دراسة سياقية مقارنة للنص المسرحي الشبابي الجزائري بين فترتي الاستعمار والاستقلال

جميلة مصطفى الزقاي(*)

الخطاب المسرحي مشروع بناء فني خلّاق ومتكامل، سواء بالنسبة لأولئك الذين اقترحوا أسسا فنّية وجمالية تتحكّم في هذا الخطاب، أو في معتقد أولئك الذين يتمثّلون هذا الخطاب ويتصوّرونه. لذلك يتشكّل الخطاب المسرحي من علامات نصيّة، أي علامات لغوية يقوم عليها، كما يتكئ على علامات غير لغوية ترتبط بالخشبة وبمكوناتها البشرية والجمالية الفنية.

النص اللغوي إذن موجود داخل أنظمة متعددة أخرى، ويشتمل على معطيات افتراضية مرجعها إلى الذات المنتجة لهذا النظام اللغوي والمعبّرة عن نفسها في ظروف إنتاجية خاصة، تمكّن من الانتقال من مستوى العلامات اللغوية إلى مستوى الإنجاز الفعلي القائم على الحضور الفعال والمؤازرة الخلّاقة لمجموعة من الأفراد(١).

وإذا كان الخطاب المسرحي في جوهره هو ثلّة من النصوص، من أهمّها نصّ المؤلف، وهو نص لساني لغوي يُضاف إلى مكوّنات أخرى مختلفة لتشكيل هذا الخطاب، «فإن النص المسرحي يتضمن نوعين من الأدلة؛ أدلة لغوية

(*) أستاذة محاضرة باحثة بجامعة وهران، كلية الآداب واللغات والفنون، قسم الفنون الدرامية، الجزائر.

(١) جازية فرقاني «الخطاب المسرحي وإشكالية التلقي»، دراسات جزائرية، وهران، ع ٦، ٢٠٠٨، ص ٧٧.

تتمثل في حوارات الشخصيات، وأدلة غير لغوية تؤشر عليها تلك الطبقة النصية التي يضعها المؤلف بين قوسين...»[٢].

من هنا يمكن التساؤل حول إشكالية النص المسرحي الشبابي الجزائري؛ أيّ موقع يحتله بين هذه التعريفات جميعها؟ ما هي ظروف نشأته؟ وما هي سياقاته الخارجية؟ وإلى أي مدى كانت له تأثيراته الخاصة في ممارسات وأنشطة شباب الجمعيات المسرحية قبل الاستقلال وبعده؟ فيم تجسدت مظاهر الكتابة الشبابية في الفترتين؟ وبالتالي ما هي مرجعيته الاجتماعية والتاريخية والظروف الزمانية والمكانية التي أحاطت به؟

النص المسرحي الشبابي قبل الاستقلال

ارتبط ظهور النص المسرحي بصفة عامة، ولدى الجمعيات المسرحية الشبابية على الخصوص، بالخطاب السياسي الوطني، وما يحويه من سمات تاريخية وإصلاحية وشعبوية .

بدأ النص المسرحي الجزائري فصيحاً، وذلك حين اتخذت بعض الفرق والجمعيات اللغة العربية الفصحى أداة للتعبير الدرامي. ويعدّ نص مسرحية «في سبيل الوطن»، وهو عبارة عن دراما اجتماعية في فصلين من اقتباس وإخراج الفنان الشاب «محمد رضا المنصالي،[٣] أول عرض تقدمه جمعية «التمثيل العربي» باللغة الفصحى سنة ١٩٢٢. نجم هذا النص عن التفاف جماعة من الشباب الشغوفين بالمسرح حول رضا المنصالي، كما صرّح بذلك محمد الطاهر فضلاء، مشيداً بروحه العربية الإسلامية[٤].

يُضاف نص «فتح الأندلس» ١٩٢٣ إلى سابقه، وهما مسرحيّتان ذاتا مدلولات سياسية ووطنية تحريرية بحسب «أحمد بيّوض»، حيث تناولت الأولى موضوع

(٢) ميلود بوشايد وعبد الرحيم لحميدي، دراسة لمسرحية « ابن الرومي في مدن الصفيح لعبد الكريم برشيد»، الدار البيضاء: إديسوفت ٢٠٠٧، ص ١٠- ١١.

(٣) محمد رضا المنصالي (١٨٩٩- ١٩٤٥) هاجر مع أسرته إلى لبنان سنة ١٩١١ ليعود إلى الجزائر ويؤسس فرقة التمثيل العربي. نور الدين عمرون، المسار المسرحي الجزائري إلى سنة ٢٠٠٠، الجزائر: شركة باتنيت، ٢٠٠٦، ص٨٩.

(٤) محمد الطاهر فضلاء، «المسرح تاريخاً ونضالاً»، الثقافة، ع ٩٠، تشرين الثاني (نوفمبر)- كانون الأول (ديسمبر) ١٩٨٥، ص ١٦.

الوفاء للوطن والاستماتة في الذود عنه ببسالة وشرف، بينما تناولت الثانية أحداث فتح المسلمين للأندلس[٥].

مع العلم أن ما سبق ظهور هذين العملين من نصوص عُدّ عروضاً فنية شعبية، تدخل في إطار مظاهر الفرجة الفنية أو هو عبارة عن عروض ممسرحة، حيث قام شباب جمعية المدية بتمثيل مسرحية «المروءة والوفاء» لخليل اليازجي عام ١٩١٢. في حين أقدم شباب جمعية العاصمة على تقديم مسرحية «ماكبث»، وقام بتمثيلها نخبة من الأدباء[٦].

وفي سنة ١٩١٣ مثّل شباب جمعية المدية «مقتل الحسين» من تأليف جماعي، حضرها الأمير خالد رفقة محمد بن شنب وغيره[٧]. هذا إلى جانب شباب جمعية «البركانية» بتلمسان، الذين قاموا بتمثيل مسرحية «براد الدم». ومثلت جمعية المدية رواية «يعقوب اليهودي» سنة١٩١٤ .هذا، وقد قدم في سنة ١٩١٩ شباب جمعية فنية ورياضية بالمدية، عمل «أمير الأندلس» ومثلت مسرحية «في سبيل التاج» وتلتها «غفران الأمير» بمناسبة تأسيس الأمير خالد لجمعية «الوحدة الجزائرية» سنة١٩٢٠. وذلك على أثر نشاط الحركة الثقافية في المدية بعد الحرب العالمية الأولى[٨].

ويشير «صالح لمباركية» إلى أن نشاط الشباب الجزائري في هذه الجمعيات كان سياسياً بالدرجة الأولى، انبثق عن وعيهم بظروفهم وأحوال بلادهم، وتحمّسهم لقلب الأوضاع الاستعمارية المزرية، وذلك بتكوينهم لجبهة قويّة قادرة على مقاومة المستعمر، ومجابهته للظفر بالحريّة والاستقلال، بعيداً عن براثن الثقافة الاستعمارية، أو مجرّد التفكير والاحتماء بها، أو التعمّق في ثناياها[٩].

---

(٥) سلالي علي(علالو)، شروق المسرح الجزائري، تر أحمد منور، (الجزائر: منشورات التبيين الجاحظية٢٠٠٠)، ص ٢٢.

