والرعود والبروق...نشأت الطّقوس البدائية في العبادة وهي قوة دفاعية تطورت مع الزّمن في التراجم الإغريقية حتى صارت قوة هجومية وهو ما يفتح الباب على مصراعيه لمحتوى ومفهوم الصّراع في كلمة الدّراما ففي عهد الشّاعرين المسرحيين "إيسخيلوس وستوفوكليس" كان الصّراع الدّرامي الّذي يتسم بكثير من الشّجاعة.

وبعمق التفكير نجد أن الفلسفة ارتبطت دائماً بالمسرح منذ نشأته وعلى طول تاريخه وكان أول من كتب عن فن المسرح ونظّر له في الغرب هو الفيلسوف اليوناني أرسطو في كتابه "الشّعر" الذي أرسى قواعد النّظرية الدّراسية الّتي سادت وشكلت ملامح المسرح الغربي في أوروبا حتى القرن العشرين، لذا يحدثنا أرسطو عن نشأة المسرحية اليونانية فيقول: "لقد نشأت كل من المأساة والملهاة بطريقة فجّة ومن غير خطة مرسومة أو فكرة مدروسة الأولى من قادة أغاني الدثرايب، والثّانية من أولئك الّذين كانوا يقومون بقيادة أناشيد الذّكورة".

فمن المؤكّد والبديهي أن عبقرية أية أمة من الأمم تتجلى فيما تمتلكه من تراث شعبي يلتصق بتربته ويكشف عن هويتها الحضارية وتبرز فيما تختزنه في ذاكرتها من كنوز ثقافية تعبر عن أخلاقياتها وتحسم نضالها الطّويل، فإذا كان المسرح في فلسطين يرجع أصوله إلى مسرح الحكواتي، والمصري إلى الطّقوس الفرعونية القديمة فإن المسرح عندنا شعبياً في السّاحات العمومية

في الأسواق مع إلقاء شعراء الملحون لقصائدهم، والمداحين لأشعار المديح النبوي أداه له تعبيراً شفهياً وحركياً إيمائياً "جسمانياً" والذي غدا على مسارحنا في شخص القوال "المداح" وليس من هنا فحسب بل تعداه إلى مسرح البايات "مسرح الظل" ومسرح القراقوز الوافد إلينا من تركيا خلال الحكم العثماني ونظرا لدور هذا النوع من المسرح في بلورة الوعي الوطني ونقد الأوضاع السائدة وتقديمها بأسلوب ساخر جذاب عمدت السلطات الاستعمارية الفرنسية خلال مرحلة الاحتلال إلى منع هذا النوع من التمثيل والظهور بقرار سنة 1843 منعه من المقاهي والنوادي والساحات العامة لما فيه من التشهير بفرنسا وسياستها الاستعمارية.

لذا نجد أحمد ثليلاني يُحدد في كتاباته أن فن المسرح وبحكم طبيعته كفن يكرس علاقة الإنسان بالإنسان الممثل بمواجهة الإنسان المتفرج من خلال فعل الفرجة وهذا عكس الفنون الأدبية الأخرى والتي تركز علاقة الإنسان بالورق من خلال فعل القراءة، فبحكم هذه الخاصية في فن المسرح فإن ذلك قد جعله يولد ويتأسس في الجزائر ولادة مقاومة وتأسيسا نضاليا فحتى في الأشكال ما قبل المسرحية كخيال الظل والقوال نجد هذا النزوع نحو المقاومة بوساطة الثقافة الشعبية، وكأن امتلاك الجزائريين للمسرح هو امتلاك للحضور الإنساني وتعبيرا عن الوجود لطرح أسئلة الحضور في ظل استعمار يحاول جاهدا فرض ثقافة المحو والغياب.

وابتداءً من السنة 1921 م وهي سنة زيارة جورج أبيض للجزائر وسنة تأسيس الفرق المسرحية الجزائرية وخلال أربع سنوات متتالية من بعد قدمت فرقة المهدبية جمعية الآداب والتمثيل العربي ثلاث مسرحيات من تأليف رئيسها علي الشريف الطاهر الذي يعد أول مؤلف مسرحي جزائري في عصر النهضة هذه المسرحيات هي "الشفاء بعد العناء" في فصل واحد سنة 1921 وقاضي الغرام" في أربع فصول سنة 1922 ومسرحية "بديع" في ثلاثة فصول سنة 1924 م.

