جامعة وهران2
محمد بن أحمد
كلية العلوم الاجتماعية
قسم الفلسفــة

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه LMD
موسومة بـ:

مفهوم الهوية في المسرح العالمي
المسرح الجزائري أنموذجاً

ضمن مشروع: فلسفة الفن، التراث والمهن الثقافية

إعداد الطـالب:
زيانـي فتحـي

إشـــــراف:
أ.د: طامر أنوال

تشكيلة لجنة المناقشة

اسم ولقب الأستاذ	الرتبة	الصفة	مؤسسة الإنتماء
دراس شهرزاد	أستاذ التعليم العالي	رئيساً	جامعة وهران 2
طامر أنوال	أستاذ التعليم العالي	مشرفاً ومقرراً	جامعة وهران 1
عبد اللاوي عبد الله	أستاذ التعليم العالي	مناقشاً	جامعة وهران 2
الزاوي حسين	أستاذ التعليم العالي	مناقشاً	جامعة وهران 2
بلحسن مباركية	أستاذ التعليم العالي	مناقشاً	جامعة وهران 2
قواسمي مراد	أستاذ التعليم العالي	مناقشاً	جامعة مستغانم

السنة الجامعية: 2021/2020

قال الله تعالى :

﴿ يَرْفَعِ ٱللَّهُ ٱلَّذِينَ ءَامَنُواْ مِنكُمْ وَٱلَّذِينَ أُوتُواْ ٱلْعِلْمَ دَرَجَٰتٍ ۚ وَٱللَّهُ بِمَا تَعْمَلُونَ خَبِيرٌ ﴿١١﴾ ﴾

سورة المجادلة

شكر وتقدير

الحمد لله الواجب شكره .. شكرا يليق بجلاله ..وحمدًا يليق
بسلطانه .. أعاننا على إتمامهذا العمل من غير حول
منا ولا قوة. وبعـــد...
أبعث شكري وامتناني الخالصين عبر نسماتالصباحالمنعشة..
إلى التي أعانتنيبكلماتهـاوجابـت معي مسارحالعالمبتذاكـر؛ هويتها
جزائرية .. الدكتـورة المشرفـة "طامـــــر أنـــــوال".
كما أوجه شكري وعرفاني بالجميل إلى اللجنةالمناقشة كلباسمه،
وإلى كل أساتذتي بالجامعة يتقدمهمالمغفور له بإذن
الله؛ الدكتور "حميـد حمّادي". - رحمة الله عليه -
شكرا لكل من دعمني بكل الطرق
لإتمام عملي ..

إهداء

أهدي هذا العمل إلى وَالِدَيْ
حفضهما الله (عبد القادر وحَليمة) ..
إلـــى
شريكـــة دربـــي"سعـــاد"..
وولَدَيْ: "لؤي سراج الدين وَ محمد حسام"

إلـــــى

روح فقيد الفلسفة..
الدكتور "حميد حمّادي"

مقدمة

مقدمـــــــة:

يعتبر المسرح أكثر الأشكال الأدبية والفنون الدرامية اتصالا بالمجتمع، فالمسرح لا يكون مكتملا إلا بعد أن يكون له جمهور، ضف إلى ذلك فإن المسرح أحد أهم الأشكال الثقافية في المجتمعات، وثقافة المجتمع تعتمد أسس ومقومات لتعبير وتحافظ عن هوية هذا المجتمع. بينما الهوية فهي تخدم كل الأطراف والجوانب، إذ نجدلها مكانا في جل مجالات الحياة.

ليس من السهل بما كان أن نجمع بين مفهومين "الهوية" و"المسرح" في عنوان وبحث واحد رغم أنهما لا يبتعدان عن بعضهما البعض. فالمسرح جزء لا يتجزأ من الثقافة وهذه الأخيرة بدورها في خدمة الهوية. لكن لا يجب علينا أن ننسى الأزمة التي مست المفاهيم على جميع الأصعدة خاصة في ظل العولمة، ممَّا جعل من الهوية والمسرح والثقافة وكذلك التراث تسقط في أزمة مفاهيم، وكثيرا ما كانت تلك المفاهيم تتصادم فيما بينها.

قد يرى الكثير من المتتبعين من الشأن المسرحي أن نشأة فن المسرح تختلف من مكان لآخر، وربما يكون الوضع الاجتماعي سببا في ذلك وربما يكون سبب ذلك هو الوضع الاقتصادي وهلم من الأسباب التي قد نعددها في بحثنا هذا. وكذلك الحالة بالنسبة للجزائر خاصة وأن نشأة المسرح فيها تزامن مع الاستعمار الفرنسي الذي كان قد وظف المسرح الكولونيالي الفرنسي لخدمة أغراضه الخاصة في استغلال الجزائر.

بغض النظر عن الإشكاليات التي طرحها المسرح العالمي من النشأة إلى يومنا هذا فالمسرح الجزائري لم يسلم من الانتقادات وتولد الإشكاليات حوله، والتي تتعلق بالنص واللغة وسبب النشأة وأشكاله وألوانه وعلاقته بالجمهور والعكس، وأهم شيء عن هويته، وبتعبير آخر علاقته بترسيخ هوية المجتمع الجزائري.

- **الإشكالية:**

تتمحور إشكالية بحثنا هذا الموسوم ب: «مفهوم الهوية في المسرح العالمي ــ المسرح الجزائري أنموذجا» في إشكالية رئيسة نهدف من خلالها لعرض جل النقاط التي سنتطرق لها في هذا

البحث، في حين الإشكاليات الثانوية فهي بمثابة تحليلات وشرحات أكثر لما طرحناه في الإشكال الرئيسي، فأن نتكلم عن الهوية والمسرح العالمي والمسرح الجزائري والتراث والثقافة والعولمة يستوجب علينا الإحاطة بها جميعا وقد قادتنا تلك المفاهيم إلى طرح إشكالات تلخصت فيما يلي:

ما الدور الذي يلعبه المسرح العالمي على العموم والجزائري على الخصوص في ترسيخ وإثبات الهوية؟ وهل بإمكان الهوية أن تساهم في تقدم وتطور المسرح (العالمي أو الجزائري) ؟ من خلال السؤال الأول والثاني يمكننا أن نلاحظ هناك علاقة بين مفهوم الهوية ومفهوم المسرح، ما شكل هذه العلاقة؟ ما الخصائص والمميزات التي يمكن أن نستنتجها لهذين المفهومين في بحثنا هذا؟ كيف ساهمت الهوية الجزائرية من خلال المسرح الجزائري في قيام المسرح في الجزائر أولا؟ وفي توعية الشعب وثورته ضد المستعمر، ومن ثم خدمة بلده ثانيا ؟

- **مقدمات:**

أسسنا لبحثنا هذا انطلاقا من فرضيات نختصرها فيما يلي:

- أن المسرح العالمي لم يأتي من العدم، بل نشأ من ثقافة المجتمعات ككل وخصوصياته ككل وهويته، كما أن للمسرح لا يماثله ولا يعادله هدف، إذ يهدف إلى تربية النشء.
- أن المسرح الجزائري حينما أراد له رواده الظهور والانتشار في أوساط الشعب فإنما لغرض إثبات الهوية الوطنية الجزائرية،إذ لهذا السبب نجد معظم رواد المسرح الجزائري مر عبر التراث المحلي قبل أن يتجه إلى مصدر آخر يدعم به مسرحياته.
- أن المسرح الجزائري كذلك كان سبب ظهوره هو مناهضته المستعمر الفرنسي، من خلال عروض وتمثيليات هدفها وتوعية الشعب الجزائري وهذا ما أدى بمنع السلطات الفرنسية بعض المسرحيات من العرض، ونفي بعض الممثلين خارج الوطن.

- **المنهج:**

يتوجب علينا في هذا البحث الأكاديمي الاعتماد على جملة من المناهج العلمية، لأن النقاط الأساسية لهذا البحث تتعدد بين التأريخ والوصف والمقارنة بين بعضها أحيانا.

وعليه فقد أوردنا التصنيف في بادئ الأمر أي خاص بعرض المفاهيم والمصطلحات الواجب علينا شرحها، أما المنهج الوصفي فخصصناه لدراسة وتحليل النماذج المسرحية التي تطرقنا إليها سواء العالمية أو العربية أو الجزائرية.

بينما كان المنهج المقارن مدرج في مقاربتنا بين بعض رواد المسرح أو بين المدارس المسرحية أو حتى بين المجتمعات سواء في الجانب الهوياتي أو الثقافي أو المسرحي كالمقاربة التي أجريناها بين بريخت وولد عبد الرحمان كاكي، أما المنهج التاريخي فهو لسرد الحقائق والوقائع التي تروي لنا نشأة المسرح في الحضارات القديمة إلى يومنا هذا وكذلك تروي لنا كيفية محافظة وإثبات الشعوب لهويتها.

- **أسباب اختيار الموضوع:**

1- الأسباب الذاتية:

إن شغفي بفن المسرح ليس وليد اليوم ولا الأمس القريب، وبعد نجاحي في البكالوريا أول مادرست في الجامعة درست «النقد الأدبي والمسرحي» بكلية الفنون، لكن القدر لم يكتب لي المواصلة فيها، لأتجه إلى الفلسفة بعد عامي الأول وأواصل فيها دراستي إلى يومنا هذا ورغم ذلك بقي المسرح في مخيلتي، حيث كانت مذكرتي في الماستر حول المسرح وقدكانت موسومة ب: «المسرح عند سارتر ــ بين الإيداع الفلسفي والإيداع الفني» وكانت رغبتي بأن أبقى في نفس الميول ــ أي المسرح. رغبة أستاذي رحمة الله عليه، الدكتور «حميد حمادي»، الذي أعطانا الكثير. وبفقدانه فقدنا القليل والكثير.

2- **الأسباب الموضوعية:**

باختصار شديد فإن الأسباب الموضوعية: اختياري لهذا الموضوع للبحث يرجع إلى سببين رئيسيين:

أولهما: رغبة مني لإثراء المسرح الجزائري الذي يعاني الركود من حيث التنظير والنقد واعتبار هذا البحث كأول خطوة في سبيل السعي لذلك.

وثانيا: اقتصادي الجازم بأن المسرح أحدهم الأشكال وأبرزها، التي من خلالها يمكن أن تتقدم الشعوب والحضارات وبلدي الجزائري تستحق منا السعي والعناء.

- **أهمية الدراسة:**

تتخلص أهمية البحث في إبراز مقومات المسرح العالمي ونشأته وما مدى مساهمته في ترسيخ وإثبات الهوية، وكذلك الشأن بالنسبة للمسرح الجزائري، الذي أرى أن له ميزة خاصة تميزه على الأقل في الوطن العربي. ولست وحدي من أرى أن نشأة المسرح الجزائري كانت كرد فعل ضد الاستعمار الفرنسي الذي أراد فرض مسرحه(مسرح العلبة الإيطالي) لينشر من خلاله سمومه لنفي الهوية الجزائرية لكن المسرح الجزائري كان لذلك بالمرصاد.

- **هيكلة البحث:**

للإجابة عن الإشكاليات المطروحة، ولاستخدام المناهج المعلن عنها، جاءت خطة بحثنا وفق الشكل التالي:

الفصل الأول، يحمل عنوان «مدخل مفاهيمي» وهو مقسم إلى ثلاث مباحث كل مبحث إلى ثلاث أجزاء أو أكثر، درسنا في المبحث الأول «جنيالوجيا المفاهيم» وهو خاص بالمفاهيم الأساسية لهذا البحث، بينما المبحث الثاني جاء مخصص لمفهوم «الهوية في جانبها الفلسفي» إذ تطرقنا فيه إلى كل ما يخص هذا المفهوم تقريبا بطرح فلسفي، وعالجنا في المبحث الثالث «الهوية في جانبها الثقافي». وفيه تطرقنا لعلاقة الهوية بالثقافة والمسرح بشكل خاص.

الفصل الثاني «الهوية ومسرح النهضة الحداثة» عالجنا فيه أهم بوادر النهضة في المسرح العالمي، على غرار المسرح الإليزابيثي والإسباني والإيطالي والروسي وكذلك الأمريكي ممثلا بمسرح الولايات المتحدة والمكسيك والأرجنتين، وكان المبحث والأخير لهذا الفصل كان خاصا بدراسة المسرح المعاصر، مرورا بأثر العولمة على الثقافة والهوية ومن ثم المسرح، كما عالجنا فيه أهم المدارس المسرحية العالمية، ضف إلى ذلك نشأة المسرح العربي ومحاولته لفرض هويته في ظل تأثره بالمسرح الغربي العالمي.

الفصل الثالث، حمل عنوان «الهوية والمسرح الجزائري» مقسم كسابقيه إلى ثلاث أقسام أي ثلاث مباحث،هي الأخرى مقسم كل منها إلى ثلاث أقسام. جاء المبحث الأول «بدايات المسرح الجزائري» يشرح نفسه من عنوانه، أي عرض نشأة المسرح في الجزائر والتي انطلقت من التراث المحلي، وعليه أدرجنا في بداية هذا المبحث أهمية التراث ومقوماته في نشأة المسرح الجزائري، ثم المسرح الكولونيالي الذي ساهم بطريقة غير مباشرة في إثبات أو نفي الهوية الجزائرية.

وكان المبحث الثاني بمثابة نماذج مسرحية في شاكلة ولد عبد الرحمان كاكي الذي عرضنا جانبا من تأثره ببريخت وأيضا عبد القادر علولة الذي ساهم في تقدم المسرح الجزائري بشكل كبير من خلال مسرح الحلقة. بينما المبحث الخير من هذا الفصل الثالث والأخير في بحثنا هذا، فعنى بدراسة المسرح الجزائري المعاصر مرورا بدراسة نقدية للجمهور المسرحي الجزائري، ثم عرض الأشكال التي لجئ إليها مسرحيو الجزائر لأسباب مختلفة عوضنا بعضها، تلك الأشكال مثل المنولوج والوان مان شو، بينما الأسباب، فتمثلت في العشرية السوداء والظروف الاقتصادية، مما أدى إلى بعض الرواد إلى هجر الباء لينشأ بما سمي بمسرح المهجر أو المسرح الجزائري المغترب وكان آخر ما تطرقنا إليها في بحثنا هذا.

- **صعوبات البحث:**

لا أظن أنه يوجد بحث خال من أي صعوبات وأية عراقيل، وبحثنا كباقي الأبحاث والدراسات، فعلى اعتبار أن الهوية كمفهوم متشعب خاصة في جانبه الفلسفي فكذلك المسرح ليس بالمفهوم السلس والبسيط، وعليه تمخضت بعض العراقيل والصعوبات.

ونذكر من بين تلك الصعوبات، معالجة الإشكالية التي من خلالها نبرز علاقة المسرح بالهوية خاصة وأنه يجب علينا أن نعتمد التحليل الفلسفي لا الأدبي في ظاهرة ممكن أن نقول أنها أدبية محض (المسرح)، ضف إلى ذلك مقارنة بعض المدارس الحديثة بأخرى إن صح القول قديمة، تبتعدان في المقومات والأسس، كما نذكر أيضا المادة العلمية التي كانت ايجابية حينما منحتنا الفرصة للاطلاع أكثر والتحليل ودراسة الآراء المختلفة.

إلاَّ أن هذه المادة العلمية، كثيراً ما كنا نلمس فيها التكرار والتشابه إلى حدٍّ بعيد، وقد صادفنا هذا كثيراً عند دراستنا للمسرح في الجزائر. كما لا ننسى عدم قدرتنا على الحصول على المصادر المسرحية خاصة الجزائرية منها والتي كانت ستدعم بحثنا أكثر وأكثر، نظرا لعدم اهتمام المطابع بطبع طبعات جديدة هذا من جهة ومن جهة أخرى اعتماد بعض المسرحيات على الارتجال مما أدى إلى انعدام النص.

الـفـصــل الأول

الهوية، مفاهيم وتناظرات ثقافية

أ- المبحث الأول: جنيالوجيا المفاهيم.

1. مفهوم الهوية.
2. مفهوم المسرح.
3. مفهوم التراث.

ب- المبحث الثاني: الهوية والفلسفة.

1. إشكالية الهوية.
2. أبعاد الهوية وعناصرها.
3. الهوية والاغتراب.
4. الهوية والغيرية.

ج- المبحث الثالث: الهوية والثقافة.

1. مفهوم الثقافة وإشكالاتها.
2. الهوية الثقافية.
3. ثقافة المسرح في بناء الهوية.

الفصل الأول: الهوية، مفاهيم وتناظرات ثقافية

المبحث الأول: جنيالوجيا المفاهيم.

أ–مفهوم الهوية:

1. مدلولها اللغوي:

تعتبر الهوية كمفهوم، من أهم المفاهيم والمصطلحات الموجود في الفكر البشري، ولا أكون مبالغاً إن قلت: على مرِّ العصور، وإن كانت هذه الأهمية نتيجة دراسات وأبحاث – إن جاز التعبير– مباشرة أو غير مباشرة حول مفهوم الهوية. فما مصدر هذا المفهوم وما معناه ؟

جاءت كلمة الهوية في المعجم الفلسفي لجميل صليبا على النحو التالي: «الهوية في (الفرنسية Identité، في الانجليزية Identity، في اللاتينية Identitas). اسم الهوية ليس عربيا في أصله، وإنَّما اضطر إليه بعض المترجمين، فاشتق هذا الاسم من حرف الرباط، أعني الذي يدل عند العرب على ارتباط المحمول بالموضوع في جوهره، وهو حرف "هو" في قولهم: " زيد هو حيوان أو إنسان».[1] وإن جئنا لإعطاء مثال آخر نقول: "عمر عربيٌّ أو جزائريٌّ ". إذن فمصطلح الهوية هو «كلمة مركبة من ضمير الغائب "هو" مضاف إليه ياء النسبة التي تتعلق بوجود الشيء المعني كما هو في الواقع بخصائصه ومميزاته التي يعرف بها ».[2] والهوية في معجم " لسان العرب " لمؤلفه ابن منظور فكانت: "قال ابن الأعرابي: هُوِيَّة أراد أَهْوِيَّة فلمَّا سقطة الهمزة رُدَّت الضمة إلى الهاء... وفي الحديث: إذا عرستم فاجتنبوا هُوِيَّ الأرض وهي جمع هُوَّة وهي الحفرة والمطمئن من الأرض».[3] ومنه كذلك قولنا أنت على الهاوية، أي أنت على شفى حفرة من السقوط، أو أنك في مكان توشك أن تسقط منه.

---

[1]- جميل صليبا، المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والإنجليزية واللاتينية، ج2، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، 1982. ص529

[2]- أحمد بن نعمان، "الهوية الوطنية- الحقائق والمغالطات-" دار الأمة- ص21.

[3]- خليل نوري، مسيهل نوري، الهوية الإسلامية في زمن العولمة الثقافية، ط1، ديوان الوقف السني 2009. ص39.

أما في كتاب المنجد في اللغة والأعلام لمؤلفه "خليل نوري" فـ«الهوية: (هو) ضمير للغائب المفرد المذكور، ويقال للمثنى (هما) وللجمع (هنَّ). والهوية: حقيقة الشيء أو الشخص المطلقة المشتملة على صفاته الجوهرية. وذلك منسوب إلى (هُوَ). والهُوْ هُوْ: لفظ مركب من هُوَ هُوَ، جُعِل جُعِل، اسماً مُعَرَّفاً باللام ومعناه: الاتحاد بالذات».[1] وهي «في اللغة العربية مصدر صناعي، يتكون من ضمير الغائب المفرد "هو" المعرف بـ"ال" ومن اللاحقة المتمثلة في الياء المشددة إلى جانب تاء التأنيث».[2] وجاءت في القاموس الفرنسي العربي العام identité بمعنى، «تماثل، تطابق، وَحْدَة».[3] أي أنها تلك الموجودات المتحدة في شيء ما، فمفهوم الهوية ليس خاصاً بالأفكار وفقط بل نجده حتى في الأشياء المجردة، فهي تمثل الذات والأصل والانتماء والمرجعية كذلك، أي ثوابت الشيء ومبادئه. فكما للكائن البشري هويته كذلك للجماد هويته، ويكفي طرح السؤال التالي لبيان ذلك: من أنا؟ من نحن؟ من هو؟ وهكذا.[4] بمعنى أن الهوية يمكن إسقاطها على كل ما هو موجود، معنويا كان أو ملموساً.

2. مدلولها الاصطلاحي:

تطلق "الهوية" على تلك العلاقة الفكرية التي توجد بين موضوعين مختلفين على العموم فمثلا "أ في هوية مع ب" معناه أنه: على الرغم من الاختلاف في التعبير بين أ و ب فإن المقصود بهما شيء واحد.وبتعبير آخر، الهوية هي كلمة القصد منها هو الجمع بين شيئين لتجعلهما متشابهاً تماماً.[5] ورأينا أيضا في بحثنا عن مفهوم الهوية أنها تحمل عدة معاني، فقد عرفها المحدثون بخلاف ما عرفها القدماء وإن كان الاختلاف طفيفاً إن صحَّ القول. لكننا حتى في تعريف القدماء للهوية لمسنا عدة معاني، منها أنها «التشخص، والشخص نفسه، والوجود الخارجي. قالوا: ما به الشيء

[1]- خليل نوري، مسيهل نوري، الهوية الإسلامية في زمن العولمة الثقافية، مرجع سابق، ص40.
[2]- مصطفي المسعودي، من نحن في زمن التحولات الكبرى؟ سؤال الهوية الحضارية: السياق المغربي نموذجاً، دار ناشري للنشر الإلكتروني، www.Nashiri.Net، نشر إلكتروني في ذي القعدة، 1433/ أكتوبر، 2012. ص10.
[3]- ينظر، القاموس فرنسي عربي، قاموس عام لغوي- علمي، دار الكاتب العلمية، بيروت- لبنان، 2005.ص430.
[4]- محمد زغو، أثر العولمة على الهوية الثقافية للأفراد والشعوب، الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية (4- 2010) Email: elfeth@yahoo.fr ص94.
[5]-عبد الرحمن بدوي، موسوعة الفلسفة، ج2، من ش إلى ي. ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر (1984). ص ص 269- 270.

هو هو باعتبار تحققه يسمى حقيقة وذاتاً، وباعتبار تشخصه يسمى هوية، وإذا أخذ أعم من ذلك يسمى ماهية... (أي) إذا كان كلياً كماهية الإنسان، (ويسمى هوية) إذا كان جزئياً كحقيقة زيد. أما إذا ما تحقق هذا التشخص في الوجود فيسمى حقيقة».[1] فوجود زيد وتشخصه في الواقع يعتبر حقيقة، في حين عدم تشخصه أو أنه غير موجود فتلك هي الهوية، وتبقى ماهيته كونه إنسان.

أما الهوية عند المحدثين فهي الأخرى اتخذت عدة معاني أو على الأجدر أربع معان: في المعنى الأول تسمى بالهوية العددية (Identité numérique) تطلق على ما هو واحد، كقولنا أن: الشيخ الرئيس هو أبو علي ابن سينا. وهناك معنى آخر تسمى فيه بالهوية الشخصية (Identité personnelle) وتطلق على ذات الشخص الواحد، على أن لا يطرأ عليه أي تغيير مطلقاً. أما الهوية الكيفية، (Identité qualitative) أو الهوية النوعية (Identité spécifique فهي تسمية تطلق على ذوات الصفات الموضوعية الموجودة في الفكر والمتشابهين في كيفيات واحدة مع اختلافهما الزماني والمكاني، كالهوية العربية أو الهوية الإسلامية. والهوية بمعناها الرابع تكاد تتطابق والمعنى الأول الذي أوردناه في بادئ الشرح الاصطلاحي، بحيث هي تلك العلاقة المنطقية التي تربط بين شيئين متحدين كالهوية الرياضية، التي تصدق في جميع الحالات رغم اختلاف القيم التي تقوم عليها، كما في العلاقة التالية:

$(ب + ج)^2 = ب^2 + ج^2 + 2$ ب ج. التي تدل على وحدة الطرفين.[2] أي أن العلاقة الأولى هي هي العلاقة الثانية ، فقط فيه اختلاف في الشكل بينما المضمون فهو هو. وبلغة الأرقام نقول: $(5+6)^2 = 5^2 + 6^2 + 2$ (5×6) العلاقة الأولى تعطينا الناتج 121، وأيضا العلاقة الأولى تعطينا نفس الناتج 121.

[1]- جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج2، مصدر سابق، ص530.
[2]- المصدر نفسه، ص531.

3. الهوية في علم الاجتماع:

كما أوردنا سابقاً أن للهوية عدة معاني فإن تلك المعاني تتعدد بتعدد المجالات، ففي علم الاجتماع مثلاً يعرفها إريكسون Erikson.E : «بأنها المجموع الكلي لخبرات الفرد، وتتكون من عنصرين هما: هوية الأنا وهوية الذات، وترجع هوية الأنا إلى تحقيق الالتزام في بعض نواحي العمل والقيم الإيديولوجية والسياسة والدين وفلسفة الفرد لحياته، أما هوية الذات فترجع إلى الإدراك الشخصي للأدوار الاجتماعية، ويذكر كذلك أن للهوية بعدان هما: البعد الإيديولوجي والبعد الاجتماعي».[1] بيد أن تفسير إريكسون الاجتماعي يستوجب حضور الإيديولوجيا، بحيث أن تعريف الهوية إيديولوجيا يعطينا عدة معاني لذاك المفهوم البسيط العميق، ذلك لأن العالم لا يحتضن إيديولوجية واحد موحدة، فعلى هذا بتعدد الإيديولوجيات تتعدد معاني الهوية حسب إريكسون.

إضافةً إلى تعريف إريكسون، كذلك، «تعرف الهوية على أنها الحقيقة المطلقة المشتملة على الحقائق اشتمالا لنواة على الشجرة في الغيب، أي تلك الصفة الثابتة والذات التي لا تتبدل ولاتتأثر ولاتسمح لغيرها من الهويات أن تصبح مكانها أو تكون نقيضا لها، فالهوية تبقى قائمة مادامت الذات قائمة وعلى قيد الحياة، وهذه الميزات هي التي تميز الأمم عن بعضها البعض والتي تعبر عن شخصيتها وحضارتها ووجودها»[2]، كالحضارة الرومانية مثلاً في بلاد المغرب العربي على العموم والجزائر على وجه الخصوص، هذه الحضارة التي حافظت على هويتها ووجودها طيلة قرون من الزمن، بتميزها عن باقي الحضارات.

وبشكل مختصر ودقيق تطلق الهوية على العلاقة والصلة التي تربط بين شخص وشخص ما أو بين شخص ومجتمع ما، على شريطة «أن يشعر بالهوية مع أشخاص المجتمع الذي يعيش وينمو

[1]- نصر الدين جابر، مشكلاتالشبابفيالمجتمعالجزائريبينأزمةالهويةواللامعيارية – نظرةتشخيصيةنفسية – اجتماعية، مخبر الدراسات النفسية والاجتماعية/جامعة بسكرة/الجزائر، Email : djaber_nacer@yahoo.fr ، ص4.
[2]- محمد زغو، أثرالعولمةعلىالهويةالثقافيةللأفرادوالشعوب، مرجع سابق، ص94.

فيه».[1] أي أن يحس بتلك الصفات التي تتشابه في ما بينه وبين مجتمعه الذي يعيش فيه، وأن يمارسها، كتلك العادات والتقاليد الموروثة على سبيل المثال.

4. فلسفياً:

مع بداية التسعينيات من القرن الماضي شهد هذا المفهوم التفاتة مشهودة مفاجئة وكثيفة[2]، لا لشيء فقط للأهمية التي بات يحملها في ثناياه، كون أن العالم شهد عدة ثورات وحروب على غرار الحرب العالمية الثانية وكذلك وخاصة الحرب البارد، التي شهدت صراع قوياً بين قطبي العالم أمريكا وروسيا (الاتحاد السوفيتي أنذاك) رغبةً من كلً منهما تزعم العالم وفرض قوانينه وهويته الذاتية.

لقد عرَّف "عبد الرحمن بدوي الهوية" في موسوعته الفلسفية « Identité (F.) Identity (E.) (هي) حقيقة الشيء من حيث تميزه عن غيره وتسمى أيضاً وحدة الذات».[3] واعتبر "ابن رشد" الهوية مصطلحاً عربياً في أصله، وهي تطلق «على الشخص أو على الموجود المشبه بالشخص إذا ظل هذا الشخص ذاتً واحدة ، رغم التغيرات التي تطرأ عليه، في مختلف أوقات وجوده».[4] كما عرفها الفارابي بقوله أنها «المعنى الذي تؤديه كلمة "هست" بالفارسية وكلمة "استين" باليونانية، أي فعل الكينونة في اللغات الهندو – أوربية الذي يربط بين الموضوع والمحمول،ثم عدلوا عنها ووضعواك لمة "الموجود" مكان الـ"هو" و"الوجود" مكان "الهوية".[5] بمعنى "الموجود أو الهو" مكان الذات و"الوجود أو الهوية" مكان الماهية كما سبق وأشرنا في مثال: زيد هو إنسان.

أمَّا الجرجاني «فيعرفها باعتبارها الحقيقة المطلقة المشتملة على الحقائق اشتمال النواة على الشجرة في الغيب المطلق».[6] بمعنى أن الهوية هي تلك النواة الموجودة في الغيب والتي هي أصل

[1]- عبد الرحمن بدوي، موسوعة الفلسفة، ج2، مصدر سابق، ص - ص 269-270.
[2]- الحسين الزاوي، الهوية وفلسفة اللغة العربية، ط1، منتدى المعارف، بيروت- لبنان 2014. ص14.
[3]- مذكور إبراهيم، المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، 1983. ص207.
[4]- محمد بوزواري، معجم المصطلحات الفلسفية، الدار الوطنية للكتابّ، 2009. ص 250.
[5]- مصطفي المسعودي، من نحن في زمن التحولات الكبرى، مرجع سابق، ص10.
[6]- المرجع السابق ، ص11.

الشجرة الموجود في الحقيقة المطلقة.في حين يعرفها أرسطو على أنها «وحدة الكائن، أو هي وحدة لتعدد الكائنات. أو في النهاية هي وحدة الكائن الواحد المنظور إليه باعتباره متعددا، إذ حينما نقول –على سبيل المثال– إن الشيء الواحد متطابق في ذاته، إنما ننظر إليه في نفس الآن كما لو كان شيء».[1] أي أن هذه الوحدة بالرغم من تعدد الكائنات فيها إلا أنها تبقى صفتها ثابتة غير متغيرة، ذلك لأن الشيء الموجود في تلك الوحدة موجود هو هو في كل تلك الكائنات المتعدد، وحينما ننظر إلى أي منها وكأننا ننظر إلى الشيء نفسه.

كما ذكرنا آنفاً أن للهوية معاني ومفاهيم متعددة بتعدد الجوانب والمجالات، إلا أن المعنى العام حسب اعتقادي يبقى سائداً ألا وهو أن الهوية "هي ما هوهو"، وهي إذا ضِيفت إلى مفهوم آخر أصبحت زيادة إلى معناها الأصلي تصبح تدل على معنى جديد مضاف إلى المعنى الأصلي، على غرار فلسفة الهوية. وجاء أن «فلسفة الهوية (philosophie de l'identité)– يطلق (اصطلاحها) على مذهب (شيلينغ) القائل بوحدة الطبيعة والفكر، ووحدة المثل الأعلى والواقع، وكل فلسفة لا تفرق بين المادة والروح، ولا بين الذات والموضوع، فهي فلسفة من هذا القبيل، لأنها تجمع بينهما في وحدة لا تنفصل، وترجعهما إلى واحد هو المطلق».[2] نفهم من هذا الكلام أن المعنى العام للهوية حافظ على مكانته وزيد له معنى آخر وإن كان لا يبتعد عنه كثيراً. فضِيف مفهوم الفلسفة عند (شيلينغ) – إن جاز هذا الكلام – إلى مفهوم الهوية وأصبح المعنى على ما هو عليه.

على ضوء ما ورد سابقاً نقول: «إنَّ للهوية تعريفات متعددة، حسب العلم الذي يبحث فيها: علم النفس، أو علم الإنسان، أو علم الاجتماع... (إلاَّ أنَّ) جميع العلوم تتبنى مفهوماً متقارباً للهوية، وأنَّها جميعها متفقة على أهم شيء في تعريف الهوية، ألا وهو "الخصوصية والتميز عن الغير."مع العلم أن الاختلاف وارد حسب مجال استعمالها».[3] يأتي هذا الكلام ليبرر ما قلناه سلفاً حول المعنى العام لمفهوم الهوية وحول تعدد معانيها حسب مجالات الدراسة فيها.

[1]-المرجع نفسه، نفس الصفحة.
[2]- جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج2، مصدر سابق، ص531-532.
[3]- خليل نوري، مسيهل نوري، الهوية الإسلامية في زمن العولمة الثقافية، مرجع سابق، ص41.

من المسلم به أنه إذا كثر الكلام حول شيء ما فإنه تكثر فيه التصنيفات كذلك، فالهوية لكثرة معانيها، صنفت إلى نوعان: هوية فردية وأخرى وطنية أو قومية.

فأما الفردية: فهي تعتمد أساساً على المميزات "الجسدية" بمعنى تلك الصفات التي تميز كل شخص عن شخص آخر بين ملايين الأشخاص، على غرار بصمات الأصابع التي تختلف بين شخص وآخر فبالرغم من تشابه بعض البصمات مع بعضها بين الأشخاص إلى أنه هناك بصمات خاصة بصمة السبابة اليسرى فلا شبيه لها في كل المعمورة، ويحدد أو يثبت العلم هذا الاختلاف.وأمَّا الوطنية أو القومية: نسبة إلى الوطن أو إلى الأمة التي ينتسب إليها شعب متميز بخصائص هويته، وهذه الخصائص غالباً ما تكون ذات سمات ثقافية، كما يمكن أن تكون مجموعة من العادات والتقاليد الإيديولوجية، دينية كانت أو إنسانية أو اجتماعية إلى غير ذلك من الصفات العامة التي تمثل الحد الأدنى المشترك بين جميع الأفراد الذين ينتمون إليها. وإن جئنا إلى ذكر الاختلاف بين النوعين، فإن الاختلاف بينهما هو "اختلاف في النوع وليس في الدرجة. فالهوية الفردية ذات سمات جسدية في الأساس، والهوية القومية ذات سمات ثقافية في الأساس".[1] فالاختلاف عندي بين الصنفين لا يعتبر اختلاف بقدر ما يعتبر ترابط أو تداخل أو شيء مثل هذا القبيل، فكل ما هو موجود في جسدي يمثل هويتي، وكل ما هو موجود في بلدي ووطني يمثل قوميتي، ونحن نعلم أن الوطن هو خليط من الأفراد – إن جازت العبارة — هذا الخليط أو هذه المجموعة يمثلون مجتمعاً وهذا الأخير يمثل وطناً، ومنه يمكننا القول بتداخل هاتين الصنفين من الهوية.

[1]- يُنظر - أحمد بن نعمان، الهوية الوطنية- الحقائق والمغالطات- دار الأمة، ص23.

ب- مفهوم المسرح:

1. مدلوله اللغوي:

جاء لفظ المسرح في معجم "لسان العرب" فقد جاء كالتالي: «المسرح بفتح الميم مرعى السرح، وجمعه المسارح... وهو الموضع الذي تسرح إليه الماشية بالغداة للرعي».[1] وبتعبير مغاير إلى حدٍّ ما، وردت كلمة المسرح في "المعجم المسرحي" لمؤلفيه: -ماري إلياس وحنان قصاب حسن- في مادة (سرح) على أن «المسرح كلمة مأخوذة من فعل سرح، وكانت تستعمل في الأصل للدلالة على مكان رعي الغنم وعلى فناء الدار».[2] أي مدلول هذه الكلمة هو المكان الرحب الذي تسرح فيه الكائنات.

من خلال ما أوردناه من تعريفات لمفهوم المسرح، يتضح جلياً اتفاق جل التعريفات حول أصل كلمة "مسرح" فكما تسرح الغنم في مكان مرعاها وكما يسرح أهل الدار في فنائها، كذلك «الممثلون يسرحون فوق خشبة المسرح، كما أن فكر المشاهدين يسرح عند مشاهدة التمثيلية...»[3] وعلى هذا جاء شرح مفهوم المسرح هكذا.

2. مدلوله الاصطلاحي:

في تعريفنا الاصطلاحي لمفهوم المسرح نجد أن «(المسرح) Theatre وTheater. (هو كلمة أصلها) يوناني theatron وتعني (المشاهدة والرؤية)، وتطلق كلمة المسرح أساساً على المبنى الذي يضم خشبة التمثيل ومكاناً للمشاهدين، كما يمكن أن تطلق على المكان المحدد لإقامة عُروض مسرحية».[4] وهو «قد يختلف بأنه ظاهرة جماعية أنتجْته االجماعة تعبيراً عن ذاتها

---

[1]- يُنظر ابن منظور، لسان العرب المحيط، معجم لغوي علمي، قدمله: عبدالله العلايلي، إعداد وتصنيف: يوسف خياط، دار لسان العرب، بيروت- لبنان (د- ط، د- س)، مج2 ،ص128 .

[2]- يُنظر، ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان، بيروت- لبنان، ط1، 1997م. ص424.

[3]- يُنظر، قواص هند، المدخل إلى المسرح العربي، دار الكتاب اللبناني، بيروت – لبنان 1981، ص25. نقلاً عن أطروحة دكتوراه موسومة بـ"توظيف التراث في المسرح الجزائري"، للطالب أحسن ثليلاني، (غير منشورة) جامعة منتوري قسنطينة، 2010/2009. ص16.

[4]- مجلة عبد الرزاق معاد وَحسام دبس وزيت، "السينوغرافيا في مسرح القرن العشرين وارتباطه بفنون التصوير واتجاهاتها"، جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية _ سلسلة العلوم الهندسية المجلد (31) 2009، (تاريخ الإيداع 2008/10/21. قُبِل للنشر في 2009/03/16) ص.247

الاجتماعية أو النفسية، أو الحضارية، أو محاولة للتعبير عن المشاعر الأكثر تأصلاً في الذات الاجتماعية للجماعة عبر الحركة، ثم الحركة والكلمة والموسيقا. فهو بهذه المنزلة فن جماعي بامتياز».[1] بحيث نجد له جمهوراً واسعاً بخلاف بعض الفنون الأخرى، وعليه يلقب "بأبو الفنون". فهو فن من الفنون الدرامية يعمل على خلق عرض من النص المسرحي، الذي يجسده الممثلون على خشبة المسرح، ولهم في ذلك استخدام وسائل متنوعة ومختلفة لإصال تلك الرسالة التي يحملها العرض المسرحي حسب رؤية خاصة لكل مخرج. ومع تداخل النص مع العرض، اختلف النقاد والدارسون في ما إن كان المسرح أدباً أم فنًّا من الفنون؟

نفهم من هذا أن المسرح صنف إلى صنفين اثنين في بادئ الأمر، أما الأول فيرى رواده أن المسرح من جنس الفنون أي أنه عرض يقوم على مجموعة من الفنون التي تتداخل في تشكيل ذلك العرض المسرحي، على غرار الملابس والديكور والموسيقى وغيرها، أما الرأي الثاني فيراه شكلا أدبيا، مستندين في ذلك إلى أن فكرة المسرح نص مادته الكلمة. إلاَّ أنه وبعد زخم طويل بين ما إذا كان المسرح أدباً أم فنّاً، ظهر رأي آخر وكأنه يجمع بين الرأيين السابقين، بحيث يعتبر أن المسرح ضرب من الأدب عند تناوله بكونه نصًا، وضرب من الفنون عندت ناوله بكونه عرضًا.[2]

إذا قلنا أن «المسرح نشاط إبداعي فكري حرفي من جهة إرساله وهو يحتاج في الوقت نفسه إلى نشاط جماعي بشري متلق له، فالمسرح إبداع تعبيري معروض في حالة من الأداء الحاضر على متلقين حاضرين جسد أو ذهنا ومشاعرا».[3] فهو لا يقصد به ذلك المبنى المخصص له وفقط كما عرفه بعض النقاد، وها هو إبراهيم أحمد في مؤلفه "الدراما والفرجة المسرحية" يعطينا شرحاً وافياً لمعنى المسرح فيقول: هو تشكيل "لأربعة مكونات: الممثلون، والنص المسرحي، والركح أو الخشبة،

[1]- غسان غنيم، ظاهرة المسرح عند العرب، مجلة جامعة دمشق – المجلد – 27 العدد الثالث + الرابع2011 . ص158.

[2]- يُنظر، ابن تميم علي، السرد والظاهرة الدرامية – دراسة في التجليات الدرامية للسرد العربي القديم- ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – .المغرب 2003 ، ص8. نقلاً عن أطروحة دكتوراه، توظيف التراث في المسرح الجزائري. ص16.

[3]- أبو الحسن عبد الحميد سلام، حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف، ط2، مركز الإسكندرية للكتاب، مصر1993، ص19

والجمهور".[1] وعلى اعتبار أن الجمهور جزء مهم في المسرح فهو «فن لا يمكن أن يتحقق دون متفرجين».[2] ولسنا بكلامنا هذا نقصي مسرح الرفوف إن جازت العبارة، فكما هنالك مسرح على الخشبة، هناك مسرح تلفزيوني وهناك مسرح إذاعي وهناك مسرح على رفوف المكتبات، تلك النصوص التي لم تتأقلم ومتطلبات الخشبة، فأحيلت للقراءة والتمتع فقط.

3. فلسفيا:

يقول "رولان بارت" متسائلاً: «ما المسرح؟ إنه نوع من الآلة السيبرنية، تختبئ وقت الاستراحة، خلف الستار، وما أن ترتفع هذه الأخيرة، حتى تبدأ هذه الآلة ببث الرسائل إليك، ولهذه الرسائل خصوصية التزامن رغم اختلاف إيقاعها».[3] يعطينا بارت تعريفاً ميدانياً للمسرح – إن صحَّ القول– فالستار والآلة السبرينية هما بمثابة تلك الوسائل المساعدة في أداء المسرحية، بينما الرسائل المبثوثة تمثل النص المسرحي المترجم من خلال رؤية المخرج أو المؤلف أو كلاهما، أما الممثل فلا استغناء عنه.

أعطت المدرسة الألمانية العريقة "أكسفورد" تعريفاً يشتمل على تعريفين إن لم يكونا منفصلين، أما الأول: فهو «مصطلح يطلق بشكل عام على ما يكتب من أعمال مسرحيه للمسرح في بلد ما... أما الثاني: فمصطلح يطلق على أي موقف مسرحي ينطوي على صراع ولأهداف مسرحية يتضمن تحليلا لهذا الصراع عن طريق افتراض وجود شخصيات مسرحية».[4] لا يكاد يبتعد هذا التعريف عن سابقيه من التعريفات، وكأننا نستنتج ممَّا قيل أن معظم الباحثين في مجال المسرح والدارسين له وكذا النقاد، يجمعون على تعريف المسرح على أنه شكل من أشكال الفنون، يكون في أعمال الكتاب في عصر من العصور وحضارة من الحضارات، أو أنه فن مجسد على خشبة المسرح مستخدماً في ذلك وسائل عديدة لبث رسالة ما على متلقي يكون حاضراً مباشرةً أو وراء شاشة التلفاز كما نراه اليوم في عصرنا المعاصر.

---

[1]- يُنظر، إبراهيم أحمد، الدراما والفرجة المسرحية، ط1، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية – مصر، 2006، ص ص 38 ،37 . نقلاً عن أطروحة دكتوراه، توظيف التراث في المسرح الجزائري. ص16.

[2]- نديم معلا، لغة العرض المسرحي، المدى، (د-ط، د-س) ص6.

[3]- المرجع نفسه، ص7.

[4]- يُنظر: شكري عبد الوهاب: النص المسرحي، مؤسسة حورس الدولية، الإسكندرية، مصر، ط2، 2001، ص10.

ظهر المسرح في شكله الأول على أنه تراجيديا، فالمعلم الأول أرسطو هو من وضع قواعد اللعبة المسرحية، فقد كان اليونانيون القدماء يحتفلون بعيد الإله ديونيزوس (إله الخمر) بشكل مأساوي وسرعان ما تحولت هذه الاحتفالات إلى ملهات أو ما يعرف بالكوميديا الشكل الثاني للمسرح، وقد «احتقر أرسطو الكوميديا ومجد المأساة، وكُتَّاب المسرح الحديث، يدركون جميعاً أن هذا العصر خلط الكوميدي بالتراجيدي، وصار يصعب الفصل بينهما. ما جعل دورنمات يقول أن الكوميديا هي تعبير عن اليأس، أو كما يقول يوجين يونيسكو: "نحن نضحك لكي لا نبكي." أو كما قال ألفريد جاري: "إن الكوميديا هو الشيء الوحيد الجاد».[1] هذا الخلط الذي استوجب ظهور شكل ثالث من المسرح، أطلق عليه باسم "الطراجيكوميديا" وهو مزيج من التراجيديا والكوميديا وهو ما نراه خاصة في المسرح السياسي، الذي يبث رسالة مأساوية في قالب كوميدي.

قبل أن نذهب إلى مفهوم التراث ارتأينا أنه من الواجب إعطاء تعريف أو مفهوم المسرحية، ذلك لأن المسرح ليس هو المسرحية وإن كان الكثير يطلق الاسمين على كلمة واحدة بمعنى أن الكثير يعتبرهما معنى واحد. فـ«المسرحيّة هي قصّة تعالج فكرة معينة، يعبّر عنها الممثلون بحوار هم وتصرفاتهم وحركاتهم وصلاتهم ببعض على خشبة المسرح، لتؤدّي غرضاً محدّداً يهدف إليه الكاتب».[2] أو هي «فن التعبير عن الأفكار الخاصة بالحياة في صور تجعل هذا التعبير ممكنا لإيضاحه بواسطة ممثلين، وأن يثير الاهتمام في قلوب جمهور محتشد يسمع كل ما يقال ويشهد مايجري ».[3] ويمكن للمسرحية أن تقام في أي مكان سواء في المسارح (الأماكن المخصصة لها) «أو أمام آلات تصوير تلفازية ليشاهدها الجمهور في المنازل.»[4] وقد أصبح التلفاز لدى البعض يمثل ركحاً خاصة في الدول العربية، وذلك لعزوف المتلقي من دخول المسارح.

[1]- مسرح القرن الـ20 (المؤلفون) ج1، اختيار وتدقيق: عصام محفوظ، دار الفرابي. ص40.
[2]- إسماعيل الصلخديّ، المرشد في المذاهب الأدبيّة والفنون الأدبيّة، الأدب العربيّ الحديث (د، ط- د، س) ص27.
[3]- يُنظر: شكري عبدالوهاب، النص المسرحي، مؤسسة حورس الدولية، الإسكندرية - مصر، ط2 ، 2001. ص ص 9- 13.
[4]- وليد البكري، موسوعة أعلام المسرح - والمصطلحات المسرحية – دار أسامة للنشر والتوزيع، الأردن – عمان. 2003. ص49.

ج- مفهوم التراث:

1- مدلوله اللغوي:

مصطلح التراث عند ابن منظور في مؤلفه الشهير "لسان العرب": «التراث في اللغة مشتق من مادة ورث والمأثور والتراث والميراث والموروث والإرث وهي ألفاظ عربية مترادفة وردت في اللغة كالحسب».[1] ويضيف الزمخشري في كتابه "أساس البلاغة": أن بعضاً «من اللغويين من جعل الورث والميراث خاصين بالمال، والإرث خاصب الحسب وتستخدم الكلمة مجازا للدلالة على ما هو معنوي يقال: "هي في إرث مجد، والمجد متوارث بينهم وهم الورثة والوارث».[2] بمعنى أن الأولى تستخدم للدلالة على ما ورثه المرء من مالٍ أو أي شيء مادي، بينما الكلمة الثانية فتستخدم للدلالة على ما ورثه المرء من أشياء معنوية ممن سبقه، كالحسب والنسب وحتى العادات والتقاليد وغيرها.

أصبحت كلمة تراث في مجالها الثقافي على الخصوص، يقصد بها كل ما ورثه أو كل ما وصل شخص ما أو جيل في مجتمع ما، قلت كل ما وصل إليه من ما سبقه كالأب مثلاً بالنسبة للشخص. ودليل ذلك قول الله عزَّ وجلَّ على لسان نبيه يعقوب: ﴿فهب لي من لدنك وليا يرثني ويرث من آل يعقوب[3]﴾ وقد جاء في تفسير هذه الآية في معجم ابن منظور (لسان العرب) «إنما أراد أن يرثني ويرث من آل يعقوب النبوة ولا يجوز أن يكون خاف أن يرثه أقرباؤه المال لقول النبي صلى الله عليه وسلم: (إنّا معاشر الأنبياء لا نورث وماتركناه فهو صدقة).»[4] فالمعنى هنا من كلمت تراث هو ما ورثه المرء من أشياء معنوية على غرار ما ذكرنا آنفاً.

---

[1]- ابن منظور، لسان العرب، مادة (ورث)، مج2، دار مصادر، بيروت، 1994، ص، ص 199– 200.
[2]- الزمخشري جارالله محمود ابن عمر، أساس البلاغة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1979، ص 670.
[3]- سورة مريم الآية (06).
[4]- ابن منظور، لسان العرب، مصدر سابق، ص200.

كما جاء أيضاً في كتاب (هارون عبد السلام) في– التراث العربي– «بأنه لا توجد للتراث مادة معينة في معاجم اللغة كبيرها وصغيرها، وبناءا على ذلك فهو يرى بأن هذه الكلمة مأخوذة من مادة (ورث) التي تدور معانيها بإجماع اللغويين حول مايخلفه الرجل لورثته، وأن تاءه أصلها واو: أي (الوِراث) ثم قُلِبت الواو تاء، لأنها أجلد من الواو وأقوى فصارت (تُراث).»[1] وقد صارت الكلمة اليوم أي (التراث) متداولةً بكثرة، خاصة في المجال الثقافي أو الحضاري بشكل عام.

وورد في كتاب "التراث والحداثة" لمؤلفه: – الجابري– ما لا يبتعد كثيراً عن الشرح السابق لمفهوم التراث إن لم نقل أنَّ شرحه، وما سبق، يتطابقان، بحيث يرى أن «لفظ (التراث) في اللغة العربية من مادة (و.ر.ث)، وتجعله المعاجم القديمة مُرادفاً لـ (الإرث) و(الوِرث) و(الميراث)، وهي مصادر تدل...على ما يرثه الإنسان من والديه من مال أو حَسَبٍ. وقد فرق بعض اللغويين القدامى بين (الوِرْث) و(الميراث) على أساس أنَّهما خاصان بالمال، وبين (الإرث) على أساس أنه خاص بالحسب. ولعل لفظ (التراث) هو أقل هذه المصادر استعمالاً وتداولاً عند العرب الذين جُمعت منهم اللغة ».[2] وقد جاء تفصيل لماذا قُلِبت الواو تاءاً في ما سبق، حيث أن أصل الكلمة هو (ورَاث).

2– مدلوله الاصطلاحي:

إن كلمتي Héritage وَ Patrimoine لا تحملان نفس ما تحمله كلمة (التراث) عندنا في العربية، فقد استعمل الفرنسيون كلمة Héritage للدلالة مجازاً عن عادات وتقاليد حضارة ما، بخلاف المعنى الذي تحمله كلمة (تراث) في العربية ألا وهو: الموروث الثقافي والفكري والديني والأدبي والفني. فإن هذا الشرح يقتصر فقط على الفكر العربي المعاصر، وحتى هذا الأخير نجده قد تغير معناه عن المعنى القديم، فبعد أن كان يدل على الميراث أو الإرث الذي يخلفه الأب لأبه،

[1]- هارون عبدالسلام، التراث العربي، سلسلة كتابك، رقم 35، دار المعارف، مصر1978، ص ص 4، 3. نقلا عن أطروحة دكتوراه، توظيف التراث في المسرح الجزائري،

[2]- محمد عابد الجابري، التراث والحداثة – دراسات ومناقشات- ط1، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت لبنان، 1991. ص21-22.

أصبح يدل على حلول الأب في ابنه بمعنى آخر، هو أن يتحلى الابن بكل ما تميز به الأب من عادات وتقاليد. وهكذا شأن الأمم والحضارات.[1]

لقد جاء مفهوم "التراث" في قاموس مصطلحات الأدب أنه ما تراكم خلال الأزمنة من تقاليد، وعادات وتجارب وخبرات وفنون وعلوم عن أمة من الأمم، وأنه ذلك الموروث الثقافي التاريخي الشعبي الفني لأمة من الأمم دائماً، الذي يربط حاضر الأمم بماضيها، وذلك لا لشيء فقط لإثبات الهوية الوطنية وتحقيق الذات القومية.[2] وعلى ذكر الماضي فقد عرف حسن حنفي التراث في مؤلفه "التراث والتجديد" على أنه «هو كل ما وصل إلينا من الماضي داخل الحضارة السائدة.»[3] وقد يعتبر هذا تعريفاً أشمل من الشامل – إن صحَّ التعبير. بخلاف الذين فصلوا في هذا المفهوم.

وبتعبير آخر نقول أن: «التراث بمعناه الواسع، هو ما خلفه السلف للخلف من ماديات ومعنويات أيًّا كان نوعها.»[4] ولشرح هذه الفكرة والتفصيل فيها والذي يمثل أو يعني به: «ذلك المخزون الثقافي المتنوع والمتوارث من قبل الآباء والأجداد، والمشتمل على القيم الدينية والتاريخية والحضارية والشعبية، بما فيها من عادات وتقاليد، سواء كانت هذه القيم مدونة في كتب التراث، أو مبثوثة بين سطورها، أو متوارثة أو مكتسبة بمرور الزمن. وبعبارة أكثر وضوحا :إن التراث هو روح الماضي وروح الحاضر وروح المستقبل بالنسبة للإنسان الذي يحيا به، وتموت شخصيته وهويته إذا ابتعد عنه، أوفقده.»[5] بيد أن هذا الشرح وبالرغم من أنه مفصل تفصيل جميل إلاَّ أنه يصدر حكماً اختلف الكثير من الباحثين والنقاد وكذا الدارسين لهذا الموضوع، والمقصود من هذا الكلام هو قول "إسماعيل سيد علي" في شرحه "أن التراث هو روح الماضي وروح الحاضر وروح المستقبل

[1]- المرجع نفسه، ص ص 23- 24.
[2]-يُنظر- محمد بوزواوي، قاموس مصطلحات الأدب، سلسلة قواميس المنار، دار مدني للطباعة والنشرو التوزيع، ص85.
[3]- حنفي حسن، التراث والتجديد – موقفنا من التراث القديم، ط5، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت سنة 2002. ص13.
[4]- محمد سليمان حسين، التراث العربي الإسلامي – دراسة تاريخية ومقارنة-، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر (د- س)، ص13. نقلا عن أطروحة دكتورا، توظيف التراث في المسرح الجزائري، ص02.
[5]- إسماعيل سيد علي، أثر التراث في المسرح المعاصر، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، مصر-القاهرة، دار المرجاح (الكويت)، سنة 2000 .ص40. نقلا عن أطروحة دكتوراه، توظيف التراث في المسرح الجزائري، ص02.

بالنسبة للإنسان..." وباعتبار أن هذا الحكم مطلق، فإننا نقول أنه قد جاء في السنوات الأخير من القرن العشرين وإلى وقتنا هذا، من يرى أن التطور الثقافي على وجه الخصوص كونه موضوع دراستنا، منوط بترك التراث، والاشتغال بما هو جديد وجلب ثقافة الشعوب الأخرى خاصة تلك الشعوب المتطورة أو المتقدمة أحسن. فبالرغم من أهمية التراث في رسم شخصية وهوية راسخة وثابتة للفرد، إلاَّ أنه لا يمكننا أن نطلق حكماً واسعاً كالذي سبق، وسيأتي تفصيل ذلك في قادم الفصول بإذن الله.

لم أشأ المضي على خطى من فصل في التراث واعتبره عدة أقسام، بقدر ما رأيت أن واجبي هو أن أكون موضوعيا في طرحي لهذه المسألة بشكل عام، فعلى سبيل المثال لا الحصر يعتبر التراث الشعبي أحد أهم أقسام التراث بالنسبة لمن وضع لهذا الأخير تقسيمات. وفي بحثنا عن مفهوم التراث الشعبي وجدنا أنه لا يبتعد كثيراً عن مفهوم التراث بشكله العام بحيث أنه يمثل: «عادات الناس وتقاليدهم وما يصيرون عنه من آراء وأفكار ومشاعر يتناقلونها جيلاً عن جيل. ويتكون الجزء الأكبر من التراث الشعبي من الحكايات الشعبية مثل الأشعار والقصائد المتغنى بها، وقصص الجن الشعبية والقصص البطولية والأساطير، ويشتمل التراث الشعبي أيضاً على الفنون والحرف وأنواع الرقص، واللعب، واللهو، والأغاني، أو الأحاجي، والمفاهيم الخرافية والاحتفالات والأعياد الدينية.»[1]

ويقول "لالاند" في شرحه لمفهوم التراث: «إنه يجسد حياة تشتمل، في آن، على مشاعر وأفكار واعتقادات، وعلى تطلعات وأعمال. إنه يطلق بنوع من الاتصال الخطيب ما يتوجب على الأجيال المتعاقبة، أيضاً، أن تكتسبه، وما ينبغي لها أن تورثه...»[2] أما التراث بمفهومه الديني فهو بمثابة «مصدر أصيل، لا يمكن نضوبه، إلغاؤه واستبداله.»[3] وغرضي من عرض هذا التعريف، فقط

[1]-الموسوعة العربية العالمية -06- ط2 (ط1 سنة 1996) مؤسسة أعمال الموسوعة للنشر والتوزيع- الرياض. سنة 1999. ص 180.

[2]- أندريه لالاند، موسوعة لالاند الفلسفية، المجلد3، R-Z، تعريب، خليل أحمد خليل، تعهده وأشرف عليه حصراً، أحمد عويدات، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط2، 2001. ص1469.

[3]- المصدر نفسه، ص1469.

لأبين فكرة الجانب الديني من هذا المفهوم، وذلك لأن الدين في حدِّ ذاته يعتبر بالنسبة لنا نحن المسلمون، هو أعظم تراث نملكه وتزخر به أمتنا عن سائر الأمم الأخرى.

في الأخير نستنتج ممَّا سبق، اتفاق الباحثين والدارسين وكذا النقاد على أن جذور التراث، تمتد إلى الأزمنة الغابرة أي الماضية، ومع هذا فإنهم يختلفون في تحديد هذا الماضي، كون بعضهم يرى أن هذا الماضي يمتد إلى الماضي البعيد، معتبرين التراث أنه كل ما ورثناه خلال الحضارة السائدة، بمعنى على مرِّ التاريخ. في حين يرى البعض الآخر أن التراث هو ما جاءنا من الماضي سواء كان ماضٍ بعيد أو قريب.[1] وقد جاء هذا الرأي الأخير خلاصةً لرأيين سبقاه، الرأي الأول المذكور، ورأي آخر اعتبر أصحابه التراث هو ما وصلنا من الماضي القريب.

[1]- يُنظر - وتار محمد رياض، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة - دراسة -، من منشورات اتحاد كتاب العرب، سوريا- دمشق، 2002. ص21

المبحث الثاني: الهوية والفلسفة.

أ – إشكالية الهُوِيَّة:

لا يكاد يختلف اثنان على أن لمفهوم الهوية مكانة لها من الأهمية ما يكون في أبحاث ودراسات الفلاسفة الغابرين والمعاصرين، والمفكرين وبشكل عام الباحثين في شتى المجالات والميادين. هذا المفهوم الذي تصارعت لأجله الآراء والأفكار، ليحتدم الصراع فيصبح صراع بين المجتمعات فصراع بين الدول فالأمم، فصراع العصر. وسيأتي توضيح هذا القول في ما سيأتي من هذا البحث.

لا شك أن الإنسان أول ما يبحث عنه حين يصل مرحلة الوعي هو ذاته أو وجوده أو كينونته، وبتعبير آخر البحث عن هويته، ولا أقصد بكلامي هذا أن المصطلحات، الذات والوجود والكينونة هي نفسها الهوية أو هي مرادفة لمصطلح الهوية، بل جاءت فقط للتوضيح وإن كان بعض الباحثين قد أدرج مفهوم الذات مثلاً ومفهوم الهوية في نفس السياق على غرار المفاهيم الأخرى. وما نلمسه من كل هذه الآراء المتفق عليها والمختلف فيها أحياناً والمتناقضة أحياناً أخرى، أنه قد تشعبت أبعاد وأشكال الهوية بتعدد الأبحاث التي أجريت عليها والآراء التي أثيرت حولها، فأغلب الباحثين يقولون أنها برزت بشكل واضح وجلي في القرن الماضي خاصة بعد نهاية الحربين العالميتين الأولى والثانية، وذلك لتصادم العادات والتقاليد والمعتقدات فيما بين الشعوب، سواء تلك المشاركة في الحرب أو تلك التي وقفت على الحياد، فحتى هي لم تسلم من مخلفات الحرب خاصة السلبية منها، وأقصد على وجه الخصوص الجانب الفكري والثقافي.

لو أخذنا بكلام حسن حنفي في مؤلفه "الهوية" حين قال "الهوية موضوع فلسفي بالأصالة، عالجه الفلاسفة المثاليون والوجوديون على حد سواء ..."[1] وعالجه كذلك الواقعيون كلا حسب

[1]- حسن حنفي حسنين ، الهوية، المجلس الأعلى للثقافة، 2002. ص 9.

معتقدات مذهبه. لاعتبرنا أن مفهوم الهوية يرجع أصله إلى الفلسفة وهذا هو الأرجح. وقد أرجعه علماء النفس إلى الأصل النفساني خاصة بعد تطور الأعمال الفرويدية وانتشارها، ويقول "بيتر كوزن" يقول على لسان "إريك إريكسون" المتخصص في مجال علم النفس الذي يُدرج مفهوم الهوية ضمن المفاهيم النفسية حينما يقول أنه "قلما يوجد مفهوم من المفاهيم النفسية لاقى من الانتشار في لغة الحياة اليومية أكثر من مفهوم الهوية..."[1] وربما يقصد في هذا السياق أن مفهوم الهوية وإن كان أصلها فلسفي محض إلاَّ أنها تُعنى بالجانب النفسي أي أنها حالة نفسية أو كما أُطلق عليها "ظاهرة النفس".

وتحليلنا هذا جاء وفق ما أورده "بيتر كوزن" على لسان "إريكسون" دائماً، حينما قال في مقام آخر أن "مفهوم الهوية (نشأ) بالأصل من الفلسفة ويصف منذ أرسطو ظاهرة النفس"[2]، ومن الممكن أن إريكسون قد اعتمد على كلامه هذا على مقولة أرسطو الموثقة في مؤلفه "في ما بع الطبيعة" "إن الهوية تطلق على معانً عدة"[3] وكما أورد لنا "حسن حنفي" في "الهوية" أنها ذات أصل فلسفي، أكد لنا هذا مع تعدد جوانبها بقوله في موضع آخر أن "الهوية ... على الرغم من أنها موضوع ميتافيزيقي (فلسفي) فإنها مشكلة نفسية وتجربة شعورية"[4]، ويضيف أيضا أنه "قد أصبحت للهُوِيَّة عنواناً لفلسفة "فلسفة الهوية" عند شلنج"[5]، وعليه اعتبرنا أن الهوية ذات أصل فلسيفي على الأغلب وإن تعددت جوانبها.

إذن فالهوية ذات أصول فلسفية، ومعلوم أن أول ما تطرق إليه الفلاسفة في أبحاثهم ودراساتهم، هو مفهوم الوجود، ومنه فقد جاءت دراسة الهوية من المنطلق الأنطولوجي حتى كانت تعتبر مرادفة للوجود، بمعنى أن مصطلح الهوية كان يدل على معنى الوجود، وقد ورد ذلك عند كل

[1]- بيتر كوزن، البحث عن الهوية "الهوية وتشتتها في حياة إيريك إريكسون وأعماله" تر: سامر جميل رضوان، دار الكتاب الجامعي، العين دولة الإمارات المتحدة، 2010، ص 91.
[2]- المرجع نفسه، ص 93.
[3]- فتحي المسكيني، الهوية والزمان، تأويلات فينومينولوجية لمسألة "النحن"ط1، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت – لبنان، 2001. ص5.
[4]- حسن حنفي، الهوية، مرجع سابق، ص 11.
[5]- المرجع نفسه، ص 13.

من الفارابي أو ابن رشد وابن سينا، ثم أخذت معنى آخر ألا وهو المعنى الإبستيمولوجي تحديداً مع أعمال ديكارت ومن جاء بعده إلى كانط، لتصبح حينها واقعة فلسفية لا يمكن غض البصر عنها، وحينما أتى المعاصرون منذ هيغل، صار لمعنى الهوية معنى آخر غير المعنى الأنطولوجي الأول أو القديم أو الإبستيمولوجي الحديث، صار لها معنى فينومينولوجي ثم إلى طرح أنثروبولوجي وثقافي كما صار شائعاً أو معمول به اليوم.

لقد أصبح من الواضح أن تطور مصطلح الهوية في خضم هذه التشعبات التي مرت بها، أنها باتت تدرس من الجانب الفينومينولوجي حين نتطرق للتساؤل الفلسفي الأنطولوجي هو "من نحن" هذا من جهة، وتدرس من الجانب الأنثروبولوجي الثقافي من جهة أخرى، حينما نبحث في – أو عن هوية الإنسان[1]. فمصطلح الهوية ليس وليد اليوم وإن كان كإشكالية مطروحة في الساحة الفكرية في العصر الحديث إلى يومنا هذا في عصرنا المعاصر، فقد أخذت مكانة كبيرة في أبحاث ودراسات في جميع المجالات سواء الفكرية الثقافية أو الاجتماعية وحتى السياسية، ليصبح بذلك مصطلح الهوية مصطلح حضارة كما جاء في كتاب "الهوية العربية والأمن" لمؤلفه "عبد الرحمن المسدِّي" أن "الهوية هي كينونة ووجود ومعطى تاريخي وحضاري للشعوب."[2] بمعنى أن الهوية أصبحت بمثابة أساس ومنطلق كل حضارة.

ب – أبعادالهُوِيَّة وتصنيفاتها:

جاء في مقال " الثقافة والهُوية – إشكالية المفاهيم والعلاقة –" لكاتبه: "شيهب عادل" أن الهُوية تتميز بالتبادل بين أجزائها وفي التبادل بين أجزائها وتقاطعها مع هويات أخرى في علاقة جدلية ما يجعلها متحركة وحية..."[3] أي أن الهوية تحيى بتعدد أبعادها وأشكالها المختلفة، وإننا نجد أن "إريك إريكسون" يجل للهوية بعدين لا ثالث لهما "هما البعد الإيديولوجي والبعد

[1]- ينظر فتحي المسكيني، الهوية والزمان، مرجع سابق، ص، ص8 - 9.
[2]- عبد الرحمن المسدِّي، الهوية العربية والأمن اللغوي – دراسة وتوثيق، ط1، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، بيروت – لبنان، 2014. ص249.
[3]- موقع أنتروبوس الموقع العربي الأول للأنثروبولوجيا والسوسيوأوتروبولوجيا.الثقافة والهُوية - إشكالية المفاهيم والعلاقة -" لـ"شيهب عادل". http://www.aranthropos.com

الاجتماعي"[1]، أما الأول حسب "إريكسون" فهو نتاج "كل تلك المنظومات الفكرية التي تستفز حماس وارتباط الإنسان، وتمنحه السماد للحاجات الوجودية للعقيدة والمعنى."[2]وأما البعد الاجتماعي فهو نتاج كل ما يتعلق بالمجتمع، من عادات وطقوس قامت عليها المجتمعات أو تبنتها في زمن من الأزمنة.

لكن واعتماداً على بعض الأبحاث التي أجريت حول الهوية وأبعادها، يتضح أن أبعاد الهوية تتباين "تِبَعًا لاختلاف المرجعيات الإيديولوجية، إلاَّ أن هذه العناصر تظل متمحورة، في الغالب الأعم حول مجمل أدوات وأشكال التعبير التي تربط بين أعضاء الجماعة، وحول تصوراتهم المشتركة للإنسان والعالم والمجتمع، وحول خيالهم الاجتماعي كما يتمثل في الموسيقى والأغاني والقَصَصْ الشعبي والفن، وحول منظومة السلوك والأخلاق العملية."[3] يمكن أن نقول أن هذا القول لا يتعارض بشكل كلي مع ما يعتقده "إريكسون"، فبإمكاننا أن نلمس البعدين اللذان تحدث عنهما "إريكسون" في القول الأخير، بيد أن القول الثاني أشمل وأعم إلى حد ما.

ومع هذا يبقى سؤال الهوية مطروحاً وبشدة، حول إمكانية أن نجد أبعاداً مطلقةً للهوية؟ وهل يمكننا أن نستنتج على الأقل منبع النشأة للهوية؟ أو بمعنى آخر على أي أساس تقوم الهوية؟ ويَعتبِر "محمد عابد الجابري" أن العالم العربي كغيره من العوالم "لا يزال، (يرى أن سؤال الهوية) سؤالاً يطرح جملة أزواج أو ثنائيات، على رأسها الأزواج التالية: الإسلام/العروبة، الدين/الدولة، الأصالة/المعاصرة، الوحدة/التجزئة."[4] كل تلك الأسئلة والثنائيات اختلفت تفاسيرها من حيث الصورة على الأقل، لكن ربما اتخذت معاني الإجابة عنها منحا واحداً، وذلك راجع إلى

[1]- مقال لجابر نصر الدين وغسيري يمينة، مشكلات الشباب في المجتمع الجزائري بين أزمة الهوية واللامعيلارية – نظرة شخصية نفسية اجتماعية، مخبر الدراسات النفسية والاجتماعية/جامعة بسكرة.
https://www.google.dz/search?ei=lNpkWrm8FcLkUcWVhOgG&qص 4. يُنظر أيضا بشير معمري 152.

[2]- بيتر كوزن، البحث عن الهوية "الهوية وتشتتها في حياة إيريك إريكسون وأعماله" تر: سامر جميل رضوان، دار الكتاب الجامعي، العين دولة الإمارات المتحدة، 2010، ص 346.

[3]- مصطفي المسعودي، من نحن في زمن التحولات الكبرى، مرجع سابق، ص 12.

[4]- الجابري محمد عابد، إشكالية الفكر العربي المعاصر،ط1، 1989، ط2، 1990، مركز دراسات الوحدة العربية. ص102.

الاختلافات الموجودة بين الباحثين، سواء في التعاريف المعطاة للمفاهيم وما يمكن أن تحمله هذه المفاهيم من أفكار على غرار الإيديولوجيا، وأيضاً من الباحثين من يصنف التاريخ واللغة وحتى المعتقدات ضمن الاجتماعيات، ومنهم من يصنفها كلٌ على حدا، وعليه انبثقت وتعددت الأبعاد الهوياتية.

إننا لو أردنا أن نستطرد ما أورده الكاتب "أدغان موران" في مؤلفه "النهج، إنسانية البشرية، الهوية البشرية" ترجمة "هناء صبحي" فإنه يقدم للهوية أبعاد مختلفة، على غرار البعد الاجتماعي أو الهوية الاجتماعية، والهوية التاريخية، والهوية الكونية أو ما اصطلح عليه البعض بالهوية القومية أو الهوية العالمية، وذكر أيضا الهوية المستقبلية.

وها هو "حسن حنفي" مثله مثل "الجابري" يطرح عدة أسئلة حول منشأ الهوية وأبعادها المتعددة، بحيث يتساءل في الصفحات الأخيرة من كتابه "الهوية" مِمَ تنشأ؟ هل هي هوية المكان؟ على اعتبار أن الإنسان يولد في بقعة من الأرض، في وطن وفي دولة، كما يضيف متسائلاً عن إمكانية نشوء الهوية من العِرْق؟ وعلى سبيل المثال لا الحصر، الهوية الأمازيغية نسبة إلى قبائل الأمازيغ والهوية القبطية نسبة إلى الأقباط وغيرها من الأقليات العرقية، وهل تنشأ الهوية من الطائفية؟ على غرار الهوية الشيعية، لا بل هناك دول قائمة على عدة طوائف مثل لبنان وسوريا والعراق... وحتى الدوال الأوربية نفسها خليط من الطوائف تمثلها كل من البروتستانت والكاثوليك والأرثوذكس.

وإن كانت الهوية تنشأ عن الدين، فهناك الهوية الإسلامية والمسيحية واليهودية، وإن كانت الهوية تنشأ من اللغة فهناك عدد لا يستهان به من الهويات في هذا العالم، وتجدر الإشارة إلى أن هذا العدد سيقلص على اعتبار أن الدول الاستعمارية تفرض لغتها على الدول المستعمَرة، ولغتها بمعنى هويتها إن كانت اللغة هي المنشأ. كما أن للهوية بعد آخر عند "حسن حنفي" ألا وهو

البعد التاريخي، هذا البعد الذي به توصف الشعوب بأنها متقدمة أو متخلفة أو في طريق النموّ حسب "حسن حنفي".

كل هذه الأسئلة التي طرحها "حسن حنفي" في كتابه، أضن أنها قابلة للتفسير والرَّد من جهة، ومن جهة أخرى لا أعتقد أن لها تفاسير وردود وتبريرات مطلقة، لا لشيء فقط لأن معظم هذه التفاسير مبنية على العلوم الإنسانية ومعروف أن العلوم الإنسانية نسبية الحقائق وليست مطلقة، ولتغير بعد الهوية "... يستعمل بعض الكتاب مفهوم "الاستراتيجيا الهوياتية". تبدو الهوية، من هذا المنظور، وسيلة لبلوغ غاية. إنها ليست، إذاً، مطلقة بل نسبية."[1] يخلص "حسن حنفي" في الأخير إلى أن "الهُوِيَّة إنسانية تتجاوز الحدود الجغرافية والعرقية واللغوية والثقافية."[2] إن الهوية حسب ما أوردناه أكبر من أن يسعها هذا الجزء المسموح لنا به للكلام فيه عنها، ولا يسعنا أن نحصرها في مكان من هذا العالم ولا في زمان من الأزمنة، فالهوية كما جاء في كتاب "الهوية"، هي "كما بدأت العنقاء تطير من الشرق إلى الغرب في الماضي، من الصين والهند وفارس وبابل... ومصر إلى اليونان والرومان والعرب والحضارة الإسلامية حتى الغرب الحديث فإنها تطير من جديد عائدة من الغرب إلى الشرق مارةً بالمنطقة العربية الإسلامية. فالهوية التاريخية تتحرك الآن ونحن في قلبها."[3] وكأنها تدور في حلقة دائرية بدأت من نقطة (أ) ألا وهي (الشرق) وصولاً إلى نقطة (ب) ألا وهي (الغرب).

أما وإن جئنا إلى تصنيفات الهوية فيمكن أن نحصرها في أربع أصناف وهي التصنيفات التي حددها "مارشيا" وأقرها الكثير من الباحثين، هذه التصنيفات المتمثلة في:[4]

---

[1]- دنيس كوش، مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية، تر: منير السعيداني، مر: الطاهر لبيب، ط1، المنظمة العربية للترجمة، بيروت – لبنان، 2007، ص165.

[2]- حسن حنفي، الهوية، مرجع سابق، ص73.

[3]- المرجع نفسه، ص 75.

[4]- مقال لجابر نصر الدين وغسيري يمينة، مشكلات الشباب في المجتمع الجزائري بين أزمة الهوية واللامعيلارية– نظرة شخصية نفسية اجتماعية، مخبر الدراسات النفسية والاجتماعية/جامعة بسكرة.
https://www.google.dz/search?ei=lNpkWrm8FcLkUcWVhOgG&qص4.

- **أولاً: تحقيق الهوية:** وفيها يقضي الفرد وقتاً فعَّالاً لتحديد هدفه من الحياة... ولديه تعهد شخصي بالكفاح في سبيل الوصول إلى الأهداف التي يؤمن بها، "وهذا مؤشر لنمو "الأنا" بطريقة سوية ونتيجة لذلك، فإن محققي الهوية يتمتعون بدرجات أعلى من التوافق."[1] ويمكن اعتبار هذا التصنيف للهوية أحسن التصنيفات.
- **ثانياً: تعليق الهوية:** وتمثل ميل الفرد إلى البحث عن هويته الشخصية ومحاولة التوصل إلى ذلك، مع عدم القدرة على الوصول إلى حل لأزمته الشخصية.
- **ثالثاً: انغلاق الهوية:** وتعني هؤلاء الذين "يواجهون بقوة خارجية تختار لهم أهدافهم، ومن ذلك اختيار الآباء لنوع الدراسة أو العمل أو غير ذلك لأبنائهم... والحقيقة أن الأفراد فيها يعانون من ضعف في نمو "الأنا" ودرجة عالية من النمو والقلق..."[2] وتعني أيضاً الشخص الذي لا يتعهد بشيء محدد يلتزم به، وليس له إحساس بأزمة الهوية.
- **رابعاً: تشتت الهوية:** "وتمثل أسوأ رتب الهوية"[3]حيث يعاني الفرد من أزمة الهوية وليس لديه تعهد لخطة ما لخطط الحياة أو إرساء مبادئ عامة.

نختم هذا الجزء بقول الكاتب "حسن حنفي" في الصفحات الأولى من كتاب "الهوية" أنه "وإذا صعب تحديد الهوية إيجاباً فإنه من السهل تحديدها سلباً أي فقدان الهوية أو ما يسمى بالاغتراب"، وهذا الأخير هو عنوان للجزء الموالي من هذه الدراسة، ألا وهو **"الهوية والاغتراب."**

ج – الهوية والاغتراب:

للهوية أزمات تتسبب في تشتتها ومن ثم إلى عدم تحقيقها كما وضحنا سابقاً، ومن بين هذه الأزمات التي تعترضها هو مفهوم الاغتراب، هذا الأخير الذي يراه البعض أنه "واحد من الأسباب

[1]- دراسة بعنوان: مفهوم الهوية، مؤسسة لجان العمل الصحي، ص3.
https://www.google.com/search?client
[2]- المرجع نفسه، ص4.
[3]- المرجع نفسه، نفس الصفحة.

المؤدية إلى غياب هوية الفرد أو الجماعة في مجتمعاتنا المحلية أو الإقليمية..."[1]، وقبل أن ندخل إلى لب الموضوع في هذا الشطر من البحث، تجدر الإشارة إلى توضيح معنى الاغتراب، فما مفهوم الاغتراب؟ وما مدى تحقيق الهوية في ظل الاغتراب؟ هل الهوية من تدفعنا إلى الاغتراب، أم أن الاغتراب من يدفعنا إلا اللاهوية؟ أسئلة نحال قدر الإمكان الإجابة عنها فيما سيلي.

✓ **مفهوم الاغتراب:**

– **التعريف اللغوي:** "Aliénatio (F) Aliénatio (E) الاغتراب لغة، هو البعد عن الأهل والوطن."[2]

– **التعريف الاصطلاحي:** "هو مصطلح يشر إلى مشاعر العزلة والغربة وانعدام القوة بين الأفراد مما تظهر آثار في السلوك الانتخابي (على سبيل المثال) والصراعات في المجتمعات المحلية والحركات المتطرفة والعنف والثورات والحركات الاجتماعية."[3]

– **التعريف الفلسفي:** "عند هيغل هو العالم الموضوعي الذي يمثل الروح المغتربة، وغاية الفلسفة أن تقهر هذا الاغتراب عن طريق المعرفة وتقدم الوعي."[4]

– **تعريف علم النفس:** "أوضح الباحث "أستوكلز" –Sokols–: "أن الاغتراب ينشأ من خبرات الفرد التي يمر بها مع نفسه ومع الآخرين، ولا تتصف بالتواصل والرضا ويصاحبها كثير من الأعراض مثل العزلة والإحساس بالتمرد والرفض والانسحاب والخضوع."[5]

– **تعريف علم الاجتماع:** "يقول الباحث "منصور": نجد المجتمع يحدد (الغريب) بأنه من لم يكن من أبنائه، وبالتالي فهو غير مرتبط بهم بقرابة أو أسرة فكرية ثقافية تشده إليهم."[6] هذا بالنسبة لمفهوم الاغتراب.

---

[1]- مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية، أزمة الهوية في ظل تحدي الاغتراب– مأزق وعي وحمبة شخصية. ناجم مولاي، جامعة عمار ثليجي- الأغواط. ص417.

[2]- مذكور إبراهيم، المعجم الفلسفي، مصدر سابق، ص16.

[3]- إسماعيل عبد الفتاح عبد الكافي، معجم مصطلحات عصر العولمة – مصطلحات سياسية واقتصادية واجتماعية ونفسية وإعلامية، ص56.www.kotobarabia.com. 2003

[4]- مذكور إبراهيم، المعجم الفلسفي ، مصدر سابق، ص16.

[5]- مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية، أزمة الهوية في ظل تحدي الاغتراب، مرجع سابق، ص421.

[6]- المرجع نفسه، ص422.

يقول الكاتب بيتر كوزن، أنه "نظراً للانهيار السريع للتقاليد والكوارث التاريخية بدرجة لم تكن معروفة فإن تشتت الهوية أسهم في تحديد الشعور بالحياة للقرن العشرين. وقد تطرق الأدباء والفنانون والفلاسفة بشكل مثير لأحاسيس عدم الأمن واللامنطق والتمزق والقلق... فقد وصف إريكسون أزمة الهوية في السياقات المختلفة، من أزمات الهوية للشبان والشك بالذات..."[1] فانهيار القيم والمعتقدات السائدة وتفاقم مخلفات الحروب، كلها تدفع بالفرد إلى أن يكون أو يشعر بالاغتراب حتى ولو كان في مجتمعه وبين أسرته، "فكل إنسان يعرف أزمات طفيفة في الهوية على أنها مشاعر عدم اليقين والاستغراب عند تبديل للصف المدرسي أو العمل أو عند تولي المهمة للمرة الأولى أو عند الانتقال إلى مدينة غريبة على سبيل المثال... فحتى الطفل يمكن أن يشعر بالاغتراب بشدة، عندما يختفي الوجه المألوف للأم أو عندما يقوم الراشدون بالسخرية منه أو عندما يشعر بثقل ضميره المعذب."[2] فمن الممكن أن يكون الشعور بالاغتراب لدقائق، كأن أجلس على مقعد وأنا في سفر بجانب شخص لا أعرفه، وبمجرد أن نتبادل أطراف الحديث تنقشع تلك الغمامة التي أدخلتني في طيات الاغتراب.

ويمكن أن يكون الشعور بالاغتراب لأيام مثلما يحدث للطفل وهو في الصف الأول من الدراسة أو كما ذكر إريكسون بمجرد أن نغير له الصف أو القسم فقط، كما يمكن أن يطول الشعور بالاغتراب لمدة غير محدودة وغير معروفة من الزمن، تعود إلى مدى قابلية الانتماء للشخص من جهة وإلى مدى تقبل الطرف الآخر لانتمائك من جهة أخرى، كما هو الحال في العمل الجديد أو العيش في بلد غير البلد الأصلي.

وكما ذكرنا سابقاً في خصائص الهوية أنه من بين الأمور التي تساعد على بروز أزمات للهوية هي الفرد في حد ذاته، فالفرد حينما يكون يحاول البحث عن هويته غالباً ما يجد عوامل وظروف خارجية تردعه أو توقفه، حينها يصاب بالقلق، ويقول "اليكس ميكشيللي" وهو أحد الكتاب

[1]- بيتر كوزن، البحث عن الهوية "الهوية وتشتتها في حياة إيريك إريكسون وأعماله" تر: سامر جميل رضوان، دار الكتاب الجامعي، العين دولة الإمارات المتحدة، 2010، ص 127.
[2]- المرجع نفسه، ص 128.

الغربيين؛ أن أزمة الهوية تنشأ "عندما يصبح التوتر الذي تثيره هذه التناقضات على أشده، وعندما تؤدي إلى شلل في طاقة الفعل، وإلى وجود قلق دائم."[1] ويقصد الكاتب بالتناقضات، تلك الصراعات الداخلية للفرد التي يستطيع تجاوزها، إلاَّ أنه لا يستطيع تجاوز تلك التناقضات الموجودة في الواقع على غرار كونه يسمع بمبدأ المساواة في حين يرى في الواقع التمييز الاجتماعي، هذا على سبيل المثال. فموضوع القلق الذي تكلم عنه بإمعان الوجوديون على غرار كيركغارد وسارتر، وبعد أن كان الفرد يبحث عن ذاته وهويته، تصيب الفرد إثره حالة من الضياع هي الاغتراب.

نجد أن "لحَسَن حنفي" كلام في هذا المقام إذ يقول: "قد تتحول الهوية إلى اغتراب. تنقسم الذات على نفسها، وتتحول مما ينبغي أن يكون إلى ما هو كائن، من إمكانية الحرِّية الداخلية إلى ضرورة الخضوع للظروف الخارجية بعد أن يصاب الإنسان بالإحباط، والإحباط عكس التحقق، وضعف الإرادة، وخيبة الأمل، وتخلٍّ عن الحرِّية. تشعر بالحزن دون معرفة السبب. وتشعر باليأس والشقاء كما وصف فلاسفة الوجود مثل كيركغارد وهيدجر وسارتر. ثم يسيطر الاغتراب على موضوع الهوية. (ويضيف قائلاً)... أن كل إنسان مغتربٌ بطريقة أو بأخرى... والغنسان الطبيعي هو الذي يوجَد بين قطبي الهوية والاغتراب..."[2] من خلال هذا الكلام نستطيع أن نقول أن غالبيتنا إن لم أقل جُلنا نعاني من حالات الاغتراب، كيف ذلك؟ حينما يخاف ويقلق المرؤوس من أن يُوَبِّخه رئيسه في العمل، وحينما يقلق الطالب من أن يتحصل على نتائج غير مرضية، وحينما يقلق ويخاف – أعتقد جميعنا – من المستقبل...، كل هذه حالات من حالات الاغتراب. إلا أنها لا تغيب الهوية فينا، أي أنها لا تدفعنا بالضرورة إلى اللاهوية، ولكن في حالت ما إذ لم نقهر هذا الاغتراب بمعرفتنا ووعينا، كما قال هيغل، فإننا حينها سنعيش حالت الاغتراب الحقيقية، ولا أقصد القهر المطلق بل وإنما على الأقل النسبي الذي لا يجعلنا نعيش فقدان الهوية.

[1]- اليكس ميكشيللي، كتاب الهوية، تر: علي وطفة، ط1، دار الوسيم للخدمات الطباعية، 1993. ص134.
[2]- حسن حنفي، الهوية، مرجع سابق، ص24.

يتضح من خلال الأبحاث التي وقعت بين أيدينا أنه من بين نتائج الاغتراب على الأفراد والمجتمعات، نذكر تدمير الذات وذلك من خلال تبني السلوك المنبوذ وغير السوي، مثل الإدمان وتعاطي المخدرات، وبتدمير الفرد لذاته يصبح مغترباً عن ذاته، فيشعر بالعجز، الضياع، اللاانتماء، العزلة، اليأس، اللاثقة بالنفس، وكراهية الذات وغيرها من الصفات المحبِطة. ومن نتائج الاغتراب أيضا تدمير الآخر، وذلك بالتمرد على القيم، العنف اللفظي والجسدي وأعمال الشغب...، وهذا ما يُوصلنا إلى الاغتراب عن الآخرين، وحالات أخرى مثل عدم فهمهم، عدم الثقة فيهم، عدم التعاون معهم...[1] لكن وبالرغم من كل هذه السلبيات يعتقد بعض الباحثين إن للاغتراب فوائد جمة ومتعددة، نحصي بعضها في النقاط التالية:[2]

- يساهم في التعرف على المواطن الأخرى، فمن منا يزور بلداً ولا يحتك بقاطنيه ولا يتطلع لعاداته وتقاليده وإرثه التراثي مثلاً.
- تبادل المعلومات الثقافية، يكون إيجابياً في ظل قاعدة الانفتاح والاستقلال.
- الاستفادة بالمهارات والخبرات من خلال الاحتكاك بالجاليات المتنوعة.
- له فائدة مادية للإنسان هي عصب الحياة، ولن يستطيع أن هذا الإنسان أن يطمئن لحاضره أو مستقبله في حالة غياب هذا العنصر، ألا وهو الآخر. وهذا الأخير عنوان موضوعنا الموالي.

نستنتج مما سبق أن الاغتراب نتيجة لأزمة الهوية، وهو في نفس الوقت – أي – الاغتراب سبب في وقوع الفرد في اللاهوية، أي أن أزمة الهوية والاغتراب متكاملان فيما بينهما، فالأول سبب في وجود الثاني والثاني سبب في وجود ثالث آخر ألا وهو اللاهوية واللاهوية تطور لأزمة الهوية مروراً بالشعور بالاغتراب.

[1]- مقال لجابر نصر الدين وغسيري يمينة، مشكلات الشباب في المجتمع الجزائري بين أزمة الهوية واللامعيلارية،ص14.
[2]- مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية، أزمة الهوية في ظل تحدي الاغتراب، مرجع سابق، ص425.

د – الهوية والغيريَّة:

نأتي أولاً إلى إعطاء مفهوم عام وشامل لمصطلح الغيرية.