(٦) أدباء جزائريون مثل بهلول سيد علي والشيخ عبد الحليم ابن سماية إلى جانب ابن ونيس والشيخ دحيمن وغيرهم. أحمد بيوض، المسرح الجزائري (١٩٢٦ ـ ١٩٨٩)، الجزائر: منشورات التبيين الجاحظية، ١٩٨٩، ص١٣.

(٧) محمد محبوب اسطنبولي، «أضواء على تاريخ المسرح الجزائري»، آمال، عدد٣٥، ص٦٨.

(٨) عبد الحليم رايس، «أبناء القصبة، دم الأحرار»، دراسات ونصوص من المسرح الجزائري، ع ١١، ٢، ٢٠٠٠ ص ٧٠.

(٩) صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، النشأة والرواد والنصوص حتى سنة ١٩٧٢، عين ميلة، الجزائر: دار الهدى ٢٠٠٥، ص٣٨.

وتجدر الإشارة إلى أن النصوص المسرحية الجزائرية التي سُخّرت للخشبة برعاية الأمير خالد، كانت مضامينها وطنية عربية إسلامية، تتماشى والتوجهات السياسية للحركة الوطنية التي قادها الأمير خالد، ضمن ما عُرف بجماعة النخبة التي سُخّرت لمواجهة سياسة المستعمر البغيضة، المتمثلة في سياسة الاجتثاث التي مارستها فرنسا في حق الكينونة الحضارية للشعب الجزائري(١٠).

يعتبر دارسو ومتتبعو مسار المسرح الجزائري فترة العشرينات فترة انتعاش ثقافي شبابي على جميع الأصعدة، حيث نمت الفنون وترعرعت، فانتشرت النوادي والمدارس والفرق الموسيقية والجمعيات الثقافية.

قامت مجموعة من الطلبة الجزائريين بتكوين «جمعية ودادية الطلبة المسلمين» بالجزائر العاصمة سنة 1919، وذلك بالاشتراك مع طلاب مدرسة الجزائر، التي تحوّلت بعد شهور إلى جمعية أوسع وهي «ودادية طلبة شمال إفريقيا المسلمين». وقد ساعدت مقابلة «باشتارزي» لبعض الفنانين أمثال «علالو»، «منصالي»، و«دحنون» ضمن جمعية المطربية على إرساء اللّبنة الأولية للمسرح، فقدّمت بعض المسرحيات الفكاهية الخفيفة التي كانت تجد ترحيباً من لدن الجمهور(١١).

تكفّل شباب «المهذبية جمعية الآداب والتمثيل العربي»، بتأليف المسرحيّات التي تعرضها الجمعية. حيث قدّم ممثّلوها ثلاث مسرحيات، عُرضت إحداها قبل التأسيس القانوني للمهذبية وهي: «الشّفاء بعد العناء»، ومسرحية «خديعة الغرام»، ومسرحية «بديع».

يتسم الإنتاج المسرحي لهؤلاء الشباب، بطابع المقاومة الثقافية الذي يتجلّى في انتقائهم للغة العربية الفصحى أداة للتمثيل. وقد عمد المستعمر إلى محوها تماماً. هذا من جهة، ومن جهة أخرى، ارتكازهم على الإصلاح الاجتماعي، ويظهر ذلك من خلال التسمية التي أطلقها المؤسسون على هذه الجمعية «المهذبية»، إذ حاربت بعض الآفات الاجتماعية التي ساقها الاستعمار إلى الجزائر، ألا وهي «شرب الخمر» (١٢).

---

(١٠) سايح بوعلام، «الأمير خالد حفيد الأمير عبد القادر»، الثقافة، ع ٩٧، كانون الثاني (يناير)- شباط (فبراير) ١٩٨٧، ص١٣.

(١١) "التنشيط المسرحي بالجزائر»، من «ميلاد المسرح»، الثقافة، ع ١٨، ١٩٨٤، ص٢١ - ٢٢.

(١٢) ينظر سعد الدين بن أبي شنب، «المسرح العربي لمدينة الجزائر»، الثقافة، ع ٥٥، ١٩٨٦، ص٣٠-٣١.

اتخذت الجمعيات من العامية أسلوباً ومنهاجاً للتعبير إذ «ظلّت العامية الصوت المباشر لبؤس المواطن العامي بفرحه وحزنه. لذا وجد نفسه يقبل بعفوية على عرض يتنفس لغته المباشرة والغنية والفقيرة والحادة والوقحة والساخرة والساذجة في الوقت ذاته»(١٣).

كثرت النشاطات المسرحية وتفعّلت حركة الجمعيات في الثلاثينات؛ فتأسست عدة فرق مسرحية شبابية منها على سبيل المثال فرقة في البليدة حملت اسم الفنان «محمد توري»، وفي سنة ١٩٣٩ أنشأ «محبوب استنبولي» بمعية «جلول باش جراح» فرقة للمسرح والموسيقى العصرية بالجزائر.

اعتبرت سنوات الخمسينات فترة ذهبية للمسرح الهاوي، حيث ظهر إلى الوجود العديد من الفرق المسرحية الهاوية منها فرقة «هواة المسرح العربي» لمحمد الطاهر فضلاء»، وفرقة «مسرح الغد» لـ«رضا الحاج حمو»، وفرقة «المزهر القسنطيني» بندالي والأديب الشهيد أحمد رضا حوحو، وغيرها من الجمعيات.

عموماً امتازت النصوص المسرحية الشبابية لهذه الفترة بخفّتها وفكاهتها، سواء تعلّق الأمر بنصوص «الرشيد القسنطيني»، أو «علالو سلالي» أو «علال العرفاوي»، فهي نصوص وُضعت خصيصاً للعرض المسرحي وللفرجة الترفيهية، وقد اعتراها الكثير من اللحن والخطأ اللغوي الذي يعرقل بالضرورة عملية قراءتها، ولذلك لا يعقل اعتبارها نصوصاً أدبية.

استمرت هذه الظاهرة حتى مع «محيي الدين باشترزي» الذي سار على غرار النصوص الأولى المعتمدة على العرض دون غيره. «ولعل السبب في ذلك هو عدم القدرة على الكتابة الأدبية التي تعتمد المعارف الشخصية، أو عائد إلى أسباب أخرى كالسرعة في طلب الاستهلاك...»(١٤).

تمكّن المسرح الجزائري الشبابي، بفضل الترجمة والاقتباس، من نقل الكثير من روائع المسرح العالمي إلى الجمهور الجزائري، الذي استطاع استيعاب رسالة المسرح ومهمته في المجتمع، بعيداً عن الفكاهة المجانية والتسلية والسخف. ويمثل هذه الظاهرة المسرحية الشبابية الصحية الأديب الشهيد «أحمد رضا حوحو».

(١٣) حفناوي بعلي، أربعون عاماً على خشبة مسرح الهواة في الجزائر، الجزائر: دار هومه ٢٠٠٢، ص ٢٩٥.
(١٤) محمد الطاهر فضلاء، المسرح تاريخاً ونضالاً، الجزائر: دار هومه، ٢٠٠٠، ص ٢٦.

