

تلقي الموروث الشعبي في المسرح الجزائري قبل و بعد ثورة التحرير

The receiving of the popular inheritance in the Algerian theater before and after the liberation revolution

د.سماعين براهيمى

قسم الفنون جامعة جيلالي لباس سيدي بلعباس الجزائر (smain.brahimi1970@gmail.com)

المعلومات المقال	الملخص:
تاريخ الارسال: 2020/04/.26	<p>إن الظاهرة المسرحية هي استجابة لرغبة إنسانية ملحة تتبع من ذاته وتعود إليها رغبة منه لتلبية شغفه كمتلقي لما يدور حوله. لقد كان الإنسان البدائي يحاكي يومياته بانتصاراته وانتكاساتها محاولا نقل ذلك بطريقة فنية وإبداع لا متناهي جعل منه مركز العملية الإبداعية ، فكانت هذه الظواهر بذرة نضجت مع نزوح المجتمعات نحو المعتقدات الدينية وظهور الطقوس المعبرة عن الأبعاد العقائدية والفكرية للمجتمع.</p> <p>إن الاحتفالات الديونيزية عند اليونان كانت بمثابة طقس ديني محض يعبر عن كينونة المجتمع الإغريقي وهو في نفس الوقت اللبنة الأولى التي تأسست عليها الدراما الإغريقية. وعليه فإن نشأت المسرح ارتبطت بالطقس الديني الذي ارتبط بالظواهر المسرحية البدائية.وعلى هذا الأساس يطرح السؤال الجوهرى الأتي: هل كان للجزائري ظواهر مسرحية ؟ هل تطورت هذه الظواهر لتصبح مسرحا ؟</p> <p>إن الإجابة على هذه التساؤلات لا تحمل سندا بحثيا أفضل من البحث في شواهد الموروث الثقافي الشعبي في الجزائر وكيفية توظيفها ،علما أن الظاهرة المسرحية في الجزائر هي ظاهرة حديثة النشأة نشأت في ضل الاستعمار الفرنسي وحاولت أن تعد موطأ قدم لها في المجتمع الجزائري آنذاك.</p>
تاريخ القبول: 2020/.05./08	
<p>الكلمات المفتاحية:</p> <ul style="list-style-type: none"> ✓ الظاهرة المسرحية ✓ الطقوس الديونيزية ✓ الدراما الإغريقية ✓ المسرح الجزائري ✓ الموروث الشعبي ✓ التلقي ثورة التحرير ✓ الاستعمار الفرنسي ✓ الهوية الوطنية 	
Article info	Abstract :
Received	The theater phenomena is a response of the human will which comes from the inside just to turn back to answer this will as a recipient of what's happening around him.
Accepted	

Man from ancient times has always simulated his diaries within his victories and failures trying to transmit that in an artistic way and in an infinit creativity, putting him the center of this process, these phenomena were the seed growing up when the religious societies rised and the appearance of significant rituals expressing their beliefs and intellectual dimensions.

The Greeks has used the Dionysus celebrations to express their existence, yet it was the basis on which drama was settles down in ancient Greece. So, theater is related with religious rituals related to the primitive theater phenomenon.

According to this, the crucial problem is: Did the phenomenon exist in Algeria, and have these phenomena developed to be a theater?

To answer this question we have to search in the Algerian folklore and how was it used? The phenomenon of theater is very recent; it grows up in the French colonialism trying, at that time, to settle down in the society.

Keywords:

- ✓ The theater phenomena
- ✓ Dionisos rituals
- ✓ the greek drama
- ✓ the theater in Algeria
- ✓ popular inheritance
- ✓ reception
- ✓ the liberation revolution
- ✓ the French colonialism
- ✓ the national identity

المؤلف المرسل : د. سماعيل براهيمى

مقدمة:

لا جدال في أن نشوء الظاهرة المسرحية عند الإنسان جاء تلبية لرغبته الغريزية في التعبير عن هيوئته و الكشف عن دواخله و نقلها إلى الآخر . و على غرار باقي الأعراف التي لازمت السلوك البشري عرف المسرح تطورا طرديا مع تطوير الإنسان لكيئوته الفردية و كذا الجمعية، انطلاقا من تعامله مع المدركات الحسية و المجردة التي أحاطت به . لتمثل لديه حاجة التواصل والتبليغ مطلبا ملحا يحدث من خلاله التلاقح المعرفي والمعيشي التي تنشده نفسيته . ومن هنا، برز السلوك المسرحي، بوصفه فضاء يمكن من خلاله محاكاة الظواهر وإعادة تصويرها لنفسية بشرية أخرى يحركها شغف التلقي .