فارتبط المسرح الجزائري بالتراث الشعبي في بداياته الأولى ارتباط الروح بجسدها فالتراث روح الأمة ومقوماتها وتاريخها التي تسري في كيانها عبر العصور والأجيال والأمة التي تتخلى عن تراثها تتخلى عن روحها وتهدم مقوماتها وتعيش بلا تاريخ، إنه الدّعمة الأساسية والرّكيزة الثّانية التي تميز ملامح الأمة عن سواها.. ولا يجوز أن نقف بالتراث عند حد زمني أو مكاني محددين، وإنما يمتد ويشمل على كل ما عبر عن شعورنا ونبع من ذاتنا وترعرع على أرضنا وبالتالي فالتراث هو موروثنا الحضاري لغةً وأدباً وعلماً وفناً وفلسفةً ودينياً وسياسةً واجتماعاً .

لذا نجد المسرح الجزائري غرق من ينابيع التراث فوجد فيه مادة غنية بالمضامين والطّاقات والدّلالات التّعبيرية، فالتراث بحكم تمكنه من وجدان الأمة فإنه يمنح الخطاب المسرحي قدرة إبلاغية كبيرة حيث يذكر إسماعيل سيد علي أربعة أسباب تجعل الكاتب المسرحي يهتم بالتراث يقوم بتوظيفه في إبداعه المسرحي وهذه الأسباب هي :

أولاً: الفخر بمآثر العرب وتاريخهم تعويضاً عن ضعف الأمة في حاضرها بسبب طغيان الاستعمار عليها، فيكون استلهاهم المواقف القومية بهدف الفخر والاعتزاز.

ثانياً: الوقوف أمام المستعمر فيكون توظيف التراث بهدف التمسك بالشخصية الوطنية في مقابل سعي الاستعمار لطمسها.

ثالثاً: التمسك بالهوية القومية العربية وخاصة في فترات الهزات الكبرى التي تضعف كيان الأمة فيخيم عليها الإحساس بالإحباط والضّياح فيكون التراث معوضاً عن الشّعور بالنقص ودافعاً لعودة النّفة بالنفس.

رابعاً: محاولات التّأصيل للمسرح العربي وذلك بالسّعي إلى استلهاهم الأشكال والمضامين التّراثية لمواجهة سلطة التّحافة الغربيّة .

وتوظيف التراث هو عملية مزج بين الماضي والحاضر في محاولة لتأسيس زمن ثالث منفلت من التّحديد هو زمن الحقيقة في فضاء لا يطوله تغير، أو هو الاستفادة من الخامات التّراثية

في الأعمال الأدبية وشحنها برؤى فكرية جديدة لم تكن موجودة في نصوصها الأصلية وتوظيف التراث يمكن أن يكون مرئياً أو مسموعاً أو بنوياً أو نصياً وإذا كان التوظيف المرئي والمسموع مرتبطاً بالحرفة المسرحية أي بالإخراج فإن التوظيف البنيوي النصي مرتبط بالتأليف.

يرى الدكتور عباس الجراري: "أن التراث هو ذلك الإرث الذي وصلنا على مر العصور والأزمان والذي لا يزال ماثلاً في حياتنا في جميع ما أنتجته عقول الأجيال السابقة وما أوحى به قلوبهم من علوم وفنون وآداب هي خلاصة حضارة هذا البلد وثمرة عبقرية أبنائه وهو نوعان أحدهما معطل في المتاحف والخزائن لا يحيا إلا بقدر ما انبعثت فيه من روح، والثاني تضمه العادات والتقاليد والفنون وما إليها من المأثورات الشعبية التي مازلنا نمارسها ونمدها بالحياة".

أما أشهر رجال المسرح فهم رشيد القسنطيني الذي تعلق به الجمهور فكان أبرز فنان في تلك الفترة إذ عرف بطريقته الساخرة حتى قال عنه كاتب ياسين "شابلين الجزائري" وإلى جانب القسنطيني كان هناك علالو مسرحية جزائرية بعنوان "جا" وعرضت يوم 12 أفريل 1926 على خشبة المسرح الجديد "كورسال سابقاً" وكتبها باللهجة العامية مراعاة للمستوى الثقافي لجمهور الفترة وعكست الكثير من القضايا التي تمس الحياة الاجتماعية مستعينا برموز من التراث العربي وهناك شخصية أخرى تتمثل في محي الدين بشطارزي الذي كان يهدف من خلال مسرحياته إلى خلق تربية دينية، وقد كتبت صحيفة الجزائر الأحداث في هذا الصدد قائلة: "هدف بشطارزي لم يكن تجارياً وكل مسرحياته تبين أنه كان يطمح إلى هدف وحيد وهو الرفع المعنوي والأخلاقي للمسلمين".

وتوظيف التراث يعني استخدامه تعبيراً لحمل بعد من أبعاد تجربة المبدع المسرحي، أي أن التراث يصبح وسيلة يعبر المسرحي من خلالها أو بواسطتها عن رؤياه المعاصرة، ولأن التراث يكتسب لونا من القداسة في النفوس لما له من حضور حي ودائم في وجدان الناس فإن المبدع حين يتوصل إلى الوصول إلى وجدان الناس يلجأ أحيانا إلى توظيف بعض مقومات التراث.