الاقتباس والترجمة في التأليف المسرحي الشبابي

اتجهت الجزائر مثل غيرها من البلدان العربية إلى الاقتباس من المسرح الفرنسي، في بداية العشرينات، فبادر بذلك محمد المنصالي بمسرحية «في سبيل الوطن»، وبعده اقتبس علالو مسرحية «جحا» سنة ١٩٢٦ من «الطبيب بالرغم منه» ثم محيي الدين باشترزي باقتباسه «المشحاح» (البخيل) و«ثري السوق السوداء» عن موليير. كذلك الأمر بالنسبة لرشيد القسنطيني الذي اقتبس «يا حسراه» عن «أنجيل» لمارسيل بانيول Marcel Pagnol و«ابن عمي الاستنبولي» من عمل «ابنة عمي القاطنة بفرسوفيا» للويس فيرنوي Louis Vernoy. لقد جاء بعد الرعيل الأول من المسرحيين كل من محمد التوري الذي اقتبس «الدكتور علال» عن «الطبيب بالرغم منه» لموليير، ومحمد الرازي بمسرحية «سلك يا سلاك» من عمل «مقالب سكابان» لموليير.

التجأ «أحمد رضا حوحو» إلى الاقتباس في إطار المسرح المدرسي، تحت لواء جمعية العلماء المسلمين الجزائريين» فقدم مسرحيات، «أبو الحسن التيمي أو هارون الرشيد» و«البخلاء الثلاثة» و«صنيعة البرامكة» على أثر تأسيس حوحو لجمعية «المزهر» التي أمّها شباب قسنطينة، وكان هو المموّن الرئيسي للجمعية بالنصوص المسرحية المقتبسة من التراث، مثلما ظهر ذلك في الأعمال السابقة التي أجرى عليها بعض التعديلات. إضافة إلى اقتباسه من المسرح الفرنسي، تلبية منه لحاجة الفرقة من النصوص ومنها ما يلي:

ـ «عنبسة أو ملكة غرناطة» اقتبسها عن مسرحية روي بلاس Ruy Blas لفيكتور هيغو Victor Hugo.

ـ «سي عاشور والتمدن» اقتبسها عن مسرحية «الثري النبيل» لموليير Le bourgeois gentilhomme.

ـ «البخيل سي شعبان» اقتبسها عن «البخيل» L'avare لموليير أيضاً.

ـ «النائب المحترم» عن مسرحية «توباز» Topaze لمارسيل بانيول Marcel Pagnol.

ـ «بائعة الورد» التي اقتبسها من رواية «بائعة الخبز» Porteuse du Pain الشهيرة كزافيي دو مونتيبان Xavier Montepin[١٥].

يمكن تلخيص التعديلات التي كان يقوم بها المؤلفون الجزائريون الشباب، بغية النقل والاقتباس للنصوص المسرحية من بيئة إلى أخرى، إذ يتعهّدونها بتغيير العنوان، وفق ما يتماشى والرسالة الاجتماعية التي يريد المقتبس تبليغها للجمهور، مثل التحذير من مسايرة موجة الموضة وتقليد الفرنسيين بدون تفكير، والتنبيه إلى عاقبة الانخداع بمن يدّعون تمثيل الشعب في المجالس النيابية. وهذا على نقيض ما اصطلح عليه في الريبرتوار العالمي من حيث الشكل المنهجي الواضح، وتبعاً لمفهوم محدد ودقيق لعملية الاقتباس.

يعمل المقتبس الشاب على تغيير الأسماء والأماكن بأسماء وأماكن جزائرية، غالباً ما تكون مألوفة، إضافة إلى الاحتفاظ بالبناء الدرامي العام للنص المسرحي من بدايته إلى نهايته، ونادراً ما كان يتمّ اللجوء إلى حذف فصل أو بضعة مشاهد، أو أجزاء من الحوارات، أو بتلخيصها واختصارها، وهذا ما كان يؤثر سلباً على المواقف الدرامية، فيضعفها أو يجعلها مبتورة الصور والأبعاد المختلفة للشخصيات التي تصبح ضعيفة وغير متكاملة.

النص المسرحي الشبابي بعد الاستقلال

تواصلت ظاهرة عاميّة النصوص المسرحية في أعمال الجمعيات المسرحية، إلى ما بعد الاستقلال في أعمال «عبد الرحمن كاكي» و«كاتب ياسين» من خلال نصه «فلسطين المغدورة» Palestine Trahit الذي تكرر عرضه. هذه النصوص تبنّاها الكثير من الجمعيات، ودأبت على النهل من الريبرتوار المسرحي الجزائري، حيث كانت النصوص بالنسبة لبعض الجمعيات موجودة في عتبة الشارع، مثلما أكّد المسرحي الجزائري المرحوم «عبد القادر علولة» قائلاً إن النص موجود في السوق وفي المقاهي الشعبية، ولذلك استلهم بعض شخوص مسرحياته من هذه الأوساط مثل « الربوحي الحبيب» و«جلول الفهايمي»[١٦]. ويرى «كاتب ياسين» أن النص

(١٥) أحمد منور، «الاقتباس وطرقه في تجربة أحمد رضا حوحو المسرحية»، مجلة المهرجان الوطني للمسرح المحترف، ٢٠٠٦، ص ٤٦- ٤٧.

(١٦) المرجع نفسه، ص ٢٩٦.

موجود في كل الحركية والعفوية الشعبيتين اللتين لا يتوصل إليهما إلاّ المثقف أو الفنان الذي يشكل لغته وفنّه من كينونة الحياة.

كان النص ولا يزال مشكلة قائمة بذاتها، يعاني منها المسرح الجزائري عامّة والجمعيات المسرحية خاصّة، حيث باتت لا تجد النص المناسب الذي ألفه المتلقي الجزائري، والذي يجمع بين الفكاهة والشعبية حتى وإن كان موضوع النص جديّاً، ولأن هذا كان المطلوب. فإن المثقف ورجل الأدب بقيا في منأى عن التأليف لأبي الفنون، ما عدا فئة قليلة منهم حملت على عاتقها مسرحاً جزائرياً ملتزماً بقضايا اجتماعية ووطنية متباينة، ممزوجة بطابع فكاهي غنائي، شجباً للرقابة وإرضاء للمتلقي. شعر رجال المسرح بمسؤوليتهم إزاء قضايا شعبهم، فالتزموا بمعالجة كل ما من شأنه أن يقوّض معاناة هذا الشعب. ولئن كان الالتزام قد ظهر منذ حركة الأمير خالد الجزائري، فإنه بقي على الوتيرة نفسها في الاستقلال، إذ أصبح معظم الشباب سياسيين ملتزمين بموقف أيديولوجي عبروا من خلاله بوعي عن القضايا التي تكفل لهم تحقيق مطالب اجتماعية وسياسية محددة (١٧).

فمن التزام الشباب في كتاباتهم بالثورة الزراعية من خلال بعض الأعمال، مثل «ما بين البارح واليوم» من إنتاج فرقة أشبال المسرح بقسنطينة، مقتبس عن رواية «الزلزال» للطاهر وطار، إلى التزامهم بالتعبير عن بعض المشاكل العالقة مثل مواضيع العمال والحركة النقابية على نحو «هكذا يمشي التاريخ» لفرقة «عمال المسرح» ومسرحية «تاريخ العمال» لفرقة الظهرة بغليزان. كما التزموا بمعالجة مسألة الهجرة، ويترجم هذا الالتزام عمل كاتب ياسين «محمد خذ حقيبتك» لفرقة مسرح البحر.