"الغيرية Altérité (F) Alterity, otherness (E) الغيرية مشتقة من الغير وهو كون كل من الشيئين خلاف الآخر... ولفظ (الغير) في علم النفس مقابل للفظ (الأنا) فكل ما كان موجوداً خارج الذات المدركة أو مستقلاً عنها كان غيرها... والغيرية عند المحدثين هي الإيثار، وهي مقابلة للأنانية،... (وهي) مرادفة للتغاير، وهو أن يكون الشيء مختفاً عن غيره."[1] وجاء في بعض المعاجم على غرار معجم جميل صليبا ومعجم إبراهيم مذكور أن الغيرية مصطلح تقابله الهوية، إذ يقول إبراهيم مذكور من معجمه: "إنَّ الذي يقابل الواحد من جهة ما هو هو هي الغيرية."[2] ويقصد بالواحد هنا – الهوية.

يعتقد الفيلسوف الفرنسي الوجودي "سارتر" أن "الآخر هو الجحيم"، لكن وفي نفس الوقت يرى أنه من الواجب التعرف والتعامل مع هذا الآخر، ذلك لأنه بفضله هو وحده أستطيع أن أدرك ذاتي، ويتفق مع هذا القول قول "أندريه جيد" حينما قال: "إن أفضل وسيلة لمعرفة النفس هي أن تسعى لمعرفة الغير."[3] ذلك لأن "(الشخص يبرز) إلى العالم من خلال اندماجه في العلاقة مع الآخر. فالاتصال بالآخر هو خامة وجود الذات، وبيئة وجود الشخص وبدونها يهلك... فالعلاقة مع الآخر مغروسة ضمنياً في العلاقة مع الذات نفسها..."[4] ولكن وما لمسناه من أهمية تلك العلاقة الكائنة بين المفهومين، ممكن أن يتساءلالبعض عن ما العلاقةبين مفهوم الغير أو الغيرية وبمفهوم الهوية؟

[1]- جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج2، مصدر سابق، ص، ص 130-131.
[2]- مذكور إبراهيم، المعجم الفلسفي، مصدر سابق، ص 134
[3]- المصدر نفسه، ص 133.
[4]- أدغار هوران، النهج، إنسانية البشرية، الهوية البشرية، تر: هناء صبحي، ط1، هيئة أبو ضبي للثقافة والتراث (كلمة). 2009. ص 93.

يؤكد الباحث والمتخصص في علم النفس "إريكسون" أنه لا هوية من دون وجود الآخر، منتقداً بذلك فرويد الذي يعتبره قد أهمل أهمية العوامل الاجتماعية، وذلك في إطار نظريته حول الأنا، حيث قال: "إذا كان للهوية وجه سيكولوجي داخلي فإنه لمن المؤكد بأن هناك وجه آخر هو اجتماعي خارجي بالضرورة."[1]

ودائما وفي نفس السياق يقول الأستاذ البروفيسور "الحسين الزاوي" في كتابه "الهوية وفلسفة اللغة العربية": "إن الهوية بطبيعتها لا يمكن أن تُفهم بعيداً عن علاقتها مع الآخر المختلف، وبقدر ما تعبِّر الهوية عن نفسها من خلال اللغة، فإنها تنفتح على الآخر من خلال هذه اللغة، وبالتالي فمن الصعب إن لم يكن مستحيلاً، تمثُّل دلالة الهوية وفَهم رهاناتها المختلفة بدون استحضارٍ فوريٍّ للغيرية، بوصفها تمثِّل الوجه الآخر لمعادلة الهوية."[2] وتبعاً لهذا الكلام أورد الباحث "الحسين الزاوي" في مؤلفه السابق الذكر، رأيٍ للباحث "دينيس كوش" وبعودتنا إلى المصدر جاء في كلام "دنيس كوش" أنه "ليست هناك هوية في ذاتها ولا حتى لذاتها، وحسب. الهوية هي، دوماً، علاقة بالآخر. وبتعبير آخر، الهوية والآخرين متصلين، الواحدة بالأخرى، وتجمعهما علاقة جدلية."[3] ويبدو من خلال هذا الكلام أن الباحثين على غالبيتهم، قد أجمعوا على أن العلاقة بين الهوية والغيرية علاقة لها من الأهمية ما يكون في إثبات كليهما.

يعتبر "الحسين الزاوي" أن "الفيلسوف "إمنويل ليفيناس" (E. Lévinas) من أبرز الدَّاعين إلى انفتاح الذَّات على الآخر، ويرى أن الإتيقا أو ما يسمى أحياناً بالأخلاق العملية، هي حركة الأنا نحو الآخر، وهي حركة يجب أن تحدث خارج ما هو متطابق"[4] ذلك لنستطيع مواجهة الاختلاف والتعارض الذي ينشأ إثر انفتاح مفهوم الهوية على الغيرية، على غرار ذلك التعارض الكائن بين ما يسمى بالهوية الكونية والتي يسعى الغرب لتحقيقها في العالم كله، وبين الهويات

[1]- بيتر كوزن، البحث عن الهوية "الهوية وتشتتها في حياة إيريك إريكسون وأعماله"، مرجع سابق، ص109.
[2]- الحسين الزاوي، الهوية وفلسفة اللغة العربية، مرجع سابق، ص 103.
[3]- دنيس كوش، مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية، مرجع سابق، ص 154.
[4]- الحسين الزاوي، الهوية وفلسفة اللغة العربية، مرجع سابق ، ص 104.

الفرعية الداخلية للدولة الوطنية حسب ما جاء به الباحث "الحسين الزاوي"، موازاتاً للنص الأخير الموثق في أسفل الصفحة.

نخلص في الأخير إلى ما أكده "إريكسون" بقوله: "إنه لمن المؤكد، وفي كافة مستويات الحياة، أن كلاً من الهويتين، الفردية والجماعية، ينمو في إطار وحدة متكاملة وتساوق منظم."[1] فعلاقتنا بالآخر هي علاقة "متأصلة فينا؛ فالآخر افتراضي داخل كل واحد منا ويجب أن يتحين لكي يصبح واحداً هو ذاته."[2] وبعودتنا إلى ما قلناه سابقاً في "إشكالية الهوية" أن هناك من الباحثين من يجعل مفهوم الذات مرادف لمفهوم الهوية، ومن هذا المنطلق نفهم من كلام الباحث "الحسين الزاوي" واستناداً على ما يعتبره "سارتر" بأنه لا وجود للذات من دون وجود الآخر، وتأكيداً على ما أقره "إريكسون"، فإن علاقة الهوية بمفهوم الغيرية هي علاقة تكامل، فلا هوية من دون الآخر ولا وجود للآخر من دون أن تكون له هوية، وبتعبير مغاير، تستند الهوية أو إن شئنا الذات لإدراك الآخر لها لإثبات وجودها، ويستند الآخر لإدراك الذات له لإثبات وجوده.

[1]- بيتر كوزن، البحث عن الهوية "الهوية وتشتتها في حياة إيريك إريكسون وأعماله"، مرجع سابق،ص111.
[2]- أدغار هوران، النهج، إنسانية البشرية، الهوية البشرية، مرجع سابق، ص 95.

المبحث الثالث: الهوية في جانبها الثقافي.

يعد مفهوم الثقافة قديم قدم التاريخ الإنساني، بحيث وجدت الثقافة بوجود الإنسان، أو أينما كان هنالك إنسان كانت هنالك ثقافة ما. يقول "ت- س إليوت": "عرفت الثقافة باعتبارها طريقة كاملة للحياة لدى مجتمع معين، حيث يتم تعلُّمها وتقاسمها بين أفراد المجتمع. غير أن مفهوم الثقافة (يضيف إليوت) هو من المفاهيم المعقدة."[1] وعليه ما هو مفهوم الثقافة، وما هي إشكاليتها؟ فيما تكمن العلاقة التي تجمع بين مفهوم الثقافة ومفهوم الهوية؟ إلى أي مدى تصل العلاقة بين هاذين المفهومين؟ أسئلة سنحاول الإجابة عنها في جزئيتنا هذه.

أ – مفهوم الثقافة، إشكالاتها وخصائصها:

1- مفهوم الثقافة:

- **المفهوم اللغوي:** تعتبر "كلمة الثقافة في العربية مجاز مأخوذ من تثقيف الرمح أي تسويته."[2] وكلمة الثقافة من الفعل "ثَقِفَ" وجاء شرح هذه الكلمة في "المعجم الفلسفي – لجميل صليبا" كالآتي: "في الفرنسية Culture، في الانجليزية Culture، في اللاتينية Cultura. (ويقال) ثقف الرجل ثقافةً صار حاذقاً، وثَقِفتُ الشيء حذقته، والرجل المثقف: الحاذق الفهم، وغلام ثَقِفٌ: أي ذو فطنة وذكاء، والمراد أنه ثابت المعرفة بما يحتاج إليه."[3]

يقول الدكتور "محمد إبراهيم عيد" في كتابه "الهوية والقلق والإبداع": "... ومن ثم فإن الثقافة هي العلوم والمعارف والفنون التي يطلب الحذق فيها، واشتقت كلمة Cultura اللاتينية ومشتقاتها في اللغات الأوربية الحديثة من الفعل اللاتيني eraColocultumui وهي تعني في

[1]- هارلمبس ةهولبورن، "سوشيولوجيا الثقافة والهوية"، تر: حاتم حميد محسن، ط1، دار كيوان للطباعة والنسر والتوزيع، 2010 دمشق- سورية. ص07.
[2]- ت .إ. إليوت، "ملاحظات نحو تعريف الثقافة"، ترجمة وتقديم: شكري محمد عياد، مهرجان القراءة للجميع، مكتبة الأسرة 2001. ص 29.
[3]- جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج2، مصدر سابق. ص378.

الأصل الفلاحة Agriculture والعبادة cults. وهذان المعنيان من أصل كلمة ثقافة ليسا متناقضين أو متباعدين ... ففلاحة الأرض تعني العناية بها، وتهذيب تربتها ... وعلى الجانب الآخر تنهض الثقافة بمهمة صقل العقل، وتهذيب النفس وتنمية الأخلاق والتنوير."[1]

● **المفهوم الاصطلاحي:** ورد اصطلاح مفهوم الثقافة في الموسوعة العربية العالمية، أنه "مصطلح يستخدمه علماء الاجتماع للإشارة إلى طريقة الحياة الكُلِّية لشعب من الشعوب. وقد تشير كلمة الثقافة في المحادثات اليومية إلى ضرورة النشاط في مختلف الميادين مثل الفن والأدب والموسيقى. ولطن بالنسبة لعلماء الاجتماع، فإن ثقافة شعب من الشعوب... تشتمل على الفنون والمعتقدات والأعراف والاختراعات واللغة والتقنية والتقاليد."[2]

وجاء مفهوم الثقافة في معجم مصطلحات عصر العولمة مماثلاً إلى ما جاء في الموسوعة العربية العالمية إلى حد ما، حيث أنها تعني "البيئة التي يحيا فيها الإنسان والتي تنتقل من جيل إلى جيل، وتتضمن الأنماط الظاهرة والباطنة من السلوك المكتسب... وتتكون ثقافة أي مجتمع من أفكاره ومعتقداته ولغته وفنونه وقيمه وعاداته وتقاليده وقوانينه وغير ذلك من وسائل حياته ومناشط أفكاره."[3] والمقصود بالأنماط الظاهرة عاداته وتقاليده وما شابه، وأما الأنماط الباطنة فتتمثل في أفكاره ومعتقداته الذهنية إن جاز التعبير. وللإشارة ليس المقصود بالسلوك المكتسب، هو أن الثقافة مكتسبة مع نفي أن تكون وراثة بيولوجية في الإنسان.

2- إشكالية الثقافة وخصائصها:

[1]- محمد إبراهيم عيد، الهوية والقلق والإبداع، ط1، دار القاهرة للطباعة والنشر، مصر- القاهرة 2002.ص، ص 22-23.
[2]- الموسوعة العربية العالمية، مج8، مصدر سابق، ص 38.
[3]- إسماعيل عبد الفتاح عبد الكافي، معجم مصطلحات عصر العولمة، مصدر سابق، ص 166.

يعتبر الدكتور "عبد الغني عماد" أن "إشكالية الثقافة شغلت العقول واستقطبت الأقلام والمفكرين منذ أن كان الإنسان كائناً ثقافياً، نشأت حول هذه الإشكالية عمارة معرفية دشنها منظرون وفلاسفة ومفكرون أبدعوا نظريات وأسسوا مدارس ووضعوا مناهج للنظر والتحليل. ناقض بعضهم بعضهم الآخر، ولا يزالون يبدعون ويضيفون ويراكمون إغناءً وتعميقاً، أو نقداً وتفكيكاً."[1] إذن فإشكالية الثقافة إشكالية ليست بالجديدة على الساحة الفكرية بل هي قديمة قِدَمَ الإنسان، فحينما جاء الإنسان وبدأ يبحث عن ما يأكله وبعد ذلك عمَّا يلبسه ثمَّ عمَّ يؤويه وبعد أن بدأ يفكر في استقراره، نشأة ثقافته من خلال كل تلك الانطباعات والمظاهر.

يكمن المغزى من تطور إشكالية الثقافة في معناها أو مفهومها المعقد بشهادة معظم الدارسين لها إن لم نقل جلهم، "فقد عرَّف تايلورالثقافة في كتابه "الثقافة البدائية" بأنها ذلك الكُل المعقد الذي يشتمل على المعرفة، والعقيدة، والفن، والأخلاق، والقانون، والتقاليد، وما إلى ذلك من القدرات والعادات التي يكتسبها الإنسان من حيث هو عضو في المجتمع. ويشتمل هذا التعريف الذي ساقه تايلور على ثلاث خصائص من أكثر خصائص الثقافة أهمية وهي: **أولاً**: أن الثقافة اكتساب إنساني يتم من خلال عملية تسمى "التنشئة الثقافية". **ثانياً**: أن الشخص يكتسب الثقافة باعتباره عضواً في المجتمع. **ثالثاً**: أن الثقافة كلٌّ معقد تتمثل وحداته فيما يسمى السمات الثقافية [...] وتسمى المجموعة المتقاربة من السمات الثقافية النمط الثقافي.[2] وبتمعننا في هذه الخصائص الثلاث يتراءى لنا أن "تايلور" قد أهمل أو نسي الثقافة الموروثة، أما فيما يخص عضوية الفرد الاجتماعية التي تكسبه ثقافته، والفرد بالضرورة يكسب ثقافته من المجتمع، بحكم أن الفرد جزء من كل الذي يمثل المجتمع.

بينما يُورد لنا الدكتور "بوعلي ياسين" في كتابه "ينابيع الثقافة – ودورها في الصراع الاجتماعي–" "خمس ينابيع أو خصائص رئيسية للثقافة (والتي يجسدها في:) أولاً: مقاومة قوى

[1]- عبد الغني عماد، سيسيولوجيا الثقافة– المفاهيم والإشكاليات...من الحداثة إلى العولمة-، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1 فيبراير 2006، بيروت لبنان. ص 09.
[2]- ينظر الموسوعة العربية العالمية، مج8، مصدر سابق، ص 39.

الطبيعة الخارجية والاستفادة منها، ثانياً: التنافس والتعاون مع أبناء الطبيعة الآخرين، ثالثاً: تعامل الإنسان مع طبيعته الخارجية، رابعاً: العلاقات الازدواجية بين الجنسين، **وخامساً**: الصراع بين الطبقات الاجتماعية."[1] ولكن بالرغم من أن الاختلاف بين هذه الخصائص والخصائص الثلاث السابقة هو اختلاف في المعنى الظاهر فقط، بينما المعنى الجوهري فيه نوع من التماثل إلى حدٍّ بعيد كما يتفقان في أن مفهوم الثقافة، سواء كمفهوم أو كإشكالية منبثقة من هذا المفهوم، هو أنها شديدة التعقيد، ومن الباحثين من يرى أن تعقيدها هذا تنتج عنه صراعات وهذه الصراعات تنتج عنها ثقافة ما.

ب – الهوية الثقافية:

إن مفهوم الهوية الثقافية مفهوم متشعب لكونه يحمل مفهومين من جهة، ومتعدد الأقسام والأنماط والأشكال من جهة ثانية، فالثقافة مثلا، من الباحثين من قسمها إلى قسمين: ثقافة شعبية، وأخرى رسمية. أما الأولى فهي تلك التي نجدها أو نتعلمها "من خلال المؤسسات والأجهزة الرسمية أو شبه الرسمية مثل جهاز التربية والتعليم، والجامعات والمعاهد [...] والأدب والفن العالي المعترف به رسميًّا، وغير ذلك من المعارف والرموز الثقافية التي ترعاها وتحافظ عليها وتضمن استمرارها المؤسسات الرسمية للدولة [...] أما الثقافة الشعبية أو أساليب الحياة الشعبية فهي النتاج العفوي الجماعي المعبر عن شعور وعواطف وحاجات وضمير أبناء الشعب بشكل عام، وليس النخبة أو المجموعة الخاصة [...] إن الرموز التي تُكَوِّن هوية شعب من الشعوب [...] تستقي مضمونها ومعانيها وأهميتها من كلا النوعين، الرسمي والشعبي، من الثقافة."[2]

يقول الدكتور محمد إبراهيم عيد في كتابه "الهوية والقلق والإبداع" "إن تعاريف الهوية والثقافة، سواء في أصولهما اللغوية أم المعجمية تكاد تكون نقطة التقاء بين الشرق والغرب

[1]- بوعلي ياسين، "ينابيع الثقافة – ودورها في الصراع الاجتماعي-، ط2، 2006. ص 22.
[2]- شريف كناعنة، دراسة في الثقافة والتراث والهوية، مواطن، المؤسسة الفلسطينية لدراسة الديمقراطية، رام الله – فلسطين، 2011. ص47.

(ويضيف قائلاً) [...] ومن ثم فإن الثوابت الجغرافية، والمتغيرات التاريخية، والموروثات الثقافية، عناصر مكونة للهوية. إن الهوية الثقافية (يضيف) هي الرمز أو القاسم المشترك، أو النمط الراسخ stereotype الذي يميز فرداً من الأفراد أو شعباً من الشعوب عن غيره."[1] بمعنى أن الهوية الثقافية هي تلك الصفة أو تلك المقومات التي تختص بها الأفراد أو المجتمعات عن بعضها البعض، مع إمكانية الاشتراك في هذه المقومات، بين هؤلاء الأفراد وتلك المجتمعات على غرار اللغة مثلاً، فاللغة العربية بمثابة الهوية للشعب الجزائري، ويشاركه في هذه الهوية كل الشعوب العربية. ويقول في هذا الصدد الدكتور "حسين الزاوي" في كتابه "الهوية وفلسفة اللغة العربية": "إن اللغة قد تكون، ربما بمثابة العنصر الوحيد الذي يستطيع الجمع بين معطيات الهوية الفردية وتجليات الهوية الجماعية، من منطلق أن اللغة تسمح للذات بالتعرُّف على نفسها لكي تميِّز بين أَناها وأَنا الآخرين، وتؤسس لوعي الانتماء المشترك داخل المجتمع بفضل نسق علاماتها ورموزها الثقافية، وهي تشكر بالإضافة إلى الدين مرآة الهوية الفردية والجماعية في كلِّ المجتمعات على اختلاف مرجعيَّتها الثقافية والحضارية."[2] فاللغة إذن هي من يجمع بين الهوية الفردية والهوية الجماعية حسب كلام الدكتور، ويتضح من هذا الكلام أن للغة دور بارز في تشكل الهوية، ولكن من دون أن نقلل من قيمة بقية العناصر الأخرى والتي سبق وأن ذكرناها في تعاريف الهوية، وإن كانت اللغة تندرج ضمن معظم تلك العناصر إلى حدٍ ما.

لقد أسال مفهوم "الهوية الثقافية" الكثير من الحبر، بحيث تعددت الدراسات حول هذا المفهوم الذي يحمل مفهومين لهما من الأهمية ما يكون، في تحديد الشعوب أو المقارنة بين الشعوب، إلاَّ أنهما لا يكادان ينفصلان عن بعضها البعض إذ يمكننا القول أنهما متكاملان، وإن كانت الهوية أشمل من الثقافة. ونظراً لأهمية هذه الدراسة يقول بعض الدارسين "إنَّ موضوع الهوية محوري في الدراسات النفسية والاجتماعية والسياسية والثقافية، ويمكن تقسيم الدراسات التي تتصل بهذا الموضوع إلى قسمين: ما قبل سقوط حائط برلين، وما بعد سقوطه. (أما إن جئنا إلى) ما قبل

[1]- محمد إبراهيم عيد، الهوية والقلق والإبداع، مرجع سابق، ص25.
[2]- الحسين الزاوي، الهوية وفلسفة اللغة العربية، مرجع سابق، ص49.

سقوط حائط برلين، كانت الدراسات النفسية تدور [...] حول الهوية من حيث أبعادها ومكوناتها النفسية، وقوتها وضعفها، وما يرتبط بها من متغيرات لدى الفرد والجماعة التي ينتمي إليها. وبعد سقوط حائط برلين، بدا واضحاً أن عالماً جديداً يتشكل، تهيمن عليه مفاهيم الكوكبية والكونية والاعتماد المتبادل والإبداع لمن أراد أن يكون له موقعاً متميزاً في صميم العالم."[1] ومن هنا أصبح للهوية معنى أشمل وأعم، وليس هذا غريباً ما دام هناك قوة إقليمية تسعى لصهر كل الهويات في هذا العالم لتصبح هوية واحدة، أو كما تسمى "الهوية الكوكبية أو الهوية الكونية".

وفي محاولة هذه القوة في غرس مفهوم "الهوية الكونية" في هذا العالم، نتج عن ذلك تعدد في الهويات إضافة إلى ما كان سائداً، فظهرت الهوية العرقية والعنصرية وتعددت الهويات والثقافات في المجتمع الواحد، كما نتجت هويات ضعيفة وأخرى قوية ليحتدم الصراع بينها ليصبح صراع هويات وأكبر من ذلك صراع حضارات، وبإيمانهم بنظرية البقاء للأقوى تنتصر الهوية الأقوى وتجسد في هذا العالم "الهوية الكونية". هذه الأخير التي تعتبر –إن شئنا – أحدث سلاح نووي، يستعمله الآخر كاستراتيجية جديدة للهيمنة على هذا الكون.

ونظرا لتشتت الهوية والثقافة الضعيفة وعدم القدرة على التأقلم والأخذ بالهوية القوية من طرف الفرد، أصبح هذا الأخير يعاني مما ذكرناه سابقاً أي الاغتراب، وبما أن الهوية تتشكل من عناصر وأنماط عدة على غرار الثقافة، وإذا وقعت الهوية في أزمة الاغتراب فمؤكد أن الثقافة سيأتيها الدور لا محالا، لتعاني هي بدورها حالة الاغتراب أي أنها ستعاني الاغتراب الثقافي.

يقول الدكتور "حليم بركات" في كتابه "الاغتراب في الثقافة العربية – متاهات الإنسان بين الحلم والواقع –": "لقد أصبح الاغتراب في العصر الحديث (ولا أشك أنه في العصر المعاصر كذلك) موضوعاً محورياً، ويتمثل في الحضارة الغربية بشكل خاص [...] وقد بدأ هذا الموضوع في مختلف تنوعاته ينتشر من خلال الفكر النقدي والتحليلي بشكل خاص في مختلف الثقافات البارزة [...] ليس غريباً، إذاً، أن يصبح الاغتراب موضوعاً مهماً في الثقافة الحديثة، أي منذُ أعلن هيغل

[1]- محمد إبراهيم عيد، الهوية والقلق والإبداع، مرجع سابق، ص26.

أن الإنسان أصبح عاجزاً في علاقته بنفسه ومجتمعه والمؤسسات التي ينتمي إليها حتى استحال انتماؤه نوعاً من اللاانتماء والهامشية."[1] فالاغتراب إذن من بين أهم المخلفات السلبية الناتجة عن تشتت الهوية والثقافة على حدٍ سواء.

ومن جراء تلك الصراعات الهوياتية والثقافية أصبح العالم يعيش في نوع من الوهم الهوياتي الثقافي، أي وهم الهوية الثقافية، كلٌ يبحث عن هويته التي تثبت وجوده أو وجود معتقداته ومقوماته، "ويحذر فيلبس جيري Jerry (1997) في كتابه "مصير الأرض" من وهم التمسك بالهوية الثقافية، مؤكداً على أن "مصير الأرض مرتبط بتجاوز وهم الهوية الثقافية."[2] وكما هو معلوم، ومن المفروض، أن كل الصراعات الناجحة تستوجب التخطيط، وهو الحال كذلك بالنسبة للصراع الهوياتي والثقافي أو الحضاري، فكيف تم ويتم التخطيط لذلك ؟

للإجابة عن هذا السؤال نذكر أن مدرسة فرانكفورت – على سبيل المثال – قد تطرقت في دراساتها النقدية إلى مصطلح "الصناعة الثقافية"، أي أن الآخر استطاع أن يدخل – مجازاً – الثقافة إلى مصانعه لينتج ليس لنفسه بل لنا نحن، بحيث نمثل له ذلك الآخر الذي ينغص له حياته، فنحن له الجحيم كما يقول سارتر. وكما هو الحال في واقعان ومجتمعنا العربي والجزائري تحديداً، نلاحظ عادات وتقاليد ليست لنا في شيء، على غرار اللباس أو بما يعرف بالموضة، والأكل لا بل حتى طريقة الأكل، واللغة، نعم اللغة إذ أصبح عند البعض أن المرء الذي لا يتكلم بلغة غير لغته تاركاً لغته الأم، غير مثقف. ولست أنتقد في هذا المقام ولا أنا أريد أن احصر ما سبق في خانة السلبية، أبداً، وإنما السلبية أراها في أن نترك هويتنا النابعة من تراثنا العميق، ونلهث وراء ما أنتجه لنا الآخر من ثقافة مصطنعة.

وفي آخر هذا الجزء أذكر في عجالة بعض من عناصر الهوية الثقافية والمتمثلة في:[3]

[1]- حليم بركات، "الاغتراب في الثقافة العربية"، ط1، مركز الدراسات العربية، بيروت – لبنان، سبتمبر 2006. ص35.
[2]- محمد إبراهيم عيد، الهوية والقلق والإبداع، مرجع سابق، ص27.
[3]-ينظر محمد زغو، أثر العولمة على الهوية الثقافية للأفراد والشعوب، مرجع سابق، ص-95.

أولا: العقيدة أو الدين، الذي يعد أول عنصر من عناصر الهوية الثقافية. ثانياً: اللغة، التي تعتبر أهم عنصر بحكم أناه توحد بين الهوية الفردية والهوية الجماعية، ثالثاً: التاريخ، الذي يقف على الحقائق التي تستند إليها الدول والشعوب. رابعاً: العادات والتقاليد والأعراف، إذ تعد من صميم هوية المجتمعات. خامساً: العقد الاجتماعي والعقد السياسي، والذي يمثل الدستور أو القانون الذي تحتكم إليه الدول. سادساً: الحقوق بحيث فكل فرد أو دولة أو شعب وكيف يرى ثقافته وحرياته المختلفة. سابعاً: الأدب والفنون، حيث كل مجتمع وله أدبه وفنونه التي يزخر بها وبها يتميز عن غيره. ثامناً: طريقة التفكير، إذ يعد العنصر الحساس في أي ثقافة، فهناك مجتمع مادي يفكر بطريقة مادية، وهناك مجتمع روحاني يفكر بطريقة روحاني وغيرها من طرق التفكير.

ج – المسرح والثقافة وبناء الهوية:

سؤل الناقد المسرحي "إبراهيم نوّال" إن للمسرح دور في تثبيت الهوية الوطنية والحفاظ عليها أما لا فقال: "البحث عن الهوية عمل مشترك بين المثقفين والمبدعين ، لذلك لا بد من التواصل مع الجمهور من خلال الفضاءات العديدة وفتح الأبواب للشباب المتعطش، ويجب تكثيف الجهود والابتعاد عن الأفكار التي تحول دون اكتشاف الفن، فالمسرح يعلب دورا كبيرا في هذا المجال باعتباره منبرا يتم من خلاله التعاطي مع التاريخ والتراث."[1] والملاحظ في هذا الكلام أن كلاً من الهوية والمسرح لهما تقريباً نفس المقومات، ونحن نتحدث بطبيعة الحال على المسرح الهادف إلى ترسيخ هوية شعب ما، لا مختلف الأشكال التي تندرج أو أُدرجت ضمن مفهوم المسرح والتي هي إما دخيلة أو تحتاج إلى إعادة نظر.

يقول الباحث "ياسر بن يحي مدخلي" في مقاله "أثر المسرح وأهميته": "تتكرر بيننا المقولة الشهيرة "أعطني خبزا ومسرحا أعطيك شعبا مثقفا" والتي تدل دلالة واضحة إلى أثر المسرح التنموي [...]كأحد منابر الأدب والثقافة ومختلف الفنون [...] وهو أحد أهم الوسائل الإعلامية

[1]- مقال بعنوان "الفن الرابع المساهم في تثبيت الهوية"21/11/2012 00:51:00 . 26-02-2016

التي [...] تساعد على ترسيخ الهوية الوطنية."[1] هذه الأخيرة التي أصبحت من وجهة نظري من أهم النقاط التي تسعى الدول والمجتمعات والقوميات إلى بناءها وفق ما تقتضيه عليهم عاداتهم وتقاليدهم أو بالعودة إلى ماضيهم وتاريخهم، وإن شئنا إلى تراثهم الأصيل. مع مراعاة طبعا ما يقتضيه العصر وهذا ما نشاهده كثيرا عند الغرب على غرار أمريكا التي تسعى كما ذكرنا سلفاً إلى خلق هوية عالمية كونية ترسخ فيها هويتها بدءا من نشر ثقافتها. وعليه "فإذا كانت الهوية الثقافية تعني في أحد وجوهها مجموع السمات النفسية والاجتماعية والحضارية المرتبطة بطرق تفكير وحياة جماعة ما من البشر عبر تاريخ طويل، فلا شك في أن هذه الماهية هي القاسم المشترك الأكبر بين الهوية والمسرح. باعتبار أن المسرح عمل إبداعي اجتماعي بكل الصيغ... وهو، من هذا المنظور، – أي الإبداع – عملية ذات أبعاد اجتماعية تستمد مقوماتها من ثقافة الجماعة وتسهم في نفس الوقت في تغيير الحساسية الفنية والجمالية لدى الأفراد."[2] ومنه فإن للهوية والمسرح نفس الماهية ألا وهي تلك السمات والأشكال والمقومات وطرق التفكير وغيرها من الأنماط الخاصة بشعب من الشعوب أو بحضارة من الحضارات التي تبنى عليها الهوية أو يبنى عليها المسرح في أغلب الأحيان.

"فالمسرح هو العمل وهو التسلية [...] فهو يُستخدم الآن، وفي كثير من بلدان العالم، من قِبَل المهمشين عرقياً أو طبقياً لكفاءته وفعاليته في التصدي للقضايا ذات الصلة المباشرة بالصراعات القائمة على نزاع الهويات والتمييز العرقي. (وليس المهمشين فقط بل وإنما حتى) الكاتب والفنان والمفكر يكتب أو يمثل أو يفكر عبر تجربة المجتمع، ولذلك فلكل إبداع طابعه الهَوِيَّوِي المحلي، حتى وإن اتَّخذ بعداً عالمياً. وهكذا يمكن أن يُفهَم أفلاطون وابن رشد والمتنبي وشكسبير وروسو ولوك وماركس ورسل [...] فالموضوع هو ممارسة يومية لكل إنسان ولكل

[1]- مقال بعنوان "أثر المسرح وأهميته" رابط الموضوع:
http://essalamonline.com/ara/culture/17441.html#ixzz41JFAGvpg
-أنظر أيضاً: العشماوي، محمد زكي،، بدون تاريخ (المسرح) ، دار النهضة العربية – بيروت.
[2]- موقع الحوار المتمدن، مقال بعنوان"خطاب الهوية في المسرح السوداني زمرة التجلي والكيفيات" للمؤلف "راشد مصطفي بخيت" العدد: 1985 - 2007 / 7 / 23 - 10:13 المحور: الأدب والفن http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=103571
-ينظر أيضاً: محمد سبيلا؛ "الإبداع والهوية القومية"، مجلة الوحدة، ع/59/58، 5، يوليو 1989، ص 7

مجتمع، ولا تستقيم الحياة الاجتماعية إلا في إطار الهوية."[1] ولا يفهمون كأشخاص في حدِّ ذاتهم فقط بل حتى العصر الذي كانوا يعيشون فيه من خلال أفكارهم التي وصلت إلينا. وإن أردنا التوضيح أكثر فإن حتى الفلاح مثلاً هويته هي خدمة أرضه ولا يمكن لأي كان أن يحجبه عن ذلك ولو سألته لقال "تلك عادات أجدادنا، وهذا منبع رزقنا"، وكذلك بالنسبة للحرفي والعامل والموظف والطالب وراء كل هدف يهدف إليه هناك بحث عن وجوده عن كيانه عن هويته الدفينة." وقد أثبتت بعض التجارب المسرحية العالمية أن المسرح، كجنس إبداعي يمكن أن يساعد في التعرف على الهويات الاجتماعية المختلفة، والكشف عن أعمق بنياتها الدفينة في العقل البشرى. ووفقا لذلك بدأ الرجال والنساء الملونون في استخدام فن الأداء للبحث عن هويتهم ولاستكشاف اهتماماتهم الاجتماعية والثقافية والعرقية الخاصة والتعبير عنها."[2] هذا إن دل فإنما يدل عن مدى التكامل الموجود بين مفهوم الهوية والمسرح.

تحدث العديد من الباحثين والنقاد المسرحيين على وجه الخصوص حول الهويات المتعدد في المسرح والهوية الواحد، إذ يرى الباحث المغربي "حسن المنيعي [...] أنه لا يمكن لأي أحد أن يتحدث عن هوية ثابتة للمسرح على اعتبار أنه فن إنساني قديم يخول لمتعاطيه وصانعيه أن يقدموا من خلال هذه الصنعة رؤيتهم للعالم ولقضاياه. ولاحظ من خلال تتبعه لبعض التجارب المسرحية العالمية أن المسرح يعيش يوميا حالة تفاعل بين الثقافات ويخضع في صيرورة دائمة لتحولات عميقة تطال مختلف بنياته وآليات اشتغاله، مشددا على أن المتحدثين عن الهوية أو البصمة الخاصة يغفلون أن الغرب بقاماته الإبداعية لجأ لبناء مسرحه الجديد إلى بلدان أخرى في آسيا التي استمد

[1]- المرجع السابق، ينظر أيضاً: السر السيد؛ "المسرح والهوية، تجارب سودانية"، م/كتابات سودانية، ع/11، مارس 2003،ص58. أنظر أيضاً: ناجي علوش؛ مداخلة في "ورشة الابداع والهوية"، م/الوحدة، ص23. ينظر أيضاً: محي الدين صابر؛ مداخلة في "ورشة الابداع والهوية"، ص 27.

[2]- المرجع السابق - ينظر أيضاً، مارفن كارلسون؛ فن الأداء: مقدمة نقدية، ترجمة، منى سلام، مركز الشارقة للإبداع الفكري، ص 286. نظر يوم:2016/02/26.

منها بعض تقاليدها ثم عجنها وسيرها خادمة له."[1] أن الهوية الواحد في المسرح تجعل من هذا الأخير ضيق الأفق عوض أن يكون متنفساً لكل الثقافات.

ويضيف الباحث ويؤكد "على أن المسرح لم تعد له هوية وإنما يمكن الحديث عن الخصوصيات (إذ أن الجزائريين مثلاً احتضنوا) في البداية هذا الفن الوافد واستعملوه أداة ضد المستعمر وقدموا عروضا إبداعية كانت تنتهي دائما بمظاهرات قبل أن يبدأ هذا اللون الفني [...] مشيرا إلى أن الحديث اليوم بين النقاد والمنظرين لم يعد محصورا حول تلك الهوية المغلقة في المسرح الذي هو عالم شاسع يضم العديد من الهويات [...] وسجل أن الإفراط في خطاب الهوية قد يشكل اليوم خطرا على الذات وعلى الأمة كما أن التفريط في الهوية سيؤدي إلى الانسلاخ عن التاريخ والحضارة والاستلاب والتفسخ."[2] في حقيقة الأمر أعتقد أنه ليس من الجيد أن نرسخ لهويتنا من خلال مسرح مستورد – إن جازت الكلمة –كما ليس من الجيد أن نخلق مسرحاً مبني على التراث وفقط فنحن بذلك نحصر أنفسنا في مكان ضيق بعيد نوعاً ما عن العالم الخارجي، بمعنى أن الأصح أن نعتمد على تراثنا الأصيل نعم ودمجه وما يقتضيه العصر من دون إفراط ولا تفريط.

"تُشكل الهوية المسرحية، مصدر قلق للمشتغلين بالفن المسرحي في الوطن العربي، على الرغم من أنه بدا مقلدا للغرب [...] تلك المشكلة التي تؤرقنا، منذ تعرفنا إلى المسرح [...] إلى الآن تلك المشكلة (التأصيل) لم نجدها تؤرق الغرب، ولم تكن معضلة عندهم، لأن الغرب اهتم بكيفية إيجاد الوسائل والطرائق لتطوير المسرح."[3] فالغرب استطاع أن يخلق لنفسه مسرحاً أصيلاً جسد فيه هويته، وراح يبحث عن مجتمعات غير مجتمعه ليطبق فيها تجربته المسرحية لفرض هويته، فيكون

[1]- مقال بعنوان، باحثون ونقاد يفككون – بفاس – سؤال الهوية في المسرح المغربي.
http://www.menara.ma/ar/2014/10/13/1403624.html، نظر يوم: 2016/02/20.
[2]- المرجع نفسه.
[3]- موقع المدى، مقال بعنوان، "إشكالية – التأصيل والهوية- 1-2 في-المسرح العربي"
http://www.almadapaper.net/ar/news/494183/العدد 3584 - السبت, 27 شباط 2016، نظر يوم:2016/02/26.

بذلك يسعى لتطبيق الهوية العالمية أو الهوية الكونية. إلى أن الوطن العربي على العموم والجزائري على الخصوص، حسب بعض – إن لم نقل أغلب الباحثين والنقاد في بحث متواصل عن كيفية خلق مسرح أصيل، يجسد فيه هويته بالرجوع إلى تراثه الخاص، أو على الأقل مسرح بديل أو موازي للمسرح العالمي، بحث لا أضن أنه يمكننا أن نُوجد مسرحاً بعيداً عن قضايا العصر، سواء بأشكاله الأصلية التراجيدية أو الكوميدية، فقد أصبح الكثير من الكتاب والنقاد المسرحيين لا يكادون ينفكون عن تأليف مسرحيات حول الأوضاع الراهنة في هذا العالم حتى ولو لم تكن تعني بلدهم، فقط لأنهم أحسوا بانتمائهم لهذا العالم، وهذا تجسيد لمفهوم الهوية الكونية.

الـفـصــل الثاني

الهويـــة والمســـرح العالمـــي

أ- المبحث الأول: الهوية وبدايات المسرح العالمي.

1. المأساة في المسرح الإغريقي.
2. الكوميديا في المسرح الروماني.
3. المسرح الوسيط الديني.

ب- المبحث الثاني: الهوية ومسرح النهضة/الحداثة.

1. مفهوم الحداثة.

2. هوية المسرح الأوروبيالنهضوي والحديث.

3. نهضة المسرح الآسيوي والأمريكي.

ج- المبحث الثالث: الهوية في المسرح العالمي المعاصر.

1. الهوية، والعولمةالثقافية.

2. المذاهب المسرحية لما بعد الحداثة.

3. هوية المسرح العربي، من النشأة إلى ما بعد الحداثة.

الفصل الثاني: الهوية والمسرح العالمي

المبحث الأول: الهوية وبدايات المسرح العالمي.

قبل الحديث عن المسرح الإغريقي وما مدى تطور المأساة فيه، تجدر الإشارة إلى توضيح وجيزلمعنى المأساة:

- **مفهوم المأساة أو التراجيديا:**

"التراجيديا لفظ يطلق على الدراما التي تصور الإنسان السامي وكأنه ألعوبة في يد القدر، والكلمة اليونانية تعني أغنية الماعز. ولعل هذه التسمية جاءت من أنَّ الساتيروي أو أفراد جوقة الديثرامب _ كانوا يسمون المعيز لتنكرهم في جلود الماعز."[1] والتراجيديا كلمة مرادفة للمأساة، وهي صنف من أصناف أو تصنيفات المسرحية، فهي كل ما "تناول الجانب الجاد من الحياة وما يثير الأسى ويهيج البكاء، فهو النوع الأول (التراجيديا) أو المأساة، وتتجه المأساة التقليدية نحو الأعمال العظيمة والشخصيات الكبيرة والتراث القديم."[2] وللإشارة فالنوع الثاني هو الملهاة أو الكوميديا. والتراجيديا كذلك هي "مسرحية، تعالج الأعمال الإنسانية الجادة والقضايا المهمة، وتستكشف قضايا الفضيلة، والوجود الإنساني، والعلاقات بين بني البشر. وفي النماذج الأسطورية الغربية القديمة تعالج المأساة العلاقات بين بني البشر وآلهتهم، وتنتهي معظم المآسي بموت البطل أو فقدان حبيبته."[3]

أما "في تعريف أرسطو: هي محاكاة أي حدث يثير انفعال الألم، (وغالباً ما ينتهي بالموت)، حيث يكون بطل هذا الحدث شخصاً ذا مكانة عالية، وحيث تؤدي عاطفة الخوف والشفقة إلى تطهير النفس من هذه الانفعالات. وتتناول المأساة المعاناة الإنسانية وكذلك الشجاعة الإنسانية

[1]- فايز ترحيني، الدراما ومذهب الأدب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، سنة 1988، ص70.

[2]- محمد عبد المنعم ومحمد عبد الكريم، المسرحية الإسلامية في مصر في العصر الحديث، د- ط، دون دار نشر،1987، ص12.

[3]- الموسوعة العربية العالمية، مج22، مصدر سابق، ص81.

لأن البطل المأساوي يقاوم الناس والآلهة والقدر."[1] كما "تعالج موضوعات الخصومة والشقاء، وتستعمل فيها لهذا الغرض، الشخصيات العظيمة."[2]

أ- المأساة في المسرح الإغريقي (اليوناني):

الصورة رقم (01): توضح الصورة مقطع علوي للمسرح اليوناني القديم

كانت التراجيديا محل بحث منذ ظهورها، ذلك لمعرفة الهوية التي بنا عليها الإغريق مسرحياتهم التي كان أساسها أنذاك التراجيديا، وكان نتاج أبحاثهم أنهم وجدوا أجوبة عن معظم الأسئلة التي صادفتهم في أبحاثهم، بحيث ارتأوا إلى أن التراجيديا هي جنس أدبي جديد من نوعه. وكغيره من الأجناس الأدبية له قواعد وأسس يبنى عليها، وحسب تلك الأبحاث فإن التراجيديا تأسست من خلال نظام الأعياد العامة للمدينة، التي بدورها أسست نوعا جديدا من العروض للإغريق. هذا النوع الذي تميزه ثلاث ملامح أساسية: النوع التراجيدي أي النص، والعرض التراجيدي أي ما يكون على خشبة العرض على غرار الجوقة أو الكورس، وثالثا الإنسان التراجيدي، الذي أصبح يعرف بالبطل التراجيدي.[3]

[1]- الموسوعة العربية الميسرة، المجلد الأول، ط1 1975، ط2 2001، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت - لبنان، ط3، 2009، ص 2976.
[2]- الأردايس نيكول، علم المسرحية، تر: دريني خشبة، دار سعاد الصباح، ط2، سنة 1992، ص123.
[3]- جان بيير فرنان وبيير فيدال ناكيه، الأسطورة والتراجيديا في اليونان القديمة، تر: حنان قصاب حسين، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، ط1- 1999. ص13.

من المسلم به أن الإغريق عُرِفوا بعبادة الآلهة فقد «كانت عبادة الإله ديونيزوس إله الخمر والاخضرار، ذات أصل قديم في اليونان، وكانت الأغاني والرقصات تؤلف احتفاء به، وتؤدي بصفة منتظمة في الأعياد المحلية في طول اليونان وعرضها [...] بزتراتوس الحاكم الأثيني، هو الذي أسس المباريات المسرحية التي بدأت في أثينا في سنة 534 ق.م.»[1] إلا أن بعض الدراسات تَنُصُّ على أن مصر هي التي قدمت أول نموذج خلال الألف عام الثاني والثالث قبل الميلاد،في حين تبقى الآثار الأولى حسب المؤرخين والباحثين، تعود إلى القرن الخامس قبل الميلاد، تلك التي أتتنا من أثينا وأول ما عرفه الإغريق في مسرحهم هي الطابع التراجيدي، الذي نشأ عن أغنية كانت تنشد احتفالا بديونيزوس.»[2]

ارتبط مفهوم التراجيديا عند القدماء عامة والإغريق على وجه الخصوص بالأسطورة، إذ حملت موضوع واحد هو المأساة، كما جاء في "دراسة محمد عبد المنعم" التي عنونها بـ"المسرحية الإسلامية في مصر في العصر الحديث" «أن التمثيل كان يدور على موضوعات دينية وأساطير خرافية تلائم معتقداتهم الوثنية.»[3] إذن فالتراجيديا اليونانية في ظاهرها وجوهرها المأساة وعنوانها الأسطورة.

جاء في كتاب "التراجيديا اليونانية" للمؤلف: س.م. بورا أن «الأسطورة هي قصة لا تستهدف إعطاء اللذة لذاتها، وإنما يكون هدفها تبسيط التعقيدات التي يعاني منها إنسان ما قبل التاريخ. إذ أن عقله لم يتهيأ بعد لإدراكها [...] وأن الأسطورة إن هي إلاَّ قصة ابتكرت لتجعل لبعض الطقوس معنى.»[4] أي أن الأسطورة بالنسبة لليونانيين هي بمثابة الريشة التي ترسم هوية شعب لم يستطع أن يفهم ظواهر الطبيعة وتفسيرها فاتخذ الأساطير والآلهة وأنصاف الآلهة عماداً لهوية قامت عليها حضارة من أهم وأبرز حضارات بني البشر.

---

[1]- لوي فارجاس، المرشد إلى فن المسرح، تر: أحمد سلامه أحمد، مر: مرسي سعد الدين، مشروع النشر المشترك، دار الشؤون الثقافية العامة (آفاق عربية) _ بغداد، الهيئة المصرية العامة للكتابة _ القاهرة، ص 22.

[2]- مولوين ميرشنت وكليفورد ليتش، الكوميديا والتراجيديا، تر: علي أحمد محمود، مر: شوقي السكري وعلي الراعي، جانفي 1978، بدون ذكر دار النشر، ص117.

[3]- محمد عبد المنعم ومحمد عبد الكريم، المسرحية الإسلامية في مصر في العصر الحديث، مرجع سابق، ص15.

[4]- س.م. بورا، التجربة اليونانية، تر: أحمد سلامة محمد السيد، 1989، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص 161-162.

على الرغم من أن المنطق يفرض علينا الاعتراف لـ"ثيسبيس" (527 ق.م) كأول من خاض غمار التراجيديا، إلا أن الفضل وكل الفضل في تطور المسرح اليوناني على العموم، يعود إلى من يطلق عليهم "بالثالوث التراجيدي"، وفي هذا يقول صاحب كتاب "الدراما ومذهب الأدب" "فايز ترحيني" «إن الخطوات التي قطعتها الدراما من آريون إلى فرونيحوس، نضجت مع الثالوث التراجيدي أيسخيلوس، وسوفكليس، ويوريبيدس. فالأول يعتبر أباً للتراجيديا، والثاني يمثل قمة النضج وواسطة العقد، والثالث يمثل التمزق التراجيدي.»[1] فأيسخيلوس على سبيل المثال يعود له الفضل في إدخال الممثل الثاني بعدما كان يعتمد ثيسبيس على ممثل واحد يؤدي كل الأدوار.

وتعتبر "ثلاثية الأوريستا" هي «رائعة أيسخيلوس التي تمثل قمة نضوجه الفني والفكري، كما تمثل الرؤية الأسخيلية المأساوية للحياة [...] ومن المفيد ذكره، أن كل مسرحيات أيسخيلوس ماعدا مسرحية الفرس، استقت موضوعاتها من الأسطورة، والنبع الأسطوري المفضل لديه [...] هو حلقة الحرب الطروادية التي استقت منها نصف مسرحياته [...] ورغم ذلك يمكن القول أن مصادر مسرحه غطَّت التراث الأسطوري كله.»[2] وبذلك يكون أيسخيلوس قد جسد هوية شعبه باعتماده على التراث الأسطوري والملامح والحروب التي قامت في بلاد الإغريق، فالهوية مصطلح متجذر سواء أدركه أيسخيلوس في ذاته أم لم يدركه.

وتعد الأفكار التي جاءت في تلك الثلاثية أفكارا جديدة لم يسبقه إلها أحد، والتي أخذ معظمها من حروب طروادة التي كانت ملهمة الشعراء والمؤلفين، إذ روت العديد من القصص المأساوية على غرار قصة أغامنون التي كانت عنوانا لأحدى ثلاثية أيسخيلوس، هذه المسرحية المأساوية التي جسد فيها أيسخيلوس عودة أغامنون من حرب طروادة منتصراً، بحيث تستقبله زوجته كليتمنسترا في جو بهيج في ظاهره إلا أنه مأساوي في جوهره، كونها كانت تخطط لقتله وهو ما حدث. ونلمس في هذه المسرحية معاناة ابنتها أونتيجون بعد معرفتها حقيقة ما حدث دون

[1]- فايز ترحيني، الدراما ومذهب الأدب، مرجع سابق، ص72.
[2]- المرجع نفسه، ص73- ص74.

التحريك ساكنا، ويأتي في آخر المسرحية دور شقيقها أورست الابن الذي كان غائبا لينتقم لقاتلي أبيه (أمه وزوجها) و«يواجه ربات الانتقام وجها لوجه.»[1] لينفرد باللَّعْنَة والعذاب لوحده.

يعتبر «الموضوع الرئيسي في مسرح أيسخيلوس ككل، هو عدالة الآلهة التي تعاقب كل متعجرف ظالم [...] يرفض الفكرة الإغريقية التقليدية عن العدالة، ومؤداها أنَّ الآلهة تنظر بعين الحسد إلى الإنسان السعيد، وتسعد حين يصاب بالشقاء بغض النظر عمَّا إذا كان آثماً أم مسيئاً.»[2] هذا وبالرغم من منشأ أيسخيلوس الأرستقراطي إلاَّ أنَّه كان دائما ما يجسد في مسرحياته بغضه للظلم والطغيان الناتج عن هذه الطبقة؟ لدرجة أنه سار بعكس معتقدات اليونان.

تمثل التراجيديا مع ثيسبيس طور النشأة ومع أيسخيلوس المرحلة الثانية، أما مع سوفكليس فتعتبر تجسيداً لمرحلة ثالثة من تطور التراجيديا الإغريقية. سوفكليس أحد أهم كتاب المسرح كما المأساوي التراجيدي على الإطلاق، بحيث ادخل الممثل الثالث الذي أخذ شيء من دور الجوقة، كما اعتبره "فايز حمتني" أنه «وبإدخاله الممثل الثالث فقدت الجوقة من دورها الشيء الكثير.»[3] هذا العنصر الأخير ألا وهو الجوقة كان بمثابة النقطة الأساسية في تجسيد الدور المأساوي في المسرح الإغريقي، خاصة في مرحلته الأولى مع ثيسبيس وكذلك أيسخيلوس، صاحب رائعة أوديب ملكاً بأجزائها الثلاث والتي تعتبر «على أنها أكثر المآسي التي كُتِبت إثارةً للعواطف ولا ينفذ لها ضعف من الناحية المسرحية.»[4]

وللإشارة فقد أوردت مجلة جامعة بابل للعلوم الإنسانية مقال حول الجوقة تقول فيه: «الجوقة تتكون من عدد يقودهم شخص يُعرف باسم (رئيس الجوقة) وكانت وظيفتها محددة بتقديم الأناشيد والأغاني والرقصات، إذ كانت هذه الفعاليات بمجموعها تشكل أهم جزء في أداء تلك الطقوس [...] وبإضافة الممثل الأول الذي تم على يد (ثيسبيس) ليصبح العدد (اثنان مع أيسخيلوس) فيما بعد على يد (سوفكليس) ثلاثة ممثلين مما كان لهذا الإنجاز الأثر بإرساء ملامح

[1]- المرجع السابق، ص73.
[2]- المرجع نفسه، ص75- ص76.
[3]- المرجع نفسه، ص76-77.
[4]- لوي فارجاس، المرشد إلى فن المسرح، مرجع سابق، ص31.

تقليدية للمأساة بشكل عام والجوقة بشكل خاص.»[1] وكأن الجوقة هي بمثابة هوية المسرح الإغريقي في بدايته أو في مرحلة نشوئه. إذ لا يمكن أن نتصور مسرحاً أو مسرحية من دون جوقة، وبالأخص مع "ثيسبيس" وحتى مع "أيسخيلوس" من بعده.

في "المتضرعات" لأيسخيلوس على سبيل المثال والتي كُتبت سنة 490 ق.م، وهي تحكي قصة مطاردة أبناء إجيبتوس Aegyptus لبنات دانوس Danus ليفرض عليهن الزواج. فأهمية الجوق في المأساة اليونانية واضحة في هذه المسرحية، إذ في مطلعها تحكي لنا بنات دانوس عن تاريخهم بلغة عاطفية، فالجوقة هنا ذات أهمية قصوى، كونها تؤدي دورين في دور واحد، جوق وبطل في آن واحد.

كما نبرز أهمية الجوق في مسرحية الفرس – وهي ثاني مسرحيات أيسخيلوس- تروي هزيمة الفرس، فعند دخول الرسول إلى مجلس أتوسا وهي تحدث الشيوخ عن أحلامها فوجعت بسماع خبر الهزيمة، فتغني الجوق عن المأساة الشاملة التي لحقت بجيوش "أكسركس". وحسب معتقد اليونان فإن الكوارث التي تقضي على الإنسان إنما ترجع إلى طمعه وغروره، وهذا هو مفهوم المأساة الذي يشتمل عليه فكر أيسخيلوس.[2]

إلا أن الجوقة ورغم الأهمية التي رسمتها على مسرح الإغريق، وبعد تطور هذا الأخير بظهور كُتَّاب مسرحيين عظام على غرار سوفوكليس، وقد اعتبرت بعض الدراسات كتلك التي نشرت في مجلة جامعة بابل أنه وبظهور يوربيدس بدأت الجوقة في التلاشي، حيث جاء في الدراسة: «[...] بعد ذلك أخذت الجوقة بمرور الوقت تفقد الكثير من مساحتها ومواقعها وخاصة على يد المؤلف المسرحي (يوربيدس) الذي ضيق الخناق عليها وحجَّم من دورها.»[3] ويرجع سبب تراجع دور الجوقة في المسرحية المأساوية الإغريقية، إلى إدخال سوفوكليس الممثل الثالث وقبله أيسخيلوس

[1]- عادل كريم سالم، مجلة جامعة بابل/ العلوم الإنسانية/ المجلد 22/ العدد 3، 2014، معالجة الجوقة بين تقاليد المسرح الإغريقي والرؤية الإخراجية المعاصرة، جامعة بغداد/ كلية الفنون الجميلة، ص689.
[2]- لوي فارجاس، المرشد إلى فن المسرح، مرجع سابق، ص31 - ص32.
[3]- عادل كريم سالم، مجلة جامعة بابل/ العلوم الإنسانية ، مرجع سابق، ص692.

للممثل الثاني، وبعدهما يوريبيدس الذي أصبح عدد الممثلين عنده أكثر من ثلاث، ويعد يوريبيدس هو أعطى أهمية أكثر للممثل والحوار، ليصبح مسرح يوريبيدس يسمى بالمسرح الإغريقي الحديث.

لقد كان للجوقة عدة أدوار، فأحيانا ترقص وأحيانا تغني وأحيانا أخرى تبكي، كل هذا وذاك من أجل البطل أو ما يسمى بالبطل التراجيدي بالبطل المأساوي. «وكي يكون البطل المأساوي مسؤولاً مسؤولية أخلاقية كاملة، يجب أن يعلم مقدماً بطبيعة ما هو مُقْدِم عليه وعواقبه، شريطة أن لا يكون خطؤه من النوع الذي يندرج تحت طبيعة الشر المطلق أو الشر للشر [...] (فإن كان كذلك) لا يمكن أن يثير فينا سقوطه في النهاية أية مشاعر تعاطف.»[1] فقد كان البطل المأساوي أو التراجيدي يعامل معاملة خاصة بحيث «أعلن أرسطو أن من طبيعة التراجيديا أن تكون شخوصها "أفضل مما نحن عليه".»[2] هذا ليكتمل الدور المأساوي وتكون المأساة هي جوهر المسرحية الإغريقية.

نلمس مما سبق أن الكاتب المسرحي الإغريقي كان يجسد في مسرحياته عادات وتقاليد قومه (الإغريق)، وقد ذهب بعض هؤلاء الكتاب للتغني ببيئته الخاصة، فيوريبيدس مثلا اهتم بآلهة قريته أكثر من الإله ديونيزوس، كما سعى الإغريق بإرادتهم أو بدون إرادتهم إلى رسم الهوية الإغريقية اليونانية في مسرحهم، بحيث جسدوا في مسرحياتهم كل عاداتهم وتقاليدهم على غرار عبادتهم للآلهة، وكذا الطقوس والأضحيات المقدمة لهم، وكما هو معلوم فإن الهوية هي تلك العادات والتقاليد والأفكار السائدة في مجتمع ما. ونحن بدراستنا للمسرح اليوناني نتعرف على البيئة التي عاش فيها الإنسان أنذاك، والذي كان يعيش في جو من المآسي التي رسمتها له عقيدته، عقيدته القائلة أن الآلهة تُعذِّب البشر بظواهرها الطبيعية، سواء كان الإنسان خيرا أم شريرا.

يقول "الدكتور محمد حمدي إبراهيم" في كتابه "نظرية الدراما الإغريقية" «الإنسان وليد البيئة، يتأثر بها ويؤثر بدوره فيها، ولذا يرى المؤرخ أرنولد توينبي [...] أن تاريخ الأمم ما هو إلا

[1].مقال بعنوان "مدخل إلى علوم المسرح - البناء الدرامي"، ص15.https://sites.google.com/site/spacifictheater/stur
[2]- مولوين ميرشنت وكليفورد ليتش، الكوميديا والتراجيديا، مرجع سابق، ص141.

صراع بين الإنسان وبيئته، فالبيئة هي التي تدفع الإنسان إلى العمل والنشاط وهي التي تحفزه على استغلال الموارد المتاحة، ولذا المثل الشهير "الحاجة أم الاختراع" يصدق دائما في صراع الإنسان مع البيئة [...] ثم إن الطبيعة قد لعبت دورا بالغ الأهمية في حياة الإغريق، لأنها بتنوعها قد خلقت في نفسه الإحساس المرهف، ونمَّت فيه الخيال وعودته حب التأمل.»[1] فكتابات الإغريق وليدة بيئتهم أي هويتهم.

لا تبتعد الهوية الإغريقية عن الكتابات المسرحية الإغريقية، فكتاباتهم المسرحية ما هي إلا وقائع عاشوها مع الطبيعة آو تخيلات اعتقدوها في خيالاتهم مع الآلهة، ودليل ذلك قول الكاتب "محمد الدوسقي" في مؤلفه "المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها" «أقدم المسرحيات التي عرفها الأدب الغربي هي المسرحيات الإغريقية، وكان لنشأتها في بلاد اليونان علاقة بعقائدهم.»[2] ويقول أيضا الكاتب "محمد عبد المنعم محمد عبد الكريم" «كانت النشأة المسرحية عند الإغريق متصلة بعقيدتهم الوثنية القائمة على تعدد الآلهة. (التي كانوا يقيمون لها طقوسا لعباداتها) ومن هذه الطقوس ذات الصبغة الدينية الحزينة الجادة نشأت التراجيديا.»[3] وبهذا يكون الإغريق قد حافظوا على هويتهم من خلال مسرحهم الذي اهتموا به أيَّما اهتمام.

ب- الكوميديا في المسرح الروماني:

بنى الرومان حضارتهم على أنقاض أمة مهزومة وهي اليونان، وظلوا لمدة طويلة تحت تأثيرهم الفني والمسرحي على وجه الخصوص، ونذكر على سبيل المثال نموذج: "جنايوس- نايفيوس" مؤلف تراجيديا روماني، إلى أن ظهرت أسماء رومانية ساهمت في اثراء الساحة الفنية، ويمكن ذكر: تيرنس/سينكا/بلاوتس/ميناندر. كما تجدر الاشارة إلى كثرة الاعياد التي كان الرومان يحتفلون بها، والتي تقدر بـ75 عيدا منها 55 مخصصة فقط للمسرحيات. هذه المسرحيات التي تنوعت أشكالها ومضامينها، فمنها ما يعبر عن طقوسهم ومنها ما يعبر عن هويتهم على غرار ما يعرف بالبانتوميم

[1]- حمد حمدي إبراهيم، نظرية الدراما الإغريقية، د-ط، د-س، الشركة المصرية العالمية للنشر _ لونجمان. ص271.

[2]- محمد الدسوقي، المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، د – ط، د – س، دار الفكر العربية، ص06

[3]- محمد عبد المنعم ومحمد عبد الكريم، المسرحية الإسلامية في مصر في العصر الحديث، مرجع سابق، ص18-1.

والإماءة (مسرحية من فصل واحد ليس فيها إلاَّ الموسيقى والحركات والإيماءات والرقص). مجتمع يحب اللهو والتسلية بعد الحروب والغزوات، حياة ملؤها المباهج الدنيوية.

- **مفهوم الكوميديا:**

لا عجب في أن يتخذ الرومان من الدراما اليونانية نموذجاً لبناء مسرحهم الكوميدي، إذ أن الفضل يعود لهم في نشأة وتطور الدراما، على اعتبار أن كل الطبوع المسرحية تنطوي ضمن الدراما على غرار التراجيديا والكوميديا، ولا يُعتبر هذا الاقتباس أو ذاك إنقاصا للفكر الروماني مقارنة مع الفكر اليوناني، «فلقد كان اليونانيون المبتكرين العظماء لفن المسرح، ورضي الرومان أن يتخذوا كثيراً من الدراما اليونانية نموذجاً، وإن كانوا يتمتعون بموهبة عظيمة في تهيئة ما اكتسبوا في سبيل أغراضهم الخاصة.»[1] وقد أشرنا مسبقاً إلى أن بلاوتوس أو بلاوت أو بلوتس كلٌّ كيف يسميه، وترنس، هما أشهر كتاب الكوميديا في عصر الرومان القديم، «فبلوتس أول كاتب مسرحي روماني، يستوحي إلهامه مباشرة من مينائدر، ذلك الذي استعار منه بلوتس [...] (وكان بلوتس دائما ما يجري) تعديلاً مباشراً للأسلوب الرشيق الرقيق الذي توفر لمناندر، إن لدينا في مسرحيات بلوتس مزيجاً من الهزليات والواقعية، لكنها تفيض بالحيوية والمرح الذي يجعل من اليسر أن نفهم سرَّ شهرة هذه الملاهي في زمنها. كان بلوتس عارضاً أدباً بحيث كان مهيئا لكي يعطي جمهوره ما كان يريد.»[2] يمكننا أن نفهم أن كلا الشعبين اليوناني والروماني، كانا يعيشان عيشة متشابهة إلى حدٍّ بعيد، يجعل من الكوميديين الرومان يكتبون مسرحياتهم أو هزلياتهم على خطى اليونان، ويُفضِّلونها على حسب ما يفضله جمهورهم، وعلى حسب ما تقتضيه الهوية الرومانية.

يقول الإدريس نيكول في كتابه "علم المسرح" أنه ومنذ القديم والناس يعرفون أن هناك نقطتين فاصلتين بين المفهومين –التراجيديا والكوميديا– فالأولى كما يزعمون تعالج الموضوعات المأساوية، لذلك يستعملون فيها الشخصيات العظيمة، أما الثانية فتعالج الموضوعات البسيطة، لذلك يستعملون فيها الشخصيات التي تكون أكثر اتضاحاً. وقد سادت هذه الآراء منذ زمن

[1]- لوي فارجاس، المرشد إلى فن المسرح، مرجع سابق، ص69.
[2]- المرجع نفسه، ص70.

أرسطو في كتابه "فن الشعر" إلى القرن الثامن عشر. وقد عرفت الكوميديا أيضا باسم الملهاة، حيث كانت تبدأ بالخصومة وأمور الجدل والصخب، ثم تنتهي على أنغام السعادة والمسرة، وامتازت بلطافة الأسلوب وتواضعه.[1]

حسب ما لمسناه في بحثنا عن التعريف اللغوي اتضح لنا أنه يوجد تعريفين متضاربين للكوميديا من حيث اللغة، وقبل ذلك فقد «جاء مصطلح الكوميديا من الكلمة الإغريقية Komoidio التي تشير إلى الشكل الدرامي الجذل، أو الخالي من الهموم.»[2] وقد أورد الدكتور "محمد حمدي إبراهيم" هاذين التعريفين في كتابه السالف الذكر، إذ يقول أن: «المعنى اللغوي لهذه التسمية هو "أغنية القرية" وفقاً لرأي أرسطو، أو "النشيد الماجن" وفقاً لرأي غالبية الباحثين المحدثين. فأرسطو يرى أن بذور الكوميديا ريفية، على حين يرى الباحثين المحدثين أن أولى مراحل الكوميديا تتفق في جوهرها مع "النشيد الماجن" وهو نشيد ارتبط أيضا بعبادة الإله ديونيزوس.»[3] ويبدوا أن تعريف أرسطو يستند إلى كون الكوميديا تستعمل الأشخاص البسطاء، لتعالج أمور اجتماعية خاصة بالإنسان على عكس التراجيديا، فتعريف أرسطو قريب إلى الواقع بينما التعريف الثاني فهو أكاديمي أكثر منه واقعي.

أما إن جئنا إلى التعريف الاصطلاحي فقد جاء في الموسوعة العربية الميسرة، أن «الكوميديا هي مسرحية ذات طابع خفيف تكتب بقصد التسلية، أو هي عمل أدبي تهدف طريقة عرضه إلى إحداث الشعور بالبهجة أو بالسعادة [...] (ومنها كوميديا الفن) وهي نوع من الملهاة الشعبية يجري الحوار فيها عفو الخاطر، ويكون الممثلون مقنعين، انتشر في القرن 16 في ايطاليا [...] وفيه يختلط النقد والفكاهة بالأغاني والرقص [...] وساعد ذلك على تقدم المسرح الإيطالي وتخلصه من التصنع.»[4] ولا يختلف كثيراً مفهوم الكوميديا في الموسوعة العربية العالمية عن سابقتها، بحيث جاء فيها أن «الكوميديا أو الملهاة شكل من أشكال العمل المسرحي، يتناول الجوانب الهزلية المضحكة

[1]- الأردايس نيكول، علم المسرحية، مرجع سابق، ص123.
[2]- جلين ويلسون، سيكولوجية فنون الأدب، تر: شاكر عبد الحميد، مر: محمد عناني، جانفي 1978، دون طبعة دون دار نشر، ص233.
[3]- حمد حمدي إبراهيم، نظرية الدراما الإغريقية، مرجع سابق، ص16.
[4]- الموسوعة العربية الميسرة، مج1، مصدر سابق، ص2797.

أو الساخرة من السلوك الإنساني، ومعظم الإعمال الكوميدية ذات طابع مزاح فكاهي، وتنتهي دائما نهاية سعيدة.»[1] إذن من التعاريف السابقة يتضح أن الكوميديا هدفها الظاهر إضحاك المتلقي بينما غرضها الجوهري معالجة فكرة تتعلق بشخص ما أو بمجتمع بكامله.

بينما يتمحور تعريف أرسطو للكوميديا في كونها «محاكاة لأشخاص أدنى مرتبة لا في كل أنواع الرذيلة، بل في جزء مشين منها يحقق عنصر الفكاهة، ذلك لأن ما يبعث على الضحك هو خطأ أو نقيصة لا تبعث على الألم ولا تجلب التهلكة، مثل القناع الكوميدي، فهو قبيح ومشوه لكنه بلا تعبير عن الألم والحزن.»[2] والغرض من محاكاة الكوميديا للرذيلة هو لتوضيح ومحاكاة النقائص ومحاولة معالجتها بطريقة هزلية مضحكة، فهي إذن بعكس التراجيديا التي تحاكي من هم أعلى منزلة على غرار الآلهة والملوك، ضف على ذلك أنها مبعث للألم والحزن.

يتفق معظم الفلاسفة والباحثين على عدم وجود منشأ واضح للكوميديا فها هو «أرسطو يقر بأن مراحل تطور الكوميديا غامض ومجهول لعدم الاهتمام بها منذ البدء.»[3] وأرسطوطاليس هو الآخر «يصارحنا بعدم توفر المادة اللازمة لمعرفة نشأة الكوميديا.»[4] إلاَّ أنهما على غرار جل الفلاسفة والباحثين والمهتمين بالكوميديا لم يتوقفوا عند هذا الحد من البحث، بل راح كل منهم يواصل أبحاثه حسب ما يراه أقرب إلى الحقيقة.

لكن وبالرغم من تلك الآراء والغموض حول نشأة الكوميديا، فإن العديد من الباحثين يرون أنها قد شهدت تطورها عند الرومان، ومنهم من يرجع نشأتها إليهم وتحديدا إلى مدينة صقلية، وسبب ذلك هو أن الرومان كانوا «أكفاء في الاقتباس بنوع خاص [...] وكان الرومان أكثر ميلاً إلى الأمور العملية، وكان من نتيجة ذلك أبنية المسرح الروماني مما ابتدعه الإغريق. [...] (ضف إلى ذلك) فإن الطريقة التي بها تناولت الصور القديمة وطبعتها بطابعها الخاص قد جعلتها منتجة

[1]- المصدر السابق، ص282.
[2]- حمد حمدي إبراهيم، نظرية الدراما الإغريقية، مرجع سابق، ص89.
[3]- المرجع نفسه، ص84.
[4]- عصام الدين حسن أبو العلا، نظرية أرسطوطاليس عن الكوميديا، د-ط، سنة 1993، مكتبة مدبولي، ص15.

للنماذج التي اعتمد عليها المسرح الغربي كله فيما بعد.»[1] وإن دلَّ هذا فإنما يدل على اهتمام الرومان بالمسرح بشكل عام وتفوقهم في المسرح الكوميدي على نظرائهم الإغريق.

عرف الرومان الكوميديا منذ القدم و«قد وصلت هذه الكوميديا مع بلاوت (أو بلاوتوس) 254-184 ق.م وَتيرانس 190-159 ق.م، حيث قربا هذا النوع من المسرح إلى الواقع الروماني، وأدخلا عليه عناصر جديد مثل التنكر والحيل والغناء والرقص، مما أعطى للكوميديا طابع الفرجة.»[2] إضافة إلى هذا فإن الفضل يعود إليهم – أي الرومان– في تطور الكوميديا، غير أننا لا ننفي اقتباس مفكري الرومان لبعضٍ من المسرحيات أو على الأقل فكرتها الأساسية من المسرحيات الإغريقية، في حين المفكرين الغربيين المحدثين أخذوا أفكارهم المسرحية — إن جاز الكلام – من المسرحيات الرومانية بشكل واسع.

إذا أقررنا بما يعتقده بعض الباحثين الذين يعتبرون أن «الكوميديا تساعد على هدم قيم وبناء أخرى، وهذه الجدلية نفسها هي التي تشكل العمود الفقري للميتامسرح الذي يشتغل فيها، غالباً، باعتباره "مسرحا مضاداً" يهدم بدوره مفهوما معيناً للمسرح، ليبني مفهوما آخر.»[3] أي أن المسرح الكوميدي في ظاهره يعالج أو بالأحرى يتطرق إلى أفكار اللهو والرذيلة، إلا أنه في جوهره هو معالجة ذلك النقص من خلال بناء أفكار خلاَّقة تحل محلها.

من الواضح أن الرومان قد اهتموا بالمسرح كغيرهم من اليونانيين، بيد أن هذا الاهتمام كان منصباً فقط على جانبه الكوميدي، بخلاف الإغريق الذين اهتموا بكل طبوع المسرح وإن كان اهتمامهم بالتراجيديا أكثر. ونستطيع أن نلمس الغرض الظاهر من خلال اهتمام الرومان بالكوميديا، كون أن الفرد الروماني كان يميل إلى الضحك أكثر من ميله إلى الحزن والمآسي، وذلك ربما هروباً من مآسيه الناجمة عن الحروب التي أتعبت كاهله، ومن جهة أخرى فقد كان اهتمام

[1]- الأردايس نيكول، المسرحية العالمية، ج1، تر: عثمان نويه، مر: حسن محمود، ط1، سنة 2000، هلا للنشر والتوزيع، ص175.

[2]- مقالل"علي فريج" بعنوان: "الكوميديا وشروطها التاريخية
http://www.almustaqbal.com/v4/Article.aspx?Type=np&Articleid=533026

[3]- حسن يوسف، المسرح والمرايا شعرية "الميتامسرح" واشتغالها في النص المسرحي العربي والغربي، د-ط، د-س، دار نشر، ص59.

الرومان بالكوميديا لأنهم توسموا فيها الشكل المسرحي الأفضل لرسم حضارة رومانية من بوابة المسرح الكوميدي، وإن كان همهم الوحيد في بادئ الأمر أي حين معرفتهم لفن المسرح، هو الترفيه عن أنفسهم باللهو والضحك والرقص والموسيقى، لينسوا مرارة وقساوة الحروب التي كانوا يعيشونها مرارا، فكانت تلك سماتً أساسية في كوميديا الرومان، تعبر عن طقوسهم العقائدية وهويتهم التي لعبت غزواته دورا هاما في التأسيس لها.

الصورة رقم (02): توضح الصورة مقطع علوي للمسرح الروماني القديم

لقد جسدت الكوميديا الرومانية مفهوم الهوية في مجمل مسرحياتها، ذلك لأن الكاتب المسرحي الكوميدي، أو كما يسمى في مواقف آخر (بكاتب الملهاة)، كان يستمد موضوعاته من الحوادث العائلية أو الشعبية المعتادة، وما اعتمادهم على الحوادث الدنيئة أو حتى الحوادث التي عنوانها الرذيلة، إلا لمحاولة دحضها من الفرد والمجتمع ومعالجتها بطريقة هزلية بعيدا عن الألم والمأساة. يقول الدكتور "محمد حمدي إبراهيم" «إن الكوميديا في بحثها عن النقائص الاجتماعية تمسُّ موضوع الداء مسًّا خفيفاً، وتعالج برفق قدر الإمكان، وليس هدفها أن تبتر أو تجتث أو تستأصل.»[1] إلا أن الرومان في بداية ممارستهم للمسرح وتعلقهم به، لم تكن غايتهم النهوض بالمجتمع وتطوير حضارتهم، بقدر ما كان غرضهم هم اللهو والهرج والابتعاد عن المآسي على الأقل حينما كانوا حديثي المعرفة بالمسرح.

[1]- حمد حمدي إبراهيم، نظرية الدراما الإغريقية، مرجع سابق، ص91.

مكنت تلك الغزوات والحروب؛ الرومان، من الاطلاع على ثقافة العديد من الشعوب وكان لها حظا وفيرا في تكوين هوية الشعب الروماني، الذي دفعهنمط معيشته إلتذوق فن الكوميديا على فن التراجيديا، إذ «كان اهتمامه موجهاً إلى مشاهدة الراقصين على الحبل، والمتصارعين والمناظر الوحشية التي كانوا يشاهدونها في المدارج. [...] (وعليه) الجمهور الروماني استحسن مسرحيات ترانس وبلوتس الكوميدية، لما تثيره موضوعاتها من استمتاع وضحك.»[1] وهذا ما دفع كتاب المسرح الروماني – على غرار من ذكرنا سابقاً إلى الكوميديا، باعتبارها الفن الدرامي المناسب لشعبهم الذي يفضل الحسَّ الفكاهي الهزلي على الحسِّ المأساوي الأليم، فهو في اختياره للكوميديا إنما يرى فيها الطريقة المثلى للتعبير عن هويته، كما يمكن أن تكون بمثابة الترويح عن أنفسهم.

وهنا نستحضر نظرية سيكولوجية، ترى في الفكاهة وسيلة من وسائل خفض التوتر بعد عمل شاق مهما كان نوعه، بحيث ورد في كتاب "عالم المعرفة – سيكولوجية فنون الأدب" أنه «ليس هناك من شك في أننا أفضل عندما نضحك كثيراً، وهذا هو السبب الذي يجعل معظم الناس يبحثون عن الفكاهة [...] ويذهبون إلى المسرح، ويشاهدون التمثيليات الكوميدية.»[2] وإن سلمنا بأن غرض المتلقي الروماني لمشاهدته للمسرح الكوميدي، هو الضحك والخروج من ضغوطاته اليومية، زد على ذلك ما كان يعانيه المجتمع الروماني من نقائص وسلبيات في الفرد والمجتمع، تلك "النوابت" كما أطلق عليها "ابن خلدون"؛ تقف عائقا منيعا لرسم الهوية الرومانية.

يرى العديد من كتاب المسرح إن لم أقل جلهم – وأعتبر نفسي معهم – أن المسرح ورسائله، من بين أهم الوسائل لبناء المجتمعات الراقية وبناء الحضارات، وبالخصوص الهوية الفردية والجماعية لأي شعب من الشعوب، فالرومان أرادوا من خلال المسرح الكوميدي بعث رسائل للمتلقي وغرسها فيه.

[1]-مجلة التدوين، العدد 1، ديسمبر 2009، مطبوعات جامعة وهران، ص35.
[2]- جلين ويلسون، سيكولوجية فنون الأدب، مرجع سابق، ص255.

وإن أسقطنا نظرة فوقية عامة على المسرح من نافذة كتاب "نظرية الدراما الإغريقية" الذي يحمل أفكاراً عامة عن موضوعات المسرحيات أنذاك، «فمنها ما يتعرض لقضية التربية، مثل مسرحية "السُحُب" التي تتناول بالنقد، المذاهب العقلية الجديدة لخطورتها على التراث الاجتماعي المستقر، وعلى الأخلاق والتربية الأسرية [...] لقد كانت الكوميديا بوجه عام (سواء عند اليونان أو عند الرومان) تصب جام غضبها على النماذج الاجتماعية المنحرفة.»[1] وكذلك الشأن نفسه مع الرومان، من خلال مسرحياتهم الكوميدية هو الحفاظ على التراث الاجتماعي الذي بنو عليه هويتهم. فلا يكاد يختلف اثنان أن السؤال الجوهري الذي يطرحه المسرح الكوميدي الروماني، يدور حول مسألة الهوية. ولا ينتابنا شك في أن الهوية التي رسمها كتاب الكوميديا في روما، نابع من معتقداتهم وطباعهم الاجتماعية، بالرغم من أننا كثيراً ما نجد لهم اقتباسات من كوميديا اليونان، وذلك عائد إلى وجود ظواهر ثقافية متشابهة كما سبق وذكرنا.

من بين مسرحيات بلوتس، نذكر على سبيل المثال مسرحية "ميليس جلوريسوس – Miles gloriosus" أو مسرحية الجندي المتباهي، التي يعتبرها البعض على أن «قصتها معقدة ويمكن تبسيط حوادثها على هذا النحو: إن الحوادث كلها تعتمد على حماقات بيرجو بوليميس (كما جاء في المصدر) ذلك الذي يدعي الشجاعة [...] وفي المشهد الختامي نراه ذليلاً هضيماً من ضرب العصا [...] (وقد كسبت هذه المسرحية حب الجميع أنذاك) وقد حضيت بنفس الحب من رجال المسرح المتأخرين واستفاد منها شكسبير في مسرحية "كوميديا الأخطاء – Comedy of Errors".»[2] ففي هذه المسرحية نجد بلوتس يعالج قضية اجتماعية يمتاز بها بعض أفراد المجتمع، على غرار الجبن والتباهي، فبولييس كان جندياً يدعي الشجاعة، ويكثر الكلام عن مآثره قبل أن تقع، في حين أنه اتضح أنه جبان، ليعترف هو نفسه بجبنه. وما ميز هذه المسرحية وغيرها من مسرحيات بلوتس هو أنها مسرحية هزلية صاخبة.

[1]- حمد حمدي إبراهيم، نظرية الدراما الإغريقية، مرجع سابق، ص106-109.
[2]- الأردايس نيكول، المسرحية العالمية، ج1، مرجع سابق، ص177-180.

ومن جهة أخرى نجد ترنس الذي «جاء بعد بلوتس سنة 195 ق.م- 159ق.م، وبالرغم من أن كليهما كتب مسرحياته حول موضوعات متشابهة إلاَّ أن ترنس أكثر الاثنين تنميقاً [...] (لم تكن مسرحياته مجرد) فكاهة فظة بهلوانية صاخبة [...] وإنما يخاطب صفوة المثقفين.»[1] ومن بين أهم مسرحيات ترنس، نذكر مسرحية (الأغا) ومسرحية (الأخوة)، وحسب ما جاء به بعض الباحثين أن كلتاهما ذات أهمية، لكن "الأخوة" تتمتع باهتمام خاص، كونها تعالج موقفاً حساساً هو تربية الصغار، فبطل المسرحية ولدان، يُدعى أحدهما "كتسيفو"، الذي نشأ في الريف في جو مليء بالقسوة والقمع، والآخر يُدعى "أسخنوس"، الذي تربى في المدينة عند عمه (مسيو)، الذي يتضح في بادئ الأمر أنه من أفسده باللهو والتساهل، وأن "كتسيفو" أرقى الشخصيتين، ليظهر في الأخير عكس ذلك، «ويقول ترنس إن التسامح والتفاهم والعطف والحب غير خير مَعْلَمين لتنشئة الصغار، فَلْتُبيِّن للصغار العنف والقسوة ولسوف يعصونك وينقلبون عليك.»[2] هذا طبعاً بالنسبة للكوميدي الروماني ترنس.

يظهر جلياً في كلا المسرحيتين السابقتين، أن كلاً من بلوتس وترنس سارا في نفس المنهاج وإن شئتم الفرق بينهما «فإذا كان بلاوتوس يكتب ليمتع الجمهور. فقد كان خليفة ترنس يلتمس بكتابته تقدير المثقفين [...] ورغم أن الرجلين كثيراً ما يقترن اسمهما، فإن بينهما فروقاً غاية في الضخامة.»[3] لكن الأهم أنهما يتفقان في الهدف الجوهري، وهو تطهير المجتمع من "النوابت"، فإضافة إلى القضيتين المعالجتين في كلا المسرحيتين (الجندي المتباهي- الجبن، والأخوة – تربية الصغار) عالج الكاتبان العديد من القضايا على غرار: الجنس أو الحب الجسدي، السرقة، المكر والخداع، العدالة والقضايا السياسية، وغيرها من الأمور التي لها دخل كبير في النهوض بالمجتمع، كما لها دور سلبي أحياناً في بناء هوية مشتتة أو متناقضة بين ما هو سائد في المجتمع الروماني وبين ما هو أصيل فيه.

[1]- لوي فارجاس، المرشد إلى فن المسرح، مرجع سابق، ص71.
[2]- المرجع نفسه، ص72.
[3]- الأردايس نيكول، المسرحية العالمية، ج1، مرجع سابق، ص188.

اهتم الرومان بتجسيد هويتهم في مسرحياتهم الكوميدية، وكذلك عن طريق العمران الذي من خلالها كانت تبنى مسارحهم (الهيكل أو المبنى) وتشير الدكتورة "أنوال طامر" إلى أن المسارح الرومانية كانت تبنى «على نمط المعمار المسرحي المنسجم مع طبيعة المجتمع (وكأنها تقصد هويته. – تضيف) إذ كانت العروض المقترحة متماشية مع ذوق القاطنين بالمنطقة، ومن ثم صيغت بنية الدراما الرومانية على نسق البنية الاجتماعية [...] بنيت المسارح الرومانية في بدايتها من الخشب فقد كانت بنايات مؤقتة، وقد عرضت مسرحيات "بلوتس"، "ترنس"، "إينيوس"، و"باكيفيس" على خشبة غير قارة لتتطور بعد ذلك ويبتكر حائط الخشبة، ذو الديكور البارز إلى جانب الستائر.»[1] وبعد ما شهدته الدراما الرومانية والكوميدية بوجه خاص، سار تطور العمران المسرحي – إن جاز الكلام– بالموازاة مع ازدهار المسرح في روما، ليصبح على ما هو عليه أو بالأحرى ما وصلنا منه والصور المرفقة أكثر دليل على ذلك.

وفي الختام فإن الكوميديا الرومانية وإن لم تدم على شاكلتها المليئة باللهو والصخب طويلاً، إذ أنه «وحينما سقطت روما أما غزو البرابرة في بداية القرن الخامس (ميلادي) كان هؤلاء الممثلون الهزليون يكثرون من عرض تمثيلهم [...] وكانت الكنيسة غاضبة من الطريقة التي وُضعت بها طقوسهم موضع السخرية على المسرح، فلم تكف عن الثورة على هذه المسرحيات.»[2] ويمكن اعتبار هذا الصراع هو بمثابة صراع الهويات، فمن جهة الكوميديون الرومان جسدوا هويتهم بكل أشكالها، من خلال تراثهم المليء بالهزل واللهو، بغض النظر عن تصادمها مع الكنيسة، ومن جهة أخرى فالكنيسة دافعة عن هويتها التي تمثل وجودها في المجتمع، على غرار الآلهة والسيد المسيح وقساوستهم الذين هم بمثابة الأشخاص المثاليين، الذين لا يجب أن يكونوا موضوع لمسرحيات كوميدية، إضافة إلى تراثهم ومعتقداتهم الدينية. وإنَّ هذا لهو السبب الرئيسي في قيام أو ظهور مسرح جديد هو "المسرح الديني"، وهو موضوع بحثنا في الجزء الموالي والأخير من هذا المبحث.

[1]- مقال للدكتورة "طامر أنوال" بعنوان "بناية المسرح الروماني بالجزائر".
https://www.google.com/search?client=opera&q
=الهوية+الرومانية+في+المسرح&.sourceid=opera&ie=UTF-8&oe=UTF-8
[2]- الأردايس نيكول، المسرحية العالمية، ج1، مرجع سابق، ص209.

ج- المسرح الوسيط الديني:

يبدو أن المسرح الكوميديفي أواخر القرون القديمة وبداية العصور الوسطى، لم تخطو خطوتها الأولى بالشكل الذي يجعلها تستمر، ذلك لأن المسرح الروماني الذي اشتهر بالكوميديا أو الملهاة، أصبح يقتصر على اللهو والرقص والبذخ، وشيئا فشيئا تحول اهتمام الجمهور من مشاهدة العروض المسرحية إلى المصارعة والسيرك. وقد أورد الباحث "لويس فارجاس" في مؤلفه "المرشد إلى فن المسرح" «أن المسرح حتى القرن العاشر، لم ينفض عنه الجمود الذي يظهر أنه سيطر عليه منذ أيام الرومان، ثم تأتي الكنيسة بعد ذلك لتهيمن على المسرح في سبيل أغراضها الخاصة. لقد نجحت الدراما ذات الطقوس الدينية، عن احتياج الكنيسة إلى استخدام صلاة الجماهير لتبين للناس حقائق دينهم تبيانا أكثر جلاء.»[1] وعليه فالشيء الذي أضعف المسرح الروماني هو حركات التحريم من الكنيسة في نهاية حكم الرومان واستمر التحريم على يد "تارتيليان" و"سان أوغيستان" إلى أن تفطنت الكنيسة في القرن الثامن إلى العاشر، إلى استعمال المسرح كوسيلة لترويج وتسويق الفكر الكنسي الديني.

«ونظرا لسيطرة الكنيسة على كل شؤون الحياة في المجتمع، كانت موضوعات مسرحيات العصور الوسطى كلها دينية، يكتبها ويمثلها الرهبان والقساوسة باللغة اللاتينية.»[2] بمعنى أن المسرح الذي ظهر في العصور الوسطى والذي كان تحت سيطرة الكنيسة، على هذا الأساس سُمِّي "بالمسرح الديني" أو "المسرحية الدينية".

إن جئنا إلى إعطاء مفهوم لمصطلح "المسرحية الدينية"، فهي وكما جاء في كتاب "معجم المسرح" لمؤلفه "باتريس بافي" «هي مسرحيات دينية رمزية، كانت تقدم في اسبانيا أو في البرتغال بمناسبة عيد الرَّب، وتعالج مواضيع أخلاقية ولاهوتية (القربان المقدَّس، السِّر المقدس...) وكان العرض يقدم على عربات وكانت فيه هزليات ورقصات تخالط القصة المقدسة، وكان يجذب الجمهور الشعبي، واستمرت هذه المسرحيات طيلة القرون الوسطى،وعرفت أوجَّها في العصر الذهبي

[1]- لوي فارجاس، المرشد إلى فن المسرح، مرجع سابق، ص75.
[2]- مجلة التدوين، العدد 1، مرجع سابق، ص35.