لذا فقد تطور المسرح الجزائري على يده وعرف انتشاراً في مختلف مناطق الجزائر، ورغم العراقيل التي وضعها الاستعمار الفرنسي في طريقه بعد أن تقطن لخطورة العروض التي كان يقدمها التي كان يقدمها إلا أن باشطارزي استطاع أن يحترف مهنة التمثيل مضافاً إليها التأليف المسرحي والاقتباس ولغله الوحيد الذي صمد الميدان المسرحي وكون فيه رصيماً.

استمد موضوعات مسرحه من الحكايات الشعبية المتداولة في التراث الشفهي الشعبي الذي تزخر به قصص كتاب ألف ليلة وليلة وهي قصص هزلية تعتمد على المغامرة والفانتازيا وتكتسب حياتها من الأوساط الشعبية التي تعشق المغامرة والبطولة والفداء كجحا وعنزة الحشايشي الحالم وإلى الحسن الذكي وحلاق غرناطة المحب الولهان وهكذا فإن علّالو يعبر في مسرحه عن بطولة هذا الشعب الحالم بغده المشرف والساعي إلى تحقيق أحلامه التي تحرره من واقعه المثقل بالهموم والآلام وقد اعتمد على الخيال المجنح لإبراز أفكاره في مسرحه مما يجعلنا نقيم من هذا الخيال عالماً جديداً وجميلاً نحياه ونستمتع به وقد تميز مسرح علّالو بالطابع الشعبي الكوميدي الساخر الذي يضفي على أعماله سحراً بالنكتة اللاذعة والعرض منها ايقاظ النفوس وإحياء الضمائر والهمم. ويذكر منور أحمد أن فترة العشرين سنة 1926/ 1947 من عمر المسرح الجزائري قد مكنت إرساء تقاليد المسرح في المجتمع الجزائري كما تكرر استعمال اللهجة العامية في الحوار وساد فن الكوميديا وتميزت الموضوعات بالطابع الاجتماعي النقدي إضافة إلى الطابع السياسي أحياناً وخاصة في مسرحيات باشطارزي مثل "فاقو" أو "بني وي وي" وقد تعددت مصادر هذا المسرح في مجال اقتباس التراث العربي الشعبي مثل "ألف ليلة وليلة" عند "علّالو" أو التقاليد الشعبية الجزائرية أو الفلكلور العربي الأندلسي كما هو الحال عند "قسطنطيني" بينما يأخذ باشطارزي موضوعاته غالباً من الواقع الاجتماعي أو السياسي للجزائر آنذاك.

كما ارتبط المسرح التراثي الشعبي في الجزائر باسم مسرحي حاول من خلال أبحاثه وإنتاجه المسرحي أن يجد مسرحاً عربياً أصيلاً متميزاً عن المسرح الغربي الأوروبي وهذا الباحث هو

عبد القادر ولد عبد الرحمان كاكي، كانت تجربته تجربة اعتمدت 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 يدرس المسرح على يد أستاذ فرنسي له هو هينري كوردو ضمن فرقة لهواة المسرح أنشأها هذا الأستاذ سنة 1943 بمستغانم، وكان الأستاذ كوردو يدفع تلاميذه للبحث في التراث ويقول: "أذهبوا إلى شعبكم وخذوا عنه الفن الصحيح، ليس لدي كفرنسي ما أعطيه لكم سوى التقنية، أما الفن الجزائري فهو بينكم".

كانت الأهداف والغايات الأساسية من مسرحيات كاكي أن يغوص الفنان في أعماق الطبقة الشعبية للبحث عن جوهر الشخصية الوطنية القومية وهذه نظرة تأصيلية للمسرح الجزائري العربي وهي نظرة ثابتة 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 أن يكون عمله نابعا من روح الشعب ليستطيع هذا الأخير رؤية نفسه في ذلك العمل وإلا فإن ما يقوم به الفنان ليس إلا عبثا سرعان ما يختفي ويزول دون أي أثر.

لذا فقد سعى كاكي إلى توظيف الحكاية الشعبية في مسرحيته "القرباب والصالحين" على اعتبار أن لنا: "تراثاً قصصياً يمكن تشكيله مسرحياً وإنما القضية هي أن لدينا تراثاً قصصياً ذا طبيعة مسرحية يصدر عن خيال مسرحي وفهم متميز لمطالب المشهد والموقف والشخصية... وسائر عناصر البناء المسرحي غير أنه كتب بأسلوب الحكاية وليس الحوار لأنّ الحكيم كان الأسلوب المستقر والممكن ولأن الأذن العربية هي الطريق المدرب لالتقاط الجمال وليس العين.