ظاهرة التأليف الجماعي

كثيراً ما كان شباب الجمعيات يلجؤون للتأليف الجماعي، أو قد تتآزر جماعة من الممثلين في إنجاز نص مسرحي، وغالباً ما يكون إعداداً أو اقتباساً يعتمدان على الحكايات الشعبية مثل «ألف ليلة وليلة» أو «قصص جحا».

أراد الشباب الجزائري أن يسهم في بناء المجتمع الاشتراكي، على أن التأليف الجماعي يجسد مبدأ التآزر الاجتماعي، وينمّ عن الوحدة في الفكر والتصوّر. هذا

(١٧) محمد مصايف، النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، الجزائر: الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ١٩٧٩، ص٢٣٧.

الشعار الذي كرّسته الاشتراكية ردحاً من الزمن، وجد شباب الجمعيات في التأليف الجماعي ضالّتهم التي حالت دون معضلة غياب النص.

لقد عملت هذه التجربة على صقل مواهبهم وإثراء تجاربهم، فبرزت أعمال جماعية في مجال الكتابة مثل جمعية «التقدم المسرحي» لقسنطينة، بتأليفها مسرحية «ما يبقى في الواد غير أحجاره» بالإضافة إلى مسرحية «القبر المنسي». كما أنتجت جمعية «الثقافة الشعبية للمسرح» بمدينة سكيكدة بالشرق الجزائري الكثير من المسرحيات التي تولّد عنها جوّ أسري حميمي عمّ أغلب الجمعيات.

ثمة أسباب لذيوع ظاهرة التّأليف الجماعي، يأتي في مقدمتها غياب النص المحلي، ثم عجز الشباب عن كتابة نص مسرحي. كانت هذه العملية تجتاز مراحل، تُستهل بمناقشة الفكرة أو الموضوع الذي يمسّ واقع البلاد، على أن يقوم أعضاء الجمعية بجمع المعطيات والمعلومات عن الموضوع المراد، ثم يتمّ جمع تلك البحوث والدراسات. ويستغرق هذا العمل زهاء ثلاثة أشهر، ليجتمع الأعضاء بعد ذلك، في محاولة منهم لتلخيص العمل وجعل هيكل للموضوع الذي يقسّم إلى قسمين، أحدهما سياسي والآخر مسرحي فني. وتُعيّن مجموعة لصياغة العمل، وعندما تنتهي عملية الكتابة، تبدأ بعد ذلك مرحلة القراءة الأولية، فتنفتح آفاق العمل بالتعديل والتنقيح.

لقيت ظاهرة التأليف الجماعي الكثير من النقد اللاذع الذي يرى أن التأليف الجماعي مدعاة لانحراف النص عن التصور الموحد للموضوع، وأن الأعمال العظيمة يؤلفها كاتب واحد من خلال رؤيته وموقفه من العالم، وفق خلفيته الثقافية وزاده اللغوي. وقد لا يتعارض العمل الجماعي مع الجانب الحرفي والتقني، لكنه لا يتماشى مع التأليف الذي يرتبط ارتباطاً وطيداً بالمبدع.

راهن الكتابة الجماعية[١٨]

اتخذت هذه الظاهرة حالياً منحى آخر، حيث دأبت جمعية «الموجة» بمدينة مستغانم على خوض غمار تأليف جماعي بصيغة أخرى مفادها أن مخرج هذه الجمعية راودته فكرة الاقتباس عن مسرحية شكسبير «العاصفة» فقام بتوزيع

(١٨) مقابلة مع السيد بوجمعة الجيلالي مخرج ورئيس جمعية الموجة في ٢٠١٠/٠٢/٠٤ (علماً أن هذه التجربة لم تكتمل بعد).

خمسين نسخة على كتّاب شباب (ذكوراً وإناثاً) من كل المدن الجزائرية قبل ثلاثة أشهر، فباشروا قراءة العمل وبدأوا بتسجيل انطباعاتهم ونقدهم ليعرضوا على المخرج مواقفهم وأفكارهم الإبداعية في لقاءات عدة.

ولا يشترك في هذه العملية الكتّاب فقط، بل أيضاً باقي أعضاء الجمعية من سينوغراف ومسؤول عن الموسيقى وغيرهم، حتى يسير العمل الإخراجي في وتيرة متوازية مع عملية إنجاز النص. وتنوي الفرقة بمعيّة المخرج الذي يعرف طبيعة جمهوره ـ بعد تتويجها للعمل كتابة– انتقاء أفضل نص بعد القراءة والنقد البنّاءَين. وقد يسعفهم الحظ في الحصول على أكثر من نص، وقد تصل إلى الخشبة جميعها علماً أن هذا النص لم يعالج فيما قبل.

وعليه، يكتب الشاب المبدع النص المسرحي بصفة فردية ضمن تحضيرات جماعية، تحفزه على الكتابة دون أن تستميله ليعالج النص تبعاً لرغبة المخرج أو أي طرف آخر، وذلك في ورشة الكتابة Atelier de l'écriture؛ وهي تجربة جديدة بالنسبة للكتابة المسرحية الشبابية في الجزائر، لكنها معروفة في البلدان الأوربية.

علاوة على أن بعض الجمعيات كانت تكتفي بإعادة عرض أعمال بعض المحترفين، إحياء لمجدهم أو تخليداً لأعمالهم التي لقيت رواجاً وإقبالاً كبيرين. مثلما فعلت جمعية «الموجة» حين أعادت إخراج عمل «عبد الرحمن كاكي» التاريخي مسرحية «١٣٢ سنة» بمدينة مستغانم (وهو من الأعمال التي لجأت إلى الكتابة الجماعية).

التأليف المسرحي لشباب مسرح الهواة

تخرّج من مدرسة مسرح الهواة الكثير من المؤلفين الشباب الذين انساقوا وراء الهواية والرغبة الشديدة في مقاربة المسرح والولوج في عوالمه المثيرة، فأحبوا أبا الفنون وأخضعوا ظروف الحياة اليومية لممارسة هذا الفن. أنجبت هذه المدرسة جمعيات وفرقاً لا تُحصى ولا تُعدّ من جميع المدن الجزائرية.

أهم هذه الفرق والجمعيات الشبابية فرقة مسرح البحر، فرقة الكلمة فن الخشبة، جمعية البيان بسيدي بلعباس، فرقة الشباب وفرقة المسرح الوطني لغرب الجزائر، وجمعية أمل وبن سينا والمسرح الحر وكليوباترا بوهران، وفرقة السعيدية وجمعية الإشارة والموجة والخشبة الزرقاء بمستغانم، والقوالة بغليزان والخلدونية

بالشلف وفرقة الفنون الشعبية والنهضة المنايلية ببرج منايل، وفرقة ترقية المسرح وأفراح المسرح الجامعي بتلمسان وغيرها.

ثمّة فرق مسرحية جديدة، على سبيل المثال فرقة عبد القادر وعجاج بمسرحيات «اللعنة الأولى والثانية» ومسرحية «اللهب» من سيدي بلعباس، وهناك جمعية محفوظ ظاهري من مليانة بمسرحيتها «بيت النار»، وجمعية الموجة من مستغانم بمسرحيتها «الانحراف».

