

البعد الاجتماعي في الخطاب المسرحي الجزائري.
The social dimension in the Algerian theatrical
discourse.

د/ إسماعيل جبارة*

تاريخ النشر: 2021 / 03 / 30	تاريخ القبول: 2020 / 08 / 31	تاريخ الإرسال: 2020/08/05
-----------------------------	------------------------------	---------------------------

الملخص:

أهدف من خلال هذه المقالة الموسومة البعد الاجتماعي في الخطاب المسرحي الجزائري، إلى إبراز جملة من العناصر: حيث أقف عند مفهوم مصطلح ازدواجية العرض المسرحي، ثم العلاقة بين المسرح والمجتمع، وبعدها أتناول البعد الاجتماعي للمسرح الجزائري خلال المرحلتين اللتين عاشتهما الجزائر: وهما مرحلتي الاحتلال الفرنسي، ومرحلة الاستقلال، ففي المرحلة الأولى كانت الأبعاد الاجتماعية تتمحور حول بعض الآفات مثل الطلاق، والمخدرات و البخل، والمصالح الشخصية، أما المرحلة الثانية: وهي مرحلة الاستقلال، فكان اهتمام المسرحيين ينصب حول العراقيل الاجتماعية التي تحول دون تحقيق العدالة الاجتماعية بين أفراد المجتمع الجزائري.

الكلمات المفتاحية:

العرض، النص، المسرح، اجتماعية، الجزائري

المؤلف المرسل : إسماعيل جبارة somail36@yahoo.fr

*جامعة أكلي محند أولحاج – البويرة (الجزائر) somail36@yahoo.fr

Abstract:

I aim, through this article, tagged the social dimension in the Algerian theatrical discourse, to highlight a number of elements: where I stand at the concept of the term dual theater, then the relationship between theater and society, and then I address the social dimension of the Algerian theater during the two phases of Algeria: the two stages of the French occupation And the stage of independence, in the first stage, the social dimensions centered around some pests such as divorce, drugs and miserliness, and personal interests. As for the second stage: the stage of independence, theatrical interest focused on social obstacles that prevent the achievement of social justice among members of the Algerian society.

Key words.:

Display- Text- The theater- Social- The Algerian..

1مقدمة:

إنّ الكاتب المسرحي لا يمكن أن يعيش منعزلاً عن المجتمع، بل هو كائن اجتماعي يعيش في بيئة اجتماعية يستجيب لمؤثراتها، ويخضع للتيارات الفكرية السائدة فيها، ولذلك يعتبر المجتمع مصدراً لأعمال الفتيّة والمسرحية، فإذا نظرنا إلى هذا الجانب في المجتمعات القديمة، لوجدنا أنها كانت ذات صبغة اجتماعية بحتة، لا لأن المجتمع كان المؤلف، والمبدع فحسب، بل لأن المجتمع كان هو موضوعها أيضاً، فكان معظم الفنانين المسرحيين يتناولون في أعمالهم موضوعات اجتماعية، ويعبرون فيها عن رؤى جماعية.

والفنان المسرحي الجزائري لا يختلف عن غيره من الفنانين والكتاب المسرحيين في العالم، فقد اهتم هو الآخر بالقضايا الاجتماعية اللصيقة بالمجتمع الجزائري، وذلك سواء خلال فترة الاحتلال الفرنسي للجزائر، أو في فترة ما بعد الاستقلال، حيث كان لكل مرحلة سماتها. وتتمثل خطة عملي في دراسة هذه العناصر التالية :

- ازدواجية الخطاب المسرحي .
- المسرح وعلاقته بالمجتمع .
- تجليات البعد الاجتماعي في الخطاب المسرحي الجزائري خلال فترتي الاحتلال و الاستقلال.

بحيث سأحاول أن أبرز من خلال هذه المقالة ، جوانب البعد الاجتماعي في الخطاب المسرحي الجزائري، نظرا لحضوره المكثف، فما المقصود بمصطلح الخطاب المسرحي ؟ وما هي أهم الأبعاد الاجتماعية في الخطاب المسرحي الجزائري قبل الاستقلال ؟ وبماذا اتسم البعد الاجتماعي في المسرح الجزائري بعد فترة الاستقلال ؟ وما هي أشهر المسرحيات الجزائرية التي عبرت عن الأبعاد الاجتماعية ؟ وما هم أبرز الفنانين المسرحيين الجزائريين الذين تركوا بصمات اجتماعية في مسرحياتهم؟

2- ازدواجية الخطاب المسرحي :

إنّ الخطاب المسرحي لا يمكن التعامل معه كجنس أدبي فحسب، لأنه في الواقع يتم وضعه ضمن نقطة تقاطع بين مجموعة من الأجناس الفنيّة هي الفنون الأدبية و الفنون الفرجية. فطبيعة الخطاب المسرحي، تجعلنا بصدد مفهوم زبقي ليس من السهل الإحاطة به، وذلك لما ينبنى عليه من بنى متباينة ومعقدة، « فمن بنية النص المكتوب المعتمد على اللغة، إلى بنية محايدة يتداخل فيها النص الدرامي بالنص المسرحي لإنتاج الفرجة ، ومن ثم وسم الخطاب المسرحي بالازدواجية...وينبغي للكاتب شأنه في ذلك شأن المستهلك ، أن ينتبه إلى الازدواجية التي تجعل المسرح للقراءة ، والمشاهدة في نفس الوقت، وتجعله يندرج أيضا في فن الأدب وفي فن العرض¹ . »

ولعل هذه الخاصية هي التي تجعل « التمسرح دون غيره من الخطابات الأدبية، والفنيّة يتميز بطابع المسرح الذي لا ينحصر عند النص اللغوي، ولكنه يتجاوزه إلى الانجاز فوق الركح، وما قد ينجم عن هذه العملية التحقيقية ... وإنّ أية محاولة لتحديد طبيعة تؤدرم الكلمة إلى فعل حي يخلق شروط الفرجة ، والتواصل مع الجمهور² . »

وينبغي في الخطابات المسرحية أن تؤخذ بعين الاعتبار أبعاده ومستوياته الدراماتوجية ، أيّ تحققه المشهدي فوق الركح . فالخطاب المسرحي هو خطاب متعدد حيث تنبع

تعددته هذه من كثافة الدلائل و« العلامات التي تجعل منه خطابا إبداعيا تخيليا، يثري مخيلة المتلقي، ويفتح أمامه عوالم أرحب... إلى أن صفة مسرحي التي تستند إلى الخطاب المسرحي، تعني أن هذا الأخير يرتبط بالوهم و بالتخييل ، كما يرتبط باللعب الذي يشعر المتلقي المتفرج أنه في فضاء المسرح، هذا في الوقت الذي يفضل فيه المتلقي أنه يُحس أنه محمول إلى عوالم أخرى أكثر واقعية من عالمه الحقيقي³ .