إلى أن مُنعت سنة 1765.»[1] لكن هذا لا يعني أن المسرحية الدينية عُرفت فقط في اسبانيا والبرتغال، لا بل جابت كل بقاع أوروبا، خاصة إيطاليا التي كانت قد عرفت المسرح الكوميدي، قبل أن تطاله قوانين الكنيسة وتضعفه. ورغم ذلك فإنه يواصل صموده وبقاءه إلى جانب المسرح الديني، لكن بشكله الجديد الذي صار يطلق عليه اسم "المسرح الدنيوي" وذلك من خلال كوميديا "دي لارتي" والمسرح المتجول بإيطاليا وبقية دول أوروبا.

للإشارة فقد كان المسرح الوسيط مسرحاً دينيا محضاً، حيث مكانه "الدير" على غرار "مسرحية آدم – ومسرحية مريم"، وهو مسرح تجريديٌ يعبر عن الآلام والمآسي. بينما المسرح الموازي ألا وهو "الدُنيوي" مكانه الأسواق على عربات الجوالة، ككوميديا "دي لارتي" ذلك النموذج النمطي الذي استعمل الأقنعة في مسرحياته.

حسب ما تمكنا من جمعه من مراجع حول المسرح في هذا العصر، فإن هذه الأخير مرَّ بعدة مراحل في العصر الوسيط، ففي القرن التاسع امتاز المسرح بالمجاز الحواري، أي أن عباراته كانت منتقاة بدقة، ذلك لأنه كان يحتفل بما يُسمونه "بعيد الفصح"، وفي القرن العاشر الذي يعتبر البداية الحقَّة للمسرح الديني في عصره الوسيط، كما سيأتي لاحقاً. في هذا القرن لم يبتعد المسرح كثيراً عن حواره المجازي في احتفالياتقداسة عيد الميلاد. ليهتم بعد ذلك أي في القرن الحادي عشر بدراسة طقوسية باللاتينية عن القيامة، ليصبح عبارة عن تمثيليات مدرسية باللاتينية واللغة العامية، على غرار دراما "العذراوات العاقلات" "والعذراوات الحمقاوات"، وكذلك قطعة من تمثيلية البعث (باللهجة الانجليزية النورمندية)، إلى تمثيلية "آدم" "لجان بودل" وتمثيلية القديس "نيقولا"، وكان هذا في القرن الثاني عشر في نصفه الأول والثاني على التوالي، أما القرن الثالث عشر الذي عَرف بداية مسرح الآلام، فقد تميز آلام منسوبة إلى الشعراء المتجولين ومعجزة أتيوفيلوس، في حين حمل القرن الرابع عشر مسرحية آلام [مدينة] "لأوتان"، وكذا آلام "بلاتينوس"، وتأسست في ذات القرن جمعية الآلام "بنانت" وأخرى بباريس، وفيه كذلك ظهرت مسرحيات تحكي عن معجزات السيِّدة

[1]- باتريس بافيس، معجم المسرح، تر: ميشال ف. خطَّار، مر: نبيل أبو مراد، ط1، فيبراير 2015، المنظمة العربية للترجمة، بيروت – لبنان، ص95- ص96.

العذراء. أما في القرن الخامس عشر فقد شهد المسرح أول إجازة ممنوحة من شارل السادس للجمعية الباريسية للآلام، ثم ومن القرن السادس عشر إلى فترة العصر الوسيط أي القرن السابع عشر، مُثِّلت مسرحية "أعمال الرسل" في أربعين يوماً في باريس، ومُثِّلت "سرُّ الآلام" في "فالنسيان"، إلى أن قرر برلمان فرنسا سنة 1547 منع تمثيليات الآلام، لِيُطَبَّق القرار في بداية القرن السابع عشر، بإلغاء جمعية الآلام، وبذلك رُسِمت نهاية المسرح الوسيط الديني.[1] هذه صورة عامة عن المسرح الوسيط الديني، الذي تدرَّج إلى أن وصل مرحلته النهائية، لتكون في نفس الوقت نهاية لمرحلة متقدمة بشكل أو بآخر، وبداية لحقبة جديدة.

من خلال ما ذُكر سابقاً، فإن المسرح الوسيط الدنيوي قد عَرف عدة تقلبات، فقد عان الرفض من قبل الكنيسة طيلة القرون الأولى للعصر الوسيط، لتتبناه هذه الأخيرة وتصبح المشرف والمسير الرئيسي لفن المسرح، خاصة مع بداية القرن العاشر ميلادي، ذلك بعد أن شعرت الكنيسة لحاجتها لشيء تبعث من خلاله برسائل للعامة، بعد أن أحكمت سيطرتها على الحكم، فرأت في المسرح المنفذ الوحيد، وبالفعل شرعت من خلاله في تأسيس هوية دينية خالصة، تحافظ على الدين المسيحي وترسخه في أذهان الشعب من جهة، وتفرض سيطرتها على الحكم من جهة أخرى. لأن الكنيسة وبالأخص باباوات إيطاليا، الذين لم يخرجوا بعد نسيم الإمبراطورية الرومانية من صدورهم – وإن كانوا كارهين لها، كانوا يسعون إلى تأسيس عالم غربي توحد فيه أوروبا عن طريق الديانة المسيحية، إلا أن هذه الفكرة سرعان ما شهدت الفشل، لتصبح انجلترا وأيضا إيطاليا وغيرها كفرنسا دولاً ذات حكم ذاتي، في حين بقيت فكرة الهوية الدينية للمسرح قائمة في أوروبا كلها.

بعدما شهده كلٌ من المسرح الإغريقي وبعده الروماني من ضعف وتقهقر، صار بحاجة لدم جديد في عصر جديد حمل فيه المسرح اسم "المسرح الديني". لقد احتاج المسرح حينها إلى نوع من التجديد، وارتأت الكنيسة التي كانت تمثل الحاكم في بلدان العالم، إلى الاعتماد على تراثها الديني،

[1]- يُنظر: جون فرابييه وأ.م. جوسار، المسرح الديني في العصور الوسطى، تر: محمد القصاص، مر: محمد مندور، د-ط، د- س، مطبعة المعرفة، ص03- ص04- ص05.

يقول "لويس فارجاس": «لقد أدى هذا الاحتياج إلى مسرحة بعض الأحداث المختارة من تعاليم الكنيسة [...] ففي صلوات الصباح في عيد بعث المسيح، كانت توضع التعليمات الدقيقة لإرشاد القساوسة إلى تقديم ما كان في الواقع، مسرحية من سطور أربعة للاحتفال بالبعث [...] ويجب أن نتذكر أن الحركات المبكرة لدراما الطقوس الدينية، كانت تمثل حركة ذات سمة دولية، إن كون اللغة اللاتينية لغة الصلوات في الكنيسة، وكذلك شيوع استعمالها بين المتعلمين وأمر استمرار تمثيل هذه المسرحيات في الكنائس في كل أوروبا في آن واحد.»[1] فالمسرح الديني إذن لم يقتصر على روما وفقط، بل شمل كل أوروبا كإنجلترا وألمانيا وفرنسا وأيضا اسبانيا والبرتغال، لا بل حتى البلدان الإسلامية على غرار مصر التي عرفت فن المصرح منذ القديم.

ولأن الكنيسة سيطرت على كل الدول من دول أوروبا على وجه الخصوص، جعل من هوية المسرح الوسيط الديني ذا صِبغة دينية خالصة، تحمل تقاليد لاهوتية، تقاليد جاء بها أو أمر بها الرسل، وحتى القساوسة والرهبان الذين كثيراً ما كانوا يُبدعون في تمثيلياتهم المسرحية، حينما أخذ المسرح الديني شيء من الحرية في التعبير والأداء.

لا يكاد يتفق معظم المؤرخون والنقاد، على أن العصور الوسطى قد عرفت مسرحاً خاصاً بتلك الحِقبة، وما سَموه كُتَّاب العصور الوسطى بالمسرح الديني لم يكن سوى محاكاة للمسرح الكوميدي الروماني والمسرح الإغريقي، بحكم أن المسرح الوسيط في حدِّ ذاته أُنشِأ أو كانت مادته الديانات القديمة، وتمخض عن هذا عدة إشكالات وتساؤلات، أهمها ما جاء في كتاب "المسرح الديني في العصور الوسطى" وفحوى ذلك «هل قامت العصور الوسطى باختراع الفن المسرحي بكل مقوماته من جديد ؟ إننا إذا طرحنا السؤال على هذا النحو من الإطلاق، لم يكن في وسعنا إلاَّ أن نجيب عليه بالنفي. فقد كان رجال الدين يعرفون المسرح اللاتيني تمام المعرفة، [...] كما كان ينحصر في المسرح الهزلي، والحقيقة أن سلسلة التقاليد المسرحية كانت قد انقطعت خلال عدة قرون.»[2] من هذا الكلام نلمس اعترافاً ضمنياً بوجود مسرح قائم نسبياً في العصور المظلمة

[1]- لوي فارجاس، المرشد إلى فن المسرح، مرجع سابق، ص75.
[2]- جون فرابييه وأ.م. جوسار، المسرح الديني في العصور الوسطى، مرجع سابق، ص07.

كما يُطلق عليها البعض، (لما كان فيها من جهل وأمية) إلاَّ أننا لا يمكن أن نخفي أو ننفي امتداده لسابقه، بالخصوص المسرح الروماني الذي انتشر في أنحاء أوروبا، وفي اعتقادي أن القول بعدم وجود مسرح في العصر الوسيط، هو عائد إلى القرون الأولى من هذا العصر، لما شهدته هذه القرون من تشتت في الفكر والنظم الاجتماعية، وحتى الجغرافية جراء الحروب التي عرفتها أوروبا حينها، زيادة على الركود الفكري الذي خلفه سقوط الإمبراطورية الرومانية، ضف إلى ذلك رفض الكنيسة للمسرح كفن من الفنون.

وبالمقابل هناك رأي آخر استنتجنا منه رأينا الأخير، وإن كان لا يبتعد نظرياً عن الأول، هذا الرأي الذي يقول انه قد «ازدهر المسرح في أوروبا منذ القرن العاشر وحتى نهاية القرن السادس عشر الميلادي، (ويكشف لنا الكاتب أيضا أنه) وفي القرن الثالث عشر خرج المسرح من الكنيسة [...] كما شاعت "مسرحية المعجزات" التي تتناول حياة مريم العذراء أو أحد القديسين، والمسرحية الأخلاقية التي تستخدم شخصيات رمزية لإعطاء دروس أخلاقية. أما على الصعيد الدُنيوي، فقد انتشر نمطان هما "المسرحية الهزلية"، "والفاصل الترفيهي".»[1] هذا وقد عرفت مسرحية المعجزات بمعالجتها لقضايا خاصة بالأنبياء والرسل ومن بعدهم القدِّيسين.

في حين اهتمت المسرحية الأخلاقية بكل ما هو شر في الدنيا كالرذائل، وحتى الأمور الخيرة كالفضائل، وللتبسيط أكثر «فقد كان البطل (في مسرحية المعجزات) هو السيد المسيح إلى جانب أمه مريم العذراء، بالإضافة إلى شخصيات الرهبان والملائكة والشياطين، كما تناولت بعض المسرحيات قصة آدم وحواء مع الشيطان، وقصة إبراهيم وابنه عليهما السلام المتعلقة بحادثة الذبح والافتداء، [...] (أما) المسرحية الأخلاقية التي كانت تجسيدا للمعاني المجردة كالرذائل والفضائل، إضافة إلى بروز شخصيات من صنع خيال الكاتب.»[2] إذن فمادة المسرحية الدينية في العصور الوسطى هي الكتاب المقدس بشكل عام، ومن بعده تأتي الحياة الخاصة للقديسين، ليظهر في آخر قرون العصر الوسيط حرية الكاتب المسرحي، ليترك لخياله المجال في الإبداع مع مراعاة التقاليد

[1]- الموسوعة العربية العالمية،مج23 - م-، مصدر سابق، ص240- ص241.
[2]- مجلة التدوين، العدد 1، مرجع سابق، ص35.

الدينية، وبهذا تكون المسرحيات الدينية هي عبارة عن هوية لاهوتية تسعى الكنيسة إلى غرسها في عقول الجمهور، أساسها عاداتهم وتقاليدهم سواء التي أخذوها من الرسل عبر الإنجيل والتوراة أنذاك، أو تلك التي فرضتها الكنيسة لتحافظ على وجودها وهويتها.

يُعتبر "سينكا" الكاتب المسرحي الإيطالي أساس للمعرفة الدرامية طوال القرون الوسطى، "سينكا" الذي ترك تسعة تراجيديات كُتبت باللاتينية وسادت لعدة قرون، ومعروف أن أعماله لم تكن مرتبطة بأعمال اليونان ولا حتى الرومان، ومن بين أسباب الاختلاف، أن سينكا كان يكتب مسرحياته لغرض التلاوة على الجمهور، لا لغرض العرض المسرحي، كما تميز مسرحه بجو السرد والإلقاء، فلا رواح ولا غدو على الخشبة، ومن بين من تأثر به هم الكُتَّاب الإنجليز.[1]

احتلت مسرحيات المعجزات مكانة هامة ضمن مسرح عصر الوسيط، «ومن أمثلته "مسرحية القديس نقولا" في القرن الثاني عشر، ألفها الإنجليزي "هلاريون" باللغة اللاتينية — ثم انتقل هذا اللون خارج الكنيسة [...] وبدأ رجالها يقدمونه في الشوارع والميادين، [...] ومن أمثلته مسرحيات "خلق العالم" و"سقوط الشيطان" و"الفيضان ونوح"، وما وصل إلينا كُتب في القرنين الرابع عشر والخامس عشر.»[2] «وبهذا يكون البطل في العصور الوسطى، قد أخذ مفهوماً آخر غير الذي عرفناه عند اليونان، إذ لم يعد ذلك الذي تسلط عله الآلهة نهاية مأساوية محزنة نتيجة عناده أو تهوره، ولكن الأبطال هاهنا شخصيات حقيقة من رجال الدين والعلم وغيرهم.»[3] كانت هذه المسرحيات تُنبئ لنهاية وشيكة لهيمنة الكنيسة ورجال الدين على المسرح، ذلك وبعد أن كانت التمثيليات تُمثل داخل الكنائس والمعابد، أصبحت تُمثل كسابق عهدنا بها في الشوارع والميادين، خاصة تلك التي موضوعها حول الأنبياء والرسل والقديسين، الذي كانوا بمثابة رموز لا تُمس.

وكذلك الشأن بالنسبة للمسرحية الخلقية والتي «من أمثلتها "مسرحيةابن آدم" المجهولة المؤلف والتي كتبت في القرن السادس عشر، وخلاصتها أن الأعمال الصالحة هي ما يبقى للإنسان من حياته ويصاحبه عند مماته، وتمثل المسرحية الخلقية مرحلة من التطور نحو ظهور المسرح من

[1]- ينظر فايز ترحيني، الدراما ومذهب الأدب، مرجع سابق، ص103- ص104.
[2]- محمد عبد المنعم ومحمد عبد الكريم، المسرحية الإسلامية في مصر في العصر الحديث، مرجع سابق، ص25.
[3]- مجلة التدوين، العدد 1، مرجع سابق، ص35.

جديد، وهي أقرب إلى الدراما من النوع السابق، ثم ظهرت مسرحية "الفترة" أو "الفاصل الهزلي" في أوائل القرن السادس عشر [...] وبهذا اللون بدأت المسرحيات تبتعد عن الكنيسة وتخوض في أمور دُنيوية.»[1]

ومن جملة المسرحيات السائدة إبان العصور الوسطى نذكر على سبيل المثال «مسرحية "آدم" (وإن كنا قد أشرنا إليها سابقاً) التي يرجع تاريخها إلى القرن الثاني عشر، وهي مثال طيب لمسرحية الكنيسة التي خرجت من قصة سقوط الإنسان، ومن المحتمل أن تكون من أصل نورمندي انجليزي، يغري الشيطان حواء بكلمات إطراء كاذبة، فتتردد في تذوق الفاكهة المحرمة حتى تصل الحية وتظهر على مسرح الأحداث، إنها تزين الفاكهة لآدم الذي يرفض أول الأمر، ولكنه بعد الإغراء يوافق على أكلها، هنالك يدرك الاثنان البائسان خطيئتهما، ثم يظهر الإله ويعنفهما على عصيانهما وغرورهما ورغبتهما غي التساوي معه.»[2] هذا مختصر لمسرحية "آدم" التي مثلت داخل الكنيسة كدرس تثقيفي توعوي للجمهور، وكونها انتشرت بقوة طيلة القرون الأخيرة للعصور الوسطى، فإنها تعالج أحد أهم القضايا التي تهم العنصر البشري، ألا وهي بداية الخلق، أو بتعبير جزئي ومبسط خروج سيدنا آدم من الجنة ونزوله إلى الأرض بأمر الله عز وجل، وبداية المأساة الإنسانية حسب معتقداتهم. «وهكذا تطور المسرح الأول للعصور الوسطى وتميز بثلاث ميزات، دون أن يكون هذا عن عمد أو تبرير، وهي: أ_ اختلاط النظارة والممثلين، ب_ إقامة سلسلة من المنصات أو الأبنية الصغيرة لتدل على بعض الأمكنة (القبر – البستان – متجر بائع الحنوط)، ج_ استخدام الحيز المكاني الذي يقع بين هذه المنصات، أو الأبنية كمكان للتمثيل.»[3] وهذه ميزة اختص بها المسرح الديني ليفرض وجوده في العصر الوسيط بخلاف ما ذهب إليه بعض المؤرخون والنقاد، أنه لا وجود لمسرح خاص بالعصور الوسطى، معتبرين إياها عصوراً مظلمة.

[1]- محمد عبد المنعم ومحمد عبد الكريم، المسرحية الإسلامية في مصر في العصر الحديث، مرجع سابق، ص25.
[2]- لوي فارجاس، المرشد إلى فن المسرح، مرجع سابق، ص76.
[3]- الأردايس نيكول، المسرحية العالمية، ج1، مرجع سابق، ص220.

لقد كانت فكرة اختلاط المشاهدين والممثلين مقتبسة من المدارس التي كانت تشيد آنذاك بمحاربة الجهل والأمية، وقد كان غرض الكنيسة من تلك المسرحيات تبيان الجمهور ديانتهم وتوضيحه لهم.

وفي الأخير، وبالرغم ما حِيك حول المسرح الديني في هذا العصر الذي كان بمثابة غيمة مظلمة على العالم خاصة من الناحية الفكرية، حسب ما يراه الكثيرون طبعا من مؤرخين وباحثين ونقاد...، والمسرح الديني الذي عُرف به والذي أُعتبر محاكاة لما قبله، فإننا نظم رأينا إلى جملة الآراء التي لا تقل أهمية عن الأولى، والتي ترى في المسرح الديني رغبة جامحة من كتاب ذاك العصر ومثقفيه وإن قلُّوا وحتى جمهوره، رغبة للدفاع عن عادات وتقاليد عصرهم، وبناء مجتمع متماسك يحمل هوية أصيلة لا هي مصطنعة، ولا هي مستلهمة من غيرهم.

لكن تزايد الوعي الثقافي نتيجة الثورة العقلية للعلماء، وتراجع هيمنة الكنيسة، سواء على الحكم أو على المسرح، عجل بزوال ليس فقط المسرح الديني بل حتى حِقبة العصر الوسيط، ليدخل العالم والمسرح العالمي عصره الجديد، من بوابة عصر النهضة الذي هو مبحثنا الموالي.

المبحث الثاني: الهوية ومسرح النهضة/الحداثة.

أ – مفهوم الحداثة:

ورد في كتاب "مدارات الحداثة" للدكتور "محمد سبيلا" أنه "من العسير كل العسر تطويق معنى الحداثة وضبط كل مكوناتها، وإنما يكون من اليسير رصد بعض معالمها وعلاماتها في بعض المجالات، فالحداثة هي ظهور ملامح المجتمع الحديث المتميز بدرجة معينة من التقنية والعقلانية والتعدد والتفتح"[1]، وللتقرب من هذا المصطلح عن كثب سنورد بعض التعاريف التي ما دفناها من خلال بحثنا.

يرى الدكتور "أحمد مختار عمر" في كتابه "معجم اللغة العربية المعاصرة" أن "الحداثة مصطلح أطلق على عدد من الحركات الفكرية الداعية إلى التجديد والثائرة على القديمة في الآداب الغربية، وكان لها صداها في الأدب العربي الحديث خاصة بعد الحرب العالمية الثانية،"يميل كثير من المدعين الآن إلى الحداثة باسم التجديد وتارة الصدق الفن".[2]

أما في معجم العولمة فالحداثة "مصطلح استخدم لوصف ظواهر عديدة في عصور مختلفة، وهو اتجاه عام في الغرب شمل معظم الآداب والفنون، فالحداثة حركة تعمل على حماية عنصر الجمال الشكلي ضد التهديد التي توجهه العناصر المذهبية الفكرية والاجتماعية والسياسية"[3] فالحداثة إذن اختصت بالمجال الفني الثقافي على وجه الخصوص، ذلك لانتشار الفنون بشكل عام في العصر الحديث.

بالرغم من أن الأدباء والمفكرون يعتبرون أن الحداثة هي تلك الأفكار والقيم التي ظهرت في العصر الحديث ما بعد النهضة، إلا أنه لا يمكننا أن نغفل الخلاف الموجود بين الأدباء حول تحديد معنى الحداثة بشكل أكثر دقة ووضوح.

---

[1]- محمد سبيلا، مدارات الحداثة، ط1، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت – لبنان، 2009.ص123

[2]- أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، ج1، ط1، عالم الكتب، القاهرة – مصر، 2008. ص454

[3]- إسماعيل عبد الفتاح عبد الكافي، معجم مصطلحات عصر العولمة، مصدر سابق، ص191

"هذه الصعوبة مردها أسباب كثيرة وعوامل عدة تتشابك فيما بينها لتزيد من حدة هذه الصعوبة. (على غرار) [...] المواقف التأويلية والإيديولوجية والحضارية التي غالبا ما تزيد من تعقيد مسألة التعريف".[1]

وحول هذا الخلاف جاء في كتاب المصطلحات الأدبية الحديثة لعناني أن الخلاف يرجع "حول موقع هذا المفهوم إلى هجوم لوكاتش Lokaes الناقد الماركسي المجري عليه في غمار المناقشة حول الحداثة والواقعية، إذ كان يرى فيه تزييفا للواقع، وكان يراه قمة المدرسة الرمزية ومحور الحداثة، وهو ما كان يعارضه، على حين كان بريشت Bvecht، رغم تسليمه بوجود عناصر فوضوية فيه أو بوجود ما يسميه بالمونتاج الفوضوي، يعترف بأنه استخدمه في مسرحياته من باب تعديل الواقعية التي كانت لا تزال تحتفظ بمفهوم القرن التاسع عشر لها"[2]، وللإشارة فإن مصطلح الحداثة ظهر لرسم القطيعة بين ما كان سائدا من أفكار ومبادئ وقيم خاصة في مجال الفنون والجماليات.

ب – هوية المسرح الأوروبي النهضوي والحديث:

1. المسرح الإليزابيثي:

المسرح الإليزابيثي، سمي بهذا الاسم تيمنا بتلك المجموعة من الكتاب المسرحيين الذين يعرفون بالإليزابيثيين، بالرغم من أن عددا كبيرا من مسرحياتهم كتبت في عهد الملك جيمس الأول.[3] أي بعد نهاية حكم الملكة إليزابيث،وتشير الأبحاث أنه قد "اتسم

مسرحية هنري الرابع (بريطانيا)

الصورة رقم (03): جانب من العرض المسرحي لمسرحية "هنري الرابع"

[1]- محمد سبيلا، الحداثة وما بعد الحداثة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، 2000، ص8.

[2]- محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة، دراسة ومعجم انجليزي – عربي، ط3، الشركة المصرية العالمية للنشر _ لونجمان، مصر، 2003، ص57

[3]- عيسى خليل محسن الحسيني، المسرح نشأته وآدابه.. وأثر النشاط المسرحي في المدارس، ط1، دار جرير للنشر والتوزيع، 2006، ص131.

عصر النهضة في انجلترابازدهار الحياة الفكرية وتميزبحرية أكبر للفرد، ولمعت أسماء شعراء ملؤوا المجال الفسيح للمسرح إبداعا وشعرا، ومن أبرز هؤلاء المبدعين نذكر، سيدني، رالي، جونسون، مارلو وشكسبير"[1]، إلا أنه لا يسعنا المقام لذكر الكل بل سنذكر كتاب المسرحيات التي ذاع صيتها في كل أوروبا والعالم:

- **جونسون بِن 1572–1637م:** شاعر وكاتب انجليزي ظلت سيرته باقية بعد موته مائة عام على الأقل، وضاهت سمعة صديقه وليم شكسبير وتأثيره، لقد كان جونسون يولي اهتماما كبيرا بمسرحياته لدرجة أنه كان تبلغ مدة كتابتها السنتين تقريبا، ويعتبر أول من دعا إلى طباعة المسرحيات كونه اعتبرها نوعا من أنواع الأدب، لم ينف جونسون من انتقاد الكتاب المسرحيين بمن فيهم شكسبير نفسه، لما شاهده في كتاباتهم من أخطاء وإهمال للتراث الإغريقي اللاتيني، كونه اهتم به أيما اهتمام خاصة وأنه كان يجيد اللغة الإغريقية اللاتينية.

تعتبر مسرحية "كل الرجال في مرح"(1598) من أهم مسرحياته ذات الطابع الكوميدي الواقعي الساخر، هذا الطابع الذي امتاز به جونسون وجسده في غيرها من المسرحيات على غرار مسرحية فولبوني (1606)،المرأة الصامتة (1609م)، وقد كتب جونسون أكثر من 30 مسرحية مقنعة، كما تأثر جونسون بالشعراء الرومانيين مثل هوراس ما تمخض عن ذلك أغنية شهيرة كتبها بعنوان "اشرب لي بعينيك فقط" التي تبين مدى تأثره بالأسلوب الكلاسيكي.[2]

- **مارلو كريستوفر 1564–1593م:** ولد مارلو وشكسبير في نفس السنة أي 1564، إلا أنه لم يعمر طويلا إذ مات وهو لم يتجاوز التاسعة والعشرون من عمره، وهذا ما جعل عدد مسرحياته قليل مقارنة بميزة الإليزابيثيين، ومع ذلك فقد نال شهرة تضاهي شهرة شكسبير، ومن أهم مسرحياته: "تمبرلين"، "إدوارد الثاني"، "يهودي مالطة" غير أن قدرته على الاسترسال الشعري

[1]- مجلة التدوين، العدد الأول، مرجع سابق، ص36
[2]- ينظر الموسوعة العربية العالمية، مج8، مصدر سابق، ص622.

تجلت أكثر في مسرحية "الدكتور فاوست" التي استوفى أحداثها من أسطورة ألمانية في العصر الوسيط، هته الأسطورة التي تروي قصة العالم الذي باع نفسه للشيطان 1588.[1]

يعتبر مارلو "أول كتاب التراجيديا(المأساة) البارزين في عهد الملكة إليزابيث. [...] لم يسبقه كاتب في تاريخ الأدب الانجليزي في بيان صراع الروح مع القوانين التي تحدد مكان الكائنات البشرية في النظام الكوني [...] ويعتبر بعض الباحثين أن مارلو حصل على شهرته المسرحية من قصته تيمورلنك العظيم (1587م). كتب مارلو في أشعار ومشاهد عن تيمورلنك الرجل القاهر المثير للرعب. [...] ومسرحياته اللاحقة تركز على ما كان يعتبر عناصر خطيرة ومدمرة في ثقافة عصر النهضة، مثل عناصر الإلحاد والسحر والشذوذ الجنسي، وهذه المسرحيات هي: "يهودي مالطة" (1589)، "إدوارد الثاني" (1592م)، "دكتور فاوست"."[2]

- **وليم شكسبير 1564–1616م:** بالرغم من أن المسرحيون الإنجليز عبر العصور صالوا وجابوا العالم كله تقريبا وذلك بمسرحياتهم، إلا أن شكسبير أشهرهم وأقواهم صيتا من دون منازع وذلك حسب جل الأدباء والمؤرخين. وإن طرحنا التساؤل حول سبب اعتبار شكسبير أحد أشهر الأدباء المسرحيين عبر العالم، فستكون إجابتنا كما وردت في الموسوعة العربية العالمية والتي جاء فيها: "يرجع الإقبال الشديد الذي قوبلت به أعمال شكسبير إلى أسباب عدة أهمها فهم الكاتب للطبيعة البشرية.فقد فهم شكسبير طبيعة الإنسان بشكل متميز لم يتح إلا لقلة من الكتاب المسرحيين الآخرين، مما مكنه من رسم شخوص ذات معنى تعدى حدود الزمان والمكان اللذين جرت فيهما أحداث مسرحياته. ألف شكسبير 37 مسرحية على الأقل يكاد يتفق النقاد على تصنيفها في ثلاث أنواع هي: الملهاة (الكوميديا) والمأساة (التراجيديا)، والمسرحية التاريخية"[3]، وفي هذا الكم الهائل زد عليه القيمة لهذا الكم، ومع ضيق المقام، سندرج فقط مسرحيته الأشهر هملت وإن كانت باقي مسرحياته لا تقل أهمية عن هاملت.

[1]- ينظر مجلة التدوين، العدد الأول، مرجع سابق، ص36.
[2]- الموسوعة العربية العالمية، مج22، مصدر سابق، ص67، ص 68.
[3]- المصدر نفسه، مج14، ص221.

- **هملت:** "ليس هناك من شيء جديد يضاف إلى ما قيل في "هاملت"، أنها تظل واحدة من أعظم مسرحيات العالم شهرة وهي ذات تنويع لا نهائي"[1]، ضف إلى ذلك فإنه "يقال إنه ما كتب وحده عن مسرحية "هاملت" يفوق بعدة أضعاف مجمل مؤلفات شكسبير حجما"[2]، وبعملية حسابية أي ما كتب عن هملت يفوق 150 كتابا.

- "**هملت:** يا للدناءة واللؤم، اقفلوا الأبواب ويحكم، هنالك خيانة فلنكشف عنها!

- **لايرتس:** الخيانة هنا يا هملت! أي هملت إنك لقتيل وليس في العالم كله دواء يجديك نفعا. وليس بك الآن حياة تدوم نصف ساعة، والأداة الخائنة هي ما تحمله الآن بين يمينك[...]

- **هملت:** وطرف السيف مسمم أيضا- إذن فليكن السم جزاءك. (يطعن الملك)

- **الملك:** دافعوا عني أيها الأصدقاء ... إن جرحي ليس خطيرا.

- **هملت:** تبا لك من فاجر سفاح لعين. تجرع هذا الكأس. هل لؤلؤتك هنا؟ أتبيع أمي إذن! (يموت الملك)".[3]

في المشهد الأخير الذي مات فيه هاملت بعد قتل الملك الذي سمم سيف هاملت وماتا معا من تأثير السم.كما يغوص بنا شكسبير رفقة هملت في جو مليئ بالاضطرابات مردها لواقع مرير كئيب يوحي بالاشمئزاز.

وحول ما قيل عن هاملت هو أنه "ربما تكمن عبقرية شكسبير في أن "**هاملت**" يمكن أن تكون مرآة عاكسة لكثير من السمات الإنسانية. هناك وجوه عدة لهاملت كشخصية، هاملت الأخلاقية الذي يفشل في إيجاد حد فاصل بين الخير والشر [...] هاملت الفيلسوف الذي ينظر إلى العالم انطلاقا من الشك بدل اليقين، وهاملت السياسي الذي يخطط عن سابق قصد وتصميم

[1]- لويس فارجاس، المرشد إلى فن المسرح - الدراما-، (تر: أحمد سلامة محمد، مر: مرسي سعد الدين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة- مصر، ص109.
[2]- رياض عصمت، رؤي في المسرح العالمي والعربي، دار الفكر، دمشق- سوريا، 2007، ص155.
[3]- شكسبير، هملت، الفصل الخامس، المنظر الثاني، تر: جامعة الدول العربية، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، ط2، دار المعارف، القاهرة. ص209.

للقيام بانقلاب يطيح بطاغية فاسد فاسق أجهز على أبيه الملك الشرعي".[1] ولتفسير هذا الكلام نورد ما جاء في إحدى المؤلفات التي كتبت عن هاملت تحديدا، "عالج شكسبير حبكة هاملت المعقدة ببراعة فائقة، فقد صور في هذه المسرحية أعظم معرض من الشخوص المسرحية، ويعتبر دور هاملت على وجه التحديد واحدا من أكبر التحديات في التمثيل المسرحي، فقد ركز شكسبير على التناقض العميق في شخصية هاملت العقلانية والمثالية، الحائرة بين متطلبات العواطف وشكوك العقل"[2]، للإشارة فإن مسرحية هاملت عرضت أول مرة عام 1601م ونشرت لأول مرة عام1603م.

يعد شكسبير ذلك الأديب المسرحي الفذ، الذي أبهر معاصريه والعالم إلى يومنا هذا بمسرحياته وما هاملت إلا واحدة من 37 مسرحية أو يزيدون، "فلننظر في إحدى مسرحياته، ولتكن "تاجر البندقية" أو "ماكبث" أو "عطيل" أو "العاصفة"، ...ولنقرأ من إحداها أية فقرة أو أي مشهد، لندرك كيف كان هذا الفنان المسرحي يعالج كتابة المسرحية"[3]، إلا أن هذه الشهرة وهذا الإطراء لم يكن فأل خير وفقط عليه، بل جلب إليه الكثير من المتاعب والنزاعات، فها هو زميله جونسون بِن ينتقده بشدة وهاهم أدباء آخرون يعارضوه في أفكاره، أو أي طريقة نشرها.

ونختم بقولنا أن "أبطال شكسبير وإن كانوا من ذوي المراتب الراقية في المجتمع، ولكنهم في الوقت ذاته يحملون بعض الصفات التي يمكن أن نجدها في شخص عادي في أي زمان ومكان مثل: التهور، الغيرة والتردد، والسذاجة المفرطة وغيرها من العيوب والنقائص، فالإنسان – في نظر شكسبير– كائن معقد يملك قوى عظيمة من الخير والشر"[4]، وهذا ما جعل مسرحياته تأخذ كل هذا الصيت والشهرة أي أنها صالحة لكل زمان ومكان.

أما وإن جئنا إلى المسرح الإليزابيثي، فقد وصل فيه بل في انجلترا عامة "بفضل شكسبير إلى رفعة لم يعرفها أبدا من قبل، لقد كان مسرحا شعبيا بكل معانيه ومع ذلك فقد كان ثريا مرضيا،

[1]- رياض عصمت، رؤي في المسرح العالمي والعربي، مرجع سابق، ص156 ص157.
[2]- الموسوعة العربية العالمية، مج14، مصدر سابق، ص229.
[3]- محمد الطاهر فضلاء، المسرح.. تاريخا.. ونضالا.. مذكرات عن المسرح العالمي - المسرح العربي، ج1، ط1، هوريزان، 2009، ص194.
[4]- مجلة التدوين، العدد الأول، مرجع سابق، ص36.

[...]. إن هذا المسرح عميق وأن لقد كانت فترة اتحد فيها الكاتب المسرحي والممثلون والنظارة.[...] ومن أجل هذا وصلت المسرحيات بفضل شكسبير إلى أرفع القمم"[1]، ويبقى المسرح الإليزابيثي أحد أهم المسارح والعصور عبر التاريخ ذلك لما يحمله من كتاب وأدباء عظماء أمثال: جنسون ومارلو وكذلك العبقري شكسبير.

2. مسرح إبسن النرويجي والدعوة إلى الواقعية (1828–1906م):

بعد أن سيطرت الكنيسة على المسرح في عصره الوسيط، جاء المذهب الكلاسيكي ليثور عن سابقه في عصر النهضة، وبعد ذلك في العصر الحديث جاء أدباء مهدوا لظهور الواقعية في العلم والأدب وكل ما يتعلق بالإنسان. "أظهر القرن التاسع عشر الإنسان في صورته الحقيقية، بعد أن كان في نظر الإغريق بطلا، بل نصف إله، وفي نظر الإليزابيثيين ذا خواص بطولية، وسيدا للعالم، فخورا وطموحا، فظهر في ضوء النظريات والاكتشافات العلمية الجديدة أنه كائن حي فان، قد وقع فريسة في قبضة قوى خارج نطاق سيطرته، أو حتى تفكيره"[2]، في هذا الوقت بالذات ظهر أديب مسرحي لامع أسس مسرحه على الحياة الواقعية للإنسان، ألا وهو "هنريك إبسن".

"هنريك إبسن مارد متوحد في صراع دائم مع المجتمع بتقاليده، والناس بنفاقهم وتصنعهم، والدولة ببطشها وطغيانها"[3]، هو "كاتب مسرحي نرويجي، عرف باسم أبي الدراما الحديثة. وعندما بدأ إبسن مسيرته في الكتابة في القرن التاسع عشر الميلادي كانت الدراما الأوروبية تقدم قليلا من المسرحيات الميلودرامية، أو التي تعتمد على العواطف، الهزلية الشخصية، وتصور المسرحيات المحبوكة شخصيات في شكل عرائس ومواقف مملوءة بالمصادفات.

ومن خلال مسرحياته الـ26 غير إبسن ملامح هذه الأشكال القديمة بشخصيات متصارعة وحوار نابض بالحياة وعرض اجتماعي ونفسي مقنع، وقصص تناقش المسائل المهمة"[4]، فبعد ما كان بطل المسرحية واحدا، أصبح البطل في المسرح الواقعي لدى إبسن هو المجتمع هو قصة واقعية

[1]- لويس فارجاس، المرشد إلى فن المسرح - الدراما-، مرجع سابق، ص111
[2]- عيسى خليل محسن الحسيني، المسرح نشأته وآدابه..، مرجع سابق، ص128.
[3]- هنريك إبسن، إيلوف الصغير، (تر: محمود سامي احمد، مر: عبد الحميد يونس، تق: عبد الرحمن بدوي، المؤسسة المصرية العامة). ص03.
[4]- الموسوعة العربية العالمية، مج1، مصدر سابق، ص77.

تعالج مسألة مهمة، وأصبح كل الممثلين يشاركون في الحوار بشكل متوازن إلى حد ما، هذا الحوار الذي كان إبسن يستقيه من التاريخ النرويجي والأدب الشعبي لبلده، لتأسيس هوية نرويجية خالصة.

قسم النقاد مسرحيات إبسن إلى ثلاث مراحل، وتعتبر المرحلة الثالثة هي مرحلة "تطور إبسن الفني التي بدأت "بأعمدة المجتمع" (1877م) ثم تلتها مسرحيات أحدثت ضجة مسرحية عالمية مثل "بيت الدمية"(1879م) و"الأشباح"(1881م) و"البطة البرية" (1884م) وفيها عالج قضايا اجتماعية ونفسية وندد بالمعاملة اللاإنسانية للزوجة، وبالتمسك الجامد بالتقاليد البالية، والتعلق بالأوهام والرياء الاجتماعي"[1]، ومن بين ما كتب في هذه المرحلة مسرحية "عدو الشعب".

"في عدو العدو " اتضحت المواجهة بين الفرد النزيه والمتفوق وبين التقاليد السائدة للجماعة الحريصة على المصلحة المادية، بحيث أعلن إبسن تعاطفه المطلق مع القطيع، ولا عبادة الدكتور ستوكمان، بعد أن يئس من مساندة مجتمعه لاكتشافه حقيقة كون نبع الماء في البلدة مسمما"[2]، يقول إبسن على لسان الدكتور ستوكمان:

- **"الدكتور ستوكمان:** هذه الحمامات هي مقبرة بيضاء مؤذية، إنها خطرة على الصحة إلى أبعد حد. كل تلك القاذورات في مويادال — تلك النفايات النتنة الصادرة عن المدابغ- لوثت الماء في الأنابيب التي تغذي غرفة الضخ. ليس هذا فحسب بل تلك القاذورات اللينة تتسرب إلى الشاطئ.
- **هورستر:** إلى مكان حمامات البحر؟
- **الدكتور ستوكمان:** تماما."[3]

تعتبر مسرحيات إبسن من بين أهم مسرحيات العالم وبالرغم من هذا فقد "شاعت من حول مسرح إبسن سحابة من الكآبة والقتامة أبعدت عنه الكثيرين، رغم المتعة الفريدة التي يجدونها

[1]- هنريك إبسن، بيت آل روزمر، تر: أحمد النادي، مر: طه محمود طه، تق: عبد الله عبد الحافظ، تصدير من وزارة الإعلام الكوتي، أول يناير 1990. ص05.
[2]- رياض عصمت، رؤي في المسرح العالمي والعربي، مرجع سابق، ص180.
[3]- هنريك إبسن، مسرحية عدو الشعب، تر: فؤاد عبد المطلب، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2012. ص81.

فيه عندما توقعهم الظروف تحت تأثيره"[1]، ويرجع جو الكآبة والقتامة التي بنا إبسن عليه مسرحياته ربما إلى تلك الأحوال التي كانت سائدة في المجتمع النرويجي فهو لم يكتب إلى من تراث بلده مدافعا عن هويته.

وكغيره من الكتاب المسرحيين انتقد أيما انتقاد ومدح أيما مدح، إذ "هلل مؤيدو إبسن له بحرارة كمحرر للمجتمع، وجامل للشمل، أما معارضوه فقد لعنوه بحرارة أشد وطأة، ومع ذلك فقد بدأ المسرح تدب فيه حيوية، وروح معاصرة لم تعرف من قبل، وهناك فريق آخر يعترف بأهمية مسرحيات إبسن"[2]، وكما يقول في آخر مسرحية الدكتور ستوكمان "الرجل القوي هو من يبقى وحيدا، وليس حلا مطلقا، ولكن بالنظر إلى تلك الانتقادات اللاذعة وجد إبسن نفسه رجلا صوفيا في واقعية المثالية والرمزية التي غالى فيها حسب النقاد. "الأمر الذي حدا بخلفائه من بعده إلى النزوح عن أفكاره وآرائه إلى أفكار وآراء أكثر جرأة وأكثر شراسة في بعض الأحيان، ولعل أدق مثال عليه هو مسرح بريخت الألماني".[3]

3. المسرح الإيطالي:

يعد المسرح أهم الفنون التي ورثها الإيطاليون من الرومان، هذا الفن الذي تطور بفضل الفرق المسرحية، حيث كانت هناك "فرق المسرح الدائمة التي تدعمها المدينة أو الحكومة المحلية، ومن أشهر هذه الفرق تلك الموجودة في جنوه، وميلانو وروما وتورين"[4]، تلك الفرق أول ما بدأت عملها بدأت في بلاطات الملكية والمدن الكبرى بإيصال برعاية الدولة.

وبما أن الإيطاليون ورثوا مسرحهم من الرومان وهؤلاء عرفوا بميلهم إلى الكوميديا أو الملهاة فكذلك "عرف عن الكتاب المسرحيين الإيطاليين ميلهم إلى الكوميديا أكثر من التراجيديا، وظهرت أمما مهمة في تاريخ المسرح الإيطالي ومن بينهم الكاتب المسرحي والشاعر (لودوفوكو أريوستو 1474-1533م) التي تفرعت كوميدياته وفقا لجميع الطبقات، ناقلا تفاصيل الحياة

[1]- هنريك إبسن، بيت الدمية، مسرحية اجتماعية في ثلاث فصول، تر: كامل يوسف، دار المدى للثقافة والنشر، 2007. ص11.
[2]- عيسى خليل محسن الحسيني، المسرح نشأته وآدابه..، مرجع سابق، ص129.
[3]- محمد الطاهر فضلاء، المسرح.. تاريخا.. ونضالا.. مذكرات عن المسرح العالمي، مرجع سابق، ص199.
[4]- الموسوعة العربية العالمية، مج23، مصدر سابق، ص234.

الاجتماعية أيام ذاك، حتى غدا أبا للكوميديا الإيطالية ومساهما في إرساء معالمها الأدبية والفنية، وتعد مسرحية (العلية) أول كوميديا حقيقية كتبت في عصر النهضة"[1]، وتعتب المسرحية التي تحمل عنوان «كاساريا» (1508م) بداية المسرح الإيطالي، وظهر شكل مسرحي جديد هو اللحن الفاصل"[2]، ليصبح هذا الأخير بعد عام 1600 جزءا من الأوبرا التي عرفت بها إيطاليا حينها وإلى يومنا هذا.

لم يكتف أريوستو بهاتين التمثيليتين فقط بل كتب غيرهما حيث تعد "التمثيليات الثلاث الأخرى لأريوستو هي القواد la lena1529م، والدجال il negromante عام 1520م، والملهاة الجامعية la scoladtica، وقد مات المؤلف قبل اتمام هذه المسرحية، فأتمها أخوه حوالي عام 1543، وهذه المسرحيات الثلاث تكشف عن تقدم ضخم في الاتجاه ذاته"[3]، وقد حاول أريوستو من الثلاث مسرحيات المذكورة تجسيد الحياة الواقعية الإيطالية سواء في المجتمع في مسرحية الدجال أو الجامعات آنذاك في مسرحية «الملهاة الجامعية».

وإضافة إلى ما ذكر ظهرت ما يعرف بكوميديا الفن الإيطالي، والتي كانت تتمثل في هؤلاء المتجولين الذي يعتمدون في مسرحياتهم على الارتجال التي اعتمدتها كوميديا الفن، وقد ألف حوالي ثلاثمائة مسرحية باللغتين الفرنسية والإيطالية منها: (ذكريات، المروحة، حادث غريب، وسيدة الجان) وغيرها. وقد أطلق عليه صديقه الفرنسي لقب موليي الإيطالي وأطلق عليه نقاد آخرون لقب شكسبير إيطاليا.

ويعتبر (لويتي بيرند للو 1867-1936م) أحد أعمدة المسرح الإيطالي الذين أثروا في المسرح العالمي. ذلك لتنوع مؤلفات بين القصة والشعر والرواية والمسرحية، ومن بين مسرحياته نذكر: (الليلة نرتجل، عمالقة الجبال، هنري الرابع) كما حصل على جائزة نوبل للآداب عام 1934م.[4]

[1]- عامر صباح المرزوك، تاريخ وأدب المسرح العالمي، ط1، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، 2013. ص120.
[2]- الموسوعة العربية العالمية، مج23، مصدر سابق، ص241.
[3]- الأردايس نيكول، المسرحية العالمية، ج1، مرجع سابق، ص282.
[4]- ينظر: عامر صباح المرزوك، تاريخ وأدب المسرح العالمي، مرجع سابق، ص120، ص121.

وإن تكلمنا طيلة الأوراق الباقية لما وفينا المسرح الإيطالي حقه ذلك لأنه يعتبر مهد المسرح الأوروبي الذي يمثل المسرح العالمي ككل ومن دون منازع.

4. المسرح الإسباني:

يعتبر المسرح الإسباني في طليعة المسارح الأوروبية، نظرا لما يزخر به من كتاب مسرح وممثلون، ففي عام 1545م تقريبا ظهر (لوبي دي رويدا 1510-1565م) على الساحة الإسبانية، وقد عد أول رجل مسرح في اسبانيا كتب خمسة أعمال كوميدية، وثلاث حوارات رعدية، وعشر مسرحيات قصيرة بالإضافة إلى نسبة بعض الأعمال الدينية إليه [...] لكن أفضل ما كتبه من أعمال مسرحية هي تلك المسرحيات القصيرة المعروفة (لوص باصوص) نظرا لإيجازها وقوتها الدرامية التي ليست في حاجة إلى نسج دسيسة أو رسم شخوص، حتى لقب بأبي المسرح الإسباني."[1]

وبالرغم من اعتبار «روبي دي رويدا» أبا للمسرح الإسباني فإن بعض النقاد يحصرون ازدهار المسرح الإسباني في الفترة الواقعة بين سنتي 1580-1680م، ذلك لأنها شهدت أعلامها الكبار والذين يتمثلون في ثلاث أسماء تركت بصمتها على الثقافة الإسبانية: ميجل د يثير بانش Miguel de cuvantes 1547-1616م، لوبي دي فيجا Lopy de vega 1562-1635م وكالديرون لاباركا Calderon de la Barca 1600-1681م، مع العلم أن ثير بانس معروف بأنه روائي وفي الحالتين ظل مجهولا لدى عامة الناس إلا عند قلة من الدارسين والمتخصصين.[2]

وقد أطلق على هذا العصر الذي شهد أولائك الثلاثة بالعصر الذهبي. شهد العصر تنافسا لافت للنظر بين **دي فيجا** و**كالديرون**، ناتج عن الأفكار التي يتبناه كل منهما في مسرحه. ضف

[1]- المرجع السابق، ص134.
[2]- ينظر: صلاح فضل، ظواهر المسرح الإسباني – دراسات أدبية- ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1992. ص09، ص10.

إلى ذلك فإن الصراع الذي كان قائم بينهما هو منافسة دي فيجا "لكالديرون دي لاباركا على لقب أكبر كاتب مسرحي في إسبانيا"[1]

لوبي دي فيجا هذا المسرحي العظيم "الذي وحده ألَّف ألف وثمانمائة عمل درامي، وصل منها ما يقارب أربعمائة وسبعين، [...] كما كتب ما لا يعد ولا يحصى من الإسكاتشات والمسرحيات الدينية [...] بينما كتب كالديرون مائة مسرحية، وكان الكاتب الأغنى والأكثر خيالا، [...] فكتب: الأمير المخلص، ودون فيردينالد البرتغالي، والحياة حلم"[2]، وغيرها من المسرحيات التي رسم فيها هويته الإسبانية، بحكم أنه اعتمد على تراث بلده الموجود في مسرح أسلافه.

عاصر لوبي دي فيجا شكسبير وكان لوبي بالنسبة للإنجليز ذلك الكاتب الحماسي المتجدد دائما، لقد قام دي فيجا بترجمة "قصة روميو وجوليت التي قام بها على قدر عظيم من الأهمية، وفيها تحاشى الكاتب المأساة. تستيقظ جوليت في قبرها على روميو وليس الميت وتنتهي المسرحية بإلغاء أمر نفي روميو فيجتمع شمل العشقين في سعادة وهناء"[3]، وإليكم مقتطف من المسرحية:

- "**روزيليو**: لقد صرت لي وحدي أيها النجم المتلألئ. في السمر إذا شئت: فثمة صداقة وثيقة /بيني وبين أخ مقدس وهو سيعيننا فيما أعلم/ لكن إذا تحرج ضميره/ وجدت حيلة لعلاج الموقف.
- **جوليا**: إن كلماتك تهز أعماق روحي.
- **روزيليو**: ما سبب مخاوفك يا عزيزتي.
- **جوليا**: أكثر من أي سبب.
- **روزيليو**: إنما هي مخاوف وهمية. فما يتم الزواج حتى يقف كل تنافس وتموت كل كراهية.إن الحب يهيب بنا أن نسلك هذا الطريق السري الأمين الذي يحمي بيوتنا من البغضاء...

[1]- محسن الرملي، الأدب الإسباني في عصره الذهبي، ط1، دار المدى، 2015. ص332.
[2]- عامر صباح المرزوك، تاريخ وأدب المسرح العالمي، مرجع سابق، ص136، ص137.
[3]- لويس فارجاس، المرشد إلى فن المسرح - الدراما-، مرجع سابق، ص91.

- **جوليا:** اِحرص على أن لا تنسى عهدا من عهودك.
- **روزيليو:** أقسم على ذلك، ولتخذلني السماء إذا أنا نسيت العهد"[1]

وتعتبر المسرحية أكثر انسجاما باعتبارها تدخل في خانة الملهاة المحزنة العاطفية، وذلك بالمقارنة بالمسرحية الأصل لدى شكسبير.

وإن لوبي دي فيجا وبالرغم من الكم الهائل من الكتابات الدرامية إلا أن بعض النقاد لا يرون الجديد في تلك الكتابات إذ اعتبروها تدور حول نفس الموضوع تقريبا وكذلك كالديرون لم يسلم في الانتقادات اللاذعة، حيث يرى البعض أن مسرح دي فيجا "يفتقر إلى العمق، وبرر كالديرون الذي كانت وفاته عام 1681م بداية الانحدار السريع للمسرحية الاسبانية التي لم تستعد حتى الآن حيوية عصرها الذهبي"[2]، إلا أن هذا الرأي قد يكون مبالغ فيه نظرا للمساهمة الجادة والكبيرة للكاتبين الكبيرين في تقدم وازدهار المسرح سواء على الصعيد المحلي (الإسباني) أو (العالمي)، خاصة من خلال منافسة دي فيجا ليس زميله كالديرون فقط بل حتى شكسبير نفسه.

5. المسرح الفرنسي والهيمنة الكلاسيكية:

ورد في أحد الدراسات (تاريخ أوربا في عصر النهضة – أنظر التهميش-) أنه "استقرت الدراسة الكلاسيكية في فرنسا في القرن السادس عشر بباريس مع نمو الحركة الواسعة لنشر الكتب اليونانية [...]، ومما ساعد أيضا على استقرار الدراسة الكلاسيكية هو تشجيع الحكام الفرنسيين لها حيث أنهم كانوا يحاكون الأمراء الإيطاليين في بلادهم وكذلك بناء الأكاديميات العلمية"[3]، مع العلم أن نتاج تلك المحاكاة كانت تختلف في أصلها في إيطاليا، بحيث كان الأدباء الفرنسيون يترجمون حسب ما تقتضيه هويتهم الفرنسية.

وبخصوص الهيمنة الكلاسيكية على المسرح قسم النقاد ذلك المنهج الأدبي إلى ثلاث أقسام حسب ما أورده الدكتور فايز ترحيني في مؤلفه «الدراما ومذاهب الأدب» "المتتبع لسيادة المذهب

[1]- الأردايس نيكول، المسرحية العالمية، ج1، مرجع سابق، ص339، ص340.
[2]- الموسوعة العربية العالمية، مج23، مصدر سابق، ص242.
[3]- محمد حمزة حسين الدليمي ولبنى رياض عبد المجيد الرفاعي، تاريخ أوروبا في عصر النهضة، ط1، دار ابن الأثير للطباعة والنشر، 2014. ص28، ص29.

الكلاسيكي يلاحظ ثلاث أدوار: أولها دور النشوء وينتهي بابتداء الحكم الفعلي الويس الرابع عشر أي سنة 1661م. [...] وثاني تلك الأدوار ما دعي بدور التفتح والازدهار، أو دور المجد والعظمة (1661-1690م)، حيث أنتج كل من كورني وراسين ولافونتين أروع ما عرفته المدرسة الكلاسيكية. وثالثها هو دور الانتقال (1690-1715م)"[1]، هذا ويعتبر كل من كورني وراسين من أهم رواد المسرح الفرنسي اللذان مهدا لحضارة أدبية مسرحية وضعت فرنسا في المراتب الأولى ضمن كتاب المسرح العالمي، لدرجة أنها تجاوزت حتى إيطاليا التي سبق وأن ترجمت عنها بعض من المسرحيات اليونانية.

اهتمت فرنسا بكل جوانب الحضارة على غرار المسرح بحيث تملك في قاموس تاريخها "أقدم فرقة مسرحية تدعمها الدولة في العالم، وهي متخصصة بشكل دقيق في تقديم عروض المسرحيات الكلاسيكية الفرنسية. هذه الفرقة المسماة بفرقة كوميدي فرانسيز التي أنشأت سنة 1690م والموجودة في باريس"[2]، وتعد فرقة «كوميدي فرانسيز» الفرقة التي جابت أنحاء فرنسا لعرض مسرحياتها التي كانت غالبا ما تدور حول مغامرات فرسان الجيش الفرنسي آنذاك.

يُعتبر (كورني بيير 1606-1684م) أحد أهم كتاب المسرح في فرنسا، وتعد مسرحية (السيد) في أواخر عام 1936م والتي "حققت له نصرا شعبيا، وهي ملهاة مفجعة بنيت على أساس بطل إسبانيا الوطني، وقد أثارت في باريس عاصفة أدبية"[3]، وبما أن كورني كان رجل قانون فقد كان يعتمد إطالة الحوار الواحد مع الممثل الواحد، كذلك "أهم ما يميز مسرحيات (كورني) تغليبه الجانب العقلي على أبطال مسرحياته [...] وكانت مسرحياته حلولا لمشاكل دقيقة قبل أن تكون قصصا مكتملة أو قطعا من الحياة، ففي روائعه الأربع: السيد، وهوراس، وسنا، وبوليكت نجد أعنف أنواع الصراع: صراع الحب والشرف، والوطنية مع العواطف العائلية، والعفو والغفران مع الحقد والانتقام، والحب الإلهي مع الحب الإنساني. (وكانت نهاية كورني المسرحية حينما) اعتزل

[1]- فايز ترحيني، الدراما ومذهب الأدب، مرجع سابق، ص157، ص158.
[2]- الموسوعة العربية العالمية، مج23، مصدر سابق، ص233
[3]- لويس فارجاس، المرشد إلى فن المسرح - الدراما-، مرجع سابق، ص120.

المسرح غضبان أسفا لإخفاق مسرحيته (برتاريت) عام 1652م"[1] وقد شهدت فرنسا على مستوى الكتابة المسرحية بعض التقهقر بعد ذلك إلى أن سطع نجم موليير على سمائها والعالم بأكمله.

"يعد موليير أعظم اسم ظهر في مجال المسرح الفرنسي، واسمه الحقيقي جان بابتست بوكلان (1622-1673م) كان ممثلا وكاتبا مسرحيا تبوؤه مهارته في كتابة الملاهي مكانا في مقدمة مصاف مؤلفي الملهاة، ليس له في مجاله الخاص منافس ينافسه كائنا من كان. إنه الكاتب المسرحي الفرنسي الوحيد الذي يمكن أن يقال عن شهرته أنها شهرة عالمية بطول العالم وعرضه بالمعنى الذي يطلق على شهرة شكسبير"[2]. "اشتهر في عصره باسم (موليير) وسما فكان من أكبر كتاب الملهاة في العالم قاطبة، وحين بلغ الثالثة والثلاثين من عمره عام 1655م، سجل أول عمل هام له عرض على المسرح، وهو ملهاة (المضطرب أو المصائب L'etourdi ou lecomtretemps)"[3] وتعالج هذه المسرحية احدى المشاكل العائلية ألا وهي غيرة الزوج على زوجته، إذ أن بطل المسرحية لديه غيرة مفرطة على زوجته، ويجد نفسه حائرا بين كبح جام غيرته أو حبسها في البيت دون خروج.

سنة 1669م كتب مسرحية (ترتوف) والتي تعد أحب آثار موليير إليه حيث تعبر عن حياته، وهي بمثابة تحفة المسرح الفرنسي الكوميدي على الإطلاق، حيث يمثل "ترتوف" رجل منافق يختفي وراء الدِّين ليحقق مآربه الشخصية، ولكن الأدباء يجمعون على أن مسرحية (كاره البشر) هي أعمق ما ولدته عبقرية موليير وعلى أنها أحرى روائع العالم الفكري التي لا تبارى.[4]

وإليكم مقطع من المشهد الثاني من الفصل الثالث من مسرحية «**ترتوف**»:

- "**ترتوف**: (يبصر دورين): ها أنا ألوذ بميسحي وتقشفي، وأبتهل دائما إلى السماء لتنير عقلك.وإذا أتى أحد لمقابلتي قولي له إني ذاهب لزيارة المسجونين وتوزيع الإحسانات عليهم.

[1]- عامر صباح المرزوك، تاريخ وأدب المسرح العالمي، مرجع سابق، ص125
[2]- المرجع نفسه، ص121.
[3]- الأردايس نيكول، المسرحية العالمية، ج2، مرجع سابق، ص121.
[4]- يُنظر: عامر صباح المرزوك، تاريخ وأدب المسرح العالمي، مرجع سابق، ص126، ص127.

- **دورين:** ماهذه المراءاةوالادعاءات الباطلة؟

- **ترتوف:** ماذا تريدين أن أصنع؟

- **دورين:** أقول لك...

- **ترتوف:** (يسحب منديلا من جيبه): يا إلهي، أرجوك أن تأخذي مني هذا المنديل قبل أن أنظر إليك وأخاطبك.

- **دورين:**ولماذا؟

- **ترتوف:** لتستري به صدرك المكشوف الذي لا يمكنني أن أشاهده، إذ إن ذلك يجرح شعوري ويثير في أعماقي أسوء الأفكار"[1]، في هذا المشهد نرى أن ترتوف يحاول أن يكون رجلا نبيلا، متعقلا ذو مروءة، لكن واقع الحال عكس ذلك، إذ سرعان ما يتفطن أهل البيت وعلى رأسهم الوصيفة "دورين"، لتصفه بالمرائي والمدعي على باطل.

لا يكاد يخلو سجل موليير المسرحي من مشكل اجتماعي أو أخلاقي أو سياسي، كونه كتب في كل المجالات تقريبا.ومن بين كتاب المسرح الفرنسي الكبار نجد أيضا راسين(1639-1699م)هذا المبدع الكبير سار على درب سابقه كورني ومعاصره العظيم موليير، "حيث استمر مبقيا على تراث المأساة الفرنسية الذي أوحى به كورني من قبله، قام موليير بتمثيل مسرحية راسين الأولى (ثيبايد Le thobaide سنة 1664م) ثم تلت ذلك مسرحية «الاسكندر» سنة 1665م، لكن نصر راسين الحقيقي مع مسرحية «أندروماك» سنة 1668م وفيها أعرب راسين بجلاء عن نفسه كمنافس لكورني".[2]

لم يكن راسين مجرد إضافة إيجابية للمسرح الفرنسي مقارنة بعظمة موليير ولا شهرة كورني قبلهما وإنما كان بمثابة الكاتب العبقري الفذ وإن لم يكن يجاري موليير، ويرى بعض النقاد أنه "إذا كان اسم كورني قد صار علما في سماء الأدب الدرامي الفرنسي ما بين أعوام 1630-1660 ميلادية فإن اسمي موليير وجان راسين قد ارتفعا إلى عنان السماء في عصر الحكومة المطلقة للويس

[1]- موليير، أعمال موليير الكاملة، ج2، (تر: أنطوان مشاطي، دار نظير عبود، 1994.) ص223
[2]- لويس فارجاس، المرشد إلى فن المسرح - الدراما-، مرجع سابق، ص125.

الرابع عشر بين أعوام 1660-1680 ميلادي"[1]، مع تفوق واضح وملفت لموليير على الصعيد الأوروبي والعالمي يضاهي به شهرة شكسبير، ليصبح موليير حينها مفخرة الفرنسيين، أمام الكتاب الإنجليز والإيطاليين وغيرهما. ولا تزال أثار موليير حاضرة إلى يومنا هذا، وقد تجاوزت خشبة المسرح لتنتقل إلى دور السينما العالمية، التي أصبحت تلك المسرحيات تمثل لها مادة خام.

6. مسرح روسيا السوفياتية:

أما وإن جئنا لعرض المسرح السوفيتي الروسي فهو الآخر كان بمثابة احتفالات دينية وثنية، بينما في العصر الحديث فقد "ساعدت هزيمة نابليون سنة 1812م على إيجاد ظروف صالحة لظهور مسرح قومي في روسيا. كانت أنواع النشاط الأدبي في الماضي تميل بكل ثقلها إلى النماذج المستوردة من فرنسا وألمانيا وإنجلترا لكن الأمور قد تغيرت بسرعة مع ظهور الوعي القومي"[2] هذا الوعي الذي ساهم في ظهور العديد من كتاب المسارح الذين نافسوا كبار كتاب أوروبا ووضعوا لأنفسهم ولروسيا مجدا فنيا مسرحيا عظيما ونذكر على سبيل المثال لا الحصر: «ستانسلافسكي ليوتولستوي- تشيكوف أنطون- جوركي مكسيم» هؤلاء الذين دخلوا مجال المسرح العالمي من أوسع أبوابه، ورسموا لروسيا العظمى مكانا فيه ولهويتها القومية، إلا أننا لن نتطرق إليهم جميعهم، وسنتطرقوفقط إلى"ليو تولستوي" و"تشيكوف أنطوان".

- **ليوتولستوي 1828-1910م:**"كان أول اتصال (لتولستوي) بالمسرح في سنة 1887م حين كتب سكتشا سماه (أول من قطر الخمر) كان المقصود أن يبين الشرور التي تنجم عن إقبال الفلاحين على شرب الخمر، وقد أتبعها بمسرحية (طبيعية) عليها طابع المأساة سماها (سلطان الظلام) 1889م. [...] والشخصية الرئيسية في المسرحية هي شخصية فلاح أسير اسمه «نكيتا» على علاقة بزوجة مخدومة تريد أمه أن تستفيد من الموقف، وهي امرأة شريرة خشنة، فتحث الزوجة

[1]- سيكاى جيرج، علم اجتماع المسرح، ج2، (تر: كمال الدين عيد، مر: عصام عبد العزيز، مطابع المجلس الأعلى للآثار.) ص30.
[2]- لويس فارجاس، المرشد إلى فن المسرح - الدراما-، مرجع سابق، ص125.

على قتل زوجها حتى يخلو لها الجو فتتزوج من عشيقها الشاب"[1]، وهي مسرحية مليئة بالصور المأسوية من خلال قتل نكيتا للطفل بأمر أمه، ليستفيق بعد ذلك ويندم على فعلته بإشهارها علنا وينتظر العقاب العادل.

في المشهد الرابع من الفصل الخامس يروي لنا تولستوي ندامة نكيتا بعد قتل الطفل فيقول:

- "**نكيتا**: هاي!... إنني آكل وأشرب وأنام ولا أستطيع أن أنسى أبدا، آه! ما أتعبني! ما أتعبني! وما أتعبني يا مارينا، لأني وحدي، ولأني لا أجد من يقاسمني عذابي.

- **مارينا**: لا يمكننا أن نمضي حياتنا ، يا نكيتا، دون مشقات. لقد بكيث كثيرا أنا، ثم زال كل شيء.

- **نكيتا**: تتحدثين عن تلك القصة القديمة... مما مضى، آه! يا صديقتي، أنت أغرقت حزنك في الدموع، بينما أنا يخنقني الألم".[2] يصور لنا تولستوي هذه المسرحية بأبشع ألوان الألم، عارضا لنا نهاية دراماتيكية ملؤها الحسرة والندم، وهذا الطابع غلب على مسرحياته، لميوله الكبير للسمة الدينية الروحانية وما يجب على الفرد الروسي حملها والتمسك بها.

سرعان ما انتشرت الواقعية في أنحاء العالم ضد مسارحه، لتظهر صورها في المسرح السوفييتي، حيث نجد تولستوي يكتب "سلسلة من المسرحيات الواقعية الرمزية هي: (**من أجل** السعادة) 1902م، و(الشعر الذهبي) 1902م، و(الضيوف) 1902م، و(الأم) 1903م، و(الخرافة الخالدة) 1906م، و(عيد الحياة) 1907م، و(الثلج) 1903م، وهو يعبر فيها عن إحساسه بالهموم والاضطرابات والمتناقضات الموجودة في العالم وهو نفس بطل مسرحياته"[3]، كما كتب (ملهاة الحضارة) وهي ملهاة في أربع فصول. وكتب أيضا (بطرس العشائر) و(الجثة الحية) و(النور يسطع في الظلام) وكلها مسرحيات دراماتيكية ليؤسس بذلك تولستوي مسرحا سوفييتيا مأسويا بحق، إلا أننا في كواليس تمثيلياته يهدف إلى نشر الأخلاق والقيم الدينية السمحة التي تعبر عن هوية الفرد

[1]- الأردايس نيكول، المسرحية العالمية، ج4، (تر: عثمان نوي، مر: حسن محمود، ط1، هلا للنشر والتوزيع، 2000.) ص53.

[2]- ليون تولستوي، الأعمال المسرحية لتولستوي، ج1، (تر: صياح الجهيم، منشورات وزارة الثقافة، دمشق- سوريا، 1989.)ص277.

[3]- الأردايس نيكول، المسرحية العالمية، ج4، مرجع سابق، ص55.

الروسي في مجتمع سادته مشاكل دفعت بتولستوي لمعالجتها على طريقته التي لا يعرفها إلا هو حسب آراء النقاد.

- **تشيكوف أنطوان 1860–1904م:**

شخصياً، أعتبر تشيكوف أحد ألمع الكتاب المسرحيين في العالم، وسيبقى كذلك ما لم تحدث طفرة في المسرح تمحو أو تنسينا في كل مافات، سواء من ناحية الكتابة أو التمثيل أو المبادئ والأساسيات.

تشيكوف هو «كاتب مسرحي وقصة قصيرة روسي. تعكس أعماله الأحوال الراكدة والميؤوس منها للمجتمع الروسي، وبخاصة الطبقات الوسطى في نهاية القرن التاسع عشر الميلادي، ومعظم شخصياته أناس وقرون وحساسون، (إلاَّ أنهم يقعون) [...] ضحايا لشعورهم الشخصي بالعجز وعدم الأهمية. ويرى بعض الدارسين أن تشيكوف كان ينتقد التخلف الذي لمسه في الحياة الاجتماعية والسياسية في روسيا تحت حكم القياصرة. إلاَّ أن تشيكوف لم يصرح أبدا بهذا الاتجاه.»[1] زمن خلال ذلك يُعتبر تشيكوف ملهم البسطاء والطبقة الوسطى في روسيا. وليس ذلك فقط بل أكثر من هذا، فهو عند الكثيرين أحد أعمدة المسرح العالمي بدون مبالغة أو مزايدة، ذلك لما تركه من أعمال مسرحية على وجه الخصوص أخذت صيت وشهرة عالمية.

معظم الدارسين والباحثين في مسرح تشيكوف يرون أن «أشهر أعماله أربع مسرحيات كتبها في أواخر أعماله: طائر النورس (1896م)، الخال فانيا (1899م)، الأخوات الثلاث (1901م)، بستان الكرز (1904م) وقد وصف هذه المسرحيات بأنها كئيبة ومتشائمة. ولكنها في الواقع مزيج من الجو الشعري والمعالجة المتعاطفة للأشخاص الذين وقعوا أسرى عدم تحقيق ذواتهم، ولا يستطيعون مساعدة أنفسهم.»[2] وقد كان تشيكوف كثيراً ما يلقى مصاعب في كتابة مسرحياته بالرغم من أنه كان يملك فرقة يطبق عليها تجارب عرض لمسرحياته، كما كان كثيراً ما

[1]- الموسوعة العربية العالمية، مج16، مصدر سابق، ص344.
[2]- المصدر نفسه، ص344.

يعيد النظر فيها إذا لم يعجبه العرض، أو أنه يعيد تقسيم الأدوار على أفراد تلك الفرقة لدرجة أن مسرحية "بستان الكرز" أخذت منه ثلاث سنوات كاملة من الكتابة والتنقيح.

لا يكاد يختلف اثنان «أن مسرحية "بستان الكرز" 1904م هي آخر مسرحيات تشيكوف التي كتبها قبل موته المبكر في نفس العام، وينظر إليها بصفة عامة باعتبارها أعظم مسرحياته. ولن نجد الكثير من الناس، سيختلف مع هذا الحكم المتعلق بمسرحية من أكثر المسرحيات ثراءاً، وإرضاءاً لكاتب مسرحي غاية في العظمة. إن "بستان الكرز" الذي تملكه مدام "رانفسكي" والذي تتمسك به، يمثل هذا التفاني الحنون كرمز لروسيا القديمة (كرمز لهويتها الأصيلة) التي سرعان ما ستتوارى.»[1] ذلك لأنها تقرر في الأخير الاستغناء عنه – أي بستان الكرز- بعد أن أثقلت كاهلها الديون، لتبيعه من أجل سداد تلك الديون.

يصور لنا تشيكوف شخصية المرأة الحديدية المتمسكة بأرضها وبمصدر رزقها (البستان)، والذي يرمز لأصالتها وهويتها، ليظهر لنا صورة أخرى للفرد الروسي الذي يقابل هويته بلاً مبالاة، فيستغني عنها دون أن يترك لنفسه المجال للمقاومة، مقاومة الصعاب في سبيل مصدر رزقه في المسرحية، وفي سبيل هوية بلده الأم روسيا في الحياة الواقعية.

- «**لوبوف أنرييفانا "مدام رانفسكي"**: (تنظر من النافذة إلى البستان) يا طفولتي، يا طهارتي! في غرفة الأطفال هذه كنت أنام، وانظر من هنا إلى البستان، والسعادة تستيقظ معي كل صباح، وكان أنذاك مثلما هو الآن تماماً، لم يتغير شيء (تضحك من الفرحة) كله، كله أبيض! يا بستاني الحبيب! بعد الخريف المظلم المكفهر، والشتاء البارد عدت فتياً، مفعماً بالسعادة ولم تهجرك ملائكة السماء.. لو أستطيع أن ألقي على صدري وكتفي ذلك الحجر الثقيل، لو أستطيع أن أنسى الماضي!
- **جايف**: نعم، وسيباع البستان سداداً للديون، مهما بدا هذا غريباً..
- **لوبوف أنرييفانا**: أنظروا، المرحومة أمي تسير في البستان في فستان أبيض !إنها هي.
- **جايف**: أين؟

[1]- لويس فارجاس، المرشد إلى فن المسرح - الدراما-، مرجع سابق، ص182.

- **فاريا:** ماما، ماذا بك! [...] (الأم متحسرة على بيع البستان لانعدام النقود).
- **لوبوف أنرييفانا:** ليس عندي نقود يا عزيزتي.»[1]

نلمس في هذه المسرحية وكغيرها من المسرحيات أو كما قلنا سابقاً أن معظم أبطال مسرحيات تشيكوف تميل إلى التهرب والذي هو عائد إلى إيمان هؤلاء الأشخاص بعدم قدرتهم على النجاح رغم محاولاتهم المتكررة. وهذا ما وضع عليه النقاد أيديهم وراحوا يتهمونه باليأس والتخاذل كما يقول مترجم إحدى روائعه "شيطان الغابة والخال فانيا" إذ يقول: «غريب بعد ذلك، أن يتهم بعض النقاد أدبه بالتخاذل واليأس – تهمة يدحضها ما سبق إيراده من نهجه ومرامه. ثم هاك دليلا آخر: في أعمال تشيكوف ترى أن الفكرة الوحيدة [...] التي يمكننا أن ننظر إليها على أنها تمثل فلسفته في الحياة هي فكرة "العمل" يدعوا إليه صراحة، وينهي عن الخمول والكسل. ففي بستان الكرز يقول تروفيموف الشاب المثقف الحالم: "على الإنسان أن يكف عن تمجيد نفسه، عليه أن يعمل ولا شيء غير ذلك" وفي مسرحية الخال فانيا...».[2] كذلك نجده يدعوا إلى العمل والقيم النبيلة. يبدوا أن تشيكوف لم يُفهم من قِبل بعض الدارسين والنقاد، أو أنهم لم يكونوا على دراية تامة بما يكتب والمحيط الذي يكتب فيه.

إلاَّ أنه وفي بعض الأحيان «ومما يزيد المسألة تعقيداً أن "تشيكوف" نفسه يُبدي في بعض المناسبات تشككاً واضحا في بعض مسرحياته – حتى الأربع الكبار منها. فهو يصف الشقيقات الثلاث مثلاً، أنها: "ليست مسرحية، وإنما شلة من الخيوط" ويضيف [...] يقول: "إنها من التعقيد بحيث تشبه الرواية. والناس يقولون إن جوهرها انتحاري قتال". (ويقول عن بستان الكرز) [...] "أسوء ما فيها أنني كتبتها خلال فترة طويلة– فترة طويلة جداً، (في ثلاث سنوات) وليس دفعة واحدة. ولا مفرَّ لهذا من أن يبدوا فيها أحياناً شيء من التطويل".»[3]

[1]- أنطوان تشيكوف، الأعمال المختارة، ج4، (تر: أبو بكر يوسف، ط1، دار الشروق، القاهرة – مصر، 2009.) ص 356، ص357، ص358.
[2]- أنطوان تشيكوف، مسرحية شيطان الغابة والخال فانيا، (تر: محمد حسن التيستي، مر: حسن عبد المقصود حصن، وزارة الإعلام - الكويت.) ص19.
[3]- أنطوان تشيكوف، الشقيقات الثلاث، (تر: علي الراعي، مر: لويس مرقس، مطبعة كوستا تسوماس وشركاه.) ص6.

رغم الانتقادات التي طالت تشيكوف نجده يحتل «بعدد أعماله المعروفة على الشاشة، المرتبة الأولى في فن السينما. ففي روسيا وحدها ثمة 80 فيلماً مقتبساً من أعماله. [...] ويقول المخرج الألماني بيتر شتاين الذي أخرج مسرحيات تشيكوف الأخيرة [...] أن تشيكوف حدد مسيرة تاريخ أوروبا على مدى القرن العشرين. إن سحب مضمون التراجيديا الإغريقية، التي تعد أساس المسرح الأوروبي في العصر الحديث.»[1]

ونَخلُص إلى أن كتاب المسرح السوفييتي لم يبتعدوا في كتاباتهم عن واقعهم المعاش، ذلك لأن بعض الدراسات «تعتبر العلاقة بين المسرح والحالة الاجتماعية أكثر وضوحاً في الاتحاد السوفييتي، منه في أي مكان آخر من العالم.»[2] زد على هذا فإن القارئ لمسرح تولستوي أو تشيكوف يرى واقع حي معاش، وفي نظري هذا الواقع ليس على المجتمع السوفييتي الروسي بل وإنما ينطبق على العديد من المجتمعات في العالم، على غرار المجتمع الجزائري.

تولستوي وتشيكوف وإن أُسيئ فهمها من بعض النقاد وفي البعض من المسرحيات، فكلاهما يبقيا ألمع كاتبين أنجبتهما الاتحادية الروسية في مجال الأدب عامة، وبالأخص تشيكوف.

[1]- فالح الحُمراني، مؤثرات تشيكوف على المسرح الروسي وارد، العدد 4524 الخميس 10 أكتوبر 2013.
hTTP://wWW.eLAPH.cOM/eLAPHLITERATURE/2004/7/938.hTM#sTHASH.fDL530R7.dPUF

[2]- عيسى خليل محسن الحسيني، المسرح نشأته وآدابه..، مرجع سابق، ص 144.

ج – نهضة المسرح الآسيوي والأمريكي:

1. المسرح الهندي.. الصيني والياباني.. بحث عن هوية أم توكيد لها ؟:

المسرحية الهندية والصينية تركز بالدرجة الأولى على الخرافات والأساطير الشعبية والتاريخ. وفي المسرح الشعبي الهندي تفرغ الكتابات الهندوسية المقدسة والملاحم الشعرية في قالب مسرحي (إلى اليمين). وأوبرا بكين (إلى اليسار) هي في مقدمة التقاليد المسرحية الصينية. وهذه الأوبرا معروفة بأزياء ممثليها الباذخة.

الصورة رقم (04): يوضح جانب من العروض المسرحية في الهند والصين

- **المسرح الهندي:**

يعتبر المسرح الهندي من أقدم المسارح في العالم، بحيث يعتبره الكثير من المؤرخين أنه «يرجع إلى نحو 2000 سنة خلت على الأقل. وتمزج العروض الهندية التمثيل بالرقص والموسيقى لتصوير قصص من الأساطير والديانات الهندية.»[1] وأن نشوء المسرح في بلاد اليونان ذلك للقرابة الجغرافية بينهما والتبادلات التجارية والاقتصادية، وقد عرف المسرح الهندي القديم بالمسرح السنسكريتي وأيضا بالمسرح الشعبي.

وفي حديثنا عن المسرح الهندي الحديث ذكر الدكتور عامر صباح المرزوك في مؤلفه تاريخ وأدب المسرح العالمي، أنه ومنذ أن عرفت الهند الدراما الحديثة عكف أبناؤها على بذل المحاولات الجادة للرقي بهذا الفن والوصل به إلى أكمل درجة ممكنة، حتى استطاعوا خلق مسرحيات هندية جديدة، استمدت بعض هذه المسرحيات الجديدة مقوماتها من المسرح السنسكريتي القديم،

[1]- الموسوعة العربية العالمية، مج23، مصدر سابق، ص234.

واستمد معظمها مقوماته من المسرح الأوروبي الحديث، وبعضها محاولات لمزج المسرح السنسكريتي بالمسرح الأوروبي.

وتعتبر المسرحيات في الهند على أشكال متعددة فمنها ذات الموضوع الديني كمسرحية (حياة القديس – دراما براساد) عام 1955م، وذات الموضوع التاريخي، وأخرى اجتماعية تعالج مشاكل اجتماعية وسياسية وفيها يحاول كتاب المسرح الهندي إعادة إحياء تراثنا الذي هو منبع هويتهم، هذا التراث الذي عبث به الاستعمار، ومن خلال هذا المسرح ذو الطابع الديني الاجتماعي أرادوا نشر قيم اجتماعية وسياسية جديدة. كما اهتموا باللغة في مسرحياتهم على اعتبار أن اللغة أحد أهم الأسس في تأسيس الهوية، فالهوية في المسرح الهندي كانت أساس موضوعاته، وتعد أقاليم البنجال وهندوستان من أهم الأقاليم التي اهتمت بالمسرح وقدمت أرقى ما وصل إليه المسرح الهندي.[1]

يزخر المسرح الهندي بالعديد من المؤلفين نذكر منهم "بهارتندو" و"براسدا" في هندوستان، و"ك.م.مونشي" و"بهراتي" من موباي، وأسماء أخرى لمعت في المسرح الهندي.

تُعدُّ الهند «منبعاً لمعظم الفنون في آسيا، ولم تزل المصدر المباشر لبعض ما بها من الفنون الكبيرة الأهمية، والشديدة التطور والارتقاء. [...] والحقيقة التي قد تكون أهم من كل هذا، هي أنه ينبثق من الهند ومن الأشكال المسرحية الهندية نفسها، قاعدة اسطاطيقية (جمالية) يمكن تطبيقها على كل ضروب الرقص والدراما في آسيا.»[2] ويُعتبر المسرح الهندي «أول مسرح شرقي فرض نفسه على اهتمام الغرب».[3] وكان ذلك اثر عمل جاد من قبل كتاب الهند الذين رجعوا إلى تراثهم لترسيخ هويتهم وللرقي بأدبهم المسرحي.

[1]- ينظر: عامر صباح المرزوك، تاريخ وأدب المسرح العالمي، مرجع سابق، ص85، ص86.
[2]- فوبيون باورز، المسرح في الشرق، (تر: أمحد رضا محمد رضا، مر: محمود خليل النحاس، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر بالقاهرة – مصر.) ص05.
[3]- الأردايس نيكول، المسرحية العالمية، ج4، مرجع سابق، ص87.

- **المسرح الصيني الحديث:**

يرى الدكتور عامر صباح المرزوك أن المسرح الحديث في الصين يرجع إلى عام 1907م عندما ترجمت مسرحيتا (غادة الكاميليا) و(كوخ العم توم)، حيث كانت اللغة من اهم العَقَبَات التي اعترضت طريق المسرح، ويبدأ ظهور الكتاب المسرحيين الصينيين، وكان أولهما (تينج هسي لينج) ويعد (هنج شنج) و(تين هان)، اكبر الكتاب الدراميين المحترفين في الصين. وتناقض مسرحياتهم المبادئ الكونفوشيوسية من حيث أنها تنتقد قواعد السلوك الأخلاقي القديم، بحيث كتب "تيين هان" مسرحية (قصة النساء المليحات) وهي مأساة ذات واحد وعشرين فصلاً، وهي تتناول الإصلاح الاجتماعي والتربوي، أما "كوموجو" وهو الشاعر والمؤرخ والكاتب المسرحي، فيعد أشهر المؤلفين بمسرحاته المأساوية التاريخية، كما عرض "تساويو" العاصفة، شروق الشمس، والفلاوة، والتطور، والوحي، وهو عند الكثيرين أعظم الكتاب المسرحيين الصينيين.[1]

اتضح من خلال بحثنا أن المؤلفين الصينيون اعتمدوا على تراثهم الشعبي المليء بالأساطير والبطولات، «غير أن الحكومة الشيوعية في الصين عدلت المسارح التقليدية لتتناسب مع أغراض السياسة. فخلال الثورة الثقافية (1966-1969)، فرضت الحكومة على العروض واقعية وليست تقليدية.»[2] اعتقادا منهم بأهمية المسرح في نشر الرسالة المسطرة، أما دعوتهم إلى الواقعية ذلك لأنها تناسب أغراضهم على أرض الواقع، بخلاف التقاليد القديمة التي كانوا يرون أنها تكبح حريتهم وتحصر مجال سلطتهم، ما دعاهم إلى الاتجاه نحو المسرح، لرسم مسرح صناعي حسب طموحاتهم.

وعلى ذكر "كوموجو" فهو يعتبر «أحد الوجوه التي تعبر عن الثقافة الصينية والروح الصينية تعبيراً كاملاً، فأنت تشعر حين تراه أو تحدثه أو تسمعه أو تقرأ له أنه حكيم صيني من الزمان القديم... أحد هؤلاء الحكماء الذين عاشوا في التاريخ.»[3] وتعد مسرحية "المؤامرة" أحد أهم المسرحيات التي كتبها، مبرزا فيها ذلك البطل المأساوي الصيني.

[1]- ينظر: عامر صباح المرزوك، تاريخ وأدب المسرح العالمي، مرجع سابق، ص 110، ص111.
[2]- الموسوعة العربية العالمية، مج23، مصدر سابق، ص233.
[3]- كوموجو، المؤامرة أو شويوان، (تر: عبد العزيز فهمي، دار الهنا للطباعة والنشر.) ص3.

مسرحية كابوكي في اليابان

الصورة رقم (05): يوضح جانب من العرض المسرحي لمسرحية الكابوكي باليابان

- **مسرح "النو" الياباني:**

لو تمعنا في المسرح الهندي واليابان للمِسْنَا أن «المسرح في اليابان لا يختلف كثيرا في نشأته الأسطورية عن حال النشأة في الهند، فهو الآخر يُرى عنه بأن الرقص كان سبباً في نشأة مسرح النو. وقد ابتدعت الآلهة في هذا المسرح.»[1] وبنظرة شاملة على المسرح في اليابان يتضح أنه «ذو ثلاث أشكال مسرحية تقليدية، أقدمها مسرحيات "نوا" – أو النو – التي تطورت في القرن الرابع عشر الميلادي من رقصات كانت تؤدى عند الأضحية الدينية، وهي مسرحيات شاعرية قصيرة تعالج موضوعات تاريخية وأسطورية، [...] والشكل الثاني هو مسرح العرائس (الدمى المتحركة) الذي كانت له شعبية كبيرة في القرنين السابع عشر والثامن عشر. (وهناك من يرى أن) أكثر الأشكال شعبية اليوم فهي مسرحيات الكابوكي.» وربما ذلك يرجع إلى الطابع الدراماتيكي العنيف الذي يمتاز به "الكابوكي".

وبعض الدراسات تحصي لنا «نوعين (فقط) متميزين من أنواع التسلية، أهمها وأقدمها وأكثرها انتشاراً بين الشعب، هو الكابوكي الذي اتخذ هذا الطابع قرب بداية القرن السابع عشر والذي له صلة إلى حد ما بمثيله في الصين وإن كانت له تقاليده الخاصة المتميزة.»[2] بينما يتمثل النوع الثاني – وهو ما سنتطرق إليه – في مسرح "نو" أو مسرحيات النوا، ويُعتبر ثاني أقدم انواع المسرحيات اليابانية بعد الكابوكي، بحيث «يبلغ مسرح "نو" من العمر خمسمائة عام، وهو ثاني أقدم نمط مسرحي في اليابان (كما ذكرنا)، ويدين في طريقة حفظه العجيبة إلى الطبقة الأرستقراطية، مثلها في ذلك مثل "بوباكو"، ولم يزل تقديم وفهم "نو" في اليابان إلى اليوم، دلالة على حسن تربية الإنسان، وليس ثمة مسرح آخر يتطلب من المتفرج بقدر ما يتطلبه "نو" من

[1]- عامر صباح المرزوك، تاريخ وأدب المسرح العالمي، مرجع سابق، ص95.
[2]- الأردايس نيكول، المسرحية العالمية، ج4، مرجع سابق، ص117.

الجهد. وهو على خلاف "كابوكي" الذي يجذب إليه المتفرج جذباً تلقائيا، [...] وعرض "نو" بطئ، بدرجة لا يطيقها الغربي الذي اعتاد نشاطا معيناً في الحركة المسرحية.»[1] ولو سألنا شخصاً يشاهد "النو" لأول مرة لكانت إجابته خليط بين الدهشة التي تدفع به إلى الاكتشاف والمعرفة أكثر والروعة التي في ظاهرها وباطنها صبغة جمالية، التي أظهرتها تلك الحركات الايمائية لمسرح "النو".

وللإشارة «فقد أطلقت لفظة "النو" على هذا الشكل الجديد المهذب من أشكال (الساروجاكو- نو- نوه)، ومن ثم أصبحت كلمة "نوه" هي الكلمة الوحيدة التي ترادف كلمة (الدراما) في قواميس القرن الخامس عشر، (طبعاً في اليابان) ولفظة النو في حد ذاته تعني – المهارة والكفاءة والقوة-.»[2]

« لم يطرأ على مسرح النو أي تغيير أو تبديل منذ النشأة، فمعظم مسرحياته كتبت قبل القرن السابع عشر الميلادي ومنها ما كتب في القرن الثامن عشر، لا بل حتى المسرحيات التي تكتب اليوم على الطريقة القديمة. ويعد المؤلفان "كوانامي كيوتسوجو- Kwanami Kyotsugu" "وسيامي موتوكيو Seami Motokiyo" هما من يسيطر على هذا النوع من الإبداع الفني، ولعلى الشيء الوحيد الذي ظهر عليه التغيير هو الطابع التمثيلي، بحيث كانت في بادئ الأمر ذات طابع شعبي، لتصبح في الأخير ذات طابع أرستقراطي النزعة.»[3] ويذكر هذا أيضا "سكاي جيرج" في مؤلفه "علم اجتماع المسرح " إذ يقول: «ومع أن المسرحية النو بدأت في الأصل حاملة لعنصر الشعبية في رقصاتها إلا أن النو بدت وكأنها تغُص نفسها بالخصائص الأرستقراطية (لدرجة أنه كان يُمنع) دخول أعضاء ومواطني الطبقة الوسطى من مشاهدة عروض النو.»[4] كما أن من ميزات هذه المسرحيات أنه لا يسمح عادة من ظهور أكثر من اثنين إلى ست شخصيات على خشبة المسرح.