فالإنسان البدائي كان يمثل ويصور انتصاراته وانتكاساته بأرقى صورة فنية ممكنة علّه يسلب انبهار الآخرين بظهوره بمظهر الساحر القادر على اختراق الطبيعيات بقدره لا يتقنها سواه، مما قد يميزه عن الجماعة ويجعل منه مبدعا بلا منازع . كما أن هذا السلوك كان يؤدي في المعتقد البدئي " إلى تطهير وراحة ضمير في نفس الإنسان المبدع ذاته وفي الجماعة التي يوجه إليها الإبداع أو تشارك فيه بشكل من الأشكال" (علي عقلة عرسان ، 2007) ، حيث كان يوظف هذا المبدع أو (الممثل/الراوي) الكلام والحركة والإيقاع وكل ملكاته في تصويره لمخيه من مخيلة يميزها التفرد والقدرة على استحضار المضمير، وذلك في فضاء هندسي تجعله يتصدر مكانا يمكن للجميع رؤيته فيه دون عناء بحضور جمع من المتلقين تشدهم غريزة التسلي بما يشاهدون ويسمعون . ومن هنا، تشكلت بعض العناصر الأساسية المحسوسة لقيام أي عرض مسرحي: الممثل، مكان العرض، الجمهور.

هذه المظاهر البدائية لم تبق حبيسة تلك الفترة، بل تطورت مع تطور المجتمع البدائي، ونضجت مع نزوع المجتمعات نحو الاعتقادات الدينية، فكان أن أصبحت هذه المظاهر الاحتفالية البدائية وسيلة للتعبير عن الانتماء الديني في جو طقسي يوحى إلى الأبعاد العقائدية والفكرية للمجتمع .

2. عوامل ظهور المسرح :

إن الإرهاسات الأولى لنشوء الظاهرة المسرحية قد أسست لها جملة من العوامل الانثروبولوجية والاجتماعية عند الإنسان فإن الظاهرة حملت في طياتها منذ المستهل جينات النضج الفني والإبداعي في التعبير و المحاكاة فإذا ما " فتشنا عن ظاهرة مسرحية أكثر نضجا في حياة البشرية و عبر العصور التاريخية منذ أن سجل الإنسان بشكل مفهوم خلاصة معاناته و تفاعله مع الحياة و معطياتها وقعنا على بدايات ناضجة نوعا ما ، تخطت فيها الظاهرة المسرحية الأشكال البدائية الأولى التي تصورنا وجودها " (علي عقلة عرسان ، 2007) . فالطقوس الدينية التي أقيمت في مصر الفرعونية كانت تقام تمجيدا و تكريما للآلهة ، وذلك بمشاركة جميع أطياف المجتمع الفرعوني من العامة و الكهنة و حتى الحكام و كان يشغل كل منهم مهمة محددة في هذه الاحتفالات . و هنا ، انتقل الأداء التمثيل من الفردي إلى الأداء الجماعي ، أما مكان العرض فقد تماشى و طبيعة الاحتفال الديني ، حيث كانت تجرى الاحتفالات في المعابد أو في ساحات المعابد أو المدافن و القبور ، كما أن الجمهور المتفرج اختلف عن جمهور العصر البدائي ، حيث تحول من جمهور تسلية أو مكتسب خبرة إنسانية إلى جمهور يتعاطف و يتجاوب و يقدر ما يحدث أمامه من تمثيل ، فعروض الإله إيزيس أو أزوليس ما كانت إلا أن تجعل من المشاهد يقف وقفة تقدير و تأمل و تعبد ، ذلك أن هذا الجمهور نفسه كان يعتقد و يؤمن بهذه الآلهة و بكراماتها .

يحمل لنا التاريخ ، أن الاحتفالات الديونيزية * (احتفالات ظهرت عند الإغريق وهي ذات صبغة دينية تحتفل بالإله ديونيزوس إله الخمر والخصب والسماء، وكانت فيها الأناشيد تمجيد للإله مع الأضحية) كانت احتفالات يجتمع فيها اليونان قديما لإحياء طقس ديني مقدس ، فهذا الإله الذي منحها الخصب و النماء و نعم عليهم بزراعة الكروم و عصر الخمر جدير بأن تقام له احتفالات خاصة به ، حيث كانت تُجمع الأهالي بمختلف طبقاتها الاجتماعية و مستوياتها الثقافية ، في معبد ديونيزوس . و من هنا ، تبدى لنا اللبنة الأولى التي تأسست عليها الدراما الإغريقية في شكلها الحالي المعروف بمكوناتها الأساسية .

و لم تختلف تأدية الطقوس في الشرق القديم عند اليابانيين و الهنود ، فالرقصات الهندية كانت تقام في كل المناسبات التي تسعى إلى تمجيد الآلهة التي منحتهم نعمة الرقص من خلال ما يعرف عندهم بالبهارات ، كما أنهم استقوا متعة لا تضاهيها متعة أخرى من خلال الشعر المغنى من هذه الرقصات المعبرة و المستثيرة لنفس المشاهد . أما عند اليابانيين ، فإننا نقع على ما عُرف بمسرحيات العرائس و مسرح " النو " و التي لم تختلف عما كان متواجدا عند الهنود من مكونات الظاهرة المسرحية . و على الرغم من بعض الاختلافات الملمحة في الظواهر المسرحية بين ما جاءت به الحضارة الفرعونية و اليونانية و اللتان اتسمتا بأسلوبهما الخاص في الفرحة عن الشرق القديم ، إلا أنها كانت تتقاطع مع ما قدمه الشرق لعل أهمها كان الملمح الديني .