غير بعيد عن مسرحيات كاكي نجد مسرحية بلال بن رباح لـ محمد العيد آل خليفة المسرحية الشعرية الأولى في الأدب الجزائري الحديث وهي أول ظاهرة أدبية لفتت انتباه النقاد الجزائريين فهي

عبارة عن رواية مسرحية شعرية ذات فصلين وضعتها للناشئين من تلامذة المدارس، تمثل الصدر الأول من تاريخ إسلام الصحابي الكريم سيدنا بلال بن رباح رضي الله عنه مؤذن رسول الله صلى الله عليه وسلم. فمحمد العيد شاعر ماهر يزخر شعره معظم ما يطلب في هذا الفن من ظروف وشروط حتى أن بعض الدارسين أمثال الدكتور أبي العيد دودو "يرى في هذه المسرحية بلال_ نقطة تحول في تاريخ المسرح الجزائري لا لأنها أول عمل شعري متكامل في هذا المجال فحسب وإنما لأنها عبرت أيضاً عن اتجاه جديد تجلّى في مضمونها التاريخي إلى جانب الناحية الدينية والتربوية". ولم يلتزم الشاعر محمد العيد آل خليفة بحراً واحداً بل نوع بين البحور فهو ينتقل من البسيط والكامل إلى الطويل والرجز إلى الوافر والخفيف ومن التام إلى المجزوء والمشطور، هذا التنوع في البحور أضفى على المسرحية خفة وحركة ونفى عنها الرتابة.

يعدد مصطفى كاتب سمات المسرح الجزائري فيما يلي :

أولاً : إنه ظهر من خلال العرض الشعبي مرتبطاً بذوق الجماهير الشعبية غير المثقفة حيث كانت الاستكشاث الأولى تقدم في مقاهي الأحياء المزدحمة بالسكان وهو لهذا- بشكل أو بآخر - مسرح تجاري أي أنه مسرح ينتمي إلى المحترفين سواء أكانوا فنانين أم منظمي عروض مسرحية ولهذا فقد لبى ذلك المسرح منذ البداية مطالب الاهتمامات الشعبية وتقاليدها الفنية الأصيلة .

ثانياً : إنه مسرح ارتبط بالغناء وبلغة خفيفة قادرة على توصيل الفكرة والتعبير الفني وإرضاء ذوق المتفرج، ومن جهة أخرى فإن الغناء قد ارتبط بالفكاهة أيضاً ولذا غلبت سمة الفكاهة على طريقة الأداء حتى في المسرحيات الجديدة .

ثالثاً : إنه مسرح شعبي غير مثقف بقي بعيداً عن رجال الأدب حتى أن بعض هؤلاء حينما جربوا الكتابة المسرحية لم تكن نصوصهم صالحة للتقديم ولذا بقيت أعمالاً نشرت في الكتب والمجلات .

رابعاً : إن الممثلين أنفسهم هم الذين اضطلعوا بمهمة كتابة وإعداد النص المسرحي أو كان بعض هذه النصوص يوضع شفهاً بواسطة أحد الممثلين ثم تجرى كتابته في وقت لاحق من قبل زملائه كما يحدث في حالة رائد المسرح الجزائري رشيد قسنطيني ولهذا ارتبط النص المسرحي ارتباطاً عضوياً بالعرض وبالعرض فقط .

المصادر والمراجع المعتمدة :

- علي الراعي، المسرح في الوطن العربي "سلسلة عالم المعرفة"، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط2، 1999 .
- صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع، قسنطينة، الجزائر، ط2، 2007، إدريس قرقوة، التراث في المسرح الجزائري "دراسة في الأشكال والمضامين"، ج1، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع ، الجزائر، ط1، 2009 .
- أحسن ثيلاني، المسرح الجزائري والثورة التحريرية "دراسة تاريخية فنية"، عاصمة الثقافة العربية، الجزائر، 2007 .
- بوعلام رمضان، المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر، المكتبة الشعبية المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر .
- عزالدين جلاوي، النص المسرحي في الأدب الجزائري "دراسة نقدية"، الجزائر عاصمة الثقافة العربية، 2007 .
- محمد الطاهر فضلاء، المسرح تاريخا ونضالا، ج1 ،وزارة الثقافة، الجزائر، ط1، 2009 .
- علي عقلة عرسان، الظواهر المسرحية عند العرب "دراسة"، الجزائر، (د.ط)، 2007 .
- نهاد صليحة، المسرح بين الفن والفكر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د.ط)، 1986 .
- سمير سرحان، دراسات في الأدب المسرحي، مكتبة غريب، القاهرة .