

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية  
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي  
جامعة العربي بن مهيدي - أم البواقي -  
كلية الآداب واللغات  
قسم اللغة والأدب العربي



## مطبوعة بيداغوجية في مقياس: المسرح المغربي

(محاضرات وتطبيقات)

موجهة إلى طلبة السنة الثالثة ليسانس

تخصص: دراسات أدبية

الأفواج 8/7/6/5/3

إعداد الأستاذة: حناء بروش

الموسم الجامعي 2020/2019

تاريخ الإرسال: 2020-04-04 م

## مقدمة توضيحية خاصة بسير الدروس

عطفًا على ما سبق من محاضرات قدّمت في مجال المسرح المغربي عموماً، والجزائري على الخصوص، والتي تم التطرق من خلالها إلى محاضرتين كما هو معلوم لدى عموم الطلبة:

- المحاضرة الأولى: مدخل إلى دراسة المسرحية بشكل عام.
- المحاضرة الثانية: المسرح الجزائري النشأة والتأسيس بين سلالي علي ورشيد القسنطيني، ومحي الدين باشطارزي.

فإننا سنحاول في هذه المطبوعة البيداغوجية التركيز على:

- المحاضرة الثالثة: روافد المسرح الجزائري.
- المحاضرة الرابعة: أهم رواد المسرح الجزائري.
- المحاضرة الخامسة: مسرح الحلقة.
- المحاضرة السادسة: التنظير في المسرح المغربي.
- المحاضرة السابعة: المسرح التونسي: النشأة والتأسيس.
- المحاضرة الثامنة: أهم رواد المسرح التونسي.
- المحاضرة التاسعة: المسرح المغربي: النشأة والتأسيس.
- المحاضرة العاشرة: أهم رواد المسرح المغربي.
- المحاضرة الحادية عشر: النظرية الاحتفالية.
- المحاضرة الثانية عشر: البناء الفني للمسرحية المغربية.

## المحاضرة الثالثة: روافد المسرح الجزائري

لم يعرف الجزائريون المسرح بالمفهوم الحديث إلا في مطلع القرن العشرين، إلا أن تراثهم لم يخل من الفنون القصصية والتمثيلية الشعبية التي أفرزتها ظروف تاريخية معينة كالرواية الشعبية والحلقة والمداح والأراغوز، وهذا الموروث الشعبي على بساطته كان يشكل جزءا هاما من مكونات الشعب الثقافية والفكرية.

### 1- الألوان القصصية الشعبية:

لقد كان التراث الشعبي وفي ظل الهيمنة الاستعمارية بمثابة البديل الخيالي للواقع، وتعبيرا رومانيا عن آمال الشعب؛ حيث أصبح الفرد يعيش صراعا مع واقع يرفضه من جهة، وهو عاجز عن إحداث أي تغيير فيه، كما أنه يعيش في الوقت ذاته صراعا مع بقية الفئات الاجتماعية من جهة أخرى.

من ثم لجأ الإنسان الجزائري إلى الأدب الشعبي باعتباره مكونا ثقافيا هويتيا خاصا بحثا عن البطل المخلص الذي يحدد من خلاله مساره ومسيره التحرري المفقود، وقد كانت القصص الشعبية التراثية بمثابة ذاكرة شفوية متنقلة تروي تاريخ الشعب العربي، وأمتة الضالعة في الزمن والنضال والتاريخ المتباين في الحدوث والعادات والتقاليد والتراث، لا سيما حكايات ألف ليلة وليلة.

### 1-1- المداح أو القوال:

لقد كان الأدب الفكاهي لاسيما الحكاية الشعبية؛ التظاهرة الفنية الأولى التي عرفها المجتمع الجزائري، حيث ازدهرت على يد شعراء ورواة شعبيين متجولين يشبهون إلى حد ما شعراء التروبادور، وكان هؤلاء الفنانون الشعبيون في الغالب من المغاربة يجوبون المدن والقرى الجزائرية كي يقدموا عروضهم التي كانت تروي حكايات خرافية، وأساطير عجيبة يستعين فيها الراوي بالحركة، ثم ظهرت في مرحلة من مراحل تطور المجتمع أشكال جديدة يذكر بعض الباحثين منها "الحلقة" والمداح".

والحلقة هي شكل من أشكال الفرجة المسرحية التي كانت معروفة في بلاد المشرق العربي كمصر وسورية، أما المداح فهو الحكواتي أو الحلايقي أو الراوي؛ قد كان هؤلاء المداحون أو الرواة يقدمون عروضهم في الأسواق الشعبية والساحات العامة حيث تلتف حولهم حشود من المتفرجين يستمعون بشغف لأحداث القصة، ويراقبون باهتمام حركات الراوي، فيبدو الواحد منهم وكأنه طرف في القصة، وقد استطاع الراوي من خلال قدرته في الأداء الدرامي أن يتقمص شخص القصة ليخلق مشاهد مسرحية منسجمة مستعينا في ذلك بالحركة والكلمة، وقد توصل من خلال ذلك إلى خلق رباط خفي بينه وبين الجمهور يكاد يكون هذا الرباط الخفي بمثابة

"الإيهام" المعروف في المسرح الحديث، ومن هنا يتسنى لنا كما يقول الدكتور العيد ميراث في دراسة له عن الأصول التاريخية لنشأة المسرح الجزائري: "ملاحظة الفروق القائمة بين الراوي والممثل المسرحي، فإذا كان الممثل يجسد النص المسرحي فعلا وحركة، فإن الراوي كان يجهد نفسه في تجسيد نص الحكاية وتقريبه إلى إفهام العامة وتصوراتهم معتمدا في ذلك على الكلمة والأداء الحركي وتقنيات أخرى، غير أن تكوين الراوي لم يتكامل بصورة إيجابية ليتطور إلى ممثل بالمفهوم الحديث.