[1]- فوبيون باورز، المسرح في الشرق، مرجع سابق، ص361.
[2]- عامر صباح المرزوك، تاريخ وأدب المسرح العالمي، مرجع سابق، ص97.
[3]- الأردايس نيكول، المسرحية العالمية، ج4، مرجع سابق، ص125.
[4]- سيكاى جيرج، علم اجتماع المسرح، ج1، (تر: كمال الدين عيد، مر: عصام عبد العزيز، مطابع المجلس الأعلى للآثار.) ص212.

ولدى صاحب مؤلف "المسرح في الشرق" "فوبيون باوز" رأي مفاده «أن ثمة سببين يبرزان ظهور نو بعد خمسمائة عام من السكون. فقد بدا اليابانيون في السنين التي ذاقوا فيها مرارة الهزيمة في الحرب، يعتمدون أكثر فأكثر على قيمتهم الثقافية. وكانت نو أفضل عناصر التراث الياباني في أكثر من الوجوه، ومن ثم خف بنوع من ألم الفشل الذي كان يحز في نفوس اليابانيين، وعاد إليهم شيء من العزة القومية.»[1] وهذا ما يبرز أن اليابانيين وبالعودة إلى مسرحهم التقليدي القديم ليس لأنهم بعيدون عن التجديد، بل لأنهم يرون في المسرح النو، هوية دفينة تستوجب إعادة الإحياء والنظر فيها كما الاعتماد عليها للرقي ليس بالمسرح وفقط، بل ببلدهم ككل وفي شتى المجالات إن لم نقل كلها. وهذا ما يفسر سبب تواصل مسرحيات النو حتى في عصرنا الحالي، فمسرح النو ليس مجرد تراث قديم وإنما هو توكيد لهوية يابانية أصيلة.

2. نهضة المسرح الأمريكي:

- **مسرح الولايات المتحدة الأمريكية (يوجين أونيل):**

«تعتبر مدينة نيويورك أشهر مركز للمسارح المحترفة في الولايات المتحدة، يتبعها في ذلك مدينتا شيكاغو ولوس أنجلس، كما أن هناك العديد من الفرق المحترفة في جميع أنحاء الولايات المتحدة الأمريكية.»[2] هذه الشهرة التي ساهم فيها العديد من المؤلفين في مجال المسرح. نذكر منهم على سبيل المثال أحد أبرز الكتاب الأمريكان، بل أحد أبرز كتاب المسرح في العالم لما شهد مسرحه من تأثير على المسرح الأوروبي وحتى العربي، ونعني بذلك الكاتب الفذ "يوجين أونيل".

«يوجين أونيل (1888-1953) هو الكاتب الدرامي العملاق الذي استطاع أن يلعب دورا خطيرا في تاريخ المسرحيين الأمريكي والأوروبي، فهو في تاريخ المسرح الأمريكي أبوه الشرعي ومنشئه الحقيقي، وهو رائد المسرح الأوروبي في مرحلة انتقاله من صعيد الواقعية إلى الصعيدين الرمزي والتعبيري، لهذا لم يكن عبثا أن جاءته جائزة يوليتزر ثلاث مرات، كما جاءته جائزة نوبل،

[1]- فوبيون باورز، المسرح في الشرق، مرجع سابق، ص363.
[2]- الموسوعة العربية العالمية، مج22، مصدر سابق، ص 235.

وبذلك أحست الدنيا الجديدة أنها قد أصبحت لها كاتبها المسرحي الأول، كما أحس العالم الغربي أن قد تزعم مسرحه فنان عظيم.»[1] كان هذا رأي معظم الباحثين والدارسين لمسرح يوجين أونيل.

كتب يوجين أونيل «في سنواته الأخيرة ثلاث مسرحيات هامة تشبه السيرة الذاتية وهذه المسرحيات الرائعة هي "عودة رجل الثلج" (كتبت عام 1939 وعرضت عام 1946) و"رحلة النهار الطويل في الليل" (كتبت 1939-1941 وعرضت 1956) و"قمر للمشوهين" (كتبت 1941-1943 وعرضت 1947).»[2] وليس هذا فقط ما كتب يوجين أونيل فقد «استطاع يوجين أونيل خلال حياته أن ينجز 45 مسرحية، (منها أيضا) [...] "وراء الأفق" (1919م)، "آناكريستي" (1922م)، "فاصل غريب" (1928م)، [...] (ومن بين) أعماله البارزة مسرحية "الحداد يليق بإلكترا" (1931م).»[3] وهي مسرحية مقتبسة من مسرح أسخيلوس .

من خلال مسرحية "الحداد يليق بإلكترا" «استطاع أن يترجم الطبيعة الإنسانية من عصر إلى عصر، إذ ترجم أبطال أسخيلوس وصوفوكليس ويوربيدس كما خلقتها الأساطير العريقة بأفكارها وعقائدها وتقاليدها، لكنه إلى جانب ذلك استطاع أن يعيد هؤلاء الأبطال إلى الحياة المعاصرة وأن يجعلهم يعيشون بطبائعهم الخاصة على مسرح الفن الحديث.»[4] وتعد هذه المسرحية من أنجح مسرحياته، لما كان يملكه من ميكانيزمات فنية وأدبية جعلت منه أباً للمسرح الحديث في أمريكا وأحد كبار المسرح العالمي.

- **المسرح المكسيك:**

معروفٌ أن للبيئة الاجتماعية أثر كبير في تشكيل المسرح، فكما يقال فإنَّ الإنسان ابن بيئته، وهذا ينطبق على المسرح المكسيكي،بحيث إذا أردنا الحديث عنه، وجب علينا استبعاد مدينة ميكسكو لارتباطها الكبير بحضارة أوروبا والولايات المتحدة الأمريكية، أكثر من ارتباطها بحضارتها الأصلية.

[1]- جلال العشري، لن يسدل الستار اتجاهات المسرح المعاصر، مرجع سابق، ص171.
[2]- ج.ل.ستيان، الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق، (تر: محمد جمُّول، منشورات وزارة الثقافة، دمشق- سوريا، 1995.) ص167.
[3]- رياض عصمت، رؤي في المسرح العالمي والعربي، مرجع سابق، ص187.
[4]- عامر صباح المرزوك، تاريخ وأدب المسرح العالمي، مرجع سابق، ص117.

فالمسرح بالمكسيك خاص بالقرى، فلكل قرية مسرح خاص بها، ويسمى عندهم المسرح بـ"فيستا" والذي يعني المهرجان أو العيد، وغالبا ما يشارك في هذا المهرجان غالبية سكان القرية سواء كانوا ممثلين أم لا. وقد كان لكل قرية مهرجانها الخاص بها، كل قرية حسب تقاليدها ومعتقداتها وحوادث تاريخها.[1] وكانت تلك التمثيليات تمثل المسرح المكسيكي الذي يعتبر بمثابة أشكال متعددة ومختلفة تعبر عن العقائد الروحانية وحركات تسلية نابغة من أعماق التراب المكسيك.

ويعد «هذا هو المسرح في المجتمع الزراعي، بين أناس تضرب جذورهم في أعماق القرية، وعقولهم مشبعة بالتقاليد، ذات الدلالة الجمالية، والسيكولوجية العميقة.»[2] وعليه تصح مقولة، أن للبيئة الاجتماعية دور في تكوين المسرح.

- **المسرح الأرجنتيني:**

جغرافيا، فإن الأرجنتين من بلدان أمريكا الجنوبية، وهي كسابقتيها من الولايات المتحدة والمكسيك، شهدت فن المسرح. ويبدوا أنه قد تعددت أشكاله وأنواعه – أي المسرح– بحيث ترى بعض الدراسات أنه «يستحيل دراسة جميع الأشكال المسرحية التي شهدتها الأرجنتين إبان فترة حركة التاتر وإندبندنتي بالتفصيل، نظرا للقدر الكبير من النشاط المسرحي الذي واكبها.»[3] ومن بين المسرحيات التي شهدها المسرح الأرجنتيني لدينا: «مسرحية من ثلاث فصول تأليف الكاتب الأرجنتيني "خوان بيريث كارمونا".»[4] هذه المسرحية التي تحمل عنوان: "ثورة الماثيتاس" التي تدخل ضمن "مسرح الهجرة" الذي يعد شكل من أشكال المسرح الأرجنتيني.

[1]- ينظر: عيسى خليل محسن الحسيني، المسرح نشأته وآدابه..، مرجع سابق، ص136.
[2]- المرجع نفسه، ص137.
[3]- ديفيد ويليام فوستو، من مسرح أمريكا اللاتينية - المسرح المستقل في الأرجنتين، التياتر وإند بندينتي (1930-1955) (تر: عبد الوهاب محمود خضر، مطابع المجلس الأعلى للآثار.) ص123.
[4]- كارلوس ميجيل سواريث راديو، أساليب ومضامين المسرح الإسبانوأمريكي المعاصر، (تر: نادية جمال الدين، المجلس الأعلي للثقافة، 1999.) ص173.

هذه المسرحية التي يعالج فيها "كارمون" قضية الهجرة بحيث يريد الفتى "دانييل" الهجرة إلى ألمانيا للبحث عن عمل، في حين يقف في وجهه شيوخ قريته طالبين منه البقاء من أجل بلاده، والعمل في الزراعة التي تمثل تراثهم الهوياتي، ليقف "دانييل" بين هذا وذاك خاصة بعد وفاة شقيقته.

يقول "لويس" الشيخ العجوز:

- «لويس: لا أفهم شيء من هذا، إن التخلي عن الكفاح كما تفعلون هو شكل من أشكال رفض الحياة. إن البقاء في حدِّ ذاته تحدٍّ. يجب قبول التحدي ومواجهة الأحداث. هذا ليس سهلا بالطبع ولكن المواجهة هي الشكل الوحيد لبناء المستقبل.
- دانييل: دعك من هذا يا عجوز !يجب أن تكون واقعياً. إنني أسخر من المستقبل.
- لويس: (صائحاً) لا أسمح لك بأن تذهب وأنت تلعن الأرض التي شهدت مولدك !»[1]

وتعتبر قضية الهجرة أهم القضايا التي عالجها المسرح الأرجنتيني لما شهدته من انتشار في العصر الحديث، إضافة إلى قضايا وإشكالات متنوعة، تهم الفرد والمجتمع الأرجنتيني.

[1]- المرجع السابق، ص178-179.

المبحث الثالث: الهوية في المسرح العالمي المعاصر.

أ– الهوية، والعولمة الثقافية:

1. مفهوم العولمة:

- **المعنى اللغوي:** يقصد بها لغة"تعميم الشيء وتوسيع دائرته ليشمل العالم كله"[1] "ولفظة –العولمة– هي الترجمة العربية للفظة: Globalisation– باللغة الإنجليزية، وMondialisation باللغة الفرنسية."[2] هذه اللفظة التي اعتمدها الكثير إن لم نقل جل الأدباء والمفكرين.
- **المعنى الاصطلاحي:** العولمة اصطلاحاً عند العديد من الباحثين هي "العمل على تعميم نمط حضاري يخص بلداً بعينه، هو الولايات المتحدة الأمريكية بالذات، على بلدان العالم أجمع."[3] ويرى محمد عابد الجابري أن العولمة هي كما جاءت في الموسوعة العربية العالمية ما يلي: "العولمة يطلق هذا الاصطلاح الذي انتشر في التسعينيات من القرن العشرين على عملية التداخل الثقافي بين أنحاء العالم المختلفة، وما ينتج عن ذلك من تأثير ثقافي وسياسي واقتصادي. والعولمة ترجمة لمصطلح انجليزي وقد اشتقت بالعربية من توحد العالم بتوحد المؤثرات الثقافية أو الحضارية."[4] إلاَّ أنَّ العولمة أخضت حيِّزا كبيرا من التعاريف إلى يومنا هذا ومن بين التعاريف التي نضيفها إلى ما ذكر، تعريف "جيمس روزانو" "الذي يرى أن هناك علاقة بين الاقتصاد والسياسة والثقافة والإيديولوجيا."[5] هذه العلاقة المتداخلة فيما بينهما هي التي تُفرز لنا، أو من خلالها نستنتج معنى العولمة.

أما "أنتوني جيدنز" فيتحدث في كتابه "نتائج الحداثة" عن العولمة فيقول: هي "تشديد العلاقات الاجتماعية العالمية التي تربط النواحي المتباعدة بطريقة تتشكل من خلالها الوقائع المحلية

---

[1]- مقال لمحمد عابد الجابري، بعنوان " العولمة والهوية الثقافية - عشر أطروحات" http://www.aljabriabed.net/n06_01jab_awlama.htm

[2]- خليل نوري، مسيهل نوري، الهوية الإسلامية في زمن العولمة الثقافية، ط1، ديوان الوقف السني، 1430-2009. ص105.

[3]- مقال لمحمد عابد الجابري، بعنوان " العولمة والهوية الثقافية - عشر أطروحات"، مرجع سابق.

[4]- الموسوعة العربية العالمية، مج16، مصدر سابق، ص721.

[5]- فؤاد مرسي، معجم مصطلحات الثقافة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مؤتمر أدباء مصر، الدورة الخامسة والعشرون (دورة محمن الخياط) القاهرة، 2010. ص20.

بالأحداث الجارية على مبعدة أجيال عديدة، والعكس صحيح."[1] ويذهب عبد الباري درَّة إلى أبعد ما يراه الجابري حيث يرى أنها " حركة معقدة لها أبعاد سياسية وتكنولوجية واقتصادية وثقافية واجتماعية وحضارية، لها تأثير عميق في حياة الأفراد والمجتمعات والدول."[2] أما العولمة زمنياً فهي "فكرة قديمة جداً، وليس أدل على ذلك من انتشار أفكار اليونان منذ بداية الحضارة الإنسانية والتاريخ، أمثال سقراط، وأفلاطون، وأرسطو، حيث انتشرت هذه الفكرة بين الكثير من الشعوب ومنهم المسلمين، حيث ترجموها إلى العربية. وكذلك انتشرت أفكار الرومان حيث نقلوا حضارتهم وثقافتهم إلى أرجاء العالم المختلف."[3] لكن تبقى العولمة كمفهوم شاع وانتشر في أواخر القرن العشرين ولا يزال إلى يومنا هذا.

2. بين الهوية الثقافية والعولمة الثقافية:

يقول الكاتب "فرغلي هارون" في مقاله "العولمة والهوية رؤية أنتروبولوجية" أنه: "ليس من الصواب أن نضع العولمة في مواجهةٍ مع الهوية، ونرتب على ذلك القول بأن اضطراب العولمة يقابله ويصاحبه تأزم في الهوية الوطنية أو القومية. من المؤكد أن العولمة سوف تصيب الهوية بشكل من أشكال التأزم أو قدر من اضطراب الوعي بتلك الهوية."[4] وعلى هذا الأساس أدرجنا مفهوم العولمة وما مدى تأثيرها على مفهوم الهوية سواء الوطنية أو القومية من بوابة المسرح.

يعتبر الكثيرون من الباحثين أن الحديث عن العولمة من الأمور المتشعبة، ذلك لأنها تدخل في معظم مجالات الحياة، ضف إلى هذا فهي متعددة التعاريف، وعليه سنحاول أن نتطرق في هذا الجزء من رسالتنا إلى العولمة في جانبها الثقافي.

يفسر بعض النقاد مصطلح العولمة في المجال الثقافي على أن "المقصود بها جعل الثقافية واحدة لكل العالم، وهذا يعني مصادر عديدة مختلفة للثقافات وروافدها، تأتي من أنحاء العالم المختلفة، وتصب في بوتقة واحدة، لتنصهر فتشكل كلاً واحداً، يفذ من كل الأبواب، ويصل إلى

[1]- فؤاد مرسي، معجم مصطلحات الثقافة، مصدر سابق، ص20.
[2]- المصدر نفسه، ص22.
[3]- المصدر، نفسه ص21.
[4]- مقال لفرغلي هارون، بعنوان "العولمة والهوية رؤية أنتروبولوجية"، نقلا عن محمد الجوهري، التراث في التغيير الاجتماعي، مركز البحوث والدراسات الاجتماعية، كلية الآداب، القاهرة. 2002. ص379.

كل الأنحاء، وفي هذا تحديا كبيراً، لثقافات قد تكون مغايرة ومختلفة عمَّا سيأتيها، وقد تنساب بسهولة في مجتمعات، وتعارض في مجتمعات أهرى."[1] كما أنها "تقوم على الغزو الثقافي الذي يهدف أول ما يهدف إلى إخضاع الشعوب وتهديم ثقافتهم وتشويهها وطمس معالمها، ومن ثم تحقيق التبعية الكاملة إلى الاستتباع الشامل للإمبريالية الثقافية الجديدة. وهي ثقافة الكترونية تقوم على انتشار المعلومات وسهولة حركتها مرشحة لتكون هي الثقافة السائدة والمهيمنة في القرن الحادي والعشرين وتمثل هذه الثقافة الهوية العالمية الجديدة لكل الأمم والشعوب."[2] وفي خضم هذا المعترك الثقافي قد يتساءل أحدهم عن ما بإمكان الثقافة أن تفعله في الحياة ومجالاتها المتعددة على غرار الاقتصاد والسياسة اللتان يمثلان أبرز مجالات الحياة.

"لن يتم فعل شيء بعد الآن دون أن يشارك العالم كله فيه."

Paul Valvy

"طالما أن الواقع الراهن قد أتى إلينا بحاضر عالمي بلا ماضي مشترك، فإن الخطر هائل في أن يُحيل كل المواريث وكل تواريخ الماضي الخاص إلى شيء غير ذي صلة.".**Karl Jaspes**

الثقافة في حالة ما اهتممنا بها وبتنميتها تحقق "غرضين اثنين، أولهما تنمية الجوانب والممارسات الثقافية ذاتها في المجتمع، فالثقافة ليست تحفة فنية مخصصة للمشاهد والتمتع فقط، بل هي حقيقة حية في متناول الجميع، وكل ثقافة تجمد على ما هي عليه دون مواكبة تطور الحياة هي ثقافة ميتة. أما الغرض الثاني فهو تحقيق التنمية الاقتصادية والاجتماعية على طريق التنمية الثقافية، ذلك أن الإنسان يظل دائماً هو الهدف والوسيلة في كل برنامج تنموي."[3] وأعتقد أن صاحب هذه الدراسة التي اقتبسنا منها هذا القول وبالأخص في كلامه عن مواكبة تطور الحياة من قبل

[1]- فؤاد مرسي، معجم مصطلحات الثقافة، مصدر سابق، ص23.

[2]- مقال لسليمان كايد، بعنوان "دور الجامعات في مواجهة تحديات العولمة الثقافية وبناء الهوية العربية الأصيلة والمعاصرة"، http://www.qou.edu/arabic/conferences/socialResponsibilityConf/dr_sulimanKaied.pdf ص08.

[3]- استراتيجية التجديد الثقافي في المجتمعات العربية في ظل العولمة، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه العلوم في علم اجتماع التنمية، إعداد عبد الرزاق أمقران، ليست مطبوعة، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، قسم علم الاجتماع، جامعة منتوري – قسنطينة، 2010-2011. ص241.

الثقافة، ليس معناه عولمة الثقافة بقدر ما يعني بذلك مسايرة الثقافة حسب مستجدات الحياة، مع الاعتماد على الأسس الثقافية للمجتمع ومراعاة الهوية السائدة، أو تلك التي بني عليها هذا المجتمع.

إلاَّ أن "الحديث في التنمية اليوم لا يمكن القيام به (أي تفعيله أو تطبيقه) بعيداً عن الحديث في العولمة، فالسياق التاريخي الراهن المطبوع بتحولات متسارعة لم ينتهي بعد، يميِّزه ديناميكية العولمة التي لا يمكن الإفلات منها [...] زمن العولمة هو زمن التهديد على الهويات والثقافات الفرعية وكذا طمس ملامح الخصوصيات الثقافية. العولمة وإن لم تتمكن من إضافة الهويات الوطنية في على الأقل تضعها على المحك، الأمر الذي يفرز ردَّات فعل تتضمن الانغلاق في الخصوصيات الموروثة."[1] وهذا ما يجعل الثقافة المحلية لشعب من الشعوب المستضعفة، إمَّا أن تبقى منغلقة وموروثها على نفسها، وإمَّا أن تنفتح على العالم فتنسى موروثها لتجد نفسها في صراع بينها وبين الثقافة العالمة التي هي جديدة وغريبة عنها، وربما يصل الأمر بها إلى الاغتراب الثقافي لأنها لم تَقْدر على التأقلم معها.

ويرجع هذا إلى أن "المجتمعات التي تخلو من مثل هذا الموروث أو تخلو من الوسائل اللازمة لاختراعه ستشهر بثقل الضغوط. إن القضية ليست قضية درجة الانكشاف العالمي بذاتها، بل هي، بالأحرى قضية الاستجابة السياسية المحلية لهذا الانكشاف."[2] هذا طبعا في حالة ما إن لم تستطع هذه الشعوب التي تواجه ضغوطات من قبل العولمة الثقافية، من أن تحافظ على موروثها وهويتها الثقافية، ولم تستطع أن تجعل هويتها سلاحاً في وجه سلاح آخر اسمه العولمة الثقافية.

سبق وأن أدرجنا في الفصل الأول، المبحث الثالث خصائص ومظاهر الهوية، و"كما للهوية مظاهر ووسائل خاصة بها، فنفس الأمر بالنسبة للعولمة الثقافية. وتتجلى هذه الوسائل في الآتي:[3]

[1]- المرجع السابق، ص245.
[2]- بول هيرست وَجراهام طومبسون، ما العولمة – الاقتصاد العالمي وإمكانات التحكيم-، تر: فالح عبد الجبار، سلسلة عالم المعرفة، رقم 273،ص 2001
[3]- محمد زغو، أثر العولمة على الهوية الثقافية للأفراد والشعوب، مرجع سابق، ص95 ص96.

1- التقدم التكنولوجي والتقني في مجال الاتصالات، بحيث هذا المجال أدى إلى سيطرت وهيمنة هوية غربية فردية أحادية على شعوب العالم في هوياتهم وخصوصياتهم.

2- الفضائيات، حيث تقوم الفضائيات بدور كبير في الحياة الثقافية للشعوب من خلال الأقمار الصناعية والتلفزيون.

3- شبكة الانترنت، أصبحت هذه الشبكة وسيلة هامة للعولمة الثقافية.

4- وسائل الإعلام المكتوبة والمسموعة.

5- القوة والفرض والضغط."

وقد نظيف عنصر آخر ألا وهو التأليف والنشر، وإن كان يدخل ضمن العنصر الرابع "وسائل الإعلام المكتوبة والمسموعة"، هذا التأليف الذي يكون بطبيعة الحال منوط بفكر معين، وقد يتسع الإطار ليشمل شعب معين. هذا وتبقى العولمة الثقافية تمارس ضغطاتها وتأثيراتها السلبوية على الهوية المحلية لمجتمع ما، من خلال تلك المظاهر والخصائص، التي أصبحت شبه ضرورية في حياتنا العادية إن لم نقل ضرورة حتمية. وهذا إن دل فإنما يدل على ذكرناه سابقا حول التبعية. هذا المصطلح الذي لا يقتصر على جانبها الاقتصادي أو السياسي بل وإنما بالدرجة الأول أعتقد، جانبها الثقافي الهوياتي.

إن الحديث عن الهوية يستوجب الحديث عن التراث والحضارة الفائتة، بينما الحديث عن العولمة يدفعنا بالحديث عن ما هو آني أو ما هو آتي، وفي هذه المعادلة نجد أنفسنا نحن العرب، نسعى وراء المستقبل تاركين تاريخنا الماضي وراءنا من دون الرجوع إليه – وكي لا أكون سلبيا أقول- في الكثير من الأحيان نسبياً، وسعينا وراء المستقبل ليس لأنه سعي وراء العولمة تحديداً، بل أحيانا يكون من دون غاية فقط لأن الغرب زينه لنا أو فرضه بطريقة غير مباشرة، وفي هذا الصدد يقول الجابري في محاضرة ألقاها في أمريكا: "إن وظعنا معكم مقلوب، نحن في العالم العربي شبعنا من التراث ونبحث عن المعاصرة، أما أنتم فيبدو أنكم شبعتم من المعاصرة وتبحثون عن التراث.

أنتم تبحثون عن الماضي ونحن نبحث عن المستقبل."[1] لكن المؤسف أيها الجابري لم نشبع من تراثنا لا بل لم نشعر بلذته بعد، فينبغي لنا ونحن نبعث عن المعاصرة أو المستقبل نبحث من خلا تراثنا ومعتقداتنا وتاريخنا الأصيل، ذو الهوية العربية الإسلامية، ومن ثم التخصيص لنأتي إلى الهوية الجزائرية.

وفي مقال لأحد الباحثين الجزائريين كلام لحسن حنفي يقول فيه: "إن مخاطر العولمة على الهوية الثقافية إنما هي مقدمة لمخاطر أعظم على الدولة الوطنية والاستقلال الوطني والإرادة الوطنية والثقافة الوطنية، فالعولمة تعني مزيدا من تبعية الأطراف لقوى المركز."[2] تلك القوى المتمثلة في الغرب، هذا الأخير الذي تقوده أمريكا، لدرجة أن مفهوم العولمة وغرضها في عولمة العالم يلصقها – إن جاز التعبير– جل الباحثين بأمريكا، لدرجة أن منهم من يطلق لفظة الأمركة بصيغة العام حينما يتحدث عن العولمة، لأن "النمط السائد حالياً هو العولمة الأمريكية بمعنى أمركة العالم وسيادة الأيديولوجية الأمريكية على غيرها من الأيديولوجيات."[3] على اعتبار أن العولمة تدخل ضمن جميع المجالات، كما سبق وذكرنا، وطبعاً على غرار الثقافة. وعند المختصين "تبقى العولمة الثقافية، أهم واخطر هذه الأنواع، وأكثرها إثارة للجدل والخلاف، فالثقافة من وجهة نظر دعاة العولمة هي السبب الرئيسي للانقسام بين الشعوب، وإن الحل هو في اندماج الثقافات في ثقافة واحدة، تكون لها سمة العالمية."[4] ومن بين "أخطر ما تحمله العولمة تهديدها لأصل العقيدة الإسلامية، لما تدعو له من وحدة الأديان، وهي دعوة تنقض عقيدة الإسلام من أساسها، وتهدمها من أصلها."[5]

[1]- مجلة القادسية في الآداب والعلوم التربوية، مقال لثائر رحيم كاظم، بعنوان "العولمة والمواطنة والهوية" (بحث في تأثير العولمة على الانتماء الوطني والمحلي في المجتمعات) العدد (1) المجلد (8) 2009. ص264.

[2]- مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية عدد خاص الملتقى الدولي الأول حول الهوية والمجالات الاجتماعية في ظل التحولات السوسيوثقافية في المجتمع الجزائري، مقال لبوزغاية باية، بعنوان: "إشكالية الهوية والعولمة الثقافية"،ص652.

[3]- إسماعيل عبد الفتاح عبد الكافي، معجم مصطلحات عصر العولمة، مصدر سابق، ص335.

[4]- خليل نوري، مسيهل نوري، الهوية الإسلامية في زمن العولمة الثقافية، مرجع سابق، ص118.

[5]- مقال لخالد عبدالله بن عبد العزيز القاسم، بعنوان "العولمة وأثرها على الهوية"، تاريخ الإضافة: 16-08-2007، ttp://www.alukah.net/culture/0/18839/#ixzz4YUNsNzXA

إن العولمة "وكنتيجة حتمية فإنه يصعب مقاومتها، ولا بد من قبولها كحقيقة واقعة توحد بين الاتجاهات المختلفة، والآراء، ولكن مرة أخرى، وإزاء هذا المد الطاغي، وبوعي متوقع لا بد لنا من أن نتساءل: كيف للمجتمعات أن تحافظ على هويتها الوطنية وعناصر ثقافتها المحلية دون أن تسير نحو الغروب والأفول؟"[1] ولأجل هذا ربما نجد الباحثون عبر العالم عامة والعرب خاصةً قد انقسموا إلى دعاة للعولمة وعلى رأسهم أمريكا وبريطانيا ومناهضين لها، ليظهر تيار ثالث يدعوا للوسطية، يرون في العولمة أنها "دعوة متجددة ولنا أن نأخذ منها ما نراه صالحاً ونرفض ما يهدد هويتنا الثقافية خاصة ما اتصل بهذه الهوية كالدين واللغة والعادات والتقاليد والمبادئ والأخلاق واحترام الآخرين."[2] وهذا ما ينبغي لنا العمل به للحفاظ على هويتنا في ظل هذا المعترك العولماتي.

وكرد لدعاة العولمة القائلين أن الاختلاف الثقافي هو من يوسع الفجوة الموجودة بين شعوب العالم، فإن "التداخل والتلاقح، والآثار والتأثير، موجود وملحوظ تاريخيا واجتماعيا، ولكن المراد قوله هو أنه إذا كان جوهر الحضارة واحد، ألا وهو عمارة الأرض، فإن جوهر الثقافات هو التعدد والتعددية لأنه متعلق بأساليب الحياة وإضفاء المعنى على الأشياء، وهذه أمور لا بد أن تختلف [...] ولكن هذه التعددية الثقافية تحتوي في داخلها على نوع من الوحدة."[3]

تجدر الإشارة إلى أن سبب اعتمادنا على المسرح في حديثنا عن الثقافة سواء الهوياتية أو العولماتية، يعود لسببين أولهما أن المسرح موضوع دراستنا في هذه الرسالة، وثانيا كونه أحد أبرز فروع الثقافة بل وإنما أعتبره شخصيا العمود الفقري لها. فالمسرح ظاهرة من الظواهر الفعَّالة عبر التاريخ في ترسيخ الهوية، ومن البديهي كما أنه من الأهمية بما كان أن يوجه صناع العولمة أنظارهم للمسرح، لإرسالهم رسائل مشفرة أو معلنة من خلاله، خاصة وانه في وقت سبق كان بمثابة قوة محركة في سبيل تغيير الأوضاع السيئة وأحيانا حتى الحسنة منها التي لا ترضي البعض، لننتقل إلى عولمة الكون مرورا بعولمة الثقافة عن طريق أحد أهم السبل ألا وهو عولمة المسرح.

---

[1]- فؤاد مرسي، معجم مصطلحات الثقافة، مصدر سابق، ص39.

[2]- مقال لمحمد الديب، بعنوان "العولمة والهوية الثقافية"، http://www.erepository.cu.edu.eg/index.php/ARSI-Conf/article/view/6122ص7.

[3]- تركي الحَمد، الثقافة العربية في عصر العولمة، (ط1 سنة 1999) دار الساقي، بيروت- لبنان. ص67 ص68.

بيد أن الخطر ليس في عولمة المسرح من تلك الآليات المستعملة في العرض المسرحي، على غرار الأضواء والأصوات والموسيقى بآلاتها العصرية، ولا كل التكنولوجيات المستعملة، رغم أن بعضها يحتم علينا حين استعمالها، أن نضع بعض مقوماتنا على جَنَب، بل الأهم من ذلك هو استعمال العولمة كفكرة، الفكرة التي تنتج عنها صورة تخرق عقولنا وتدغدغ هويتنا وحضارتنا إلى أن تزلزلها، فالمسرح العربي على سبيل المثال، لو انه أصبح يستنسخ ويجتر من الغرب وفقط، متناسيا تراثنا وتاريخنا المليء بالبطولات، زاحفين وراء المسرح الأوروبي، لصرنا في غضون زمن ليس بالطويل المدى، نؤسس بوعي أو من دون وعي، لهوية غير هويتنا ونعيش حالة من الاغتراب الثقافي في وطننا الذي قد يتسع نطاقه في شتى مجالات الحياة، لنجد أنفسنا حتما في حالة من الاغتراب بشكله العميق، فلا وطننا هو وطننا، ولا ثقافتنا هي ثقافتنا، وهويتنا التي نحيا بها ليست بهويتنا.

إن كان قد فُهم من كلامنا أننا نشدد من خطر العولمة فلأنها "أقرب إلى نظام يعمل على إفراغ الهوية الجماعية من كل محتوى، ويدفع للتفتيت والتشتيت ليربط الناس بعلم اللاوطن واللاأمة، أو يفرقهم في أتون الحرب الأهلية."[1] التي تمثل اللاأمن كما هو الحال في الشقيقة سوريا إن سمح لنا المقام بذكر هذا المثل.

لقد جسد دعاة العولمة أفكارهم الرامية إلى الهوية العالمية أو الثقافة العالمية في العديد من المسرحيات والعروض الفنية، على غرار الدين الواحد – وليس المقصود هنا الإسلام- واللغة العالمية التي تجسدت في الانجليزية كونها اللغة الرسمية لأمريكا الداعم الأول للعولمة. ليبقى المسرح أحد أهم المظاهر الثقافية لعولمة الثقافة، لغرض صُنع ثقافة عالمية، وهوية عالمية.

ب- المذاهب المسرحية:

1. الهوية الوجودية في المسرح السارتري:

شهدت التطورات في شتى مجالات الحياة في منتصف القرن الماضي منعرجاً في شتى مجالات الفكر، فالتطور المجتمعي والحروب في سبيل إمَّا التسلُّط أو الحرية، كل هذا وذاك يقول عبد القادر

[1]- مجلة القادسية في الآداب والعلوم التربوية، مقال لثائر رحيم كاظم، بعنوان "العولمة والمواطنة والهوية"، مرجع سابق، ص264.

القط في كتابه "من فنون الأدب (المسرحية)": "فَرْضٌ أن يكون للأديب دور فعَّال في المجتمع الذي يعيش فيه ومشاركة في قضاياه وبخاصة تلك التي تمثل تيارات التقدم في الفكر والاقتصاد والاجتماع وكل مقومات الحضارة."[1] هذه الفترة الزمنية التي برز فيها العديد من الأدباء على اختلاف معتقداتهم ومذاهبهم، ونذكر ما نحن بصدد دراسته في الآن في هذا الجزء من الرسالة وأقصد: "المذهب الوجودي" الذي ما إن يُذكر إلاَّ ويتبادر إلى أذهاننا كل من كيركغارد، وهيدغر، وسارتر وآخرين، إلا أن الفيلسوف الفرنسي "جان بول سارتر" يعتبر أبرز فلاسفة هذا المذهب لاعتبارات عديد يطول الحديث فيها، نذكر منها: أنه الفيلسوف الوحيد الذي يقر بإتباعه للمذهب الوجودي، وأنه يحمل أو حمل هم الدِّفاع عنه، وهذا ما نلاحظه في مجمل مؤلفاته.

يقول سارتر في تعريفه للوجودية: "إن الوجودية فلسفة متفائلة لأنها في صميمها فلسفة تضع الإنسان مواجها لذاته. حرا. يختار لنفسه ما يشاء [...] لكن المسألة قد تتعقد، نظراً لأنه توجد هناك فلسفتان للوجودية، وليست فلسفة واحدة، يعتنقها صنفان من الوجوديين، وليس صنف واحد منهم، فهناك الوجوديون المسيحيون، وعلى رأسهم "جابريال مارسيل" و"يسبرز"، [...] وهناك الوجوديون الملحدون، وعلى رأسهم "هيدغر" والوجوديون الفرنسيون وأنا (أي سارتر). والوجوديون عموما، سواء المسحيين أو الملحدين يؤمنون جميعاً بأن الوجود سابق على الماهية."[2] ويمكن القول بأن الوجودية مذهب يصعب شرحه عند الكثيرين كما يسهل فهمه عند الكثيرين باختلاف الوجوديين في حد ذاتهم، فوجودية سارتر أقرب إلى الفهم من وجودية هيدغر على سبيل المثال، وذلك راجع إلى الأسلوب المتبع في الشرح، بينما ركائزه ومقوماته تبقى ثابتة نسبيا.

تحمل الوجودية في جعبتها العديد من المصطلحات والمفاهيم كـ"الماهية"، والماهية هي كل ما هو موجود ومتصل وخاص بشيء من الأشياء، سواء كان من ذوات الأرواح أو جماداً، وإن كانت تختص غالبا بالإنسان، كون الفلسفة الوجودية تهتم بالإنسان بالدرجة الأولى. ويضرب لنا سارتر مثالا توضيحيا يقول فيه: "فماهية السكين – مجموعة صفاتها وشكلها وتركيبها، والصفات

[1]- عبدالقادر القط، من فنون الأدب – المسرحية -، دار النهضة العربية، بيروت – لبنان، 1978. ص30.
[2]- سارتر جان بول، الوجودية مذهب إنساني، مع مناقشة بين سارتر والكاتب الماركسي م. نافيل، ترجمة عن الفرنسية: عبد المنعم الحنفي (ط1، القاهرة، المؤسسة المصرية للطبع والنشر والتوزيع، 1964). ص9 ص11.

الداخلة في تركيبها وتعريفها- كلما سبقت وجودها، [...] أي أنه قبل أن يوجد الشيء لا بد أن يمر على مراحل عدة في الإنتاج."[1] هذا المثال الذي يفسر مفهوم الماهية، يبرهم من خلاله سارتر أن الوجود سابق عن الماهية وهو الاعتقاد الأول والأهم لدى الوجودية، الذي يتأسس عليه هذه هذا المذهب.

والماهية في أصلها لا تبتعد كثيراً عن الهوية، وقد ورد تعريفها (الماهية) اصطلاحا كالآتي: "الماهية تطلق غالبا على الأمر المتعقل، [...] والأمر المتقل [...]، ومن حيث امتيازه عن الأغيار هوية."[2] بمعنى أنه وبشكل عام، هوية شعب ما هي كل ما يميزه عن الآخر وما يميزه عن ذلك الآخر هو بمثابة ماهية، فالماهية والهوية متداخلتان في هذا الجزء، كما قد لا يتداخلان ولا يتصلان في جزء آخر.

إذن، وباعتمادنا على هذه النتيجة لاستنتجنا أن الوجودية السارترية في اعتقادها "الوجود يسبق الماهية"، يعني أن الإنسان عليه أن يكتشف وجوده قبل اكتشافه لماهيته أو هويته. واعتمادا إلى ما خلصنا إليه فيما يخص الماهية والهوية – فوجودي أنا وإن كان موجود، ينبغي عليَّ إثباته. ولكن كيف؟ من خلال الآخر يقول سارتر، هذا الآخر أو الغير – وهو أحد المصطلحات المهمة في الوجودية كذلك- لإثبات وجوده يحتاجني أنا، فوجودي ينبغي على الآخر أن يُقرَّ به والعكس صحيح بالنسبة له، هذا الإثبات الذي لا يكون ولا يتم إلاَّ من خلال مقومات وخصائص أو من خلال ماهيتي، وبتعبير صريح من خلال هويتي أنا.

"كان من المحتم أن يجتذب المسرح جان بول سارتر لأنه يتيح إمكانية التأثير بصورة مباشرة، وكل مساء على جمهور مختلف. وكان كذلك خير وسيلة لنشر أفكاره. فمسرحية الذباب تستعيد موضوع الحرية، وموضوع الوعي الفردي."[3] هذا الفن الذي جعل منه سارتر مسرحا للدفاع عن وجودية كمذهب، كما هو الحال في مؤلفاته الأخرى، فمسرحياته التي أخضت صيتا واسعاً

[1]- سارتر جان بول، الوجودية مذهب إنساني، مصدر سابق، ص11 ص12.
[2]- جميل صليبا: "المعجم الفلسفي- ج2"، مصدر سابق، ص315.
[3]- جورج طرابيشي، معجم الفلاسفة، (الفلاسفة – المناطقة – المتكلمون – اللاهوتيون - المتصوفون)، (ط1 سنة 1987، ط2 ديسمبر 1997، ط3 يوليو 2006)، دار الطليعة، بيروت – لبنان. ص349.

وتربعت مقعدها في المسرح العالمي كلها جعل منها سارتر درعا لمذهبه الوجودي من خلال تلك الأفكار التي رسم عليها مسرحياته. إن وجودية سارتر على الركح لا تبتعد ولا تختلف عن وجوديته في كتبه، لدرجة أصبحت علاقة سارتر بالمسرح لصيقة.

يعد الآخر نقطة أساسية في إثبات وجودي، فهو إذن نقطة لا ينبغي التفريط فيها لرسم خطوط هوتي الوجودية، إذ أن حريتي لا تكتمل إلا بحرية الآخر أي "أن الإنسان مجبر على تحرير الآخرين، ليكون حرا في ذاته."[1] كما وجودي لا يكتمل إلاَّ إذا أدركني الآخر، فالآخر إذن مسلَّطٌ عليَّ، وعليه يقول سارتر مقولته المشهورة أن "الجحيم هو الآخر".

لذلك نجد سارتر قد اهتم كثيرا بحرية الشعب الجزائري إبان احتلال بلده فرنسا للجزائر، وها هو يتكلم عن الحرب في الجزائر في أحد مؤلفاته: "حقًّا إن غالبية الجزائريين يعيشون عيشة ضنكا، وفي فقر مدقع، ولكن من الحق كذلك أن نؤمن بأن الإصلاحات الأساسية لا يمكن أن تتم على أيدي "المستعمرين الصالحين" ولا على يد فرنسا نفسها مادامت وجهتها هي السيادة على الجزائر، وأنه لن ينهض بها إلى الشعب الجزائري نفسه حيث يضفر بحريته، ويكون مستقلا استقلالا لا تشوبه شائبة."[2] فلن يأتي أخْيَرُ من الشعب الجزائري في دفاعه عن هويته ومعتقداته وأرضه.

إذن الحرية عند سارتر ليست كما فهما البعض في قوله أن الإنسان حر حرية مطلقة، فقد نسبح في فوضى عارمة بذلك المعنى، بل الحرية عنده تكتمل بحرية الآخر، فعدم حرية الآخر تنفي بالضرورة حريتي أنا، وحريتي تستوجب عليا الدفاع عن حرية الآخرين.

أما وإن عدنا إلى مسرحية الذباب التي جعل فيها سارتر كل مقومات فلسفته المتمثلة في المذهب الوجودي، كما حملت عدة قراءات على غرار دفاعها عن الهوية الفرنسية، بحيث كانت تدعوا الشعب الفرنسي للدفاع عن بلده، الشعب الذي أصابه الخمول بعد احتلال فرنسا من طرف الألمان في الحرب العالمية الثانية، وسارتر من خلال هذه المسرحية يرسم هوية للفرد الفرنسي الذي كان يعاني الخمول والاضطراب في الموقف، ثم يتغير ليصبح البطل المخلص الذي يضحي

[1]- سارتر جان بول، الذباب، مسرحية، تر: حسين مكي، (بيروت- لبنان، منشورات دار مكتبة الحياة). ص19.
[2]- سارتر جان بول، عارنا في الجزائر، الدار القومية للطباعة والنشر، (د.ط – د.ت). ص4.

بنفسه في سبيل بلده وهويته الوجودية بالنسبة لسارتر. هذا البطل في مسرحية الذباب والذي هو أورست، لم يتحدى نفسه فقط، بل تحدى كذلك كل من يحيط به أي الآخر بمن فيهم والدته وزوجها الملك، ليصل في تحديه، الإله،.

يقول جلال العشري في كتابه "لن يسدل الستار": "عندما يتحدى الإنسان إنسانا آخر مثله فهو الآخر إنسان، فإذا تحدى إلاها فهو أكثر من إنسان... إنه بطل... بطل لأنه استطاع أن يعلوا على نفسه وعلى الآخرين، وبطل لأنه استطاع أن يتخذ لنفسه موقفاً. وهو بطل وجودي لأن وجوده رهن بهذا الموقف، وهو بطل درامي لأنه يصارع قوة أكبر منه..."[1] لهذا يطلق بعض النقاد على المسرح السارتري الوجودي "بمسرح المواقف" لأن أفكاره كلها مواقف صارمة، وقد شاهدنا موقف سارتر من الاستعمار الفرنسي للجزائر، وكذلك موقفه من الشعب الفرنسي إبان الاحتلال الألماني في مسرحية الذباب.

تعد مسرحية الذباب كلها مواقف، أورست يتخذ موقفه لقتل أمه الشريكة في قتل أبيه الملك، وقتل الملك "إجيست" قاتل أبيه وعشيق أمه، وبعد قتلهما يتخذ أهم موقف في المسرحية والذي يعد من بين النقاط الأساسية الواجب التحلي بها في المذهب الوجودي، هذا الموقف المتمثل في عدم الندم، وبهذا يكون البطل الوجودي الذي يقتدي به الشعب الفرنسي وكل شعب محتل، لتحرير بلده واسترجاع حريته وهويته. يقول سارتر على لسان بطله "أورست":

"– أورست: إنني حر، يا إلكترا، الحرية انقضت عليا انقضاض الصاعقة.

– إلكترا: حر ؟ أنا لا أشعر أنني حرة. هل تستطيع أن تجعل كل ما حدث كأنه لم يحدث؟"[2]

ثم يحاور أورست في مقام آخر، الإله جوبيتر في تحدي له:

"– أورست: عذبني قدر ما تشاء: فلست نادما على شيء."[3] فأورست لم يهتم ولم يتأثر بطنين الذباب الذي هو بمثابة رمز للندم "لأنه باعتباره بطلاً وجودياً قد تخلص ممَّا يسمونه الضمير،

[1]- جلال العشري، لن يسدل الستار، اتجاهات المسرح المعاصر، ط1، مكتبة الانجلوالمصرية، سبتمبر 1967. ص77.

[2]- سارتر جان بول، الذباب، مصدر سابق، ص127.

[3]- المصدر نفسه، ص140.

وبالتالي ممَّا يسمونه الندم، وأصبح يرى أن ما فعله نابع من ذاته وصادر من أعماق وجوده، وأنه فَعَله بمحض تفكيره وإرادته الحرة ومن ثم فهو وحده المسؤول عن فعله مسؤولية كاملة: "أورست: إلكترا.. فعلت ما فعلت ولن أندم عليه ولا أرى من الخير الكلام فيه."[1] من خلال النصوص التي أوردناها يتضح أن سارتر في مسرحيته الذباب الأكثر شهرة من بين كل مؤلفاته، دفاعه المرير عن هويته الوجودية الأصيلة وما تحمله من مقومات، ومن خلال تلك المقومات يهدف إلى تأسيس وترسيخ الهوية الوجودية في أذهان الشعب الفرنسي وكل من يعرض عليه المسرحية سواء للمشاهدة أو للقراءة.

المذهب الذي اتخذ له طريق المسرح الذي سمي كذلك بمسرح المواقف، كما سمي بالمسرح الوجودي، لتبيان هوية هذا المسرح وأقصد الهوية الوجودية، هذه الهوية التي عمَّت فرنسا أنذاك بشكل خاص، وذلك لمساهمتها الكبيرة في استقلال فرنسا من الاحتلال الألماني، وانتشارها في كامل أنحاء أوروبا لمواقفها الشجاعة، من دون أن ننسى الانتقادات الجمَّة التي وُجِّهت لها، وكان لها سارتر بوجوديته التي سعى من خلالها وبواسطة المسرح، أن يبني مجتمع هوياتي وجودي حسب معتقداته الوجودية ومقوماتها.

2. مسرح الطليعة وموجة العبث:

يتحدث الكاتب "سامي خشبة" في مؤلفه "قضايا المسرح المعاصر" أنه و"منذ يناير 1953م حينما عُرضت لأول مرة مسرحية "في انتظار جودو" فانفجرت كالقنبلة، وانصرفت أنظار النقاد والصحافة عن كل شيء في المسرح سواها، وتفرغت لها المجالات المسرحية و[...] و[...] منذ ذلك الحين، توهم غالبية الناس أنه ليس هناك مسرح في فرنسا إلا ما أطلق عليه باسم "مسرح العبث" أو اللامعقول. وتحول فرسان هذا المسرح، صامويل بكيت ويوجين يونسكو [...] إلى الأبطال الجدد للثقافة الغربية في العالم."[2] "بيكيت ويونسكو... هذان الكاتبان جاء كل من هما من بعيد ليصب في واد، فاتفاقهما تلاقى بين عقليتين واختلافهما تباعد بين مزاجين، ولكنهما

[1]- جلال العشري، لن يسدل الستار، مرجع سابق، ص83.
[2]- سامي خشبة، قضايا المسرح المعاصر، الموسوعة الصغيرة 4، منشورات وزارة الإعلام –الجمهورية العراقية، نوفمبر 1977. ص09.

باتفاقهما واختلافهما معاً استطاعا أن يتزعما أكبر مظاهر درامية في العصر الحاضر."[1] وذلك لسبب بسيط لكنه كان يحتاج للكثير من الشجاعة الفنية والإبداع لفعله، ألا وهو الكتابة المسرحية من دون قيود قديمة، تقليدية موروثة من اليونان، وتحديدا من أرسطو.

هذا الطابع المسرحي الذي أخذ عدة تسميات على غرار، مسرح اللامعقول، مسرح العبث، وكذا مسرح الطليعة. يقول "يوجين يونسكو": "يبدو أنني من مؤلفي مسرح الطليعة بل أظن أن هذا الأمر حقيقة لا شك فيها، إذ أنني هنا لأسهم في المحادثات المتعلقة بمسرح الطليعة."[2] وقد كان لظهور مسرح العبث عدة مقومات أهمها: الحالة الاجتماعية التي كان المواطن الأوروبي يعيشها، وأيضا الوضع السياسي الذي كان تحت سيطرة الطبقة البرجوازية، وكثرة الحروب والمعتقدات القديمة التي أصبحت لا تطاق في ذلك العصر.

وما جمع هؤلاء الكتاب العبثيون، هو أنهم "كانوا قد كفروا بالأسس الثقافية والسياسية للعالم القديمة، العالم البرجوازي: عالم الحروب والمنافسات الدموية وأوهام المجد الكاذب وسيطرت الأشياء وشحوب الروح والعقل وأنساق "فردية" الإنسان في مواجهة المؤسسات القوية التي تقوم بوظائف الحكم والاستثمار، وتغذية أرواح الناس وعقولهم بالخرافات أو الثقافات الكاذبة أو تجنيدهم للدفاع عن مكاسب نفس المؤسسات غير الإنسانية."[3] وبيكيت صامويل ويوجين يونسكو هما أحد أبرز رواد هذا الطابع المسرحي، الذين أبو مسايرة القواعد والقوانين القديمة لفن المسرح وثاروا وأعلنوا عليها التمرد، هذا التمرد وكأنه تمرد ضد هوية أصبحت أو أُكتُشِف أنه بالية، في سبيل خلق هوية جديدة ذات أسس جديدة، وفي نفس الوقت تعبر عن ذاتهم الأصيلة.

وبيكيت ويونسكو من حيث أنهما رُوَّاد هذا الفن أو هذا الطابع المسرحي، وإن جُمِعت بينهما ملامح عامة مشتركة، واتفقا على الخطوط الأساسية للمسرح العبثي أو الطلائعي، فإن نوعية التطبيق تختلف من واحد لآخر على حسب إبداعات كلٍّ منهما. فيونسكو انصبت ثورته على "العادات اللغوية" هذه اللغة التي اعتبرها قاصرة في أغلب الأحيان عن تحقيق التواصل

[1]- جلال العشري، لن يسدل الستار، مرجع سابق، ص100.
[2]- لطفي فام، المسرح الفرنسي المعاصر، مذاهب وشخصيات، الدار القومية للطباعة والنشر، 1964. ص219.
[3]- سامي خشبة، قضايا المسرح المعاصر، مرجع سابق، ص10.

والتفاهم بين البشر لا بل تؤدي أحيانا إلى أن نتقاطع ولا نتفاهم، وهذا ما ترجمه في مسرحيته "الكراسي" بحيث لم يستطع العجوزان بطلا المسرحية، أن يتواصلا مع المجتمع كونهما يعيشان في قصر في جزيرة نائية، فأصبحت اللغة عائقاً ككراسي في عرض الطريق.

أمَّا بكيت فقد اتجهت ثورته أكثر ما اتجهت إلى "عادات السلوك"، فالإنسان يبحث عن اتصاله بالآخر في وقت يقف فيه لحده، ليصل لنتيجة مفادها استحالة هذا الاتصال، أما وإن أصبح ممكنا فإن هذا الغير يصبح مشغولا عنه بشيء أو بآخر. بمعنى أن الإنسان يبقى دائماً وحده في مواجهة نفسه وغيره كله، فعادات السلوك قد توهمنا بأنها وسيلة التفاهم مع الآخر في حين أنها خادعة، وهي تضع بيني وبين الآخر سدودا عالية، كتلك التي بين "فلاديمير" وَ"استراجون" في مسرحيته الشهيرة "في انتظار جودو" وأمثاله في مسرحيات أخرى.[1] ونحن نمشي بأعيننا بين كلمات هذه الفقرات الأخيرة، يتبادر إلى أذهاننا أسس ومبادئ المذهب الوجودي الذي يَعتَبِر الآخر بمثابة الجحيم، هذا الآخر الذي لا أستطيع التفاهم والتواصل معه حسب بيكيت ويونسكو.

يُعتبر رواد مسرح الطليعة (مسرح العبث – اللامعقول) كغيرهم من كتاب المسرح الذين كانت لهم خلفية هوياتية في كتاباتهم المسرحية، فكلاً من بيكيت ويونسكو ارتكزت كتاباتهم على أحد أبرز مقومات الهوية على غرار العادات السلوكية عند الأول واللغة عند الثاني، فالهوية إذن هي أحد الركائز التي تأسس وفقها المسرح العبثي الطلائعي أو اللامعقول.

"يخال للبعض أن تيار العبث ما هو إلاَّ تيار مسرحي يتمثل بأعمال كل من صمويل بكيت ويوجين يونسكو، ولعل السبب في ذلك، الشهرة الواسعة للأعمال المسرحية التي وُسِمَت بهذا النوع من المسرح، لا سيما مسرحية بيكيت "في انتظار جودو"."[2] وقد اعتبر كثير من متتبعي مسرح العبث، أنه "عندما نصل إلى مسرح العبث نجد أنفسنا أمام أكثر المسارح المعاصرة تحرراً من القواعد، وتجاوزا للأصول الدرامية التقليدية. ويعتبر مسرح العبث من هذه الناحية المذهب الوحيد

[1]- ينظر: جلال العشري، لن يسدل الستار، مرجع سابق، ص103 ص104.
[2]- مجلة دلنا نون، مقال لعلاء الدين العالم، بعنوان "تيار العبث بين الفلسفة والمسرح"، العدد الأول، يوليو 2014. ص03.

حتى الآن الذي تفرَّد بأسلوب في الكتابة المسرحية لم نعهده في أي وقت مضى."[1] تلك الأصول التقليدية التي تكونت إثرها هوية ضعيفة، هوية منكسرة، خاملة، هوية فقدت الأمل في الحياة، يقول بيكيت على لسان بطلته "ويني" في مسرحية "الأيام السعيدة": "ليس هناك طعم... لأي شيء، ولا جدوى... في الحياة."[2] هذه الهوية التي رفضها بيكيت ويونسكو وكثيرون ممن حذو حذوهما، رافضين الذل والانكسار، رافعين شعار التغيير، متمسكين بحلم تكوين هوية مثالية، من خلال مسرح سمي بمسرح العبث كما سمي بمسرح الطليعة وأخذ تسمية مسرح اللامعقول مع الوجودي الآخر ألبر كامو.

ونختم بقولٍ ليونسكو جاء فيه:"عصرنا هو عصر اللامعقول، عصر الإنسان الذي يضحك بلا فرح ويبكي بلا دموع، الإنسان ينظر ولا يرى، يُنصت ولا يسمع، يتكلم ولا يقول شيء، إنه عصر مريض، ومرضه هو مرض الأمراض، مرض الشعور بالعبث والتناقض واللاجدوى."[3] وهذا أقل ما يستطيع أن يدفع بمبدع إلى ابتكار نوع أو طابع مسرحي جديد.

3. مسرح بريخت الملحمي وتجسيد الهوية الألمانية:

> "ليس المهم هو ترك المتفرج وقد ظهرت روحه
> بل تركه وقد تغير كيانه، أو بالأحرى تركه وفي نفسه بذور التغيير
> التي ستنمو خارج المسرح عما قريب" (**لن يسدل الستار 53**)

المسرح الملحمي أحد أهم أنواع المسرح التي ظهرت في أوروبا والعالم، و "المسرح الملحمي هو مذهب طوره الألماني بيرتولد بريخت، ويعد أنجح محاولة لتركيز انتباه جمهور المسرح على القضايا السياسية والاقتصادية والاجتماعية. وقد كتب بريخت جميع أعماله المهمة قبل عام 1945، ولكنه

[1]- محمد زكي العشماوي، المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة، مع دراسات تحليلية مقارنة، دار النهضة العربية، بيروت لبنان. ص135.
[2]- جلال العشري، لن يسدل الستار، مرجع سابق، ص108.
[3]- جمعة أحمد قاجة، المدارس المسرحية وطرق إخراجها، منذ الإغريق حتى العصر الحاضر، ط1، وزارة الثقافة والفنون والتراث، 2009. ص251.

كان ذا تأثير كبير فيما بعد"[1]، وعليه كان بريخت من المغضوب عليه في عصره، أي حينما وصل هتلر إلى السلطة وأخذ يضطهد كل من يعارض حكمه وسلطته الديكتاتورية ما اضطر بريخت الرحيل إلى الدانمرك ثم إلى كاليفورنيا.

"**بريخت بيرتولد (1898–1956م)** كاتب مسرحي معروف ألماني الجنسية، حاول بريخت من خلال أفكاره المسرحية أن يؤكد بأن سلوك القوى الاجتماعية يحكم الطبيعة البشرية، وأن الرأسمالية تعامل الفقراء بوحشية وتفسد سلوك الأغنياء [...] حاول بريخت تحطيم المرحلة التقليدية لأوهام الحقيقة باستخدام تقنيات مرئية مختلفة، وأسلوب تمثيلي غير عاطفي [...]، وقد كتب بريخت ما يقارب من 35 مسرحية تضمنت معالجات جديدة لأعمال أخرى، منها مسرحية جاليليو (1945م)، "أم شجاعة" (1946م)، المرأة الطيبة من سيتزوان (1947م) ثمدائرة الطباشير القوقازية (1947م)"[2].

إن الاضطهاد الذي عاشه بريخت ليس هو السبب الوحيد الذي دفعه إلى احتقار الرأسمالية والديكتاتورية، بل وإنما فكره الحماسي والداعي إلى الثورة على التقاليد السابقة، وهذا ما دفع النقاد إلى تسمية مسرح بريخت بالمسرح الملحمي.

فسرت حماسة بريخت واعتماد مسرحه على العقل لا العاطفة تفسيرا غير الذي كان بريخت يهدف إليه، فبريخت كان قد ثار على التقاليد السائدة اعتقادا منه أنها تسعى إلى محو الهوية الألمانية، بمحاولة الرأسمالية فرض سيطرتها على الطبقة العاملة وكدحها، وعلى هذا كان يعتمد في كتابة مسرحياته على التراث الشعبي الألماني الذي هو بمثابة رمز الهوية الألمانية. وعلى هذا الأساس كان الأدباء الألمان على غرار كتاب المسرح في النصف الثاني من القرن التاسع عشر يرجعون أو يعودون إلى التراث الشعبي ذلك لأنه "يكون وحدة متجانسة إلى حد كبير، يطبعها طابع أساسي، هو تمثيل الواقع تمثيلا يلوح لمن يتأمله متسقا، متوازنا، وإنما استمد الأدب تلك السمة من بناء المجتمع ذاته، كان المجتمع الألماني في تلك الفترة حريصا على الأقل ظاهريا. على أن يكون له إطار

[1]- الموسوعة العربية العالمية ط2، ج23، مؤسسة أعمال الموسوعة للنشر والتوزيع، السعودية- الرياض، 1999، ص246.
[2]- الموسوعة العربية العالمية، مج4، مصدر سابق، ص317.

محكم يحتويه"[1]، خاصة في ظل الفُروقات التي كانت سائدة آنذاك إلى كان المجتمع الألماني مقسم إلى ثلاث، بحيث كانت الطبقة الثالثة هي طبقة العمل التي كانت تعاني التهميش والضياع من كل الجوانب ما دفع برخت إلى الدفاع عنها في مسرحياته، إذ اعتبرهم أنهم يعانون اللاهوية في بلد يضاهي أكبر بلدان العالم، ذلك الإطار المحكم الذي راح يبحث عنه الشعب الألماني هو نفسه هدف برخت في مسرحياته وهو نفسه العنوان الرئيسي لبحثنا هذا ألا وهو الهوية.

كان بريخت كغيره من الكثير من المسرحيين يرى في التراث الشعبي هوية بحق، هذا "إذا كنا نقصد بالأدب الشعبي عادة ذلك التراث العريق الذي يعبر به شعب من الشعوب عن نفسه في صدق وبساطة وتواضع"[2]، ففي مسرحية والتي كتبها ما بين عام 1940م-1941م "السيد بونتيلا" والتي سماها بالمسرحية الشعبية، ذلك لأن "كاتب المسرحية الشعبية يستطيع في هذا المجال أن يستعين بالغناء والرمز والجوقة والحكاية والمثل وسائر ما يمكن أن يقدمه له الرصيد الشعبي الخصب، وأن ينشج هذا كله في إطار شاعري غنائي"[3] وهاهو يبرز مدى احتقار البرجوازيين للطبقة العاملة على لسان "بونتيلا":

- **"ماتي:** وليس في نيتي أن أنتظرك في الخارج أكثر مما انتظرتك! يجب أن تعرف هذا، لقد أصبحت روحي في حلقي. لا يمكنك أن تعامل إنسانا هذه المعاملة.
- **بونتيلا:** ما معنى إنسان؟ هل أنت إنسان؟ قلت منذ قليل إنك سائق، والآن تقول أنك إنسان، هه؟ الآن ضبطتك وأنت تناقض نفسك! اعترف!"[4]

وحسب ما جاء في كتاب المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة أنه "واضح من المثال الذي عرضناه من هذا المسرح أنه يعبر عن موقف بريخت وفكره تجاه الحياة والإنسان"[5]، إلا أنه لم يسلم من قلم المنتقدين، إذ أنه على الرغم من مخاطبته العقل على حساب العاطفة، لم يفلح في إلغائها

[1]- مارتن جريجور، ألوان من الأدب الألماني الحديث، (تر: مصطفى ماهر دار صاد، بيروت- لبنان، 1974.) ص12.
[2]- برتلود بريخت، مسرحية السيد فونتيلا وتابعه ماتي، (تر: عبد الغفار مكاوي، الدار القومية للطباعة والنشر.)ص7.

[3]- المصدر نفسه، ص08.
[4]- المصدر نفسه، ص37، ص38.
[5]- المصدر نفسه، ص25

في كتاباته، كما أنه اتهم بأن بعض عشيقاته هن من كن يكتبن له نصوص مسرحياته على غرار روث بيرل وإليزابيث... تراجعت قيمة أهمية كتاباته خاصة بعد الحرب الباردة ورغم هذا وذاك فقد أثر بريخت في العديد من الكتاب عبر العالم خاصة العرب منهم الذي ظنوا أن "البرختية" هي منظومة قوانين صارمة للدراما.[1]

ويمكن اعتبار حياة برخت الأولى التي عاشها في الاضطهاد والنفي والترحال خوفا من النازية أثرت على كتاباته سواء بالسلب أو بالإيجاب ولكن في الأصل "كانت حياة برخت هي حياة إنسان ذكي حساس يريد لما في دماغه من تصور ذهني أن يلتقي بمضمونه على أرض الواقع... أرض الصراع والفعل... أرض الجدل والتجريب... (ونختم بقوله): "إن القول القديم بأن ألمانيا هي أرض المفكرين والشعراء قد تبدل اليوم إذ أصبحت ألمانيا هي أرض المفكرين والعمال".[2]

"إنِّي أدعو الكُتَّاب والفنانين الألمان بصفتي كاتباً إلى أن يطلبوا من برلماناتهم مناقشة الاقتراحات التالية أثناء المباحثات: حرية كاملة للكاتب وللمسرح والفن والموسيقى..."[3] هكذا أرادها بريخت حرية مطلقة للإنتاج المسرحي بصفة خاصة، تلك الحرية التي جعلت من كتاباته المسرحية تجوب عنان السماء عبر العالم.

سار بريخت على خطى مواطنه يونسكو، في مسألة الثورة على القواعد التقليدية الأرسطية، مع الاختلاف الكلي في المنهج المسرحي المتبع، وأيضا نبذُه للطبقة البرجوازية على حساب الطبقة العاملة بحيث أنه كان يقدس العمل إذ يقول: "إن القول القديم بأن ألمانيا هي أرض المفكرين والشعراء قد تبدل اليوم، إذ أصبحت ألمانيا هي أرض المفكرين والعمال."[4] تلك الطبقة ثار لأجلها، ولأجل معتقداته التي ترفض الذل والخنوع، والتسلط واللاأخلاقية، لينتج لنا نوعا جديدا أسال الكثير من حبر النقاد والباحثين سرعان ما أسموه بالمسرح الملحمي.

[1]- ينظر: رياض عصمت، رؤي في المسرح العالمي والعربي، مرجع سابق، ص228 ص229 ص230.
[2]- جلال العشري، لن يسدل الستار اتجاهات المسرح المعاصر، مرجع سابق، ص56.
[3]- مقال لماجد نور الدين، بعنوان " منهج برتولد بريخت في معالجة العرض والأداء"، https://theaterars.blogspot.com/2016/04/blogpost_97.html#.WQ7AT_nyjIU
[4]- جمعة أحمد قاجة، المدارس المسرحية وطرق إخراجها، مرجع سابق، ص255.

المسرح الملحمي يمثله بشكل عام مؤلف مسرحي واحد هو بيرتولت برخت الألماني. وأكثر أعمال برخت شعبية هي مسرحيته الموسيقية الساخرة أوبرا الثلاثة بنسات (١٩٢٨م).

الصورة رقم (06): يوضح جانب من العروض المسرحية في شكلها الملحمي

وقد "سمى بريخت المسرح الملحي بهذا الاسم نسبة إلى الملحمة لأنه يعتمد على السرد والقَص في تقديمه للمسرحية، حيث كان يخرج على خشبة المسرح شخص يسمى الرَّاوي ويقوم برواية أغلب أحداث المسرحية على الجمهور الذي يستمعون إليه."[1] رسم بريخت لمسرحه الملحمي منهجا خاصا أقامه عليه، يرتكز أساساً على عدة نقاط نذكر منها: أنه لم يهدف إلى تنويم جمهوره بالتأثير عليه، بل كان يضع الجمهور بعيداً عن الأحداث ليتفحصها بدقة، كما استخدم عنصر التغريب كتقنية جديدة، بحيث يقول أن الإنسان في عصر الآلة تغرب عن حقه في العمل، جعل من شخصياته أيضا تعمل لروح المجموعة، فهي تمثل مواقف جمالية أكثر ممَّا تمثل أفرادا، كما أن هؤلاء الممثلون لا يمثلون الشخصيات وإنما يقدمونها عن طريق السرد أو القص في تقديمهم للمسرحية، وهذا ما يسمى بالحائط الرابع الذي أسقطه بريخت وكان قد وضعه أرسطو. وعليه اعتبر بعض الباحثين بأن بريخت ومن خلال هذه الأسس اللاأرسطية واعتماده على نظرية التغريب التي يقدم فيها أمور مألوفة في صورة جديدة وغريبة، استطاع تحقيق شكل ومضمون جديدين خاصين به، من خلال تأكيده على جعل المتفرج قريبا وناقدا للعرض المقدم، كما جعل الإنسان موضوع بحث وتحقيق ومحور نقاش.[2]

توالت ابتكارات بريخت في المسرح، سواء من خلال الاقتباس كاقتباسه مسرحية "أبرا القروش الثلاث" من قصة الكاتب الانجليزي "جون جاي" بعنوان "أوبرا الشحاذ"، أو من خلال إبداعاته الشخصية كمسرحية "جان دارك والمخازن" عام 1932م، التي يهاجم فيها الرأسمالية، وجاءت مسرحية "جاليليو جاليلي" عام 1942م، وهي إحدى الكلاسيكيات التي يتفاخر بها المسرح حتى

[1]- مقال لنادر ظاهر، بعنوان: "المسرح الملحمي عند برتولد بريخت"، تاريخ النشر: 07-08-2012، https://pulpit.alwatanvoice.com/articles/2012/08/07/267694.html

[2]- المرجع نفسه.

يومنا هذا، هذه المسرحية التي يواجه بها بريخت البرجوازيين من خلال مواجهة جاليليو لأساطير الكنيسة،[1] وقبلها مسرحية "الإنسان هو الإنسان" التي تعالج عدة قضايا تهم الإنسان على غرار الشك وعدم اليقين حب الحياة، إذ "ومنذ البداية تأتي كلمات الأغنية الافتتاحية لتصف حالة من عدم اليقين [...] حينما يقع الإنسان تحت تأثير قوة معينة [...] كان هناك زمن حيث نعم تعني نعم ولا تعني لا... عندما كان جون هو جون وشمت هو شمت... عندما كان الأسود أسود والثلج كان فقط ثلجاً... وأنا كنت أنا، أنت أنت، عند ما هو كان هو... لكننا، هذه الأيام، نغنى أغنية أخرى... المفتاح الموسيقي الآن نسبي... واليسار هو يمين والصحيح غالباً خطأ."[2] وهذا يفسر مدى الانكسار الذي كان يعيشها بريخت جراء الأوضاع السائدة ما جعله يثور عليها.

أما "من الناحية الأسلوبية، لا يعد المسرح الملحمي ظاهرة جديدة بأي شكل من الأشكال، ولا سيما في تشديده على قضية أداء الممثل، هذا التشديد الذي أضفى عليه سمة العرض لا التمثيل، لأنه يرتبط بصفة نسبية مع أقدم أشكال المسرح الآسيوي، فبريخت استلهم مصادره من المسرح الشرقي، وخصوصاً المسرح الصيني والياباني."[3] وللإشارة فقد تأثر بريخت بوجه خاص بمسرح النو الياباني خاصة من خلال المسرحيات التي ترجمتها صديقته إليزبات.

"كان بريخت هو فنان ألمانيا المعاصرة، ألمانيا بكل ما لها وما عليها، بأمجادها وأخطائها، بيقينها وحيرتها، برخائها وتعاستها، بانطلاقها وترددها، بعقلها وعاطفتها، بتأثرها وتأثيرها في حضارة القرن العشرين."[4] وفيه – أي بريخت– يقول المخرج العالمي "بيتر بروك": "إنه لا يمكن فهم المسرح المعاصر وصنعه من دون استعاد منهج بريخت."[5] معبرا بذلك عن انتشار هذا المنهج عالميا. ومسرحه الملحمي الذي يحمل في طياته ثقافة الشعب الألماني، الذي يسعى دوما للتحرر من أي قيد يمارس عليه، هذه الثقافة التي دائما ما دفعته إلى التحرر وغرس قيم النبل والجهاد في

[1]- ينظر: مقال لماجد نور الدين، بعنوان " منهج برتولد بريخت في معالجة العرض والأداء"، مرجع سابق.
[2]- مقال لخالد صفدي، بعنوان: "برتولد بريخت، - الإنسان هو الإنسان –"، مجلة إلكترونية "رؤي تربوية" العدد 28، https://issuu.com/sste.orgeg/docs/name4b78c4، ص1.
[3]- محاضرة لأحمد سلمان عطية، بعنوان: "المسرح الملحمي والمنظر المسرحي"،http://www.uobabylon.edu.iq/eprints/publication_6_1697_1506.pdf، ص03.
[4]- جمعة أحمد قاجة، المدارس المسرحية وطرق إخراجها، مرجع سابق، ص258.
[5]- مقال بعنوان: "المسرح الملحمي - برتولد بريشت (بريخت) صاحب نظرية المسرح الملحمي – http://www.arab-ency.com/ar/%"

العمل، لتكوين أو بالأحرى لإعادة إحياء الهوية الألمانية التي يتمتع بها كل فرد على حدٍّ سواء، على حساب معتقدات الطبقة الحاكمة أنذاك، أي الطبقة البرجوازية.

ج- حول هوية المسرح العربي، من النشأة إلى الحداثة:

اهتم العرب كغيرهم من الأقوام والجنسيات عبر العالم بفن المسرح، وسواء كان هذا الاهتمام قديما أم حديثا، فالمهم في الأمر هو كيف وظف العرب فن المسرح في حياتهم؟ وما مدى اعتمادهم عليه في إحياء تراثهم الثقافي، وترسيخهم لهوية عربية محض؟

قد لا نرى في كتب المسرح اتفاقاً حول زمن نشأة هذا الأخير في الوطن العربي، بحيث يرى البعض الكثير على أن المسرح العربي نشأ في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، في حين يرى البعض الآخر أن الوطن العربي شهد أو عرف أشكال من المسرح قبل ما ذهب إليه أنصار الرأي الأول، أي قبل منتصف القرن التاسع عشر.

يرى أنصار الرأي الثاني، بأنه "يمكن القول- بكثير من الوثوق- إن العرب، والشعوب الإسلامية عامة، قد عرفت أشكالا مختلفة من المسرح ومن النشاط المسرحي لقرون طويلة قبل منتصف القرن التاسع عشر. وإذا مررنا بسرعة على الطقوس الاجتماعية والدينية التي عرفها العرب في شبه الجزيرة العربية قبل الإسلام، والتي لم تتطور إلى فن مسرحي، كما حدث في أجزاء أخرى من الأرض، فسنجد ثمة إشارات واضحة على أن المسلمين أيام الخلافة العباسية قد عرفوا شكلا واحدا على الأقل من الأشكال المسرحية المعترف بها وهو: مسرح خيال الظل."[1]، بيد أن دليل صدق هذا الكلام أوردها الكاتب الشابشتي في مؤلفه "الديارات" إذ "يذكر الشابشتي في موضوع آخر من "الديارات" أن اللعب بخيال الظل كان معروفا على عصره، وكان يعتمد على الهزل والسخرية والإضحاك"[2]، ويرجع نشأة خيال الظل في الوطن العربي إلى تلك الرحلات سواء الاستكشافية أو التجارية التي عرفها سكان المشرق والشام وعلى وجه الخصوص إلى الشرق على غرار الهند التي عرفت خيال الظل حوالي 100 ق.م حسب المؤرخين.

[1]- علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، سلسلة عالم المعرفة، رقم 25، 1979. ص29.
[2]- المرجع نفسه، ص30.

"وعن فلسفة هذا الفن، وعن معناه ومغزاه، تصادفنا في الثقافة العربية الأبيات الشعرية التالية:"[1]

رأيـــت خيـــال الظـــل أعظـــم عبـــرة
لمـــن كـــان في علـــم الحقائـــق راقـــي
شُخـــوصاً وأصـــواتاً يُخالـــف بعضـها
بعضـــا وأشكـــالً بغيـــر وِفـــاق
تجـــيء وتمضـــي بابـــة بعـــد بابـــة
وتفـــنى جميعـــاً والمحـــرك باقـــي

ورد في إحدى المقالات التي تعنى بالمسرح أن مسرحية "العربة الفخارية" "هي أفضل مسرحية هندية قديمة وصلت إلينا، تدور القصة حول امرأة عاهرة تنجي رجلا من الهلاك، شكرا على كرمه الماضي لها".[2] وحسب: أن المصدر في هذه المسرحية يعود إلى 100 ق.م قبل أن تعرف تطورا من الناحية الشكلية حوالي عام 150م، ويشير المصدر السابق إلى ظهور هذا النوع من الفن المسرحي- خيال الظل- في الوطن العربي بحيث "نقله المغول من أقصى الشرق إلى البلدان العربية، فتركيا، ثم أوروبا، وأخيرا انتقل إلى الولايات المتحدة..."، "ومن أهم نصوصه في الأدب العربي، مسرح طيف الخيال لابن دانيال المصري (1682-1310م) وهو يعالج مشكلة الزواج التي كانت مشكلة اجتماعية شائعة في الشرق العربي"[3]، هذا بالإضافة إلى ما ذكرناه سابقا حول ظهور ونشوء هذا النوع من الفن المسرحي، وأقصد تلك الرحلات التجارية والاستكشافية إلى بلاد الهند.

أما إن جئنا إلى الرأي الذي يعتقد أن نصف القرن التاسع عشر كان بداية للمسرح الغربي، هذا الرأي الذي ذهب إليه الكثيرون من الأدباء والمؤرخين، مع عدم إنكارهم الرأي الثاني القائل بوجود مسرح عربي قبل تلك الفترة، معتقدين أن ما يسمى بخيال الظل لا يرقى إلى فن المسرحية

[1]- عبد الكريم برشيد، الصدمة المزدوجة – المسرح والحداثة، ط1، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة- الإمارات، 2014، ص135.
[2]- علي صابري، المسرحية نشأتها ومراحل تطورها، التراث الأدبي، السنة الثانية، العدد السادس. ص108.
[3]- المرجع نفسه، ص109.

الحقة، ضف إلى ذلك لم يكن هنالك حتى مؤلفون للمسرح العربي قبل منتصف القرن التاسع عشر، وإليكم ما جاء في إحدى الدراسات المسرحية "أما الأدب العربي فلم يعرف في تاريخه منذ القديم في منتصف القرن التاسع عشر فن المسرحية ولا فن التمثيل ولا التأليف المسرحي، بل اكتفى بذاك الشعر الغنائي الخالص، وإن كان قد ظهر في بعض ملامحها في الأدب الشعبي "كخيال الظل"...، أما المسرحية في معناها الفني لم تظهر في الأدب العربي إلا في العصر الحديث وبعد اتصاله بالأدب الغربي"[1]، هذا الاتصال الذي يذكره التاريخ والذي حمل مجالات عديدة على غرار العادات والتقاليد ممَّا مسَّ الثقافة المحلية والهوية الأصلية بشكل خاص، فمثلاً نجد "أن حملة نابليون إلى مصر هي التي حملت معها التطور والازدهار الثقافي والفكري، وأهمها فن الطباعة وفن المسرح".[2] بيد أن غرض نابليون لم يكن من أجل غرس الوعي الثقافي في الوطن العربي وإنما لغرس ثقافة فرنسية لمحو الهوية العربية بالهوية الغربية الفرنسية، وهاهو نفسه يقول في رسالة إلى قائد الحملة على مصر: "لقد عزمت أن أرسل إليك فرقة "الكوميدي فرانسيز" وهي فرقة تجمع آنذاك بين التمثيل والموسيقى- فهي فكرة أحرص عليها، أولا: لتسلية جيوشنا، وثانيا: لتغيير عوائد أهل البلاد بإثارة عواطفهم..."[3]

فن المسرح هذا الفن الذي شهد مراحله التاريخية في الآداب الأجنبية، دخل أدبنا العربي الحديث ولو بصورة غير مكتملة في منتصف القرن التاسع عشر الميلادي كما سبق الذكر، وكان ذلك نتيجة للاحتكاك بين وطننا العربي وأوروبا وانفتاح أذهاننا على تلك الحضارة، ويعتبر "مارون النقاش" (1817-1855م) الرائد الأول للمسرح العربي الذي انطلق من بلاد الشام، وعلى هذا يتفق جل الأدباء والمؤرخين. مارون النقاش المؤلف والمخرج لأول مسرحية ناطقة بالعربية ألا وهي مسرحية-البخيل- التي اقتبسها مع بعض التعديلات من الشاعر الفرنسي الكبير "موليير" تلك المسرحية التي قدمها مع بعض إخوانه في بيروت عام 1948م وقدم بعدها بقليل مسرحيتين أخريين هما "أبو الحسن المغفل" و"الحسود" ومنذ ذلك الحين فتحت العرب صدورهم لهذا الفن.

[1]- المرجع السابق، ص109، ص110.
[2]- محمد الطاهر فضلاء، المسرح.. تاريخا.. ونضالا.. مذكرات عن المسرح العالمي، مرجع سابق، ص212.
[3]- المرجع نفسه، ص213.

وبعد وفاة مارون النقاش "حمل الراية بعده أخوه "نقولا النقاش"، ثم ابن أخيه "خليل النقاش"، ومن هذا نتبين أن مارون النقاش فنان أصيل، قد استطاع أن يكون للنهضة المسرحية في بلاد العرب مدرسة عرضت باسمه [...] وانتقل النشاط المسرحي مع آل النقاش من لبنان إلى مصر، ثم إلى سوريا، ثم مصر ثانية".[1]

لم يعتمد كتاب وأدباء العرب على التراث الشعبي العربي في كتاباتهم المسرحية الأولى، بل راحوا يقتبسون من أدباء الغرب على غرار موليير وشكسبير. في حين "لم يكن هذا شأن شكسبير الذي اعتمدها في مسرحياته السبع والثلاثين على النبع الشعبي الذي تراكم في بلاده إضافة إلى خلفه الإغريق والرومان، وكذلك موليير الذي اعتمد على فنون السيرك وعلى الكوميديا المرتجلة الإيطالية، وأدخل هذه الأشكال المسرحية الشعبية في مسرحياته، بينما روادنا لم يلتفوا التفافا كافيا كي لا نكون عدميين، إلى تراثنا الشعبي الذي تجمع للأمة العربية عبر قرون طويلة."[2]، وربما هذا راجع لعدم درايتهم الكافية بالكتابات المسرحية الأولى والقديمة، نظرا لنقص الترجمة وابتعاد العرب بعد الإسلام عن تلك الكتابات الإغريقية التي تمجد الآلهة. فالأديب في نظر النقاد والأدباء لا يجب أن يبتعد عن التراث الشعبي لمحيطه، هذا إن كان يأمل بالنهوض بمجتمعه وبناءه على أساس هوياتي بكل ما تحمله الكلمة من معنى.

1. المسرح في مصر:

"إذا كان ميلاد المسرح العربي قد تم في الشام بفضل مسرح النقاش بلبنان ومسرح أبو خليل الثباني بسوريا فإن ازدهاره كان في مصر ولعل السبب الأول في ذلك يعود إلى تهيؤ الأجواء في هذا البلد بفعل الثقافة المسرحية التي تجذرت فيها".[3] هذه الثقافة التي تشبع بها المصريون إبان الحملات النابليونية عليها واعتماد هذه الأخيرة على فن المسرح لدحض الهوية في بلاد العرب انطلاقا من مصر، هذا وقد "تكونت فرقة الكوميدي (فرانسيز) الكوميدية، وكان القائد الثالث (مينو) هو أول من أقام مسرحا مبنيا، هو مسرح (الجمهور والفنون) سنة 1799م، ولهذا يعتبر ذا أهمية في الذاكرة

[1]- المرجع السابق، ص215.
[2]- علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، مرجع سابق، ص65، ص66.
[3]- حميد علاوي، نظرية المسرح عند توفيق الحكيم، موفر للنشر، الجزائر 2008. ص14.

لكونه أول مسرح في الشرق الأوسط، إلا أنه قوبل بالرفض لأن لغته كانت الفرنسية، وكان الممثلون فرنسيون، والجو فرنسيا. أضف إلى ذلك المعارضة الدينية العربية. ولهذا لم يؤثر هذا المسرح كثيرا في الحياة الفنية في مصر".[1] وفي خضم هذا القبول والرفض ارتأ أدباء ومسرحيو مصر إلى التفكير في البديل لهذا المسرح الغربي الفرنسي الهوية، "فقامت في مصر نهضة مسرحية كبرى بالنسبة للعالم العربي، كان لها الأثر البالغ في التحركات الثقافية والمسرحية بصفة خاصة في شتى بلاد العرب والعالم الإسلامي"[2]، هذه النهضة التي تمخضت عنها بروز العديد من الكتاب والأدباء المهتمين أو الذين اهتموا خصيصا بفن المسرح.

"توالى ظهور المسرحيات الاجتماعية في مصر، [...] (فقد) كتب إبراهيم رمزي عددا من المسرحيات التاريخية والاجتماعية والغنائية أهمها (الحاكم بأمر الله) حوالي سنة 1914م، و(أبطال المنصورة) سنة 1915م، و(بنت الإخشيد) و(البدوية) وغيرها من المسرحيات، [...] (وأيضا) محمود تيمور، الذي ألف مسرحياته: (العصفور في القفص)، و(عبد الستار أفندي)، و(الهاوية)، [...] (كما نذكر) توفيق الحكيم ومن مسرحياته (الضيف الثقيل) و(المرأة الجديدة)"[3]، إلاَّ أن المسرح في مصر لم تقتصر على هذه الأسماء وفقط ولا على من سبقهم، ذلك لأن مصر تعتبر من أوائل الدول العربية التي تبنت الفعل المسرحي، وسارعت في تجسيده والعمل عليه، ممَّا ساهم في زيادة الرغبة لدى هاوي ومحبي ودارسي هذا الفن إلى مواصلة العمل عليه ومسايرت الغرب في ذلك. كما أنَّ "مسارح جورج أبيض، يوسف وهبي، فاطمة الرشدي، الريحاني وغيرهم هي التي كانت الباعث الدافع إلى مختلف النشاطات المسرحية في كل من الشام والعراق والسودان- وهو جزء من مصر آنذاك- ثم بلدان المغرب العربي".[4]

[1]- عيسى خليل محسن الحسيني، المسرح نشأته وآدابه.. وأثر النشاط المسرحي في المدارس، ط1، دار جرير للنشر والتوزيع، 2006، ص182، ص183.
[2]- محمد الطاهر فضلاء، المسرح.. تاريخا.. ونضالا.. مذكرات عن المسرح العالمي، مرجع سابق، ص228
[3]- المرجع نفسه، ص183، ص184
[4]- المرجع نفسه، ص228.

2. المسرح في الشام:

تعتبر بلاد الشام مهد الحضارة العربية الإسلامية قبل أن تتسلم مصر المشعل، وكما جاء في كتاب "المسرح.. تاريخا.. ونضالا" للمؤلف "محمد الطاهر فضلاء" "فالشام وما أدراك ما الشام مهد الحضارة العربية الأصيلة، ومشرق شمس الحضارة الإسلامية العريقة وموطن النبوءات والبطولات والأمجاد [...] العلم والأدب والفن، هو أدب هذه الحضارة الشامخة المتألقة"[1]، وعلى هذا الأساس تعد الشام مهد الانطلاقة العملية الأولى في نشأة فن المسرح العربي قبل مصر التي أخذت الريادة في ما بعد.وكان ذلك كما سلف الذكر على يد الفنان والأديب "مارون النقاش" ومن بعده أخوه وابن أخيه لتعرف هذه السلسلة بآل النقاش.

ويعتبر الأديب "أحمد أبي خليل القباني" أحد أشهر الأدباء المصريين بعد النقاش، وحسب الدراسات أنه"من أشهر النهضات التمثيلية بعد آل النقاش نهضة الشيخ أحمد القباني الدمشقي الذي برع في الموسيقى والغناء ثم اتجه إلى التمثيل متأثرا بمدرسة النقاش فنبع فيه بما أوي من مواهب فذة، وأنشأ دار التمثيل في دمشق عام 1865م"[2]، إلا أن أحمد أبي خليل لم يعتمد على النص الأدبي في كتابة مسرحياته وإنما على عناصر الغناء والإنشاد والرقص بحكم ميوله الأول، فكانت نتيجة ذلك نشأة البراعم الأولى لفن الأوبريت في بلاد العرب. كما كانت البدايات المسرحية السورية تتمثل في تلك العروض البسيطة في المدارس والأندية، إلى جانبها عروض القراقوز.

كان الفنانون أمثال جورج دفول الذي كان يقدم الكوميديا في المرتجلة في المقاهي، والشاعر عمر أبو ريشة صاحب مسرحية (رايات ذي قار) سنة 1936م، والكاتب أحمد سليمان الأحمد مؤلف مسرحية (مم وزين) سنة 1945م ومسرحية (المأمونية) سنة 1947م. أما النهضة المسرحية السورية الجادة فقد بدأت بجهود الدارسين والفنانين الجادين أمثال رفيق الصبان وشريف خازندار

[1]- المرجع السابق، ص229.
[2]- محمد عبد المنعم ومحمد عبد الكريم، المسرحية الإسلامية في مصر في العصر الحديث، مرجع سابق، ص65.

وبعدهما الكاتب المسرحي سعد الله ونوس في عصر ما بعد الحداثة.[1] هذا الكاتب الذي يُعتبر عند الكثيرين في مجال المسرح ظاهرة المسرح العربي الحديث.

سعد الله ونوس المتعدد الثقافات والذي دخل مجال التأليف المسرحي بهذا التعدد ليجد نفسه في معترك تناقضات وإيديولوجيات مختلفة، جعلت الحيرة تتملكه، خاصة في خضم التناقضات التي كان تشوب الوطن العربي على غرار الجانب السياسي الذي اهتم له ونوس.