وعلى عكس الفنون الأخرى كالرسم والموسيقى و الرقص... الخ تواجه الباحث في النقد المسرحي مشكلة أساسية لا تواجهها تلك الفنون « وهي مشكلة ازدواجية الخطاب المسرحي ، ففي فن المسرح - وهو يتميز وحده بذلك - هناك نصان متداخلان ومتمايزان إلى حد ما، نص المؤلف، ونص المخرج ... وفي الواقع فإن الجدل حول هذين النوعين (النص و العرض)، ما يزال قائما منذ فترة طويلة⁴ .

وهكذا فإنه عندما نتحدث عن الخطاب المسرحي، فإنّ هذا يفرض علينا استحضار كل «من النص الدرامي والعرض ، حيث يتميز الأول بالتطلع إلى الأداء الركعي المشهدي، بمعنى أن الاشتغال اللغوي داخل النص الدرامي يرتبط في تحقيقه، وانجازه بأمر غير لسانية يهيمن عليها الجانب البصري المتمثل في الإيماءات و الحركات ، و الملابس ، والأجساد و الديكور، و الاكسسورات وغيرها من الدلائل و العلامات الايقونية الأخرى⁵». فالتوتر الجدلي القائم بين النص الدرامي، والنص المسرحي «يرتكز أساسا على قاعدة العلاقة بين المركبات السمعية /الصوتية التي هي للعلاقة (الدالة) الفنية ، وبين المصادر الصوتية المستعملة بواسطة الممثل، إذ أن الأولى في الحقيقة هي جزء لا يتجزأ من الثانية⁶ .

ولاشك أن هذا يعني أن الخطاب المسرحي هو خطاب مفرد بصيغة الجمع ، «فهو يتكون من لغات متعددة، وتقنيات متباينة، لكنها تتراءى على الركح منسجمة في اختلافها، ترهن المتلقي الذي يعد طرفا ضروريا في الفعل المسرحي⁷». وهكذا فعلاقة النص الدرامي بالنص المسرحي هي « علاقة مركب من الضوابط المتبادلة التي تؤلف بنصية فعالة تظهر على شكل علامات لغوية ومادية ، كما أن النص الدرامي باعتباره

نسقا لغويا بالدرجة الأولى، فإنه يكون ملفوظا في أي موضع من خلال نموذج العرض المقترح»⁸.

إنّ من أبرز خصوصيات الخطاب المسرحي أن يتبادل النص، و العرض عمليتي الاستدعاء في تأثر وتأثير متبادلين، وهذا قدرهما الذي لامناص منه ... فالنص الدرامي حتى عندما يعامل كأدب يفرض شروطه الخاصة ، سواء وعى الدارس ذلك أم لم يعه ، وذلك لأنه نص غير منته ، ولأنه نص يدعو نصا آخر ... نص يسعى إلى الاكتمال بالنص الثاني ليجد طريقه إلى المسرح.

3-المسرح وعلاقته بالمجتمع:

ابتداءً من القرن العشرين أخذ المسرح الاجتماعي يثير في العالم أجمع، «وفي العالم العربي خاصة مناقشات حامية بين الأدباء والنقاد، وذلك بعد ما بدأ يلاحظ من انتشار التفكير الاشتراكي في كل مكان، ودعوة هذا التفكير الأدب والأدباء إلى أن يضعوا مواهمهم في خدمة المجتمع، وأن لا يظلوا متوفرين على خلق القيم الجمالية فحسب، في الوقت الذي تسعى فيه الشعوب إلى التخلص من مشاكلها الاجتماعية»⁹.

فالحدود بين المسرح، والحياة الاجتماعية تمر إذن عبر التسامي بالصراعات الواقعية، «فالاحتفاء الدرامي هو احتفاء اجتماعي مؤجل ومعلق، ويدرك الفن الدرامي أنه يزدهر على هامش الحياة الواقعية»¹⁰. فالفن الدرامي له طابع رمزي، فأحداثه تقلد الأحداث الواقعية، «ولكنها في الوقت نفسه تختلف عنها بوصفها لا تغير من الوضع الاجتماعي، إنما تصوره على المستوى الرمزي بإظهار مشاكله وتناقضاته»¹¹.

واعتبر بعض النقاد العلاقة التي تجمع بين الأديب و الجمهور و البيئة علاقة جدلية مستمرة، «فإذا كان للجمهور أن يمارس ضغطا على الكاتب، أو توجهها له ، فليس هذا الضغط عادة بالعملية القسرية المفروضة من الخارج، إنّها غالبا عملية طبيعية، وقد تأتي عفوية وخالية من أيّ ضغط ، ذلك أن الجمهور، والأديب ينتميان إلى ثقافة واحدة، وظروف بيئية واحدة، ويعانيان من المشكلات نفسها»¹².