و بالتراتبية الزمنية ذاتها ، وصولا لتشكيل الظاهرة المسرحية عند الرومان ، فإننا قد نحتكم حتما إلى الرأي القائل بأنه " لكل شعب أسلوبه في الفرحة ، و طبيعة في المشاركة و الاستمتاع ، و لكل شعب في تراثه ما يحركه و يثير كوامن نفسه " (علي عقلة عرسان ، 2007) ، فبرغم من أن المسرح الروماني نحل و استمد أصوله من المسرح الإغريقي ، إلا أن الاستلهام العربي من طبيعة العيش عند المجتمع الروماني أكدت حضورها بشكل لافت ، فأحداث العنف و الصراع أصبحت تجسد من على ركح المسارح ، و كذا مشاهد الرذيلة و المتعة الرخيصة و التي كانت تروى في المسارح الإغريقية جسدت عند الرومان في ملامحهم ، وهذا تلبية لأذواقهم .

و المتأمل في ما سبق من توصيف للظاهرة المسرحية ، يقف على حقيقة أن أغلب هذه المظاهر باختلاف مكانها في المجتمعات القديمة كان المنبع فيها من أصول الطقوس الديني ، قبل أن تبدأ في الاتجاه إلى مآلات فنية أخرى تتعاقب أكثر مع النفس البشرية و مخيلتها الواسعة . و بشكل تدريجي أصبح المسرح مكتسبا لتقاليد فنية ، و أسس درامية راسخة إلى يومنا ، كالمسرح أو الدراما الإغريقية . و قد يعود هذا إلى اختلاف في ميولات المجتمع ، و طريقة تأثيرهم و تأثرهم ، و أسلوب المتعة لديهم

3. المسرح الجزائري بين الظاهرة و التأصيل :

و في ضوء ما سلف ذكره ، و في سياق الإشارة إلى الملامح الأولى لنشوء الظاهرة المسرحية و مسار نضجها و تطورها عبر المرحلية الكرونولوجية لتطور الحضارات الإنسانية ، فإننا نقف عند عتبة الفجوة التي يحدثها غياب في التأصيل لسيرورة الظاهرة المسرحية في بلادنا . و من هنا تتبدى لنا الحاجة الملحة إلى إبداء تساؤل مفصلي مؤداه : هل كان للجزائر ظاهرة مسرحية ؟ و إن وجدت ، فما هي ملامحها و أصولها ؟ و كيف نهل الكتاب الجزائريون من هذه الملامح كي ينتجوا لنا مسرحا جزائريا ؟

من خلال جملة التساؤلات المطروحة ، لا نجد سندا بحثيا ندلل به ملامح أولى للظاهرة المسرحية في الجزائر ، أفضل من البحث في شواهد الموروث الثقافي الشعبي في الجزائر و كيفية توظيفها في المسرحيات الجزائرية ، انطلاقا من أن البحوث التاريخية لم تأسس لتوصيف دقيق في الحياة الثقافية و الحضارية لشعوب شمال إفريقيا ، و من ثمة ، فإن الآراء تكاد تكون جازمة و قطعية بأن الظاهرة المسرحية في الجزائر هي ظاهرة حديثة النشأة " فالدارس للمسرح الجزائري يجد صعوبة في تحديد تاريخ نشأته و مراحل تطوره المتعاقبة " (العمري بوطابع ، 2005) ففي القرن التاسع عشر و في حدود سنة 1835 ظهر ما يسمى بالقراقوز ، غير أن السلطات الفرنسية منعت انتشاره " خوفا من أن ينمي هذا العرض النزعة التحريرية لدى الجزائريين " (العمري بوطابع ، 2005) ، و اللافت أن نص أول عرض تناول في موضوعه غضب القراقوز الضخم الذي هاجم الجنود الفرنسيون عندما جاءوا لإيقافه فأعمال عليهم ضريا .

و لم يكن عرض القراقوز إلا فاتحة لأشكال أخرى من الفرجات المتاحة التي جاءت تتاليا و تتابعا ، حيث ظهرت المسرحيات التي عرضت في مناسبات و أعياد دينية معينة مستمدة مادتها من الأساطير الشعبية ، و قد تمكنت هذه العروض البدائية من أن تحقق الفرجة المرجوة و أن تجلب إليها جمهورا معتبرا .