تلك الحيرة جلته أو ما يتجه في كتاباته الأولى يتجه إلى الوجودية مع جان بول سارتر، وفي العبث مع ألبير كامو، أو "مسرح العبث" مع صمويل بيكيت ويوجين يونيسكو، أو المذهب الوجودي بصفة عامة.[2]

3. المسرح الخليجي:

أمام ما تشهده الساحة المسرحية العربية والعالمية من تطور وتقدم في المجال المسرحي، ينبغي معرفة كيف واكب المسرح الخليجي تلك المتغيرات مع المحافظة على هويته الذاتية، حيث اعتمدت في ذلك على تراثها الشعبي على غرار الأمثلة الشعبية، إذ أنه كان "يعبِّرُ أصدق تعبيرعنحياة الإنسان الخليجي فوق أرضه الممتدة من البحر إلى السهل، ومن الصحراء إلى الجبل، وسط بيئات مختلفة حسب التنوع الجغرافي والنشاط البشري."[3] وهذا من المفروض ما يجب أن يكون في أي مسرح يريد لنفسه الرقي وبناء حضارة شعب من الشعوب.

وعلى سبيل المثال لا الحصر نذكر دولة الكويت التي "عرفت المسرح كنشاط تعليمي وتثقيفي عن طريق فرقة المدارس."[4] وينبغي التنويه بالنسبة لمسرح الكويت، إلى أنه "ثمة ملاحظة هي أن مؤلفيها (دولة الكويت) وفي مقدمتهم عبد العزيز السريع وصقر الرشود، اعتمدوا العامية في أغلب عروضهم، وهو أمر لابد منه عند التأسيس، إلاَّ أن دخولهم ساحة التجريب في الشكل

[1]- ينظر: عيسى خليل محسن الحسيني، المسرح نشأته وآدابه، مرجع سابق، ص199، ص200، ص201.
[2]- يُنظر: عبد الرحمان بن زيدان، معنى الرؤية في المسرح العربي، ط1، دار الحرف للنشر والتوزيع 3زنقة المرسى القنيطرة – المغرب، 2009، ص- ص، 97- 98.
[3]- السيابي سعيد محمد، توظيف التراث في النص المسرحي الخليجي، ط1، إصدارات دائرة الثقافة والإعلام – حكومة الشارقة، 2005، الإمارات، ص35.
[4]- علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، المرجع نفسه، ص337.

والمحتوى وميلهم في السنوات الأخيرة إلى الفصحى، سواء في التأليف أو الاستخدامات اللغوية المتوازنة، ما هي إلاَّ محاولة لتخلق لنفسها أدبا مسرحياً سيترك أثره لدى الشباب الذين ما برحوا يبحثون عن الجديد في النص وطرق الإخراج المنهجية والتطبيقية."[1] وهذا ما يفسر شغف الجمهور الخليجي للمسرح، ذاك الشغف الذي يعكس شغفه وحبه وتعلقه بهويته رغم ما طرأت أو ما يمكن أن تطرأ عليه من تغيرات من جانب المسرح، مع مراعاة دائماً وأبداً الهوية الأصيلة للفرد الخليجي.

يُعد المسرح الكوتي من بين أولى المسارح الخليجية التي اهتمت أيما اهتمام بالأمثال والشعبية خاصة في المسرحية المرتجلة والتي يستدعي فيها الفعل الدرامي اللجوء إلى بعض الأمثال المحلية. وكانت بداية التوظيف للأمثال في المسرح الكويتي في بداية التأليف المسحي مع فرقة المسرح الكويتي التي أُشتهرت بتوظيفها للمثل في العنوان على غرار (ناس وناس) و(حي بحي) و(التالي مايلحق). وكذا فرقة المسرح الأهلية، وقد عرف عنها ولعهاباقتباس حكاية المسرحية من مضمون المثل إعداداً أو تأليفاً، ومن بين مسرحياتها مسرحية (عشت وشفت) المقتبسة من المثل الشعبي (عيش وشوف) ومعناه عش رجباً ترى عجباً. ثالث الفرق المسرحي التي سنذكرها، تعتبر أكثر الفرق استخداماً للأمثال الشعبية، حيث عالجت مسرحية (هذا الميدان يا حميدان)، وهي اقتباس من المثل الشعبي الذي يطابق قولهم في اللغة العربية: (حدياك إن كان عندك فضل) وهو يضرب لمن يتحداك والميدان محل المصارعة أو اللعب. أما حميدان: فهو اسم شخص كان يُفتخر بقوته وشجاعته. للإشارة المسرحية هي فكاهية من تأليف جاسم الزايد، وإخراج عبد الأمير مطر وتم عرضها سنة 1977م. [2]

وبخصوص التجربة الإماراتية فقد "قدم مسرح الإمارات القومي الذي أسس فرقته عام 1987م الفنان الراحل صقر الرشود، مسرحية [...] (اللي ماله أول ما له تالي) للمؤلف عبد العزيز السريع، عام 1980م. ومسرحية (إذا غاب القط) تأليف جماعي ومن إخراج فؤاد عبيد،

[1]- جمعة أحمد قاجة، المدارس المسرحية وطرق إخراجها، مرجع سابق، ص335.
[2]- يُنظر: السيابي سعيد محمد، توظيف التراث في النص المسرحي الخليجي، ط1، إصدارات دائرة الثقافة والإعلام – حكومة الشارقة، 2005، الإمارات، ص- ص- ص- ص، 42- 43- 44- 45.

عام 1977م للمسرح القومي للشباب."[1] أما الشارقة فقد غدت مركزا هاماً ليس للمسرح العربي فقط، بل للمسرح الخليجي بصفة خاصة، وتُرجم نشاطها من خلال تحويلها لمركز للدراسات والبحوث والنشاط الدائم المتنوع من إيجاد حالة مسرحية عربية وخليجية. بيد أن المسرح الخليجي قد تأثر أيَّما تأثر بالمسرح العربي وها هو الناقد المسرحي القطري حسن رشيد يصرح: "إن المسرح الخليجي يحاول أن يلحق بركب المسرح العربي وهذا الأمر لم يغيِّر هويته، بل ساهم في إثرائها حيث تأثر مسرحنا وحافظ في نفس الوقت بخصوصيات ترسم هويتنا، وأن للمسرح الخليجي هويته عبر اللهجة والرؤية الإخراجية والجمهور. فلا يجب أن ننعزل عن الآخر وفي نفس الوقت ينبغي المحافظة على الهوية والموروث." ويعد التراث المحلي هو المصدر الأساسي للمسرح الخليجي، فالتراث هو المادة التي تعتبر إرثا إنسانيا، وهو مادة مكملة لموضوع الهوية والهوية في حدِّ ذاتها مكملة له.[2]

يمكن القول أن المسرح في الإمارات شهد ميزة لم تشهدها ربما دول الوطن العربي أو على الأقل مجمل الدول، ذلك لأن "الأندية الرياضية هي المساهم الأول في تشكيلة الفرق المسرحية في الإمارات، ففي عام 1958م قُدم أول عرض مسرحي بالنادي العماني بعنوان "طور عمر واشبع طماشة"، التي ألفها وأخرجها مجهود جماعي، وفي نفس السنة تم عرض مسرحية "نهاية صهيون" في نادي الشعب وتعتبر من المفارقات الجميلة في تاريخ المسرح في الإمارات."[3] إلاَّ أن هذا لا يعد قفزة نوعية في تاريخ المسرح عامة، ذلك لأنه سبق وأن شهد مسرح العصور الوسطى هكذا ولادة للمسرح، حيث كان قد انبثق من تلك الحركات الرياضية لتصبح تلك الحركات تمثل على الركح.

أمَّافي قطر عُرضت مسرحية "هناك" من تأليف وإخراج الفنان القطري عبد الرحمن المناعي، إذ حملت المسرحية في طياتها هموم الإنسان المعاصر. على غرار الحدود والحواجز، فهي تنتظر الخلاص لتمر إلى "هناك". "وفي عام 1973 قدم المسرح القطري مسرحية (من طوَّل الغيبات) تأليف خليفة السيد وإخراج الدكتور سيد الريس. وملخص المسرحية أن رجلاً يترك بيته وعائلته

[1]- السيابي سعيد محمد، توظيف التراث في النص المسرحي الخليجي، مرجع سابق، ص47.
[2]- ينظر مقال بعنوان "المسرح الخليجي بين الهوية والانفتاح"، 16 أبريل 2017.
http://www.qna.org.qa/News/17041623370103/
[3]- مقال لنوف الموسى، بعنوان: "قراءة وشهادة حول تاريخ المسرح في الإمارات"، 15 ماي 2011،
http://www.albayan.ae/paths/art/2011-05-15-1.1438373

ويسافر في مهمات تجارية، لكن سفرهُ يطول، مما أتاح للكثيرين إشاعة ملفقة أنه مات، فيحاول أفراد عائلته وأقاربه الاستلاء على أمواله، [...] وفجأة يضهر الرجل الغائب فيكون ظهوره مفاجأة للجميع."[1] فالمسرح القطري هو الآخر التجأ إلى المثل الشعبي في إعداد أو تأليف مسرحياته، ذلك كي تكون له سبغة محلية هوياتية محضى، يسعى من خلالها إلى ترسيخ الهوية المحلية.

أمَّا سلطنة عمان فقد عُرضت فيها مسرحية "حرب السوس" وهي من تأليف الكاتب الإماراتي حميد فارس وإخراج العماني مرشد عزيز وإنتاج فرقة السلطنة للثقافة والفن. اعتمد فيها المخرج على عدة مؤثرات ووسائل تكنولوجية، لتحقيق غرضه الأول ألا وهو الإبهار.

اعتمدت المسرحية الخليجية بشكل عام إضافة إلى المثل الشعبية، على الأغاني الشعبية؛ "حيث يمكن تصنيف الأغنية الشعبية (في المسرحية الخليجية) في عدة تقسيمات يعتمد بعضها على التقسيم من حيث الموضوعات، أو من حيث وظائف الأغاني، أو تعتمد على مراحل العمر، أو الجنس المؤدي وطريقة الأداء."[2] وتتمثل تلك التقسيمات في: أغاني العمل، أغاني المناسبات، وكذا أغاني الأطفال. كما نلمس لكل نوع تقريبا تقسيما على حدا، فمثلا أغاني العمل نجد بها أغاني البحر وأغاني الزراعة. واليكم هذا النموذج المتمثل في مسرحية (البراقع) ألَّفها عبد الكريم جواد من سلطنة عمان إلاّ أن المسرحية غير منشورة. وهي مسرحي تحمل في ثناياها أغاني شعبية في الجانب الخاص بالأطفال وهذه لوحة من لوحات المسرحية بها مجموعة من الفتيات يغنون وينشدون فرحا بمولود ذكر جديد:

مجموعة من الفتيات:

هو هو يا منز علي ينز حباله شوي شوي

هو هو يا منز علي ينز حباله شوي شوي

جا المبشر وقالنا صبي

جا المبشر وقالنا صبي

[1]- السيابي سعيد محمد، توظيف التراث في النص المسرحي الخليجي مرجع سابق، ص- ص، 48- 49.
[2]- المرجع نفسه، ص219.

الفتات التي تجلس عند المنز الأزرق:

صباحك صباحين وصباح العرب مرة

وصباح حبيبتي مرتين وصباحها عوافي انتين

- مجموعة الفتيات:

هو هو يا منز علي ينز حباله شوي شوي

هو هو يا منز علي ينز حباله شوي شوي

جا المبشر وقالنا صبي

جا المبشر وقالنا صبي

الفتات التي تجلس عند المنز الأزرق:

وصباحش بالعوافي وقسمش يا عين وافي

ورب عطاني عطية وعطاني صبي وبنية

- مجموعة الفتيات:

هو هو يا منز علي ينز حباله شوي شوي

هو هو يا منز علي ينز حباله شوي شوي

جا المبشر وقالنا صبي

جا المبشر وقالنا صبي[1]

يمكن اعتبار أن المسرح الخليجي باعتماده على المثل والأغاني الشعبية هو بمثابة مسرح محلي أصيل هوياتي محض بالرغم من وجود تلك الاقتباسات الغربية من حين لآخر، والتي قد يجد المؤلف المسرحي نفسه يتجئ لها لا إراديا كغيره من باقي مسرحيي العالم لسبب أو لآخر. فالمهم عنده – المؤلف المسحري الخليجي– هو التأصيل ربما لمسرح خليجي ذا ميزة خاصة.

[1]- يُنظر: السيابي سعيد محمد، توظيف التراث في النص المسرحي الخليجي، ط1، إصدارات دائرة الثقافة والإعلام – حكومة الشارقة، 2005، الإمارات، ص255. وص- ص، 258- 259.

4. المسرح في المغرب العربي (ليبيا، تونس والمغرب):

شهدت ليبيا الشقيقة كغيرها من البلدان العربية فن المسرح وتحديدا إبان الاحتلال الإيطالي، "ويعتبر الكاتب الليبي عبد الحميد المجراب الشاعرين أحمد قنابة وإبراهيم الأسطى عمر، في مقدمة الرجل الأول من رجالات المسرح البارزين في ليبيا (ورغم مضايقات المحتل الإيطالي لهما وذلك لدحض الهوية الليبية العربية) [...] تشجع أحمد قباني فأسس الفرقة الوطنية الطرابلسية عام 1936م، وقدمت الفرقة المسرحية الأولى "وديعة الحاجة فيروز"، وأعقبتها بمسرحية "حلم المأمون" من تأليف وإخراج أحمد قنابة".[1]

نرتحل في عجالة إلى تونس فقد "كان أمراء الدايات التونسيين وحواشيهم يشاهدون المسرح منذ عهد بعيدة بفضل توافد الفرق المسرحية الإيطالية على قصور هؤلاء الأمراء، أما التونسيون العاديون فقد انتظروا حوالي القرن ونصف القرن، قبل أن يشهدوا المسرح والتمثيل في بلادهم"[2]، وسرعان "ما لبث الشباب التونسي أن تجمع وكون "الجوقة المصري التونسي" حيث مثل الفنانون المصريون والتونسيون جنبا إلى جنب وقدموا في عام 1909م مسرحية مصرية هي مسرحية "صدق الإخاء" للكاتب المصري إسماعيل عاصم المماني [...]، واستمرت المحاولات التونسية لإنشاء فرقة مسرحية مختلفة، كان أكثرها سرعان ما يذوب ويختفي [...] وقد امتازت السنوات الباكرة من هذه الفترة بظهور أول ممثلة تونسية هي زبيدة الجزائرية"[3]، ليشهدوا استفاقة جديدة بعد الحداثة.

أما في المغرب التي "كانت أول معرفة (له) عن طريق زيارة قامت بها فرقة تونسية على رأسها الفنان محمد عز الدين للبلاد في عام 1923م، إن هذه الزيارة قد اكتسبت أهمية كبرى بالنسبة للحركة المسرحية في المغرب إذ أن حضورها قد أفسح الطريق أمام العاملين في المسرح ووفروا لهم إمكانية الإبداع [...]، وهكذا انطلقت شرارة المسرح في المغرب، فتلقف نورها وحرارتها الشباب

[1]- علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، مرجع سابق، ص385، ص386.
[2]- عيسى خليل محسن الحسيني، المسرح نشأته وآدابه، مرجع سابق، ص194.
[3]- علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، مرجع سابق، ص422، ص423.

الهواة، وتكونت أول فرقة مسرحية مغربية بمدينة فاس عام 1924م"[1]، وراح الفن المسرحي بالمغرب يصنع طريقه عن طريق الفرق والنوادي المسرحية في عصره الحديث.

ويعتبر المؤلف والمخرج المسرحي عبد الكريم برشيد أحد أبرز الوجوه المسرحية في المسرح المغربي المعاصر، حيث كان دائما ما يدعو إلى حرية الفكر والإبداع في مجال الثقافة بشكل عام، حيث "أكد برشيد، في مقال خص به هسبريس، بأنه: – من الغباء أن يكون للثقافة وزارة، وأن تكون هذه الوزارة متحكمة في أرواح وعقول ونفوس الكتاب والفنانين–، داعيا المسرحيين المغاربة إلى "مقاطعة وزارة ليست وزارتهم"، وأن يعلنوا في وجهها ما سماه "العصيان الثقافي".[2] وللمسرحي المغربي "عبدالكريم برشيد، تجربة آتية من حقول الخصوبة الثقافية حيث لقاء المغرب بالشرق وبالغرب،في روافد متينة من التراث والمقاومة المشتركة من أجل الهوية والقيم الإنسانية الصادقة، في منابعها العلمية المتنوعة ثقافيا والممتدة بين التنظير والممارسة الميدانية على الركح/الخشبة، أو أرض الواقع الحر، كتابة مسرحية وإخراجا وطبعا. يعتبر عبد الكريم أبا روحيا حقيقيا للمسرح المغربي اشتغالا واهتماما وتنظيرا، اتسم مسرحه بالاستمرارية والعطاء والتجديد،عشق المسرح حتى النخاع فتدفق عطاؤه بشكل قل نظيره إن لم نقل انعدم."[3] وربما ما يميز مسرح برشيد هو طابعه الاحتفالي أو الميزة الاحتفالية، التي استطاع من خلالها خلق جو من التفاعلية بين الممثل والجمهور.

وفيما يخص المسرح العربي بشكل عام "يعترف برشيد صراحةً بوجود حداثة مسرحية عربية تأخر ظهورها إلى ما بعد هزيمة حزيران 1967، ولكنه يشكك في قيمتها وجدواها، لأنها تعاملت مع الحداثة الغربية تعاملاً سطحياً وشكلياً، فكان لكل التجارب الغربية صداها في الإبداعات المسرحية العربية، ولكنه صدى ظل بعيداً عن أن يمس روح المسرح العربي وجوهره."[4]

[1]- المرجع السابق، ص468، ص469.
[2]- مقال بعنوان "برشيد يرفض مسرح "الستريبتيز" ويدعو لمقاطعة وزارة الثقافة"، الأربعاء 11 يونيو 2014، http://www.hespress.com/art-et-culture/231261.html.
[3]- مقال بعنوان: "الاحتفالية في مسرح الدكتور عبد الكريم برشيد"، http://www.alqaseda.net/vb/showthread.php?t=7323
[4]- جمعة أحمد قاجة، المدارس المسرحية وطرق إخراجها، مرجع سابق، ص346.

وكنتيجة "فقد كثر الحديث عن المسرح العربي والمسرح الغربي، وكثر الحديث عن الهوية، وطرحت رؤى كثيرة تؤطر المفهوم العام لهذا الحديث من منطلقات ثقافية مثل: التثاقف/ المثاقفة. الهوية/ الخصوصية. البينة/ الفضاء الثالث. الهجنة/ التناسج."[1] ورغم ذلك ووصولاً لما قلناه وما قيل عن المسرح العربي يبقى التساؤل مطروحا حول ما إن كان حقا للمسرح العربي هوية خاصة تعنى به؟ أم أنه مجرد استلهام واقتباس وحتى تلك المكتوبة بأيدي عربية نجد كلماتها وما بين السطور مستوحى من الغرب. "فالأمم تتميز بالهويات، وهو لا يتنافر مع الوجود الإنساني، [...] وبما ان ثقافتنا العربية تنزاح إلى الإسالم، فهو الذي يبين لنا هذا التعارف، [...] إذن، لماذا لا نقرأ ذاتنا من خلال لغتنا، ومن خلال ثقافتنا، أليس الأجدر بنا أن نرحِّل هذه الثقافة التعارفية إلى الآخر؟ قد فعل من سبقونا، واتقلوا ورحَلوا ورحَّلوا، ولكننا نبدوا عاجزين، لأن أشياء كثيرة كانت قاصمة للظهر العربية منذ مئات السنين، ولكن الآن، ليس أقل رحمة من الزمن الماضي إذا بقينا نتمثل الانكفاء على الذات، أو نرفع الأكف بالدعاء على الآخر الذي سلبنا، أليس الأجدر أن نطرح السؤال التالي: لماذا نجعل الآخر يفكر بسلبنا؟"[2] وسؤال آخر يتبادر إلى الأذهان ونحن نتصفح الكتب حول نشأة المسرح في الوطن العربي، لماذا لم يهتم العرب قبل الإسلام وبعده بفن المسرح وتأخروا عن الإغريق والرومان ومن الغرب بشكل عام رغم احتكاكهم بهم؟

أسئلة نطرحها وتبقى كذلك، لأن المقام لا يسع إلى الإجابة عنها، بالرغم أن البعض من المؤرخين والنقاد قد تطرقوا إليها إلا أن الصراع والجدل فيها لم يحسم لتشعب المسائل في الإشكالية المطروحة آنفا، لأننا ونحن نعالج هذه المشكلة،تعترضنا عدة قضايا على غرار الهوية بالدرجة الأولى وكذا القومية العربية والإسلامية، الوطنية وغيرها من الأمور الحساسة التي تستدعي الوقوف عندها.

[1]- منصور عمايرة، فضاء المسرح العربي الهوية والتمايزدراسة مسرحية، ط1، دار ورد الأردنية للنشر والتوزيع، 2014، ص- ص، 37- 38.
[2]- المرجع نفسه، ص202.

الـفـصــل الثالث

الهويــة والمســرح الجزائــري

أ- المبحث الأول: بدايات المسرح الجزائري.

1. المسرح الجزائري واستلهام التراث.
2. المسرح الكولونيالي وإشكالية الثقافة الجزائرية.
3. الهوية الجزائرية وصالة العرض المسرحي.

ب- المبحث الثاني: تجليات الهوية في المسرح الجزائري الحديث.

1. المسرح كأداة لإثبات الهوية.
2. عبد القادر علولة وسياسة التجديد في المسرح الجزائري.
3. أثر المسرح الغربي على هوية المسرح الجزائري.

ج- المبحث الثالث: الهوية والتحولات في المسرح الجزائري الراهن.

1. دراسة نقدية للمتلقي المسرحي في الجزائر.
2. المسرح الجزائري والحراك الداخلي.
3. المسرح الجزائري والحراك الخارجي.

الفصل الثالث: الهوية والمسرح الجزائري

المبحث الأول: بدايات المسرح الجزائري.

1. المسرح الجزائري واستلهام التراث.

أ- الهوية الثقافية الجزائرية:

«إن كل ثقافة يجب أن تتولى الدفاع عن تراثها وذلك بأن تضع أولا بين الجسم الاجتماعي والفرد ذلك التبادل الذي يُقَوِّم الأخطاء من حيث ما تأتي ومهما يكون مصدرهـــا.»[1]

من المسلم به أن لكل مجتمع في هذا الكون خصائص تميزه، عادات وتقاليد متشبث بها، هوية يحملها ويتغنى بها، ثقافة يعتز ويعيش بها، والمجتمع الجزائري كغيره من المجتمعات، له هويته وثقافته التي تميزه عن باقي شعوب العالم.

«من أين تأتي الثقافة؟ أمن المجتمع؟ أم من التاريخ؟ أم من الدين؟ أم من عمليات التفاعل بين الأفراد وبينهم وبين البيئة؟ هل يكتسب الإنسان القيم والعادات والتقاليد أم ينتجها؟ هل يكتفي باكتسابها أم يضيف عليها ويعدلها؟ هل تأتي الثقافة من القيم والعادات أم أن القيم والعادات تأتي من الثقافة؟ »[2] أسئلة لن نسعى الإجابة عنها صراحة، بينما سنحاول الوقوف عنها بالشرح والتحليل، وكإجابة نموذجية نبدأ بها يقول صاحب الكلام السالف الذكر: «في الحقيقة تأتي الثقافة من كل الاتجاهات، وتشرب من أكثر من نبع، وتلك هي إشكاليتها بل التباسها الذي شغل الكثيرين»[1] فالثقافة إذن ليست كمجالات الحياة الأخرى كل في إطاره الخاص به، فهي لها

[1]- مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية، شرقي رحيمة، "الهوية الثقافية الجزائرية وتحديات العولمة"، العدد الحادي عشر/جوان 2013. ص189.
[2]- عبد الغني عماد، سوسيولوجيا الثقافة – المفاهيم والإشكاليات... من الحداثة إلى العولمة، ط1، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت – لبنان، 2006.ص135.
[1]- المرجع نفسه، ص135.

مجال غير محدود بحيث تدخل في كل المجالات، وتستطيع أن تستقطب وتقتبس بعض من أشكالها من حضارة من الحضارات، ومن أي ثقافة من الثقافات، فهي المجال الوحيد الذي تتعدد فيه الاتجاهات.

إذا اعتبرنا أن الثقافة في تكوينها تعتمد على معظم مجالات الحياة فإننا نبرز اتجاهين في تكوين الثقافة ووجودها: «الاتجاه الأول ينظر إلى الثقافة على أنها تتكون من القيم والمعتقدات والمعايير والتفسيرات العقلية والرموز والإيديولوجيا وما شاكلها من المنتجات العقلية.والاتجاه الثاني: يعتبر أن الثقافة (في تكوينها تعتمد على ذلك) النمط الكلي لحياة شعب ما، والعلاقات الشخصية بين أفراده وتوجهاته»[1]، لكن يمكننا إدراج هذا الكلام ضمن تعريف للثقافة كذلك، كونه يتناسب والتعريفات التي سبق ذكرها في المبحث الثالث من الفصل الأول. كما يمكن اعتباره اتجاهين مختلفين ومتداخلين نسبيا في تكوين ووجود الثقافة.

يقول الباحث "مولاي أحمد" في بحثه "ملامح الهوية في السينما الجزائرية" المقدم لنيل درجة الدكتوراه: «إن ثقافة الشعب الجزائري التي تشكلت وتطورت عبر التاريخ، ومن خلال احتكاكه الدائم بمختلف الحضارات والثقافات التي استوطنت المنطقة، سواء ما تمثل في الحضارة الفينيقية، الرومانية، البيزنطية، الوندال، أو الحضارة العربية الإسلامية، ثم الحضارة الأوروبية بما اقتبسته نخبة هذا الشعب من هذه الحضارة الغربية، من خلال اللغة الفرنسية التي يعتبرها البعض غنيمة حرب، وهي في ذاك الوقت وسيلة للاطلاع على ثقافته.»[2] وليس بهذا نقصد أن الثقافة الجزائرية هجينة، أي خليط لثقافات متعددة، على غرار العربية والأمازيغية والإسلامية، إلا أن هذه الثقافات قد تمازجت وتداخلت فيما بينها، وتطورت عبر مراحل تاريخية مربوطة بأحداث وظواهر معينة.

إن حديثنا عن الثقافة الجزائرية يدفعنا للحديث عن تراثها المحلي الأصيل، ويُعد التراث الجزائري مزيج من عدة روافد منها: تراث إسلامي، تراث عربي، تراث أمازيغي، أندلسي، صحراوي، تارقي، إفريقي...

[1]- مقال لعبد العليم محمد إسماعيل، بعنوان: "الهوية الثقافية". http://www.aranthropos.com

[2]- بحث مقدم لنيل درجة الدكتواه موسومة بـ"ملامح الهوية في السينما الجزائرية"، إعداد الطالب: مولاي أحمد، جامعة وهران، 2013/2012. ص135.

هذا الموروث هو بمثابة تشكيل لعالم رحب تمتاز به الذاكرة الجزائرية، فالتراث الثقافي لم يبق تلك القضية المتخفية أو خاص بالدراسات الأكاديمية وحسب، بل جلّ شعوب العالم أصبحت تعي قيمته وأهميته خاصة في ظل المبادئ العلمية الحديثة، هذا وأن التراث الثقافي الجزائري أحوج لأن تطبق عليه هذه الدراسات، وهذه مهمتنا كدارسين وباحثين ومهتمين بهذا المجال، ذلك لأن التراث الجزائري غني ومتواجد عبر ربوع الوطن بمرافق مختلفة، له من الغنى التاريخي، والهوياتي، والجمالي ما يؤهله ليكون هوية يتعرف بها الناس على الشعب الجزائري، فحظيرة التاسيلي أو الأهاقير على سبيل المثال: تمثل هوية الإنسان الجزائري في أقصى الجنوب الجزائري. كما لهذا التراث ما يمكنه من بناء هوية ثقافية جزائرية قادرة في بناء حضارة تسموا ببلدنا الجزائر على جميع الأصعدة.[1]

سبق وأن قلنا أنه من ضمن الثقافات والهويات المتمازجة والهوية الثقافية الجزائرية العربية الإسلامية، «فالمجتمع الجزائري جزء لا يتجزأ من العالم العربي الإسلامي، وبالتالي فإن الهوية الجزائرية بالمفهوم الحضاري تعني الانتماء إلى الأمة العربية الإسلامية بكل مكوناتها [...]، غير أن هناك عدة عوامل تاريخية محلية وكونية ساهمت في بلورة ثوابت معينة للهوية الجزائرية تتمثل في ثلاث محددات: – الدين الإسلامي، – اللغة العربية، – الأصل الأمازيغي.»[2] هذا الأخير لعب ولا يزال يلعب دوره البارز والمهم في إثبات وترسيخ الهوية الثقافية الجزائرية طيلة القرون الماضية، خاصة بأغانيه التراثية ولباسه التقليدي، هاتان الخاصيتان اللتان يمتازان بها كافة الشعب الجزائري.

«يؤكد دوركايم في عمل آخر له أن الثقافة ذات أصل اجتماعي [...] ودوركايم يعتقد أن الوعي الجماعي لع تأثير قوي جدا على الناس.»[1] ومنه فالشعب الجزائري قد صنع هويته وثقافته بنفسه– سواء تلك التي تخصني أنا أي الفرد (الأنا) أو تلك التي تخص الآخر أو الجماعة، أو التي

[1]- يُنظر: مقال، التراث والهوية... التماهي والتكامل، نشر على الموقع بتاريخ: 2010/12/18 - 02:11، http://www.startimes.com/?t=26500644

[2]- مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية،"الهوية الثقافية الجزائرية وتحديات العولمة"، العدد الحادي عشر، مرجع سابق، ص193، ص194.

[1]- هارلمبس وهولبورن، سوشيولوجيا الثقافة والهوية، تر: حاتم حميد محسن، (ط1، دار كيوان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق – سورية، 2010). ص19.

تخص الوطن أو القومية، صنعها بعديد من المتغيرات، «تلك المتغيرات فيها الذاتي وفيها الموضوعي، ومنها المحلي ومنها الخارجي، أي منها ما يقع في نطاق سيطري وما يخرج عن حدود السيطرة... إلخ ولكنها جميعا تؤثر في تشكيل ترجمة هويتي فردا أو جماعة، إلى سلوك يتعامل مع الهويات الأخرى- الفردية أو الجماعية أيضا.»[1] هذا الشعب سليل الأسرة الجزائرية العريقة التي «تأخذ (فيها) القيم الروحية والأخلاقية مكانا هاما بالمقارنة إلى القيم المادية، وفي نطاق الأسرة الجزائرية يجد وأن كل شيء ينصب حول "الشرف" [...] فالرأسمال الرئيسي [...] هو العرض (L'honneur) أو "الحرمة" زيادة على ذلك "المروءة" [...] بذلك يمكن أن نجد تفسيرا لتلك الثورة السريعة للإنسان الجزائري في بعض المواقف.»[2] فالشرف والمروءة هما من أهم الصفات التي يمتاز بها الشعب الجزائري منذ الأزل إلى وقتنا الحالي، لدرجة أنه بات يعرف بهما عبر مساحة جغرافية كبيرة من هذا العالم.

ضف إلى ذلك فهناك أو «ثمة شعوران هما الاحتشام (أو الحياء) والعرض (أو الشرف) (وإن كنا قد تحدثنا عنه غرضنا أن نبرز مصطلح الحياء) رُفعا إلى مصاف الموجبات وهما يمارسان رقابة اجتماعية قوية على أعضاء المجتمع [...] من هنا يمكننا أن نقول بأن الحياء سمة جوهرية وأساسية في الشخصية الجزائرية، ولا يمكنه أن يسقطها لأنها تمثل عنصرا من عناصر شخصيته وهويته.»[3] وتعتبر هذه القيم من أهم القيم المميزة للهوية الثقافية الجزائرية، والتي بنى عليها معتقداته وتقاليده، بنى عليها ثقافته المادية وغير المادية كفن المسرح الذي امتاز بتلك القيم، إلا أننا نرى تراجعا في تلك القيم، ملفت للنظر والكلام عنه يطول والمقام لا يسمح.

هذا و«تعبر ثقافة المجتمع الجزائري عن هويته الوطنية والتي تجمع بين الثقافة والوطنية، كأرضية مرجعية تشمل كل السمات الثقافية المشتركة بين مجموعة من الأفراد الذين ينتمون إلى الرقعة الجغرافية ذاتها، وهو ما من شأنه أن يعزز مفهوم المواطنة لديهم.»[1] وما نخلص إليه هو أن

[1]- مقال لفرغلي هارون، بعنوان "العولمة والهوية رؤية أنتروبولوجية"، مرجع سابق، ص374.
[2]- بحث مقدم لنيل درجة الدكتوراه موسومة بـ"ملامح الهوية في السينما الجزائرية"، مرجع سابق، ص139.
[3]- المرجع نفسه، ص141.
[1]- بحث مقدم لنيل درجة الدكتوراه موسومة بـ"العامل الجزائري بين الهوية المهنية وثقافة المجتمع، إعداد الطالب: كاري نادية أمينة، جامعة أبو بكر بلقايد تلمسان، 2012/2011. ص115.

«المجتمع الجزائري يعيش داخل فسيفساء من التعدد الثقافي فهو مجتمع عربي إسلامي أمازيغي، متوسطي، إفريقي عالمي يجمع بين المعربين والمفرنسين، يجمع بين الشاوية والقبائلية والمزابية والتارقية، غير أنه رغم هذا التعدد الثقافي فإنها تحي داخل مجتمع واحد وموحد متضامن ومتمسك تحت لواء العروبة والإسلام والأصل الأمازيغي»[1] وعليه يكفينا فخرا أننا جزائريون، إلا أن هذا الشعور لا ينبغي أن يكون مجرد شعور وفقط، بل وإنما ينبغي أن يتجاوز ذلك لنسعى به للحفاظ على تراثنا، للحفاظ على ثقافتنا وهويتنا الجزائرية.

ب- نشأة المسرح الجزائري:

المسرح وعلى اعتبار أنه فن من الفنون الأدائية، ساهم ولا يزال يساهم في بناء حضارات الشعوب عبر مرِّ التاريخ، فقد كانت له كلمته في الكثير من المواقف الحساسة، هذا «ويحتل المسرح في دول العالم المتقدم مرتبة مهمة في الحياة اليومية محققا ما تخططه من الأهداف التربوية أو الأخلاقية أو الأمنية وحتى السياسية وهو أحد أهم الوسائل الإعلامية التي ترقى بالمتلقي وتساعد على ترسيخ الهوية الوطنية، وهو الساعي دوما لتوفير حلول لمشكلات للمجتمع».[2] والمسرح الجزائري بشكل خاص «كان وسيظل أداة فعالة في توجيه الحركة الثقافية، فقد لعب دوره كاملا إبان ثورة التحرير وما قبلها، وهو الآن يؤدي رسالته بكل صدق وأمانة رغم كل الصعوبات، وينقل إلينا واقع الجزائر ثقافيا وسياسيا واقتصاديا ناقدا تارة وموجها أخرى.»[3] فالجزائر كغيرها من شعوب العالم شهدت وعرفت فن المسرح وإن كان في وقت متأخر نسبيا، حسب أغلب الدراسات والبحوث التي أجريت في هذا المجال.

تكاد تتفق مجمل الدراسات حول نشأة المسرح الجزائري، والتي ترى أن فترة ما بعد الحرب العالمية الأولى هي بداية نشأة المسرح في الجزائر، هذه الفترة التي يطلق عليها البعض بفترة ما بعد

[1]- مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية،"الهوية الثقافية الجزائرية وتحديات العولمة"، العدد الحادي عشر، مرجع سابق، ص194.

[2]- مقال لياسر بن يحيى مدخلي، أثر المسرح وأهميته، نشر على الموقع في: 17 أيلول/سبتمبر 2010، http://www.nashiri.net/articles/literature-and-art/.

[3]- صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، ط1، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع، قسنطينة – الجزائر، 2007. ص01.

زيارة جورج أبيض، إلا أن هناك دراسات أخرى تقر بهذه الفترة خاصة بالنشأة الحقيقية، في حين ترى من زاوية مغايرة أن المسرح في الجزائر ظهر قبل هذه الفترة الزمنية، إذ «أن أكاديمي بريطاني عثر بمكتبة اللغات الشرقية بباريس على أقدم نص مسرحي عربي جزائري [...] النص المسرحي الذي جاء تحت عنوان "نزهة العشاق وغصة المشتاق في مدينة ترياق بالعرق" لمؤلفه إبراهيم دنينوس وهو جزائري من مدينة الجزائر، يرجع هذا النص إلى سنة 1848م [...] والمسرحية تتناول: قصة حب خيالية جرت أحداثها بالعراق...»[1] وهناك من الدراسات من تذهب إلى أبعد من ذلك زمنياً بحيث ترى أن «تمثيليات خيال الظل أو مسرح القراقوز كانت تؤدى بالجزائر في شهر رمضان داخل قصر الدايات والبشوات، وقد شهد بعض الرحالة الفرنسيين سنة 1935م ألعاب القراقوز وخيال الظل في الجزائر، [...] وما فتئ خيال الظل والقراقوز قائما في الجزائر حتى منتصف القرن التاسع عشر.»[2] «ونشير إلى أن بطل مسرحية خيال الظل (الكراكوز- قرقوش) في الجزائر هو الحاج عيواز، وهو شخصية تاريخية، قيل أنه كان أحد وزراء السلطان مراد الثاني العثماني.»[3] ويمكن إعطاء هذه الدراسة درجة جيدة من المصداقية، ذلك لأن تمثيلية خيال الظل عرفت قديما جدا، حتى أنها عرفت قبل المسرح في شكله الحديث، وليس غريب أن نلاحظ وجوده أو ظهوره بالجزائر خاصة وأنه كان موجودا في بلاد مصر القريبة جغرافيا من الجزائر، ضف إلى ذلك فالبعض يرجع ظهور المسرح الجزائري إلى فترة الاحتلال الروماني وبعده الانتداب العثماني، مستدلين على ذلك بالآثار الرومانية والتي هي باقية إلى يومنا هذا- على غرار تيمقاد، جميلة وغيرهم.

سبق وأن ذكرنا أن نشأة المسرح الحلقة أو إعادة إحيائه كما يحلوا للبعض أن يقول يرجع إلى فترة العشرينيات من القرن الماضي، بحيث «بدأ المسرح عام 1921م إثر قدوم فرقة مصرية يقودها جورج أبيض وقدمت عروضا لمسرحيتين باللغة العربية الفصحى، ولم يكن الإقبال كثيفا فيما عدا

[1]- إدريس قرقوة، التراث في المسرح الجزائري – دراسة في الأشكال والمضامين، ج1، ط1، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع – الجزائر، 2009.ص58.
[2]- صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، مرجع سابق، ص21.
[3]- أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، ج8 - 1954/1830، ط1، دار الغرب الإسلامي، بيروت – لبنان، 1998.ص439.

الجمهور المطلع على هذه العروض والتي تركت رغم ذلك أثرا عميقا على المتفرجين الذين حضروا [...] ولم يحل عام 1926م حتى توالت المسرحيات الجزائرية، وامتدت حركة المسرح إلى أغلب المدن الجزائرية الكبيرة.»[1] والمسرحيتان اللتان مثلتا هما: «الأولى "ثارات العرب" والثانية "صلاح الدين الأيوبي" (بحيث) سبق تمثيلهما في الجزائر سنة 1913م من قبل فرقة تونسية.»[2] إلا أن هاتين التمثيليتين لم تلقيا رواجا لافتا، واعتبرها النقاد أنها قد فشلت في استدراج الجمهور لها، وأرجعوا ذلك للغة الفصحى التي كان يفتقدها الجزائريون أنذاك نتيجة لاضطهادها من قبل المحتل الفرنسي.

"ولئن كان اتصال الجزائر بالحضارة الأوروبية – من خلال الاستعمار الفرنسي- قد جاء مبكراً، فإن المسرح في هذه البلاد لم يظهر للوجود إلاَّ بعد الحرب العالمية الأولى مباشرة، أي بعد مضي قرن من الزمن على الاحتلال. على أن هذه الظاهرة كان لها ما يفسرها ويبرر وجودها من أسباب مادية ومعنوية ساهمت بصورة أو بأخرى في نشأة المسرح في هذا القطر."[3] ويرجع "مصطفى كاتب" نشأة المسرح الجزائري إلى عوامل أساسية حددها في خمسة عوامل هي:[4]

1- يرجع ظهور المسرح الجزائري إلى تلك العروض الشعبية، التي تعنى بالجماهير غير المثقفة، بحيث كانت تلك المسرحيات عبارة عن إسكاتشات تعرض في الأماكن العامة والمزدحمة بالناس، وقد كانت ذا طموح شعبوي.

2- ارتبط المسرح بالغناء وباللهجة العامية الخفيفة لغرض توصيل الفكرة وإرضاء المتفرج، كما ارتبط الغناء بالفكاهة أيضا، لذلك نجد طريقة الأداء غالبة على المسرحيات وحتى الجادة منها.

3- تميز المسرح الجزائري بشعبويته وأنه كان يهتم بغير المثقف، وحتى رجال الأدب لم يستطيعوا تمثيل مسرحياتهم على الخشبة وبقيت مجرد أعمال أدبية.

---

[1]- فرحان بلبل، مراجعات في المسرح العربي منذ النشأة حتى اليوم، اتحاد الكتاب العرب، دمشق – سورية، 2001. ص92، ص93.

[2]- أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، ج5 - 1954/1830، ط1، دار الغرب الإسلامي، بيروت – لبنان، 1998.ص422.

[3]- ميراث العيد، المسرح الجزائري نشأته وتطوره، ط1، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع- الجزائر، 2012، ص30.

[4]- يُنظر: صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، مرجع سابق، ص45، ص46

4-إن المسرح الجزائري منذ أن ظهر وهو يحاول دخول حيز التثقيف مع مراعاة جانب الترقية.

5-كان الممثلين أنفسهم من يكتب النصوص المسرحية، وأحيانا تؤدي المسرحية ارتجاليا تم تكتب فيما بعد.

«تذهب دراسات كثيرة إلى أن المسرح الجزائري قائم على التجريب منذ أن وجد، وهذا ما مكنه من التجدد والتطور، مما سهل عملية تصنيف هذا الفن بحسب هذه التجارب إلى مراحل زمنية متعاقبة ومتداخلة في الوقت نفسه، ولعل أول مرحلة هي مرحلة ما بعد زيارة جورج أبيض إلى الاستقلال.»[1] وتبدأ المرحلة الثانية بعد الاستقلال.في حين يرى آخرون أن مراحل نشأة المسرح الجزائري محددة في ستة (06) مراحل هي:[2]

- **المرحلة الأولى**: تبدأ هذه المرحلة من 1926م إلى 1934م، حيث امتازت هذه الفترة بالعروض الفنية الواقعية والاهتمام بقضايا الشعب على غرار المقاومة السياسية، وقد عرفت هذه الفترة رجال أسسوا للمسرح الجزائري أمثال علالو (سلالو علي) وداهمون، اللذان يرجع الفضل لهما في وضع ركائز المسرح الجزائري.

- **المرحلة الثانية:** امتدت من سنة 1934م إلى 1939م تاريخ اندلاع الحرب العالمية الثانية برز فيها رشيد القسنطيني الذي لا يقل أهمية من سابقيه، وقد اعتمد في مسرحياته على النقد الساخر، والتي لقيت تجاوبا كبيرا من قبل الجمهور.

- **المرحلة الثالثة:** امتدت من سنة 1939م إلى 1945م، ويمكن اعتبارها أصعب المراحل نظرا لتدخل السلطة الاستعمارية، ومنعها للعروض المسرحية خاصة تلك التي من شأنها إثارة الهوية الوطنية.

- **المرحلة الرابعة:** تمتد هذه المرحلة من 1945م إلى 1954م، تعد هذه المرحلة من أعنف المراحل فبعد مجازر 08 ماي 1945م دخل الشعب الجزائري في مأساة، وانعكس هذا بالسلب

[1]- محمد تحريشي، في الرواية والقصة والمسرح – قراءة في المكونات الفنية والجمالية السردية، دحلب، الجزائر، 2017.ص173.

[2]- يُنظر: عيسى خليل محسن الحسيني، المسرح نشأته وآدابه.. وأثر النشاط المسرحي في المدارس، ط1، دار جرير للنشر والتوزيع، 2006.ص192، ص193، ص194.

على المسرح، بحيث عاد المسرح الملتزم إلى خشبته، وإلى جمهوره التي بدأت نار الثورة تغلي في كيانه، ورغم هذا كان المسرح في مقدمة الصفوف، يعد الجمهور للحركة الكبرى.

- **المرحلة الخامسة:** بدأت مع الثورة المسلحة عام 1954م إلى الاستقلال عام 1962م، في هذه الفترة ظهرت عدة فرق على غرار فرقة: الموسيقى العربية، ومديرها محي الدين باشترزي التي قدمت مسرحيات لرشيد قسنطيني وغيره، لكنها حلت من قبل السلطات الاستعمارية، ليتأسس بعد ذلك ما يسمى بالمسرح الثوري، الذي كان يؤدى في الخارج خاصة بتونس.

- **المرحلة السادسة:** مرحلة ما بعد الاستقلال والتي تعد بداية ميلاد مسرح عربي رسمي في الجزائر فبعد الاستقلال سنة 1962م، أعلن سنة 1963م عن إنشاء المسرح الوطني في الجزائر.

يعتبر الكاتب والمسرحي "علالو" أول من كتب وعرض مسرحية جزائرية بعد الحرب العالمية الأولى إذ «أن أول مسرحية جزائرية هلل لها الجمهور الجزائري وعُرِضَت عشرات المرات في كثير من المدن الجزائرية، مسرحية "جحا" التي ألفها (كما ذكرنا) سلالو على المدعو "علالو" والتي مثلت على خشبة المسرح الجديد – الكورسال في 12 أفريل 1926م وفي رواية 22 أفريل 1926م، وهي السنة نفسها التي برز خلالها شخصيتين أعطت للمسرح الجزائري دفعا قويا وتأثيرا بالغا هما "رشيد قسنطيني" و"محي الدين باشترزي".»[1] هذان الشخصيتان اللَّذان أصبحتا بعد ذلك نستطيع أن نقول، رمزاً من رموز المسرح الجزائري، أمَّا عن ذكر مسرحية "جحا" فهي الأخرى بمثابة تراث مسرحي جزائري أصيل، بالرغم من أن المسرحية على الأقل في عنوانها لم تكن جديدة آنذاك. ويرجع نجاح مسرحية علالو إلى استعماله «لغة شعبية مبسطة. وضمَّن النص بعض الأغنيات الساخرة، واستخدم المواقف الهزلية واعتمد على لوازم مشهدية كالديكور والملابس.» في الرواية والقصة والمسرح ص 174. فالمتلقي الجزائري كان ميالا للبساطة كبساطة عيشه، محبا للسخرية والضحك وإن شئتم إلى الكوميديا، نظرا لقساوة العيش التي كان يلقاه من المستعمر، فكان لا بد أن يخرج مكبوتاته عن طريق الضحك والسخرية.

[1]- إدريس قرقوة، التراث في المسرح الجزائري – دراسة في الأشكال والمضامين، ج1، مرجع سابق، ص60، ص61.

ثم لمع نجم "رشيد قسنطيني" في مطلع الثلاثينيات، وفيها «عرف المسرح الجزائري عصرا ذهبيا على يد رشيد قسنطيني (1887م-1944م)، الذي كان أول من أدخل فكرة الأداء المرتجل إلى المسرح الجزائري. (وقد ورد أن) [...] رشيد قسنطيني ألف أكثر من مائة مسرحية وإسكتش، وقرابة ألف أغنية، وكثيرا ما كان يرتجل التمثيل حسبما يلهمه الخيال».[1] ونذكر من بين مسرحياته التي نالت قبولا ورواجا لدى المتلقي الجزائري مسرحية "زواج بوعقلين"، وهي مسرحية كوميدية تروي قضية الزواج في الجزائر، كما جعل من اللغة والثقافة الجزائرية هوية لمسرحياته، شأنه في ذلك شأن معاصره "علالو".والشيء الأكيد حينها هو أن "موضوعات المسرح الجزائري كانت مستقات من مصادرنا الأدبية والشعبية الخالصة، وبالخصوص من (ألف ليلة وليلة)، حيث لم تترجم أو تقتبس مسرحيات فرنسية لسبب وجيه هو أن تلك المسرحيات لم تكن لتستأثر باهتمام جمهورنا، وحتى أولائك المثقفون بالفرنسية يفضلون مشاهدتها في لغتها الأصلية."[2] ممَّا يوحي بأن رجالات المسرح أنذاك كان يحملون في أفكاراً توحي بمقاومة المستعمر، هذا المستعمر الذي كان هدفه سلب الهوية الجزائرية، وأن يُحِلَّ محلها هويته الخاصة، لكنه صادف في وجهه شعباً مسلحاً فعليا ول بعتاد بسيط والأهم أنه مسلحٌ فكرياً.

ونلمس في بنات أفكار هؤلاء المسرحيين والفرق المسرحية عامة أنها "كانت مؤمنة برسالتها وبأنه سياتي اليوم الذي يفهم فيه الناس أن المسرح يأتي على رأس قائمة الفنون الطليعة والتقدمية الثورية في حياة الأمم وبأنه من أهم الأسلحة التي تستخدم في محاربة الجهل والأمية والرجعية والاقطاع والامبريالية والاستعمار [...] ولأن المسرح من أرفع وأروع الفنون الإنسانية ولأنه سلاح قوي ومن أهم وسائل التوعية والتثقيف ولأن جماعة من الفنانين عندنا أدركت هذا المفهوم وأدركت ماذا بإمكان المسرح أن يُقدمه."[1] لأجل هذا لجأت إليه واستخدمته تلك الفرق وهؤلاء المسرحيين،

[1]- علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، سلسلة عالم المعرفة، رقم 25، 1979.ص461.
[2]- بن حنيش نواري، فن الكوميديا في مسرح رشيد قسنطيني، ط1، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع، 2014، الجزائر، ص32.
[1]- المرجع نفسه، ص34.

لاستخدامه كما استخدمه العدو المستعمر فرنسا. حيث أن استخدامهم له كان كنقيض لخطة فرنسا التي كانت ترمي لمحو الهوية المحلية الجزائرية.

في الختام نذكر أن «كل المصادر متفقة على أن نشأة المسرح العربي الجزائري كانت متأخرة، ولكن الكتَّاب غير متفقين في نقطتين: سبب تأخر ظهوره، وتاريخ ظهوره بالضبط.»[1] لكن وفي دراسة أجراها الباحث "أحسن ثليلاني" يرجع سبب تأخر فن المسرح على مستوى الوطن العربي بما فيه الجزائر في نقاط هي: أولا: غياب فلسفة الصراع في الدين الإسلامي، والمسرح معروف أن جوهره الصراع. ثانيا: طبيعة المجتمع العربي المقرونة بعادات تمنع التمثيل. ثالثا: صعوبة اللغة العربية كأداة في التمثيل، لذلك كنا نرى معظم المسرحيات الأولى كتبت باللهجة المحلية. رابعا: كثرة الحل والترحال في المجتمع العربي في حين أن المسرح هو فن المدينة. خامسا: اعتزاز العرب بثقافتهم، خاصة الشعر، وسادسا وأخيرا: أن المسرح اليوناني اندثر قبل أن تكون هنالك فرصة للمسلمين لنقل هذا الفن.[2] وإضافة إلى تلك الأسباب والمبررات فهناك سبب لا يقل أهمية عن التي ذكرت خاصة بالمجتمع الجزائري ألا وهي الاستعمار الفرنسي الذي ما إن استقر في بلدنا الجزائر حتى راح يضطهد كل مؤشرات الفكر والثقافة ومحو الهوية الوطنية، خوفا من إثارة الشعب الجزائري عليه، إلا أن هذا ما حدث بالفعل، فبظهور المسرح الكولونيالي والمسرح الثوري، برزت ثقافة المقاومة لدى الشعب الجزائري وهذا موضوع دراستنا في الجزء الموالي من هذا المبحث من هذا الفصل الأخير.

[1]- أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، ج8 - 1954/1830، مصدر سابق، ص441.
[2]- يُنظر: توظيف التراث في المسرح الجزائري، أطروحة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث، للطالب "أحسن ثليلاني"، غير منشورة، جامعة منتوري – قسنطينة، 2010/2009. ص25

2. المسرح الكولونيالي وإشكالية الثقافة الجزائرية:

أ- الثقافة الجزائرية إبان الاحتلال:

معلوم أن الاستعمار الفرنسي بشكل خاص، في حالة ما إذا استعمر بلد ما، فأول ما يضرب، يضرب الحضارة بمعناه الواسع، والثقافة والتعليم بمعناها الدقيق.وذلك لطمس هوية البلد المستعمَر (بفتح الميم) ليحلَّ محلها هويته الخاصة، والثقافة الجزائرية عانت مثلها مثل الشعب الجزائري نفسه من اضطهاد المحتل الفرنسي.

من المسلم به أنه «لما احتلت فرنسا الجزائر سنة 1830م كانت تجهل كل شيء تقريبا عن هذه المنطقة، ولكن سرعان ما رأت السلطة الاستعمارية أن من فائدتها معرفة تاريخ الجزائر من بدايته إلى عهد الاحتلال. وكان الدافع الرئيسي في ذلك هو كشف ماضي الجزائر وأصول هذا الشعب الذي وقع تحت نفوذها ومعرفة مؤسساته ومعتقداته، إلى غير ذلك، وما كانت لتتمكن من السيطرة على هذا البلد لولا التعرف على تراثه وواقعه.»[1] وقد ساعدها معرفتها بما ذكر على التخطيط الجيد والمحكم للسيطرة على الشعب الجزائري والتحكم به أولا، ثم على أراضينا ثانيا، ذلك لأن بسيطرتها على الشعب تتخلص من المقاومة الشعبية. وقد ذهب بعض الباحثين الفرنسيين إلى السؤال عن الأسباب التي أدت بتدهور الاستعمار الروماني للجزائر رغم قوة العظمى؟ ذلك لتدارك تلك الأسباب وعدم السقوط فيها.

وقد كان تفوقهم الفكري والحضاري نقطة إيجابية لصالحهم، فأرادوا غرس حضارتهم في الشعب الجزائري الأصيل، متغذين بروحهم الصليبية من الجانب الديني، وسرعان ما عرفوا أن هذا الشعب متمسك أيُّما تمسك بدينه الإسلامي وعاداته وتقاليده، مما استدعى من باحثيهم الاهتمام بالدراسات الإسلامية لغلغلة الدين الإسلامي والعادات والثقافة بصفة عامة.

ونذكر من بين ما أسس لهذا الغرض: "لجنة التقنيات العلمية بالجزائر" سنة 1837م والتي اعتنت بالدراسات التاريخية وامتدت إلى سنة 1844م، ثم بعدها تأسست "جمعية قسنطينة للآثار"

[1]- سلسلة المشاريع الوطنية للبحث، تاريخ الجزائر في العصر الوسيط، طبعة خاصة وزارة المجاهدين، منشورات المركز الوطني للدراسات والبحث في الحركة الوطنية وثورة أول نوفمبر 1954، الجزائر، 2007.ص301.

سنة 1853م و"الجمعية التاريخية" سنة 1856م وتعد مرجعا لا زال الباحثون في تاريخ الجزائر يعتمدون عليه رغم الأخطاء، ثم تأسست سنة 1878م "جمعية وهران للجغرافيا والآثار"، اعتنت بالدراسات التاريخية للغرب الجزائري. وذلك طبعا لاستغلال تلك المعارف والمعلومات لمصالحهم الشخصية في تسيير هذا البلد، نظرا لمعرفتهم أن تلك العقيدة والعادات والثقافة هي من يفسر قوة المقاومة ضد الاحتلال.[1] ممَّا يؤكد استبدادية هذا الاستعمار أو الاستدمار، حيث "تكمن خطورة هذا الغزو الفرنسي في كونه اكتسى طابعاً إيديولوجياً استهدف تفجير البنية الاجتماعية الأصلية (الهوية الجزائرية) [...] أسفر ذلك عن تأثير بعض الفئات بأنماط الحياة الأوروبية، وتطلعها إلى الحضارة الغربية والثقافة الوافدة التي أصبحت تهدد كيان الأمة ومقومات حضارتها العربية الإسلامية."[2]

لم يقف الاستعمار الفرنسي عند هذا فقط، بل «استبعد المؤرخون والمسؤولون الكولونياليون كافة طرائق الحكى المخالفة لطرائقهم باعتبارها أقل دلالة، [...] (وقد كانت تهدف تلك المحاولات الكولونيالية) إلى ضمان السلطة الكاملة على السكان المستعمرين colonised. وكثيرا ما كان يحرم هؤلاء اللذين تعرضوا للغزو من طرح بديل لهذا السردية الرسمية.»[1] ومما يلاحظ من هذا النص ومما سبق، أن الاستعمار لم يبخل على الجزائريين بأبشع طرق الاضطهاد والإجرام في سبيل سرقة أرض استعصت قبله على الرومان وكذا الإسبان، في سبيل محو هوية خلقت لتكون جزائرية، عربية، إسلامية وفقط.

ذكر المؤرخ أبو القاسم سعد الله في مؤلفه تاريخ الجزائر المتكون من عشرة مجلدات يقول: «أن حالة الأدب والثقافة غداة الاحتلال إذا حكمتا من الكتابات التي عاصرت الاحتلال في مرحلته الأولى أدركنا أن الثقافة كانت تعاني ضعفا كبيرا»[2] ويرجع سعد الله هذا الضعف إلى «أن نمط التعليم (ويقصد الفرنسي) وتغلغل التصوف والجمود الثقافي قد جعل من الصعب على الأدباء

[1]- المرجع السابق، ص301، ص302، ص303.
[2]- ميراث العيد، المسرح الجزائري نشأته وتطوره، مرجع سابق، ص10.
[1]- هيلين جيلبرت وجوان تومكينز، الدرامة ما بعد الكولونيالية – النظرية والممارسة، تر: سامح فكري، مر: سامي خشبة، مركز اللغات والترجمة – أكاديمية الفنون، القاهرة – مصر، 2000.ص154، ص155.
[2]- أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، ج8 - 1954/1830، مصدر سابق، ص07.

أن يبرزوا أو يجدوا لهم مكانا في الجزائر غداة الاحتلال، [...] فقد ضُرب التعليم ضربة قاضية على إثر مصادرة الأوقاف [...] وهاجر العلماء ونهبت المكتبات. [...] (أما المعلمين) التحق بعضهم بالمقاومة التي تولاها عبد القادر بن محي الدين في غرب البلاد والحاج أحمد في شرقها.»[1]إذن فالاستعمار الفرنسي أرادها حربا واحتلالا للأرض والفكر والمعقل والجسد، أراد اغتصاب الهوية الثقافية لا بل الهوية بشكلها العام للشعب الجزائري.

إلا أن ظهور بعض الأحزاب السياسية والجمعيات على اختلاف وُجهتها، خففت من وطئ الكارثة التي كانت ستعي فرنسا لتفعيلها ألا وهي ضرب الهوية الجزائرية، وتُعد جمعية العلماء المسلمين الجزائريين من بين أهم الجمعيات التي ساهمت في رفع درجة الوعي لدى الشعب الجزائري إبان الاحتلال الفرنسي، "ولعل ما كانت ترنو إليه جمعية العلماء من خلال سياستها هذه التي جاءت كرد فعل معاكس للأديديولوجية الاتعمارية، هو تكوين ملكات نقدية للعلوم المعاصرة لدى الشباب، تُمكنه من استعاب التطور الحضاري والثقافي لهذا العصر من خلال لغته. وسعياً لتحقيق ذلك المشروع، قامت بإنشاء المدارس الحرة على مستوى الوطن بما في ذلك (الدواوير) للأطفال والكبار لتعميم التعلم ونشر الثقافة."[1] وطبعا الثقافة الجزائرية الأصيلة النابع من التراث المحلي العربي الإسلامي. وهذا فقط لترسيخ الهوية المحلية ومجابهة خطة المستعمر الفرنسي في دحضها.

نستنتج مما سبق أن «الثقافة الجزائرية عموما عانت نتيجة الاحتلال. فالمواسم الوطنية والتاريخ واللغة إما اختفت وإما اضطهدت، [...] كما أن المثقفين الجزائريين قد فقدوا تدريجيا الاتصال بماضيهم نتيجة لفقدان الكتب والمدارس بلغتهم. أما الفلاحون فقد تركوا للخرافات والجهل، وقد كانت اللغة العربية أكثر النظم الوطنية الجزائرية معاناة، [...] (وكان الهدف من اضطهاد اللغة العربية) هو القضاء عليها تمهيدا للقضاء على الثقافة العربية الإسلامية، وبالتالي القضاء على الشخصية الجزائرية.»[2] "ورغم ما بذله المستعمر من جهود، سعيا للقضاء على الثقافة

[1]- المصدر السابق، ص09، ص10.
[1]- ميراث العيد، المسرح الجزائري نشأته وتطوره، مرجع سابق، ص- ص، 16- 17.
[2]- إبراهيم مهديد، المثقفون الجزائريون – وهران – خلال الحقبة الكولونيالية الأولى 1912 – 1850 (دراسة تاريخية واجتماعية)، منشورات دار الأديب، وهران – الجزائر.ص06.

العربية في الجزائر وإذابتها في بوتقة الثقافة الغربية، من خلال الغزو الثقافي والانفتاح، وتعليم اللغة الفرنسية، فإن ذلك ظل أمرا مستعصياً إلى حدٍّ ما، ولم يضر الشعب بقدر ما ساهم في رفع مستواه الفكري ووعيه للمطالبة بالتحرير السياسي، ثم الاستقلال."[1] فقد مارس الاحتلال الفرنسي تلك الاضطهادات والجرائم ببشاعتها طيلة قرن وثلث القرن من الزمن، وحينما قدَّر الله للهوية الجزائرية بإعادة إحياء نفسها، ودحض المخلفات الكولونيالية بعيدا، هلَّلت وغرَّدت في مدة أقصاها سبعة سنوات ونصف السنة بأن تحيا الجزائر بتراثها وثقافتها، قبائليتها عروبتها وإسلامها.

ب- المسرح الكولونيالي ومبدأ المقاومة:

نذكر أن الاحتلال الفرنسي احتل الجزائر سنة 1830م أي في مطلع ثلاثينيات القرن التاسع عشر الميلادي، وقد تميزت السنوات الأولى للاحتلال بالبطش والعنف من قبل المستمِر، والرفض والمقاومة من قبل الشعب الجزائري، مقاومة شعبية شملت كل المناطق. ولم تتوانى فرنسا في استعمال كل وسائل الاحتلال القمعية للقضاء على المقاومة، ومحاولة طمس كل السمات الحضارية والثقافية للشعب الجزائري وعاداته وتقاليده التي تعبر عن هويته، وكان عذرها في ذلك أنها تهدف إلى أن تجعل من المجتمع الجزائري مجتمع متحضر ومتمدن. ومن بين ما حملت معها لتجسيد ذلك: الكتب والمفكرين والمهندسين والعلماء والأدباء والفنانين...،[1] هؤلاء العلماء والأدباء كانت مهمتهم الحفر عن تاريخ الجزائر قبل الاحتلال، لمعرفته عن كثب وسهولة التوسع والتسلط من خلال تلك المعارف – كما سبق وأن ذكرنا-. تلك الأبحاث التي أطلق عليها بالسوسيولوجيا الكولونيالية.

قبل أن تنتقل المقاومة إلى الركح كانت على أرض الورى فقد تميزت الفترة الاستعمارية للجزائر ما بين (1830م-1900م) بثلاث عناصر حسب الباحث صالح لمباركية، وهي:[2]

1- شدة المقاومة من قبل الشعب الجزائري ورفضه التام لكل محاولات الإدماج.

[1]- ميراث العيد، المسرح الجزائري نشأته وتطوره، مرجع سابق، ص- ص، 23- 24.
[1]- يُنظر: صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، مرجع سابق، ص22.
[2]- المرجع نفسه، ص24.

2- محاولات الاستعمار طمس آثار الثقافة العربية الإسلامية في البلاد والاستغناء عنها بالثقافة الأوروبية.

3- تمسك الشعب الجزائري بالهوية المميزة له والحفاظ على عاداته وتقاليده الشعبية.

وكي تتغلب فرنسا على تلك المقاومة رأت أنه لا بد أولاً من استمالة الرأي العام ثم رفع معنويات الجيش الفرنسي الذي أصبح يشك في إمكانية طمأنينيته في هذا البلد، وعلى إثر هذا جيئ بالمسرح كمحاولة لإيصال بعض الرسائل كخطوة أولى، قبل أن تتغير استراتيجية فرنسا في استعمال هذا الفن كسلاح ذو حدين. إذن "ما يمكن أن نستخلصه بهذا الصدد أنَّ نقل المسرح الفرنسي إلى الجزائر (في بادئ الأمر) كان لغرضين أساسيين: الأول هو خلق المناخ المناسب للمجتمع الأوروبي المستوطن وتوفير معالم الحياة الأوروبية له لضمان عملية الاستطان، أما الغرض الثاني فيتمثل في اتخاذ المسرح كوسيلة لتوعية الجيش الفرنسي بالمهمة (النبيلة) التي يقوم بها، ورفع معنوياته التي كثيراً ما كانت تهبط وتتدهور نتيجة اصطدامه بالمقاومة الشعبية."[1] وكما أشرنا مسبقا فإن تميز الشعب الجزائري بخصال الشجاعة والمروءة والحشمة في الأماكن التي تقتضي ذلك. جعل منه شعب ذو بأس لا يرضخ لأقوى الصعاب على غرار المستعمر الفرنسي بقوةِ عِدَّته وعتاده.

«قيل عن الفرنسيين إن المسرح يسير معهم حيثما ذهبوا، فهم يحيون المسرح بمختلف أنواعه، ويعتبرونه لازمة من لازمات حياتهم الاجتماعية. والتمثيل عندهم لا يقتصر على المدنيين بل كان العسكريون يمثلون أيضا، ولا يقتصر الأمر على الرجال وقد مثل بعضهم دور النساء. وفي كل مدينة احتلها الفرنسيون نصبوا خشبات المسرح ومثلوا عليها.»[1] "ومن هنا جاء التفكيرفي إمكانية إنشاء مسرح فرنسي في الجزائر باعتباره إحدى دعائم الواقع الاجتماعي والحضارة الأوروبية، ووجوده في هذه البلاد معناه امتداد للثقافة الفرنسية. ثم إن الحكام والساسة الفرنسيين كانوا يدركون ما لهذا الفن من أهمية وخطورة في شتى مجالات الحياة، وما له من أثر على كيان المجتمع

[1]- ميراث العيد، المسرح الجزائري نشأته وتطوره، مرجع سابق، ص63.
[1]- أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، ج5 - 1954/1830، مصدر سابق، ص410.

الفرنسي في المستعمرة."[1] وطبعا تلك التمثيليات إرضاءا للمستوطنين الكولون، ومحاولة لاستمالة شعور السكان الأصليين أي الشعب الجزائري.

ذكرنا في المبحث الثاني والمبحث الثالث من الفصل الثاني بعض المذاهب والمدارس المسرحية، وقد ذكر المؤرخ "أبو القاسم سعد الله" أن «المسرح الفرنسي في الجزائر يساير هذه المدارس ويتأثر بها، ولكن الموضوع كان هو الجزائر في أغلب الأحيان، الجزائر بقصصها وتاريخها برجالها ونسائها [...] كانت المسرحيات الأولى تحمل أسماء معروفة أو مخترعة من الواقع الاجتماعي، مثل العربي، والبدوي، والبربري، والميزابي، واليهودي، وسالم التومي، وبابا عروج، وخالد، والكاهنة، ثم القبيلة والواحة، وتوات، والصحراء، ثم أسماء نسائية تاريخية مثل زفيرة، وسوفو نيزبة، وعائشة...»[2] وإليكم بعض المسرحيات ومؤلفيها وتواريخ عرضها في الفترة الممتدة ما بين (1830م-1920م) موضحة في الجدول الآتي:

[1]- ميراث العيد، المسرح الجزائري نشأته وتطوره، مرجع سابق، ص30.
[2]- المرجع نفسه، ص410.

الشكل رقم: 07 يوضح أهم المسرحيات التي عُرضت في الجزئر خلال الفترة ما بين 1830 / 1920.[1]

المؤلف	المسرحية	تاريخ العرض
– منديل داكستا	– دار الجزائر عند السيّد بولينياك	– 1830
– موكيرو	– عبيد الجزائر	– 1830
– جوهر تيودور وكوينار	– قصة حرب مدينة الجزائر	– 1831
– جوهر	– أسير عبد القادر	– 1840
– دوميرسيان وفونتيني	– عبد القادر في باريس	– 1842
– كاراموش	– البغليا في إفريقيا	– 1842
– فوتييه وبارفيه	– اليهودية القسنطينية	– 1846
– جابيان	– عروج بربروس	– 1849
– جالي	– نقرا في الأخبار	– 1864
– ليقوتيه	– زمرة تلمسان	– 1877
– بويلوس	– عمار	– 1877
– ريبولي	– الزواج	– 1890
– الصديق بن العوطة	– وصاية الجزائر	– 1913
– لينو روماند	– ريح السيمون	– 1920
– شوازيني	– الكاهنة	– بدون تاريخ

ويذكر ذات المؤرخ (أبو القاسم سعد الله) أن الجزائر لم تقتصر على تلكم المسرحيات، بل شهدت الساحة المسرحية إن صح التعبير عديد المسرحيات، منها ما كان مقتبساً ومنها ما كان خليط بين الواقع المحلي والنص الأجنبي الذي كان في غالبه عربي، على أن يوضع في قالب ثقافي هوياتي جزائري. وقد عرفت الجزائر وقتها «ما لا يقل عن 43 مسرحية بين 1830م-1925م. (منها ما ذكر في الجدول السابق) وهو عدد قليل وكان حوالي ثلثي هذه المسرحيات مُثِّلَ قبل 1880م. ولكنها جميعا كانت حسب بعض النقاد، مسرحيات ضعيفة، وكانت من مختلف

[1]- صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، مرجع سابق، ص24، ص25.

الأنواع، فيها نوع الدراما والميلو درامة، والكوميديا، والفودفيل Voudville».[1] ويبقى هذا المسرح الكولونيالي بدون هوية جزائرية أصيلة، وإن كانت بعض مسرحياته مسرحيات من التراث المحلي الجزائري، إلا أن الكولون قد استغل تلك العوالم التراثية لمصلحته الاستعمارية.

ومن أشهر تلك المسرحيات «مسرحية موكيرو بعنوان "عبيد الجزائر" التي عرضت سنة 1930م ومسرحية ولينمو روماند "ريح السيمون" والتي عرضت سنة 1920م (كما هو موضح في الجدول السابق) وغيرها من الأعمال المسرحية المرتبطة بالزمن الذي مثلت فيه أحداث آنية وعائية غرضها الإعلام والتشهير.»[2] ضف إلى ذلك فإنها كانت تهدف «إلى تأسيس رؤية أسطورية عن الجزائر "بوابة الشرق الساحر".»[3] ولم تكن هذه المسرحيات أو تلك إلا «وسيلة من وسائل الأيديولوجيا الرامية إلى إثبات الشرعية الاستعمارية.»[4] واعتمدت السلطات الاستعمارية لتجسيد تلك الأيديولوجيا الكولونيالية – إن جاز التعبير– على السينما كذلك «ففي إطار المشروع الاستعماري، ساهمت الأفلام في إنتاج المتخيل الجمعي الفرنسي عن "الشروق الساحر" (واعتمدت في ذلك على) [...] اللوحة الزيتية، ثم الرواية فالتصوير الفوتوغرافي.»[5] فالمسرح.

«إن الصورة التي رسمها (المسرح الكولونيالي إلى جانب) السينما الاستعمارية (الكولونيالية) للبيئة الجزائرية، هي لوحة فولكلورية منمطة. فالسينمائيون الاستعماريون (والمسرحيون الكولونياليون) لم يثر انتباههم في الجزائر (سواء عن قصد أو عن غير قصد) غير شمسها وهوائها، ومناظرها الطبيعية الخلابة، وكأنها مجتمع خال من الحياة الاجتماعية، فلا وجود لذلك الإنسان الجزائري المسحوق، المطرود من أرضه، لا فقر ولا انتفاضات، بل كل شيء يوحي بالاستقرار.»[1]

---

[1]- أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، ج5 - 1954/1830، مرجع سابق، ص411.

[2]- مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري« LLA » ، ندوة حول الهوية في الأدب الجزائريوم: 2014/04/12، عنوان المقال: "المسرح الجزائري وسؤال الهوية لمحمد فلاق أنموذجاً"لعلحية مودع، جامعة محمد خيضر بسكرة ص ب 145 ق ر، 07000 بسكرة، الجزائر، 2014.-http://univ-biskra.dz/lab/lla/index.php?option=com_content&view=article&id=169&Itemid=124ص03.

[3]- مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، العدد الثامن، مقال بعنوان: "المتخيل الكولونيالي من وهم المكتوب إلى زيف المرئي المضمر والمنظور، لسليم بتقة، – جامعة محمد خيضر، بسكرة – الجزائر، 2012. ص09.

[4]- المرجع نفسه، ص10.

[5]- المرجع نفسه، ص11

[1]- المرجع نفسه، ص12.

هذه الصورة التي انتفض لها الشعب الجزائري الأصيل بالمقاومة المسلحة من جهة وبخلق مسرحيات موازية من جهة أخرى، ولكن رغم ذلك فقد تأثر الكتاب الجزائريين مع قلتهم بالمسرح الفرنسي فأرادوا التوثيق للمسرح الجزائري في فترته الكولونيالية.

وأما من «قاما بدراسة تاريخ المسرح الجزائري بالفرنسية هما الأخوان سعد الدين ورشيد بن سنب. [...] ويرى الكاتب (عثمان الكعاك) أن التدخل السياسي قد منع المسرح (في الجزائر) من التطور وأن الاستبداد، كما قال هو الذي أبقى المسرح في دائرة دار المهابل، وتاج العروسة، وفاطمة المقرونة، وأمثالها.»[1] «ولم يفعل الاستعمار الفرنسي ذلك إلا بعد أو وجد أن المسرح أخذ يشكل خطرا. لأنه لم يعد يهدف إلى الهزل والفكاهة، وإنما انتقل إلى الالتزام الواعي بقضية الجماهير، حتى أن المسرح لم يكتف بما يقدمه من إنتاج محلي، وإنما أخذ يقدم إنتاجا مترجما عن الآداب الأجنبية العالمية بما يتناسب والثورة ضد الاستعمار.»[2] هذا المسرح الذي يمثل مقاومة فكرية من الشعب الجزائري الذي اتضحت له الصورة الأيديولوجية التي يهدف الكولونياليون لتثبيتها في أذهان الجزائريين، لمحو هويتهم الأصيلة.

إن من بين المصادر التي درست المسرح الجزائري، والتي كتبها جزائريون سواء العربية أو الفرنسية منها نذكر:[3]

1- سعد الدين بن شنب (المسرح العربي في الجزائر) في المجلة الإفريقية، سنة 1935م، وهو بحث من أشمل البحوث عن الموضوع.

2- رشيد بن شنب (رشيد القسنطيني: أبو المسرح العربي بالجزائر) في الوثائق الجزائرية Doc.Alg، سنة 1947م.

3- رشيد بن شنب أيضا (علالو وجذور المسرح الجزائري)، في مجلة الغرب الإسلامي، 1977م، رقم 24.

[1]- أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، ج10 - 1954/1830، ط1، دار الغرب الإسلامي، بيروت – لبنان، 1998.ص328، ص329.

[2]- أحمد دوغان، الثورة الجزائرية في المسرح العربي، محافظة المهرجان الوطني للمسرح المحترف، 2008. ص22.

[3]- أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، ج8 - 1954/1830، مصدر سابق، ص440.

4- محي الدين باش تارزي، المذكرات، في جزئين، ط. الجزائر 1968. [...]

5- عبد القادر العربي، وهو عبد القادر الحاج حمو، (المسرح والموسيقى العربية)، في (لافريك) وهي مجلة كانت تنشرها جمعية الكتاب. رقم 51- يونيو 1929م.

هؤلاء المثقفون الذين أرادوا توثيق المسرح الجزائري، على خلاف المثقفين المحسوبين على الإدارة الكولونيالية والذين طالبوا «بتطبيق مبدأ الفصل بين الدين والدولة على الإسلام. وهو الشيء الذي يعني وضع نهاية لوجود المثقف الديني الموظف، وتبعا لذلك نهاية استخدام العامل الديني، والثقافي عامة كأداة لإعادة إنتاج السيطرة الكولونيالية.»[1] فالثقافة كما ذكرت في الفصول السابقة لها علاقة مع مجمل المجالات الفكرية والعلمية والمصطلحات السياسية والاجتماعية وغيرها، كمصطلح العولمة السابق الذكر، فهؤلاء المسؤولون الكولونياليون أرادوا إدخال مصطلح العولمة للثقافة المحلية الجزائرية، لقوة إضافية لمحو الهوية الثقافية الجزائرية.

لقد اهتم الكولونياليون بالثقافة بمجالها الأوسع. ففي مقال نشر سنة 1888م من قبل أحد مؤيدي فكرة "الأيديولوجية الكولونيالية" مشيدا بها «وبالتطور الحضاري "الكولونيالي" قائلا بأن الجزائر أصبحت بطريقة غير محسوسة، بل بالأصح بطريقة محسوسة، أرض فرنسية، إن التطور الحضاري فيها أمر لا شك فيه، إن مدينة الجزائر هي مركز تختلج فيه حياة مستقلة».[2] وما كان رد الجزائريين إلى مقاومة تلك الأيديولوجيا المفروضة من قبل الكولون الفرنسي، والرفض التام، ومن بين ما لجؤوا إليه ما يسمى بالثقافة الشعبية، المتمثلة في الغناء والمديح والشعر الملحون، وبالطبع بعض المسرحيات ذات اللهجة المحلية الجزائرية، كون اللغة الفصحى كانت بعيدة المنال، نظرا للممارسات الكولونيالية القمعية عليها.

أنشأ الكولون المسارح عبر ربوع الوطن، و«المسرح الذي أنشأه الفرنسيون كان يحمل اسم "المسرح البلدي" عادة [...] فكان للعاصمة مسرحها البلدي منذ 1853م، وقد اشتهرت حفلاته قبل 1870م، [...] ويقول مؤرخوا الفرنسيين أن المسرح (الكولونيالي) الجزائري-

[1]- مجلة الثقافة، مجلة فصلية ثقافية تصدر عن وزارة الثقافة، العدد 21 أكتوبر 2009. ص123.
[2]- المرجع نفسه، ص125

الفرنسي– الحقيقي بدأ بعد 1949م وهم يقيسون ذلك بنجاح الفرق الفرنسية الجزائرية في باريس وغيرها من المدن الفرنسية.»[1] وفي الجانب الآخر لم يجد المسرحيون الجزائريون ما يشبعون به مسارحهم بشكل يقاوم المسرح الكولونيالي مما «جعل أهل المسرح يلجأون إلى وسائل أخرى مثل الاقتباس أو الترجمة أو الرجوع إلى التراث.

فهذه رواية (عائشة القادرة) اقتبسها عبد الرزاق كرباكة التونسي من ألف ليلة وليلة.»[2] «وقدم المسرح أيضا مسرحيتين أخريين الأولى بعنوان (منيب) المترجمة عن الفرنسية. ولم تقدم جديدا حسب بعض النقاد، أما المسرحية التي جاءت بالجديد فهي (كيد النساء) التي أبدع باش تارزي في تأليفها وجعلها تتلاءم مع الذوق الجزائري»[3] وكانت عبارة عن دراما اجتماعية تروي لنا وضعية المرأة في المجتمع الجزائري، تلك المرأة التي عانت هي الأخرى من بطش المستعمر الفرنسي.

ونذكر من بين المسرحيات الكولونيالية «درامة عروج وزفيرة التي أشرنا إليها، تأتي مسرحية الكاهنة. (وهي الأخرى أشرنا إليها في الجدول) فقد ظهرت على أنها يهودية جمعت قبائل البربر والجيش الإفريقي واللاتيني ضد العرب المسلمين، ولكن الكاهنة أحبت خالد العربي، واتهم كسيلة خالدًا، ودافعت هي عن خالد، ثم جرى حوار آخر بين خالد وكسيلة والكاهنة انتهى بنبؤة من الكاهنة، كما توّعد كسيلة خالدًا.»[4]ولم يسعفنا الحظ للوقوف عليها كغيرها من المسرحيات الكولونيالية الأخرى، «ومن المسرحيات الدرامية أيضا مسرحية (الجزائر) لديكور، وهي تقع في فصلين وستة مشاهد (لوحات) وخاتمة، وهذه المسرحيات هي التي افتتح بها المسرح الإمبريالي في 29 سبتمبر 1853م. [...] (وغالبية تلك المسرحيات اعتبرها النقاد) من النوع الذي غلبت عليه الكمية على الكيفية، فقد كان الغرض منها كثرة وليس رفع المستوى والوصول إلى أهداف نبيلة.»[1] بينما يبقى الهدف الأسمى للمسرح الكولونيالي بالجزائر هو سلاح أيديولوجي لتجسيد فكرة الجزائر فرنسية.

[1]- أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، ج5- 1954/1830، مصدر سابق، ص412، ص413.
[2]- أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، ج10 - 1954/1830، مصدر سابق، ص329.
[3]- المصدر نفسه، ص330.
[4]- أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، ج5 - 1954/1830، مصدر سابق، ص414.
[1]- المصدر نفسه، ص415.

"وممَّا لا شكر فيه أن تأثير المسرح الفرنسي في الجمهور الجزائري، كان منعدماً حتى هذه المرحلة التاريخية. والدليل على ذلك عدم اقتداء الجزائريين بهذا المسرح لمدة تناهز قرنا من الزمن. بل إنها ماتت قبل أن تولد، ويرجع ذلك إلى عدة أسباب تفاعلت، فيما بينها، فحالت دون قيام مسرح جزائري في ذلك الوقت."[1] ضف إلى ذلك فقد "سعت الإدارة الفرنسية (في حدِّ ذاتها) بكل ما أوتيت من وسائل إلى طمس الحركة المسرحية في الجزائر، نظراً لما لها من دور في ايقاض الجماهير الشعبية وتوعيتها سياسياً، لذلك حاربة فرق المسرح وعناصرها، ..."[2] ومن خلال هذاوما سبق ذكره، نستخلص أن المسرح الكولونيالي،يعبر عن بشاعة التسلط الفكري والثقافي والهوياتي للجزائريين، وهذا هو مبتغى الإدارة الكولونيالية باستبدال الهوية العربية الإسلامية للجزائريين بأخرى فرنسية مسيحية أوروبية، وهذا ما راحت تعمل عليه طيلة قرن وثلث القرن من الاحتلال.

- **الهوية الجزائرية وصالة العرض المسرحي:**

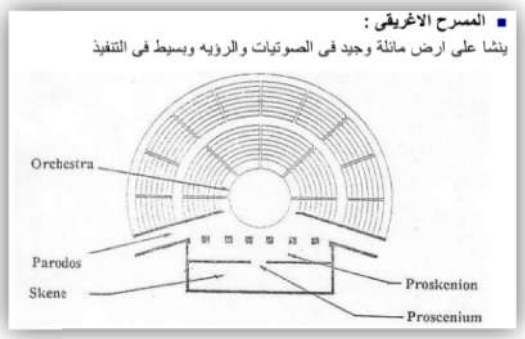
إن جئنا إلى تعريف صالة العرض المسرحي فسنقول: إن صالة العرض المسرح أو «صالة الجمهور Auditorism هي الجزء المخصص في أي مسرح لاستقبال النظارة. كانت صالة الجمهور في المسرح الإغريقي عارية بلا سقف، وعلى شكل حدوة الحصان، عرفت باسم (تياترون– Theatron) وفي ارتفاعات مستمرة ومتدرجة إلى أعلا.»[3] وورد تعريف آخر لها في الموسوعة العربية العالمية على أنها، «هي الجزء الذي يجلس فيه المشاهدون خلال العرض. وبشكل عام، تحتوي الصالة على مرافق أخرى مثل شباك التذاكر والمداخل والمخارج وأماكن الاستراحة والعرض وتناول المرطبات.»[1] هذا وتختلف صالونات المسارح من جيل إلى جيل أو بالأحرى من عصر إلى عصر، كما تتنوع من حيث الشكل الداخلي والخارجي.

[1]- ميراث العيد، المسرح الجزائري نشأته وتطوره، مرجع سابق، ص- ص، 70- 71.
[2]- بن حنيش نواري، فن الكوميديا في مسرح رشيد قسنطيني، مرجع سابق، ص34.
[3]- كمال الدين عيد، أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي، مر: إبراهيم حمادة، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية – مصر، 2006.ص404.
[1]- الموسوعة العربية العالمية ج23، ط2، مؤسسة أعمال الموسوعة للنشر والتوزيع، السعودية- الرياض، 1999.ص222.

وإليكم بعض الصور التي توضح شكل المسرح عامة في القديم وتحديدا عند الإغريق والرومان: حيث تتنوع المسارح أو صالات العرض المسرحي إلى عدة أنواع نذكر منها:[1]

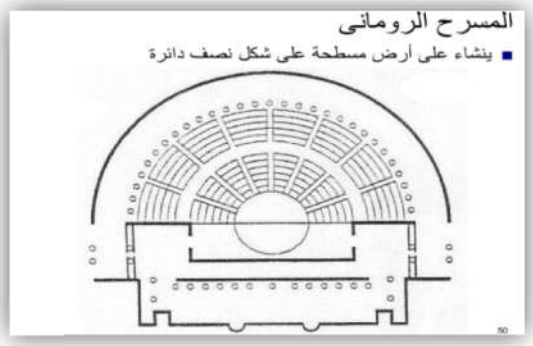
1- المسرح الإغريقي:

أنشأ على أرض مائلة طبيعيا، ويعتبر جيد في الصوتيات والرؤية كذلك بجانب بساطته في التنفيذ.



الصورة رقم (08): رسم تخطيطي للمسرح الإغريقي

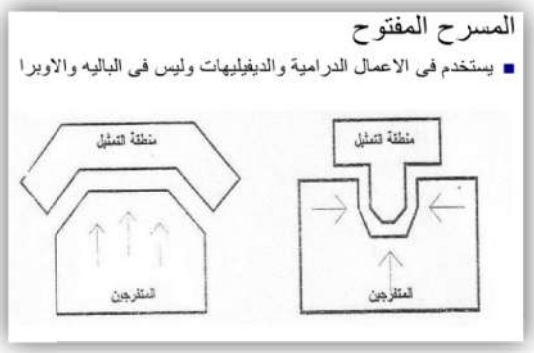
2- المسرح الروماني: أنشأ على أرض مسطحة تقريبا بشكل نصف دائري، وله حوائطه الخارجية المميزة.



الصورة رقم (09): رسم تخطيطي للمسرح الروماني

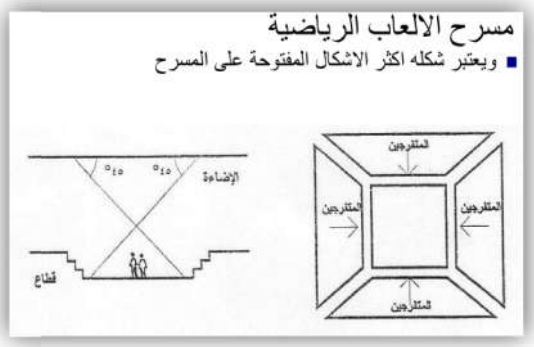
3- المسرح المفتوح: يتميز بانفتاح خشبته مع الجمهور، دون أي حوائطاً وحواجز بينهما ومن مساوئه أن المتفرجون يجلسون بمواجهة بعض ويصبح المتفرج خلفية للممثل مما يفسد العمل الدرامي.

[1]- مقال بعنوان: "المباني الفنية". https://www.google.dz/search?q. تاريخ دخول الموقع: 2017/03/29



الصورة رقم (10): رسم تخطيطي لمسرح الألعاب الرياضية

4- مسرح الألعاب الرياضية: وقد يسمى المسرح الدائري، ويعتبر أكثر الأشكال المفتوح للمسرح.



الصورة رقم (11): رسم تخطيطي للمسرح المفتوح

5- المسرح المتغير:

مسرح متعدد التشكيل، ويعتبر أكثر المسارح ديناميكيةفي التشكيل، كما له خشبة متحركة ميكانيكيا أو يدويا.

6- المسرح متعدد الأغراض:

يعتبر ببساطة فراغ يستعمل لأغراض متعددة منها العرض المسرح، أو صالة للمحاضرات، أو صالة للألعاب الرياضية.

ومن بين أهم مرافق صالة العرض المسرحي "خشبة المسرح" وفي تعريفها ورد أن «خشبة المسرح في المعمار الحديث هي المكان أو المساحة المواجهة لمكان صالة الجمهور.»[1] أما من حيث الشكل فهي تتكون من الستار الذي يبدأ المسرحية ويختمها برفعه وإنزاله، وخلف هذا الستار تتم

[1]- كمال الدين عيد، أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي، مرجع سابق، ص279.