وهكذا فالمسرح سواء كان نصا أم عرضا، لا يمكن اعتباره نتاجا فرديا، بل هو ضرب من ضروب الإنتاج الجماعي، ومن هنا تتضح أهمية المجتمع في عملية الإبداع الفني، فالمؤلف المسرحي يتأثر بالأوضاع الاجتماعية والتاريخية، وهو ظاهرة من ظواهر الوعي الاجتماعي لدى الناس ومرتبطة بالظروف الاجتماعية والتاريخية، ويتغير بتغيرها، فالعلاقة إذن بين الفنان المسرحي، والمجتمع هي علاقة جدلية. فالفنان المسرحي ينفعل خلال معاشته لتجارب الحياة، أو تخيله لهذه المعيشة عندما يصطدم بما يتفق مع قيمة، أو مع ما يختلف معها، ويحدد مجموعة القيم التي اكتسبها من خلال عملية التنشئة الاجتماعية مدى انفعاله سواء كان بالرفض، أو القبول لهذا الواقع الذي يعايشه.

4 تجليات البعد الاجتماعي في الخطاب المسرحي الجزائري:

4-1- فترة الاحتلال الفرنسي :

اتسم المسرح الجزائري في بداياته الأولى بالطابع الاجتماعي، «وكانت الموضوعات الاجتماعية، ذات السمة الشعبية البسيطة، وهي موضوعات (علالو) (القسنطيني) (باشطارزي)، وهم الرعيل الأول من رجال المسرح الجزائري، ثم تبعمهم في ذلك كل الذين أحبوا هذا الفن واشتغلوا به، وإن كانوا يعتمدون على الارتجال، والعفوية في أعمالهم المسرحية سواء باللهجة الجزائرية، أو باللغة العربية الفصحى ¹³».

ولعل المسرحيات التي ظهرت في أعقاب الحرب العالمية الثانية، كانت أكثر نضجا، وتطورا سواء من الناحية الأسلوبية، أو الشكلية، وحتى اللغوية من المسرحيات التي شهدت الانطلاقة الأولى، «وقد بلغ الأمر ببعض الأدباء أن كتبوا مسرحيات اجتماعية شعرا، كما هو الحال عند البشير الإبراهيمي في مسرحيته (رواية الثلاثة)، التي تناولت موضوعا اجتماعيا وأديبا، وتمثل ظاهره البخل، وباطنه الأخوة، والصداقة والحب، والوفاء والكرم ¹⁴». وقد عرضت عشرات من المسرحيات على المسارح الموزعة عبر التراب الوطني خلال الفترة الاستعمارية، تعالج قضايا اجتماعية بأسلوب كوميدي ساخر، نالت نجاحا منقطع النظير، ولعب كل من رشيد القسنطيني، وباشطارزي، وعلالو دورا هاما «في تطوير الحركة المسرحية في الجزائر طيلة هذه الفترة من بداية العشرينات

إلى غاية قيام الحرب العالمية الثانية¹⁵، وكانت مضامين مسرحياتهم تعالج قضايا اجتماعية في قالب هزلي نقدي .

1-1-4- البعد الاجتماعي في مسرح علالو:

يعتبر سلالي علي (المعروف بعلالو) (1902/1992)، هو أول من وضع حجر الانطلاقة للمسرح الجزائري الحديث، وكان ذلك سنة 1926 بمسرحيته الموسومة "جحا"، وقد اختار مؤلفها هذه الشخصية التراثية لكونها رمز الفكاهة في الأوساط الشعبية، وفضلَ توظيف اللغة العامية التي يفهمها جمهور ذلك العصر¹⁶.

لقد اعتبر الكثير من نقاد المسرح الجزائري أنّ مسرحية جحا (1926) أول محاولة ناجحة في المسرح الجزائري الحديث، وتجلّى نجاحها بالحضور الغفير للجمهور الجزائري الذي تجاوز 1500 مشاهد. وخلاصة هذه المسرحية « أن بسبب وشاية - مامان - وهو أحد جيران جحا ينشب بين هذا الأخير وزوجته شجار يشتبكان فيه بالأيدي، فيتدخل الجار ليفصل بينهما، وهو يضحك من مشهد العراك، حينها تنقلب الزوجة التي ضربت، وأهينت أمامه ضده وتجره على الهرب، ويذهب بعد ذلك جحا في شأن من شؤونه... وهنا خطرت ببال الزوجة حيلة شيطانية،... حيث قالت لأحد الأشخاص أن جحا عالم كبير وطبيب ماهر... وعندما عاد جحا إلى بيته، وجد نفسه وجها لوجه مع المبعوثين اللذين طلبا منه أن يدلّهما على الطبيب جحا، فرد عليهم بأنه هو نفسه، ولكنه ليس طبيبا... ولما وصل جحا إلى قصر السلطان قال له السلطان: سأكافئك مكافأة عظيمة إذا نجحت في علاجه، وإذا أخفقت سأقطع رأسك... وأستطاع جحا في الأخير أن ينجو من الورطة التي أوقعته فيها زوجته¹⁷ ».

وعبّر علالو من خلال أعماله المسرحية الأخرى على العديد من القضايا الاجتماعية، «حيث عالج مشكل التفاوت الكبير في السن عند الاقتران وما يترتب عنه، وذلك في مسرحية زواج بوعقلين التي كانت هي الأخرى سنة 1926¹⁸». وفي مسرحية «عنتر الحشايشي» (1931)، تناول فيها ظاهرة تعاطي الحشيش، والمخدرات التي كانت منتشرة بكثرة في ذلك الوقت، وغيرها من الظواهر، والأمراض الاجتماعية التي عالجها بطريقة فنية هادفة، « فكان فنانا ومربّيا، عرف كيف يجذب الجمهور إليه بفطنته، وموهبته الفنية المتميزة. وكان مسرح علالو مسرحا هادفا خدم الوعي

الاجتماعي...وعبر عن قضايا الجماهير الأساسية».¹⁹ ويعود نجاح مسرحيات علالو لدى الجمهور إلى كون هذا الأخير هو نفسه موضوع تلك المسرحيات. كما اتسم مسرح علالو ببعده الاجتماعي، إذ تكاد تكون جميع مسرحياته منتقاة من الواقع الاجتماعي للمجتمع الجزائري، فهو كان بمثابة الناطق الرسمي للمجتمع الجزائري خلال تلك الحقبة التاريخية الهامة من تاريخ بلادنا .