و جاء أول نص مسرحي مطبوع موسوما بـ " نزهة العشاق و غصة المشتاق في مدينة تريايق بالعراق " لصاحبه " إبراهيم دنينوس " ، و ذلك سنة 1848 ، و مازال يشكل هذا النص موضوعا للدراسات و القراءات التي تناولت ظروف و كيفية كتابته و كذا طريقة طبعه . كما أن أول عرض مسرحي أقيم بالجزائر كان لفرقة جورج الأبيض المصرية و التي عرضت مسرحيتين للمؤلف نجيب سرور بعنوان " صلاح الدين الأيوبي " ، أما الثانية فهي مسرحية " ثارات العرب " غير أنها لم تلق التجاوب المطلوب من الجماهير ، بخاصة أن المسرحيتين عرضتا باللغة العربية الفصحى ، و هي اللغة التي لم تكن متاحة لكل أفراد المجتمع الجزائري . و على الرغم من هذا ، فإنه كان لقدوم الفرقة أثر في ظهور جمعيات تهتم بالنشاط الثقافي حيث " تأسست أول فرقة مسرحية مع مطلع العشرينات بالجزائر خلال سنة 1921 تحت اسم جمعية الآداب و التمثيل العربي " (إدريس قرقوة ، 2009) و التي كان أفرادها ينشطون في فرق مسرحية هاوية قبل ذلك . و في الصدد ذاته ، لا بد أن نشير إلى الإسهامات التي أبدتها الأمير خالد في نشر الوعي المسرحي في الأوساط الشعبية ، و هذا من خلال تحفيز و مساعدة الجمهور على اقتناء التذاكر الخاصة بعروض فرقة جورج الأبيض .

و على الرغم من أن المسرحيات الأولى للأبيض ، كانت تصب في وعاء ثقافي يختلف عن ذلك الذي كان ينهل منه المجتمع الجزائري ، إلا أن هذا ، لم يلغى حقيقة تعرف المسرح الجزائري " على شكل آخر يختلف عن الأول ، من حيث اللغة المستخدمة و المضمون ، و كان أبرز ذلك التحول هو استعمال العربية الدارجة في الحوار بدل اللغة الفصحى ، و التحول من الدراما الاجتماعية الجادة إلى الكوميديا ، و أيضا الجمع بين التمثيل و الموسيقى و الغناء و الرقص أحيانا " (أحمد منور ، رسالة ماجستير) ، حيث كان علالو سباقا إلى جلب جماهير غصت بها القاعة ، خصوصا في عرض مسرحية " جحا " الذي كتب نصها باللغة العامية و جاء عرضها هزليا .

و من ثمة ، توالى العروض المسرحية تعاقبا لكل من علالو و رشيد القسنطيني بعد أن لاقت رواجاً بفضل اللغة الشعبية العامية الموظفة و المواضيع المحلية الهزلية ، و التي كانت تلامس الحياة اليومية للمشاهد الجزائري ، فكانت العروض المقدمة متنفسا و فضاء لتفجير المكبوتات و طرح انشغالات المجتمع البسيطة و معالجة القضايا الاجتماعية و الآفات المتفشية في أوساط الشعب ، متجنبين الخوض في المواضيع المحرّضة على الفرنسيين تفاديا لأي شكل من أشكال الصدام الذي قد يكلفهم الحرمان من تقديم نشاطهم المسرحي ، بخاصة و أنهم وفقوا في اكتساب شريحة كبيرة من الجمهور .

و وفق هذا التوصيف ، يظهر لنا جليا أن العروض المسرحية الجزائرية لم تكن لتلقى استجابة و تجاوبا مع الجمهور ، لولا لجوءها إلى الموروث الثقافي الشعبي بوصفه مصدرا يتشارك فيه كلا من العرض المسرحي و الجمهور، فحتى الشكل الذي قدمت فيه العروض كان يعتمد أبما اعتماد على إسقاط و محاكاة السلوكات المرحة للمجتمع على نحو الغناء و الرقص و الفكاهة بدرجة كبيرة ، مبتعدا في ذلك عن النصوص الجادة ، من منطلق أن الجمهور هو بأمر الحاجة إلى من يواسيه و ينسيه معاناته مع مستعمره ، فكانت مسرحيات " جحا ، عنتر الحشايشي ، زواج بوعقلين " لعلالو ، وكذا " زواج بوبرمة ، المورسطان " لرشيد القسنطيني تحمل في ثناياها ملامح المركب النفسي و الاجتماعي للشخصية الجزائرية ، و من ثمة ، " وضع المؤلفون و الممثلون الذين كانوا متفهمين لجمهورهم و يولون أهمية قصوى لفعل التلقي شخصيات مستقاة من الحكايات الشعبية و من الأدب الشفهي و الكتابي على خشبة المسرح " (أحمد شنيقي ، 2006) فشخصية جحا المرحة و المضحكة ، و قدرة الممثل المتميزة في بث الحياة في هذه الشخصية التراثية باعتماده العفوية و الارتجال ، كلها عوامل أُريد من خلالها إراحة المتفرج و في الوقت ذاته إيقاظ مخياله و دفعه إلى إعادة بناء الفرحة الموجودة في الأسواق و الساحات العمومية و إعطاء معنى لها على خشبة المسرح .