عرفت النصوص المسرحية مع هذه الجمعيات قفزة نوعية حيث قوّضت اللغة الأدبية لحساب الصورة لأنهم وقعوا تحت سحر التقنيات والغلو السينوغرافي الذي يخطف الأبصار ويتمكن من خُلد المتلقي، مما آل بهم إلى الإطاحة بسلطة المؤلف لصالح سلطة المخرج وهيمنة السينوغرافي والكاليغراف أيضاً.

ظل اهتمام الشباب، في ظل الكتابة المسرحية في الآونة الأخيرة، منصباً على الشكل دون المضمون، وعلى الاحتفاء بعناصر الإبهار التي من شأنها أن تجد ضالّتها لدى لجان التحكيم في المهرجانات الوطنية والدولية. وقد اصطلح على تسمية هذه الظاهرة الجديدة في المسرح الشبابي بـ«ظاهرة مسرح **الكارت بوستال**» Carte Postale[١٩].

غالباً ما يرتبط وجود النص المسرحي في الجمعيات المسرحية برئيس الجمعية أو كاتبها الذي يتعهد بتوفير النص، وكثيراً ما يحتفظ الكاتب لنفسه بالأدوار الأولى إذ لم يعد ذلك الكاتب المسرحي الأديب المعزول، وإنما كان يتابع عمله، ويختبر عملية تلقيه عن كثب مثلما كان يفعل «كاتب ياسين» و«جهيد الهناني» وغيرهما. وقد تكون معايشة الكاتب للعمل من أسباب نجاح العمل واحتفاظه بدرامية مركزة فتبقى في منأى عن الإسفاف والشطط الكلامي الخالي الوفاض.

هذا ما أدّى عموماً إلى ظهور ما يسمى بـ «**المخرج الكاتب**» حتى لقّب مسرح القرن العشرين بمسرح المخرج. تراوحت الكتابة المسرحية في كل ذلك بين

(١٩) إدريس قرقوة، «مسرح الهواة في الجزائر والمعطيات العامة المطروحة»، مجلة المهرجان الوطني للمسرح المحترف، ٢٠٠٦، ص ١١٢- ١١٣.

الترجمة والاقتباس أحياناً والكتابة الإبداعية المستلهمة من التراث الشعبي أحايين أخرى. على أن تكون العامية الشفهية هي لغة النص على اعتبار أن الجمهور ألف هذه اللغة في العروض الجزائرية.

واقع مهرجان مسرح الهواة حالياً

شهد مهرجان مسرح الهواة لمدينة مستغانم في دورته الثانية والأربعين، الذي جرت فعالياته في الفترة الممتدة فيما بين ٢٢ و٢٠٠٩/٠٦/٢٨، إقبالاً كبيراً من قبل الشباب المشارك، حيث بلغ عدد الفرق المتنافسة عشر فرق، إضافة إلى فرق أخرى خارج المنافسة.

لمست لجنة التحكيم[٢٠] تنوعاً في أشكال العروض المسرحية، مما يدل على سلامة مسار مسرح الهواة الذي يعرف التجدد عن طريق الدورات التكوينية، التي يرتادها الشباب الهاوي خلال أيام المهرجانات كتابة وإخراجاً. تمحورت مواضيع الأعمال المسرحية حول مواضيع الساعة مثل العلاقات الإنسانية بين الرجل والمرأة والبطالة و«الحرقة» (الهجرة السرية)، وبعض المواضيع الفلسفية وغيرها.

إذا تعلق الأمر بالنصوص بوصفها بناء درامياً؛ فقد لاحظت اللجنة تقصير المؤلفين في الحفاظ على مسار الحبكة الدرامية للفعل المسرحي، كما كانت بعض النصوص تفتقر للشاعرية. إضافة إلى أن مقتبسي النصوص يتقاعسون عن التصريح بالمصدر الذي تمّ الاقتباس منه.

ومن النصوص التي استرعت اهتمام المتلقي نص«الانقلاب» لجمعية الكونسيرتو من ضواحي العاصمة[٢١] التي تناولت علاقة الرجل والمرأة بطرح يتسم بالجرأة في تعرية خيانة الرجل العربي لأكثر من امرأة، بواسطة عروض الزواج المضللة، لكن دهاء المرأة وحيلها وتواطؤها مع أختها توقع البطل في الفخ، فيدفع ثمن خيانته وطمعه.

النص الثاني الذي كان له السبق في طرق مواضيع دامية يعاني منها الشباب

(٢٠) كنت عضواً في لجنة التحكيم إلى جانب مخرجين وهما كاتبا نص في الوقت نفسه.

(٢١) الانقلاب: نص تأليف وإخراج دراري سيد أحمد (شاب خريج المعهد العالي لمهن فنون العرض والسمعي البصري).

(٢٢) مكانش الحرقة مكانش: نص فرقة «حميد بن طيب» من ولاية تيزي وزو

الجزائري بحدة اليوم كان بعنوان «مكانش الحرقة مكانش»[٢٢] من تأليف فرقة «دار الشباب إفرحونان» من تيزي وزو ببلاد القبائل، حيث تناولت بعض الآفات الاجتماعية مثل الهجرة غير الشرعية والأسباب التي أدت إلى تفشّيها في المجتمع على نحو البطالة وتعاطي المخدرات والكحول والرشوة والمحسوبية، والأبواب الموصدة في وجه الشباب، مما يؤدي إلى الانتحار. إلى جانب معاناة المرأة من قيود العادات والتقاليد الصارمة التي تمنعها من ممارسة حقوقها.

كان النص الأول ذا بنية، لكن موضوعه ظرفي زمني بسيط، لولا جرأة التناول لسقط في بؤرة المجانية، وقد يكون قضية شخصية من القضايا الرائجة في المجتمع. لكنه نص مؤسّس يتكون من بداية ووسط ونهاية، خاضع للوحدة الفكرية. أما النص الثاني، فبالرغم من أهمية المواضيع التي عالجها إلا أنه أتعب المتلقي وشتت انتباهه بين حشد من الأفكار في موضوع واحد. حيث حاول الإلمام في نص واحد بكل المشاكل التي تؤرق الشباب الجزائري.

اتجاهات النصوص المسرحية الشبابية

تبنّت الكتابة الشبابية في الجزائر ثلاثة اتجاهات، أوّلها **الاتجاه الشعبي** الذي يعتمد على السكيتشات وأسلوب الإضحاك على شاكلة مسرح الشارع[٢٣] أو مسرح المقهى[٢٤]. ثاني هذه الاتجاهات يتمثل في **الاتجاه التجديدي** في المسرح، حيث حاول هؤلاء الشباب أمثال «عبار عز الدين» و«محمد شواط» و«قادة بن شميسة» وغيرهم الاحتكاك بالفرق الوطنية بالمهرجانات والأيام المسرحية والجولات المتكررة لفرقهم عبر أرجاء الوطن.