4-1-2 البعد الاجتماعي في مسرح رشيد القسنطيني:

أما الشخصية الثانية التي شهدت هي الأخرى الانطلاقة الفعلية للمسرح الجزائري الحديث ، هو الفنان و المسرحي رشيد القسنطيني، (1887/1944) الذي فارق الخشبة المسرحية في أوج عطائه الفني، فهو «كوميدي كبير وأستاذ فن الارتجال يحتل مكانة خاصة في المسرح الجزائري، وهذا الرجل عرف بالإضافة إلى خفة روحه، بقدرة عجيبة في ارتجال الأدوار، فالقسنطيني رجل مسرح بالمعنى التام للكلمة ، لم يكن ممثلا فقط بل مخرجا أيضا...كان قولا أي مغنيا ومؤلف كلمات في آن واحد».²⁰

ولقد قدم رشيد القسنطيني العديد من الأعمال المسرحية والغنائية، اختلف حولها الدارسون للمسرح الجزائري، نظرا لكون القسنطيني لم يدون أعماله. «لقد عالج في أعماله المسرحية قضايا وأمراض اجتماعية ك: الزواج، الطلاق والسكن. وكذا الطمع والإدمان على الخمر، والمخدرات، والشعوذة وغير ذلك، ففي مسرحية زواج بوبرمة (1928) يطرح قضية السمسرة في عقد قران زوجين، حيث يتألق في دور اليهودي السمسار صامويل».²¹

وفي مسرحية بابا قدور الطماع ، « يتناول ظاهرة الطمع في الزواج عن طريق الرفع من قيمة المهر، حيث مثل إلى جانب باشطارزي حبيب رضا عجوري عائشة المعروفة بكثوم وآخرين...وتحكي المسرحية أن بابا قدور يقرر تزويج ابنته زينب (كثوم) لابن أخيه القاطن بالقسنطينية، والذي ورث ثروة ضخمة عن والده، ويتدخل خليل (حبيب رضا) الذي يأتي بالوارث من تركيا. هذا الأخير يعود برفقة مراد (باشطارزي) ، وهو مدخن حشيش، يقبل بأن يتقدم للفتاة الجميلة زينب، ثم يغير موقفه لطمع والدها قدور، ويخطب الفتاة السمينية حورية (فضيلة)»²². كما كتب القسنطيني مسرحيات

أخرى: «يا راسي يا راسها عام 1936، ومسرحية يا حسراه عليك في 1936، ثم آخر مسرحية له في هذه المرحلة وهي مسرحية: أش قالوا التي قدمت في 1938²³». إلا أن نصوص هذه المسرحيات رحلت وضاعت، ولم تصل إلينا كونها لم تدون، وكان النص يموت بنهاية العرض .

يستمد القسنطيني مواضيعه من التراث العربي الإسلامي، «حيث كانت حكايات ألف ليلة وليلة مصدرا لأعماله... فالقسنطيني لا تنقصه الموهبة، ولا ملكة الإضحاك، وتذكر هزليته بأضحكات ججا وبغرائب ألف ليلة وليلة... وإن مسرح القسنطيني هو عملية اتصال بالتمثيل قوامه الارتجال،... فهو لا يقدم المسرحية تامة الكتابة، وبهذا صار مسرح القسنطيني مسرحا حياً، لكونه يغرف مواضيعه من واقع الشعب وتاريخه، وثانياً لكون عملية التمسرح لديه متغيرة بتغيير الموقف و الجمهور²⁴». يعتبر رشيد القسنطيني فنانياً، وصاحب موهبة فريدة قدم العديد من المسرحيات، وقام بتمثيل أدوار كثيرة.

3-1-4 البعد الاجتماعي في مسرح محي الدين باشطارزي:

أما الشخصية الثالثة التي ساهمت في الأخرى في وضع الأسس الأولى للمسرح الجزائري الحديث ، هو الفنان القدير محي الدين باشطارزي (1986/1987) ، ويتميز مسرحه بطابعه الهزلي الهادف والتوعوي، «فهو ذو هدف مزدوج حيث تصدى للظواهر الاجتماعية السلبية بأسلوب فكاهي هادف، وساهم في تنمية الوعي بمخاطر الاحتلال على بلادنا... وعالج في أعماله المسرحية قضايا مكافحة الشعوذة وتعاطي الخمر و المخدرات، إلى جانب قضايا تتعلق بتوعية المرأة والمجتمع بصفة عامة، كلما سمحت الظروف بذلك²⁵».

وقد قام باشطارزي بعدة جولات مسرحية عبر أغلب مناطق الوطن، حيث قدم العديد من العروض المسرحية لأعمال كثيرة منها: «دار بيبي، الشرف، ما ينفع غير الصبح، المكار. وابتداء من شهر سبتمبر 1945، انتقل باشطارزي بفرقته إلى قاعة الأوبرا لمدينة وهران لتقديم بعض العروض بها²⁶». ومن المسرحيات الأخرى التي أنتجها باشطارزي نذكر: العالم بالخطأ (1927)، الهماز (1933)، نقابة العاطلين (1935)، ما ينفع غير الصبح (1939)، هي ولا أنا (1939).

وتكاد تجمع الكثير من الآراء حول مسرح باشطارزي « على أنه اجتماعي- سياسي يجمع بين الفكاهة والتوجيه، بين الترفيه والتلميح، فهو مسرح توعوي هادف جعل من هموم المجتمع مادة للمسرح، فكان واقعيًا ونضاليًا ... ومما لاشك فيه هو أنّ باشطارزي عانى الكثير جراء الطرح الجريء لقضايا المجتمع الأساسية... فدفع ثمن محاولات التمرد على السلطة الاستعمارية بأن أشرف مرتين على الإفلاس، ولم يكن ليكتب له الاستمرار في النشاط الفني، لولا مساندة المنتخبين المسلمين الجزائريين له من جهة أخرى²⁷ .