" و قد جاءت إسهامات المسرحي باشطارزي داعمة في إثراء الحركة المسرحية الجزائرية في فترة الاحتلال " (MEHIEDDINE) " (BACHETARZI ; mémoires ; tome 1) و التي اقتضت في بدايتها الأولى على مجموعة من المحاولات الهاوية ، إلى غاية سنة 1932 حيث قدم مسرحيته المكتوبة بالعامية "البوزريعي في العسكرية" ، التي نالت نجاحا فتح الباب واسعا أمام باشطارزي للولوج إلى المسرح كاتبا و ممثلا مستلهما مواضيع نصوصه من التراث الشعبي و بعض الاقتباسات من كوميديات موليار ، فكان له أن عالج بعض المظاهر السلبية في المجتمع الجزائري و انتقدها ، و قد دفع به اهتمامه بالمواضيع السياسية إلى متاعب مع إدارة الاحتلال ، التي لم تغفل عن تسليط المراقبة على جملة انتاجاته ، إدراكا منها أن هذا الشكل من الخطابات المسرحية قد يمثل عاملا توعويا و تحريضا عند المتلقي يجب تجنبه و تفاديه بأية كلفة .

و لكن كانت رغبة المستعمر في حجب النزعة الفكرية التحررية و السيادية متنامية ، فإن ذلك لم يمنع من بروز هذا الوازع و بقوة ، بخاصة بعد الحرب العالمية الثانية التي شهدت نهضة مسرحية توعوية تنتهها جمعية العلماء المسلمين التي كتبت جلّ نصوصها باللغة العربية الفصحى وكانت تهدف إلى نشر قيم الدين الإسلامي الحنيف و محاربة مظاهر الشعوذة و التخلف المتفشية في أوساط المجتمع " إلا أن هذا التوجه لم يكن ليلقى إلا الإخماد و المضايقات بخاصة بعد مجيء حكومة فيشي في أكتوبر 1947 حيث ازدادت الرقابة عليه كلما ازداد الاقتراب من سنة 1954 تاريخ اندلاع الثورة التحريرية " (MEHIEDDINE BACHETARZI ; mémoires ; tome 3) ، و هي فترة كاد أن ينعدم فيها

النشاط المسرحي ، مما أدى إلى هجرة أغلب المسرحيين الجزائريين إلى فرنسا أو تونس ، و في سنة 1957 وجهت جبهة التحرير الوطني نداء إلى جميع المسرحيين الجزائريين للانضمام إلى الفرقة الفنية الوطنية فتأسست هذه الفرقة شهر أفريل 1958 بتونس و كان على رأسها كل من مصطفى كاتب و أحمد وهي و عبد الحليم رايس . و ركزت الفرقة على أهداف معينة ملتزمة بتعريف القضية الوطنية على المستوى المحلي و الخارجي ، فكانت تفضح في مواضيعها السياسات الإستطانية للمعمر ، و كذا التمييز الاقتصادي و الاجتماعي الذي جعل من الجزائريين مواطنين من الدرجات الدنيا ، مساهمة من خلال نضالها الفني في التشهير بالقضية الجزائرية و معركة التحرير الوطني .

4. تلقي الموروث الشعبي بعد الاستقلال :

من المثلث ، أن أهم ما يلفت انتباه المتلقي في المسرح هي العناصر الجمالية للعرض ، و إن لم يتسن للعرض المسرحي تحقيق هذه الغاية ، فإنه لن يتأتى للعناصر الأخرى من البناء الفني بلوغ هذا المعنى ، و إدراك الرواد لهذا المعطى أدى بهم إلى البحث عن كل ما يمكنه كسب هذا الجمهور ، فكانت الأشكال التراثية خير ما يمكن الاستعانة به في شد انتباه المتلقي و تحقيق عنصر المفاجأة من خلال استحضار الأسيقة التراثية التي تحرك غرائز الانتماء كما أن العرض المسرحي الحامل لهذه الكينونة يمكن له أن ينصهر مع المتلقي و يمنح له لحظات من المعيشة و يتجاوب معه و قد يشارك أيضا حتى في عملية إنتاج معنى للنص من خلال أفقه للتوقع و الذي يتوافق في أغلب الأحيان مع أفق العرض .

و لا نجد أفضل للتدليل لهذا الرأي في توظيف الموروث الشعبي الجزائري ، من مسرح الحلقة ، هذه الظاهرة المستلهمة من الأسواق و الساحات العمومية التي لا تحتكم إلا لاعتباطية العرف و الجماعة في كنهها ، و نقلها إلى عالم المسرح الذي تحكمه ضوابط الفن والأداء ، فهذا التقاطع يدفع حتما إلى تكون رؤية إخراجية محددة مسبقا يسهل على الجمهور تلقيها و فهمها ، و يعتبر اللجوء إلى هذا النوع من العروض و النصوص من المسرحيين سبيلا من سبل الاكتساب المسبق للجمهور ، حيث يُستند فيها إلى الخبرة المسبقة في التلقي و من ثمة ، يمكنه المشاركة في إنتاج معنى العرض ، أي أن الفضاء المتواجد أمام هذا المشاهد الجزائري هو نفس الفضاء الذي تعود على رؤيته في الأسواق و الساحات الشعبية بدون الأخذ في الحسبان الأبعاد السوسيوثقافية ، لقاعات العرض المسرحي التي يعرض فيها .