كما عملوا على مسايرة التطورات العالمية في المسرح من خلال اللقاءات التكوينية القليلة في الخارج، أو من خلال وفادة بعض الفرق الأجنبية، على إثر

(٢٣) مسرح الشارع: فن التسلية الخالصة، وإن كان ما يزال مرتبطاً بأصله الميلودرامي. فن التسلية هذا نادراً ما اعتنى به المثقفون. يتميز مسرح الشارع بالكوميديات الخفيفة، ولا تكون أبداً مشوشة أو أصيلة، بمعنى مبتكرة. أحمد بلخيري، معجم المصطلحات المسرحية، الدار البيضاء: مطبعة النجاح الجديدة، ٢٠٠٦، ص ١٧١.

(٢٤) مسرح المقهى: يعتبر ابتكاراً حديثاً في شكله وبرنامجه، ظهر في باريس خلال الستينات. وبالرغم من شهرته الآنية إلا أن له جذوراً ضاربة في أعماق التاريخ. لقد عُدّ ملاذاً للكتاب والممثلين. المرجع نفسه، ص ١٥١.

العقود المبرمة فيما بينها وبين بعض الجمعيات مثل «جمعية الموجة» مع مسرح «الذئبة لشومبيري» Théâtre Louve de Chambery بفرنسا، كذا استضافتها لفرقة مدينة مونتروي الفرنسية. أو عبر القراءات الواسعة للتجارب المسرحية العالمية.

يأتي الاتجاه الثالث للكتابة الشبابية ليتجسد في **الاتجاه التجريبي**[٢٥]**، الذي انتهجه الشباب اقتداء ببعض التجارب الرائدة في الكتابة المسرحية مثل تجربة «زياني الشريف عياد» و«عبد القادر علولة»، وتجربة جمعية الموجة بمستغانم، وبعض التجارب العربية مثل «الطيب الصديقي» و«عبد الكريم برشيد»**.

النص المسرحي في ظل التجريب يطمح إلى تقديم الجديد الذي يثور على النصوص التقليدية. ويبقى محط تغيير وتبديل وتنقيح وتجريب متكرر إلى أن يدرك السحر المطلوب. لذلك يمكنه أن يتعرض للمراجعة الصارمة حتى تأتي المعاني على أفواه الممثلين تنساب انسياباً، فتؤثر في نفس المتلقين الذين لا يلملمون شتات نفسهم إلاّ بنهاية العرض. تلك هي الكتابة التجريبية. ومن أهم الأعمال التجريبية مسرحية «غبرة الفهامة» لكاتب ياسين من إنتاج دار الشباب بقسنطينة. كان العمل تجريبياً لما اشتمل عليه من تقنيات عالية وتحكّم في الأدوار بالرغم من تجمع كل الصور المتناقضة على الخشبة [٢٦].

مقارنة بين النص المسرحي الشبابي في فترتي الاحتلال والاستقلال

خضعت النصوص المسرحية عموماً، والنص المسرحي الشبابي خصوصاً، للرقابة الاستعمارية، لأن المستعمر كان يراه أداة تحريضية للشعب الجزائري. لذلك أُحيط النص برقابة مشددة «فرضت السلطات الاستعمارية في بعض الأحيان ضرورة توفّر النص المسرحي على ختم السلطات الاستعمارية المعنية بالأمر، وكان يشذب

(٢٥) يعد التجريب «صيغة تميز الحضارة العربية في سيرها نحو المستقبل، لأنها صيغة تعارض صيغ التقليد، وتحرض على إقامة تجريب يقوم على التنوع الجغرافي والرمزي للثقافة العربية، وينكر التقليد في المسرح لأن التقليد يحافظ على القيم والمنظومات والمفهومات المنغلقة على الذات وعلى المؤسسة المسرحية عند العرب». عبد الرحمن بن زيدان، التجريب في النقد والدراما، الدار البيضاء: منشورات الزمن، مطبعة النجاح الجديدة، ٢٠٠١، ص ١٥.

(٢٦) ينظر، حفناوي بعلي، المرجع السابق، ص ٣٦٦.

(٢٧) أحمد دوغان، الثورة الجزائرية في المسرح العربي، الجزائر: وزارة الثقافة، محافظة المهرجان المسرحي للمسرح المحترف ٢٠٠٨، ص ٢٤.

كل مرة خمسة عشر بالمائة من النص المسرحي»[٢٧].

وهذا ما أدى بالكثير من الجمعيات والفرق الشابة إلى الهجرة خارج الجزائر، هروباً من الحصار الذي أقيم عليهم حيث «أصبح العاملون في المسرح أمام أمرين... البقاء في الجزائر ومواصلة العمل رغم الضغوط الفرنسية، أو أن يختار الطريق الثاني وهو طريق شاق وصعب... فاختار طريق المنفى ليواصل مهمته الطلائعية»[٢٨].

هكذا كان المسرح في الجزائر إبان الاحتلال، مقيّداً ومحاصَراً، وبالرغم من ذلك، كانت هناك نصوص مسرحية لرواد كانوا شباباً، فاتخذوا الكتابة المسرحية بترجمة النصوص العالمية أو بالاقتباس عنها طريقة ومنهاجاً لإصلاح بعض الآفات الاجتماعية التي تفشّت في أوساط الشعب الجزائري مثل تعاطي الخمر والمخدرات، والانصياع لتقليد الآخر تقليداً أعمى...

بالإضافة إلى ذلك عمل الكثير من الشباب على تأسيس بعض الجمعيات التي فرضت وجودها بالرغم من الحصار المضروب عليها، فحاولت اغتنام كل الفرص الممكنة لفضح ممارسات المستعمر البغيضة. ذلك أنها شاركت في « مهرجان الشبيبة الديمقراطية بموسكو» بوفد ثقافي شارك فيه العديد من الطلبة الجزائريين ومن المسرحيين الشباب من أمثال «سيد علي كويرات» و«يحيى بن مبروك» و«مصطفى كاتب» وغيرهم. قدّم الوفد عملين مسرحيين هما «أحلام فدائي» و«نحو النور» عمل من خلالهما على لفت انتباه الرأي العام العالمي إلى القمع المسلط على الشعب الجزائري. وقد أحرزت مسرحية «نحو النور» نجاحاً، وكان ذلك في سنة ١٩٥٧[٢٩].

يسعنا القول إن الخطاب المسرحي ارتبط ارتباطاً وثيقاً بالخطاب السياسي الوطني وما يحويه من سمات تاريخية وإصلاحية وشعبوية. بدأ النص المسرحي الجزائري فصيحاً، ولمّا لم يلاقِ النجاح المأمول انتهى به المطاف في رحاب العامية الممزوجة بالفكاهة الخفيفة والنكتة الطريفة. وكانت المواضيع تُستلهم من التراث العربي أو من الريبرتوار العالمي وبخاصة الفرنسي منه.

(٢٨) مخلوف بوكروح، ملامح عن المسرح الجزائري، الجزائر: وزارة الثقافة ١٩٨٢، ص ٢٠.

(٢٩) أحمد دوغان، المرجع السابق، ص ٢٨- ٢٩.