ولقد ساهم المسرح الجزائري خلال هذه الفترة مساهمة فعّالة في نشر الوعي بين أوساط الشعب للإفلاع عن العادات الفاسدة والأمراض الاجتماعية التي تعيقه عن التحرر، والانعقاد من نير الاستعمار الفرنسي الذي ما فتى يضيق الفنانين المسرحيين الجزائريين، وينخر جسد الثقافة الجزائرية .

2-4 - فترة الاستقلال :

ومع بداية استرجاع الجزائر للسيادة الوطنية ، برزت أهمية لدى القائمين على أمور الثقافة بضرورة النهوض بالثقافة الجزائرية ، واعتبروا المسرح أحد العناصر الأساسية للثقافة الوطنية. وتميزت الانطلاقة المسرحية بالغزارة و التنوع، بمعالجتها لمختلف المستجدات، والمشاكل الاجتماعية لمجتمع الجزائر لما بعد الاستقلال، ولقد اخترت لهذه المرحلة نموذجين مسرحيين تمثلا في إبداعات: ولد عبد الرحمان كاي، وأحمد عياد المعروف برويشد، وهذا نظرا لمكانتهما في المسرح الجزائري بعد الاستقلال.

1-2-4- البعد الاجتماعي في مسرح ولد عبد الرحمان كاي :

يعد الكاتب و الفنان المسرحي الجزائري عبد القادر ولد عبد الرحمان كاي (1995/1934)، أحد رجالات المسرح الجزائري الذين « كرسوا حياتهم لخدمة الفن المسرحي في الجزائر، وأهم ما يتميز به الفنان كاي هو بحثه الدائب عن تجربة مسرحية أصيلة نابغة من التراث الشعبي بكل أبعاده وفروعه ولقد تمكن كاي عبر حياته الفنية، وخبرته الطويلة من الوصول إلى إيجاد صيغ جديدة للتعبير، ورغم ثقافته الفرنسية إلا

أنه لم يقدم عملا باللغة الفرنسية ، فكان يكتب مسرحياته بالعامية، وبحروف لاتينية
28.
».

ومن أبرز مسرحيات ولد عبد الرحمان كاك، في جانبها الاجتماعي
مسرحتي:الشيخ،والقرباب والصالحين.

4-2-1-1 مسرحية الشيخ :

مسرحية الشيخ ألفها ولد عبد الرحمان كاك سنة 1964، وأخرجها أيضا في نفس
السنة بقاعة المسرح الوطني الجزائري، وهي « دراما اجتماعية بعدة لوحات فنية، وعالج
فيها العادات، والأعراف المتخلفة في المجتمع، تلك التقاليد البالية التي يصدقها الناس
بذهنية الهوس والتضليل للمشعوذين²⁹ ». و تدور أحداث هذه المسرحية في عدة
فضاءات مسرحية...» شيخان يتناقشان مع درويش بفكره المشعوذ الخرافي...ويحاول
الشيخان مخاطبة المشعوذ باستعمال العقل البشري، وأنّ البشرية تعيش زمن
العلم، والاختراع والإبداع الفكري... لكن الدرويش يرفض كل كلام ينبذ الشعوذة
والخرافة، ويحاول إقناع الشيخ بتقبل الفكر الخرافي³⁰.

وعرضت هذه المسرحية في « إحدى عشرة لوحة توحى بأنّ لها علاقة بفترة الاستقلال
التي شهدت فيها الجزائر تحولات كبيرة ،سياسيا اقتصاديا، واجتماعيا، تقدم هذه
اللوحات شخصيات :الشيخين، والدرويش ،ولقد تخللتها الأغاني الشعبية التي تجسد
بعض الرموز المختلفة والمتقاربة ، فهناك المناضل الذي يمثل روح الثورة والجيل
الجديد، الذي يأخذ على عاتقه مهمة البناء والتشييد³¹ ».

فإذا كانت هذه المسرحية قد طرحت من خلال الرموز التي وظفتها مسألة التكيف
مع الواقع الاجتماعي بعد الاستقلال، « فإنّها لم تستطيع أن تجسّد هذا الطرح في
مواقف فكرية، وصور فنيّة تجد لها تفسيراً على صعيد الواقع، بل هي عبارة عن
أحداث تجري في عالم خيالي مجسدة في شخصياتها³² ».

ويتناسب انتشار الخرافة و التفكير السحري في وسط ما مع شدة القهر و الحرمان،«وتضخم الإحساس بالعجز، وقلة الحلة، وانعدام الوسيلة. كلما طال عهده بالاعتباط، ينصب عليه من الطبيعة والناس، وضاعت أمامه فرص الخلاص، اندفع إلى التماس النتائج من غير أسبابها، واستبدال السببية المادية بالسببية الغيبية³³». وتقوم أساليب السيطرة الخرافية على المصير على أسس نفسية نكوصية، يتقهقر الإنسان المتخلف الذي يؤمن بها من العقلانية إلى مرحلة التفكير الصبياني الذي يخلط الواقع بالخيال، والحقائق بال رغبات، والصعاب المادية بالمخاوف الذاتية.

وتتحول هذه الممارسات إلى تجارة رائجة تنتشر في أوساط البسطاء من الناس،» تسلمهم القليل الذي يمكن أن يملكوه، على أمل الخلاص مما يحلّ بهم من أرزاء الحياة، ويحيط المشعوذون أنفسهم عادة ببعض المظاهر الغريبة في الملبس والمسلك والحديث، ويضعون ضحيتهم أثناء ممارسة هذه الوسائل في جو غريب فيه الإعجاب الكثير والرغبة الكبيرة، يحرك الأمل ويثير الخوف³⁴». فالمسرحي محي الدين باشطارزي أراد من خلال مسرحية الشيوخ أن يستأصل الفكر الخرافي المتجذر في المجتمع الجزائري من الذهنيات المنغلقة.