و يعتبر تبني شكل الحلقة في الجزائر مظهرا مجسدا الرجوع إلى الذات ، و محققا لثبوتية المرجعية الثقافية ، نتيجة الانفعال العفوي المباشر بينها و بين المتلقي المشدود بهذه الفرقة الشعبية التي يطغى عليها العنصر السمعي و اللفظي على العنصر البصري ، بوصفها ظاهرة تمثيلية تنهض على عنصر الحوار و المشافهة ، كما أن مورفولوجية الحلقة أسهم بدوره في تخليص المتلقي الجزائري من قيد العلبة الإيطالية النموذجية و منحه إمكانيات أوسع في مشاهدة العرض من زوايا مختلفة أكثر فسحة و تحرر . و من ثمة ، " فإن انشغال المسرح العربي و بخاصة المسرح الجزائري بظاهرة القوال (المداح) أو الراوي يعتبر جسرا هاما و ضروريا نصل من خلاله إلى الجمهور شكلا و مضمونا . عادة يقص الراوي حكاية معروفة مستمدة من الحضارة الإسلامية ، تحوي عددا من الإسقاطات غير مباشر على الواقع ... و الراوي بهذه الوظيفة يصبح رمزا للحرية و الديمقراطية حيث يتحمل مسؤولية كلامه بشكل فردي ، إلا أن هذه المسؤولية الفردية لا تلبث أن تتحول إلى مسؤولية جماعية ، عندما يسمعها الآخرون و يكملها معه " (شريف زباني عياد ، 1989) فكان أن تجسدت تجربة الحلقة في معظم الانتاجات المسرحية الجزائرية بخاصة في سنوات الثمانينات، وعيا من أصحاب هذه التجارب بأن الحلقة تشكل مرجعية ثقافية هامة للمتلقي الجزائري ، فأضحت الحلقة بذلك شكلا فنيا لجل أعمالهم الدرامية مستوعبة بذلك القضايا السياسية و الاجتماعية لتلك المرحلة .

لقد جاءت فلسفة مسرح الحلقة لتشكّل بديلا حقيقيا للفعل المسرحي القائم أساسا على النقل و الاقتباس و النهل من الغرب لأشكال مسرحية غريبة على المتلقي الجزائري قد لا يتجاوز معها و لا يشارك في إنتاج معناها لأنها لا تمت بالصلة إلى واقعه ، و من ثمة ، فإن الرسالة الخطائية محكوم عليها بالفشل مسبقا ، انطلاقا من التغييب التي قد يلحق بوظيفة التأثير و التأثير ، لأن المادة الفنية المعروضة لا تشعره بالدمج و من ثمة ، فهي لا تستهويه و لا تصنع له أي شكل من أشكال الفرحة التي يمكن أن يشارك فيها . و نذكر في هذا الصدد ما ذهب إليه الأديب الفرنسي لانسون : " إن تاريخ الأدب جزء من تاريخ الحضارة للحياة القومية للأمة ، نجد في سجله الفني الطويل سائر تيارات الأفكار و المشاعر التي امتدت إلى الحياة السياسية و الاجتماعية ، أو تركزت في النظم، بل و نجد كل هذه الحياة النفسية الدفينة التي لم تستطع . بما فيها من آمال و أحلام . أن تتحقق عملا ... نحن ندرس تاريخ النفس الإنسانية و الحضارات القومية في مظاهرها الأدبية ... و نحن إنما نحاول دائما أن نصل إلى حركة الأفكار و الحياة من خلال الأسلوب ... " (محمد عادل الهاشمي ، 1987) و المسرح بوصفه جنسا أدبيا ليس له أن يتملص من طابعه الجمعي و طابعه القومي الذي يميزه عن باقي الأجناس الأدبية ، فهو يستمد سلطته من الحضور الجمعي الذي تؤسس له مجموعة الممارسات و التقاليد و الأعراف المميزة التي تؤسس بدورها لمسرح أصيل .

و ارتكازا على هذا البعد السوسيوثقافي ، فقد أضحت الحلقة في هذه الحقبة من تاريخ المسرح الجزائري شكلا من أشكال النقد الاجتماعي ، حيث أصبح القول في الحلقة يشغل وظيفة الناطق و المعبر عن الرؤى الإيديولوجية المرتبطة بواقع الجماهير العريضة ، الواقع الذي لا يخلو من التناقضات و الممارسات السلبية ، و من ثمة ، نجده يحاكي دور المحفز و الناصح و المصحح و المعلم ..