أحداث المسرحية وعلى نفس المكان تقام التصاميم والديكورات، بينما فوق الخشبة الستار نجد الإضاءة وكل ما يتعلق بها.[1]

جاء في الموسوعة العربية العالمية فيجزئها الثالث والعشرون(23) أن لخشبة المسرح «أربعة أنواع (04) رئيسية في المسرح الحديث:خشبة المسرح الوجاهية، 2- خشبة المسرح المفتوحة وتسمى أيضا خشبة المسرح الناتئة، 3- خشبة المسرح المدوَّرة، 4- خشبة المسرح المرن. وتوجد كل من هذه الأنواع نوعا معينا من العلاقة بين الممثلين والمشاهدين ويتطلب كل منهما ترتيبا من الإخراج».[2] وإليكم بعض الصور التي توضح تلك الأنواع لخشبة المسرح:[3]

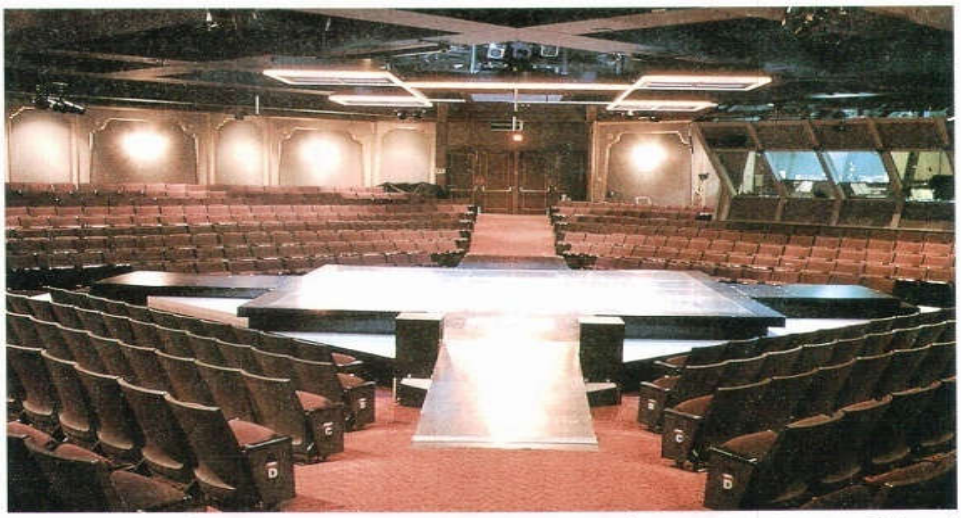
المسرح الوجاهي يتيح للمشاهدين مشاهدة المسرحية من الأمام. وعادة ما يقدَّم العرض خلف إطار يسمى الإطار **الوجاهي** الذي يحتوي على خشبة المسرح.

الصورة رقم (12): رسم يوضح أحد أنواع المسرح والمتمثل في المسرح الوجاهي

[1]- يُنظر: المرجع السابق، ص279، ص280.
[2]- الموسوعة العربية العالمية ج23، مصدر سابق ص222، ص223
[3]- المصدر نفسه، ص222، ص223، ص224.

خشبة المسرح المفتوح تحيط صالة المشاهدين من ثلاث جهات. ويسمح هذا النوع من المسرح ببناء علاقة قوية بين المشاهدين والممثلين، غير أن محدوديته تأتي من عدم قدرته على استخدام قطع الديكور الكبيرة إلا في جزئه الخلفي.

الصورة رقم (13): رسم يوضح أحد أنواع خشبات المسرح والمتمثلة في خشبة المسرح المفتوح



المسرح المدوّر مساحة يحيط بها المشاهدون من أربع جهات. ويجب على الممثلين والممثلات تقديم عروضهم بشكل يسمح لجميع المشاهدين برؤيتهم وسماعهم بوضوح. كما يجب أن تكون مجسمات المناظر الطبيعية منخفضة حتى لا تحجب نظر أي من المشاهدين.

الصورة رقم (14): رسم يوضح أحد أنواع المسرح والمتمثل في المسرح المدور

يتضح لنا أن خشبة المسرح شهدت عدة تغيرات وتطورات قبل أن تصل إلى ما هي عليه «فقد مرت بالعديد من مراحل التطور التي أضافت كل مرحلة من تلك المراحل بعدا جديدا في شكل خشبة المسرح، وترجع تعددية مراحل تطور خشبة المسرح تبعا لكون المسرح من أقدم الفنون التي عرفها الإنسان على مر العصور [...] (بينما) لم تتخذ خشبة المسرح وضعها وصورتها الحالية

إلا منذ قرنين أو ثلاث ليس أكثر.»[1] وتختلف صالة العرض أو المسرح كبناية باختلاف خشبتها بالدرجة الأولى كونها عامل أساسي من عوامل إنجاح العرض المسرحي.

ينبغي الإشارة إلى أن هناك علاقة جد وطيدة ومهمة بين المسرح كبناية بكل مكوناته على غرار الخشبة وبين العرض المسرحي والنص تحديدا ومدى استطاعة الممثلين من أداء أدوارهم على الخشبة المعينة، وبين المتفرج أو المتلقي بشكل أساسي، ذلك لأنه في حالة لم ينسج تلك العوامل (صالة العرض المسرحي- العرض المسرحي أو النص- الممثل- المتلقي أو الجمهور) فيما بينهما فسيكون هناك فشل ذريع للمسرحية وفي حالة ما إذا تكرر ذلك، سيؤدي إلى قصور في المسرح، وإلى غياب تام ربما للجمهور.

وفي دراسة أخرى أجراها بعض الباحثين المهتمين بالمسرح حول "وظيفة المكان في العرض المسرحي" تقول أنه: «باعتبار أن المكان وحدة أساسية من وحدات العمل الأدبي- النص المسرحي- ومستوى العرض المسرحي، باعتبار أن لكل عرض مسرحي حدوده الخاصة، المكانية، يتواجد في مبنى شيِّد خصيصا للعرض المسرحي أو أي مكان آخر نظم سينوغرافيا، وبالتالي فإن العرض المسرحي هو الذي يرسم الحدود المكانية الواجب العمل فيها وفق رؤية المخرج.إن شكل العمارة المسرحية- صالة العرض- يلعب دورا مهما في ثقافة المجتمع.»[2] فإن كانت تعبر عن هيئة وقع الانسجام والتوافق، وإن كانت وفق ثقافة أجنبية عليه فسيؤدي هذا إلى المقاطعة، في حالة ما إذا كان هذا المجتمع متشبثا بثقافته وهويته.

وفي نفس السياق أنه «توجد علاقة وثيقة في الهندسة المعامرية بين التصميمات والأداء المتميز، فعلى سبيل المثال أن إحدى المستشفيات والتي صممت جيدا قد تكون أفضل في الأداء من تلك المستشفى المصممة بطريقة غير متقنة، ولكن بالنسبة للمسرح فإن مشكلة التصميم لا تبدأ منطقيا، فهي ليست مجرد تحليل للمتطلبات وكيفية تنظيمها فهذا يجعل ساحة المسرح مروضة، وتقليدية وحتى باردة على المشاهدين، وإن علم بناء خشبة المسرح لا بد وأن يستقى من دراسة ما

[1]- ينظر مقال: "التطور المعماري لخشبة المسرح"، مرجع سابق.
[2]- مقال لعبد القادر صالح محمد، بعنوان: "وظيفة المكان في العرض المسرحي: دراسة في رؤى المكان المسرحي – السودان نموذجاً، نشر بالموقع: http://repository.sustech.edu/handle/123456789/5843.2010-10-01

يجعل العلاقة حيوية أكثر ما بين الأشخاص.»[1] هؤلاء الأشخاص سواء كانوا ممثلين أو جمهور، وهذا ربما ما يفسر عزوف الجمهور الجزائري على أغلب المسارح، وسيأتي شرح ذلك عن كثب في الفقرات الآتية في هذا الجزء.

يبدو أن الآثار الاستعمارية قد أخذت بعدا واسعا في بلادنا الجزائر، فمثلما شيّد الاستعمار الفرنسي مباني مسرحية أو صالات عرض مسرحي، فعل مثله من قبله الاحتلال الروماني، فهو الآخر شيد وبنى مسارح خاصة به لا تزال قائمة في بلادنا إلى يومنا هذا .

فنميديا كما سماها الرومان إبان احتلالهم للجزائر، هذا الاستيطان الذي تلاقحت فيها هوية المحلي مع الطابع الروماني الذي ساد آنذاك. وتعد بناية المسرح من أهم المؤسسات التي شيّدها الرومان، إذ تعد أهم منجز للسلطة والمواطنة وللفن في آن واحد، ورمزا من رموز قوة الإمبراطورية ورونقة للمناطق المستعمر، ومسرح "جميلة" بباتنة و"تيمقاد" بقالمة، شاهد عيان على أهم فترة تاريخية ثقافية عرفتها الجزائر.[2] والصورتين التاليتين توضحان مسرح "جميلة" ومسرح "تيمقاد".

الصورة رقم (15): مقطع علوي لمسرح "جميلة" بسطيف – الجزائر

[1]- أونا شودهوري، المكان المسرحي، تر: أمين حسين الرباط، مر: عبد الحميد الخريبى، مركز اللغات والترجمة أكاديمية الفنون، القاهرة – مصر، 2001. ص27

[2]- مقال لطامر أنوال، بعنوان: "بناية المسرح الروماني في الجزائر"http://www.archaeology.land/forums/viewtopic.php?t=32805

الصورة رقم (16): مقطع علوي لمسرح تيمقاد بباتنة – الجزائر

"إنَّ المسرح/البناية هو جزء من المدينة ومن عمرانها، إنه بناية من البنايات العامة تماماً كما هي الأسواق والمساجد والحمَّامات والحدائق والمقاهي والحانات، من هنا وجب أن يكون هذا المسرح مرتبطاً – عمرانياً واجتماعياً ووجدانياً- بما حوله، أي أن يشبه الناس وفضاءاتهم العمرانية المختلفة، وبغير هذا الشبه، فإنه يتحول إلى نشاز عمراني داخل المدينة العربية."[1] وهذا هو الحال في الجزائر فقدشيّدت معظم صالات العرض المسرحي بالجزائر- إن لم نقل كلها- خلال الفترة الاستعمارية الكولونيالية، إذ تعتبر ضمن الثقافات الغربية، الفرنسية تحديدا التي جلبها معه المحتل الفرنسي إلى أرض الجزائر. حيث أن «أول بناية للمسرح بالمفهوم الحديث في الجزائر كانت سنة 1853م وعرضت فيها أول مسرحية بعنوان "الجزائر 1830م-1833م" وقد حضر إلى الجزائر كبار الفنانين العالميين.»[2] وأورد أبو القاسم سعد الله أن «المسرح الجزائري لا يملك مكانا خاصا به، (في المرحلة الكولونيالية) وهو يعتمد في نشاطه على تسهيلات المسرح الفرنسي- الأوبرا في العاصمة والمسارح الجهوية في قسنطينة ووهران وعنابة...- (لدرجة أن أحدهم تحدث وكتب أن) المسرح الفرنسي أنه هو الجزائري.»[3] ذلك لأن المسرح الفرنسي الموجود على الأراضي الجزائرية كان

[1]- عبد الكريم برشيد، الصدمة المزدوجة –المسرح والحداثة، مرجع سابق، ص192.
[2]- مقال بعنوان: "بداية المسرح الجزائري بين الحقائق التاريخية والمهاترات الكلامية" نشر على الموقع في: 22 مارس 2016. http://www.inumiden.com/ar/%D8
[3]- أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، ج10 - 1954/1830، مصدر سابق، ص333.

يتحدث عن الجزائر والجزائريين ولكن بصيغة فرنسية تحمل في طياتها ثقافة وهوية استعمارية كما سبق وذكرنا.

جاء فيما سبق أن أول بناية كانت سنة 1953م وتحديدا بالعاصمة إذ كان يسمى بالمسرح البلدي، كذلك شيد الاستعمار «بناية المسرح الجهوي لوهران بداية القرن العشرين من طرف المهندس المعماري "أيناز" الذي وضع تصاميم "أوبرا وهران" التي حيز النشاط منذ سنة 1907م.»[1] أما بناية المسرح الجهوي بقسنطينة «فتمَّ بناؤها في العهد الفرنسي (كذلك) سنة 1898م»[2] هذا على سبيل المثال لا الحصر فكذلك شيّد الاستعمار مباني وصالات عرض مسرحي بكل من سيدي بلعباس وعنابة، وباتنة وغيرها من الولايات الجزائرية الكبرى والتي استوطنها الكولون.

حسب بعض الدراسات التي أجريت حول هوية المسرح الجزائري ترى أن «مشهد المسرح الجزائري الحالي العام يفتقر إلى إبداع المناهج والتقنيات المسرحية ذات الطابع الجزائري (الهوياتي) أو تطوير ما هو مطروح في المسرح العربي والعالمي، أما على صعيد نشر المسارح وبناء المؤسسات المسرحية الأكاديمية ذات التخصصات المتعددة فإن وزارة الثقافة الجزائرية لم تنجز شيئًا يذكر في هذا المجال [...] ما عدا بناية المسرح الذي تركته فرنسا.»،[3] هذا ويبقى مسرح مستغانم الوحيد الذي بني من طرف السلطات الجزائرية بعد الاستقلال، والدولة عازمة على تجسيد مشروع مسرح في كل ولاية، وهذا إعلان صريح على الاهتمام الذي توليه الدولة من خلال وزارة الثقافة لهذا الفن الذي بفضله تقدمت دول وتطورت حضارات منذ أن ظهر على وجه الأرض.

هل بناية المسرح أو صالة العرض المسرحي في الجزائر تتوافق والهوية الجزائرية أم لا؟ سؤال كثيرا ما تطرقت إليه الدراسات والأبحاث، ومن بين الإشكاليات التي طرحت هي: «إلى أي حد يمكن أن تساهم البناية المسرحية في إرساء أو هدم العلاقة ما بين المتلقي والعرض المسرحي؟ وهل

[1]- مقال بعنوان: "المسرح الجهوي لوهران"./http://www.theatreregionaloran.com/ar/theatre
[2]- مقال لعقيدي أمحمد،عنوان المقال: "واقع وأفاق المسرح في الجزائر" الحوار المتمدن- العدد: 3694 - 2012/ 10/4 - 14:25، المحور: الأدب والفن،http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=302827
[3]- مقال بعنوان: "المسرح الجزائري ورحلة البحث عن هوية"، نُشر في 2013/10/02، العدد: 9338، ص(15)، http://middle-east-online.com/?id=163259.

تتوافق البناية المسرحية الحالية بالجزائر وهوية وحاجات المتلقي؟ (كما طُرِحت مسألة) "أفاق البناية المسرحية في الجزائر بين التغريب والهوية".»[1] فلكل مسرحية أبعادها وأشكالها الخاصة بها من ضمنها صالة العرض وخشبة المسرح فكلما تلاءمت صالة العرض وخشبة المسرح والنص المسرحي، كلما كان العرض المسرحي جيدا، ولاق استحسان ورضا المتلقي أو الجمهور.

يقول بيتر بروك «إن الحقيقة الواضحة وهي أن كل مسرحية تجرى أحداثها في مكان ما ليست متفردة بل إن تنويعات التجربة المكانية متاحة لنا عن طريق خشبة المسرح ومسجلة في النصوص الدرامية، وهي في ذلك تتخطى أي شكل فني آخر»[2] قد يدوم هذا المسرح كسابقيه من النصوص المقولة القائلة بأن لصالة العرض بما تحويه من أساسيات بما فيها الخشبة هي أساس نجاح أو فشل العمل المسرحي، لكن تبقى هذه الأطروحة محل نقاش جديد حول ما إن كانت مطلقة أم نسبية.

إلا أنه من الواقع بما كان أن بناية المسرح لعب دورا مهما في المسرح الجزائري، خاصة داخل تلك البنايات الغربية، التي تعد رمز من رموز الاستعمار سواء الروماني أو الفرنسي، وربما هذا ما يفسر كما سبق وأشرنا، سبب عزوف الجمهور عن العروض المسرحية المقامة داخل هذه المباني، ولا يعتبر هذا سببا لعزوف الجمهور وفقط أو بتعبير أدق غياب المتلقي، بل تعتبر صالت العرض بشكل عام من أهم وسائل إنجاح العرض المسرحي بكل جوانبه.

فمن بين الأسباب التي يُلحقها النقاد بعدم قيام مسرح جزائري يحاكي المسرح الفرنسي في بادئ الأمرهو "إرجاعه إلى المعمار المسرحي والدُورْ التي كانت تُقام فيها الأنشطة المسرحية على طريقة البورجوازية الأوروبية في القرن التاسع عشر، وهي تفرض أنماطاً معينة ومحددة من السلوك على المتفرج داخل البناء المسرحي الذي لم يعتد الأهالي ارتياده."[3] تلك المسارح التي ربما يشعر المتفرج الجزائري بحالة من الاغتراب داخلها كونها لا تعبر عن هويته الأصيلة. ولا يخص الأمر المتفرج

[3]- "بناية المسرح في الجزائر" نشر على الموقع في: 03/12/2012 16:02:00
http://www.elmassar-ar.com/ara/permalink/22053.html#ixzz4hvc34Zv2
[2]- أونا شودهوري، المكان المسرحي، مرجع سابق، ص27.
[3]- ميراث العيد، المسرح الجزائري نشأته وتطوره، مرجع سابق، ص71.

فقط، بل يتعداه إلى الممثل وكل من يقوم بالعرض المسرحي من ديكور وأضواء وألوان وغيرها، فقد ثبت أن «حوالي نصف المؤدين (للعرض المسرحي يشعرون) برهبة خشبة المسرح، وبدرجة متفاوتة منها، تزيد أو تنقص، وأحيانا تكون مهددة لاستمرارهم في مهنتهم هذه.»[1] وقد يرجع البعض هذا إلى رهبة الخشبة في حد ذاتها، وربما إلى رهبة الجمهور. وربما كذلك كون الممثل لم يتأقلم مع تلك الخشبة وما تحمله من هوية غير هويته، كما لم يستطع تقمص المكان الذي سيؤدي عليه دون قبل أن يتقمص الشخصية التي سيؤديها.

خلاصة القول، إن صالة العرض المسرحي أو البناء المسرحي له أهمية ينبغي مراعاتها لإنجاح المسرحية بما في ذلك الإقبال الجماهيري، وعليه ينبغي طمس الهوية الاستعمارية من مسارحنا حيث "إن تحديد المسرح إمَّا أن يكون تحديد كامل أو لا يكون، (حسب النقاد) إنه تحديد للأدب والفن والصناعة والمؤسسة، وتحديد أيضاً للمكان وللفضاء، من هنا إذن، كان ضرورياً بالنسبة للمسرح العربي (عامة والجزائري على وجه الخصوص) أي يحقق الشعار التالي: المسرح المناسب في الفضاء المناسب، والفضاء المناسب للمسرح المناسب."[2] ويمكننا القول-على أن لا يعتبر حكما نهائيا- أن هوية صالة العرض بالجزائر لهي السبب الرئيسي في عزوف المتلقي الجزائري لها، ذلك لأنه يرى فيها بناية ذات رموز وطابع غربي استعماري، وقد أشرنا فيما سبق إلى بعض الصفات التي تميز الفرد الجزائري على غرار الشجاعة والمروءة، تلك الصفات التي لعبت دورها في استقلال الجزائر، وبقيت تختلج نفسه إلى الآن، هي ما تجعله يرفض تلك البنايات التي ترمز إلى قوة واستيطان الاستعمار الفرنسي، والجزائري يرفض كلية تلك الأشكال والرموز.

وتبقى هذه النظرية لحد تفنيدها وإظهار أسباب هوياتية أخرى، أو إثباتها بدراسات أكاديمية متخصصة نظرية وتطبيقية، وربما هذا ما سنعمل عليه في المستقبل إن شاء الله.

[1]- جلين ويلسون، سيكولوجية فنون الأدب، مرجع سابق، ص342.
[2]- عبد الكريم برشيد، الصدمة المزدوجة – المسرح والحداثة، مرجع سابق، ص192.

المبحث الثاني: تجليات الهوية في المسرح الجزائري الحديث.

1. المسرح كأداة لإثبات الهوية

أ- مميزات المسرح الجزائري:

يعتبر «المسرح فن وأداة للتعبير أولا وقبل كل شيء، وهو من الفنون الراقية، برز بشكل قوي في الجزائر في أعوام الثلاثينيات والأربعينيات من القرن العشرين».[1] وتعد هذه الفترة الزمنية لبروز المسرح الجزائري «فكرة حاسمة في إعادة بناء الفلك الثقافي الجزائري، في هذا السياق يحتل المسرح مكانة خاصة، فهو يختلف عن سائر البنى الثقافية (وحسب رأي صاحب النص) لأنه ليس إنتاجا من أهل الفكر، ولأنه لا يتوجه إلى جمهور موجود سلفا، بل مطلوب تكوينه».[2] ولكن إذا سلمنا بأن المسرح يوجه إلى جمهور مطلوب تكوينه، إلا أننا نرى في أيامنا هذه عكس هذه النظرية، فقد أصبح المسرح يتماشى والجمهور الموجود، فبعد أن كان المسرح يصنع الجمهور، أصبح الجمهور هو من يفرض أحيانا نوع معين من المسرح. وربما هذا ما يفسر تراجع المسرح خاصة في الجزائر، ومنه عزوف الجمهور عن دور العرض المسرحي.

ربما قد يبدو المسرح الجزائري مميزا عن غيره من المسارح العربية، وذلك لخصوصيات يمتاز بها عن غيره، فالمسرح الجزائري ذو ثقافة تراثية بربرية عربية إسلامية، ذو ثقافة ثورية، وهذه الأخيرة قد لا نجدها عند أي من الشعوب العربية، إذ أن طابع الثورة يفرض نفسه في الكثير من المسرحيات في أشكال متعددة على غرار الديكور، الملابس وحتى الأغاني وإن كان لها صدى بعيد يمتدى حتى ما قبل الثورة.

- **الديكور**: بالفرنسية «Décor بالإنجليزية Set، بالألمانية Buhnenlied، بالإسبانية Decarado. كل ما هو موجود على الخشبة، والذي يتكون من إطار الحدث بواسطة أدوات

[1]- حسين نذير، من ذاكرة المسرح الجزائري، منشورات المكتبة الوطنية الجزائرية. ص05.
[2]- إبراهام دنينوس، نزاهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة طرياق في العراق، تحقيق وتقديم: مخلوف بوكروح، صدر هذا الكتاب عن وزارة الثقافة الجزائر عاصمة الثقافة العربية، 2007.ص27.

صورية بلاستية وهندسية... إلخ.»[1] ويقول أحد الباحثين أن «المقصود بالديكور المسرحي هو القطع المصنوعة من إطار الخشب والقماش أو نحوهما، والمقامة في الغالب فوق المسرح، لكي تعطي شكلا لمنظر واقعي، أو خيالي، أو منهما معا، على أن ترتبط إيحاءات هذا المنظر بمدلولات المسرحية المعروضة، ولهذا فإن الديكور المسرحي ليس فنا منفردا بذاته، ولكنه فن يتعايش مسرحيا مع الفنون الأخرى كالموسيقى والتصوير والإضاءة والتمثيل لخدمة النص المسرحي والمساعدة في تأدية مضامينه».[2] فالديكور المسرحي إذن له من الأهمية ما يكون لإنجاح العرض المسرحي، وينبغي له أن يحمل نفس معنى النص المسرحي ليشكل معا قالبا فنيا دراماتيكيا على خشبة المسرح.

والديكور في المسرحيات الجزائرية لا يبتعد عن التراث المحلي الذي ينبع من هوية ثقافية عريقة، ذلك لأن «المسرح الجزائري منذ نشأته وتأسيسه قد تبنى في شكله ومحتواه قضية البحث عن الذات الجزائرية بمواجهة هذا الآخر الذي سعى بالوسائل الاستدمارية إلى اجتثاثها وتغييرها، فكان مسرحا يستعير الشكل التقليدي للمسرح (مسرح الحلبة) كإطار للعرض»[3] مما يعني أن الديكور في المسرح الجزائري كان جد بسيط بساطة الشعب نفسه، ضف إلى ذلك فإن بعض المسرحيات كانت تمثل في الأسواق، جاءت من تلك المبيعات من ملابس وغيرها ديكورا للمسرحية، ف «السوق هو أكثر أجزاء المدن والقرى العربية حياة وحركة، وغالبا ما كان يستخدم كمسرح. (خاصة في المغرب العربي والجزائر تحديدا) فما أن يدخل الممثلون إلى الساحة ويشرعوا في التحضير لعرضهم، حتى يبدو أن الديكور جاهز- فها هي السجاجيد الملونة المعدة للبيع مفروشة على الأرض، وإلى جانبها الخناجر والأقواس والسهام...»[4] فكل ما كان يباع يدخل في ديكور المسرحية، وقد يستعمله الممثل في عرضه المسرحي. وفي الصورة التالية نموذج لديكور مسرحي لمسرحية لم يرد عنوانها في الشكل رقم 17.

---

[1]- باتريس بافي، معجم المسرح، تر: ميشال ف. خطَّار، مر: نبيل أبو مراد، ط1 مكتبة الفكر الجديد، المنظمة العربية للترجمة، بيروت – لبنان، 2015.ص159.

[2]- مقال بعنوان: "مفهوم الديكور المسرحي"
http://www.uobabylon.edu.iq/eprints/paper_11_28535_1511.pdfص01.

[3]- أحسن ثليلاني، المسرح الجزائري والثورة التحريرية / دراسة تاريخية فنية، صدر هذا الكتاب عن وزارة الثقافة الجزائر عاصمة الثقافة العربية، 2007. ص80.

[4]- تمارا الكسندروفنا بوتينتسيفا، ألف عام وعام على المسرح العربي، تر: توفيق المؤذن، (ط1، 1981 – ط2، 1990) دار الفارابي، بيروت – لبنان، 1990. ص23.

الصورة رقم (17): مقطع أمامي يوضح أحد أشكال الديكور في المسرحيات الجزائرية

لقد كان الديكور مجرد صور على أعمدة واقفة في وسط أو في محاذاة الخشبة، وأحيانا ما كان الديكور وضع ستائر معلقة تحجب الجمهور على خلفية الخشبة أو بما يسمى بالكواليس. «وفي العرض تشكل الخشبة إطار أشبه بإطار الصورة، يضم داخله منظرا مسرحيا مشابها للواقع، بديكوراته، وتفاصيله من نوافذ وأبواب وستائر، وأثاث... إلخ. كما تطلب الأمر: وجود ستار يفصل ما بين الصورة (خشبة المسرح) وقاعة المشاهدة، ويعمل هذا الفصل على تحقيق الإيهام بالواقع من خلال الصورة. بجانب الدور الذي تلعبه الإضاءة في تحقيق هذا الإيهام.»[1] وإلى جانب هذه الأشكال-الديكور والإضاءة- هناك أشكال أخرى تميز المسرح المغاربي بشكل عام والجزائري بشكل خاص على غرار الملابس أي ملابس الممثلين.

- **الملابس أو الأزياء:** "تعد الأزياء أقدم من العرض المسرحي نفسه، فأثناء الاحتفالات والطقوس الدينية التي كانت تقام تبركاً وتعبداً للآلهة في عهد الحضارة القديمة، كان يرتدي أصحاب هذه الاحتفالات أبهى وأزهى الملابس [...] وفي فرنسا، مع بداية النصف الثاني من القرن الثامن عشر، بدأ المخرجوا والممثلون يبحثون عن الوسائل التي تقربهم أكثر من شخصية الدور [...] فركبو واقتبسوا ألبسة تلائم ذوق شخصياتهم المسرحية المسرحية وتتوافق مع طبيعتها وتظهر أحوالها

[1]- أحسن ثليلاني، المسرح الجزائري والثورة التحريرية / دراسة تاريخية فنية، مرجع سابق، ص81.

الاجتماعية والنفسية والاقتصادية."[1] فللملابس دور لا يقل أهمية عن النص المسرحي، بل يمكن للزي أن يرمز أو يوحي بأشياء ليست مكتوبة في النص في حدِّ ذاته، حيث"تساهم الملابس في إضهار العلاقات بين الشخصيات المسرحية، وتُسهِّلُ التمييز بينهما، كما تبين الفوارق الاجتماعية وانتماءاتها الطبقية، كأن يرتدي ممثل في المسرحية لباس ملكذو ألوان باهية. ويدخل عليه ممثل يرتدي زيًّا عسكرياً ثم تأتي ممثلة أخرى ترتدي لباساً متواضعاً وتناوله فاكهة، فهنا نكتشف أن الممثلة تعمل خادمة بالقصر، ومن هنا يمكن للمصمم أن يفرق بين شخصيات المسرحية من خلال، اللون وشكل اللباس، ليدل على طبيعة العلاقة فيما بينها."[2] كما في المثال المدرج، فالملك يرتدي لباس أنيق ذا ألوان باهية، وأمير الجيش أو رئيس الجيش أو صاحب العسكر كلٌ كيف يسميه، يرتدي بطبيع الحال زيًّا عسكرياً، والخادمة أو الجارية بزيها المتواضع، وحتى وإن كانت ترتدي زيًّا جميلاً تجد لها سمات تدل على أنها خادمة، كأن تكون مطأطأة الرأس حينما تكون في مجلس الحكم.

والمسرح الجزائري هو الآخر كانت ملابس ممثليه، من نسيج الواقع الاجتماعي الجزائري الحي، فالملابس جزء مهم في العرض المسرحي مثلها مثل الديكور والخصائص الأخرى، وإن كانت تعني هي الديكور في حد ذاته، فقد كان «الجمهور يوضع بمواجهة عرض يتضمن جملة من الإشارات والدلالات نلاحظها في ملابس الممثلين وهيأتهم وتصرفاتهم وطريقتهم في التحاور [...] وفي هذا المعنى يقول: "بيتر بوغاتريف" [...] الزي القومي هو شيء مادي وإشارة (Sign) في آن واحد، بمعنى أدق يحمل الزي القومي هوية أعضاء طبقة اجتماعية، وهوية قومية، ودين...إلخ ويرمز الزي إلى منزلة لابسه وعمره وغيرها.»[3] فغالبا ما نجد المرأة الريفية ترتدي ما يسمى "بالحايك أو المرمة" في المسرحية الشعبية خاصة وإن كان غالبية المسرح الجزائري ينتمي إلى المسرح الشعبي، بينما ترتدي المرأة في المدينة الفستان الذي يختلف طبعا عن فستان المرأة الكولونيالية في شكله أو

[1]- منصور لخضر، تجربة الاخراج المسرحي عند عبد القادر علولة، ط1، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2014، ص25.
[2]- المرجع نفسه، ص- ص، 26- 27.
[3]- المرجع نفسه، ص82.

تفصيله كما ترتدي أيضا هي الأخرى (المرأة في المدينة) الحايك، بينما الرجل فالغندورة والعباءة والعمامة والعصا أكثر ما يميزه في المسرح الجزائري خاصة المسرح الثوري، بحكم أن لباس الثوار فيه نوع من هذا. والصور الجانب توضح اللباس في المسرحية الجزائرية كمثال لبعض المسرحيات.

الصورة رقم (18): يوضح أحد أشكال الألبسة المستعملة في المسرحيات الجزائرية

ومثال آخر نضربه من مسرحية "المجرم" التي مثلها باشطارزي حيث كان يرتدي «فوق رأسه "قبعة" حمراء و"شاش" أبيض، وكان يرتدي "جلابة" زرقاء وهي ألوان العلم الفرنسي، فثارت القاعة وتعالت زغاريد النساء وصرخات المتفرجين، (بعدها) تم معاقبة الممثلين وأوقفت الإدارة الفرنسية الدعم الذي كانت تقدمه للفرقة»[1] حدث ذلك بعد أن أسقط باشطارزي القبعة التي كانت تحمل أحد ألوان العلم الفرنسي.

وأيضا مع عبد القادر علولة، الذي عُرف مسرحه "بالتنوع والتلوين في الملابس [...] حيث كانت دائماً بشخصيات عامة الشعب، ففي مسرحية (الخبزة) مثلاً، الأزياء كانت واقعية ومكيفة وتوحي بالفقر الذي تعيشه الشخصيات، فقد كان اللباس مصمَّماً وفق وضع الشخصية اجتماعياً، وكان للّباس رمزاً دلالياً، فالأزرق القاتم Bleu Nuit دلالة على العمال، والبني مع

[1]- أحسن ثليلاني، المسرح الجزائري والثورة التحريرية / دراسة تاريخية فنية، مرجع سابق، ص84.

العمامة المزركشة دلالة على الفلاحين، ولو أنَّ المخرج (عبد القادر علولة) فضَّل في كثير من مسرحياته اقتناء الملابس القديمة بهدف إضهار الحقيقة على المنصة وتكسير الإيهام لدى المشاهد."[1] وعليهفإن المسرحيات الجزائرية كانت بمثابة مقاومة للإحتلال الذي رُفض جملة وتفصيلا، إذ لجأ الممثل لإبراز هذه الفكرة بكل ما يقع على يديه، على غرار اللباس أو الزي التقليدي المحلي.

- **الغناء والموسيقى:** نأتي الآن إلى الغناء والموسيقى في المسرح الجزائري، فقد «شهدت الجزائر بعد الحرب العلمية الأولى فترة مزدهرة بالموسيقى والغناء، وبدأت تظهر بوادر حركة مسرحية في المدارس والنوادي، فأقدم بعض الهواة الشباب على تقديم تمثيليات قصيرة ممزوجة بالأغاني والموسيقى.»[2] فالغناء والموسيقى لها دلالاتها أيضا مثلها مثل الأشكال المسرحية الأخرى، خاصة حينما يتعلق الأمر باستعمار أراد طمس الهوية الجزائرية من أصولها.

وقد كتب "مصطفى كاتب" في تعداده لسمات المسرح الجزائري، "أنه مسرح ارتبط بالغناء، [...] وبما أن الغناء قد ارتبط أيضاً بالفكاهة، فقد غلبت سمة الفكاهة على طريقة الأداء حتى في المسرحيات الجدية."[3] "ولا ريب أن ذلك كان يجعل طبيعة العروض قريبة من الذوق العربي، لا سيما إذا أخذنا بعين الاعتبار الجمهور العربي الجزائري الذي اعتاد على تذوق مجالس الحلقات والمدَّاحين التي لم تكن تخلو عروضها من الغناء والموسيقا فأحبها."[4] فالغناء إذن هو سمة من سماة المسرح الجزائري ويمكن اعتبارها رمز من رموز الهوية المحلية، التي أُستعملت في المسرح، لجلب الجمهور وتوجيه ناظري المتلقي لهذا الفن من جهة، وتمرير رسائل مشفرة على غرار الوعي الثوري أن صح التعبير ومقاومة الاستعمار من جهة أخرى.

عندما أدرج باشطارزي في مسرحيته "نكار الخير" أغنية مطلعها "إخواني يا جزائريين" أُستدعي على الفور من قبل ضابطا فرنسيا ووُبِّخ توبيخا شديد اللهجة على إدراج تلك الأغنية

[1]- منصور لخضر، تجربة الاخراج المسرحي عند عبد القادر علولة، مرجع سابق، ص30.
[2]- إبراهام دنينوس، نزاهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة طرياق في العراق، مرجع سابق، ص29.
[3]- بن حنيش نواري، فن الكوميديا في مسرح رشيد قسنطيني، مرجع سابق، ص44.
[4]- ميراث العيد، المسرح الجزائري نشأته وتطوره، مرجع سابق، ص87.

وحينما تعذر باشطارزي بأن الأغنية تعود إلى عام 1927م، رد الضابط على أن الشعب الجزائري في سنة 1927م ليس هو نفسه في سنة 1948م.[1] (زمن المسرحية). مما يفسر خوف وقلق الاستعمار الفرنسي من تنمي روح المقاومة لدى الشعب الجزائري من خلال تلك المسرحيات التي كانت تهدف إلى ذلك بالفعل، فإدراج الموسيقى والأغاني في المسرحيات الجزائرية لم يكن غرضه الفرجة والاحتفالية وفقط بل كان أسمى ما يهدف إليه هو إعادة إحياء التراث التقليدي المحلي، لتثبيت هوية عانت العديد من الأوجاع تسبب فيها المستعمر.

«إن العودة واستحضار التراث واستخراج مسرح فرجة من التراث ينطلق من تحطيم السائد وتجاوز المألوف، لكن ليس معنى هذا الوصول إلى قطيعة مع الأشكال الغربية، [...] إن الجمهور الذي أخلص في إقباله على الفرجة من خلال تمسكه بتقاليد أفراحه واحتفالاته، يحول كل مرحلة من حياته إلى حفل وفرجة للترفيه واللعب والرقص والغناء في تراتبية متناغمة.»[2] وليس المقصود بالأشكال الغربية طبعا المسرح الفرنسي فالمسرحيون الجزائريون كانوا يتحاشونه قدر الإمكان إلّا في جانبه التقني.

ومن بين الآلات الموسيقية التي استهوت الممثل الجزائري «"البندير" بوصفه آلية وظيفية تعبيرية بحيث يتناغم بإيقاعه مع العلامات التي يرسلها الممثل بصوته وتحركاته»[3] تلك التحركات التي أحيانا ما تحولت إلى رقصات، إذ أن «الرقص جزء لا يتجزأ من الاحتفالات الشعبية، وقد ظهر في البداية كحركات إيقاعية للجسم، ثم تحول بعد ذلك إلى عروض مسرحية صغيرة [...] كان يحتوي على مغزى سحري وكأنه مطالب بتأمين النجاح والتوفيق لتحقيق رغبة أو هدف مستقبلي.»[1] فلم يكن الرقص مجرد حركات استعراضية بقدر ما كان رمز ودلالة على فكرة يهدف النص إلى توضيحها وتبليغها للمتلقي.

[1]- يُنظر: أحسن ثليلاني، المسرح الجزائري والثورة التحريرية / دراسة تاريخية فنية، مرجع سابق، ص83، ص84

[2]- محمد تحريشي، في الرواية والقصة والمسرح – قراءة في المكونات الفنية والجمالية السردية، دحلب، الجزائر، 2017.ص182، ص183.

[3]- المرجع نفسه، ص185.

[1]- تمارا الكسندروفنا بوتينتسيفا، ألف عام وعام على المسرح العربي، مرجع سابق، ص53.

ونذكر من بين الأغاني التي أوردها التاريخ الجزائري، والتي كانت تنشر وتغنى في بعض المسرحيات التي تحمل معناها، وبالأخص في المسرحيات التي تسمى بالاحتفالية ومن تلك الاحتفاليات "احتفالية غنجة" التي كانت منتشرة في نواحي عين الصفراء وتلمسان.[1]

غنجة غنجة خلت راسها يا رب بَلِّ* أخراسها

غنجة طلبـــت الرجـا يا رب اعطينا النـــو

غنجة طلبـــت الرجـا يا رب حل السمـــا

واعطينـــا الأمطـــار.

يـا الله النـــو، النـــو يـا الله النـو الشـارف

يا الله نقــدي المعارف

يا النـو صبِّـــي صبِّـــي حتى يجي حمُّو خويـا

يغطينـــي بالزربيـــة

صبِّـــي صبِّـــي يا النو أولادك فـــــي قبِّي.

حتى الأغاني لم تسلم من بطش الاستعمار، حيث يروي لنا كاتب ياسين أن تلك «التقاليد الشعبية المروية التي تحتوي على كنوز الأجناس الشعرية والأغاني والأناشيد [...] عانت كلها من الهجوم الرسمي وحظر السلطات المتعاقبة... ومن الظلم الاستعماري.»[2] وقد رأينا فيما سبق الموقف الذي حدث مع باشطارزي حينما غنى أغنية "أخواني يا جزائريين" في مسرحية نكار الخير، فالأغنية التراثية هي الأخرى نابعة من الهوية الجزائرية المتجذرة في عقول وقلوب الشعب الجزائري، استعملها المسرحيون الجزائريون على غرار باشطرزي ورويشد وغيرهما للمحافظة على الهوية وإثباتها في ظل ضربات المستعمر.

[1]- إدريس قرقوة، التراث في المسرح الجزائري – دراسة في الأشكال والمضامين، ج1، مرجع سابق، ص273.
[2]- تمارا الكسندروفنا بوتينتسيفا، ألف عام وعام على المسرح العربي، مرجع سابق، ص59.

أ- لغة العرض المسرحي بين الفصحى والعامية: أما إن جئنا إلى اللغة، أي لغة العرض المسرحي، التي لعبت أحد أهم الأدوار في المسرح الجزائري قبل أن تشكل إحدى معضلات التأليف المسرحي بالجزائر، وربما حتى في الوطن العربي بأكمله.

في مقال للكاتب "عز الدين صحراوي" المعنون بـ"اللغة العربية في الجزائر: التاريخ والهوية" جاء فيه «أن اللغة شيء معقد ومركب إلى حد بعيد ذلك أن كل تغيير لغوي قد يطرأ داخل النسيج الاجتماعي من شأنه أن يترك آثارا جلية في لغته، حيث تتميز بخصوصية المرونة والقدرة على الاستجابة لكل ما يحدث في المجتمع من تغيرات أو تداخل لغوي.»[1] وجل ما اهتم به الاستعمار الفرنسي لمحو الهوية الجزائرية هو اللغة، لأنها أداة التواصل الأول بين الأفراد و«إن المتتبع لسياسة الاستعمار في الجزائر يجد أن الجريمة الكبرى التي ارتكبها ساسته في حق الجزائريين على الشعب الجزائري شخصيته المتميزة وانتماءه اللغوي والثقافي على الأمة العربية، وحاولوا تذويبه ودمجه بالأمة الفرنسية لغة وثقافة وحضارة، وفي سبيل تحقيق هذا الهدف حاولوا تفسير هوية الشعب الجزائري، بمحو لغته وجودا، واستئصالها استعمالا، فلا ينطق بها لسان ولا يجري بها قلم».[2] وعليه يصنف الاستعمار الفرنسي على أنه من بين أخطر استعمار في العالم كونه يستهدف هوية البلد المستعمَر كما سبق وذكرنا.

للغة دور في العمل المسرحي «فهي تشكل فيه الجسر الذي يمتد بين المؤلف والممثل إلى المتفرج، إنها الأداة التي تؤمن العلاقة المحددة بين الأداء والتقبل والمسرح، [...] وتوجد في العالم العربي لغتان فريدتان من نوعهما، الأولى لغة الكتابة (أي الفصحى) [...] واللغة الثانية هي اللهجات المحلية التي تختلف فيما بينها إلى حد كبير.»[3] هذا الاختلاف والتعدد في اللغة موجود أيضا في المسرح الجزائري، حيث «أن هذا التعدد في لغة الحوار في المسرح الجزائري، (والذي يجمع عليه جل الباحثين) هو من بين أهم القضايا التي أثيرت، فهناك نقاش وحوار يدور حول أداة هذا

[1]- مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، مقال لعز الدين صحراوي، بعنوان: اللغة العربية في الجزائر: التاريخ والهوية، العدد الخامس، جامعة محمد خيضر - بسكرة، جوان 2009. ص04.
[2]- عبد القادر فضيل، اللغة ومعركة الهوية في الجزائر، تقديم: العربي ولد خليفة، ط1، جسور للنشر والتوزيع، 2013. ص33
[3]- تمارا الكسندروفنا بوتينتسيفا، ألف عام وعام على المسرح العربي، مرجع سابق، ص21.

المسرح، هل ينبغي أن يُكتب بلغة عربية فصحى أم باللهجة العامية لأنها لهجة الجماهير»[1] بعيدا عن اللغة الفرنسية، لغة المستعمر. «كما جاء على لسان "هواري بومدين" (رحمه الله) قوله: لا مجال للمقارنة أو المفاضلة بين اللغة العربية وأي لغة أجنبية أخرى فرنسية أو إنجليزية، لأن الفرنسية كانت وستبقى مثلما بقيت في ظل الاستعمار لغة أجنبية لا لغة الجماهير الشعبية»[2] فكما كانت اللغة هي المستهدف الأول لدى الاستعمار، كانت الوسيلة الأولى لدى كتاب المسرح الجزائري للدفاع عن هويتهم بشكل عام.

نلمس في التأليف المسرحي في الجزائر نوعين من الكتابات، فمن المؤلفين من كان يدعوا إلى التأليف باللغة الأم أي الفصحى وراح الطرف الثاني يدعو للتأليف باللهجة العامية وكل له تبريراته ورواده، فدعاة «التأليف باللغة العربية الفصحى سلكه رجال الإصلاح والمربون وكل الذين اتخذوا المسرح وسيلة للتثقيف وتربية النشء.»[3] وحججهم في ذلك هو أن «اللغة العربية الفصحى هي ألين وسيلة لغوية لصياغة الخطاب المسرحي والتعبير عن مجمل المشاعر والأفكار والرؤى.»[4] أما دعاة اللهجة العامية أو الدارجة فهم يعتقدون أنها "هي التي توصل الفكرة إلى الجمهور في قالبها الكوميدي الساخر والدافع إلى الاضحاك والتسلية والترفيه [...] وتضم الأعمال المسرحية المكتوبة بالعامية الملاهي بشكل عام، الملهاة القصيرة والملهاة الغنائية والملهاة المضحكة، كل ذلك في قالب درامي نقدي اجتماعي، يعمل على دفع المجتمع وايقاضه من سباته بأسلوب هزلي مضحك."[5] ضف إلى هذا "فقد لمسوا الواقع الاجتماعي الجزائري وعبَّروا عنه بكل صدق وأمان، وكانت لغتهم لغة الشارع والمنزل."[6] وكانت حججهم في أن «المجتمع الجزائري يتحدث باللهجة الدارجة فإنه من الخطأ بما كان أن نجعل الشخصيات في العرض المسرحي تتحدث باللهجة العربية الفصحى.»[1] إلا

[1]-أحسن ثليلاني، المسرح الجزائري والثورة التحريرية / دراسة تاريخية فنية، مرجع سابق، ص200.
[2]- مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، "اللغة العربية في الجزائر: التاريخ والهوية"، العدد الخامس، مرجع سابق، ص09.
[3]- صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، مرجع سابق، ص285.
[4]- أحسن ثليلاني، الثعلبة والقبعات – مونولوج مسرحي، منشورات التبيين / الجاحظية، سلسلة الإبداع الأدبي، الجزائر، 2000. ص07.
[5]- بن حنيش نواري، فن الكوميديا في مسرح رشيد قسنطيني، مرجع سابق، ص- ص، 45- 46.
[6]- صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، مرجع سابق، ص286.
[1]- أحسن ثليلاني، الثعلبة والقبعات – مونولوج مسرحي، مرجع سابق، ص06.

أنه ظهر تيار آخر ثالث أو لغة ثالثة يقصد بها «اللغة التي تجمع بين بلاغة الفصحى وجمال تعبيرها وبساطة الدارجة ووضوحها، وهي لغة مهذبة بعيدة عن التعقيد والابتذال مثل لغة المسرحي "عبد القادر علولة"»[1] وكذلك توفيق الحكيم الذي يعتبر من دعاة هذا الاتجاه.

وللمسرح الجزائري ميزته الخاصة، فقد شهد لغة أخرى في حقيقة الأمر هي لغة الأصليين الجزائريين، ألا وهي الأمازيغية، «فلا سبيل على نكران أنه كانت للأمازيغية لغة يكتبونها بأبجدية تيفيناغ، أو تفنغ، التي انحدرت عن أبجدية لوبية قديمة، وهي ما زالت مستعملة في هذه الأيام – ضمن الأوساط التارقية.»[2] فالأمازيغ أو البربر هم جزء لا يتجزأ من الهوية الجزائرية هذا إن لم نقل أنهم هم الهوية في حد ذاتها. وكونها كذلك عانت ويلات الاستعمار حيث شهدت «اهتماما كبيرا من طرف الدارسين الفرنسيين [...] كانت دوافعهم في هذه الأبحاث مختلفة [...] منها ما كان لأغراض مشبوهة، تخدم استعمارهم.»[3] وتبقى الأمازيغية رغم كل ذلك شامخة كشموخ رجالها الأشاوس في الجبال الشامخات، تسير جنبا إلى جنب والعربية سواء الفصحى أو العامية.

نذكر من بين المسرحيات المكتوبة بالفصحى ما اعتبرت أول مسرحية في الجزائر، ونعني بها مسرحية إبراهام دنينوس "نزاهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة طرياق في العراق" وقد تكلمنا عنها مسبقا وإن كانت قد مزجت بالدارجة كذلك وفي إحدى فصولها يقول الرئيس نعمان:[4]

كتبت إليك يا سؤالي كتابا	**وَارْبَعُهُ جميع الوجد باقي**
بما ألقاه من ألم الفراق	**وخمسه متى عيفي تراكم**
فأول ما سطَّرْ نَارْ قلبي	**وسادسه متى يوم التلاقي**
وثانيه غرامي واشتياقي	**كَتَبْتُ لِيكْ يا زينْ الملَاحْ**
وثالثه مضى عمري وصبري	**على وَرَق نْسِير مع الأَرياحْ.**

[1]- المرجع السابق، ص10.
[2]- بوزيان الدراجي، القبائل الأمازيغية– ادوارها - مواطنها – أعيانها، ج1، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، التوزيع والترجمة. ص37.
[3]- المرجع نفسه، ص46، ص47.
[4]- إبراهام دنينوس، نزاهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة طرياق في العراق، مرجع سابق، ص104.

أما مسرحية "أبناء القصبة" «فقد راهنت على استعمال اللهجة الشعبية الجزائرية [...] (وفيها من الألفاظ الشعبية ما فيها) مثل: الخاوة، النيف، الخماس، الرجولة.»[1] ولكم هذا المقتطف:

"عمر: أنت ماكانش ليهدر معاك.

توفيق: لو كان ما جيتش خويا.

عمر: ولاش هاذوك اللي تديهم للمركز الشرطة ماشي خوتك.

توفيق: اسكت.

عمر: ما نسكتش."[2]

والمسرحية تروي قصة إخوة اختلفوا فيما بينهم عائليا لكن الثورة جمعت بينهم.

وما نختم به هذا الجزء هو أن «الحال الاجتماعي في تلك الفترة الاستعمارية فرض على الكتاب والمبدعين الاهتمام البالغ بالأسرة كخلية أولى للحفاظ على الهوية الوطنية، وشدها من خطر الانزلاق في التيار الفرنسي.»[3] كما «إن مسألة الهوية في لغة المسرح الجزائري تؤول إلى مسألة أكبر وهي الهوية الجزائرية ذاتها كما يقدمها المسرح الجزائري من خلال استعمال اللغة العامية الثالثة المستلهمة من التراث الشعبي.»[4] والسبيل إلى تحقيق هدف كتاب المسرح الجزائري هو المسرح الذي وظفوا فيه كل ما ستوجب إدراجه في المسرح لإثبات الهوية الجزائرية، فلغة النص المسرحي – الفصحى والدارجة– والديكور واللباس، والأغاني كلها مُزِجَت بالتراث الجزائري واستعملت لهذا الغرض.

[1]- أحسن ثليلاني، المسرح الجزائري والثورة التحريرية / دراسة تاريخية فنية، مرجع سابق، ص201.
[2]- مقال لمنصور عماير، بعنوان: "الثورة الجزائرية في المسرح، مسرحية أبناء القصبة" الحوار المتمدن- العدد: 5356 - 2016 / 11 / 29 - 22:45 ،المحور: الادب والفن .
http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=539693
[3]- حسين نذير، من ذاكرة المسرح الجزائري، مرجع سابق، ص60.
[4]- مجلة حوليات التراث، مقال لبوعلام مباركية، بعنوان: لغة المسرح الجزائري بين الهوية والغيرية، العدد: 06، مستغانم – الجزائر، 2006.ص50.

2. عبد القادر علولة وسياسة التجديد في المسرح الجزائري:

أ- مسرح الحلقة:

"تعد الحلقة من الفنون الأدائية التي ظهرت منذ القدم وهي نوع من الأداء المسرحي ذات نمط شعبي مختلف الوظيفة والطابع، حيث يعد علولة من أهم الكتاب الذين استلهموا الحلقة من التراث وجعلها شكلا مسرحياً"[1] لدرجة أن مسرح عبد القادر علولة صار يعرف "بسم الحلقة". كما تعتبر الحلقة من بين الأشكال التراثية التي لجئ إليها المسرح الجزائري في سبيل الحفاظ على هويته الوطنية، ليتسع بعد ذلك مفهوم الحلقة في المسرح الجزائري إلى أن أصبحت تمثل شكلا مسرحيا جديدا عُرف باسم "مسرح الحلقة".

"ارتبط شكل مسرح الحلقة في الجزائر بنشاط رُوَّاة الأقوال والقصص الشعبية، مثل المدَّاح والقوال والقصاد، فجاءت تسمية مسرح الحلقة نظرا لشكل السونوغرافي للعرض الذي يكون بحسب تجمع المستمعين_ المتفرجين، وهو إما أن يكون حلقيا أو يشبه حدوة حصان. (وتكون هذه التجمعات في الغالب في) [...] الأسواق الأسبوعية والأعياد الدينية وطقوس تقديس الأولياء، حيث يقدم المداحون عروضهم في الأماكن التي تحتضن مثل هذه التظاهرات وفي الساحات العامة، إضافة إلى المقاهي وأحواش البيوت في مناسبات الأفراح.»[2] إذن فالحلقة كمفهوم هي شكل تراثي جزائري أصيل، مما يثبت أن المسرح الجزائري هو مسرح يحمل هويته في مظهره وباطنه حتى وإن اعتمد أو استلهم بعض النصوص الأجنبية، وذلك من خلال تكريس مبدأ البحث في التراث واستكشاف أشكال مسرحية جديدة على غرار «الحلقة» التي أخذت ميزتها في المسرح الجزائري _ مسرح الحلقة _

[1]- مجلة النص، دورية أكاديمية محكمة يصدرها مخبر النص المسرحي الجزائري، جمع ودراسة في الأبعاد الفكرية والجمالية – جامعة جيلالي ليابس، العدد الثاني، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر، سيدي بلعباس/الجزائر، أبريل 2015،ص95.

[2]- مجلة الأثر، توظيف القوال والحلقة في المسرح الجزائري – مسرحية: "الأجواد" لعبد القادر علولة – نموذجا-، (د.ع)، جوان (د.س)، ص 121.

ظهرت الحلقة قبل أن تأخذ شكلها الجديد في المسرح الجزائري، في العديد من مناطق الوطن، وكانت وهران إحداها وفيه شاهدها «عبد القادر علولة»، حيث كانت تتخذ من «شامنوفر» الدارة (شامونوف حاليا) مكانا للمرض وقد «كانت الدارة مسرحا للسوق الأسبوعية، تتناثر على جنباتها خيام يعرض تحت ظلها الباعة الجوالون بضاعتهم. وكانت السوق فرصة يلتقي فيها المدادحة، بين بضعة خيم يتفق مداح أو شيخ أو قاص.[...] وكانت الحلقات تنتمي إلى مدن بعينها فكان الواحد من المدينة الجديدة يقول بعد عودته، كنت في حلقة معسكر، أو في حلقت تيارت، أو في حلقة ندرومة...الخ واستمعت إلى حكاية «راس الغول»...»[1] على سبيل المثال، بمعنى المداح أو القاص كان كما الجوال أو البائع يحمل بضاعة من مدينة إلى أخرى لعرضها على جمهوره.

ولم يكن المدَّاح والقوال مجرد طالبي رزق بل كانو بمثابة من يحمل رسالة، ظاهرها فني وباطنها قد يكون تربوي وقد يكون اجتماعي كما قد يكون اتفاضي، خاصة وأن الجزائر كانت مستعمرة فرنسية وقتها. وربما هذا الجانب من الرسائل الذي اعتمده المدَّاح والقوال هو من سارع إلى محاولت احتواء هذا الفن من قبل السلطات الفرنسية لما أيقنت أن له تأثير واضح على المتلقي المتمثل في الشعب الجزائري. وعليه نخلص «إلى أن المداحين والقوالين في الجزائر قد قاموا بدور كبير في مقاومة الاستعمار الفرنسي، وذلك من خلال ربط الشعب بتاريخه العربي الإسلامي من جهة، ومن خلال تطعيمه بقيم المقاومة والبطولة بواسطة ما يعرضونه من المغازي (الغزوات أو الفتوحات الإسلامية إلى أن) [...] بلغ الأمر مداه باستصدار فرنسا عام 1955 لمرسوم يمنع حلقات المداحين، ويهددهم بالسجن أو النفي»[2] ولكن وبالرغم من هذه الإجراءات القمعية الاستعمارية، لم تضمحل تلك الحلقات ولم يكف المدادحة في عروضهم إلا أنها تقلص انتشارها ليعود بريقها من جديد بعد الاستقلال، وتصبح شكلا من أشكال المسرح.

[1]- أحمد حمومي، المسرح في وهران خلال الفترة الاستعمارية ج1، وزارة الثقافة الجزائرية، Editions RAFAR، 2014، ص60- ص61.

[2]- توظيف التراث في المسرح الجزائري، أطروحة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث، للطالب "أحسن ثليلاني"، غير منشورة، جامعة منتوري – قسنطينة، 2010/2009. ص199.

لا تكاد تختلف تعاريف كل من «المداح والقاص والراوي والحاكي» في القاموس العربي، فالكثير من الباحثين يرون في أنها مفاهيم تصب في معنى واحد، مع وجود بعض التميزات بينهم نسبيا. والمداح عندنا في الجزائر هو «رجل الحلقة» «ومن المعلوم أن شخصية المداح (رجل هذه الحلقة) يتميز بالمواجهة وقوة الشخصية، وهذا ما يجعله يتحكم في إرسال لغته إلى المتفرجين ويتمتع بنفس طويل، انطلاقا من إتقانه للغة الخطاب الشعرية المؤثرة والموحية تساعده على شد انتباه المتفرج بالإضافة إلى أنه متملك معرفة عن الجمهور الموجود حوله، عن هويته وعن معتقداته، كما أنه يتمتع بخيال مرح.»[1]

يقول الباحث أحسن ثليلاني «إن الدارس لظاهرة المداح والحلقة، لابد وأن يلاحظ توفرها على كل عناصر ومقومات العرض المسرحي [...] لأن هذا الحاكي الشعبي قد كان في الحقيقة يحمل المسرح على كتفيه، إنه هو الذي يذهب غلى مكان العرض لا الجمهور، ثم يشكل من الفضاء المبيعي فضاءه المسرحي، الذي يتحول أثناء العرض إلى فضاء مسرحي خاص ومحترم من قبل الجمهور، وعندما ينتهي العرض تختفي الخشبة.»[2] ممَّا يعني أن المسرحي المتمثل هنا بالمداح والقوال كان يحاكي الواقع سواء من خلال حكاياه وما يرويه للمتلقي، وكذلك من خلال ما يمكننا تسميته بالديكور والمتمثل في تلك المبيعات في السوق، خاصة حينما يلجئ إليها المداح والقوال في خطابه للمتلقي.

«وفي وصف العروض المداح ــ والقوال ــ في الجزائر يذكر (عبد القادر علولة) أن المتفرجين من عامة الناس ومن أعمار مختلفة، كانوا يوم السوق الشعبي مثلا يتحلقون واقفين أو جالسين على الأرض في شكل دائري قطره مابين خمسة إلى اثني عشر مترا، وداخل تلك الدائرة أو الحلقة، يقدم لهم المداح عرضه مستخدما حركات جسده [...] أما مدة العرض فهي تمتد من ساعتين إلى أربع ساعات، ويمكن للمتفرج خلال ذلك إيقاف المداح في أية لحظة من العرض لطلب إعادة مقطوعة أعجبته، أو لتصحيح بيت شعري من أغنيته وقد يتوقف المداح من تلقاء نفسه لجمع

[1]- مجلة حوليات التراث، مجلة علمية محكمة تصدر عن جامعة مستغانم/الجزائر، العدد 2006/06. ص 70.
[2]- توظيف التراث في المسرح الجزائري، أطروحة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث، مرجع سابق، ص 200

الدراهم التي يوجد بها المتفرجون عليه في مقابل الاستماع بعرض المسرحية.»[1] ويقول «ثليلاني» في مقام آخر أن اعتماد المسرح الجزائري على شكل الحلقة في مسرحيات جاء «كبديل لمسرح العلبة أي المسرح الأوروبي، المعروف بمسرح الطريقة الإيطالية»[2] فمن خلال مسرح الحلقة الذي جاء مخالفا للمسرح الفرنسي تحديدا، أراد المسرح الجزائري الحفاظ على هوية الشعب من جهة والتأسيس لمسرح جزائري أصيل من جهة أخرى، وكان له ذلك مع العديد من المسرحين مخرجين أو ممثلين أو مؤلفين في الشكل المسرحي على غرار طبعاً «عبد القادر علولة».

ب– التاريخ النضالي لعبد القادر علولة في المسرح الجزائري:

يرى "بوعلام مباركي" «أن مسألة الهوية في لغة المسرح الجزائري تؤول إلى أكبر وهي الهوية الجزائرية ذاتها كما يقدمها المسرح الجزائري من خلال استعمال اللغة العامية الثالثة المستلهمة من التراث الشعبي والأشكال المسرحية المقابلية كلغة «القوال، المداح، الحلقة». هذا المصطلح الشائع عند عدد لايستهان به عند الباحثين العرب والمغاربة والمشارقة على السواء. ولهذا حاول رواد المسرح تأسيس هوية هذا المسرح المتميز عن الآخر الأوروبي من خلال رجوعهم إلى توظيف التراث الشعبي.»[3] وعلى ذكر الرواد فعبد القادر علولة أحد الرواد المتأخرين الذين أسسوا للمسرح الجزائري وناضلوا من أجل ترسيخ الهوية الوطنية من خلال المسرح، وقدم حياته في سبيل تحقيق ذلك، حيث اختطفته أيادي القتل والبطش إبان العشرية الدموية السوداء كما سبق وأشرنا.

وما يبرر لنا اعتماد عبد القادر علولة على شكل الحلقة كنمط جديد للمسرح الجزائري، هو أنه «أراد بهذه التقنية مخالفة المنهج الأرسطي. كما أراد الوصول إلى فن أصيل أساسه الظواهر التراثية، وإبداع شكل مسرحي يتلاءم مع المجتمع الجزائري معايير الأشكال المسرحية الغربية وخلافا للنوع الأكاديمي الذي يعتمد على الإبهام وتصوير الفعل المسرحي، فإن العمل الجديد [...] ـ

[1]- مجلة الأثر، توظيف القوال والحلقة في المسرح الجزائري، مرجع سابق، ص 123.
[2]- توظيف التراث في المسرح الجزائري، أطروحة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث، مرجع سابق، ص 200
[3]- مجلة حوليات التراث، العدد 2006/06، مرجع سابق، ص 66.

أي مسرح الحلقة_ يرفض العلاقة العطفية مع الأشخاص.... حيث يمتلك لهم حرية رفض العرض أو تجاوزه.»[1] يتضح من هذا النص أن عبد القادر علولة كان يملك حسا مسرحيا قويا يسعى من خلاله جعل المسرح الجزائري مسرحا يتمتع بمكانة عالمية انطلاقا من مكانته العربية المحفوظة. ضف إلى ذلك فعلولة بتجاوزه لتقاليد المسرحية الأرسطية القديمة يكون قد استوعب ما يفضله الجمهور الجزائري من تمثيليات، حيث أنه كثير ما كان يدير ظهره لبعض المسرحيات خاصة مع بداية تشكل وظهور المسرح الجزائري وعليه يجمع عديد الباحثين أن «المسرحي الجزائريعبد القادر علولة أحسن من راهن على تقديم تجربة مسرحية تراثية،من خلال توظيف المداح والقوال أوالحلقة بوصفها هيكلا مسرحيا متكاملا.»[2] واهتمام علولة "بالحلقة" والأشكال التراثية الأخرى جعل مسرحه يعرف بمسرح الحلقة.

«ولد عبد القادر علولة في مدينة الغزوات (تلمسان) سنة 1939 وانظم إلى المسرح الوطني الجزائري وساعد على إنشائه عام 1963. كانت أعماله في الغالب بالعامية الجزائرية والعربية. انظم علولة إلى المسرح الوطني الجزائري كممثل وانتقل لاحقا للكتابة والإخراج المسرحي بمسرحيتي «العلق» ثم «الخبرة» ويظهر في كل ذلك تأثره ب بريخت. وفي 1972 صار مديرا للمسرح الجهوي بوهران متفاعلا مع مناخ الثورة الزراعية ونضال الطبقة العمالية من أجل توزيع عادل للثورة.»[3] وعلى هذا الأساس يقول الباحث أحمد حمومي أن علولة «كان يعتبر نفسه مثقفاعضوياينتمي إلى طبقة منتجيالخبرات. ومن هنا لا مناص من الاتفاق أن علولة كتب مسرحياته بصفته مناضلا»[4] وقد يكون هو الدافع الذي جعل أيادي الغدر تغدر به، خاصة وأنه جمع جمهورا كثيفا حوله جعل منه جمهورا ذواقا مشاركا في العمل المسرحي، لا متفرجا فقط.

[1]- مجلة النص، العدد الثاني، مرجع سابق، ص 95- ص96.
[2]- مجلة الأثر، توظيف القوال والحلقة في المسرح الجزائري، مرجع سابق، ص125.
[3]- مجلة إنسانيات، عدد مزدوج 65-66، جويلية - ديسمبر 2014. ص 70.
[4]- أحمد حمومي، المسرح في وهران خلال الفترة الاستعمارية ج2، وزارة الثقافة الجزائرية، Editions RAFAR،2014. ص 89.

الصورة رقم (19): صورة لعبد القادر علولة وهو يكتب نص مسرحي

اجتمعت كل سمات الإبداع والابتكار فقد كان مؤلفا ومخرجا وممثلا كذلك وهذا لم يجعل منه ذلك الرجل المتسلط لأفكاره، بل كان دائم السعي لتجسيد متطلبات جمهوره ودليل ذلك ما أكده هو نفسه «أنه بعد الانتهاء من العرض يتقرب من الجمهور ويستمع إليه ويتناقش معه حول المسرحية حتى وإذا جاء العرض الأربعين توصل مع الجمهور إلى يرضيه كما كان العرض الأربعون يختلف كليا عن العرض الأول،ومن هنا تأكد ضرورة البحث عن مسرحية تتماشى مع طموحات الجمهور وتواكب ثقافة الشعب وتراثه وخياله. »[1] وكان يجد كل ذلك في «الحلقة» لذلك جعل منها شكلا يميز مسرحه، كما كان يتوسم في الحلقة أو مسرح الحلقة حرية الممثل والمتلقي (المتفرج أو الجمهور) معا وهو بذلك يدافع عن إحدى مبادئه ألا وهي «الحرية».

لو تتبعنا الأعمال الفنية للمسرحي عبد القادر علولة، يتضح لنا أنه كان منظرا فعليا للمسرح الجزائري، خاصة وأن المسرح الجزائري لم يشهد ازدهارا كبيرا من الربع الأول من القرن العشرين، وما كان متوفرا هو القوال والحكواتي أو الحلقة أو المداح في الأسواق الأسبوعية. ومن هنا استنبط علولة فكرة الاستثمار الحقيقي في التراث الشعبي. ولو حاولنا تقفي الحس الفني للمسرحي عبد القادر علولة في الحيزين الزماني والمكاني، خاصة من خلال مسرح الحلقة، نجد اقتناع علولة بالمداح كشخصية فنية مبررا كلامه بالجمع الغفير من الناس الذين يتحلقون حوله غير أبهين بحرارة الشمس ولا بشدة البرد، فمن أين له تلك القدرات الفنية لأسر جمهوره؟ يتساءل علولة. وتفسير ذلك أن المداح (رجل الحلقة) يتوغل إلى أحاسيس جمهوره ومشاعرهم ويدخل الفرحة إلى قلوبهم. ومنه استنتج علولة أن لفرجة الحلقة الشعبية التي تقام في الأسواق علاقة وطيدة بالمسرح، وعليه سارع لتوظيف فنيات المداح وتقنيات الحلقة على الركح المسرحي.

[1]- مقال للعلجة هذلي، بعنوان: "المسرح الجزائري بين التأصيل والتجريب"
https://www.google.fr/search?client=opera&q=المسرح+الجزائري+بين+الماضي+و+الحاضر&sourceid=opera&ie=UTF-8&oe=UTF-8ص 136.

وليتمكن من دمج الحلقة على ماهي عليه في الأسواق ومفهومها الجديد على الركح المسرحي، استوجب عليه اللجوء إلى بعض المفاهيم البرختية،لتتضح صورة مسرح الحلقة بتوظيف القوال (الحكواتي) مع المحافظة على عنصر الفرجة، لتكون المسرحية مكتملة من حيث البناء الدرامي. ومع مرور الأيام والسنين لا يختلف اثنان على أنه علولة قد نجح في ترسيخ هذا النوع من المسر خاصة في المعامل والقرى الاشتراكية. ومن خلال هذه التجربة أصبح للمسرح الجزائري جمهورا.[1]

لكن بالرغم ماحققته الحلقة مع المبدع عبد القادر علولة في المسرح الجزائري لم يسلم هذا التوجه من النقد أو على الأقل من التساؤلات، حيث يقول أحد الباحثين في هذا المجال «أنه من المهم أن نطرح السؤال التالي، هل تم التوجه إلى هذه الأشكال التعبيرية (الحلقة = الفرجة) لقيمة جمالية فنية؟ أو أن هذا التوجه هو تعبير فني لجلب عدد أكبر من الجمهور؟»[2] وهذه الأسئلة لم توجه خصيصا لعلولة فقط إذ أنه لم يكن الوحيد في إدخال عنصر المداح أو الحكواتي أو القوال إلى الركح المسرحي، وحينما طرحت هذه الأسئلة على علولة يجيب قائلا: «إن مسرح الحلقة يتيح الفرصة للخروج من ذلك الصرح المبني بعناية فائقة إلى إمكانية تعبير درامي لإيجاد علائق جديدة بين العرض والجمهور»[3] بيد أن هذا التفسير أو هذه الإجابة أدت إلى طرح تساؤلات أخرى مفادها «هل أن المسرح الجزائري كان يعيش أزمة؟. [...] (و) هل كانت الأزمة أزمة نص أو أزمة جمهور؟ أو أزمة أساليب عرض مسرحي؟»[4] لكن المهم من كل هذا وذاك هو «أن عبد القادر علولة يمتلك رؤية إبداعية وتوجها فنيا لا يكتفي بتطوير المسرح، بل يتجاوز ذلك إلى تطوير الأداة النقدية التي ترافق هذا التصوير الإبداعي لمسرح الحلقة الذي يملك إمكانات كبيرة وقدرات تعبيرية جديدة تمكن الممثل والمتفرج من الوصول إلى غايات جمالية وفنية قد لا يكون الوصول إليها ممكنا

[1]- عبد القادر علولة و تجربته مع مسرح الحلقة... ثلاثيته الخالدة أنموذجا؟ المدية/الجزائر، 27 سبتمبر 2013. http://www.elwatandz.com/r_ation/etude/10308.html
[2]- محمد تحريشي، في الرواية والقصة والمسرح، مرجع سابق، ص188
[3]- المرجع نفسه، ص189
[4]- المرجع نفسه، ص189، ص190.

بتلك الطرائق القديمة التي تبعث على الملل والسأم والضجر»[1] ومعلوم أن الحلقة ذات طابع احتفالي فُرْجَوي، يستخدم كل عناصر الفرح ومايجلب السرور للمتفرج من غناء هزلي وحركات توحي إلى الضحك وكلمات وتعابير تصب في هذا المفهوم لكنها في الوقت نفسه تحمل رسائل هادفة قد تمس كل مجالات الحياة.

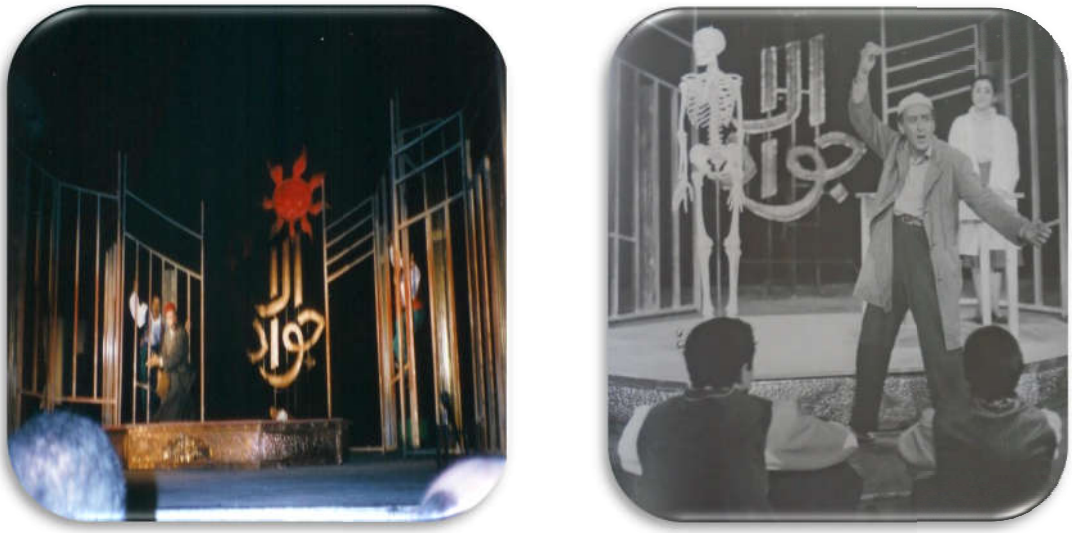
ج- ثلاثية عبد القادر علولة: (الأقوال_ الأجواد_ اللثام):

يرى الباحث «دحو محمد أمين» من جامعة سيدي بلعباس (الجزائر) أن «هم علولة كان خلق مسرح مادته التراث، يعبر من خلاله عن واقع الإنسان الجزائري، فيجعل من مسرحياته فضاء مفتوح للجمهور وكانت ثلاثية «الأقوال» و«الأجواد» واللثام» خير مثال حاول توظيف هذا الشكل الشعبي.»[2] ضف إلى الحكم في حق ثلاثية علولة، ذلك الصيت الواسع والشهرة الكبيرة لتلك المسرحيات، ما جعلها ترسخ في أذهان الجمهور إلى يومنا هذا، وتأخذ مكانتها في المسرح الجزائري حتى في العصر المعاصر نظرا لمساهمتها في العديد من الأبحاث والدراسات المسرحية الأكاديمية.

«تعد مسرحية الأجواد للفنان عبد القادر علولة بوصفه مؤلفا ومخرجا لها، من أهم إبداعات المسرحية الجزائرية، التي حاولت تجاوز نمطية المسرح الأوروبي، وذلك بمراهنتها على توظيف أحد أبرز أشكال التعبير المسرحي في التراث الشعبي الجزائري، ونعي به شكل القوال [....] وبمجرد عرضها تحصلت في العام نفسه على جائزتين متتاليتين، هما جائزة أحسن تمثيل بمهرجان قرطاج الدولي بتونس،ثم جائزة أحسن نص وأحسن عرض في المهرجان الوطني للمسرح المحترف في الجزائر العاصمة، كما نالت جائزة أحسن عرض متكامل في الملتقى الأول للمسرح العربي بالقاهرة عام

[1]- المرجع السابق، ص 190.
[2]- مجلة النص، العدد الثاني، مرجع سابق، ص 96.

1994.»[1] وما هذه التتويجات إلا دلالة على قيمة العمل الفني الرائع الذي أبدع فيه علولة تأليفا وإخراجا، مستخدما عنصر القوال الذي استلهمه من التراث الجزائري النابع من شكل الحلقة.



الصورة رقم (20): يوضح شكل الديكور المستعمل في مسرحية الأجواد

هذه المسرحية التي عرضت «245 عرض (في أماكن مختلفة عبر الوطن الجزائري والعربي على غرار) وهران _ الجزائر _ عنابة _ قسنطينة _ بشار _ تلمسان _ غرداية، جولة فنية عبر أرجاء الوطن _ الجمهورية العربية السعودية _ الجماهيرية العظمى لليبيا _ الجمهورية التونسية _ المملكة المغربية.»[2] وهذا دليل آخر على الحس الإبداعي الذي جسده علولة في مسرحية «الأجواد»، كيف لا وصوتها لا يزال يسمع إلى يومنا هذا.

أما مضمون المسرحية فقد «تطرق إلى معاناة العمال البسطاء في ثلاث لوحات يجمع بينهما «القوال». تعكس الشخصيات الرئيسية كلها عمال كادحين يقتاتون من عرق جبينهم، وقد سعى علولة لتوظيف «القوال» لإضفاء الطابع الشعبي على العرض، مدعما ذلك بالأقوال المأثورة وكذا الموسيقى والغناء الشعبي مما زاد من أصالة النص.»[3]بينما« يقول عبد القادر علولة في تقديمه لهذه

[1]- توظيف التراث في المسرح الجزائري، أطروحة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث، مرجع سابق، ص203

[2]- روبرتوار المسرح الجزائري بوهران "عبد القادر علولة. https://www.google.dz/search?q ص 18

[3]- بحث مقدم لنيل درجة دكتوراه علوم في الأدب العربي، بعنوان: "المسرح الجزائري النص والعرض والتلقي – تأصيل نظري ومقاربة في الأنساق المعرفية –" للطالب: "عبد الحميد ختالة"، جامعة باتنة-1، 2016/2015. ص 79

المسرحية: فيما يتعلق بعنوان (الأجواد)، إن يعني بالمعنى الأولى العرب الكرماء. [...] (فالمسرحية) هي عبارة عن جدارية تمثيل الحياة اليومية، أو بالأحرى، بعض اللحظات من حياة الجماهير الكادحة والناس البسطاء. إنها مناظر إنسانية نصادفها كل يوم. تحكي هذه الجدارية وتكشف بدقة كيف يتصف هؤلاء الناس المغمورون والبسطاء (والمحقورون) والذين لانكاد نلحظهم بالجود»[1] وما نلمسه من خلال هذا أن علولة يعالج يحاول أن يعالج أحد القيم الإنسانية في المجتمع الجزائري، وهدفه من خلال ذلك هو الحفاظ على تلك القيم وأخذ مثلا على ذلك « الجود والكرم».

«إن مسرحية الأجواد تراهن على إبراز العديد من القيم الأساسية للمجتمع، من خلال تشخيصها في ثلاث لوحات سلوكية لشخصيات هامشية، لكنها إيجابية خيرة، تجسد النموذج الحي والقابل للاقتداء في التضحية والتضامن، [...] (وأحد هذه الشخصيات هو) عامل نظافة، يدعى (علال الزبال) الذي يزيل القمامة، وينكس الأوساخ من الشوارع.»[2] وتعد هذه الشخصية أحد أبسط الشخصيات في المجتمع الجزائري، غير أن علولة يجعل منه قيمة إنسانية اجتماعية في التضحية من أجل عمله ومساعدة الفقراء، بأسلوب سهل وسلمي يتمحور في الشعر الغنائي الشعبي المحبب لدى كافة الجمهور الجزائري ويقول أحد أدواره في المسرحية:

- "علال الزبال ناشط ماهر في المكناس.
- حين يصلح قسمته ويرفد وسخ الناس.
- يمر على الشارع الكبير زاهي حواس.
- باش يمزج بعد الشقاء يعرب شرى للوسواس."[3]

وبهذا الأسلوب الغنائي الذي وظفه علولة على شاكلة القوال أو المداح في الحلقة، استطاع علولة أن يكسب حب الجمهور للمسرحية. ويواصل علولة دفاعه عن القيم الاجتماعية الجزائرية وعن العامل البسيط (المحقور)، حيث نراه يرسم الأمل بين أعين (قدور) وزوجته (فطيمة) اللذان

[1]- مجلة الأثر، توظيف القوال والحلقة في المسرح الجزائري، مرجع سابق، ص 125
[2]- المرجع نفسه، ص 125.
[3]- المرجع نفسه، ص126.

يعانيان الأ لم جراء مسكنهما المهدد بالانهيار، رغم (قدور) بناء يقضي كل يومه في البناء والتشييد لغيره لكسب قوت يومه، إذ نجدهما صابران قانعان على عيشهما، آملان بغد أفضل.

«– ابني وعلال كب جهده في البغلي والياجور.

– ترك بالجمعة الشانطي قاصد لداره يزور.

– في خاطره طعيمة وحنان مرته فطيمة.

– قال: نشوف أولادي أولادي ونمحي الشعب نفاجي الغمة.

– نغطس في الجو الأهالي نشرب جفيمة.

– طالت المسافة نسف طويل ماقال كلمة.

– باقي يفكر في الصغيرة بنته مريمة.

– اللي تنساه تنادي له عمي كاليتيمة.

– بالحلوى يجلبها يدوب لها الحشمة.»[1]

إن مسرحية «الأجواد» غنية كل الغنى سواء من حيث الألفاظ والعبارات المستعملة والموحية أو من حيث القيمة الفنية المتميزة ، وحتى من خلال أصلها الذي تعود إليه ألا وهو التراث الشعبي الجزائري المتمثل في في عنصر الحلقة والقوال الذي بدوره الذي أخذ حيزا كبيرا في المسرحية.

مسرحية «الأقوال» من «تأليف وإخراج عبد القادر علولة، تاريخ أول عرض: 1980، عدد العروض 49 عرض. أمكنة العروض: وهران _ الجزائر _ عنابة_ قسنطينة _ جولة فنية عبر مختلف جهات الوطن.»[2] هذا فيما يخص بيوغرافيا المسرحية.

يذهب أحد الباحثين إلى أن مسرحية «الأقوال» كانت بالنسبة لمسرح علولة مرحلة تأسيسية لنوع جديد من المسرح يجمع بين القوال كعنصر تبليغي للأحداث وبين المنهج البريختي المعروف، وبما أن علولة اعتمد على القول أو الكلمة أكثر من الصورة استخدم اثر ذلك «القوال» الذي جمع من خلال لوحات المسرحية سواء في«الأقوال» أو في غيرها ممن تلاها خاصة. إضافة إلى هذا

[1]- المرجع السابق، ص127.

[2]- روبرتوار المسرح الجزائري بوهران "عبد القادر علولة". https://www.google.dz/search?q ص19.

فعلولة يهدف في مسرحية الأقوال إلى النضج والوعي الاجتماعي، من خلال شخصية قدور السائق الذي يقدم استقالته لمدير المؤسسة التي يعمل بها، رغم الرابط التاريخي الذي يجمع بينهما وكفاحهما ضد المستعمر، إلا أن «سي الناصر» (مدير المؤسسة) لم كفاحه من تخريب ممتلكات الشعب، وهذا ما لا يرضاه «قدور السائق» وفضل الاستقالة عن مواصلة العمل والصمت عما يفعله مديره،

- قدور السائق: سي الناصر خذ اقرأ هذه الرسالة... رسالة موجهة إليك يا حضرة المدير نعم فيها استقالتي..... (ثم يقول في مقام آخر)
- قدور: وا حسرتاه على سي الشاب البطل .. الشاب الذي كافح من أجل العدالة الاجتماعية... أين ذلك الشاب؟ السي الناصر_ رحمه الله: (ثم يضيف)
- قدور: بعد ما أخرج من هنا... أرجوك لا تبحث عني يا سيدي... فطريقنا من اليوم لم يعد واحد... وربما يكون اختلافنا إلى الأبد....

وترمز الاستقالة هنا إلى ظاهرة اجتماعية أراد أن يجرزها علولة ألا وهي الخمر والبطالة الناجمين عن تسريح العمال وطردهم، كما هو الحال مع «غشام ولد داود» الذي أرغم على التقاعد بعد أن أسس جمعية للعمال وأراد من خلالها تحسين ظروفهم.[1]

جاء في أحد الدراسات التي اختصت بدراسة المسرح الجزائري، أن مسرحية الأقوال استفادت «من تقنيات المداح استفادة كبيرة، بل يكاد يكون المداح قيمة جمالية مركزية للحدث المسرحي، [...] وفق ديكور خفاق مشحون بتلك القدرة على التمثيل على الخشبة مسرح كيفت جيدا. [...] لقد ألفنا أنفسنا مع مداح جديد استفاد من تقنيات التواصل التقليديوطورها وكيفناها إلى درجة تعودنا عليها وكأنها شيء مألوف لدينا»،[2] وإضافة إلى عنصر المداح «استخدم عبد القادر علولة الجوقة في مسرحية الأقوال لمعرفته بأنها تعطي لمسرحيته عمقها وفا عليتها في

[1]- يُنظر: مقال لبغداد أحمد بلية، بعنوان: "عبد القادر علولة والتجديد في الشكل والمضمون"، نشر في الموقع بتاريخ : السبت 23 شوال 1431هـ الموافق لـ : 02-10-2010. -http://www.aswat elchamal.com/ar/?p=98&a=12340

[2]- محمد تحريشي، في الرواية والقصة والمسرح، مرجع سابق، ص190.

الجمهور، أي بتحقيق التفاعل البناء مع الجمهور»[1] ومن بين الأدوار المهمة للجوقة التي أوردها علولة في الأقوال نذكر:

- "الجوقة: الأقوال يا السامع لي فيها أنواع كثيرة.
- قالوا ما قالوا على قدور وما صرا له.
- اللي رفد قشه واهجر وبعد ما ترك شغله.
- واللي قالوا شدوه العمال بعد ما سمعوا له.
- طلبوا منه يبقى يعطيك بغير أفعاله.
- الشركة ما تضيع سواق جراب مثله.
- ادخل معا هم في الصف هنا واتحسنت أمواله.
- لقوال يا السامع لي فيها أنواع كثيرة."[2]

والجوقة لا تبتعد كثيرا عن المداح في مسرح الحلقة ويمكن اعتبارهما متداخلان أو يكملان بعضهما البعض، واستخدام الجوقة جنبا إلى جنب مع المداح والقوال في شكل مسرحي ذو طابع تراثي يحمل في طياته مبدأ المحافظة على التراث الذي يسعد له الجمهور الجزائري إذ يرى فيه ذاته وهويته.أمَّا من حيث الزي واللباس في مسرحية (الأقوال)، فقد "تميَّزت شخصية الراوي من حيث الأزياء بـ"البرنوس" الذي كن يُمثل الحكمة والوقار عند العرب، وتميزت الشخصيات الاخرى كلٌ على حدى، بأزياء ترمز لأبعادها الاجتماعية والنفسية، "فغشام الأصرم" اختار له مخرج المسرحية (علولة) بدلة من الجلد أسود اللون، وسروال أزرق دلالة على عمال المصانع..."[3] وهذا دليل على حرص علولة بالرجوع إلى التراث المحلي الذي يضفي على مسرحه طابعاً هوياتياً جزائرياً خالصاً سواء من حيث الأغاني المدرجة في مسرحه وحتى من حيث الزي أو اللباس للممثلين.

[1]- توظيف التراث في المسرح الجزائري، أطروحة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث، مرجع سابق، ص166.
[2]- المرجع نفسه، ص169 - ص170.
[3]- منصور لخضر، تجربة الاخراج المسرحي عند عبد القادر علولة، مرجع سابق، ص31

نأتي الآن إلى مسرحية «اللثام» وهي الأخيرمن «تأليف وإخراج عبد القادر علولة تاريخ أول عرض: 1988، عدد العروض: 200 عرض، أمكنة العروض: وهران _ الجزائر _ قسنطينة _ عنابة _ حاسي مسعود _ جولة فنية عبر مختلف جهات الوطن.»[1] وهي أحد المسرحيات الثلاث الشهيرة لعلولة. «تنتمي هذه المسرحية إلى النهج الدراماتيكي أكثر منه على المسرح القائم على السرد، فجل اللوحات تمثل دراميا بممثلين يتقمصون شخصيات مختلفة.»[2] هذه الشخصيات التي يعالج من خلالها أحد أهم الأوضاع الاجتماعية والسياسية وحتى الاقتصادية حيث كانت تنبأ بالانفجار، والتي تمخضت عنها العشرية الدموية، ولم يدري علولة أن هذه المسرحية يروي جزء كبير فقدانه الحياة نهائيا.

جاء في مقالعنوانه: "عبد القادر علولة وتجربته مع مسرح الحلقة... ثلاثية الخالدة أنموذجا"، أن علولة بعرضه (اللثام) الذي ينبأ فعلا عن انهيار النظام القائم وانحسار الإيديولوجية السائدة آنذاك، ويبين أن من يدعي الدفاع عن العدالة الاجتماعية هم نفسهم المخترقون لها، فـ«برهوم ولد أيوب الميكانيكي» عامل بسيط في أحد المصانع، يقوم بإصلاح أحد آلات المعمل الرئيسية، ليجد نفسه متهما بتخريبها ويطرد من العمل، في حين من خربها هم أنفسهم من طلبوا منه إصلاحها، ليخربوها بعد ذلك ليغلق المصنع ويحولونه إلى قطاع فيتمكنون من الاستيلاء عليه.[3]

وفي حوار لبرهوم مع زوجته الشريفة حول الموضوع يقول:

- "برهوم « الشو... يو..يا الشريفة شواربي ثقالوا علي وما بقاوش يعسفوني.. يساعفوني...»
- الشريفة: (...) شكون هذوا الشيوخ لي متالبينك؟
- برهوم: ما شيوخ (...) الشيوشين.
- الشريفة: (...) الشواشين؟ زيدنا الشواشي درك."[4]

[1]- روبرتوار المسرح الجزائري بوهران "عبد القادر علولة"https://www.google.dz/search?qص03.
[2]- أحمد حمومي، المسرح في وهران خلال الفترة الاستعمارية ج2، مرجع سابق، ص135.
[3]- يُنظر: عبد القادر علولة وتجربته مع مسرح الحلقة، مرجع سابق.
[4]- يُنظر: أحمد حمومي، المسرح في وهران خلال الفترة الاستعمارية ج2، مرجع سابق، ص 135، ص136.