2- الألوان الشعبية التمثيلية: لقد كان لهذه التمثيليات مظهران: الأراجوز والفارس الشعبي.

2-1- الأراجوز: يذهب بعض الدارسين إلى أن الأراجوز قد دخل الجزائر في القرن السابع عشر على يد الأتراك الذين جلبوه معهم للتسلية وقت الفراغ خاصة في شهر رمضان، وأول ما ظهر كان في المدن والمناطق حيث يتجمع الأتراك، ثم انتشر بعد ذلك في كل أنحاء البلاد.

2-2- الفارس الشعبي: لقد كان هذا الشكل التمثيلي الجديد عبارة عن فصل أو مشهد كوميدي قصير يقدم في مناسبة معينة، ويعرض قصة هي في الغالب مستوحاة من واقع الطبقات الشعبية، ولذا ظهر بداية في المناطق الريفية، ثم انتقل بعد ذلك إلى المقاهي والساحات العامة بالمدن، وقد عني هذا الشكل التمثيلي بمضامين مختلفة دينية وديوية كانت تمثل في الغالب في المناسبات، كالمولد النبوي ومواسم الحج والأعراس، وكانت أحداث القصة التي يقدمها بسيطة تقوم في الغالب على تصويري سلوك الناس في المجتمع وما يتخلله من تناقضات مثيرة للضحك والتهكم.

### الفرق بين الأراجوز والفارس الشعبي

الأراجوز	الفارس الشعبي
- الالتجاء إلى الدمى	- الاعتماد على الأداء البشري
- الشخصية خيالية	- الاندماج مع الشخصية المتقمصة (شخصية واقعية مستوحاة من المجتمع أو خيالية)
- الحوار مباشر مع الجمهور او المتفرجين	- الحوار غير مباشر مع الجمهور يتم بين الممثلين
- الطابع الكوميدي	- الطابع الكوميدي

ينظر:

الأصول التاريخية لنشأة المسرح الجزائري: دراسة في الأشكال التراثية للدكتور العيد ميراث

## المحاضرة الرابعة: أهم رواد المسرح الجزائري

### 1- ولد عبد الرحمن كاكي ومسرح المدّاح:

يعدّ عبد الرحمن كاكي كما يقول الدكتور جميل همداوي قي كتابه: "الفضاء الركحي والسينوغرافي في المسرح المغاري" من أهم المسرحيين الجزائريين الذين جربوا مجموعة من الأشكال المسرحية الغربية والعربية على حد سواء؛ إن تجريباً أو تأصيلاً، مستفيداً من مجموعة من التجارب المسرحية العالمية كانفتاحه على مسرح اللامعقول ومسرح العنف ومسرح برخت وكوميديا دي لارتي ومسرح المداح والحكواتي ومسرح الحلقة، وقد ركز هذا المسرحي كثيراً على فن الحلقة كما في مسرحيته "إفريقيا قبل العام الأول" حيث تأثر فيها بشكل الحلقة مع توظيف الأسلوب البريختي ومشاكلته لتقاليد الحكواتية لدى العرب، محاولاً بذلك التخصص من ضيق العلبة الإيطالية والانفتاح على فضاءات سينوغرافية مفتوحة كما فعل تلميذه عبد القادر علولة. وفي هذا الصدد يقول الباحث الجزائري الشريف الأدرع عن فن الحلقة عند عبد الرحمن كاكي: كل هذا ينجز في حلقة، ومن هنا إطلاق مسرح الحلقة على عرض المدّاح وفنه عموماً نظراً للشكل السينوغرافي للعرض الذي يكون بحسب تجمع المستمعين المتفرجين، وهو إما ان يكون حلقياً أو يشبه حدوة حصان الشيء الذي يعني عدم الخضوع إلى المنظور مصدر التماهي في المسرح ذي الخشبة الإيطالية، ومن جهة أخرى فقد قدم عبد الرحمن كاكي مسرحية تراثية أخرى بعنوان: "ديوان الجراجوز" على غرار مسرحية "ديوان عبد الرحمن المجذوب" للمخرج المغربي "الطيب الصّديقي"، مستعملاً فيها المنهج البريختي والسينوغرافيا الميتا مسرحية باستدعاء فن الحلقة ومداح الساحات العمومية وهذا ما نراه كذلك جلياً في مسرحيته "القرباب والصالحين"، وعلاوة على ذلك كما يقول "جميل همداوي: يمكن القول بأن المسرحي ولد عبد الرحمن كاكي كان يستعمل بكثرة الفضاء التراثي وذلك بتشغيل خيال الظل، واستعمال الستار الكاشف كما في مسرحيته الاحتفالية "قراقوز".