4-2-1-2-مسرحية القراب والصالحين :

أما المسرحية الثانية التي ألفها كاي بعد الاستقلال، وعالج فيها قضية اجتماعية حساسة، فهي مسرحية القراب والصالحين، حيث اقتبس الفكرة عن بريخت، وأخرجها سنة 1966، « استقى موضوعها من أسطورة جزائرية، وهي شبيهة بالأسطورة الصينية التي استلهمها الكاتب الألماني برتولد بريخت في مسرحيته الإنسان الطيب، ينقلها كاي في هذه المسرحية إلى قرية أصابها القحط فيضطر سكانها إلى مغادرتها، وعندئذ يأتي القراب بعد أن ترسل له ثلاث أولياء، غير أن السكان يرفضون استضافتهم فينزلون في ضيافة حليلة العمياء التي تكرمهم وتذبح لهم عزتها الوحيدة³⁵». ويقرر الأولياء مكافأتها لدعوتهم « وذلك بإقامة قرابة في بيتها، فتصبح موردا استغلاليا لسكان القرية إلى أن يأتي أحد أقاربها ويهدم القرابة تحت شعار: العمل هو الطريق الوحيد للرخاء، والعدالة الاجتماعية³⁶».

وتبرز هذه المسرحية بوضوح الدعوة إلى القضاء على الخرافات والشعوذة و العادات البالية التي لا تخدم الإنسان...» لقد تمكن الفنان عبد الرحمان كاي من خلال هذه المسرحية أن يثبت منهجه المبني على تأصيل المسرح، والقائم على أسس تراثية شعبية، وكاد أن ينجز أعمالا، ويحقق تجارب أخرى إضافة إلى ما توصل إليه في ميدان البحث عن مسرح شعبي لولا حادث السيارة الذي أصابه، والذي أثر فيه تأثيرا شديدا، وترك بصماته على إنتاجه³⁷ .

وتعتبر السيطرة الخرافية على الواقع، والتحكم السحري بالمصير، « هما آخر ما يتوسلها عندما يعجز عن التصدي والمجابهة، قبل أن ينهار ويستكين، وتتشكل هذه السيطرة بالتالي أحد خطوط الدفاع الأخيرة له، ويتناسب انتشار الخرافة، والتفكير السحري في وسط ما مع شدة القهر، والحرمان، وتضخم الإحساس بالعجز، وقلة الحيلة، وانعدام الوسيلة³⁸ .»

وهكذا فإن حركة التغيير الاجتماعي ليست مجرد موضوع اجتماعي للتجربة المسرحية ، و « إنما هي سياق يحرر ميلادها، ويبلور أشكالها، في حالة ما إذا كانت تلك الحركة مرتبطة ارتباطا إراديا بالوعي الجمعي، أو بالموقف الكلي، المتحرر الذي تقفه المجموعة إزاء الواقع في ظرف تاريخي محدد، من أجل تحقيق ذاتها³⁹ .» ذلك أن الطبقة الاجتماعية وجدت في المسرح مضمونا حيويا لإشباع معارضتها للأخلاق، والعادات والقوانين، والنظم التي أفرزتها التغيرات الجديدة .

2-2-4 البعد الاجتماعي في مسرح رويشد :

يعتبر رويشد (1921/1999)، من بين الفنانين الجزائريين المثقفين ثقافة شعبية الذين اتخذوا طريقة التعبير البسيط المباشر، « يستخدم رويشد خبرته الطويلة وموهبته وذكائه للتعبير عن أفكاره التي يريد أن يتناولها ومعالجتها بطريقة فنية لا من خلال النظريات و القوالب الموضوعية مسبقا بل من خلال تجربته الفنية التي اكتسبها، ومارسها بين أفراد الشعب، فهو ينتهي إلى المدرسة الشعبية...وهو كاتب شعبي

على غرار الكتاب الشعبيين الذين ظهروا، وبرزوا في الأدب الشعبي هؤلاء الأدباء عبروا عن أخلاق ونفسية الجماهير⁴⁰ .

ومن أهم المسرحيات الاجتماعية التي ألفها رويشد نذكر مسرحيتي: الغولة ، والبوابون .

4-2-2-1- مسرحية الغولة :

مسرحية ألفها رويشد سنة 1964 وأخرجها عبد القادر علولة في نفس السنة ، استلهم أحداث المسرحية من الواقع بالاعتماد على الرسائل التي كان يبعث بها القراء إلى الصحافة الوطنية ، والتي كانت تتضمن الانتقادات الموجهة للمشكلات الناجمة عن تطبيق نظام التسيير الذاتي في القطاع الزراعي الذي كان يحتكره المعمرون قبل الاستقلال، وغادروه بعد أن حطموا الآلات و المنشآت الزراعية، وقد برهنت الطبقة الفلاحية عن استعدادها لتسيير المزارع جماعيا ، وعبر الفلاح عن نضجه ووعيه الاجتماعية والسياسي⁴¹ .

تدور أحداثها حول مواضيع الساعة مثل: البيروقراطية المتفشية في المؤسسات الإدارية والاقتصادية، وعلى رأسها قطاع التسيير الذاتي، حيث تعرضت بنقد لاذع لتلك الطائفة من المسؤولين الذين لا يتمتعون بالصفات التي يجب أن تتوفر في كل شخص مسؤول، « فالغولة ترمز في معناها إلى ذلك الشخص المريض نفسيا ، و الشرير والأناني الذي يريد أن يلتهم كل شيء...إنها مسرحية صادرة عن فكر يملك الصفات الضرورية للتعبير عن المشاكل الاجتماعية بصورة فكاهية هادفة، والجمهور عندما يضحك إلى حد الانفعال الشديد ، إنما يضحك من بشاعة بعض النفسيات المنحرفة التي تظهر أمامه عارية على حقيقتها⁴² .