كان نشاط الشباب الجزائري في الفرق والجمعيات سياسياً بالدرجة الأولى، انبثق عن وعيهم بظروفهم وأحوال بلادهم، وتحمسهم لقلب الأوضاع الاستعمارية المزرية. ويبدو ذلك بجلاء من طبيعة المواضيع المطروقة في هذه الفترة، وترتبط هذه الموضوعات بصفة عضوية وتفاعلية مع المقاومة الوطنية[٣٠]. وهذا لا يلغي السمة الاجتماعية التنويرية والتربوية الإصلاحية التي تحمّل النشاط التأليفي للشباب الجزائري آنذاك تبعتها عن فطنة ودراية بما يجري حوله من سلوكات مقيتة تفشت بفعل الاستعمار.

كان هذا لسان حال النص المسرحي الشبابي قبل الاستعمار، أما بعده فقد حاول مواكبة الأجواء السياسية العامة في ظل النظام الاشتراكي، إذا سلّمنا بأحقية تمثيل مسرح الهواة للممارسات والنشاطات المسرحية الشبابية في الجزائر. لذلك قام بعضهم بمسرحة الخطاب السياسي من فرط حماسهم للتغيير الاشتراكي الذي قلب الموازين، وراحوا يتعاملون مع واقعهم المعيش، مستلهمين قيم الثورة التحريرية والعدالة الاجتماعية في نصوصهم المسرحية. وكان ذلك خلال فترة السبعينات.

في الثمانينات وخلال الفترة الانتقالية نحو الإصلاح، أدى الشباب دوره التوعوي في تحصين الشعب من بعض الأمراض الاجتماعية، مثل الرشوة والمحسوبية والهجرة وغيرها، عاملين على كشفها وتعريتها بكل جرأة[٣١].

يتشكل النشاط المسرحي الشبابي في الجزائر بعد الاستقلال من العمال وتلاميذ المدارس والطلبة الثانويين والجامعيين، وبفضل هؤلاء جميعاً نمت اتجاهات التأليف، وتنوعت النصوص المسرحية القادرة على إشاعة الثقافة في الأوساط الشعبية.

إذا كان المسرح الجامعي يدخل في إطار الممارسات الثقافية للشباب، فذلك أمر بديهي عززته تلك المشاركة الفعالة له في النشاطات الجامعية الثقافية، وأثناء التظاهرات والأعياد الوطنية والمهرجانات الوطنية والدولية. وكان ظهوره في الجزائر على يد رجل المسرح الجزائري «مصطفى كاتب». حيث حرص المسرح الشبابي

(٣٠) أحسن تليلاني، المسرح الجزائري والثورة التحريرية، دراسة تاريخية فنية، الجزائر عاصمة الثقافة العربية، وزارة الثقافة، ٢٠٠٧، ص ٦٤.

(٣١) حفناوي بعلي، المرجع السابق، ص ٧٦.

الطلابي على إنجاز العديد من الأعمال المسرحية في كل الجامعات الجزائرية، ولم يبتعد في شكله ومضامينه عمّا قدمته الفرق والجمعيات. وما يميزه حقيقة هو أسلوبه التعليمي باللهجة الخطابية والتلقين بلغة عربية فصيحة نسبياً، وقد ساعدهم مستواهم التعليمي ومؤهلهم العلمي على الإسهام في تأليف النصوص وإخراجها بعد هضم مضامينها.

ولم يكن نشاط هذا الرافد الشبابي الإبداعي حكراً على فترة ما بعد الاستقلال، وإنما كان له إبان الاحتلال أيضاً دور في منتهى النّجاعة والفعالية. وتخليداً لدورهم الفعال أقرّ يوم ١٩ ماي (أيار) «يوماً وطنياً للطالب» للاحتفاء بإسهامهم في الثورة التحريرية بكل الوسائط الثقافية، ومن ضمنها الكتابة المسرحية.

استعاضت التجارب المسرحية الشبابية عن غياب النص المسرحي فيما بعد الاستقلال بمثل ما تمّ اللجوء إليه إبان الاستعمار والثورة التحريرية، وذلك باستعمالها للترجمة والاقتباس والتأليف الجماعي الذي اتخذ حلّة جديدة لا عهد له بها في فترة الاستعمار.

نزعت الكتابات الشبابية في الثمانينات وحتى اليوم، نحو تطوير الأشكال المسرحية بتقويضها للكلمة وتكريسها لتقنيات الإبهار والسحر عن طريق الغلوّ في إعمال السينوغرافيا والكاليغراف واللعب بالإضاءة، وهذا ما أطلق عليه تسمية: ظاهرة مسرح الكارت بوستال Carte Postale. إلى جانب ظهور ما يُسمّى بـ «المخرج الكاتب» حتى لُقِّب مسرح القرن العشرين بمسرح المخرج. ذلك أن كاتب النص لم يعد ذلك الأديب المعزول عن العمل المسرحي، وإنما المتتبع للعمل من داخله باعتباره ممثلاً أو مخرجاً أو كليهما معاً.

اتخذ الاقتباس في الفترتين صيغة جزأرة النصوص المسرحية العربية أو العالمية، وأحياناً كان يقدم في شكل الإعداد المسرحي، حيث إن المقتبس لا يأخذ من النص الأصلي سوى عقدته أو هيكله. ومع ذلك فإن غياب النص المسرحي لم يثن عزم الشباب المبدع عن إيجاد البديل الدرامي والفني الذي من شأنه أن يغطي ذلك الفراغ الذي لم يتمكن من إيقاف مسيرة التجارب المسرحية الشبابية كتابة وإخراجاً أيضاً.

وإذا تعلّق الأمر بالاقتباس في فترة ما بعد الاستقلال، فتجدر الإشارة إلى أنّ

التراث العالمي والعربي والمغاربي كان من المناهل التي أقبل عليها الشباب المبدع، استفادة منه من بعض التجارب الناجحة عربياً ومغاربياً، إضافة إلى تنوع الريبرتوار الغربي الذي أضحى ملاذاً ثرّاً للنصوص المسرحية الشبابية، بعدما كاد الاقتباس يقتصر على المؤلفات المسرحية الفرنسية قبل الاستقلال؛ فمن «موليير» و«فيكتور هيغو»... إلى «بريشت» و«صمويل بيكت» و«غارسيا لوركا» وغيرهم كثير.

يُعدّ النص المسرحي ولا يزال من أبرز المشاكل التي يعاني منها المسرح الجزائري، حيث تقف هذه المثبطات في طريق بلورة التجربة المسرحية وصقلها وتطورها. والدارس لظاهرة الكتابة المسرحية عموماً والشبابية على الخصوص، سيدرك أن النص المسرحي في الفترتين، وإلى يومنا هذا، يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالعرض، إلا إذا استثنينا ما كتبته ثلة من الأدباء الجزائريين المشهورين مثل «توفيق المدني» و«الطاهر وطار» و«كاتب ياسين» و«مولود معمري» وغيرها من النصوص التي لم يعبّد لها طريق الخشبة، وبقيت حكراً على رفوف المكتبات.