كما أن المتأمل في التوصيف الخارجي لشكل الحلقة يقف على الامتداد العربي ، الضارب بجذوره في تحوم الكينونة العربية التي صنعت من تجمعاتها المعرفية سواء في الأسواق أو المدارس الدينية تلك الأحياء و الفضاءات الدائرية التي كان يتوسطها هذا المعلم أو الناصح أو المداح " فالحلقة تأخذ اسمها من شكلها الدائري و فضاءها الهندسي المميز ، الذي يتحلّق حوله المتفرجون ، بحيث يتوسط صاحب الحلقة مركزها ، و هو يواجه ، من موقعه ذاك، الجمهور الرواد ، مما يجعله يتحكم في المشهد بكامله " (حسن بجاوي ، 1994) و هي بذلك شكل من أشكال التعبير الشعبي، تعتمد على التفاف الجمهور في الأسواق الشعبية و الساحات العامة حول صاحب الفرحة و الذي يعتمد بدوره على الحكاية و السرد مستعملا تقنيات موظفة في المسرح كالغناء و الرقص و الإيماءات و الحركة و بعض المؤثرات الصوتية ، و هذا بُغية التواصل مع الجمهور الملثف حوله و إيصال رسالته و التأثير فيه ، و هو يمنح الجمهور في بعض الأحيان فرصة المشاركة في العرض من خلال استدراجه بأساليب تعبيرية مختلفة على نحو الاستفهام أو التعجب أو التقرير .

مما لاشك فيه ، أن الحلقة ارتبطت بالذاكرة الجماعية لدى المتلقي الجزائري و حسه الجمعي ، و ذلك بأبعدها الفنية و التقنية و الشعرية التي تعتمد في الأساس على القدرة الأدائية لدى الراوي من خلال توظيفه المحكم لنبرات صوتية متميزة و على جملة الترنيمات الموسيقية و الإيقاعات و النغمات المقطعية المتوازية المؤثرة في المتلقي . و من هنا ، فإن الراوي هو ممثل بارع بامتياز بإمكانه نقل القصة أو الحادثة إلى ذهن المتلقي من خلال طريقة الإلقاء و توظيف محكم لقدراته الإبداعية مستلهما لمخزونه الثقافي و مخياله الواسع ، و القدرة على جذب انتباه المتلقي فـ"الحلقة تقوم على أساس اتصال محكم بين الشخصيات الروائية و بين الأشخاص الذين يكونون جمهور الحلقة ، حيث لا تتحرك الشخصية الوهمية داخل الحلقة وإنما داخل نفس الجمهور ، ففي خياله تعيش و تتمرد و تثور و تقاوم و تعشق " (محمد أديب السلاوي ، 1980) و من هنا ، فالقول هو بمثابة الوسيط الذي يتبين أحداث العرض و شخصياته و جمهور الحلقة و هو غير ملزم بأداء كلي للأحداث و إنما يعتمد على توظيف ملكته

الصوتية و التلفظية في تصوير الحدث ومحفزا في الآن ذاته المتلقي على حسن توظيف لقدرته الإصغائية لا السماعية* (الإصغاء غير السماع، فالإصغاء هو عملية فيزيولوجية تحويلية، أي أن السامع يفكك الشفرات المسموعة ويحولها إلى صور ذهنية ذات حمولة دلالية، أما السماع فهو عملية فيزيولوجية محضة تكتمل بوصول ذبذبات الصوت إلى الدماغ بعد مرورها بجهاز الاستقبال (الأذن البشرية) (ينظر مكي درار، الجمل في المباحث الصوتية، دار الأديب، وهران).

إن الأخذ بالرأي القائل بأن المتلقي الجزائري في الحلقة يعتمد السمع وسيطا في التلقي يجعلنا إلى التذليل لحاجة القول على التوظيف اللامتناهي للخطاب الشعري بخاصة الشعر الملحون الذي كان متداولاً بشكل واسع في الأوساط الشعبية ، و عليه يمكن القول بأن الفعل في الحلقة يتركز على الكلمة المؤثرة في التلقي و حتى في الأداء و تعد عاملا محددان لانفعالات القول كما المتلقي . هذه الحقيقة دفعت بمجموعة من المسرحيين الجزائريين إلى استنباط تقنية للوامانشو one man show ، بوصفها إجرائية تعتمد على الأداء الفردي للممثل الذي يعتمد بدوره على الكلمة القوية المشحونة بمؤدى العرض الدلالي .

مما لاشك فيه ، أن الفن المسرحي هو تجربة إنسانية مركبة و معقدة و دقيقة ، تقبل التطور كما تقبل التأخر و التلاشي ، كل ذلك يخضع إلى ما تنتجه ديناميكية الممارسة و التجريب . و استنادا إلى هذه المسلمة ، يمكن لنا أن نقر بأن المسرح الجزائري و من خلال تجربة الحلقة هو في بحث دائم عن شكل مسرحي تعبيرى يميزه عن التجارب العالمية السابقة ، تجربة مستوحاة من تقاليده و موروثه الشعبي . و في هذا الباب ، يعلق عبد القادر علولة عن بداية تجاربه في مسرح الحلقة قائلا : " أود أن أوضح في سياق تجربتنا المسرحية الجديدة منذ عام 1982، و التي أفرزت مسرحيات " الأفعال ، و الأجواد ، و اللثام " أن عملنا يعتمد على النقد ، فقد لاحظنا في السبعينات و نحن نزور القرى الفلاحية النموذجية بأن سكان الريف لم يتقبلوا العروض المسرحية بالطريقة التي كنا نقدمها بها داخل القاعة . لقد كان عملا مغلقا . و يعني هذا أن سعينا لم يكن يتماشى مع المعطيات و الرموز التي تزخر بها الثقافة الشعبية . و من أجل تجنب المأزق ، عمقنا البحث و اهتمدنا إلى مسرح الحلقة ، حيث يبدو المداح شخصية مركزية تمسك بخيوط المسرحية في تشويق و أصالة و إبداع " (أحميدة عياشي ، 1988) .