### 2- عبد القادر علولة:

لقد وظف المخرج الجزائري عبد القادر علولة فضاء الحلقة ضمن رؤية احتفالية تتأرجح بين الرؤية البريختية (التغريب، التسييس، تكسير الجدار الرابع، توظيف المسرح الملحمي)، والرؤية الستائيسلافسكية<sup>1</sup>

<sup>1</sup> نسبة لـ"قسطنطين ستائيسلافسكي" (1863-1938م): مخرج وممثل مسرحي روسي شهير. يعتبر أحد مؤسسي المسرح الحديث، حاول ابتكار أسلوب الأداء الصادق عن طريق جعل ممثليه يدرسون الحياة الداخلية للشخص كما لو كانوا أناساً حقيقيين. وتعرف محاولة الممثل أن يعيش حياة الشخصية "بنظرية ستائيسلافسكي". أسس مسرح موسكو للفن في عام 1898م بمساعدة فلاديمير نيمروفيتش دانسنكو، وأصبح مشهوراً بالعروض الواقعية لمسرحيات أنطون تشيخوف، ومكسيم غوركي وآخرين.

(التقمّص، المعاشة الصادقة، الواقعية النفسية، توظيف المسرح الأرسطي)، وخاصة في مسرحية "الأجواد" التي كانت مثالا للانزياح عن فضاء العلبة الإيطالية الغربية بتوظيف الحلقة والأشكال التراثية الشعبية تأسيسا وتأصيلا.

إن لجوء علولة لبعض الأشكال التراثية القديمة كان بهدف الولوج إلى معرفة تصور جديد لعلاقة العرض مع الجمهور الذي لا يتردد على المسرح، فيصرخ مخرجنا قائلا: "إذا الشعب البسيط لم يتردد كثيرا على المسرح، فلم لا يذهب المسرح إليه".

وهكذا فقد حاول علولة أن ينزاح عن الفضاء الأرسطي الكلاسيكي ذي البعد الأحادي، والخروج عن فضاء العلبة الإيطالية المغلق بالانتقال إلى فضاء الحلقة الشعبية المفتوحة بكل طقوسها ومكوناتها الاحتفالية على الجماهير، والمتحررة من صرامة المقاعد المنظمة والتميزة بالأبعاد المتعددة والرؤى المتنوعة في تقديم الفرجة المسرحية.

ومنه فإن عبد القادر علولة كان من أكثر المسرحيين العرب انفتاحا على الفضاء الدائري بتشغيله لفن الحلقة والأشكال الفرجية التراثية الأخرى كما في مسرحيته: "الأجواد" و"الثام".

ينظر:

[الفضاء الركحي والسينوغرافي في المسرح المغربي، جميل حمداوي](#)

## دراسة تطبيقية لمسرحية القراب والصالحين لولد عبد الرحمن كاكى

1- من هو ولد عبد الرحمن كاكى؟:

إنه من مواليد 1934م بمدينة مستغانم. كان مولعا منذ صغره بالركح، وعمل منذ شبابه الأول على تأصيل المسرح في التراث الشفوي الجزائري من خلال تأسيسه لفرقة القراقوز عام 1958م التي اتخذ فيها أسلوبا جديدا اختلف عما كانت تقدمه الفرق المسرحية آنذاك، وذلك من خلال دمجها للمسرح بالواقع الثقافي والاجتماعي المستنبط من أصالة وجدور المجتمع الجزائري. من أبرز أعماله مسرحية 132 سنة، ديوان القراقوز، القراب والصالحين، شعب الليل، بني كلبون، كل واحد وحكمه، دار ربي.. وغيرها. توفي في عام 1995م، بيد أن بصماته بقيت جلية يتناقلها المبدعون من جيل إلى جيل.

2- الاقتباس في مسرحية القراب والصالحين:

يجمع أغلب الدارسين والباحثين على انفتاح ولد عبد الرحمن كاكى على مجموعة من الأشكال والتجارب المسرحية الغربية والعربية بشكل عام، ومسرح بريخت بشكل خاص لاسيما في مسرحيته القراب والصالحين التي تقترب إلى حد كبير من مسرحية (الإنسان الطيب في ستشوان لبريخت)، وإن كان كاكى قد استبعد تأثره بهذا النص وأرجعه إلى الحكاية الشعبية التي عرفت في شمال إفريقيا والتي تحمل عنوان (حليمة العمية والمرابطين الثلاثة)، ويمكن لقارئ المسرحيتين أن يجدد بسهولة أوجه التشابه والاختلاف بين هاتين المسرحيتين، فما هي هذه الأوجه يا ترى؟

- على مستوى الأحداث: ملخص المسرحيتين:

- مسرحية الإنسان الطيب فستشوان لبريخت: تدور الأحداث في مدينة (ستشوان) والتي نزل فيها ثلاثة آله يلتقون بسقاء اسمه (وانج)، فيحاول مساعدتهم من أجل الحصول على الإنسان الطيب الذي يستقبلهم للمبيت عنده، وتستمر المحاولات إلى أن يدهم السقاء على (شون تي) المرأة العاهرة التي فتحت لهم الباب مرحبة بهم، وعندما غادر الآلهة في الصباح قدموا لشون تي مبلغا من المال، فاشترت به دكانا لبيع السجائر، ويصبح هذا الدكان مكانا، أو ملاذا للمتشردين والمستغلين، إلى أن تقع المرأة في أزمة مالية مما