- برهوم هذا المشوشين عمال يخدموا معايا في الشركة ويسكنوا في الحومة، [...] تاهمينهم بالتشويش. [...] جنون ومتفاهمين بيناتهم على الغاية.

لم يغفل علولة في "اللثام" على الرجوع إلى التراث الجزائري من حيث الملابس، لترك بصمة ترمز للهوية المحلية حيث "كانت جلُّ الملابس واقعية وظهرت الشخصيات النسائية بألبسة تقليدية جزائرية بهدف تقريبها من المرأة الجزائرية، لأن رؤية علولة التقدمية تجاه قضية المرأة تجلت –في رأينا– من خلال الأزياء وكان ذلك محاولة منه لتقريب التقاليد الأصلية واستعانة بالموضة العصرية حتى لا يهمل المستوى الجمالي للألبسة الجزائرية المتنوعة."[1] وحسب المتتبعين والنقاد فإن «مسرحية اللثام بينت عمق الأزمة السياسية الإيديولوجية التي عاشها المجتمع الجزائري في الثمانينات كما تنبأت بصدق عن انحسار الفكر الثوري فيها، واقتراب سقوطه، وكانت الأحداث السياسية التي شاهدتها الجزائر يعد ذلك مرآة عاكسة لتكهنات الفنان.»[2] دون أن يعلم أن الطريق الذي رسمه هو لبرهوم في آخر المسرحية ألا وهو الهروب والعيش في مقبرة بعيدا عن أهله وبيته، هو نفسه الطريق الذي رسمه له الأصوليون الدمويون ليعيش في نفس مكان بطله برهوم لكن.. تحت التراب.

ففي مساء شهر رمضان في العاشر من شهر مارس عام 1994 رحل عنا عبد القادر علولة بأبشع الطرق، مخلف ربرتوار ضخمة، فقد ألف وأخرج ومثل ونظرف، وانتقد كل هذا في سبيل ترقية المسرح الجزائري وحسب، فقد عمل طوال حياته هم المسرح الجزائري ومات بهمه هذا ولا شك أنه مفتخرا بموته تلك، إذ أنه بذل النفس والنفس في سبيل المسرح ظاهريا لكن في الباطن، في سبيل إصلاح المجتمع وهي في الحقيقة أنبل غاية يمكن أن يسعى لها المرء.

[1]- منصور لخضر، تجربة الاخراج المسرحي عند عبد القادر علولة، مرجع سابق، ص31
[2]- عبد القادر علولة وتجربته مع مسرح الحلقة، مرجع سابق.

الصورة رقم (21): يوضح أحد أشكال الألبسة المستعملة في المسرحيات الجزائرية الخاصة بالمرأة

يجمع الباحثون على أن ثلاثية علولة «أضفت الإكسسوارات ذات المرجعية التراثية في مسرحيات علولة، أبعاد جمالية ارتبطت ارتباطا وثيقا بالموروث التراثي المحلي الشعبي، وأصبحت العصا وآلة البندير إكسسوارين أساسيين في مسرح علولة»[1] ومن خلال كل هذا«استطاع علولة التوغل في أعماق المجتمع الجزائري، وتصوير معاناة الطبقة الكادحة مستعينا بشكل مألوف لدى المجتمع الجزائري وهو شكل الحلقة والقوال»[2] وفي تقيم لثلاثية علولة يقول هو نفسه: «أود أن أوضح في سياق تجربتنا المسرحية الجديدة منذ عام 1982 والتي أفرزت مسرحيات: (الأقوال) و(والأجواد) و(اللثام) أن عملنا يعتمد على النقد، فقد لاحظنا في السبعينات ونحن نزور القرى الفلاحية النموذجية بأن سكان الريفلم يتقبلوا العروض

الصورة رقم (22): صورة لعبد القادر علولة وهو في أحد عروضه المسرحية

[1]- مقال بعنوان: "عبد القادر علول".
http://www.elkhabar.com/press/article/10436/#sthash.XjHTuEjf.dpbs
[2]- مجلة النص، العدد الثاني، مرجع سابق، ص 98.

المسرحية بالطريقة التي كنا نقدمها داخل القاعة، [...] ومن أجل تجنب المأزق عمقنا البحث واهتدينا إلى مسرح الحلقة.»[1] «وكان على الممثلين مجاورة التحولات التي كان يريدها علولة على مستوى الأداء والغناء والانتقال من السرد إلى التشخيص وتغطية فراغات الخشبة أو الركح.»[2] ليصبح بذلك مسرح الحلقة الذي تميز به علولة أيما تميز مسرح جزائري يحمل في طياته كل معاني الهوية الجزائرية الأصلية.

ونخلص في الأخير إلى ما خلص إليه الكاتب «دحو محمد أمين» في مقال نشره في «مجلة النص» قائلا: «أن عبد القادر علولة يبقى رمزا من رموز المسرح الجزائري، حيث استطاع أن يثبت مكانته بطرحه لقضايا المجتمع الجزائري.»[3] وليس تميزه في ذاك فقط بل تميز أكثر في الطرح ولأداء ولإخراج كل هذا جعل منه فنانا مبدعا لا يضاهيه أحد في ذلك خاصة في عنصر الحلقة (المداح والقوال) الذي أبدع في استخدامه في مسرحه الذي بات يعرف بها أي مسرح الحلقة، رحل عبد القادر علولة بأيدي الغدر والدم، لكنه أبدا لم يرحل من أذهاننا كإنسان وكفنان جزائري مشكلته أنه أراد الصلاح والفلاح لبلده الجزائر.

3. أثر المسرح الغربي على هوية المسرح الجزائري (مقارنة بين بريخت وعبد الرحمان كاكي)

أ- المسرح الجزائري بين الاقتباس واستلهام التراث:

وجب علينا أن نعطي لمحة وجيزة عن مفهوم الاقتباس، «اقتباس Adaptation، بالانجليزية: adaptation، بالألمانية: Buhnenbearbeitung، بالاسبانية: Adaptacion. وهو عملية نقل أو تحويل أثر أدبي من نوع إلى آخر من رواية إلى مسرحية مثلا. [...] وأن نقتبس نصا يعني أن نعيد بشكل كامل كتابة النص الذي يعتبر معطى مسبقا. [...] المقصود إذن ترجمة تقتبس النص

[1]- مقال للعلجة هذلي، بعنوان: "المسرح الجزائري بين التأصيل والتجريب" مرجع سابق، ص136-ص137.
[2]- مجلة إنسانيات، عدد مزدوج 65-66، مرجع سابق، ص 7.
[3]- مجلة النص، العدد الثاني، مرجع سابق، ص 99.

الأساسي لوضعه في سياق جديد قابل للتلقي، مع كامل التعديلات والإضافات الضرورية التي يرى أنها ضرورية لإعادة تقييمه.»[1] ومن الباحثين يفسره على أنه الترجمة إلا أنه بخلاف ذلك.

يرجع اقتباس المسرح الجزائري من الغرب والمسرح الأوروبي على وجه الخصوص «إلى الثقافة الفرنسية التي تتمتع بها النخبة الجزائرية، وعدم اطلاعها على تراثها الحضاري والفكري (بشكل عميق) [...] (والمسرح الجزائري) يسعى دوما إلى تحقيق ذاتيته وخصوصيته، ولكن المسرح الجزائري لتجسيد ذلك لا بد له من الاستفادة من التجارب العالمية ومحاكاة الجديد منها واغناء الممارسة المسرحية وتصويبها.»[2] تلك الثقافة النخبوية وإن كانت فرنسية لم تقتصر على الاقتباس من المسرح الفرنسي على شاكلة موليير، بل جعلتها تطَّلع إلى المسرح الأوروبي عامة، وكذلك عنصر الترجمة إلى العربية لعب دوره في ظاهرة الاقتباس المسرحي، وهو ما أهل المسرح الجزائري على غرار "عبد الرحمان كاكي" حينما اقتبس إحدى مسرحياته من المؤلف المسرحي العالمي "برتولد بريخت".

لقد أسالت ظاهرة الاقتباس المسرحي الكثير من الحبر لدى النقاد، ذلك لأنه وفي حالت ما إذا أُعتمد عليه بشكل كلي مع إهمال التراث المحلي وتجريد مسرحياتنا من كل معاني الهوية الثقافية لبلدنا وحضارتنا، فحينها نجد أنفسنا نؤسس لثقافة غير ثقافتنا وهوية غير هويتنا ونبني حضارة لا تتوافق وطابعنا أو واقعنا المعيشي.

وفي هذا السياق نَلْحَظُ رأيين مختلفين حول أهمية الاقتباس من عدمه، فمنهم من يرى أن الاقتباس يجعل من مسرحنا سجينا لدى الغرب- بحكم أننا نقتبس منه مسرحياتنا، ومنهم من يرى أنه لا مناص من الاقتباس، نظرا لنقص الأداة العلمية وانعدامها أحيانا، مما يتعذر على المسرحي إيجاد مرجع محلي يستند عليه في كتابة مسرحيته، لكن بشرط أن يراعي البيئة الخاصة بالمتلقي الجزائري أو العربي وهذا ما لمسناه بالفعل في مسرحيات الرواد في الجزائر والوطن العربي عامة. «فلقد كان لهم الحس السليم في اقتباس المسرحيات العالمية بدلا من تقديمها لحرفيتها (...) وعرفوا أن المسرحيات العالمية ليست مهمة إلا بمقدار قابليتها للاندراج في بيئتهم، والتكيف مع واقعهم،

[1]- باتريس بافي، معجم المسرح، مرجع سابق، ص69، ص70.
[2]- إدريس قرقوة، التراث في المسرح الجزائري – دراسة في الأشكال والمضامين، ج1، مرجع سابق، ص319.

ومن ثم التعبير عن مشاكل متفرجيهم، فتناولوها بجرأة تذكرنا بجرأة بريخت إزاء التراث الكلاسيكي.»[1] بيد أن هذا الرأي الثاني هو المعمول به على حساب الرأي الأول الذي يدعوا إلى القطيعة، تلك القطيعة التي لم يطبقها المسرح الغربي في حد ذاته مع باقي الأشكال في العالم بأسره. وربما أقوى دليل هو اقتباس بريخت نفسه من التراث الأسيوي.

ليس الإبداع فقط أن تنتج مسرحية من نسج الخيال، فأن نأتي بقالب مسرحي يبتعد كل البعد عن هويتنا ونجعل منه قالبا منسجما ومسرحنا له إبداع كذلك. «فأن تكون الترجمة بديلا عن الإبداع، وأن يكون الاقتباس بديلا عن الابتكار، فهذا ما لا نرضاه لأنفسنا، وفي العالم العربي بوجه عام والجزائر بوجه خاص تجارب مسرحية رائدة، تجاوزت مرحلة التقليد والمحاكاة للمسرح الأوروبي وتخطت مرحلة النقل والاقتباس.»[2] ف «لقد حافظ الكتاب المسرحيون على إخلاصهم لبعض الموضوعات التقليدية القديمة.»[3] إذن يبقى الاقتباس ظاهرة في المسرح لا تعنى بالمسرح الجزائري فقط بل تمس كل مسارح العالم أجمع، ولسنا ندعو من هذا الباب إلى ضرورة الاقتباس أوسع مما كان أو ما هو عليه الآن، فهو يبقى مجرد وسيلة داعمة (نسعى من خلالها لتأسيس أو بالأحرى لتطوير مسرحنا المحلي) خاصة في جانبه التقني.

[1]- الشريف الأدرع، بريخت والمسرح الجزائري – مثال بريخت وولد عبد الرحمن كاكي، ط1، مقامات للنشر والتوزيع والإشهار، 2010. ص11.
[2]- إدريس قرقوة، التراث في المسرح الجزائري – دراسة في الأشكال والمضامين، ج1، مرجع سابق، ص319.
[3]- تمارا الكسندروفنا بوتينتسيفا، ألف عام وعام على المسرح العربي، مرجع سابق، ص224.

ب– مقارنة بين بريخت وولد عبد الرحمان كاكي:

«في كل جيل يكتشف العالم طريقة جديدة وأسلوبا جديدالحكاية التاريخ، وفي هذا الجيل كان برتولد بريخت هو الذي مهّد الطريق للفنانين.» (بريخت)– كينيث تاينان–

سبق وأن تعرفنا على برتولد بريخت، أما كاكي فهو:«عبد القادر ولد عبد الرحمان كاكي (1934م-1995م)، من مواليد 18 فيفري 1934م بمستغانم بالغرب الجزائري، التحق بالكشافة الجزائرية منذ نعومة أظافره، مما جعله يهتم بالنشاط الثقافي وبالمسرح خاصة. [...] التحق بفرقة (الصائم الحاج) بسيدي بلعباس، حيث تعرف على عبد القادر علولة. وفي سنة 1956م أسس كاكي فرقة (القاراقوز) ومنهم من يقول عام 1954م–[1]، وبعد الاستقلال اشتغل بالمسرح الوطني الجزائري بمدينة وهران [...] (إلى أن توفي وهو مشرف تقني به) يوم 14 نوفمبر 1995م.»[2] ويعتبر أحد أهم المسرحيين الجزائريين الذي أسسوا للمسرح الجزائري ومن بين من حمل همّ المسرح على عاتقه.

يعد ولد عبد الرحمان كاكي أحد أهم المسرحيين الذي اهتموا وتواصلوا مع المسرح الملحمي بشكل عام ورائده "برتولد بريخت" بشكل خاص، هذا الأديب والمسرحي الألماني الذي سبق وأن تعرفنا عليه في الفصل الثاني هو من ابتكر نظرية "المسرح الملحمي" إذ تقول بعض الدراسات في الموضوع: «أرسى بريخت مفهوم المسرح الملحمي نظريا، وطبقه في مسرحه معتمدا في ذلك على عناصر استقاها من المسرح الشرقي التقليدي ومن المسرح القديم، وقد كان ظهور المسرح الملحمي استمرارا لتطور المسرح التعبيري في ألمانيا. [...] (هذه النظرية التي) تعالج العملية المسرحية بكافة أبعادها، بما في ذلك كتابة النص وإعداد العمل للعرض والإخراج وشكل الأداء والديكور

[1]- الشريف الأدرع، بريخت والمسرح الجزائري، مرجع سابق، ص26
[2]- صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، مرجع سابق، ص73.

والسينوغرافيا والموسيقى، كما تشمل أيضا التأثير على المتفرج»[1] وربما هذه الميزة أو الخاصية الأخيرة هي من أهم الخصائص ذلك لأن هدف بريخت وكاكي أيضا هو التأثير على المتفرج وخلق فيه روح التغيير للواقع المرير سواء الذي كان في ألمانيا حينها والوضع الاستعماري الذي كان موجودا في الجزائر بالنسبة لبريخت.

من خلال هذه النظرية الملحمية التي كانت تدعو إلى القيام عن سلطة هؤلاء الليبيراليين والاستعماريين فقد كان بريخت كثيرا ما «ينتقد في أغلب مسرحياته المجتمع الرأسمالي، وطالب المشاهدين بضرورة معرفة قوانين التغيير وإمكانية إحداث تغييرات في نظام المجتمع الاقتصادي والسياسي [...] وهنا تكمن عبقرية بريخت وأثره الكبير في تجديد المسرح وتغييره من مسرح السبات والتنويم إلى مسرح الإيقاظ الفكري والمناقشة المثمرة.»[2] وقبل أن يبتكر بريخت نظريته نظريته الملحمية التي أسلفنا بعض خصائصها كانت أعماله المسرحية خاصة الأولى منها وعلى سبيل المثال: «بعل 1918م، طبول في الليل 1922م، في أحراش المدن 1923م، حياة أدوارد الثاني 1923م [...] فهذه الأعمال كانت تحمل سمات التمرد على النظام الاجتماعي القائم ولكن من خلال منهج غير محدد، فلقد كان بريخت ثائرا على الواقع، ولكنه كان يفتقر إلى منهج علمي في مواجهة هذا الواقع.»[3] إلى أن وُفِّق في إرساء نظرية يبني عليها مسرحياته القادمة، ويطبقها على مسرحياته، ليطلق على مسرحه بعد ذلك بالمسرح الملحمي، أو المسرح الثائر، كونه كان يدعو للثورة على القوانين التعسفية القائمة.

ذهب "رياض عصمت" في مؤلفه "رؤى في المسرح العالمي والعربي" إلى ملامسة الواقع في قوله «أن برتولد بريخت ترك أثرا واسعا وعميقا على المسرح العربي – تأليفا وإخراجا- في فترة خلت – ووصلت إلى ذروتها في السبعينات- لكن الفارق بين صحة التأثر وخطئه يكمن في

[1]- مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، فصلية محكمة، مقال لمحمد صالح مروشية، بعنوان: أثر المسرح الملحمي البريختي في التغريب عند سعد اللع ونوس – مسرحية الملك هو الملك أنموذجاً، العدد الثامن عشر، السنة الخامسة، صيف 1393 هـ / ش / 2014م. ص120، ص121.

[2]- عدنان رشيد، مسرح برشت، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت – لبنان، 1988م.ص20، ص21.

[3]- أحمد سخسوخ، برت بريشت- النظرية والتطبيق .. مسرحيًّا وسينمائيًّا، تقديم: مدكوك ثابت، أكاديمية الفنون وحدة الإصدارات مسرح.ص81.

الفارق بين الإتباع والابتداع. هناك من استلهم بريخت واستفاد بإنتقائية خلاقة من نظرياته وإبداعاته، وهناك من حاول تقليده حرفيا ومدرسيا، فخرجت أعماله مفتقرة إلى الجاذبية والأصالة.»[1] وحال ولد عبد الرحمان كاكي في اقتباسه واستلهامه وتأثره ببريخت أقل ما يقال عنها أنها إيجابية، فهو لم يبقى عند الاقتباس وفقط بل طوره حسب خصائصه وبيئته ليبدع في ذلك عوض أن يكون متَّبعًا.

سنحاول في عجالة إبراز الأسباب التي جعلت من ولد عبد الرحمان يوجه تأطريه إلى المسرح الملحمي أو البريختي كما أطلق عليه بعض النقاد:[2]

في الأصل كان كاكي في تجربته المسرحية يستند إلى منهج ستانيسلافكي ونظريته في تكوين الممثل، ضف إلى ذلك تطبيقات "ستوديو الممثلين" الأمريكي لهذا المنهج، حيث كان متأثرا بتمثيل الممثل السينمائي "إليا كازان Elia kazan" أحد مؤسسي فرقة "الأستوديو" وبعدها اتجه إلى ما ينتج من تجارب مسرحية عالمية، وفي خمسينيات القرن الماضي وما يلاحظ من سيادة مسرح الطليعة ومسرح بريخت، فلا عجب أن نجد كاكي يتأثر بتلك النظريات التي غزت مسارح العالم، هته النظريات التي نقضت أسس المسرح الأوروبي، وتفتحت على تجار الشرق على غرار مسرح النو الياباني الذي سبق وأن أشرنا إليه. وأدى لقاء كاكي بالمخرج "جان ماري سيرو – Jean marie Serreau" فهم بعض أفكار بريخت في شاكلة ثورة المسرح الملحمي البريختي على ما أسماها "برنار دورت" فالخشبة الفاشيستينية، نسبة إلى الفاشية التي أتهم مسرح بريخت بوجود "عنصر فاشي" في مسرحه، وهو ما فنده بريخت ومناصريه.

يميز الباحث الشريف الأدرع خمس عوامل أساسية كانت ستحول دون تأثر كاكي ببريخت لو لم تحدث بالطبع، ويمكن اعتبارها كذلك ضمن مل كلن سببا في التلاقي بين الكبيرين كل في بيئته، إذ يرجع الشريف الأدرع أول عامل إلى هؤلاء الديمقراطيين اليساريين الفرنسيين الذي سعوا إلى انتشار المسرح الملحمي والطلائعي في الجزائر، أما ما يمكننا اعتباره عاملا ثانيا فهو الوضع

[1]- رياض عصمت، رؤى في المسرح العالمي والعربي، ط1، دار الفكر، دمشق – سورية، 2007.ص233.
[2]-يُنظر: الشريف الأدرع، بريخت والمسرح الجزائري، مرجع سابق، ص28، ص29، ص30.

الاستعماري الذي أشرنا إليه فيما سبق، ثم تأتي حرب التحرير كعامل ثالث ليتفرق المسرحيون والكتاب في المنافي فيتعرفون على نظريات مسرحية جديدة، ضف إلى ذلك فهناك من المثقفين الفرنسيين قد اختاروا صف الجزائر في حربهم على بلدهم فرنسا فكان ذلك عاملا رابعا مهما، إلى أن تأتي فترة الاستقلال وكان كاكي قد ارتوى من المسرح الملحمي بشكل خاص ليأخذ الريادة – أي كاكي– في الجزائر وهو العامل الخامس إذ من خلاله أصبح بريخت يجوب المسارح الجزائرية، من خلال نظريته المسرحية والتي قد تأثر بها كتابنا ومؤلفينا، وطبعا من بينهم أوعلى رأسهم ولد عبد الرحمان كاكي.

«امتاز ولد عبد الرحمان عبد القادر المعروف باسم الشهرة كاكي، على غيره بأن وضع الاقتباس الدرامي موضع السؤال والنقاش، [...] وسنرى بعد حين كيف يرمي كاكي بعيدا عنه تهمة الاقتباس. [...] في لحظات ثلاث: حين ألف قبل الاستقلال مسرحية تنتمي إلى مسرح القسوة. (مسرحية ما قبل المسرح) [...] أما اللحظة الثانية فتمثلت في كتابته "132 سنة" وَ"إفريقيا قبل الواحد"، [...] وأما اللحظة الثالثة فكانت في بحثه الحثيث (الجاد أو الكبير) عن ربط العلاقة بينه وبين المشاهد».[1] هاته المسرحيات التي أبدع فيها كاكي، جعلت منه مبدعا حتى في نظر منتقديه، حيث وبتسليمنا بالأثر البارز من قبل سواء بريخت أو غيره، نجد دائما بصمة خاصة له في كل إبداعاتها التي اقتبسها واستلهمها من غيره.

نلمس جليا نظرية المسرح الملحمي التي ترمي إلى إيقاظ الشعب وعدم تنويمه في مسرح كاكي، فـ«من يعد إلى مسرح "عبد القادر ولد عبد الرحمان كاكي" الذي انطلق من (القراقوز) و(الحلقة)، فإنه يقف عند كثير من القضايا التي تتعلق بنوعية الشعب، اجتماعيا وإثارة الروح الوطنية لمناهضة الاستعمار».[2] وهذا كان الشغل الشاغل لدى كاكي، فسرعان ما دؤب على العمل عليه وتجسيد على خشبة المسرح الجزائري. ونذكر من بين مسرحياته نذكر: "ديوان

[1]- أحمد حمومي، المسرح في وهران خلال الفترة الاستعمارية ج2، مرجع سابق، ص58، ص59
[2]- أحمد دوغان، الثورة الجزائرية في المسرح العربي، مرجع سابق، ص78.

القاراقوز" وهناك من يكتبها الكاراكوز، ومسرحية "كل واحد وحكمو" وَ"في انتظار نوفمبر جديد" ومسرحية "القراب والصالحين" التي سنتطرق إليها بالتحليل.

ب- الإنسان الطيب لستشوان:

«كتب بريخت هذه المسرحية عندما كان في المنفى وعرضت على مسرح "زيوريخ" في سويسرا لأول مرة عام 1944م ثم عرفها الجمهور الألماني عام 1945م»[1] «يشار في العادة إلى أن المصدر الذي استقى منه بريخت مسرحيته هو مصدر صيني، (إلا أن هذه الفكرة غير مبررة بالحجة حسب الباحثين) [...] يذكر بريخت أنه بدأ كتابة مسرحيته عام 1931م وهو ببرلين، وكان عنوانها الأصلي "البضاعة الحب" [...] حتى اكتملت في مسرحية "الإنسان الطيب لستشوان" بفنلندا عام 1941م»[2] ويعتبر الباحثون فترة كتابة المسرحية هي الفترة التي وصل فيها بريخت بتأثره بالثقافة الشرقية الآسيوية إلى أوجه، وهذا ما يعتبرونه مبررا لأن تكون مسرحية "الإنسان الطيب لستشوان" ذات أصول صينية لتشابهها مع إحدى القصص الأسطورية القديمة.

وفي ملخص الأسطورة نجد في الإنسان الطيب يبحث ثلاث من الآلهة عن إنسان طيب يبيتون عنده ليلة فإذ بهم يصادفون عاهرة تدعى شن تي، فيكافؤها بمبلغ من المال تستغله شن تي في افتتاح محل تجاري، وسرعان ما تزدهر تجارتها، فتقرب منها كل المحتاجين وغير المحتاجين من بينهم طيارا أحبته وكان مفلسا فاستحوذ على أموالها، لتجد نفسها مضطرة للتنكر في شخصية ابن عم كما سبق وإن وجدت نفسها مضطرة لبيع شرفها. هذا الصراع الداخلي لشن تي بين استغلال الناس لها والتنكر لغرض نفسها، جسده بريخت هذه المسرحية على ضوء الواقع الاجتماعي لمدينة ستشوان في "الإنسان الطيب".[3]

[1]- عدنان رشيد، مسرح برشت، مرجع سابق، ص197.
[2]- الشريف الأدرع، بريخت والمسرح الجزائري، مرجع سابق، ص86، ص87.
[3]- يُنظر: أحمد سخسوخ، برت بريشت- النظرية والتطبيق .. مسرحيًا وسينمائيًا، مرجع سابق،ص83.

ج- القراب والصالحين:

«مسرحية كتبها كاكي في سنة 1966م، يعود فيها ثانية إلى الاقتباس ويبحث عن ضالته في مسرح بريخت ليقف عند "الإنسان الطيب في سيتشوان"، ومرة أخرى يربط كاكي العلاقة بين التراث العالمي والتراث المحلي، حيث يؤكد أن موضوع المسرحية موجود في المخيال الشعبي الجزائري، الإنسان الطيب في مسرحية بريخت هي حليمة العمياء في مسرحية كاكي»[1] وتعد مسرحية "القراب والصالحين" من أقرب مسرحيات كاكي بمسرح بريخت لتشابههما في الكثير من النقاط.

لم يكن مصدر هذه المسرحية هو مسرحية بريخت فقط، فاعتراف «كاكي على أية حال لم يخف مصدريها وهما على التوالي"خرافة الأولياء الثلاثة والمرأة العمياء المغاربية التي يقصها المدَّحون في الأسواق"، وهذه الخرافة [...] ذات غرابة أكيدة مع الخرافة الصينية التي ألهمت بريخت "الإنسان الطيب لستشوان"»[2] وأدخل عليها كاكي عناصر بيئته على غرار "القراب" الذي لم يكن موجودا في الروايات الأصلية المذكورة، ضف إلى ذلك صبغة التراث الشعبي الذي أضفناه عليها.

فكاكي «لم يأتي (بذلك) اعتباطيا فهو ابن الحي الشعبي "تيجديت" "بمستغانم" حيث نمى وترعرع في جو تراثي حيث وشعراء الملحون وأقوال المداحين وحكايات القوالين».[3] هته البيئة هي ما مكنته من استلهام التراث المحلي الجزائري ليس فقط في "القوال والصالحين" بل في كل مسرحياته التي أبدع أيُّما إبداع.

ولا تختلف تفاصيل المسرحية عن تفاصيلها في مسرحية بريخت سوى أن كاكي «قد أدخل على المسرحية مجموعة من التعديلات، فنقل الأحداث إلى قرية أصابها القحط فاضطر سكانها إلى مغادرتها، وغير الشخصية الرئيسية المرأة التي تضطر للتنازل عن شرفها من أجل طفلها، وعوضها بامرأة عمياء فقيرة، وغير الآلهة الثلاثة بثلاثة أولياء صالحين تماشيا مع التقاليد الإسلامية، ومست هذه التعديلات الشكل أيضا، فوظف المداح والأغاني».[1] وبهذه التعديلات أصبحت المسرحية في

---

[1]- أحمد حمومي، المسرح في وهران خلال الفترة الاستعمارية ج2، مرجع سابق، ص80.
[2]- الشريف الأدرع، بريخت والمسرح الجزائري، مرجع سابق، ص90.
[3]- إدريس قرقوة، التراث في المسرح الجزائري – دراسة في الأشكال والمضامين، ج1، مرجع سابق، ص365.
[1]- إبراهام دنينوس، نزاهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة طرياق في العراق، مرجع سابق، ص50.

شكلها الجديد ترمز إلى هوية الشعب الجزائري تختلف كلية عن مصدرها الأصلي، لدرجة أن كاكي عبر في مرة من المرات ربما حب بالمسرحية، قائلا "أنها إبداع ذاتي خالص".

نجد في مسرحية بريخت «موقفه الواضح من الآلهة وهو موقف ساخر، [...] فقد جعل بريخت مقياس الطيبة لدى البشر هو قبول استضافة الآلهة في بداية المسرحية، كما جعل الآلهة في نهاية المسرحية لا يفعلون شيئا سوى تقديم النصيحة ل "شن تي" بأن تكون طيبة. وفي الواقع لا تعني النصيحة شيئا ما لم نشارك بشكل حقيقة في تغيير هذا الواقع».[1] ودليل ذلك من المسرحية نفسها:

«– شن تي: هل أنتم النورانيون؟ اسمي شن تي. سأكون سعيدة لو رضيتم عن غرفتي. [...]

– الإله الأول: يا عزيزتي شن تي، شكرا لك على ضيافتك.

– شن تي: إني لست طيبة. لا بد لي أن أعترف لكم بشيء [...].

– الإله الأول: لا يهم التردد، ما دام المرء ينتصر. [...].

– شن تي: توقفوا، أيها النورانيون! لست واثقة أبدا من أنني طيبة [...] ولهذا أعترف لكم بأني أبيع نفسي كي أستطيع أن أعيش [...].

– الإله الأول: كل هذا يا شن تي، ليس إلا شكوك إنسان طيب. [...] ثم يقول أيضا:

– الإله الأول: وقبل كل شيء كوني طيبة يا شن تي! وداعا!.»[2]

يتضح من هذا الحوار بين الإله الأول وشن تي أن بريخت فكرته الأساسية هي خلق الطيبة في البشر، بل حتى من العنوان يتضح ذلك ، وتبقى هذه الفكرة هي نفسها في مسرحية كاكي.

«يبدو واضحا أن بنية الموضوع الذي يتحدث عنه كل من بريخت وكاكي في مسرحيتهما قد انطوت على جوانب متشابهة وأخرى غير متشابهة».[3] وفي الشكل الآتي توضيح لذلك:

[1]- أحمد سخسوخ، برت بريشت- النظرية والتطبيق .. مسرحيًّا وسينمائيًّا، مرجع سابق، ص174.
[2]- برتولد بريخت، مسرحيات بريخت، تقديم: مخلوف بوكروح، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية، الجزائر، 2007. ص175، ص176.
[3]- الشريف الأدرع، بريخت والمسرح الجزائري، مرجع سابق، ص99.

نص القراب والصالحين	نص الإنسان الطيب لستشوان
– شخصية "حليمة العمياء" – شخصية "سليمان القراب" – الأولياء الصالحين – "الصافي" ابن عم "حليمة العمياء" – صراع الشر والخير في الإنسان – الأحداث في قرية "بن دحان" – البحث عن الإنسان الطيب ذي الروح الخيِّرة	– شخصية "شن تي" – شخصية "وانج" السقا – شخصية الآلهة الثلاثة – شخصية "شوي تا" ابن عم "شن تي" – صراع الخير والشر في الإنسان – قرية أويلدة ستشوان – البحث عن الإنسان الطيب ذي الروح الخيِّرة

الشكل رقم: (23) يوضح وجه المقارنة بين مسرحيتي "القراب والصالحين" وَ"الإنسان الطيب لستشوان"[1]

قلنا سابقا أن من بين العناصر التراثية التي أدخلها كاكي على النص الأصلي عنصر المداح والأغاني الذي أضفى رونقا خاصا على المسرحية «حيث نجد ولد عبد الرحمان كاكي منذ البداية يسعى إلى إمتاع الجمهور عبر هذا الإيقاع الغنائي:

– الجماعة: ها الماء– ها الماء ماء سيدي ربي.

– الجماعة: جايبه.... جايبه من عين سيدي ربي

– سليمان (القراب): أيه– أيدي....

ها الماء... ها الماء...

– الجماعة ب: ماء سيدي ربي.

– سليمان: جايبه، جايبه.

– الجماعة أ: من عين سيدي العقبي.

[1]- إدريس قرقوة، التراث في المسرح الجزائري – دراسة في الأشكال والمضامين، ج1، مرجع سابق، ص371.

– الجماعة: ها الماء... ها الماء.

ماء سيدي ربي

جايبه... جايبه

من عين سيدي العقبي.»[1]

ويبدو أن كاكي وظف عنصر المداح والجوق في شاكلة مجموعات غنائية لجلب اهتمام الجمهور وجعله ينسجم مع العرض المسرحي ومحاولة منه تبسيط النص لسهولة وصوله للمتلقي.

ولا نود تكرار كلامنا عن الموضوع الرئيسي للمسرحيتين ألا وهو «البحث عن إنسان طيب، فقد كان هذا الحدث هو مدار حكاية هبوط الآلهة الثلاثة بستشوان في مسرحية بريخت، كما كان أيضا مدار حكاية خروج الأولياء الصالحين من الجنة وحلولهم بقرية بني دحان في مسرحية كاكي»[2] وليس هذا فقط، فيمكننا اعتبار أن كلتا المسرحيتين تعبران «عن فشل الأخلاق الطيبة في إزالة الفقر والبؤس عن الناس، وأن الطيبة وحدها لا تكفي لإنقاذ الإنسان المعذب».[3] وهذا هو حال "شن تي" في مسرحية بريخت و "القراب" في مسرحية كاكي.

ونخلص إلى ما خلص إليه جل الباحثين تقريبا هو أنه «لا يمكننا أن ننكر أن تجربة كاكي المسرحية – وخاصة هذه المسرحية – هي واحدة من أهم التجارب المسرحية التي حاولت منح المسرح الجزائري كتابته المشهدية المتميزة».[4] هذه التجربة الفريدة من نوعها جعلت من المؤثرات الأجنبية على غرار مسرحيات بريخت والمؤثرات المحلية – إن صح القول – متمثلة في التراث الشعبي الجزائري، كالغناء والرقص وعناصر أخرى كالمداح والقوال والحكواتي كلها مزجها كاكي ليخرج لنا نموذجا خاصا به يرتقي به مسرحنا الجزائري. فكاكي ومسرحه ليس حبيس الهوية البريختية بقدر ما هو رمز من رموز الهوية الجزائرية بكل ما تحمله الكلمة من معنى.

[1]- إدريس قرقوة، التراث في المسرح الجزائري – دراسة في الأشكال والمضامين، ج1، مرجع سابق، ص375.
[2]- الشريف الأدرع، بريخت والمسرح الجزائري، مرجع سابق، ص08.
[3]- عدنان رشيد، مسرح برشت، مرجع سابق، ص199.
[4]- الشريف الأدرع، بريخت والمسرح الجزائري، مرجع سابق، ص159.

المبحث الثالث: الهوية والتحولات في المسرح الجزائري الراهن

1. دراسة نقدية للمتلقي المسرحي في الجزائر:

أ- الجمهور ونظرية التلقي:

«هل يمكن للمسرح أن يضع وجوده دون جمهور؟.حتى يكتسب ما يقدمه المسرح صفة العرض المسرحي فهو بحاجة إلى متفرج واحد على الأقل.»[1] – جروتو فسكي–

هكذا تساءل جروتو فسكي وهكذا أجاب، فالجمهور له مكانته ضمن العرض المسرحي عبر التاريخ، إذ لا تكتمل أشكال المسرحية أو المسرحية في حد ذاتها من دون جمهور، لا بل يمكننا الاستغناء مثلا عن الديكور المسرحي، عن الجوق أو الأوكيسترا وحتى عن بعض الممثلين. «وقد ارتبط الجمهور تاريخيا بالحركة المسرحية، ففي المجتمع اليوناني لم يكن المسرح منفصلا عن مجموعة البنى الاجتماعية والاقتصادية والسياسية للمجتمع. وتتضح الأهمية الاجتماعية للمسرح اليوناني في الإقبال الكبير للجمهور على العروض المسرحية»[2] وتبقى المسرحية عامة بمخرجها وممثلها وأشكالها الهندسية والفنية إنما توجه إلى جمهور، وحتى تلك الموجودة على رفوف المكتبات تنتظر جمهورا ليطلع عليها ويقرأها.

أما في قاموس "أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي" فقد ورد مصطلح الجمهور كما يلي:

«الجمهور Audience-Public، (هو أصل الكلمة اللاتينية Publicus. ومعناها مجموعة المشاهدين والمستمعين للعرض المسرحي الفني، كما يعني التعبير كل المستقبلين لكل عمل فني

[1]- سوزان بينيت، جمهور المسرح – نحو نظرية في الإنتاج والتلقي المسرحي، تر: سامح فكري، مر: نهاد صليحة، تقديم: فوزي فهمي، ط2، أكاديمية الفنون وحدة الإصدارات مسرح (4)، 1995.ص19.

[2]- مخلوف بوكروح، المسرح والجمهور – دراسة في سوسيولوجية المسرح الجزائري ومصادره، مقامات للنشر والتوزيع، الجزائر 2013.ص06.

آخر. والجمهور – مهما كانت شاكلته – واعيا أو غير واع، مثقفا كان أو مختلفا – هو في النهاية الحكم الحقيقي والفعلي على مختلف الإنتاجات الفنية في أي فرع من فروع الفن»[1]

ورد تعريف الجمهور في "معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع" كالتالي: «الجمهور هو أولئك الحاضرين، جسديا وجمعيا، في المكان نفسه كمخاطبين نتوجه إليهم الموعظة أو الكلمة أو الإنتاج المسرحي [...] إذ يقال أن مسارح يونيزوس وأقسوس كانت تتسع لما يتراوح بين 20.000 وَ 50.000 شخص»[2]

والجمهور المسرحي هو مجموعة من الأفراد من مجتمع ما، مثقفين وغير مثقفين، مختلفون في الأعمار والأجناس، موجودون في مكان معين في زمن معين لمشاهدة عرض مسرحي معين، ورغم هذا نجد بعض العروض المسرحية توجه لفئة معينة من الجمهور، فهناك المسرح المثقف الذي يوجه إلى الفرد المثقف وهناك مسرح الطفل الذي يوجه إلى الطفل، وهناك المسرح المدرسي الذي يخص المدارس التربوية وغيرها، وعليه نجد أن المسرح لا يمتلك جمهورا واحدا معيناً.

ولما تحمله هذه المسألة من أهمية، وجب تخصيص مجال لدراسة هذه المسألة – مسألة المسرح والجمهور والعلاقة بينهما– وحسب ما ورد في "جمهور المسرح" "لسوزان بينيث" أنه قد «برز في السنوات العشر الأخيرة (الثمانينات من القرن الماضي) مجالان جديدان في التنظير الدرامي، ركز على الحاجة إلى طرح نظرية متطورة حول جماهير المسرح [...] (وقد لجأت هذه النظريات إلى استخدام العلوم الاجتماعية في دراساتها) هذا الشأن يمكنه أن يؤدي إلى طرح منظومات نظرية جديدة خاصة بالظاهرة المسرحية (وتقول إحداها) [...] يدخل الجمهور جنبا إلى جنب مع الفنان إلى العرض المسرحي باعتباره مشاركا.»[3]

ويبرز هذا النص مدى أهمية الجمهور في الفعل الدرامي المسرحي، ليس فقط كمتفرج عادي بل كمساهم في هذا الفعل، بل هو مقاس من المقاسات التي يقاس بها مدى نجاح المسرحية،

[1]- كمال الدين عيد، أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي، مصدر سابق، ص244.
[2]- طوني بينيت وآخرون، مفاتيح اصطلاحية جديدة - معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع، تر: سعيد الغانمي، ط1، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت - لبنان، سبتمبر 2010.ص255، ص256.
[3]- سوزان بينيت، جمهور المسرح – نحو نظرية في الإنتاج والتلقي المسرحي، مرجع سابق، ص29، ص30.

حيث تعد المسرحية الناجحة، تلك التي استقطبت أكبر عدد من الجمهور، وكان هذا الأخير معجبا بها وخاصة في شخصيات ممثليها، فيكسر بذلك الجدار الرابع بينه وبين الممثل، ذلك لأن «المسرح في حالته المثالية يختفي فيه الجمهور، باعتباره حاملا لهذه الصفة وذلك حين يذوب الحاجز (الجدار الرابع) بين الفاعل والمشاهد».[1] وتبقى هذه طبعا إحدى المقومات لنحكم على نجاح مسرحية ما.

وإضافة إلى ما ذكرنا يقول الناقد الجزائري "مخلوف بوكروح" في مؤلفه "المسرح والجمهور" أنه قد «شهدت دراسات جمهور المسرح تطورا ملحوظا في الفترة الأخيرة، وانصب الاهتمام على قياس ردود أفعال الجمهور أثناء العرض المسرحي، فوجه الباحثون اهتمامهم بالمسائل الخاصة بالسن، والجنس، والخلفية الاجتماعية، ومستوى التعليم، والوضعية المهنية، وعادات الضحك».[2] إلا أن هذه الدراسة وما سبقها من دراسات أخرى تبقى إما مجرد نظريات تفتقر للتطبيق، سواء على الجمهور أو المسرح، وإما أنها نظريات تنقصها الدقة غير مكتملة الجوانب لصعوبة ربما وتعدد واختلاف العينة المدروسة (الجمهور).

ومن بين أبرز المهتمين بالعلاقة الموجودة بين المسرح والجمهور، ذاك الذي جمع بين التأليف المسرحي والتنظير له، ألا وهو بريخت، «ولقد كان لأفكاره التي طرحت تصورا لمسرح له من القوة ما يجعله باعثا على التغيير الاجتماعي، بالإضافة إلى محاولاته إعادة بث الحياة في العلاقة بين الجمهور والخشبة، [...] كان بريخت يهدف أساسا من مسرحه الملحمي إلى تغيير الأنماط التقليدية للإنتاج والتلقي، لذا كانت كل الإضافات التي أدخلها [...] وضعت لدفع الجمهور إلى التأمل والنقد ولكن دون أن يفقد المتعة المسرحية».[3] هذه المتعة التي تجعله شكلا من أشكال المسرحية من جهة، كما تعتبر في حالة ما إذا تحققت لدى الجمهور، فهي سمة من سمات نجاح المسرحية وتأثيرها على الجمهور.

[1]- المرجع السابق، ص30.
[2]- مخلوف بوكروح، المسرح والجمهور – دراسة في سوسيولوجية المسرح الجزائري ومصادره، مرجع سابق، ص07.
[3]- سوزان بينيت، جمهور المسرح – نحو نظرية في الإنتاج والتلقي المسرحي، مرجع سابق، ص45.

حينما نتحدث عن العلاقة الكائنة بين المسرح والجمهور، فإننا لا نقصد مسرحا معين ولا جمهور معين، والمسرح هنا يحتمل كل أشكاله من ديكور وخشبة وأضواء وحتى الصالة نفسها وكذا النص المسرحي، هذا الأخير الذي كان من بين من سُلط عليه الضوء في دراسة تلك العلاقة، إذ أصبح «الاهتمام بالعلاقة بين النص والمتلقي من خلال عملية التأويل التي يقوم بها القارئ عندما يلتقي النص. وفي هذا السياق يقدم رولان بارت في دراسته الشهيرة "موت الكاتب" أو "موت المؤلف" موقفا نظريا يعطي للقارئ سلطة على النص، بحث لم يعد النص وفق هذا المنظور تعبيرا عما يجري في ذهن الكاتب، بل أصبح قابلا لتأويلات القارئ.»[1] وعليه يولي الفيلسوف الفرنسي رولان بارت اهتماماً بالغاً بالمتلقي، وعلى الكاتب والمؤلف أن يكتب للجمهور أكثر مما يكتب لنفسه أو عن نفسه، وبهذا يكون الجمهور حين مشاهدة مسرحية ما كتبت له، يسعد بها كونها تعبر مكنوناته التي لم يستطع الإفصاح عنها لخوف أو لخلل أو نقص لغوي. ومثل ذلك ذهب إليه المؤلف المسرحي والمنظر جان بول سارتر على غرار بريخت سار وفق هذه النظرية. والتزم بها فكثيرا ما كان ينادي بتحرر المتلقي من قيد الكاتب، والكاتب حينما يؤلف مسرحية ما بلسان المتلقى. فهو يصنع لنفسه مكانا في ذهنية المتلقي ويصنع لهذا الأخير مكانا يفرض وجوده في هذا الواقع، وحتى في ذهنية المؤلف، فيصبح وكأنما المؤلف هو المتلقي، والمتلقي هو المؤلف في صورة عكسية يريد بها سارتر أن يفرض وجوده بمساعدة الآخر، ويريدها بريخت الثورة على التقاليد المسرحية القديمة والتغيير الاجتماعي المرير، ويريدها بارت السمو بالمتلقي ليكون أحد المساهمين في التطور والتقدم الثقافي الذي هو أساس تقدم الشعوب والأمم والحضارات.

ب- علاقة الجمهور الجزائري بالمسرح:

يرى الكاتب "عمر فطموش" أن المسرح الجزائري كانت له قاعدة جماهرية واسعة النطاق منذ الاستقلال في الثمانينيات، وذلك ما نلمسه في الإنتاج المسرحي الكثيف، إذ أنه حينما لم تكن تطرح إشكالية إقبال الجمهور من عزوفه، لا بل زاد تعلق الجمهور بالمسرح نتيجة كثرة العروض وتعددها، مع تركيزها للشأن الاجتماعي والمشاكل القائمة فيه على غرار البيروقراطيةوالسكن.

[1]- مخلوف بوكروح، التلقي والمشاهدة في المسرح، مقامات للنشر والتوزيع، الجزائر 2013.ص05.

وما نلاحظه من خلال ذاك الإقبال الجماهيري لدور العرض المسرحي، هو تعطش الجمهور الجزائري خلال السنوات الأولى للاستقلال، لمشاهدة يومياته على خشبة المسرح، فما لم يكن باستطاعة "المواطن" قوله، كان يجده في المسرح على الخشبة. وهذا ما خلق له جمهور وشعبية. دون أن ننسى تلك التمثيليات الهزلية والترفيهية الموجهة للناس.[1]

يعد الباحث الجزائري مخلوف بوكروح من بين الباحثين القلائل جدا في الجزائر ممن اهتم بالجمهور المسرحي، وله دراسة في ذلك في شكل كتاب عنوانه "التلقي والمشاهدة في المدح"، ومن بين ما جاء في هذا البحث، دراسة للسمات التي يختص بها الجمهور الجزائري ملخصها فيما يلي:

جاءت هذه الدراسة على عينة معينة من الجمهور الجزائري، وقد اعتنت هذه الدراسة الاجتماعية بالمستوى الثقافي والخلفية الاجتماعية والمستوى المعيشي لتلك العينة. وقد تبين أنه من بين 150 مستجوبا، تبين أن الذكور يشكلون الأغلبية إذ بلغ عددهم 91 مستجوبا بنسبة 60,66 بالمئة، أما الإناث فبلغ عددهم 59 مستجوبة بنسبة 39,33 بالمئة.

أما فيما يخص العمر، فقد كانت أعمار الجمهور الجزائري للمسرح التي تتراوح من 21 إلى 30 سنة وصلت إلى 89 مستجوبا بنسبة مئوية وصلت إلى 59,33 بالمئة. ثم تلتها الفئة العمرية ما بين 31 إلى 40 سنة إذ بلغ عددهم 32 مستجوبا بنسبة 33,21 بالمئة، في حين المرتبة الثالثة فآلت إلى الفئة العمرية الأقل من سن 20 بنسبة 17,33 بالمئة، بينما المرتبة الرابعة فحازت عليها الفئة العمرية ما بين 41 وَ 50 سنة بنسبة 01,33 بالمئة، والفئة التي تتجاوز 50 فجاءت في الأخير بنسبة 0,66 بالمئة. ومنه يتضح أن الفئة الأكثر مشاهدة للمسرح في الجزائر تتراوح ما بين 20 إلى 40 سنة، أما فيما يخص الجانب العائلي أو الخلفية الاجتماعية. فأغلب مشاهدي المسرح الجزائري عُزَّب إذ بلغ عددهم 111 مستجوبا بنسبة 74,00 بالمئة، أما عدد المتزوجين فبلغ نسبة 26,00 بالمئة بتعداد 39 مستجوبا.

[1]- مقال لمكي أم السعد، بعنوان: " الجمهور ما زال يعيش حالة "حظر تجوال" رغم انتهاء العشرية السوداء"، ڤالمة: نشر على الموقع في:17 يناير 2016 http://www.elkhabar.com/press/article/98638– بتصرف-

أما من جانب المستوى التعليمي فقد تبين أن فئة الجامعيين هي أكثر الفئات مشاهدة للمسرح الجزائري، وقد بلغ عددهم 70 مستجوبا بنسبة 48,66 بالمئة ثم تأتي طلبة الثانوية ب 57 مستجوبا بنسبة 38,00 بالمئة. أما بخصوص المستوي المعيشي، فبالرغم من أن الطلبة صنفوا ضمن من ليس لهم دخل إلا أن الطلبة هي الفئة التي أقبلت على العروض المسرحية بنسبة 45,33 بالمئة، وعادت المرتبة الثانية إلى الذين يتراوح مرتبهم بين 4001 إلى 5000 دينارا. أجريت هذه الإحصائيات في السنوات 1980/1979 وَ1988.[1] كما تجدر الإشارة إلى أن هذه الدراسة قابلة للتحليل والتدقيق أكثر، وما أهميتها إلا من أهمية عنصر الجمهور في نجاح المسرح بشكل عام.

كان الجمهور المسرحي الشغل الشاغل للمؤلفين المسرحيين، حيث أصبحوا يؤلفون مسرحياتهم حسب ما يستهويه هواهم في أغلب الأحيان، وذهب دعاة التأليف بالدارجة إلى أن يبرروا ذلك بأن الجمهور لا يفهم سواها – أي الفصحى، بينما هم بذلك حسب الباحث "أحمد تليلاني" يبررون «فشلهم وعدم قدرتهم على التعبير بالفصحى مدعين أن الجمهور لا يفهمها والحقيقة هي أن الجمهور – وبعد مشروع التعريب – يفهم الفصحى ويتذوقها».[2] إلا أنه ورغم ذلك نلمس من خلال ذلك اهتماما واضحا بالجمهور في المسرح الجزائري امتدى من الرواد ليتضاءل شيء فشيء في أيامنا هذه والأمر راجع إلى عدة أمور نتطرق إليها فيما يأتي.

لم تكن اللغة هي العنصر الوحيد في توجيه الجمهور بل كذلك النوع فقد «شمل النوع المسرحي الذي كان له دور أساسي في توجيه الجمهور، وخاصة المسرحيات الكوميدية التي استقطبت اهتمام الجمهور»[3] بينما تأتي الدراما والتراجيديا بعدها – أي الكوميديا.

[1]- يُنظر:مخلوف بوكروح، التلقي والمشاهدة في المسرح، مرجع سابق، ص43

[2]- أحسن تليلاني، الثعلبة والقبعات – مونولوج مسرحي، مرجع سابق، ص09.

[3]- مخلوف بوكروح، المسرح والجمهور – دراسة في سوسيولوجية المسرح الجزائري ومصادره، مرجع سابق، ص99.

النوع	الكوميديا		الدراما		التراجيديا	
المسرحيات	العدد	النسبة	العدد	النسبة	العدد	النسبة
أولاد القصبة			1352	12.13		
العهد			2252	20.2		
إفريقيا قبل سنة	1628	30.63				
الاستثناء والقاعدة	2371	5.29				
الممثل رغم أنفه	1810	4.04				
بنادق الأم كرار			2536	22.75		
الشيوخ	2700	6.03				
السلطان الحائر	4112	9.18				
مونتصيرا			1149	10.3		
القراب والصالحين	4271	9.54				
سي قدور المشحاح	12931	28.88				
عنبسة	1274	2.84				
كل واحد وحكمه	3312	7.3				
الريح			2718	24.38		
النقود الذهبية	4924	10.99				
الجثة المطوقة					5.8	2064
إحمرار الفجر					19.53	79.35
سليمان الك	2591	5.78				
الرجل صاحب النعل المطاط			1138	10.21		
حمق سليم	2840	6.34				
المجموع	44764	99.93	11145	99.97	2461	99.99

الشكل رقم (24): جدول يبين جمهور المسرحيات غير المكررة حسب النوع

تكمن غايتنا من إدراج هذا العنصر ضمن رسالتنا هو ما جاء به الباحثان "الشريف الأدرع" وَ"مخلوف بوكروح" في "كاتب ياسين – من المسرح الجزائري إلى المسرح الوطني الجزائري"، ألا وهو «أن نجعل الجمهور الجزائري جمهورا من العارفين، نطلب العون من الإذاعة والتلفزة الجزائريتين، من

الصحافة الوطنية».[1] وجاء في نفس المؤَلَّف في مقام آخر «ليس الشعب الذي هو مصطلح واسع من يجب كسبه للمسرح ولكن بتواضع أكبر هو الجمهور. [...] يجب تدريب جمهورنا الذي هو جمهور جديد في دور الثقافة. يجب على المتفرج في المسرح أن يرد الفعل مثل جمهور كرة القدم، لكن عليه معرفة قاعدة اللعب. هو في الوقت نفسه الحكم، القاضي، المشارك».[2] فالجمهور المسرحي بخلاف الجمهور الرياضي تماما فالثاني متفرج ومنفعل فقط بينما الأول فمتفرج ومنفعل ومشارك في التمثيلية كذلك.

إضافة إلى ما سبق، فإن اهتمامنا بالجمهور المسرحي له صدى بعيد، فلكي ترتقي أمة من الأمم ولكي تتطور حضارة من الحضارات وجب أن تكون لها ثقافة تمتد جذورها إلى أعماق هوية شعبها، ولا سبيل لذلك إلاَّ بالمسرح فهو وهو فقط الوسيلة الأفضل للنهوض بثقافتنا ونفض الغبار عن هويتنا.

وفي نفس السياق الاهتمام بجمهور المسرح ف «إن دراسة دور المسرح في أي نظام ثقافي وعلاقة الجمهور بالمفهوم العام السائد للمسرح من ناحية وأشكال معينة من الإنتاج المسرحي من ناحية أخرى، تمكننا من الوصول إلى فهم أعمق للعلاقة بين عمليتي الإنتاج والتلقي».[3] وبمعرفتنا لتلك العلاقة وجب علينا السير وفقها، لنخلق جمهورا ذواقا، يكون له الدور في ترسيخ هوية الجمهور المسرحي الجزائري، كما يكون له الدور في خلق مسرحيات جديدة تتماشى وتطلعاته المستقبلية تعبر عن رغباته خاصة، التثقيفية والتربوية منها.

للإشارة فإن الجمهور الجزائري أصبح غائبا أو ربما مغيبا عن دور العرض المسرحي في الوقت الراهن، رغم كل الوسائل والتجهيزات المختلفة الأشكال والأنواع المبذول من هنا وهناك في سبيل إعادة الجمهور إلى صالونات المسرح، فإن معظمها باء بالفشل. «وقد أجمع مختصون على أن المسرح الجزائري فقد جمهوره بسبب عديد العوامل المرتبطة بعضها بالوضع الاجتماعي، والبعض

[1]- مصطفى كاتب، من المسرح الجزائري إلى المسرح الوطني الجزائري – مقالات وكتابات غير منشورة، (ط1، 2012 – ط2، 2013) جمع إعداد وترجمة: الشريف الأدرع ومخلوف بوكروح، مقالات للنشر والتوزيع، الجزائر. ص60.

[2]- المرجع نفسه، ص132، ص133.

[3]- سوزان بينيت، جمهور المسرح – نحو نظرية في الإنتاج والتلقي المسرحي، مرجع سابق، ص128.

الآخر يتعلق بذهنية الجزائري في حد ذاته. وتأسفوا لما يعيشه المسرح اليوم في الوقت الذي فرَّ فيه الجمهور إلى ملاعب كرة القدم. (وَ) قال مدير المسرح الوطني محمد يحياوي إنه لا يمكن تصور مسرح من دون ممثل أو ممثلة من دون جمهور، فهما عاملان يكملان بعضهما البعض».[1] وفي نفس السياق يشير الكاتب والمخرج إبراهيم شرقي «إلى تأثير الرياضة عليه من خلال تزامن مقابلات الكرة مع العروض المسرحية، فضلا عن تأثير التكنولوجيا الحديثة على الفرد وتغير ذهنية الأجيال ووسط غياب تحاليل ثقافية».[2] كل هذا وذاك أدى بالمسرح إلى التراجع سواء من حيث التأليف أو التوزيع أو الإقبال الجماهيري على عكس ما كان في الستينيات والسبعينيات حتى الثمانينيات من القرن 20 مع عبد الرحمان كاكي وعلولة ومجوبي وغيرهم.

أدى العزوف أو اللاإقبال الجماهيري على المسرح إلى ظهور «فجوة كبيرة بين المسرح والجمهور وذلك في ظل غياب الموزعين (كأحد الأسباب) الذين يستثمرون في الترويج للأعمال المسرحية».[3] وهذه الأسباب والتي سبقت بإمكانها أن تكون إجابة نموذجية للسؤال المطروح: «لماذا يعزف الجمهور عن المسرح؟ سؤال طالما طرحه المشهد المسرحي الجزائري في سياق الاستغراب، [...] (وكما يقال أنه) تعدت الأسباب لكن النتيجة واحدة، عروض أمام مقاعد فارغة».[4] ومن جهتي أضيف أحد الأسباب التي لا تقل أهمية عن سابقيها والتي سبق وأن أشرنا إليها في المبحث الأول من هذا الفصل وأعني، صالة العرض، فهي تعد مبنى غربي غريب عن هويتنا والجزائري بأصالته يجد نفسه ينفر بوعي أو بدون وعي من تلك المباني المسرحية. وأضيف أيضا أحد أهم الأسباب التي ساهمت في تراجع المسرح الجزائري كلية وتسببت في عزوف الجمهور الجزائري عن متابعة المسرحيات في المسارح الجزائرية، وأعني بقولي حالة اللاأمن والفوضى الاجتماعية التي عاشها المجتمع الجزائري بشكل عام والمسرح بشكل خاص، تلك الحالة التي عرفت

[1]- مقال لحسان مرابط، بعنوان: "المسرح الجزائري فقد جمهوره... "سرقته" كرة القدم" نشر على الموقع في:2016/09/2412423. http://www.echoroukonline.com/ara/articles/498918.html

[2]- المرجع نفسه.

[3]- مقال لمحمد علال، بعنوان: "المسرح الجزائري ليس بخير" نشر على الموقع في: 9 سبتمبر 2014،الجزائر.http://www.elkhabar.com/press/article/62227/#sthash.ePerPXsL.dpuf

[4]- المرجع نفسه.

فيما بعد بالعشرية السوداء. هذه الأخيرة التي ستكون موضوع دراستنا في الجزء الموالي من هذا المبحث من هذا الفصل الأخير.

2.المسرح الجزائري والحراك الداخلي:(تَأَثُّر المسرح الجزائري بالعشرية السوداء)

بما أنه لا يمكننا الحديث عن أي مجال من مجالات الحياة في الجزائر المعاصرة، دونما الحديث عن فترة زمنية كانت منعرجا لكل الأحداث والتحولات والتغيرات في المجتمع الجزائري على جميع الأصعدة.

هذه الفترة الزمنية التي كانت إحدى أهم الأسباب التي يجمع عليها النقاد والباحثين. أنها أدت إلى تراجع المستوى الثقافي في بلادنا، وتقهقر وركود المسرح الجزائري كمًّا وكيفا، بعد أن كان في أوج عطائه وبريقه خاصة مع ولد عبد الرحمان كاكي، تلك الفترة التي لقبت بعدة ألقاب، أشهرها "العشرية السوداء" لما شهدته من أحداث دامية ومؤلمة، والتي امتدت طيلة سنوات التسعينيات من القرن الماضي.

بعد أن كان المسرح في سنوات السبعينيات والثمانينيات يرسم لنفسه طريق التأصيل والسير بخطى ثابتة نحو التقدم، جاءت فترة العشرية السوداء لتبطئ تقدمه، في حين يمكننا القول أنها أوقفته تماما، خاصة وأن أيادي الغدر وضعت بصمتها الشنيعة على المسرح الجزائري أنذاك.

يرى معظم الباحثين الجزائريين على الخصوص أن تراجع المسرح الجزائري المعاصر سواء من حيث الإنتاج أو التوزيع أو النقد، يرجع إلى عدة أسباب منها فترة العشرية السوداء التي عاشتها الجزائر، وأن هذه الفترة كانت عصيبة ، جعلتنا نتأخر ونَدْبُر قليلا إلى الوراء، إلا أن المسرح بقي في الوجود وكان يتنفس، بيد أنه لا يمكننا أن نخفي الأثر السلبي البليغ الذي خلفته العشرية السوداء على المسرح في بلادنا، لا بل على جميع الميادين كما أشرنا مسبقا.[1]

[1]- يُنظر: مقال لجميلة مصطفى زقاي، بعنوان: "العشرية السوداء سبب تراجع الفن الرابع في الجزائر" سارة بوطالبنشر في الشعب يوم 28 - 01 – 2009.http://www.djazairess.com/echchaab/4554

«أكد الناقد المسرحي والمخرج حبيب بوخليفة أن العشرية السوداء أثرت بفاعلية في تدني مستوى المسرح الجزائري، [...] (متأسفا) لواقع الممارسة المسرحية الجزائرية التي شهدت انتكاسة فعلية منذ فترة العشرية السوداء، وسمحت لكل من هبَّ ودبَّ لركوب والانتماء إلى هذا المجال الفني الحيوي من دون قيم ومعارف علمية مسرحية».[1] بمعنى أن تدني المسرح الجزائري دام إلى ما بعد العشرية السوداء، ذلك لأن الآثار السلبية لهذه الفترة الزمنية امتد إلى ما بعدها، خاصة مع مطلع الألفية.

يستطرد الأستاذ حبيب بوخليفة مؤكدا كذلك أن من بين سلبيات العشرية السوداء على المسرح الجزائري هي أنها أتاحت الفرصة للانتهازيين للانتماء للمسرح في بلادنا على كافة المستويات من تأليف وتمثيل وإخراج وأعظم ذلك في جانب التسيير. وعلاوة على ذلك وبعد الصحوة التي تلت العشرية السوداء، شهد المسرح الجزائري عدة محاولات جادة كانت – حسب الأستاذ- ستكون مفخرة للمسرح في الجزائر إلا أنها رفضت بحجة أنها لا تعبر صراحة عن الديناميكية التي يجب أن تسود هذا الفن.

ويضيف بوخليفة أن المسرح الجزائري حاليا وبعد فترة العشرية السوداء، يعيش حالة عصبية بعد أن امتزج فيها الترقيع والمحسوبية، ضف إلى ذلك هؤلاء المسيرون الذين اعتبرهم دخلاء على المسرح وبعد أن برزوا كمنظومة ثقافية، أصبحوا غير مهتمين بالتأسيس للفعل الثقافي الجاد، فانتشرت المركزية في المسرح، إذ صار المخرج هو الكاتب وهو الممثل والمسير كذلك.[2]

كان وما زال الأثر السلبي الذي خلفته العشرية السوداء على مسرحنا متواجدا خلف ستائر مسرح بلادنا، داخل أبنية مسارحنا، في عقول مسرحيينا، وللأسف، إن هذه الفترة التي فيها «انحسر مدّ المسرح الجزائري عن الإبداع في المضامين والتقنيات. [...] وتعمق هذا (التراجع إلى) نهاية القرن العشرين وفي العشرية الأولى من القرن الواحد والعشرين بسبب وفاة العديد من كبار المسرحيين الجزائريين واغتيال عبد القادر علولة وهي الوضعية التي أدت إلى انكماش في الحياة

[1]- مقال للنّاقد المسرحي حبيب بوخليفة لـ «الشعب: "العشرية السّوداء ساهمت بفعالية في تدنّي مستوى المسرح الجزائري"، علاء ملزي الأحد 26 مارس 2017، تيبازة – الجزائر.http://www.ech-chaab.com/ar/%D8
[2]- يُنظر: المرجع السابق.

المسرحية الوطنية رغم بعض المحاولات التي يبذلها مسرح الهواء الطلق والإنتاج المسرح الإذاعي والتلفزيوني الرسمي الذي يكرس مواجهة آفة الإرهاب والتناقضات الاجتماعية».[1]إلا أن تلك الآثار البليغة وتلك الاغتيالات كانت كثيرا ما تنسينا تلك المحاولات، ذلك لأن العشرية السوداء أصبحت تساومنا إما أن ننساها وننسى ماضينا، أو تبقى في ذاكرتنا تنقص عنا مستقبلنا المشرق.

لم يسلم كتاب المسرح الجزائري في فترة الثمانينيات وبداية التسعينيات من أن يجدوا أنفسهم وسط مسرحية دراماتيكية واقعية هم أبطالها، هذه المسرحية التراجيدية التي كتبت بدمائهم الزكية كان عنوانها "الموت الأسود"، لماذا الأسود لأنه خلف غيمة سوداء على المسرح في الجزائر لا تكاد تنجلي إلى يومنا هذا. هؤلاء الأبطال الذين قضت عليهم أدوارهم، كما فرض السيناريو والديكور وغيره من مستلزمات المسرح.

يقول "محمد كاكي" وهو أحد الصحفيين المهتمين بالمسرح، أن المسرح الجزائري أضحى غريبا من مطلع التسعينيات إلى بداية الألفية، خاصة بعد أن فقد أهم مؤلفيه في شاكلة "مصطفى كاتب" وقد صادفت وفاته، رحيل المبدع "كاتب ياسين" ثم عبد المالك بوقرموح الذي كان على رأس المسرح الجهوي ببجاية. ولم يكن عبد القادر علولة (وإن كنا قد أشرنا إليه) من المستبعدين من دائرة "الموت الأسود" حيث أغتيل سنة 1994م بعد أن رفض الهجرة إلى الخارج بدعوة من أصدقائه مع كل التسهيلات، آملا في خلق الحب والسلم في فوضى اللأمن من خلال مسرحه المميز. ليلحقه سنة 1995م المبدع عز الدين مجوبي، بعد أن عيّن بشهر فقط مديرا على المسرح الوطني رغم أن العديد من أصدقائه كان قد أشار عليه بالرفض كونها مسؤولية مدججة بالخطر الدائم. إلا أنه ورغم كل تلك الاغتيالات، فقد شهد المسرح الجزائري عدة مسرحيات في تلك الفترة على غرار "يوميات مجنون" لفوغول التي عرضت بباتنة في جو يوحي بالخطر تطاله أصوات

[1]- مقال بعنوان: "أشكال المسرح الجزائري ومضامينه في رحلة البحث عن هوية ثقافية وإبداعية" - 21:40 2013/11/06http://www.startimes.com/f.aspx?t=33501416

الرشاشات من هنا وهناك، ومسرحية "غناء النورس" لتشيكوف والتي كانت الأكثر اقتباسا في المسرح الجزائري أنذاك.[1]

هذا ويعتبر "عز الدين مجوبي" أحد أهم المواهب الفذة التي اغتالها رصاص العشرية السوداء كونه كان يركز على التكوين المتواصل خاصة بعد دراسته المسرحية ببرلين سنة 1972م ثم بمسرح بغداد عام 1981م ثم فرقة المسرح بإنجلترا، ليصبح بذلك أحد عمالقة الفن الرابع بالجزائر، وتجدر الإشارة إلى هدفه النبيل الذي كان يسعى من خلاله للوصول بالمسرح الوطني إلى أعلى القمم رغم كل الظروف، ومن بين المقترحات لتحقيق ذلك هو تقديم مسرحيات شهرية طوال السنة، إلا أن أيادي الغدر حالة دون تحقيق ذلك، ليبقى حلمه في انتظار مجوبي جديد.[2]

«لم آت للمسرح الوطني لكي أعطي أوامر أو تعليمات وأنا جالس وراء المكتب، بل جئت لمشاركة الجميع من إداريين وتقنيين وممثلين في العمل المسرحي من خلال تصورات وأفكار ونصائح وتوجيهات لحركة المسرح الهاوي والتعاونيات»[3] – عزالدين مجوبي –

من بين المسرحيات التي عرفها المسرح الجزائري الراهن، والتي تروي وتتناول مخلفات العشرية السوداء، تلك التي عرضت بمسرح قسنطينة الجهوي، الموسومة ب "ليلة دم" كانت من تأليف الروائي "الحبيب السائح" وإخراج "كريم بودشيش" وحسب المتتبعين للعرض، فإن المسرحية قد عادت بهم إلى حقبة مريرة مرت بها الجزائر[4] لا تزال مخلفاتها تتأثر من حين لآخر إلى الآن. كما

[1]- يُنظر: مقال بعنوان: "المسرح في الجزائر.. بين التحولات والتحريم" نشر على الموقع في: 28-10-2012 http://www.al-fadjr.com/ar/index.php?news=228937?print

[2]- يُنظر: مقال لصالح عزوز، بعنوان: "عزالدين مجوبي ..ذاكرة الرصاص في المسرح والسينما الجزائرية!" http://magazine.echoroukonline.com/articles/239.html

[3]- مقال لصالح عزوز، بعنوان: "عزالدين مجوبي ..ذاكرة الرصاص في المسرح والسينما الجزائرية! "، مرجع سابق.

[4]- يُنظر:مقال بعنوان: "تناولت مخلفات العشرية السوداء... الجمهور القسنطيني يستمتع بـ - ليلة دم- " http://elmaouid.com/culture/14479-

عرض المسرح الجهوي بسيدي بلعباس في السنوات القليلة الماضية مسرحية بعنوان: "منفى الحرب" من طرف الجمعية الثقافية "الموجة لمدينة مستغانم" هذه المسرحية التي تطرقت هي الأخرى لفترة العشرية السوداء، بطلها ثلة من أبطال الشعب الذين راحوا ضحية التسلط والأخطاء. هذه المسرحية التي كتبت سنة 1992م من طرف الكاتب "محمد شرقي" وأخرجها "بوجمعة بشير" وعرضت في الدورة الثامنة لمهرجان المسرح المحترف المحلي بسيدي بلعباس.[1]

بينما ملخص المسرحية هو في مشهد أوقع فيه جنرال متجبر فتاة في مقتبل العمر في أسره وراح يتوعدها ويتهددها، ولكن سرعان ما يجد نفسه أسيرا لديها ليتبادلان التهديدات بالقتل، إلى أن يكتشفا أنهما سوية قد حجزوا في كهف. ليأتمنا بعضهما ويسرد الجنرال قصته للفتاة وهو في حالة سكر، وهي الأخرى تقص عليه قصتها، ثم يخمنان معا عن طريقة تخرجهما من ذاك الكهف، إلا أن نهاية المسرحية كانت بوفاتهما بعد أن وثقوا قصتهما على جدران الكهف، ويروي لنا المخرج صعوبة إخراج هذه المسرحية، لأنه اختار هذه المساحة الضيقة على الخشبة، وهذا يتطلب جهدا كبيرا وخيالا واسعا، كونه يحصر كل تلك الأفكار في مكان صغير، ضف إلى ذلك فهي تجربته الأولى في الإخراج المسرحي.[2]

وخلاصة الكلام عن العشرية السوداء هو أن «المسرح الجزائري مر كغيره من مؤسسات المجتمع أثناء الأزمة السياسية والأمنية، بأزمات أثرت عليه أيُّما تأثير، حيث تقلص نشاطه، وقلت حركية عناصره نتيجة الخوف ونتيجة شح الموارد المالية، بل دفع العديد من عناصره الفاعلين الثمن غاليا بالنزوح إلى الخارج هربا من آلة الموت الهمجية».[3] أثناء فترة العشرية السوداء، وسنتطرق فيما سيأتي عن هؤلاء المغتربون الذين بقو مخلصين للمسرح الجزائري في ديار الغربة، وواصلوا التعريف بالمسرح والهوية الجزائرية لتبقى "العشرية السوداء" أحد أهم المراحل الزمنية التي عاش فيها المسرح الجزائري انحطاطه وانتكاساته ليس في فترة العشرية فقط بل حتى في السنوات الأولى من الألفية أي القرن الواحد والعشرين، ولولا دأب رجال المسرح الأوفياء والشباب الهاوي لفن المسرح الذين أبوا

[1]- يُنظر: مقال بعنوان: مسرحية "منفى الحرب" .http://www.djazairess.com/alfadjr/273657
[2]- المرجع نفسه.
[3]- بشير خلف، الفنون لغة الوجدان – دراسة، دار الهدى، عين مليلة – الجزائر، 2009.ص270.

إلا أن يحملوا راية المسرح في بلادنا، وكان لهم ذلك، لما تحققت الصحوة الفنية الثقافية المسرحية في الجزائر.

3. المسرح والحراك الخارجي: (هوية المسرح الجزائرية في المهجر)

المهجر أو الهجـرة " في الفرنسية Emigrtion في الإنجليزية Emigration، الهجرة بالمعنى العام هي الخروج من وطن إلى آخر أو الانتقال من مكان إلى آخر سعيا وراء الرزق "[1] وبمفهوم آخر فالهجرة تعني "الانتقال إلى بلد أجنبي من أجل العيش والاستقرار فيه، ومع امتداد التاريخ، انتقل الناس من بلد إلى آخر لأسباب كثيرة، فقد يسعى المهاجرون لعمل أفضل ، أو بحثا عن أراض جديدة لزراعتها، أو هروب من الاضطهاد بسبب العقيدة الدينية أو السياسية، لقد فرت أعداد كبيرة من الناس من مواطنها بسبب الكوارث مثل: المرض أو المجاعة أو الحرب، فالخروج من البلد الأم للاستقرار في بلد آخر يسمى هجرة "[2]، وهذا ما حدث بالفعل مع الجزائريين خلال حرب التحرير أو بعدها، حيث هاجر عدد ليس بالقليل إلى خارج الوطن على غرار الأشقاء العرب أو الدول الأوروبية.

مست الهجرة جميع فئات الشعب تقريبا، وأهم ما مست الفئة المثقفة ونأخذ المسرحيين بوجه خاص، إذ نميز فيهم مرحلتين: أولاهما: أثناء حرب التحرير وكان هجرتهم إما غصبا عن طريق نفيهم من طرف المستعمر الفرنسي، أو كرها نتيجة اضطهادهم وتشديد الخناق عليهم.

أما ثانيا: فأثناء العشرية السوداء وسبب هجرتهم تعود لنفس الأسباب تقريبا أي نتيجة الاضطهاد والتهديد بالقتل من أيادي البطش والغدر التي لم ترحم من رفض الخضوع لها أمثال مجوبي وعلولة.

تعتبر فرنسا أهم وجهة يهاجر إليها الجزائريون وتقول إحدى دراسات علم اجتماع المعرفة "إن إحدى الأسباب الرئيسية للهجرة الجزائرية إلى فرنسا هي الهجرة الفرنسية نحو الجزائر في نهاية

[1]- جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج2، مصدر سابق، ص512.
[2]- الموسوعة العربية العالمية، ج26، ط2، مؤسسة أعمال الموسوعة للنشر والتوزيع، السعودية- الرياض، 1999.ص 73

القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين [...] ثم دفع الاقتصاد الفرنسي ابتداء من سنة 1915، السلطات الفرنسية إلى استيراد يد عاملة جزائرية لتحريك عجلة الصناعة التي لطالما افتقرت إلى الشباب الفرنسي بسبب تجنيدهم في الجيوش المحاربة ضد ألمانيا..."[1] وفي اعتقاديأن اختيار المهاجرين لفرنسا كبلد للهجرة إليه، خاصة بعد الاستقلال ومرحلة العشرية السوداء يعود إلى أسباب أخرى مختلفة، قد نميز بعضها في تلك التسهيلات التي كانت تقوم بها السلطات الفرنسية مع المهاجرين الجزائريين، لترغيبهم بالبقاء وهجر بلدهم الأم الجزائر، وتفسير ذلك ربما يعود لنقطتين أساسيتين: أولا: لتبقى فرنسا على علاقة ومقربة دائمتين من الجزائر نظرا لما فيها من خيرات يمكن أن تستغلاها لصالحها وثانيا: لاستكمال مشروعها في نفي الهوية الجزائرية وأن تحل محلها الهوية الفرنسية، وذلك لتسهيل أموره وخدمة السبب الأول.

ابتدأ أغلب المهاجرين إلى فرنسا ظاهرة التعبير المباشر، حيث المسرحيون مثلا يقيمون مسرحياتهم على الملأ في أوساط الشعب مع الأخذ بعين الاعتبار أهمية المكان الذي تتم فيه هذه التمثيليات، يقول الباحث "فردريك معتوق" "إن هذه النطرية تبناها ممثلوا المسرح في أوساط الهجرة لسبب بسيط هو أنه لم يكن لديهم مسرح يظهرون على خشبته، وليس لديهم مكان ثابت قابل لأن يتحول إلى قاعة تمثيل فكان الشارع وحده يفتح لهم ذراعيه والشارع كان يلائمهم لأن كان مباحا لهم "[2]، إلا أن السلطات كثيرا ما كانت تضايق هؤلاء الممثلين بحجة إعاقة الطريق العام إلى أن أصدرت مرسوما يمنع تلك التجمعات، لكن هذا لم يمنعهم من التمثيل في الشارع فـ"الشارع والمحطة والسوق التجارية، كلها أمكنة اختلاط، فالجمهور يتألق فيها من فرنسيين ومهاجرين (على غرار طبعا الجزائريين)، ومسرح المهاجر يتطلب جمهورا مختلفا"،[3] لتكون الرسالة المراد إرسالها واسعة النطاق، خاصة في أوساط الفرنسيين الأصليين لفهم أكثر ثقافة الآخر المهاجر، الذي كثيرا ما كان يعاني العنصرية والاغتراب.

[1]- فردريك معتوق، مسرح العمال المهاجرين في فرنسا (1973 - 1978) - دراسة في علم اجتماع المعرفة، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1985.ص16

[2]- المرجع نفسه، ص 26، ص27.

[3]- المرجع نفسه، ص 28

لقد ساهم المسرح الجزائري في المهجر، أو في بلاد المنفى دورا لا يقل أهمية عن نظيره في الداخل أي في الجزائر، فهو الآخر قام بدور فعال في تبليغ الرأي العام وتوجيه ناظريه نحو القضية الجزائرية هذا بالنسبة لمرحلة الاستعمار الفرنسي، بينما في مرحلة العشرية السوداء وما بعدها فالهتم أكثر بالهوية الجزائرية في الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية والسياسية وغيرها.

يميز الباحث "الشريف الأدرع" والناقد المسرحي "مخلوف بوكروح" مرحلتين للمسرح الجزائري في المهجر، حيث تمتد هاتين المرحلتين "من 55 إلى 62 ذلك هو تاريخ المسرح الجزائري إلى المسرح الوطني الجزائري"،[1] وجاء في الدراسة التي أجراها الشريف الأدرع ومخلوف بوكروح إضافة إلى ماسبق تلخيص لأهم الأحداث التي مر بها المسرح الجزائري في المهجر خلال المرحلتين السالفتين الذكر.

حيث أن الفرقة المسرحية الجزائرية التي تكونت بتونس والتي اهتم بنشر رسالتها داخل وخارج تونس خاصة في ليبيا ويوغوزلافيا وفي عام 1959 لدى عودة الفرقة إلى تونس ومثلت المسرحية الجديدة أنذاك "أبناء القصبة" لعبد الحميد رايس حيث أثرت المسرحية على كثير من تابعها وأبرز حادثتين وقعتا حينها "إغماء امرأتين وكاد متفرج قليلا أن يلقي بنفسه من الشرفة الثانية"، كما قدم مسرح قرطاج مسرحية "الجثة المطوقة" لكاتب ياسين وعاش المسرح الوطني الجزائري بين فترة 1960 إلى 1962 فترة تجربة الصداقة بين الشعوب الشقيقة قي شاكلة الصينيون، السوفيات، اليوغزلاف، العراقيون وغيرهم من الشعوب التي ساندت القضية الجزائرية.[2]

"في سنة 1972 قدمت إلى فرنسا فرقة " مسرح البحر" الجزائرية راح ممثلوها يقيمون حفلاتهم في أوساط المهاجرين، ممثلين مسرحية لكاتب ياسين عنوانها "محمد احمل حقيبتك ! " وكثيرا ما كان يحدث لهم أن يمثلوا المسرحية مرتين في اليوم [...] كانت المسرحية تثير الحماس أينما عرضت والمشاهدون الفرنسيون رأوا في المسرحية إنتاجا هاما للعالم الثالث، أما المشاهدون المهاجرون فكأن المسرحية شأنهم والموضوع موضوعهم، "[1]، المسرحية تروي حياة رجل جزائري من

[1]- مصطفى كاتب، من المسرح الجزائري إلى المسرح الوطني الجزائري، مرجع سابق، ص 144
[2]- يُنظر: المرجع نفسه، ص 145
[1]- فردريك معتوق، مسرح العمال المهاجرين في فرنسا (1973 - 1978) - دراسة في علم اجتماع المعرفة، مرجع سابق، ص33

عامة الناس وجد نفسه يعيش في مرسيليا بعد أن هرب من الظلم الذي مورس عليه إثراتهامه بالسرقة من رجل ثري "بودينار" وعند محاكمته أمام القاضي الذي كان قد أرتشي من قبل "بودينار" لم يتمالك محمد نفسه فصفع القاضي ولاذ بالفرار إلى مرسيليا.

- "أيتها اليد يدي: قولي لي ماذا جرى لك؟
- لقد صفعت القاضي فعرضك للمنفى !
- صفعة تحملك وصفعة أخرى تأتي بك.
- فهل تحلمين بالسياسة وتتعاطسنها؟
- قولي لي ماذا جرى لك؟"[1]

لقد بقي المسرح الجزائري المغترب أو المنفي أو مسرح المهجر وفيا لرسالته التي حملها ليس على كتفه وإنما على خشبته المسرحية، ففي زمن العشرية السوداء مورست ضغطات وتهديدات عديدة على معظم رواد المسرح وعليه "دفع العديد من عناصره الفاعلين الثمن غاليا بالنزوح إلى الخارج هربا من آلة الموت الهمجية التي ما رحمت أحدا في هذا البلد أثناء الأزمة"[2]، ولم تكن تلك الممارسات الدنيئة تقتصر على المسرحيين فقط بل على كل من يعارض ذاك الفكر الدموي الطائفي، بينما الهجرة كمفهوم فقد "أصبحت عنصرا هاما من العناصر المكونة للواقع الاجتماعي للفرد في أرض الغربة لكن حين تضطر للهجرة والبعد عن الوطن للعيش في فضاء آخر لأسباب قهرية [...] فإن هذا الآخر المختلف ليس مضطرا بالضرورة لاستقباله بحفاوة ومنحه الانتماء والأمان هذا التجاوب السلبي يؤدي إلى زعزعة الهوية وينمي لدى الأنا الشعور بالاغتراب "الهوية في الأدب الجزائري إشكالية الأنا والآخر[1]، أضن أن الكثير من المهاجرين الجزائريين لم يجدوا الطريق معبدا لهم لنشر رسائلهم الفنية التي تعبر عن هويتهم الجزائرية عن طريق فن المسرح.

---

[1]- المرجع السابق، ص35.

[2]- بشير خلف، الفنون لغة الوجدان، مرجع سابق، ص 270.

[1]- مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري« LLA » ، ندوة حول الهوية في الأدب الجزائري يوم: 2015/11/26، عنوان المقال: "الهوية، وإشكالية الأنا والآخر – قراءة تحليلية في رواية "سهرة تنكرية للموتى" لغادة السمَّان، للباحثة: فيروز زوزو، جامعة محمد خيضر بسكرة ص ب 145 ق ر، 07000 بسكرة، الجزائر، 2014. http://univ-biskra.dz/lab/lla/index.php?option=com_content&view=article&id=169&Itemid=124، ص6

يوجد العديد من المؤلفين المسرحيين في بلاد المهجر تحديدا فرنسا، الذين وظفوا أقلامهم وما يسطرون لخدمة الجزائر مسرحا وثقافة وهوية.

ومن بين هؤلاء المؤلفين نذكر "ألاك بايري تومي" الذي ألف مسرحية "سائق سيارة الأجرة" وهو جزائري الأصل من بلاد القبائل رحل إلى فرنسا سنة 1984، لينتقل إلى بعدها للعيش بأمريكا وهناك مارس هوايته المفضلة ألا وهي التعريف بالهوية الجزائرية، نذكر: أيضا "يوسف طهاري" الذي ألف مسرحية "قلائد الياسمين" والمؤلفة "صوفي عمروش" التي كتبت مسرحية "جبل الأموات" وهي مزيج من الخيال والواقع وهو ما يعرف بمسرح "القسوة"، ويحضر أيضا مجيد بن الشيخ من خلال نصه المسرحي "أمسية في باريس" الذي جسد من خلالها وقائع مظاهرات 17 أكتوبر بفرنسا، التي شهدت أحدى أبشع الجرائم التي ارتكبها الفرنسيون ضد الشعب الجزائري المهاجر والمقيم بفرنسا، وتجدر الإشارة أن جل هؤلاء المؤلفين جمع بعض أعمالهم الباحث الجزائري "أحسن ثليلاني" في مؤلف أسماه "مختارات المسرح الجزائري الجديد" ويعرب قائلا (أحسن ثليلاني) "أن الكاتب المغترب البعيد عن أرض الوطن يرى أوضح منا، ذلك أننا كنا جزءا من المأساة (يقصد العشرية السوداء وما خلفته بعدها) بينما الكاتب المغترب كان معنيا بها وجدانيا "ليبق الكاتب المسرحي الجزائري وإن كان مغتربا فهو يعيش بهويته الأصلية الجزائرية في المهجر.[1]

تقول إحدى الدراسات وإن ذهب جل الباحثين إلى نفس الرأي عدد يعيد "إن الحديث عن الهوية هو حديث عن الثوابت والعقيدة والتقاليد والميراث الفكري لأي مجتمع من المجتمعات، فهي بذلك تؤسس لمعمارية التشييد الحضاري، وسلطة البقاء له، [...] مما يجعل الآخر المعتدي، يهتم بالقضاء عليها أي على كل الثوابت التي تشكل الروح والوعي."[1] وعليه يتضح "أنه من أبرز المضامين الإيديولوجية التي احتواها المسرح الجزائري إشكالية الهوية، هوية المبدع وهوية الأدب المبدع

[1]- يُنظر: مقال بعنوان: "من مختارات المسرح الجزائري الجديد - السعي إلى استعادة مسرح المهاجر-"نشر في المساء يوم 05 - 12 – 2008 http://www.djazairess.com/elmassa/15027

[1]- مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري« LLA » ، ندوة حول الهوية في الأدب الجزائرييوم: 2014/03/12 ، عنوان المقال: "الهوية في الأدب الجزائري فجيعة الهوية"، جامعة محمد خيضر بسكرة ص ب 145 ق ر، 07000 بسكرة، الجزائر، 2014. http://univ-biskra.dz/lab/lla/index.php?option=com_content&view=article&id=169&Itemid=124ص 07

وهوية المجتمع وهوية التاريخ {...} إن الأدب الجزائري بمختلف أشكاله رحلت بحث عن الكيان الجزائري عن أصول وانتماءات الفرد الجزائري"[1]، لم يكن ذلك الاهتمامبالهوية عبثا وإنما ليكتشف المثقف الجزائري المقيم والمغترب على السواء لمدى أهمية الوقوف عن مقومات الهوية الجزائرية، خاصة وأن المثقف الجزائري الحديث أو المعاصر أصبح يرى نفسه أنه حامي الهوية في بلده الذي عان ويلات الاستدمار، هذا الأخير الذي وظف عدته وعتاده في سبيل محو الهوية الجزائرية، لكن طريقه إلى ذلك كانت أصعب بكثير من الطريق الذي اتخذه المسرح الجزائري في الحفاظ على هويته وهوية الشعب الجزائري عامة، وحق في معقله (فرنسا).

يمكننا أن نسلم بأن " الغربة تسلب بعضا من مكونات هوية الأنا المهاجرة"[2] وهذا شبه منطقي خاصة وأنه يسهل تأقلم المهاجر في البلد الجديد، لكن هذا لا يمنع من أن يعيش حالة من الاغتراب الهوياتي، بيد أن المهاجر المثقف الجزائري لم يكتف بالتمني، إذ راح يؤلف ويكتب ويؤرخ لمجتمع هو في الأصل وطنه، لكن الظروف أبعدته وفرضت عليه المنفى، فرأى أن العيش في واقع وثقافة وهوية ليست له، أمر أن يتأقلم معه كيف ما كان وإما أن يحيا طول حياته في هوية مضطربة متأزمة، ليهتدي في الأخير إلى أن يحيا بالدفاع عن هويته والحفاظ عليها بالموازاة مع هويةٍ، هي في الحقيقة هوية واقعه الذي يعيش فيه، ومن بين ما اتخذه سبيلا لذلك، المسرح. ليؤسس لمسرح جزائري في بلاد المهجر، ويتخذه وطنا له.