و نستشف من التعليق ، أن القناعة المستقاة من الرأي هي التي حذت بعبد القادر علولة بالعودة إلى الموروث الثقافي الشعبي المحلي من خلال الحلقة للوصول إلى هذا الجمهور الذي لا يُشد و لا يستحسن إلاّ للمراس الفني الذي يشعره بالانتماء و العمل الذي يمد بالصلة إلى ثقافته ، حيث يشعر المتلقي أنه عنصر ضمني و حقيقي داخل هذه المنظومة الفنية ، و هو المنحى ذاته الذي وجدته علولة في مسعاه إلى كسر الإيهام " فمسرح الحلقة عند علولة هو مسرح الثقة بين المبدع و المتلقي ، يقوم على اللقاء المباشر دون تزييف أو تحريف " (بوشيبة عبد القادر ، 2004) فهو بذلك يحاول ربط علاقة قوية و أكثر فاعلية مع المتلقي ، فالقول هو في علاقة مواجهة مباشرة مع الجمهور المتلقي المتلف حوله دون أن يشوب هذه العلاقة الزيف ، و دون مؤثرات مسرحية مستمدة من المسرح الغربي .

لقد حاول عبد القادر علولة و آخرون الخروج من النمطية الأوروبية من خلال تحريكهم لتجربة تنهض على الموروث الشعبي من خلال استحضار شخصية القوال و شكل الحلقة بوصفها شكل مسرحي تملص من التقيد بالنموذج الأوروبي و تفرد بخصوصية عرفية تدلل للانتماء ، انطلاقا من أن " قضية القيم الفكرية و الجمالية ترتبط أساسا بما يصوره الفنان من ظواهر الحياة ارتباطا بقضية المعاصرة ، فمن المهم جدا إلى كل عصر معرفة الظواهر التي تجتذب الكتاب و مدى شمولية قيمة تصوير هذه الظواهر ، و هل يلي ذلك حاجات الشعب و متطلبات التاريخ " (فؤاد مرعي ، 1981) و من ثمة ، فإن رجالات المسرح لم يتغافلوا عنصرا إضافيا قيم جمالية معاصرة على الحلقة تتعالق مع الحداثة الفنية من جهة ، كما تتعالق بذوق المتلقي الجزائري و تتلاحم مع قيمه الثقافية الشعبية الأصيلة من جهة أخرى .

● المؤلفات:

- علي عقله عرسان (2007) ، الظواهر المسرحية عند العرب ، الجزائر عاصمة الثقافة العربية، طبع وتوزيع وزارة الثقافة بالجزائر .
- إدريس فرقوة ، (2009) ، التراث الجزائري : دراسة في الأشكال والمضامين، الجزء الأول ، الجزائر ، ، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع الجزائر .
- محمد عادل الهاشمي (1987) ، في الأدب الإسلامي، ج1 ، سوريا و لبنان ، دار القلم (دمشق) ودار المنارة (بيروت) .
- حسن بجزاوي (1994) ، المسرح المغربي، بحث في أصول السوسيوثقافية ، بيروت لبنان ، الدار البيضاء .
- فؤاد مرعي (1981) ، مقدمة في علم الأدب ، بيروت .

- MEHIEDDINE BACHETARZI ; mémoires ; tome 1
- MEHIEDDINE BACHTARZI ; mémoires ; tome 3

● الأطروحات:

- أحمد منور ، أحمد رضا حوحو ، رسالة ماجستير : دراسة أدبية تحليلية مقارنة .
- بوشيبة عبد القادر (2004) ، رسالة دكتوراه : المظاهر الأرسطية في المسرح العربي ، جامعة وهران .

● المقالات:

- العمري بوطابع (2005) ، المسرح الجزائري : نشأة والتطور، مجلة ر بيرتوار المسرح الجزائري : على مشارف نصف قرن من الإبداع، المكتبة الوطنية، وزارة الثقافة الجزائرية، رقم 7-6 .
- أحمد شنيقي (2006) ، مواطن الاستعارة، مجلة المهرجان الوطني للمسرح المحترف.
- شريف زباني عياد (مارس 1989) ، الجمهور لا يعترف بالمسرح إلا إذا تواصل معه، أجرى الحوار وحيد تاجا، مجلة العالم، عدد 265، بيروت باريس .
- محمد أديب السلاوي (1980) ، إطلالة على التراث المسرحي للمغرب ، مجلة الأقاليم العدد6 ، وزارة الثقافة العراق .
- أحميدة عياشي (1988) ، النص ذلك الجسد الأخر، مجلة المسار المغربي ، عدد 20، الجزائر، سبتمبر .