أدى بها إلى التنكر في زي رجل فتدّعي أنها ابن عمها (شوي تا) لتظهر بسلوك مناقض لشخصيتها بغية استبدال معاملتها مع هؤلاء المستغلين. يتّهم (شوي تا) بقتل ابنة عمه (شون تي) ويقدم إلى المحاكمة، فتكتشف (شون تي) أن القضاة الثلاثة هم الآلهة الذين أهدوها المال، فتطلب منهم إخلاء المحكمة لتكشف لهم عن خصيتها الحقيقية، وتعلن الآلهة قبل مغادرتهم القاعة بأن (شون تي) هي الإنسان الطيب في (ستشوان)، وأن هذه الطيبة تحتاج إلى قليل من الحزم لتستمر دائما.

● ملخص مسرحية القراب والصالحين: تناولت هذه المسرحية قصة ثلاثة أولياء صالحين نزلوا لزيارة العباد في الأرض، وتفقد أحوالهم. يبحثون عن مضيف لهم بين السكان فليلتقون بـ(سليمان القراب) الذي دهم على بيت (حليمة العمياء) بعد أن باءت محاولاته بالفشل وقد طرق جميع الأبواب. ترحب حليمة بالأولياء وتذبح لهم معزتها الوحيدة وهي كل ما تملك، وتقدمها طعاما لهم، ونتيجة كرمها وحسن ضيافتها لهم يعدونها بعودة بصرها، وكذا عودة ابن عمها (الصافي). بعد مغادرتهم لبيتها تتحقق المعجزة، فيعود بصرها ويرجع ابن عمها الغائب، فتكلفه حليمة بإقامة وليمة على شرف الأولياء. تعم فرحة الناس بهذه الوليمة مما أدى بهم إلى استغلال الأولياء، فيتوقفون عن العمل منتظرين ولائم حليمة إلى أن يفضح الصافي حقيقة سليمان القراب وغيره من المستغلين داعيا إياهم للعمل.

- العلاقة بين الموضوعين:

مسرحية الإنسان الطيب في ستشوان	مسرحية القراب والصالحين
- الاعتماد على خرافة صينية	- الاعتماد على خرافة أولياء الله الصالحين
- ثلاثة آلهة يزورون الأرض بحثا عن إنسان طيب يأويهم	- المرأة الكفيفة في شمال أفريقيا
- الالتقاء بالسقاء (رجل فقير)	- ثلاثة أولياء صالحين يزورون العباد بحثا عن إنسان طيب يأويهم
- رفض أهل المدينة استضافتهم إلا العاهرة (عيب خلقي)	- الالتقاء بسليمان القراب (سقاء، رجل فقير)
- إعطائها مكافأة مادية	- رفض أهل المدينة استضافتهم إلا حليمة العمياء (عيب خلقي)
	- إعطائها مكافأة معنوية (رد البصر وعودة



ابن العم الصافي) حليمة توكل كل شيء لابن عمها - تتعرض للاستغلال - تيمة الطيبة النادرة في المجتمع	- تزعم أنها ابن عم لها (شوي تا) - تتعرض للاستغلال - تيمة الطيبة النادرة في المجتمع
--	--

### - الشخصيات:

مسرحية القراب والصالحين	مسرحية الإنسان الطيب في ستشوان
- حليمة امرأة طيبة متقدمة في السن فاقدة لبصرها وهي نموذج للإنسان الطيب الذي فقد في الأرض	- شان تي امرأة شابة عاهرة لكنها طيبة وهي نموذج للإنسان الطيب الذي فقد في الأرض
- حليمة بدأت تقيم الولايم يوميا للفقراء حتى تركوا أعمالهم وأصبحت عرضة للاستغلال	- شون تي توزع الأرباح التي جنتها من الدكان على الفقراء، فاستغلت طيبتها بالتواكل.
- شخصية الصافي ابن عم حليمة منفصلة عنها وهي شخصية حقيقية وهو إنسان يتمتع بالفطنة وإدراك حقيقة الواقع الذي يعيشه	- شوي تا ابن عم شون تي لم يكن حقيقيا في الواقع لكنه كان داخل نفسية شون تي (شخصية وهمية اتسمت بالحكمة والصرامة)
- شخصية حليمة أقل فاعلية فبمجرد ما تصادمت الطيبة مع الواقع توقفت عن فاعليتها وأوكلت كل شيء للعقل المتمثل في الصافي	- شخصية شون تي تمزج بين طبيعتين: الطيبة والعقل
- حذف صفة الحب والأمومة عند حليمة	- تبرز ملامح العاطفة على شون تي من خلال التقائها بالطيار (سون) في المنتزه
- القراب سليمان السبب في الوصول إلى الإنسان الطيب رغم أن الطيبة عنده نسبية	- السقاء وانغ السبب في الوصول إلى الإنسان الطيب رغم أن الطيبة عنده نسبية
- أبقى على الشخصيات الثلاث إلا أنه غير صفتها (أولياء صالحين)	- وظف بريخت ثلاثة آلهة

- الصراع: لقد جعل بريخت شون تي تعيش بين نقيضين هما: العقل والعاطفة، وهذا الصراع الداخلي كان نتيجة الصراع الخارجي لدى هذه الشخصية؛ ذاك الصراع الأبدي بين القوة والضعف، الطيبة والشر، تلك المشاهدات

لا تعرف لها مستقرا حتى تستعين بابن عمها الذي يمثل العقل الواعي. أما كاكي فقد جعل من حليلة امرأة جد طيبة في تعاملها مع الناس، تستسلم للظروف معلنة هزيمتها أمام ابن عمها الذي استعانت به لحل هذه الأزمة.