فالمسرحية هي رمز للمناضل المزيف المناهض للثورة الذي يستغل الفرص لتحقيق أغراضه على حساب المصلحة العامة، « وهو عندما يسلك هذا الطريق يرتكب أخطاء في تسيير المؤسسة التي يرأسها، ويتحول عمله إلى إجراءات بيروقراطية فوضوية، تنعكس بصورة سلبية على مردود المؤسسة، وهي إشارة إلى المتحايين على القوانين إلى حد تزوير

بيان المناضل الذي شارك في الثورة التحريرية⁴³. وهي مظاهر وأمراض اجتماعية، عرفها المجتمع الجزائري بعد الاستقلال، وتغلغل في مختلف المرافق .

لقد طرح رويشد بعض السلوكات الاجتماعية المعيقة للنمو الاجتماعي ،و التطور الاقتصادي للجزائر، « فعرض في المسرحية أناسا تراهم يتكلمون كثيرا ويدعون الاشتراكية والثورية ولكنهم في الواقع وصوليون وانتهازيون، وبالتالي فهم أعداء الثورة، لأنهم يرفعون شعارات هم أنفسهم لا يؤمنون بها ».⁴⁴ لقد لقيت مسرحية الغولة إعجابا كبيرا من طرف المشاهدين ليس في الجزائر فقط ،بل حتى في خارجها، كما حدث في مهرجان المونستير بتونس 1966 .

4-2-2-2 مسرحية البوابون:

مسرحية البوابون ألفها رويشد 1968، وأخرجها مصطفى كاتب في نفس السنة بقاعة المسرح الوطني، وقد عالج فيها قضية اجتماعية، فعرض فيها حياة نماذج مختلفة في المجتمع ،«إسماعيل وفاطمة البوابان، عاشور مواطن مخلص، يوسف الوصولي، عائشة البوابة، ربعة أخت لفاطمة تبحث عن مصحتها فتتزوج بيوسف. وتقدم طائفة أخرى من الناس هم أولئك المتسكعون في شوارع المدن الكبرى. مسرحية (البوابون) مجموعة من المواقف التمثيلية القصيرة تبرز مشاكل الناس البسطاء أصحاب المهن الهامشية

».⁴⁵

وقد تمكن رويشد من رسم حياة المتسكعين في الشوارع، « وهم يقضون جل أوقاتهم في ساحة المدينة متنقلين بين المقهى وعمارة البواب، فقدمها في مجموعة مشاهد حقيقية بإيقاع سريع متحرك، ومن أهم هذه المشاهد موقف خصام صاحب المقهى مع صانعه، وخلاف عمال البلدية، واختلاس عبد القادر البدوي من طرف اللصوص، وغيرها من المواقف الحية ».⁴⁶

فالبوابون هم أولئك الأشخاص الذين نجد فيهم ذلك الالتزام المتصل بحياة الأفراد البسطاء الذين يكونون الأغلبية الساحقة من الشعب، « ولقد اهتم البناء الدرامي

بعرض قضية البواب وزوجته وعاشور وفاطمة، أما الشخصيات الأخرى فقد استعملها لخلق الإطار الاجتماعي العام للمسرحية. وقد استغلها رويشد والمخرج لتصوير المحيط الذي تعيش فيه⁴⁷ .

ولقد نجح المرحوم مصطفى كاتب في إخراج المسرحية إخراجا جيدا، وذلك بتكريزه على الجو الاجتماعي، قصد تصويره تصويرا واقعيا حيا ، يجمع بين اللقطة السينمائية، و اللقطة الكاريكاتورية المضحكة ، «أما البناء الدرامي فقد ركز على قضية البواب وزوجته باعتبارهما محور الموضوع ، ثم على الشخصيات عاشور وفاطمة وتوظيف الشخصيات الأخرى لخلق الجو الاجتماعي العام للمسرحية التي عالجت في مجموعها حياة الناس البسطاء و الكادحين ، وحاولت إبراز معاناتهم اليومية من خلال صراعاتهم مع الحياة لربح لقمة العيش⁴⁸ ».

وهكذا نلاحظ أن هذه المسرحية قد طرحت على بساط البحث مشاكل بعض البسطاء و الكادحين، وقدمتهم في مظهر الضحايا الأبرياء، والأبطال الكرماء الذين يناضلون دفاعا عن قيمهم تجاه تطور المجتمع، وقسوته وانحلاله الأخلاقي، فالمؤلف يصور في هذه المسرحية واقع المدينة المليء بالتناقضات من خلال مجموعة من الأفراد يجمعهم حي شعبي واحد ،يمثلون نماذج وشرائع اجتماعية مختلفة ،ويشتركون في أحداث ووقائع متقاربة. فهي تستعرض الواقع اليومي للمدينة، كالسكن وحركة المرور والسير، وأوقات الفراغ وغيرهما من المشاكل التي أفرزتها البنى الحضرية الناتجة عن الكثافة السكانية، وعن الفوضى في المدينة.

وهكذا فالمسرح الجزائري عبر خلال المرحلتين التاريخيتين (الاستعمارية ، و الاستقلال)، عن أبعاد اجتماعية مرتبطة ارتباطا وثيقا بالواقع الاجتماعي للمجتمع الجزائري .

5-الخاتمة :

تناولت في هذه المقالة أهم الأبعاد الاجتماعية التي عبر عنها المسرح الجزائري، وذلك من خلال أهم مرحلتين من مراحل تاريخ المسرح الجزائري: مرحلة الاحتلال الفرنسي للجزائر، والتي اتسمت فيها المسرحيات الاجتماعية بالبساطة والعفوية، نظرا لغياب قواعد الفن المسرحي عند المسرحيين الجزائريين ، فكان معظمهم مجرد هواة للمسرح، فعرضوا مسرحيات تتناول مواضيع اجتماعية لصيقة بالمجتمع الجزائري: مثل الطلاق، وانتشار أفة المخدرات، أما مرحلة ما بعد الاستقلال فقد أولت فيها الحكومة الجزائرية عناية بالغة للمسرح، وشرعت في تأميمه، واستطاع الفنانون المسرحيون أن يغصوا في أعماق المجتمع الجزائري ، فعبروا عن قضايا اجتماعية تمثلت في العدد من الأمراض الاجتماعية التي نخرت جسد المجتمع الجزائري: مثل البيروقراطية، و المحسوبية، والوصولية، والانتهازية .