[1]- مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري« LLA » ، عنوان المقال: "المسرح الجزائري وسؤال الهوية لمحمد فلاق أنموذجاً" لعلحية مودع، مرجع سابق، ص 04

[2]- مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري« LLA » ، مقال لفيروز زوزو، عنوان المقال: "الهوية، وإشكالية الأنا والآخر – قراءة تحليلية في رواية "سهرة تنكرية للموتى" لغادة السمَّان، مرجع سابق، ص07

خاتمة

خاتمـــــة:

شهد المسرح العالمي بشكل عام والمسرح الجزائري بشكل خاص منذ المنشأ إلى يومنا هذا عدة تغييرات في جميع أشكاله وألوانه وطبوعه، لا بل حتى في قواعده الأساسية التي تعود جذورها إلى أرسطو، الذي يعود له الفضل في إرساء العديد من القواعد والأسس في مجال الفن. مفهوم الهوية فقد اختلفت تعاريفها بعض الشيء، في حين وجدنا أن مقوماتها لا تكاد تختلف عبر سائر أقطار الأرض، لكن من حيث الشكل فهي أكيد تتمايز، ذلك لأن كل مجتمع وله هويته التي ترتكز عليها ثقافته وحضارته، وإلا لما كان سبب وجودها بتاتا.

حاولنا من خلال بحثنا هذا الوقوف على أهم المحطات التي مر أو يمر عليها المسرح العالمي والجزائري على السواء، وكيف ساهمت تلك المحطات (النقاط) في الحفاظ على هوية ذاك المجتمع (أي مجتمع من المجتمعات جعل المسرح وسيلة لترسيخ الهوية في أوساط شعبه)، أو إعادة إحيائها من جديد، أو خلقها ربما بالنسبة لشعوب فَطِنُوا على واقع هوياتي متعدد غير مألوف، خاصة وأن الهوية في أشكالها التقليدية والعقائدية واللغوية وحتى الإشارة الرمزية التي تخص تلك الشعوب التي كانت تتواصل بالإشارة في وقت كانت اللغة الكلامية – إن صح التغبير، هي لغة التواصل، على غرار بعض الشعوب التي كانت تتواجد في الهند أو آسيا الشرقية بشكل عام وإفريقيا وربما هي متواجدة إلى يومنا هذا. وما هو معلوم أن تلك الشعوب كان لها هويتها الخاص ومن بين ما كانت تعبر به عن ذلك تلك والأصوات الرقصات، والتي ترجمة على أساس أنها فنون فولكلورية انشقت من المسرح بمفهومه العام.

ونحن في بحثنا هذا حاولنا قدر الإمكان أن نكون موضوعيين في طرحنا وأن تكون لنا وجهة نظر في الأحكام التي صادفناها حول رحلات المسرح والهوية كمصطلح وطول الأفكار والآراء في هذا الجانب كما حاولنا أن نبرز الصراع القائم بين المجتمعات حول الهوية الثقافية وطبعا على خشبة المسرح، ضف على ذلك مقومات المسرح العالمي يأخذ نماذج وعينات من العالم كله (أوروبا

. أمريكا . آسيا . والعالم العربي) ثم المسرح الجزائري الذي أخذ منا الوقت والجهد الكبيرين لاعتبارات عدة منها ما ذكرناها ومنها ما لا يستوجب المقام ذكرها.

نحن بدورنا استفدنا من تلك النتائج التي خلصنا إليها في أذهاننا، فالولوج إلى عالم المسرح من بوابة الهوية والفلسفة، ولوج أقل ما يقال عنه أنه صعب المراس.

وفي ختام بحثنا الذي خصص لدراسة مفهوم الهوية في المسرح العالمي، المسرح الجزائري أنموذجا، نقف عند أبرز النتائج التي رصدناها ووضعناها على النحو التالي:

01. الهوية كمفهوم أخذت أشكالا عديدة، كونها تُعنى بعديد المجالات من القرون الأولى إلى الحياة المعاصرة، إلا أن الاختلاف يكون في غير جوهرها لأن هذا الأخير ثابت لا يتغير. خاصة في ما يخص العادات والتقاليد والتراث والمعتقدات ...

02. ليس للهوية اتصال بالثقافة وفقط كما يظن البعض، بيد أن علاقتها بالجانب الثقافي هي أبرزها لما يتضمن عنها من إيديولوجيات ومعتقدات، وعليه نجد أنفسنا نذهب مباشرة إلى الجانب الثقافي حينما نسمع "مفهوم الهوية".

03. الهوية الثقافية من جانبها المفهوماتي هي كل ما يعبر عن الفرد أو الجماعة في مكان محدد وأحيانا في زمن محدد كذلك، من عادات وتقاليد ومعتقدات ولغة و...و...، وبهذا نرى أن كلا المفهومين (الهوية – الثقافة) مفهومين متداخلان إلى حد ما، وكما ذكرنا آنفا، فهما عبارة عن تلاقي نقطتين . الشرق والغرب.

04. أعتبر المسرح في بادئ الأمر عند العرب عامة والجزائر خاصة، ظاهرة دخيلة كونه كان بمثابة ثقافة غريبة عنهم، يحمل في طياته سموما قاتلة لهويتهم الأصيلة، هذا طبعا بعدما أصبح المسرح أحد الأسلحة الاستعمارية التي يستخدمها المستعمر لفرض نفوذه على أذهان مستوطناته، من خلال محو هويته واستبدالها بهوية المستعمر، كما جرى مع الجزائر وشعبها الأبي إبان الاحتلال الفرنسي.

05. بالرغم من أن المسرح العالمي كان يسعى لأن يكون احد التعابير الفنية السائدة في المجتمعات، إلا أنه كان يحمل كل أشكال المسرح المعروفة حاليا، لا بل نجد أنفسنا أحيانا كثيرة

مجبرين على العودة لتلك المسرحيات التي مثلت أو كتبت في العصور الأولى، للاستفادة منها سواء شكلا أو مضمونا، حتى وإن كانت تعبر عن حياة ذلك العصر، دون إجحاف بعض المسرحيات طبعا التي ترتقي إلى العالمية، خاصة منها المخلدة للحروب والتي يمكن اعتبارها شهادة مؤرخة لحفظ التاريخ.

06. في حين أننا نجد المسرح الحديث وإن كان يعبر عن شعب من الشعوب إلا انه يمكننا أن نسقطه على من نشاء من الشعوب عبر العالم، ودليل ذلك الكم الهائل من المسرحيات التي اقتبست واستلهم منها مسرحيات أخرى في مجتمعات تختلف عن تلك المجتمعات الأم لتلك المسرحيات، ونذكر على سبيل المثال مسرحية "أوديب ملكا" للكاتب الإنجليزي شكسبير، والتي مثلت وأعيد تمثيلها واقتباسها تقريبا في كل بلدان العالم.

07. المسرح في أوروبا اخذ حيزا كبيرا في الجانب الثقافي في العصر الحديث والمعاصر على السواء وأصبح يعنى أكثر بالهوية، خاصة في ظل الحروب والأزمات الاقتصادية والسياسية داخل البلدان أو خارجها.

08. يعتبر المسرح الإليزابيثي أو النرويجي (الإبسني)، أو الفرنسي الكلاسيكي أو الملحمي الألماني أو الإيطالي والإسباني وحق الإسبانوأمريكي عبارة عن ثقافات محلية تعبر عن الهوية الثقافية لشعبها، لكنها وصلت للعالمية فأصبحت تعبر عن الهوية الثقافية لكل الشعوب، وبالأخص تلك المسرحيات التي تحملها في أدوار شخصياتها موضوعات التحرر في وقت مارس فيه الاستعمار تسلطه وجبروته على مستعمراته، ضف إلى ذلك حملت موضوعات القيم والأخلاق وهذه كلها موضوعات ليس حدود جغرافية ولا حدود زمنية، فالكاتب المسرحي حينها كثيرا ما كان يكتب للمتلقي، للجمهور، دون أن يحصرها الجمهور بقعة جغرافية محددة وعلى هذا نجد مسرحياتهم عالمية.

09. تعتبر التجربة المسرحية في آسيا وأمريكا من أبرز التجارب المسرحية في المسرح العالمي لما لها من أثر إيجابي ساهم في تقدمه، فمسرح النو مثلا في اليابان ظهر قديما بينما نجد اغلب رواد المسرح في أوروبا يستلهمون ويقتسمون مسرحياتهم منه على غرار بريخت الذي كان معجب به،

وكذلك هو الحال بالنسبة للمسرح الأمريكي الذي رسم وجوده في المسرح العالمي خاصة بالولايات المتحدة الأمريكية، دون أن ننسى تجربة بعض البلدان الأخرى كالأرجنتين والمكسيك.

10. أخذ المسرح العالمي شكلا جديدا في عصره المعاصر، فقد تغيرت بعض الأسس ومقوماته التي أصبحت عند البعض لا تصلح للبيئة التي تحيى فيها ولا للعصر بشكل أوسع فثار جل المسرحيين عبر العالم وحتى الجزائريين على التقاليد المسرحية السائدة التي خلدها أرسطو وتمخضت عن تلك الثورة على التقاليد القديم جملة من المذاهب والمدارس المسرحية، على شاكلة الوجودية وإن كانت مذهب فلسفي إلا أن سارتر جعل من المسرح سلاحا يدافع به عنها، فأصبحت وكأنها مذهب أو مدرسة مسرحية، وفي جانب آخر نجد المدرسة الطلائعية والبريختية نسبة لبريخت أو المسرح الملحمي، وغيرها كثير ممن تطرقنا إليه وممن لم يسعفنا الحظ في إدراجه في بحثنا رغم أهمية بعضها. لتبقى كل تلك المذاهب والمدارس سببا حقيقيا في جعل المسرح العالمي شعلة متقدمة بها يدافع الأسير عن حريته، بها يسترجع المظلوم حقه وبها تبنى الأمم والحضارات، كما بها تهدم الأمم والحضارات، إن وقعت في أيدي ليست جديرة بحملها.

11. يعتبر المسرح في الوطن العربي مقارنة مع نظرائه في أوروبا وأمريكا وحتى في آسيا متأخرا نوعا ما، وتعتبر سوريا هي السباقة في معرفة وممارست المسرح على يد النقاش، وكذلك لبنان ثم يأتي بعدهما مصر لتأخذ منهما بعد ذلك ريادة المسرح العربي، بيد أنه يبقى إلى يومنا هذا لا ينافس مسارح العالم لنقاط أهمها النقد، فالوطن العربي يفتقد لظاهرة النقد المسرحي الذي بإمكانه أن يجعل من المسرح العربي يتقدم ويتطور، وضف إلى ذلك تقهقر التأليف والإخراج واضطهاد الممثلين لما عاشته اغلب بلدان الوطن العربي من الاستعمار.

12. لم تعرف الجزائر المسرح إلاَّ حديثا في وقت كان فيه المسرح في باقي دول الوطن العربي يتقدم شيئا فشيئا، بينما العالمي كان في أوج تطوره.

13. ظهر المسرح الجزائري في عشرينيات القرن الماضي كرد فعل للمسرح الفرنسي الذي كان يسعى لمحو الهوية الجزائرية واستبدالها بأخرى فرنسية، حيث أنه معروف عن الاستعمار الفرنسي ضربه للهوية بشكل خاص لفرض سيطرته على مستعمراته.

14. استنفذ رواد المسرح الجزائري أمثال: علالو، قسنطيني، بشطرزي، وغيرهم كل جهودهم في رسم أسس ومبادئ ومقومات المسرح الجزائري الذي يرجع الفضل إليهم في قيامه، مستخدمين في ذلك التراث المحلي الذي يرمز إلى الهوية الثقافية الجزائرية لترسيخ والحفاظ على الهوية بشكلها العام للشعب الجزائري المستعمر، والذي لم يقف مكتوف الأيدي فقد اعد مسبقا مسرحا كلونياليا لغرض نفي المسرح الجزائري والهوية بشكل خاص.

15. بعد أن أخذ المسرح الجزائري يرى النور شيء فشيء وبعد أن وصل إلى أوجه مع ولد عبد الرحمن كاكي وعبد القادر علولة، أراد أن يكون للمسرح الجزائري ميزته وهويته الخاصة، نابع من الهوية الجزائرية، فلجأ كلاهما إلى الاقتباس من المسرح العالمي خاصة المسرح الملحمي البريختي، الذي نلمسه أثره على المسرح الجزائري، كما استقدما شخصية المداح ويكون عبد القادر علولة صاحب الفضل الأكبر في إدراج شكل الحلقة في المسرح الجزائري، ليكون بذلك يعبر عن تراث جزائري أصيل، نجده متسلسل زمانيا في الأسواق الأسبوعية للجزائريين لتصبح أحد أهم الأشكال المسرحية في الجزائر.

16. بينما المسرح الجزائري المعاصر فقد شهد تقهقرا واضحا وجليا للجميع على جميع الأصعدة (تأليف . إخراج . تمثيل) ويرجع الكثير من المتتبعين هذا التراجع إلى نقاط أهمها: حالة اللاأمن التي عرفها الجزائريون والتي عرفت بالعشرية السوداء، وبعدها الوضع الاقتصادي، الذي خلق لنا أشكال مسرحية جديدة علينا كالوان مان شو، هذه الأشكال التي لجأ إليها المسرحيون أو من هم دخلاء على فن المسرح متناسين أن أصل المسرح الجزائري هو المسرح بشكل المعروف عالميا، بينما الوان مان شو هو عبارة عن شكل واحد من بين عديد الأشكال المسرحية، كما لا ننسى وفاة أغلب كبار المسرح الجزائري واغتراب البقية خوفا وهروبا من الموت القادم من الجبال.

وفي الأخير نقول أن المسرح العالمي والجزائري بشكل خاص لهو الفن الأنجع لترسيخ وتجسيد هوية الشعوب، لما له من قابلية لدى الجمهور للاقتداء وحمل أفكاره عن ظهر قلب، خاصة إذا أبدع الممثل في تقمص شخصيته أو دوره المسرحي كيف لا وهو من قيل فيه (المسرح): "أعطني مسرحا..أعطيك شعبا مثقفا."

وكإجابة نموذجية عن السؤال الجوهري للرسالة والذي من المفروض أن يُلى اهتماماً بالغاً، ألا وهو: هل هناك مسرح جزائري أم هناك مسرح بالجزائر؟

لماذا جعلنا من هذا السؤال جوهر دراستنا أو حتى أي دراسة أخرى تُعنى بالمسرح، لأنه وفي حالة ما إن قلنا أن فيه مسرح جزائري أصيل، فهو أكيد سيُبلور هوية جزائرية أصيلة كذلك، وحينها نُفند من يدعي أن المسرح الجزائر هو فقط اجترار لمسرح غربي ولو لم يكن ذلك بشكل مطلق، وهذا يعكس الاجابة الثانية أي أنه هناك مسرح بالجزائر. أي أنه ليس جزائري محض.

ورغم هذه التساؤلات المتداخل أو ممكن أن نقول هذه التناقضات، لا يجب إلاَّ أن نعترف بتلك الجهود الفعلية التي كانت موجودة بشكل خاص في خمسينيات وستينيات القرن الماضي، التي كانت بمثابة حجر الأساس لمسرح جزائري عن جدارة، وصولاً إلى ثمانينيات وحتى أوائل تسعينيات القرن الماضي، مع أرمدة من الممثلين والممثلات وكذا المخرجين، الذين عشقو المسرح كان همهم الوحيد أن يرو مسرحا جزائريا خالصاً فعلاً وقولاً. وبالفعل كان لهم ذلك.

حيث صنعوا للمسرح الجزائري مكانت محلية أي عند المتلقي الجزائري الذي وجد نفسه يقتطع كل أسبوع على الأقل وأحيانا على الأكثر، تذكرة لدخول صالة العرض لمشاهدة مسرحية وأخرى. إلاَّ أنَّه وبتغير الحال والواقع الجزائري في فترة عُرفت بالعشرية السوداء، بدأ المسرح الجزائري يفقد شيء فشيءً بريقه المعهود. ليدخل نوعا ما دوامة تجرُفه أحياناً هنا وأحيانا هناك، بالرغم من تواجد محاولات جادة لارجاعه إلى سكته الأصل.

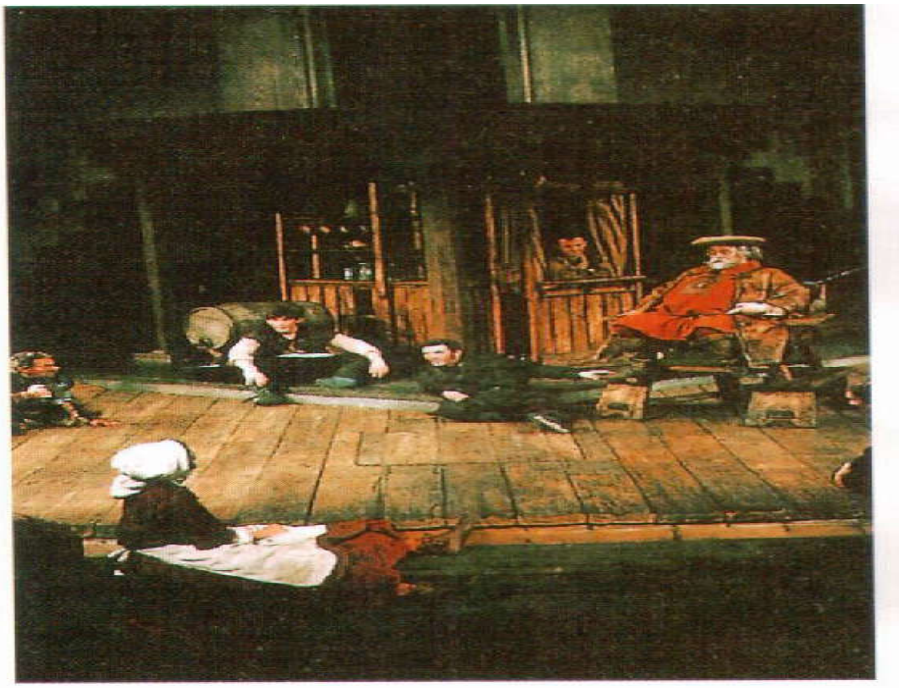
تلك المحاولات الفعلية والجادة لا يمكن نفيها، لكن أيضا لا يمكن أن نقول أنها لوحدها تؤسس لمسرح جزائري خالص ذا هوية محلية خالصة. وعليه ينبغي تكاتف الجهود من الجميع، مخرجين مسرحيين، كتاب مسرح، ممثلين وممثلات، مؤسسات، ... لنفظ الغبار عن تراثنا المحلي الهوياتي الإسلامي العربي القبائلي، لرسم خارطة طريق لمسرح جزائري بكل ما تحمله الكلمة من معنى. لأن المسرح يساوي الثقافة يساوي التحضر يساوي التطور، باختصار هو يساوي الوعي والحكمة.

الملاحق

الملاحق:

الصورة رقم (01): توضح الصورة مقطع علوي للمسرح اليوناني القديم

الصورة رقم (02): توضح الصورة مقطع علوي للمسرح الروماني القديم



مسرحية هنري الرابع (بريطانيا)

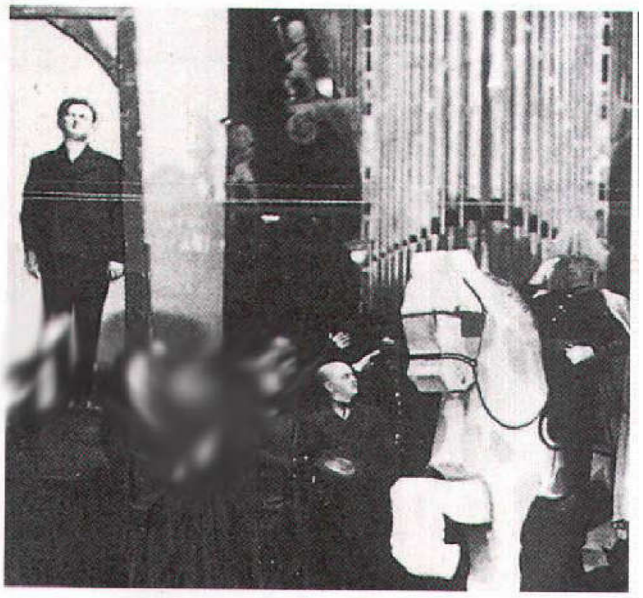
الصورة رقم (03): جانب من العرض المسرحي لمسرحية "هنري الرابع"

المسرحية الهندية والصينية تركز بالدرجة الأولى على الخرافات والأساطير الشعبية والتاريخ. وفي المسرح الشعبي الهندي تفرغ الكتابات الهندوسية المقدسة والملاحم الشعرية في قالب مسرحي (إلى اليمين). وأوبرا بكين (إلى اليسار) هي في مقدمة التقاليد المسرحية الصينية. وهذه الأوبرا معروفة بأزياء ممثليها الباذخة.

الصورة رقم (04): يوضح جانب من العروض المسرحية في الهند والصين

مسرحية كابوكي في اليابان

الصورة رقم (05): يوضح جانب من العرض المسرحي بمسرحية الكابوكي باليابان

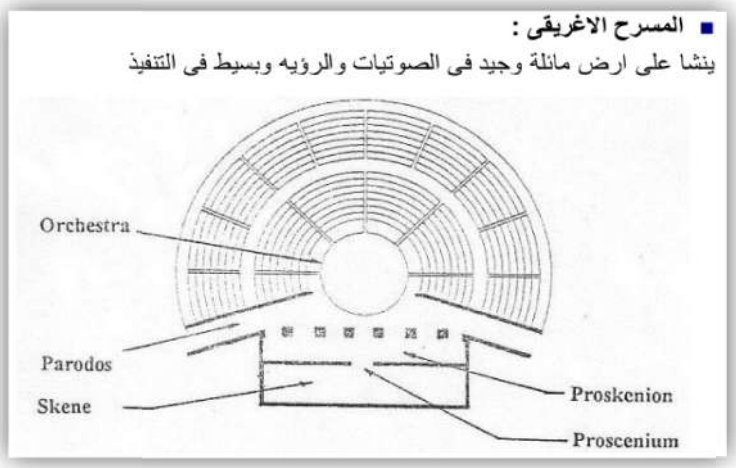


المسرح الملحمي يمثله بشكل عام مؤلف مسرحي واحد هو بيرتولت برخت الألماني. وأكثر أعمال برخت شعبية هي مسرحيته الموسيقية الساخرة **أوبرا الثلاثة بنسات** (١٩٢٨م).

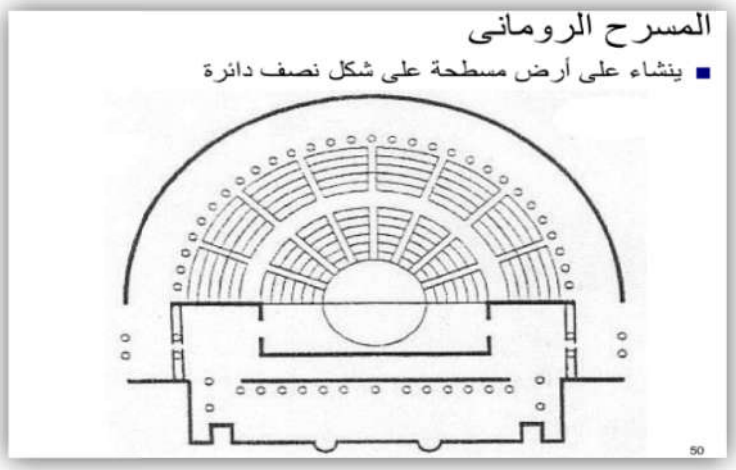
الصورة رقم (06): يوضح جانب من العروض المسرحية في شكلها الملحمي

المؤلف	المسرحية	تاريخ العرض
– منديل داكستا	– دار الجزائر عند السيّد بولينياك	– 1830
– موكيرو	– عبيد الجزائر	– 1830
– جوهر تيودور وكوينار	– قصة حرب مدينة الجزائر	– 1831
– جوهر	– أسير عبد القادر	– 1840
– دوميرسيان وفونتيني	– عبد القادر في باريس	– 1842
– كارموش	– البغليا في إفريقيا	– 1842
– فوتييه وبارفيه	– اليهودية القسنطينية	– 1846
– جابيان	– عروج بربروس	– 1849
– جالي	– نقرا في الأخبار	– 1864
– ليقوتيه	– زمرة تلمسان	– 1877
– بويلوس	– عمار	– 1877
– ريبولي	– الزواج	– 1890
– الصديق بن العوطة	– وصاية الجزائر	– 1913
– لينو روماند	– ريح السيمون	– 1920
– شوازيني	– الكاهنة	– بدون تاريخ

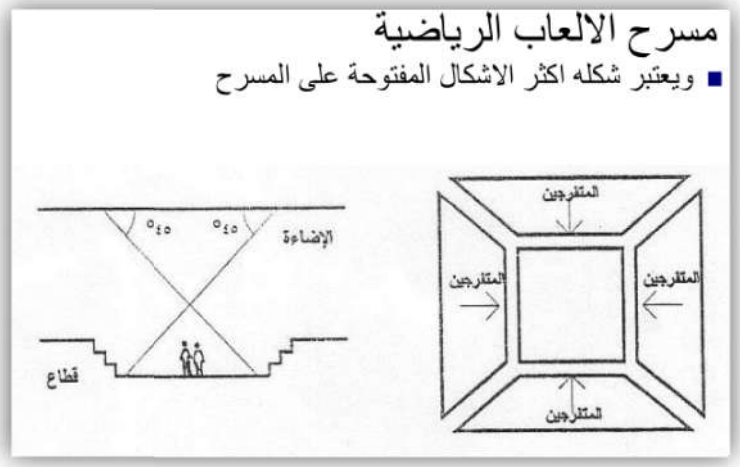
الشكل رقم (07): يوضح الجدول جملة من المسرحيات التي عرفتها الجزائر وهي في بداياتها المسرحية



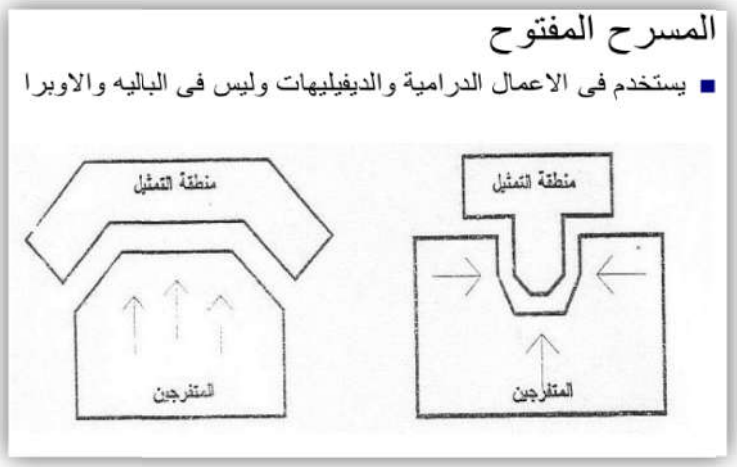
الصورة رقم (08): رسم تخطيطي للمسرح الإغريقي



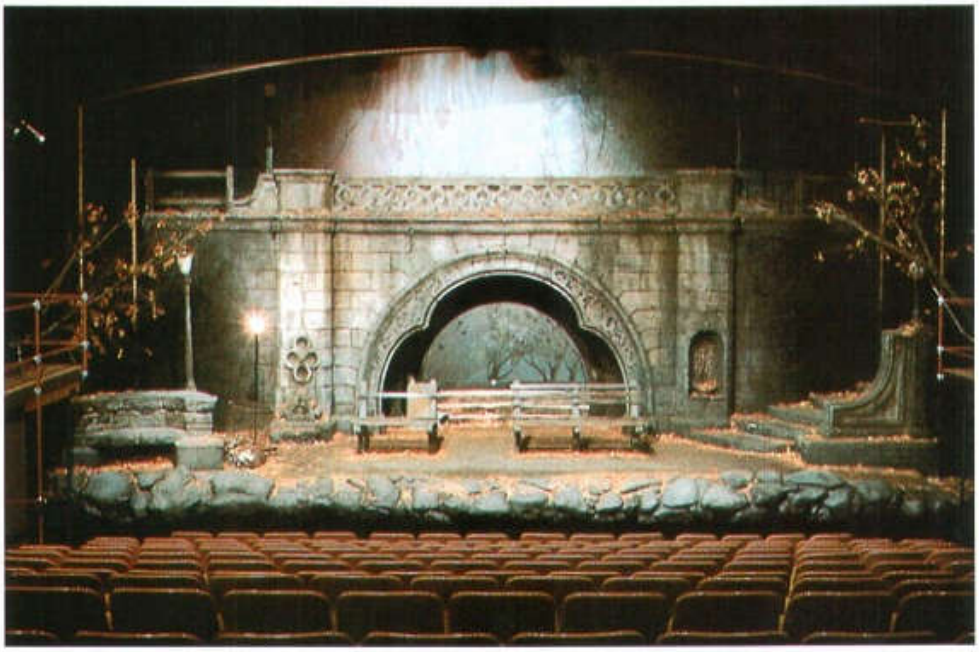
الصورة رقم (09): رسم تخطيطي للمسرح الروماني



الصورة رقم (10): رسم تخطيطي لمسرح الألعاب الرياضية



الصورة رقم (11): رسم تخطيطي للمسرح المفتوح

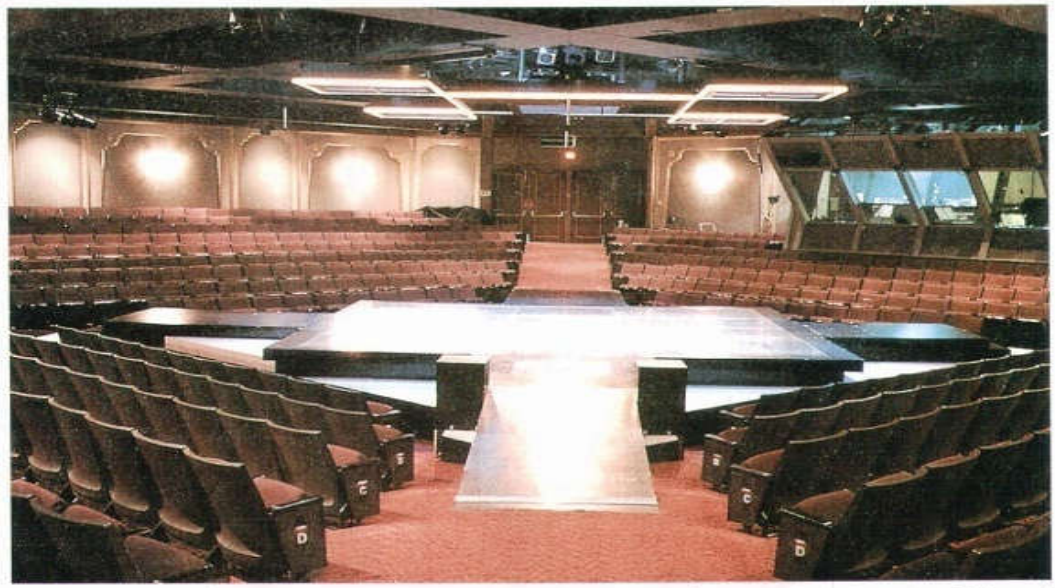


المسرح الوجاهي يتيح للمشاهدين مشاهدة المسرحية من الأمام. وعادة ما يقدَّم العرض خلف إطار يسمى الإطار **الوجاهي** الذي يحتوي على خشبة المسرح.

الصورة رقم (12): رسم يوضح أحد أنواع المسرح والمتمثل في المسرح الوجاهي

خشبة المسرح المفتوح تحيط صالة المشاهدين من ثلاث جهات. ويسمح هذا النوع من المسرح ببناء علاقة قوية بين المشاهدين والممثلين، غير أن محدوديته تأتي من عدم قدرته على استخدام قطع الديكور الكبيرة إلا في جزئه الخلفي.

الصورة رقم (13): رسم يوضح أحد أنواع خشبات المسرح والمتمثلة في خشبة المسرح المفتوح



المسرح المدوّر مساحة يحيط بها المشاهدون من أربع جهات. ويجب على الممثلين والممثلات تقديم عروضهم بشكل يسمح لجميع المشاهدين برؤيتهم وسماعهم بوضوح. كما يجب أن تكون مجسمات المناظر الطبيعية منخفضة حتى لا تحجب نظر أي من المشاهدين.

الصورة رقم (14): رسم يوضح أحد أنواع المسرح والمتمثل في المسرح المدور

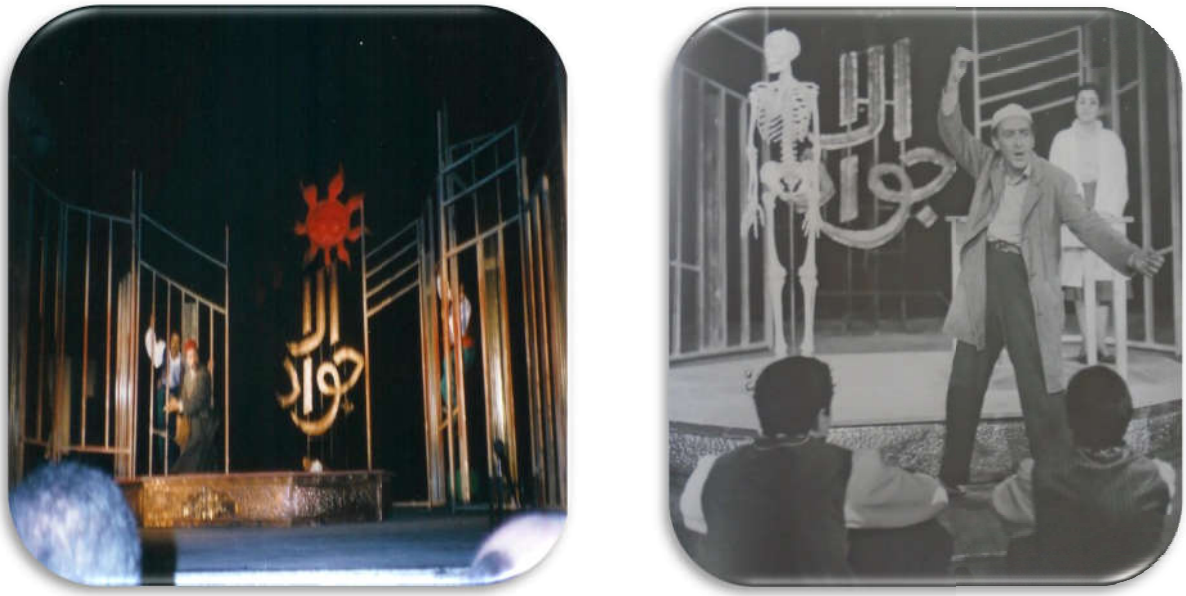
الصورة رقم (15): مقطع علوي لمسرح "جميلة" بسطيف – الجزائر

الصورة رقم (16): مقطع علوي لمسرح تيمقاد بباتنة – الجزائر

الصورة رقم (17): مقطع أمامي يوضح أحد أشكال الديكور في المسرحيات الجزائرية

الصورة رقم (18): يوضح أحد أشكال الألبسة المستعملة في المسرحيات الجزائرية

الصورة رقم (19): صورة لعبد القادر وهو يكتب نص مسرحي



الصورة رقم (20): يوضح شكل الديكور المستعمل في مسرحية الأجواد

الصورة رقم (21): يوضح أحد أشكال الألبسة المستعملة في المسرحيات الجزائرية

الصورة رقم (22): صورة لعبد القادر علولة علولة وهو في أحد عروضه المسرحية

نص القراب والصالحين	نص الإنسان الطيب لستشوان
– شخصية "حليمة العمياء" – شخصية "سليمان القراب" – الأولياء الصالحين – "الصافي" ابن عم "حليمة العمياء" – صراع الشر والخير في الإنسان – الأحداث في قرية "بن دحان" – البحث عن الإنسان الطيب ذي الروح الخيّرة	– شخصية "شن تي" – شخصية "وانج" السقا – شخصية الآلهة الثلاثة – شخصية "شوي تا" ابن عم "شن تي" – صراع الخير والشر في الإنسان – قرية أوبلدة ستشوان – البحث عن الإنسان الطيب ذي الروح الخيّرة

الشكل رقم (23): جدول يوضح مقارنة بين مسرحية القراب والصالحين ومسرحية الإنسان الطيب لستشوان

النوع	الكوميديا		الدراما		التراجيديا	
المسرحيات	العدد	النسبة	العدد	النسبة	العدد	النسبة
أولاد القصبة			1352	12.13		
العهد			2252	20.2		
إفريقيا قبل سنة	1628	30.63				
الاستثناء والقاعدة	2371	5.29				
الممثل رغم أنفه	1810	4.04				
بنادق الأم كرار			2536	22.75		
الشيوخ	2700	6.03				
السلطان الحائر	4112	9.18				
مونتصيرا			1149	10.3		
الغراب والصالحين	4271	9.54				
سي قدور المشحاح	12931	28.88				
عنبسة	1274	2.84				
كل واحد وحكمه	3312	7.3				
الريح			2718	24.38		
النقود الذهبية	4924	10.99				
الجثة المطوقة					5.8	2064
إحمرار الفجر					19.53	79.35
سليمان الك	2591	5.78				
الرجل صاحب النعل المطاط			1138	10.21		
حمق سليم	2840	6.34				
المجموع	44764	99.93	11145	99.97	2461	99.99

الشكل رقم (24): جدول يبين جمهور المسرحيات غير المكررة حسب النوع

فهـرس الأعـــلام

فهرس الأعلام

إ

إبراهيم مذكور, 50

إبسن, 96, 97, 98, 276, 291

ا

ابن الأعرابي, 24

ابن خلدون, 79

ابن رشد, 28, 41

ابن سينا, 26

ابن منظور, 24, 34, 35, 282

أ

أبو القاسم سعد الله, 163, 164, 167, 170, 173, 175, 176, 178, 186, 290

أبو خليل الشباني, 146

أحسن ثليلاني, 31, 168, 189, 190, 192, 194, 197, 199, 201, 232, 245, 276, 278, 287

أحمد أبي خليل القباني, 147

أحمد قباني, 153

أرسطو, 10, 13, 28, 33, 40, 66, 72, 74, 75, 76, 134, 141, 248, 251

أرسطوطاليس, 76, 280

أرنولد توينبي, 72

إ

إريكسون, 26, 27, 40, 42, 47, 48, 51, 52, 278

أ

أريوستو, 99

آ

آريون, 68

ا

استراجون, 135

أ

أستوكلز, 47

أسخنوس, 81

إ

إشكالية التأصيل والهوية في المسرح العربي *Voir* (1-2)

أ

أغاممنون, 69

أفلاطون, 61

أكسركس, 71

ا

الإدريس نيكول, 74

الجابري, 35, 36, 42, 43, 121, 122, 125, 278

الجرجاني, 28

الحسين الزاوي, 27, 51, 52, 57, 278

الريحاني, 147

الزمخشري, 34, 279

الشريف الأدرع, 217, 218, 220, 222, 223, 224, 226, 234, 243, 276, 279

الفارابي, 28, 41, 189, 290

إ

إليا كازان, 220

ا

اليكس ميكشيللي, 48, 282

إ

إمنويل ليفيناس, 52

أ

أنتوني جيدنز, 122

أندريه جيد, 50

أوديب, 12, 70, 250

أورست, 69, 132, 133

أونتيجون, 69

أيسخيلوس, 68, 69, 70, 71

إ

إينيوس, 82

ب

بريخت, 8, 13, ج, 98, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 204, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 226, 229, 230, 251, 290, 279, 291, 292

بشطرزي, 14, 252, 292

بلاوتس, 73

بلوتس, 74, 80, 81, 82

بوباكو, 115

بوليميس, 80

بيتر بوغاتريف, 191

بيتر كوزن, 40, 42, 47, 51, 52, 278

بيرجو, 80

بيرند, 100

بيكيت ويونسكو, 134, 135, 136

بيير, 67, 103, 278

ت

ت- س إليوت, 53

تارتيليان, 83

تايلور, 55

ترنس, 81, 82

تساويو, 114

تشيكوف, 106, 108, 109, 110, 111, 112, 290
تين هان, 114
تينج هسي لينج, 114

ث

ثيسبيس, 68, 70

ج

جابريال, 129
جان ماري سيرو, 220
جلوريسوس, 80
جميل صليبا, 24, 25, 29, 50, 53, 130, 241, 282
جنايوس, 73
جورج أبيض, 147, 162, 163, 165
جوركي مكسيم, 106
جونسون, 92, 95
جيمس روزانو, 121

ح

حسن حنفي, 36, 40, 43, 44, 45, 49
حميد حمادي, 4, 5, 15, د, و

خ

خليل النقاش, 145

د

ديكارت, 41
دينيس كوش, 51
ديونيزوس, 33, 67, 72, 75

ر

راسين, 105, 106
رشيد القسنطيني, 165, 176
رشيد بن شنب, 176

س

س.م. بورا, 68, 279
سارتر, 13, ج, 50, 52, 59, 129, 130, 131, 132, 133, 148, 230, 251, 276, 290
سامي خشبة, 134, 135, 170, 276, 279
سان أوغيستان, 83
ستانسلافسكي, 106
سعد الدين بن شنب, 176
سعد الله ونوس, 148
سلالو علي, 165
سوفكليس, 70
سيد درويش, 147
سينكا, 73, 88

ش

شكسبير, 12, 80, 92, 93, 94, 95, 100, 101, 102, 104, 106, 145, 250
شيلينغ, 29

ص

صلاح الدين الأيوبي, 164
صمويل بكيت, 136

ع

عبد الرحمن المسدِّي, 41, 280
عبد الرحمن المناعي, 151
عبد الرحمن بدوي, 25, 27, 28, 96, 276, 283
عبد القادر العربي, 177
عبد القادر علولة, 10, 15, و, 70, 191, 192, 193, 198, 200, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 218, 238, 252, 292
عبدالكريم برشيد, 154
عز الدين صحراوي, 196
عز الدين مجوبي, 239
علالو, 14, 165, 166, 167, 176, 252, 292

ف

فرانسيز, 103, 145, 146
فرغلي هارون, 122
فرويد, 51
فلاديمير, 135
فوبيون باوز, 117
فيلبس جيري, 59

ق

قسنطيني, 14, 166, 167, 179, 193, 197, 252

ك

كابوكي, 116
كاتب ياسين, 195, 234, 238
كالديرون, 101, 102
كانط, 41
كريستوفر, 92
كليتمنسترا, 69
كوانامي كيوتسوجو, 116
كوربي, 103, 105, 106
كوموجو, 114, 276
كيركغارد, 48, 129

ل

لالاند, 38, 282
لجميل صليبا, 24, 53
لودوفوكو, 99
لوكاتش, 91
لويتي, 100
ليو تولستوي, 106

م

مارسيل, 129
مارلو, 92, 93
مارون النقاش, 145, 147

ماري إلياس, 30, 282
محي الدين باشترزي, 166
مخلوف بوكروح, 188, 224, 227, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 243, 290, 281
مصطفى كاتب, 164, 193, 234, 238, 243, 276
مولاي أحمد, 159, 287
موليير, 104, 105, 106, 145, 216, 276
ميليس, 80
ميناندر, 73, 74

ن

نابليون, 106, 144
نايفيوس, 73

هـ

هارون عبدالسلام, 35, 282
هملت, 93, 94, 278
هناء صبحي, 43, 51, 277
هنريك, 96, 97, 98, 276
هواري بومدين, 197
هيغل, 41, 46, 49, 58

و

ولد عبد الرحمان كاكي, 10, و, 218, 220, 221, 225, 236

ي

يوجين أونيل, 13, 117, 118
يوجين يونسكو, 134
يوجين يونيسكو, 33
يوريبيدس, 71

قائمة المصادر والمراجع

المصادر والمراجع

- **القرآن الكريم**
- **مصادر بالعربية:**

1. إبراهام دنينوس، نزاهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة طرياق في العراق، تحقيق وتقديم: مخلوف بوكروح، صدر هذا الكتاب عن وزارة الثقافة الجزائر عاصمة الثقافة العربية، 2007.
2. أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، ج10 – 1954/1830، ط1، دار الغرب الإسلامي، بيروت – لبنان، 1998.
3. _____، تاريخ الجزائر الثقافي، ج5 – 1954/1830، ط1، دار الغرب الإسلامي، بيروت – لبنان، 1998.
4. _____، تاريخ الجزائر الثقافي، ج8 – 1954/1830، ط1، دار الغرب الإسلامي، بيروت – لبنان، 1998.

- **مصادر مترجمة:**

5. أنطوان تشيكوف، الأعمال المختارة، ج4، (تر: أبو بكر يوسف، ط1، دار الشروق، القاهرة – مصر، 2009.)
6. _____، الشقيقات الثلاث، (تر: علي الراعي، مر: لويس مرقس، مطبعة كوستا تسوماس وشركاه.)
7. _____، مسرحية شيطان الغابة والخال فانيا، (تر: محمد حسن التيستي، مر: حسن عبد المقصود حصن، وزارة الإعلام – الكويت.)
8. برتلود بريخت، مسرحية السيد فونتيلا وتابعه ماتي، (تر: عبد الغفار مكاوي، الدار القومية للطباعة والنشر.)
9. _____، مسرحيات بريخت، تقديم: مخلوف بوكروح، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية، الجزائر، 2007.
10. ت .إ. إليوت، "ملاحظات نحو تعريف الثقافة"، ترجمة وتقديم: شكري محمد عياد، مهرجان القراءة للجميع، مكتبة الأسرة 2001.

11.تمارا الكسندروفنا بوتينتسيفا، ألف عام وعام على المسرح العربي، تر: توفيق المؤذن، (ط1، 1981 – ط2، 1990) دار الفارابي، بيروت – لبنان، 1990.

12.جلين ويلسون، سيكولوجية فنون الأدب، تر: شاكر عبد الحميد، مر: محمد عناني، 258، عالم المعرفة، الكويت، مارس 2000.

13.سارتر جان بول، الذباب، مسرحية، (تر: حسين مكي، بيروت- لبنان، منشورات دار مكتبة الحياة).

14._____، الوجودية مذهب إنساني، مع مناقشة بين سارتر والكاتب الماركسي م. نافيل، (ترجمة عن الفرنسية: عبد المنعم الحنفي ط1، القاهرة، المؤسسة المصرية للطبع والنشر والتوزيع، 1964).

15._____، عارنا في الجزائر، الدار القومية للطباعة والنشر، (د.ط – د.ت). ص4.

16.كوموجو، المؤامرة أو شويوان، (تر: عبد العزيز فهمي، دار الهنا للطباعة والنشر.)

17.ليون تولستوي، الأعمال المسرحية لتولستوي، ج1، (تر: صياح الجهيم، منشورات وزارة الثقافة، دمشق- سوريا، 1989.)

18.مصطفى كاتب، من المسرح الجزائري إلى المسرح الوطني الجزائري – مقالات وكتابات غير منشورة، جمع إعداد وترجمة: الشريف الأدرع ومخلوف بوكروح، مقالات للنشر والتوزيع، (ط1، 2012 – ط2، 2013) الجزائر.

19.موليير، أعمال موليير الكاملة، ج2، (تر: أنطوان مشاطي، دار نظير عبود، 1994.)

20.هارلمبسة هولبورن، "سوشيولوجيا الثقافة والهوية"، تر: حاتم حميد محسن، ط1، دار كيوان للطباعة والنسر والتوزيع، 2010 دمشق- سورية.

21.هنريك إبسن، مسرحية عدو الشعب، (تر: فؤاد عبد المطلب، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2012.)

22._____، إيلوف الصغير، (تر: محمود سامي احمد، مر: عبد الحميد يونس، تق: عبد الرحمن بدوي، المؤسسة المصرية العامة).

23._____، بيت آل روزمر، (تر: أحمد النادي، مر: طه محمود طه، تق: عبد الله عبد الحافظ، تصدير من وزارة الإعلام الكوتي، أول يناير 1990.)

24._____، بيت الدمية، مسرحية اجتماعية في ثلاث فصول، (تر: كامل يوسف، دار المدى للثقافة والنشر، 2007.).

25.جامعة الدول العربية، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، مسرحية هملت (أمير دانمركة)، ط2، دار المعارف، القاهرة.

- **المعاجم والموسوعات:**

- **معاجم بالعربية:**

26.القاموس فرنسي عربي، قاموس عام لغوي- علمي، دار الكاتب العلمية، بيروت- لبنان، 2005.

27.ابن منظور، لسان العرب المحيط، معجم لغوي علمي، مج 2، قدم له: عبد الله العلايلي، إعداد وتصنيف: يوسف خياط، دار لسان العرب، بيروت- لبنان (د- ط، د- س).

28._____، لسان العرب، مادة (ورث)، دار مصادر، بيروت، 1994 ،ج2،

29.إسماعيل عبد الفتاح عبد الكافي، معجم مصطلحات عصر العولمة، (مصطلحات سياسية واقتصادية واجتماعية ونفسية وإعلامية)، www.kotobarabia.com، 2003.

30.مذكور إبراهيم، المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، 1983.

31.جميل صليبا، المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والإنجليزية واللاتينية، ج2، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، 1982.

32.جورج طرابيشي، معجم الفلاسفة، (الفلاسفة – المناطقة – المتكلمون – اللاهوتيون – المتصوفون)، (ط1 سنة 1987، ط2 ديسمبر 1997، ط3 يوليو 2006)، دار الطليعة، بيروت – لبنان.

33.محمد بوزواري، معجم المصطلحات الفلسفية، الدار الوطنية للكتابّ، 2009.

34.محمد بوزواوي، قاموس مصطلحات الأدب، سلسلة قواميس المنار، دار مدني للطباعة والنشر والتوزيع.

35.ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان، بيروت-لبنان، ط1997،1م.

36.محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة، دراسة ومعجم انجليزي – عربي، ط3، الشركة المصرية العالمية للنشر _ لونجمان، مصر، 2003.

- **معاجم مترجمة:**

37.أندريه لالاند، موسوعة لالاند الفلسفية، المجلد3، Z-R، تعريب، خليل أحمد خليل، تعهده وأشرف عليه حصراً، أحمد عويدات، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط2، 2001 .

38.طوني بينيت وآخرون، مفاتيح اصطلاحية جديدة – معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع، تر: سعيد الغانمي، ط1، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت – لبنان، سبتمبر 2010.

- **موسوعات بالعربية:**

39.الموسوعة العربية العالمية ط2، ج1، (ط1 سنة 1996) مؤسسة أعمال الموسوعة للنشر والتوزيع، السعودية– الرياض، 1999.

40._____، ج4، (ط1 سنة 1996) مؤسسة أعمال الموسوعة للنشر والتوزيع، السعودية– الرياض، 1999.

41._____، ج06، (ط1 سنة 1996) مؤسسة أعمال الموسوعة للنشر والتوزيع– الرياض. سنة 1999 .

42._____، ج8، (ط1 سنة 1996) مؤسسة أعمال الموسوعة للنشر والتوزيع، السعودية– الرياض، 1999.

43._____، ج14، (ط1 سنة 1996) مؤسسة أعمال الموسوعة للنشر والتوزيع، السعودية– الرياض، 1999.

44._____، ج16، 1999، (ط1 سنة 1996) مؤسسة أعمال الموسوعة للنشر والتوزيع، السعودية– الرياض.

45._____، ج22، (ط1 سنة 1996) مؤسسة أعمال الموسوعة للنشر والتوزيع، السعودية– الرياض، 1999.

46._____، ج23 ، (ط1 سنة 1996) مؤسسة أعمال الموسوعة للنشر والتوزيع، السعودية– الرياض، 1999.

47._____، ج26، (ط1 سنة 1996) مؤسسة أعمال الموسوعة للنشر والتوزيع، السعودية– الرياض، 1999.

48.عبد الرحمن بدوي، موسوعة الفلسفة، ج2، من ش إلى ي. ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر (1984).

49.الموسوعة العربية الميسرة، مج1، (ط1 1975، ط2 2001، ط3)، 2009، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت – لبنان.

- **مراجع باللغة العربية:**

50.إبراهيم أحمد، الدراما والفرجة المسرحية، ط1، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية – مصر، 2006.

51.إبراهيم مهديد، المثقفون الجزائريون – وهران – خلال الحقبة الكولونيالية الأولى 1912 – 1850 (دراسة تاريخية واجتماعية)، منشورات دار الأديب، وهران – الجزائر.

52.ابن تميم علي، السرد والظاهرة الدرامية – دراسة في التجليات الدرامية للسرد العربي القديم- ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – .المغرب 2003 .

53.أحسن ثليلاني، الثعلبة والقبعات – مونولوج مسرحي، منشورات التبيين/الجاحظية، سلسلة الإبداع الأدبي، الجزائر، 2000.

54._____، المسرح الجزائري والثورة التحريرية/دراسة تاريخية فنية، صدر هذا الكتاب عن وزارة الثقافة الجزائر عاصمة الثقافة العربية، 2007.

55.أحمد بن نعمان، "الهوية الوطنية- الحقائق والمغالطات-" دار الأمة.

56.أحمد حمومي، المسرح في وهران خلال الفترة الاستعمارية ج1، وزارة الثقافة الجزائرية، Editions RAFAR، 2014.

57._____، المسرح في وهران خلال الفترة الاستعمارية ج2، وزارة الثقافة الجزائرية، Editions RAFAR، 2014.

58.أحمد دوغان، الثورة الجزائرية في المسرح العربي، محافظة المهرجان الوطني للمسرح المحترف، 2008.

59.أحمد سخسوخ، برت بريشت- النظرية والتطبيق .. مسرحيًّا وسينمائيًّا، تقديم: مدكوك ثابت، أكاديمية الفنون وحدة الإصدارات مسرح.

60.أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، ج1، ط1، عالم الكتب، القاهرة – مصر، 2008.

61.إدريس قرقوة، التراث في المسرح الجزائري – دراسة في الأشكال والمضامين، ج1، ط1، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع – الجزائر، 2009.

62.الأردايس نيكول، علم المسرحية، تر: دريني خشبة، ط2، سنة 1992، دار سعاد الصباح.

63.أسامة فرحات، المونولوج بين الدراما والشعر، الهيئة العامة للكتاب.

64.إسحاق عبيد، تاريخ أوروبا في العصور الوسطى، (د– ط، د– س، د– دار نشر).

65.إسماعيل الصلخديّ، المرشد في المذاهب الأدبيّة والفنون الأدبيّة، الأدب العربيّ الحديث (د،ط– د،س)

66.إسماعيل سيد علي، أثر التراث في المسرح المعاصر، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، مصر– القاهرة، دار المرجاح (الكويت)، سنة 2000 .

67.بشير خلف، الفنون لغة الوجدان – دراسة، دار الهدى، عين مليلة – الجزائر، 2009.

68.بوزيان الدراجي، القبائل الأمازيغية– ادوارها – مواطنها – أعيانها، ج1، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، التوزيع والترجمة.

69.بوعلي ياسين، "ينابيع الثقافة – ودورها في الصراع الاجتماعي –، ط2، 2006.

70.تركي الحَمد، الثقافة العربية في عصر العولمة، (ط1 سنة 1999) دار الساقي، بيروت– لبنان.

71.الجابري محمد عابد، إشكالية الفكر العربي المعاصر، ط1، 1989، ط2، 1990، مركز دراسات الوحدة العربية.

72.جلال العشري، لن يسدل الستار، اتجاهات المسرح المعاصر، ط1، مكتبة الانجلوالمصرية، سبتمبر 1967.

73.جمعة أحمد قاجة، المدارس المسرحية وطرق إخراجها، منذ الإغريق حتى العصر الحاضر، ط1، وزارة الثقافة والفنون والتراث، 2009.

74.حسن يوسف، المسرح والمرايا شعرية "الميتامسرح" واشتغالها في النص المسرحي العربي والغربي، د–ط، د–س، دار نشر.

75.الحسين الزاوي، الهوية وفلسفة اللغة العربية، ط1، منتدى المعارف، بيروت– لبنان 2014.

76.حسين نذير، من ذاكرة المسرح الجزائري، منشورات المكتبة الوطنية الجزائرية.

77.حليم بركات، "الاغتراب في الثقافة العربية"، ط1، مركز الدراسات العربية، بيروت – لبنان، سبتمبر 2006.

78.حمد حمدي إبراهيم، نظرية الدراما الإغريقية، د–ط، د–س، الشركة المصرية العالمية للنشر _ لونجمان.

79.حميد علاوي، نظرية المسرح عند توفيق الحكيم، موفر للنشر، الجزائر 2008.

80.حنفي حسن، التراث والتجديد – موقفنا من التراث القديم– ، ط5، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت سنة 2002.

81.----------، الهوية، المجلس الأعلى للثقافة، ط1،القاهرة مصر، 2012.

82.خليل نوري، مسيهل نوري، الهوية الإسلامية في زمن العولمة الثقافية، ط1، ديوان الوقف السني، 1430- 2009.

83.رياض عصمت، رؤى في المسرح العالمي والعربي، ط1، دار الفكر، دمشق – سورية، 2007.

84.الزمخشري جارالله محمود ابن عمر، أساس البلاغة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1979.

85.سامي خشبة، قضايا المسرح المعاصر، الموسوعة الصغيرة 4، منشورات وزارة الإعلام –الجمهورية العراقية، نوفمبر 1977.

86.السر السيد؛ "المسرح والهوية، تجارب سودانية"، م/كتابات سودانية، ع/11، مارس 2003.

87.سلام أبو الحسن، حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف، ط2، مركز الإسكندرية للكتاب، مصر1993.

88.سلسلة المشاريع الوطنية للبحث، تاريخ الجزائر في العصر الوسيط، طبعة خاصة وزارة المجاهدين، منشورات المركز الوطني للدراسات والبحث في الحركة الوطنية وثورة أول نوفمبر 1954، الجزائر، 2007.

89.الشريف الأدرع، بريخت والمسرح الجزائري – مثال بريخت وولد عبد الرحمن كاكي، ط1، مقامات للنشر والتوزيع والإشهار، 2010.

90.شريف كناعنة، دراسة في الثقافة والتراث والهوية، مواطن، المؤسسة الفلسطينية لدراسة الديمقراطية، رام الله – فلسطين، 2011.

91.شكري عبدالوهاب، النص المسرحي، مؤسسة حورس الدولية، الإسكندرية– مصر، ط2 ، 2001.

92.صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، ط1، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع، قسنطينة – الجزائر، 2007.

93.صلاح فضل، ظواهر المسرح الإسباني – دراسات أدبية– ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1992.

94.عامر صباح المرزوك، تاريخ وأدب المسرح العالمي، ط1، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، 2013.

95.عبد السلام المسدِّي، الهوية العربية والأمن اللغوي – دراسة وتوثيق، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات. ط1، بيروت – لبنان، 2014.

96.عبد الغني عماد، سوسيولوجيا الثقافة – المفاهيم والإشكاليات... من الحداثة إلى العولمة، ط1، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت – لبنان، 2006. ص135.

97.عبد الغني عماد، سيسيولوجيا الثقافة – المفاهيم والإشكاليات... من الحداثة إلى العولمة-، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1 فيبراير 2006، بيروت لبنان.

98.عبد القادر القط، من فنون الأدب – المسرحية -، دار النهضة العربية، بيروت – لبنان، 1978.

99.عبد القادر فضيل، اللغة ومعركة الهوية في الجزائر، تقديم: العربي ولد خليفة، ط1، جسور للنشر والتوزيع، 2013.

100. عدنان رشيد، مسرح برشت، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت – لبنان، 1988م.

101. العشماوي، محمد زكي،، بدون تاريخ (المسرح) ، دار النهضة العربية – بيروت.

102. عصام الدين حسن أبو العلا، نظرية أرسطوطاليس عن الكوميديا، د-ط، سنة 1993، مكتبة مدبولي.

103. علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، سلسلة عالم المعرفة، رقم 25، 1979.

104. علي صابري، المسرحية نشأتها ومراحل تطورها، التراث الأدبي _ السنة الثانية_ العدد السادس.

105. عيسى خليل محسن الحسيني، المسرح نشأته وآدابه.. وأثر النشاط المسرحي في المدارس، ط1، دار جرير للنشر والتوزيع، 2006.

106. غسان غنيم، ظاهرة المسرح عند العرب، مجلة جامعة دمشق – المجلد – 27 العدد الثالث + الرابع 2011.

107. فايز ترحيني، الدراما ومذهب الأدب، ط1، سنة 1988، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.

108. فتحي المسكيني، الهوية والزمان – تأويلات فينومينولوجيا لمسألة "النحن"، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط1، بيروت – لبنان، 2001.

109. فرحان بلبل، مراجعات في المسرح العربي منذ النشأة حتى اليوم، اتحاد الكتاب العرب، دمشق – سورية، 2001.

110. فؤاد مرسي، معجم مصطلحات الثقافة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مؤتمر أدباء مصر، الدورة الخامسة والعشرون (دورة محمن الخياط) القاهرة، 2010.

111. قواص هند، المدخل إلى المسرح العربي، دار الكتاب اللبناني، بيروت – لبنان1981، ص25.

112. كمال الدين عيد، أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي، مر: إبراهيم حمادة، ط1، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية – مصر، 2006.

113. لطفي فام، المسرح الفرنسي المعاصر، مذاهب وشخصيات، الدار القومية للطباعة والنشر، 1964.

114. محسن الرملي، الأدب الإسباني في عصره الذهبي، ط1، دار المدى، 2015.

115. محمد إبراهيم عيد، "الهوية والقلق والإبداع"، ط1، دار القاهرة للطباعة والنشر، مصر- القاهرة 2002.

116. محمد الجوهري، التراث والتغيير الاجتماعي، الكتاب الأول، الاطار النظري وقراءات تأسيسية، مركز البحوث والدراسات الاجتماعية، كلية الأدب، جامعة القاهرة، 2002.

117. محمد الدسوقي، المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، د – ط، د – س، دار الفكر العربية.

118. محمد الطاهر فضلاء، المسرح.. تاريخا.. ونضالا.. مذكرات عن المسرح العالمي - المسرح العربي، ج1، ط1، هوريزان، 2009.

119. محمد تحريشي، في الرواية والقصة والمسرح – قراءة في المكونات الفنية والجمالية السردية، دحلب، الجزائر، 2017.

120. محمد حمزة حسين الدليمي ولبنى رياض عبد المجيد الرفاعي، تاريخ أوروبا في عصر النهضة، ط1، دار ابن الأثير للطباعة والنشر، 2014.

121. محمد زكي العشماوي، المسرح – أصوله واتجاهاته المعاصر مع دراسات تحليلية مقارنة، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، سنة 2009.

122. محمد سبيلا، الحداثة وما بعد الحداثة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، 2000.

123. _____، مدارات الحداثة، ط1، الشبكة العربية للأبحاث والنشر، بيروت – لبنان، 2009.

124. محمد سليمان حسين، التراث العربي الإسلامي – دراسة تاريخية ومقارنة–، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر (د– س).

125. محمد عبد المنعم ومحمد عبد الكريم، المسرحية الإسلامية في مصر في العصر الحديث، د–ط، دون دار نشر، .1987

126. مخلوف بوكروح، التلقي والمشاهدة في المسرح، مقامات للنشر والتوزيع، الجزائر 2013.

127. _____، المسرح والجمهور – دراسة في سوسيولوجية المسرح الجزائري ومصادره، مقامات للنشر والتوزيع، الجزائر 2013.

128. مسرح القرن الـ20 (المؤلفون) ج1، اختيار وتدقيق: عصام محفوظ، دار الفرابي.

129. موقع الحوار المتمدن، خطاب الهوية في المسرح السوداني – زمرة التجلي والكيفيات، لراشد مصطفى بخيت.

130. نديم معلا، لغة العرض المسرحي، المدى، (د–ط، د–س).

131. نظرة حول المسرح الجزائري

132. هارون عبدالسلام، التراث العربي، سلسلة كتابك، رقم35 ، دار المعارف، مصر 1978.

133. وتار محمد رياض، توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة – دراسة –، من منشورات اتحاد كتاب العرب، سوريا– دمشق، 2002.

134. وليد البكري، موسوعة أعلام المسرح – والمصطلحات المسرحية – دار أسامة للنشر والتوزيع، الأردن – عمان. 2003.

- **مراجع مترجمة:**

135. اليكس ميكشيللي، كتاب الهوية، تر: علي وطفة، ط1، دار الوسيم للخدمات الطباعية، 1993.

136. بول هيرست وَجراهام طومبسون، ما العولمة – الاقتصاد العالمي وإمكانات التحكيم–، تر: فالح عبد الجبار، سلسلة عالم المعرفة، رقم 273، 2001.

137. بيتر كوزن، البحث عن الهوية "الهوية وتشتتها في حياة إيريك إريكسون وأعماله" تر: سامر جميل رضوان، دار الكتاب الجامعي، العين دولة الإمارات المتحدة، 2010.

138. ج.ل.ستيان، الدراما الحديثة بين النظرية والتطبيق، (تر: محمد جمُّول، منشورات وزارة الثقافة، دمشق– سوريا، 1995.)

139. جان بيير فرنان وبيير فيدال ناكيه، الأسطورة والتراجيديا في اليونان القديمة، تر:حنان قصاب حسين، ط1- 1999. الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع.

140. هيلين جيلبرت وجوان تومكينز، الدرامة ما بعد الكولونيالية – النظرية والممارسة، تر: سامح فكري، مر: سامي خشبة، مركز اللغات والترجمة – أكاديمية الفنون، القاهرة – مصر، 2000.

141. هارلمبس وهولبورن، سوشيولوجيا الثقافة والهوية، تر: حاتم حميد محسن، (ط1، دار كيوان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق – سورية، 2010).

142. مولوين ميرشنت وكليفورد ليتش، الكوميديا والتراجيديا، تر: علي أحمد محمود، مر: شوقي السكري وعلي الراعي، جانفي 1978، بدون ذكر دار النشر.

143. لويس فارجاس، المرشد إلى فن المسرح، تر: أحمد سلامه أحمد، مر: مرسي سعد الدين، مشروع النشر المشترك، دار الشؤون الثقافية العامة (آفاق عربية) _ بغداد، الهيئة المصرية العامة للكتابة _ القاهرة.

144. مارتن جريجور، ألوان من الأدب الألماني الحديث، (تر: مصطفى ماهر دار صاد، بيروت- لبنان، 1974.)

145. مارفن كارلسون؛ فن الأداء: مقدمة نقدية، تر: منى سلام، مركز الشارقة للإبداع الفكري، نظر يوم:2016/02/26.

146. كارلوس ميجيل سواريث راديو، أساليب ومضامين المسرح الإسبانوأمريكي المعاصر، (تر: نادية جمال الدين، المجلس الأعلي للثقافة، 1999.)

147. فوبيون باورز، المسرح في الشرق، (تر: أمحد رضا محمد رضا، مر: محمود خليل النحاس، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر بالقاهرة – مصر.)

148. فردريك معتوق، مسرح العمال المهاجرين في فرنسا (1973 - 1978) - دراسة في علم اجتماع المعرفة، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1985.

149. سوزان بينيت، جمهور المسرح – نحو نظرية في الإنتاج والتلقي المسرحي، تر: سامح فكري، مر: نهاد صليحة، تقديم: فوزي فهمي، ط2، أكاديمية الفنون وحدة الإصدارات مسرح (4)، 1995.

150. سيكاى جيرج، علم اجتماع المسرح، ج1، (تر: كمال الدين عيد، مر: عصام عبد العزيز، مطابع المجلس الأعلى للآثار.)

151. _____، علم اجتماع المسرح، ج2، (تر: كمال الدين عيد، مر: عصام عبد العزيز، مطابع المجلس الأعلى للآثار.)

152. س.م. بورا، التجربة اليونانية، تر: أحمد سلامة محمد السيد، 1989، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

153. دنيس كوش، مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية، تر: منير السعيداني، مر: الطاهر لبيب، ط1، المنظمة العربية للترجمة، بيروت – لبنان، 2007.

154. ديفيد ويليام فوستو، من مسرح أمريكا اللاتينية – المسرح المستقل في الأرجنتين، التياتر وإند بنديتي (1930- 1955) (تر: عبد الوهاب محمود خضر، مطابع المجلس الأعلى للآثار.)

155. جون فرابييه وأ.م. جوسار، المسرح الديني في العصور الوسطى، تر: محمد القصاص، مر: محمد مندور، د–ط، د– س، مطبعة المعرفة.

156. أونا شودهوري، المكان المسرحي، تر: أمين حسين الرباط، مر: عبد الحميد الخريبى، مركز اللغات والترجمة أكاديمية الفنون، القاهرة – مصر، 2001.

157. باتريس بافي، معجم المسرح، تر: ميشال ف.خطَّار، مر: نبيل أبو مراد، ط1 مكتبة الفكر الجديد، المنظمة العربية للترجمة، بيروت – لبنان، 2015.

158. _____، المسرحية العالمية، ج1، (تر: عثمان نوي، مر: حسن محمود، ط1، هلا للنشر والتوزيع، 2000.).

159. _____، المسرحية العالمية، ج1، تر: عثمان نويه، مر: حسن محمود، ط1، سنة 2000، هلا للنشر والتوزيع.

160. _____، المسرحية العالمية، ج2، (تر: عثمان نوي، مر: حسن محمود، ط1، هلا للنشر والتوزيع، 2000.)

161. _____، المسرحية العالمية، ج4، (تر: عثمان نوي، مر: حسن محمود، ط1، هلا للنشر والتوزيع، 2000.)

162. أدغار هوران، النهج، إنسانية البشرية، الهوية البشرية، تر: هناء صبحي، ط1، هيئة أبو ضبي للثقافة والتراث (كلمة). 2009.

- **المجلات والدوريات:**

163. مجلة جامعة بابل/ العلوم الإنسانية/ المجلد 22/ العدد 3، 2014، معالجة الجوقة بين تقاليد المسرح الإغريقي والرؤية الإخراجية المعاصرة، عادل كريم سالم، جامعة بغداد/ كلية الفنون الجميلة.

164. مجلة الوحدة، ع/59/58، 5، يوليو 1989، الإبداع والهوية القومية، محمد سبيلا.

165. مجلة الأثر، توظيف القوال والحلقة في المسرح الجزائري – مسرحية: "الأجواد" لعبد القادر علولة – نموذجا–، (د.ع)، جوان (د.س).

166. مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية، أزمة الهوية في ظل تحدي الاغتراب– مأزق وعي وحمية شخصية. ناجم مولاي، جامعة عمار ثليجي– الأغواط.

167. مجلة التدوين، العدد الأول، مطبوعات جامعة وهران، ديسمبر 2009.

168. مجلة الثقافة، مجلة فصلية ثقافية تصدر عن وزارة الثقافة، العدد 21 أكتوبر 2009.

169. مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية عدد خاص الملتقى الدولي الأول حول الهوية والمجالات الاجتماعية في ظل التحولات السوسيوثقافية في المجتمع الجزائري، مقال لبوزغاية باية، بعنوان:" إشكالية الهوية والعولمة الثقافية"،

170. مجلة العلوم الإنسانية والاجتماعية، شرقي رحيمة، "الهوية الثقافية الجزائرية وتحديات العولمة"، العدد الحادي عشر/جوان 2013.

171. مجلة القادسية في الآداب والعلوم التربوية، مقال لثائر رحيم كاظم، بعنوان "العولمة والمواطنة والهوية" (بحث في تأثير العولمة على الانتماء الوطني والمحلي في المجتمعات) العدد (1) المجلد (8) 2009.

172. مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، العدد الثامن، مقال بعنوان: "المتخيل الكولونيالي من وهم المكتوب إلى زيف المرئي المضمر والمنظور، لسليم بتقة، – جامعة محمد خيضر، بسكرة – الجزائر، 2012.

173. مجلة المخبر، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، العدد السابع، مقال بعنوان: " شعرية التشخيص وأساليبه في المسرح "الوردة والسياف – أنموذجاً–"، لمفتاح خلوف، – جامعة محمد خيضر، بسكرة – الجزائر، 2011.

174. مجلة النص، دورية أكاديمية محكمة يصدرها مخبر النص المسرحي الجزائري، جمع ودراسة في الأبعاد الفكرية والجمالية – جامعة جيلالي ليابس، العدد الثاني، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر، سيدي بلعباس/الجزائر، أبريل 2015.

175. مجلة إنسانيات، عدد مزدوج 65-66، جويلية- ديسمبر 2014.

176. مجلة حوليات التراث، مجلة علمية محكمة تصدر عن جامعة مستغانم/الجزائر، العدد 2006/06.

177. مجلة حوليات التراث، مقال لبوعلام مباركية، بعنوان: لغة المسرح الجزائري بين الهوية والغيرية، العدد: 06، مستغانم – الجزائر، 2006.

178. مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، فصلية محكمة، مقال لمحمد صالح مروشية، بعنوان: أثر المسرح الملحمي البريختي في التغريب عند سعد اللع ونوس – مسرحية الملك هو الملك أنموذجاً، العدد الثامن عشر، السنة الخامسة، صيف 1393 هـ / ش / 2014م.

179. مجلة دلنا نون، مقال لعلاء الدين العالم، بعنوان "تيار العبث بين الفلسفة والمسرح"، العدد الأول، يوليو 2014.

180. مجلة عبد الرزاق معاد وَحسام دبس وزيت، "السينوغرافيا في مسرح القرن العشرين وارتباطه بفنون التصوير واتجاهاتها"، جامعة تشرين للبحوث والدراسات العلمية _ سلسلة العلوم الهندسية المجلد (31) 2009، (تاريخ الإيداع 2008/10/21. قُبِل للنشر في 2009/03/16).

181. مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، "اللغة العربية في الجزائر: التاريخ والهوية"، العدد الخامس،

182. مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، مقال لعز الدين صحراوي، بعنوان: اللغة العربية في الجزائر: التاريخ والهوية، العدد الخامس، جامعة محمد خيضر – بسكرة، جوان 2009.

183. ناجي علوش؛ مداخلة في "ورشة الابداع والهوية"، م/الوحدة.

184. محي الدين صابر؛ مداخلة في "ورشة الابداع والهوية".

- **المواقع الالكترونية:**

185. http://www.elmassarar.com/ara/permalink/22053.html#ixzz4hvc34Zv2

186. www.hwc-pal.org. مفهوم الهوية، مؤسسة لجان العمل الصحي، فلسطين .

187. Email : djaber_nacer@yahoo.fr نصر الدين جابر، مشكلات الشباب في المجتمع . الجزائري بين أزمة الهوية واللامعيارية – نظرة تشخيصية نفسية – اجتماعية، مخبر الدراسات النفسية والاجتماعية/جامعة بسكرة/الجزائر،

188. http://elmaouid.com/culture/14479-

189. http://www.alarabonline.org/?id=7463

190. http://www.alarabonline.org/?id=7463

191. http://www.qou.edu/arabic/conferences/socialResponsibilityConf/_sulimanKaied.pdf

192. https://www.google.dz/search?q=

193. https://www.google.dz/search?ei=lNpkWrm8FcLkUcWVhOgG&q

194. مقال لفرغلي هارون، بعنوان "العولمة والهوية رؤية أنتروبولوجية"، نقلا عن محمد الجوهري، التراث في التغيير الاجتماعي، مركز البحوث والدراسات الاجتماعية، كلية الآداب، القاهرة. 2002.

195. https://www.google.dz/search?q=%D8

196. https://www.google.dz/search?q=%D8

197. https://www.google.dz/search?biw

198. https://www.google.dz/search?q

199. https://www.google.dz/search?q

200. http://www.elwatandz.com/r_ation/etude/10308.html

201. https://www.google.dz/search?q

202. hTTP://wWW.eLAPH.cOM/eLAPHLITERATURE/2004/7/938.hTM#sTHASH.fDL530R7.dPUF

203. http://www.uobabylon.edu.iq/eprints/publication_6_1697_1506.pdf

204. Email: elfeth@yahoo.fr

205. http://univ-biskra.dz/lab/lla/index.php?option=com_content&view=article&id=169&Itemid=124.

206. http://univ-biskra.dz/lab/lla/index.php?option=com_content&view=article&id=169&Itemid=124
207. http://univ-biskra.dz/lab/lla/index.php?option=com_content&view=article&id=169&Itemid=124 ،
208. http://univ-biskra.dz/lab/lla/index.php?option=com_content&view=article&id=169&Itemid=124
209. https://www.google.dz/search?biw
210. www.Nashiri.Net
211. http://essalamonline.com/ara/culture/17441.html#ixzz41JFAGvpg
212. مقال بعنوان "الفن الرابع المساهم في تثبيت الهوية"00:51:00 21/11/2012 . 26-02-2016
213. http://www.qna.org.qa/News/17041623370103/.
214. http://www.hespress.com/art-et-culture/231261.html.
215. https://sites.google.com/site/spacifictheater/stur.
216. http://www.startimes.com/f.aspx?t=33501416.
217. http://www.alqaseda.net/vb/showthread.php?t=7323
218. https://sites.google.com/site/spacifictheater/story/thaeter-stage
219. https://www.google.dz/search?q
220. http://middle-east-online.com/?id=163259.
221. http://www.theatreregionaloran.com/ar/theatre/
222. http://www.arab-ency.com/ar/%
223. http://www.al-fadjr.com/ar/index.php?news=228937?print
224. http://www.djazairess.com/alfadjr/238251
225. http://www.inumiden.com/ar/%D8
226. http://elmaouid.com/culture/14479-
227. http://www.elkhabar.com/press/article/10436/#sthash.XjHTuEjf.dpbs
228. http://www.uobabylon.edu.iq/eprints/paper_11_28535_1511.pdf.
229. http://www.djazairess.com/elmassa/15027
230. http://www.startimes.com/?t=26500644
231. http://www.djazairess.com/alfadjr/273657
232. http://www.menara.ma/ar/2014/10/13/1403624

233. http://www.djazairess.com/djazairnews/42348
234. http://www.aswat-elchamal.com/ar/?p=98&a=12340
235. http://www.djazairess.com/echchaab/4554
236. http://www.echoroukonline.com/ara/articles/498918.html
237. https://issuu.com/sste.orgeg/docs/name4b78c4.
238. ttp://www.alukah.net/culture/0/18839/#ixzz4YUNsNzXA
239. مقال لسليمان كايد، بعنوان "دور الجامعات في مواجهة تحديات العولمة الثقافية وبناء الهوية العربية الأصيلة والمعاصرة"،
240. http://elmihwar.com/ar/index.php/mobile/
241. http://magazine.echoroukonline.com/articles/239.html
242. http://www.archaeology.land/forums/viewtopic.php?t=32805
243. http://www.aranthropos.com
244. http://repository.sustech.edu/handle/123456789/5843
245. http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=302827
246. https://www.google.com/search?client=opera&q=الهوية+الرومانية+في+المسرح&sourceid=opera&ie=UTF-8&oe=UTF-8.
247. https://www.google.fr/search?client=opera&q=المسرح+الجزائري+بين+الماضي+و+الحاضر&sourceid=opera&ie=UTF-8&oe=UTF-8
248. http://www.ech-chaab.com/ar/%D8
249. https://theaterars.blogspot.com/2016/04/blogpost_97.html#.WQ7AT_nyjIU
250. http://www.erepository.cu.edu.eg/index.php/ARSI-Conf/article/view/6122
251. http://www.aljabriabed.net/n06_01jab_awlama.htm
252. http://www.elkhabar.com/press/article/62227/#sthash.ePerPXsL.dpuf
253. www.Nashiri.Net
254. http://www.elkhabar.com/press/article/98638
255. http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=539693
256. https://pulpit.alwatanvoice.com/articles/2012/08/07/267694.html
257. http://www.albayan.ae/paths/art/2011-05-15-1.
258. http://www.nashiri.net/articles/literature-and-art/
259. مقال: "التطور المعماري لخشبة المسرح"،

260. http://www.almustaqbal.com/v4/Article.aspx?Type=np&Articlei d=53302
261. http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=103571
262. موقع المدى، مقال بعنوان، "إشكالية -التأصيل والهوية- 1-2 في- المسرح العربي"
263. http://www.almadapaper.net/ar/news/494183/.
264. http://www.aranthropos.com

- **رسائل دكتوراه:**

265. استراتيجية التجديد الثقافي في المجتمعات العربية في ظل العولمة، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه العلوم في علم اجتماع التنمية، إعداد عبد الرزاق أمقران، ليست مطبوعة، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، قسم علم الاجتماع، جامعة منتوري – قسنطينة، 2010-2011.

266. بحث مقدم لنيل درجة الدكتواه موسومة بـ"ملامح الهوية في السينما الجزائرية"، إعداد الطالب: مولاي أحمد، جامعة وهران، 2013/2012.

267. بحث مقدم لنيل درجة الدكتوراه موسومة بـ"العامل الجزائري بين الهوية المهنية وثقافة المجتمع، إعداد الطالب: كاري نادية أمينة، جامعة أبو بكر بلقايد تلمسان، 2012/2011.

268. بحث مقدم لنيل درجة دكتوراه علوم في الأدب العربي، بعنوان: "المسرح الجزائري النص والعرض والتلقي – تأصيل نظري ومقاربة في الأنساق المعرفية –" للطالب: "عبد الحميد ختالة"، جامعة باتنة-1، 2016/2015.

269. توظيف التراث في المسرح الجزائري، أطروحة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث، للطالب "أحسن ثليلاني"، غير منشورة، جامعة منتوري – قسنطينة، 2010/2009.

- **الملخص:**

يعتبر المسرح أكثر الأشكال الأدبية والفنون الدرامية اتصالا بالمجتمع، وثقافة المجتمع تعتمد على أسس ومقومات للتعبير المحافظة على هوية هذا المجتمع. إلاَّ أنه ليس من السهل بما كان أن نجمع بين مفهومين "الهوية" و"المسرح" في عنوان وبحث واحد. فالمسرح جزء لا يتجزأ من الثقافة وهذه الأخيرة بدورها في خدمة الهوية. لكن لا يجب علينا أن ننسى الأزمة التي مست المفاهيم على جميع الأصعدة خاصة في ظل العولمة، ممَّا جعل من الهوية والمسرح والثقافة وكذلك التراث تسقط في أزمة مفاهيم، وكثيرا ما كانت تلك المفاهيم تتصادم فيما بينها.

- **الكلمات المفتاحية:**

الهوية، المسرح، التراث، الثقافة، الهوية الثقافية، العولمة، العولمة الثقافية، الاغتراب، الغيرية، الكولونيالية.

- **Summary:**

Theater is considered the mos tliterary form and dramatic arts related to society, and the culture of society depends on the foundations and components of expression to preserve the identity of this society. However, it is not easy to combine the two concepts of "identity" and "theater" in one title and research. Theater is an integral part of culture, and the latter in its turn serves the identity. But we must not forget the crisis that affected concepts at all levels, especially in light of globalization, which made identity, theater, culture as well as heritage fallinto a conceptual crisis, and these concepts often collided with eachother.

- **key words:**

Identity, theater, heritage, culture, cultural identity, globalization, cultural globalization, alienation, altruism, colonialism.

- **Résumé:**

Le théâtre est considéré comme la forme la plus littéraire et les arts dramatiques liés à la société, et la culture de la société dépend des fondements et des composants de l'expression pour préserver l'identité de cette société. Cependant, il n'est pas facile de combiner les deux concepts d '«identité» et de «théâtre» en un seul titre et recherche. Le théâtre fait partie intégrante de la culture, et celle-ci, à son tour, sert l'identité. Mais il ne faut pas oublier la crise qui a affecté les concepts à tous les niveaux, en particulier à la lumière de la mondialisation, qui a fait tomber l'identité, le théâtre, la culture ainsi que le patrimoine dans une crise conceptuelle, et ces concepts se sont souvent heurtés.

- **les mots clés:**

Identité, théâtre, patrimoine, culture, identité culturelle, mondialisation, mondialisation culturelle, aliénation, altruisme, colonialisme.

فهرس الموضوعات

فهرس المحتويات

كلمة شكر

إهداء

مقدمـــة ..... أ

الإشكالية ..... أ

الفرضيات ..... **Erreur ! Signet non défini.**

المنهج ..... ب

أسباب اختيار الموضوع ..... ج

أهمية الدراسة ..... د

محتوى البحث ..... د

صعوبات البحث ..... هـ

الفصل الأول: الهوية، مفاهيم وتناظرات ثقافية 13

❖ المبحث الأول: جنيالوجيا المفاهيم 13

أ- مفهوم الهوية 13

1. مدلولها اللغوي 13

2. مدلولها الاصطلاحي 14

3. الهوية في علم الاجتماع 16

4. فلسفياً 17

ب- مفهوم المسرح 20

1. مدلوله اللغوي 20

2. مدلوله الاصطلاحي 20

3. فلسفيا 22

ج- مفهوم التراث 24

1. مدلوله اللغوي 24
2. مدلوله الاصطلاحي 25
❖ المبحث الثاني: الهوية والفلسفة. 29
أ – إشكالية الهُوِيَّة 29
ب – أبعادالهُوِيَّة وتصنيفاتها 31
ج – الهوية والاغتراب 35
– مفهوم الاغتراب 36
د – الهوية والغيريَّة 40
❖ المبحث الثالث: الهوية في جانبها الثقافي 43
أ – مفهوم الثقافة، إشكالاتها وخصائصها 43
1. مفهوم الثقافة 43
2. إشكالية الثقافة وخصائصها 44
ب – الهوية الثقافية 46
ج – المسرح والثقافة وبناء الهوية 50
الفصل الثاني: الهوية والمسرح العالمي 56
❖ المبحث الأول: الهوية وبدايات المسرح العالمي. 56
مفهوم المأساة أو التراجيديا 56
أ– المأساة في المسرح الإغريقي (اليوناني): 57
ب– الكوميديا في المسرح الروماني 63
– مفهوم الكوميديا 64
ج– المسرح الوسيط الديني 73
❖ المبحث الثاني: الهوية ومسرح النهضة/الحداثة 81
أ – مفهوم الحداثة 81
ب – هوية المسرح الأوروبي النهضوي والحديث 82

1. المسرح الإليزابيثي 82
2. مسرح إبسن النرويجي والدعوة إلى الواقعية (1828-1906م): 87
3. المسرح الإيطالي 89
4. المسرح الإسباني 91
5. المسرح الفرنسي والهيمنة الكلاسيكية 93
6. مسرح روسيا السوفياتية 97
ج - نهضة المسرح الآسيوي والأمريكي 103
1. المسرح الهندي.. الصيني والياباني.. بحث عن هوية أم توكيد لها ؟: 103
2. نهضة المسرح الأمريكي 108
❖ المبحث الثالث: الهوية في المسرح العالمي المعاصر 112
أ- الهوية، والعولمة الثقافية 112
1. مفهوم العولمة 112
2. بين الهوية الثقافية والعولمة الثقافية 113
ب- المذاهب المسرحية لما بعد الحداثة 120
1. الهوية الوجودية في المسرح السارتري 120
2. مسرح الطليعة وموجة العبث 124
3. مسرح بريخت الملحمي وتجسيد الهوية الألمانية 128
ج- حول هوية المسرح العربي، من النشأة إلى الحداثة 133
1. المسرح في مصر 137
2. المسرح في الشام 138
3. المسرح الخليجي 140
4. المسرح في المغرب العربي (ليبيا، تونس والمغرب): 144
الفصل الثالث: الهوية والمسرح الجزائري 148

❖ المبحث الأول: بدايات المسرح الجزائري. 148
أ-المسرح الجزائري واستلهام التراث 148
1. الهوية الثقافية الجزائرية 148
2. نشأة المسرح الجزائري 152
ب-المسرح الكولونيالي وإشكالية الثقافة الجزائرية: 159
1. الثقافة الجزائرية إبان الاحتلال 159
2. المسرح الكولونيالي ومبدأ المقاومة 162
❖ المبحث الثاني: تجليات الهوية في المسرح الجزائري الحديث. 181
أ-المسرح كأداة لإثبات الهوية 181
- مميزات المسرح الجزائري: 181
ب-عبد القادر علولة وسياسة التجديد في المسرح الجزائري 193
1. مسرح الحلقة 193
2. التاريخ النضالي لعبد القادر علولة في المسرح الجزائري 196
3. ثلاثية عبد القادر علولة: (الأقوال_ الأجواد_ اللثام): 200
ج-أثر المسرح الغربي على هوية المسرح الجزائري (مقارنة بين بريخت وعبد الرحمان كاكي) 209
1. المسرح الجزائري بين الاقتباس واستلهام التراث: 209
2. مقارنة بين بريخت وولد عبد الرحمان كاكي: 212
3. القراب والصالحين 217
❖ المبحث الثالث: الهوية والتحولات في المسرح الجزائري الراهن 221
أ-دراسة نقدية للمتلقي المسرحي في الجزائر 221
1. الجمهور ونظرية التلقي 221
2. بعلاقة الجمهور الجزائري بالمسرح 224
ب-المسرح الجزائري والحراك الداخلي:(تَأَثُّر المسرح الجزائري بالعشرية السوداء) 230

ج-المسرح والحراك الخارجي: (هوية المسرح الجزائرية في المهجر) 235
خاتمـــة 161
الملاحق 159
فهرس الأعلام 263
المصادر والمراجع 269
الملخص 287
فهرس المحتويات 289