- اللغة: تبدأ مسرحية بريخت بأغنية يؤديها وانغ، صوت وانغ من الخارج: (ها معي للبيع ماء.. واقفا تحت المطر.. كم سعت اليوم من أجل قليل من المياه وأنا الآن أصبح..)، أما كاكي فقد وظفها على شكل استهلال تقدمه جماعة بمعية سليمان القراب: (ها الماء.. ما سيدي ربي.. جايبه.. جايبه من عند سيدي العقبي).

استخدم كاكي اللهجة العامية التي تخاطب المجتمع الجزائري، كما أضفى شخصية المداح المرتبطة بالطابع الشعبي، واستطاع أن يؤثر في المتلقي الجزائري لما وظفه من أمور تتعلق بعاداته وتقاليده منها الدعاء والتبرك بالأولياء.

### 3- الأفكار التي دعت إليها كلتا المسرحيتين:

- رفض الاستبداد والظلم
- البحث عن الطيبة في الأرض
- الحث على العمل والالتكال على النفس دون التواكل على الغير
- تصوير ظاهرة الرشوة التي تفسدت في المجتمع
- بالنسبة لولد عبد الرحمن كاكي: تصوير تقاليد ومعتقدات المجتمع الجزائري، تقديس أولياء الله الصالحين وجعلهم في صفة الألوهية (الأولياء الصالحين هو ما الي رجعوها العينين)، العادات والتقاليد التي تعبر عن بعض المعتقدات ومن أبرزها طقوس إقامة الولائم للأولياء الصالحين.

ينظر:

[المؤثرات الأجنبية في المسرح الجزائري خلال فترة 65/75، عزوز هني حيزية](#)

[نص مسرحية القراب والصالحين](#)

[مسرحية القراب والصالحين على موقع اليوتيوب](#)

[مسرحية الإنسان الطيب على موقع اليوتيوب](#)

## المحاضرة الخامسة: مسرح الحلقة

تعتبر الحلقة من أقدم الفنون الأدائية في المغرب العربي، وهي شكل فرجويّ شعبيّ قديم يتوفر على عناصر مسرحية مختلفة منها الغناء والرقص والحكاية والمؤثرات الصوتية الأخرى، وهي بمثابة المسرح في شكله البدائي - ما قبل المسرح - لأنها لقاء عام يتشكل من أجساد بشرية وبدخلها يقف الراوي، أو هي عبارة عن تجمع من الناس في شكل دائري يتوسطها فرد أو أفراد مختصون في الغناء الممزوج ببعض الحكايات والتهكمات تقدّم للمتعلّقين.

### 1- وسائل تشكل الحلقة:

1-1- القوّال ( الحلايقي، المداح، المحدث، الحكواتي): يعتبر القوال الشخصية المركزية في مسرح الحلقة، هذه الشخصية التي تحمل الكثير من المعاني في التراث الشعبي لبلدان المغرب العربي خاصة الجزائر والمغرب. يقول عبد القادر علولة في شأنها: "القوال هو حامل التراث الشفهي بكامله، فهو يؤلف ويغني ويروي الحكايات والأساطير المتداولة"، كما أنه يلعب أدواراً مختلفة (دور المرشد، دور المصلح الديني، دور المهرج أو الفكاهي)، ومن بين أهم الأساليب التي يسلكها أو ينتهجها القوال أثناء العرض:

- إيقاف الفرجة عند نقطة الذروة أو الحبكة: ويؤدي التوقف إلى تأجيج الحماسة من خلال إضفاء عناصر التشويق، حيث يستغل الحلايقي المادة الغنائية لتوضيح مبهم أو استكمال جزء من الحكاية، والهدف من ذلك معاينة نسبة تركيز المتلقي، واستثارة المتفرج، وجعله يغدق الأموال على الممثل.
- توظيف الأدعية والفواتح الربّانية: وتحيل هذه التقنية إلى الاعتقاد بأن الحلايقي من الصالحين، أو بالمسمى العامي من المبروكين أو أحباب الله الذين لا يرد لهم دعاء.
- الصبر على كلام الناس وعلى طبيعة رؤيتهم لهذا الفن: ويتضمن باب الصبر كل ما تفرضه طبيعة الحرفة من امتحانات واقعية يضع فيها القوال نفسه أثناء العرض، حيث يتحمل معاملة الجمهور التي قد تكون سيئة أو قاسية عند ضعف العرض أو سوء تأدية الأدوار مما يحتم على الممثل تدبير الحيل الممكنة للخروج من أي عارض أو مأزق فني يقع جراه في دائرة الفشل المحبط.
- القدرة على احتواء الخطابات الشفهية المشكّلة للذهنية الشعبية العامية، واستثمارها في بناء الوصلات الفنية المقدمة إلى الجمهور، وذلك من باب الذكاء الاجتماعي الذي تولده الخبرة، كما أن الترحل المستمر

وجمع الأخبار والخبرات من الأوساط المختلفة وسيلة أساسية في بناء هذه القدرة، وتمكين الممثل من التأقلم مع الوضعيات والمرجعيات المختلفة.