وحتى تتمكن من النهوض بالمسرح الجزائري، ودفع عجلته إلى الأمام ، وجعل المسرح دواء وعلاج لمختلف الأمراض الاجتماعية، علينا الشروع في صناعة أرضية خصبة لتقبل المسرح أولا ، ثم التأثير في المجتمع ثانيا، ولعل هذا لا يتأتى إلا بنقل المسرح إلى الوسط المدرسي لتكوين مسرحيين قادرين على الارتقاء بالمجتمع، وخلق جمهور ذواق للمسرح، ليتجاوب مع طروحات الممثل، و المخرج المسرحي . فالمسرح الجزائري في أمس الحاجة إلى تكوين أكاديمي للنهوض به.

6-هوامش :

- 1 نورالدين بوشعيب الخذري : في عوالم المسرح العربي ، قضايا وتجارب ، الأكاديميون للنشر والتوزيع ، (د.ط) ، الأردن ، 2016 ، ص38.
- 2 المرجع نفسه ، ص38.
- 3 المرجع نفسه ، ص38.
- 4 أكرم اليوسف: الفضاء المسرحي بين النص الاجتماعي والاقتصاد الدرامي ، مؤسسة رسلان للنشر والتوزيع ، (د.ط) ، دمشق ، سوريا ، 2010 ، ص 40.
- 5 نورالدين بوشعيب الخذري : (المرجع السابق) ، ص 39 .
- 6 أكرم اليوسف : (المرجع السابق) ، ص 42 .
- 7 نورالدين بوشعيب الخذري : (المرجع السابق) ، ص 39 .
- 8 أكرم اليوسف : (المرجع السابق) ، ص 42 .
- 9 محمد مندور: المسرح ، دار المعارف للنشر والتوزيع . (د.ط) ، مصر ، 1998 ، ص 61 .
- 10 زيمبا بيير: النقد الاجتماعي ، نحو علم اجتماع للنص الأدبي ، ترجمة لطفي عايدة ، مراجعة رشيد أمينة ، بحراوي سيد ، دار الفكر للنشر والتوزيع ، (د.ط) ، القاهرة ، مصر 1991 ، ص 75 .
- 11 المرجع نفسه ، ص 75 .
- 12 أنور عبد الحميد الموسي : علم الاجتماع الأدبي منهج سوسيولوجي في القراءة والنقد ، دار النهضة العربية للنشر والتوزيع ، (د.ط) ، القاهرة ، 2013 ، ص 57 .
- 13 صالح لمباركية : دراسات مسرحية (2) المسرح في الجزائر ، دراسة موضوعاتية وفنية ، دار الهدى ، (د.ط) ، عين مليلة ، الجزائر ، 2005 ، ص 9 .
- 14 المرجع نفسه ، ص 9 .
- 15 مخلوف بوكروح: ملامح عن المسرح الجزائري ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، مركب الطباعة الرغبة ، (د.ط) ، الجزائر ، 1982 ، ص 14 .
- 16 أحمد بيوض : المسرح الجزائري ، نشأته وتطوره ، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع ، (د.ط) ، الجزائر ، 2011 ، ص 41 .

- 17 المرجع نفسه ، ص44/43.
- 18 المرجع نفسه ، ص 49
- 19 المرجع نفسه ، ص 50
- 20 المرجع نفسه ، ص 54/53
- 21 المرجع نفسه ، ص 57 .
- 22 المرجع نفسه ، ص 57 .
- 23 المرجع نفسه ، ص 85 .
- 24 المرجع نفسه ، ص 85 .
- 25 المرجع نفسه ، ص 63 .
- 26 المرجع نفسه ، ص 63 .
- 27 المرجع نفسه ، ص 66 .
- 28 مخلوف بوكروح : ملامح عن المسرح الجزائري ، (المرجع السابق) ، ص 40
- 29 نورالدين عمرون: المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000 ، شركة باتنيث طريق بسكرة (د.ط)
، باتنة الجزائر، 2006 ، ص150/151.
- 30 المرجع نفسه ، ص 151/150 .
- 31 مخلوف بوكروح: المسرح والجمهور (المرجع السابق) ، ص36.
- 32 المرجع نفسه ، ص36.
- 33 مصطفى حجازي: التخلف الاجتماعي، مدخل إلى سيكولوجية الإنسان المقهور، المركز الثقافي العربي (د.ط)، الدار البيضاء ، المغرب ، 2005، ص140.
- 34 المرجع نفسه ، ص 140 .
- 35 مخلوف بوكروح ملامح المسرح الجزائري (المرجع السابق) ، ص 44/43.
- 36 المرجع نفسه ، ص44 .
- 37 المرجع نفسه ، ص 44 .
- 38 مصطفى حجازي : المرجع السابق ، ص139.

- 39 عبد الله غلوم ابراهيم: المسرح و التغيير الاجتماعي في الخليج العربي ، دراسة في سوسيولوجيا التجربة المسرحية في الكويت و البحرين ، الكويت ، المجلس الوطني للثقافة، و الفنون والآداب مجلة عالم المعرفة ، 1986، ص10
- 40 مخلوف بوكروح : ملامح المسرح الجزائري (المرجع السابق) ، ص 27.
- 41 مخلوف بوكروح : المسرح و الجمهور (المرجع السابق) ، ص 33/34.
- 42 مخلوف بوكروح : ملامح المسرح الجزائري (المرجع السابق) ، ص 29/30.
- 43 مخلوف بوكروح : المسرح و الجمهور (المرجع السابق) ، ص 34.
- 44 أحمد بيوض : المرجع السابق) ، ص 180.
- 45 مخلوف بوكروح : ملامح المسرح الجزائري (المرجع السابق) ص 31.
- 46 المرجع نفسه ، ص 31.
- 47 المرجع نفسه ، ص 32.
- 48 أحمد بيوض : المرجع السابق ، ص 183.