صفوة القول في النهاية أن النص المسرحي الجزائري الشبابي احتل موقعاً استراتيجياً لا يمكن الاستغناء عنه، حيث كان العتبة الأولى التي ينبغي تجاوزها أولاً للمرور إلى الاشتغال والتحويل لتحقيق العرض المسرحي. وإذا أجاز باتريس بافيس Patrice Pavis قابلية أي نص، وكيفما كان، لأن يكون نصاً مسرحياً مشاهداً ومرئياً، بما في ذلك دليل الهاتف[٣٢]، فإن ذلك لا ينطبق على النص المسرحي الجزائري الشبابي، سواء قبل الاستقلال أو بعده، لأن الظروف التاريخية والسياسية التي تعاقبت على المتلقي الجزائري جعلت منه جمهوراً ليست له قابلية لمشاهدة أي شيء. على أن النص المسرحي الشبابي نص مكتوب درامي متخيل مصمم خصيصاً للخشبة معبّأ بالعلامات، علامات نصيّة أي علامات لغوية يقوم عليها، كما يتكئ على علامات غير لغوية ترتبط بالخشبة وبمكوناتها البشرية والجمالية الفنية[٣٣].

تباينت ظروف نشأة النص المسرحي الجزائري الشبابي، وتلونت سياقاته الخارجية سواء قبل الاستقلال أو بعده، فشكّل فسيفساء شبابية إبداعية تتعثّر حيناً،

(٣٢) ينظر، باتريس بافيس، قاموس المسرح، باريس: النشرات الاجتماعية، ١٩٨٠، ص ٤٠٢.

(٣٣) سالم أكويندي، عتبات المسرح؛ دراسة وتحليل المؤلفات المسرحية: أهل الكهف، طوق الحمامة، أساطير معاصرة، الدار البيضاء: دار الثقافة للنشر والتوزيع، مطبعة النجاح الجديدة، ٢٠٠٦، ص ٢٤.

وتقف أحياناً أخرى فلم يدركها الكلل ولا الملل. وفي كل مرة كانت تتخطى هذه الفسيفساء الإبداعية النوائب بتأليف جماعي أو باقتباس متمرد على كل القواعد والقوانين والمقاييس، أو بواسطة إعداد مسرحي يبث الروح الجزائرية بين جنبات تلك النصوص الشبابية، فيمنحها الحياة والاستمرارية.

ويحق لمدرسة مسرح الشباب الهواة، أن تفخر بتلك الجموع الهائلة من الشباب المبدع الذين يخرجون من مقاعدهم منخرطين في فرقة أو جمعية مسرحية، فتأثّروا وأثّروا وعبّروا بجرأة وشفافية، وخاضوا غمار ممارسات وأنشطة كللت بفعالية إسهاماتهم في شحذ الهمم وفي تصحيح الأوضاع السياسية والاجتماعية والثقافية، سواء قبل الاستقلال أو بعده، في ظروف تاريخية وزمانية مكانية مطّردة عرفت التغيير والانقلاب على الدوام.

المصادر والمراجع

الانقلاب: نص تأليف وإخراج دراري سيد أحمد (شاب خريج المعهد العالي لمهن فنون العرض والسمعي البصري، ببرج الكيفان بضواحي الجزائر العاصمة).

مكانش الحرقة مكانش: نص فرقة «حميد بن طيب».

مقابلة مع السيد «بوجمعة الجيلالي» مخرج ورئيس جمعية الموجة بمستغانم، ٠٤/ ٠٢/ ٢٠١٠.

الكتب

بوشايد ميلود ولحميدي عبد الرحيم .**دراسة لمسرحية «ابن الرومي في مدن الصفيح لعبد الكريم برشيد»**. ط ٢. الدار البيضاء: إديسوفت، ٢٠٠٧.

عمرون نور الدين .**المسار المسرحي الجزائري إلى سنة ٢٠٠٠**. ط ١. الجزائر: شركة باتنيت، ٢٠٠٦.

علالو سلالي علي. **شروق المسرح الجزائري**، ترجمة أحمد منور. الجزائر: منشورات التبيين الجاحظية، ٢٠٠٠.

بيوض أحمد. **المسرح الجزائري (١٩٢٦– ١٩٨٩)** .الجزائر: منشورات التبيين/ الجاحظية، ١٩٨٩.

لمباركية صالح. **المسرح في الجزائر، النشأة والرواد والنصوص حتى سنة ١٩٧٢** .ط ١. عين ميلة الجزائر: دار الهدى للطباعة والنشر، ٢٠٠٥.

بعلي حفناوي. **أربعون عاماً على خشبة مسرح الهواة في الجزائر**. ط ١. الجزائر: دار هومه.

فضلاء محمد الطاهر .**المسرح تاريخاً ونضالاً**، الجزائر: دار هومه، ٢٠٠٠.

مصايف محمد. **النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي**. الجزائر: الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ١٩٧٩.

بلخيري أحمد. **معجم المصطلحات المسرحية**. ط ٢. الدار البيضاء: مطبعة النجاح الجديدة، ٢٠٠٦.

بن زيدان عبد الرحمن. **التجريب في النقد والدراما**. الدار البيضاء: منشورات الزمن. مطبعة النجاح الجديدة، ٢٠٠١.

دوغان أحمد. **الثورة الجزائرية في المسرح العربي**، الجزائر وزارة الثقافة، محافظة المهرجان المسرحي للمسرح المحترف، ٢٠٠٨.

بوكروح مخلوف. **ملامح عن المسرح الجزائري**. الجزائر: وزارة الثقافة، ١٩٨٢.

تليلاني أحسن. **المسرح الجزائري والثورة التحريرية، دراسة تاريخية فنية**. الجزائر: وزارة الثقافة، ٢٠٠٧.

بافيس باتريس. **قاموس المسرح**. باريس: النشرات الاجتماعية، ١٩٨٠.

أكويندي سالم. **عتبات المسرح؛ دراسة وتحليل المؤلفات المسرحية: أهل الكهف، طوق الحمامة، أساطير معاصرة**. ط ١. الدار البيضاء: دار الثقافة للنشر والتوزيع، مطبعة النجاح الجديدة، ٢٠٠٦.

الدوريات

فرقاني جازية. «الخطاب المسرحي وإشكالية التلقي». **دراسات جزائرية**، ع ٦، ٢٠٠٨.

فضلاء محمد الطاهر. «المسرح تاريخاً ونضالاً». **الثقافة** ع ٩٠، السنة الخامسة عشرة، تشرين الثاني (نوفمبر) ـ كانون الأول (ديسمبر) ١٩٨٥.

اسطنبولي محمد محبوب. «أضواء على تاريخ المسرح الجزائري»، **آمال**، ع ٣٥.

رايس عبد الحليم. «أبناء القصبة، دم الأحرار». **دراسات ونصوص من المسرح الجزائري**، ع ٢، ١١، ٢٠٠٠.

بوعلام سايح. «الأمير خالد حفيد الأمير عبد القادر». **الثقافة**، الجزائر ع ٩٧، كانون الثاني (يناير) ـ شباط (فبراير) ١٩٨٧.

«التنشيط المسرحي بالجزائر من ميلاد المسرح». **الثقافة**، ع ١٨، ١٩٨٤.

بن أبي شنب سعد الدين. «المسرح العربي لمدينة الجزائر». **الثقافة** ع ٥٥، ١٩٨٨.

منور أحمد. «الاقتباس وطرقه في تجربة أحمد رضا حوحو المسرحية». **مجلة المهرجان الوطني للمسرح المحترف**، ٢٠٠٦.

قرقوة إدريس. مسرح الهواة في الجزائر والمعطيات العامة المطروحة. مجلة المهرجان الوطني للمسرح المحترف، ٢٠٠٦.