## 2- أنواع الحلقة:

2-1- الحلقة الفرجوية: تستثمر الحلقة الفرجوية مظاهر التشويق الممكنة والمتاحة أثناء العرض، وكذا الاتكال التام على مساعدة الجمهور للممثل، أما الوسائل أو الأدوات المستخدمة فلا تعدو أن تتجاوز العصا والقبعة التي يعتمرها الممثل أثناء العرض، لتتحول في آخره إلى أداة لجمع ما يمكن جمعه من أموال، كما يتخذ الحلايقي من الحيوانات المرافقة له أدوات لتسيير العرض كالثعابين والقرودة التي تمكن من فرض طابع الهيبة من المساحة التي قد يتماثل فيها عنصر التخيل اللاواقعي على الفضاء الذي يقدم فيه العرض.

وقد تظهر حاجة القوال إلى الاستعانة بممثل ثانٍ أو جوقة غنائية تنقل الحلقة الفرجوية إلى حلقة غنائية تتمتع بكل مقومات العرض الكرنفالي المتكامل والواسع الجمهور.

2-2- الحلقة الغنائية: تستدعي الآلات الوترية والإيقاعية من بندير ووتار وزمار وغيرها من الأدوات التي تنتج محليا، وأحيانا تضعها انامل المداحين أو القوالين المصاحبين للحلايقي، حيث يبرع المغنون في مصاحبة العرض الكلامي، وفيه أحيانا تتوزع العروض إلى غنائية فكاهية تستغل الأحداث اليومية.

2-3- حلقة التداوي بالأعشاب: وهي إحدى الحلق التي باتت تقضي على الشكل الفني والفرجوي للحلقة، حيث يلعب فيها الحلايقي دور الصيدلاني العليم بفوائد النبات ومضاره على حد سواء، كما يبدو لغيره عليا بأحوال الماورائيات، ويستعمل لأجل ذلك بعض العبارات المرهبة والمخيفة من قبيل: "هذا حالنا ونحن صحابو" ... "الله يستر" ... وغيرها.

وانطلقت الحلقة بفعل المتغيرات والظروف المعيشية الصعبة التي يعيشها القوال إلى أكثر صورها سلبية عندما ارتبطت في فهم المتلقي بالشحاذة أو الطلبة وغيرها من المسميات التي تقضي على المقومات الفنية والإبداعية والجمالية، إلا أن ذلك لم يمنع المسرح الحديث من استغلال الحلقة داخل الركح من خلال اللعب على السينوغرافيا والنص في آن.

## دراسة تطبيقية لمسرحية "الأجواد" لعبد القادر علولة

1- من هو عبد القادر علولة:

كاتب مسرحي جزائري من مواليد عام 1939 م بمدينة الغزوات ولاية تلمسان. درس الدراما في فرنسا، وانضم إلى المسرح الوطني الجزائري، وساعد على إنشائه عام 1963 م. من أهم أعماله: القوال 1980، الأجواد 1985، اللثام 1989، التفاح 1962، أرلوكان: خادم السيدين 1993، وكان قبل مقتله في مارس 1994 م من شهر رمضان المعظم يتهيأ لكتابة مسرحية جديدة بعنوان: العملاق.

2- ملخص مسرحية الأجواد:

تتكون المسرحية من ثلاث لوحات فنية كل لوحة تحمل فكرة معينة، إلا أن المخرج جعل لها خيطا رفيعا يصل كل لوحة بأخرى ألا وهو محاربة الفساد الاجتماعي الذي استفحل في الكثير من المؤسسات الوطنية مستخدما في ذلك القوال أو الراوي.

- اللوحة الأولى: تم تسميتها بالربوحي، وهي تجسد صورة الحبيب الربوحي، ذلك العامل في البلدية الذي يتعاطف مع الحيوانات التي لم تطعمها البلدية، ويظهر العرض أول ما يظهر الراوي الذي يبدأ بسرد قصة الحبيب الربوحي. يقول الراوي: "الربوحي المسكين متحمّل المخلوق مصائب ومشاكل المغيبة"، ويرافق هذا الحديث مقطع موسيقي افتتاحي يوحى بالطابع العام للوحة الأولى.
- اللوحة الثانية: نتعرف من خلال هذه اللوحة على شخصية أخرى هي شخصية المنور وهو إنسان ذاق مر الهجرة والسجون والنضال، وقد تبرع بهيكله العظمي للثانوية التي يعمل بها لأنها لا تملك هيكلًا عظيمًا لاستخدامه في تعليم التلاميذ، وكالعادة يستخدم عبد القادر علولة تقنية القوال الذي يشرح مضمون اللوحة، والتي تبين الواقع الاجتماعي لهذا الحارس في الثانوية.
- اللوحة الثالثة: تجسدها شخصية جلول الفهايمي ذلك العامل بالمستشفى والنقابي الذي لا يرضى بالفساد، وهذا ما جعل المسؤولين يجهلون ضده أوامرات حتى تمت إحالته على التقاعد لكي لا يعري فضائح المسؤولين، وقد بدأ بسرد قصته من خلال القوال: "جلول الفهايمي خدام في مستشفى المدينة في الصيانة خدمتو ينظف ويسقم الأجهزة الطبية.. هذا عشرين عام ملي ابدا يعمل في المؤسسة.. في البداية

داروه عند باب المستشفى.. هكذا تنقل جلول الفهايمي بيدلوه من مصلحة لمصلحة ويعطوه خدمة اخرى"، مع العلم أن هذا السرد دائماً ترافقه موسيقى وديكور يميّز الحيز المكاني والزماني للأحداث.

### 3- عنوان المسرحية:

يتسم عنوان المسرحية بالتشويق والإثارة للقارئ والمتفرج معاً، فالأصل في كلمة الأجواد شعبي دارج جمع مفرده الجيد، والتي تأخذ أكثر من معنى في أكثر من سياق، فلفظ الجيد بالمعنى الفصيح؛ هو حكم يصدر لتقدير سلوك الإنسان. غير أن معناه في التداول الشعبي يتعداه بالكثير، فالأجواد هي صورة من صور مثالية الإنسان عندما يبلغ أعلى درجات التضحية من أجل الآخرين (الربوحي الحبيب الحداد). الأجواد هي القضية اليومية لإبداعات إنسانية وبالتالي فالعنوان يحمل دلالتين، الأولى: الثورة على الواقع المعاش، أما الثانية: فهي شخصيات تنشد التغيير (زبال، حارس، عامل، معلمة).

يقول عبد القادر علولة في تقديمه لهذه المسرحية: "الأجواد يعني بالمعنى الأولي والحرفي الكرماء (...). هي عبارة عن جدارية تمثل الحياة اليومية، أو بالأحرى بعض اللحظات من حياة الجماهير الكادحة والناس البسطاء (...). وتحكي هذه الجدارية وتكشف بدقة كيف يتصف هؤلاء الناس المغمورون والبسطاء المحقورون والذين لا نكاد نلاحظهم بالجود"

### 4- سيميائية الشخصيات:

احتوت مسرحية الأجواد على سبع شخصيات؛ ثلاثة منها رئيسية هي: الربوحي، المنور، وجلول الفهايمي، والرابعة منها ثانوية يذكرهم القوال في شكل أغاني حكاية وهي: علال الزبال، منصور، قدور، وسكينة.

4-1- الربوحي الحبيب الحداد: تعرض المسرحية هذه الشخصية بشكل نسبي يتلاءم مع طبيعة النمط المسرحي، لتكون كاشفة لخبايا اللامسؤولية والنفاق، وقد أعطى علولة هذه الشخصية معظم المبادئ التي يعتقد في صوابها والتي من شأنها أن تخدم تصوره للواقع، وأهم صفة شحنت بها الشخصية هي البساطة، بالإضافة إلى أنها شخصية لها مبادئ لها من الشعور الوطني والإحساس بالمسؤولية ما يدفعها إلى نكران الفساد والتذمر منه.

4-2- المنور: أما شخصية المنور فهي شخصية نقية يصورها علولة بشحن نفسي عميق.. تحيا لحظتين متناقضتين في آن واحد؛ واقع موضوعي، وماضٍ مائل دفعة واحدة. فبالقدر الذي تأخذ فيه شخصية المنور وجودها

الموضوعي في المشهد، بقدر ما تذوب في ومضات حضور الغائب (العكلي)، والذي أعطاه علولة رغم غيابه الموضوعي وجودا تأثيريا على شخوص المشهد.

3-4- جلول الفهايمي: وهي شخصية ملتزمة حاملة لمبادئ إنسانية مسؤولة، وضعت في تربة عفنة قدرة لا صلاح للحياة فيها.

4-4- الشخصيات الثانوية: أراد لها علولة أن تكون آهات وطن جريح يئن تحت وطأة أناس غير أسوياء، لذلك فهم يمثلون التضحيات والثورة على الفساد.

4-5- شخصيات المسرحية وعلاقتها بالمكان: لقد حاول الكاتب تمثيل كل فضاء بإسناد شخصيات تؤدي وظائف مختلفة، وتساهم في تحريك وتيرة الأحداث، فالشارع تمثله شخصية علال الزبال، ومكان البلدية تمثله شخصية الحارس، أما المدرسة فتمثلها شخصيات (المنور، عكلي، المعلمة).

وعليه نقول أن علولة وظف شخصيات مسرحية تتناسب مع الأماكن والفضاءات التي تتحرك فيها، إضافة إلى أنه يصور لنا معاناة شخصياته في أماكنها الطبيعية، وهو تصوير من شأنه أن يرفع من معنويات الطبقة الكادحة في الجزائر، وتكريم لها.

#### 5- خصائص اللغة في مسرحية الأجواد:

لقد ألف عبد القادر علولة أغلب مسرحياته بما يسمى اللغة الثالثة، وهي لغة وسطى بين الدارجة والفصحى، وهي لغة ذات طابع تراثي أيضا مستمدة من لغة المدايح المستعملة في الأسواق والحلقات الشعبية، كما أنها تنتقل شفويا في قالب شعري مقفى على شكل قصائد شعرية ملحونة، وهذا ما نلاحظه على لسان القوال في وصفه لشخصية علال الزبال:

علال الزبال ناشط ماهر في المكناش  
حين يصلح قسمتمو.. يمر على الشارع الكبير  
زاهي حواس باش يمسخ باب  
الشقا ويهرب شوية الوسواس

كما تعد اللغة عند المؤلف انفعالا يصدر عن تصوره لمشروع مسرحي جديد ينطلق من قناعته السياسية والأيدولوجية، وذلك من خلال استنطاق أي حوار أو كلمة أو جملة تحمل بين طياتها بعدا رمزيا له دلالة

اجتماعية أو سياسية، بلغة بسيطة مفهومة مثل مقولة الحبيب: "وين هي الصفارة تاع الهم.. وين هي بنت الكلب!"، وهذا ما يدل على أن المؤلف استعان كثيرا بالعبارات الشعبية المتداولة في أوساط المجتمع الجزائري.

## 6- الحوار في مسرحية الأجواد:

لقد أعاب فارس نور الدين على مسرحية الأجواد طغيان السرد في أسلوبها على حساب الفعل والحوار، ورأى أن هذا السرد قد وفّر لها إمكانية روائية كبيرة. أي أن علولة كتب بأسلوب الحكاية وليس الحوار، فالشخصية السردية في المسرحية - حسب رأيه - لم تتشكل وتبلور من خلال ما تمارسه من أفعال ومواقف عيانية سببية ضمن تكوينها النفسي والاجتماعي والفكري، وإنما تشكلت على لسان الراوي بصورة وصفية إخبارية حرمت المتلقي من أسباب التعرف عليها وهي في حالة حضور يتجسد من خلال الفعل والحركة.

وما يمكن استنتاجه بذلك أن شخصية القوال قد طغت بشكل كلي ومباشر على باقي شخصيات المسرحية، مؤديا من خلالها مجموعة من الوظائف الدرامية، وهي:

- تقديم الشخصية المسرحية، ووصف أبعادها الجسدية والاجتماعية وال نفسية.
- استحضار ماضي الشخصية، وعرضه على المتلقي لمساعدته على استيعاب حاضر الشخصية وما تواجهه من صراع.
- استعادة الحوادث الكبرى التي يصعب تمثيلها على خشبة المسرح، والاكتفاء بسردها على الأسماع.
- إلقاء الأشعار والأغاني الشعبية.
- ملاحظة: لمزيد من التوسع والاطلاع على موضوع الحلقة، ومسرح عبد القادر علولة ينظر:

[دور الحلقة الفرجية في تأصيل المسرح المغاربي أحلام بن الشيخ](#)

[مقومات الفرجة الشعبية في مسرح عبد القادر علولة، مسرحية الأجواد أنموذجا، بليصق عبد النور](#)

[توظيف القوال والحلقة في المسرح الجزائري، مسرحية الأجواد لعبد القادر علولة، احسن تليلاني](#)

[طبيعة الحركة النقدية ودورها في الممارسة المسرحية في الجزائر، سوالي حبيب](#)

[مسرحية الأجواد لعبد القادر علولة على موقع اليوتيوب](#)



## المحاضرة السادسة: التنظير المسرحي المغربي

عرف المغرب العربي منذ السبعينيات من القرن العشرين الميلادي مجموعة من النظريات والبيانات والعروض المسرحية التطبيقية، والتي استهدفت إرساء تصور مسرحي جديد من أجل تأسيس المسرح العربي وتأصيله وتثويره. بيد أن أول تنظيري مسرحي مغربيّ كما يقول الدكتور جميل حمداوي في اعتقاده كان بالجزائر مع مسرح البحر بقيادة قدور النعيمي والذي أصدر بيانه الأول سنة 1968 م، ويتبعه في ذلك عبد الكريم برشيد ببيان المسرح الاحتفالي سنة 1976 م، ومن أهم النظريات المسرحية المغربية التي حاولت التنظير للمسرح تأليفا وإخراجا وتمثيلا ورؤية الاحتفالية الجديدة، المسرح الثالث، المسرح الفردي، نظرية مسرح البحر مع قدور النعيمي، نظرية مسرح القوال مع عبد القادر علولة، نظرية المسرح التراثي مع عز الدين المدني.

### ثوابت التنظير المسرحي المغربي:

يرى الدكتور جميل حمداوي أنه من بين الثوابت البنيوية التي يمكن الخروج بها من خلال قراءة مجمل

النظريات المسرحية المغربية ما يلي:

1- ثابت التراث الشعبي على مستوى القالب.

2- ثابت اليومي والمحلي والقومي والإنساني والكوني على مستوى المضمون والطرح.

3- ثابت المتعة والفائدة على مستوى التلقّي، والمقصدية، والهدف.

4- ثابت البريختية على مستوى المنهجية والرؤية الجمالية.

5- ثابت الاحتفالية في تقديم الفرجة الشاملة أسلوبا وأداء وتقنية.

ومما لا شك فيه أن دافع التنظير لمسرح مغربي معاصر كان يحركه أمر ثابت ووحيد، وهو البحث عن قالب

مسرحي عربي بديل تجريبيا وتحديثا وتأصيلا من خلال إحداث قطيعة معرفية خالصة مع المسرح الغربي الأرسطي.

ينظر:

[التنظير المسرحي المغربي جميل حمداوي](#)