مدارات الممارسة والتنظير في نقد الفن المسرحي الجزائري
(من خلال أعمال الدكتور عبد الله ركيـــبي)

الاستاذ : رابح طبجون، استاذ مكلف بالدروس
المدرسة العليا للأساتذة– قسنطينة- الجزائر

ملخص المقالة:
تتناول هذه المقالة المتابعة النقدية لمدارات الممارسة والتنظير عند الـــدكتور عبد الله ركيبي الذي يعد أحد رواد النقد الأدبي في الجزائر بعـــد الاســـتقلال. حيث درس باهتمام بالغ تطور الفن المسرحي في الجزائر، ومراحله وأهم القضايا النقدية التي طرحت في معالجة النص المسرحي في الجزائر،وهـــي مـــن الناحيـــة المنهجية قد لا تكشف عن وجود نظرية نقدية مستقلة بالمفهوم النقدي المعاصـــر في نقد الفن المسرحي إلا أنها لا غنى عنها في استقراء المسار وما أنجز من الناحية النظرية أو التطبيقية في هذا المجال.

This paper proposes to study the critical theorising and practice of Dr Abdullah Rekibi, one of Algeria's literary critics in the post-independence era. Dr Rekibi gave a lot of attention to the dramatic art in Algeria, its different phases and the main critical issues dealt with in the dramatic text. His work may not amount to a well-defined critical theory, yet it is of great help in reading the future of what has been achieved in the field of dramatic art in Algeria, both towards a critical theory and in terms of practical criticism of dramatic production.

إذا كانت الفلسفة هي امّ العلوم فالمسرح يعد ابا للفنون دون منازع وهو أقدم أشكال التعبير الأدبي وأقدرها على تصوير واقع الإنسان لأنّه يتوجّه إليه بالخطاب مباشرة دون وسيط، وإذا انعدم حظّ الأدب العربي القديم من هذا الفن فإنّ الآداب العربية الحديثة أسعفت شعوبها التي صارت تتطلع لـ (فن الجماهير) على غرار شعوب العالم،فوجدت فيه متنفسّها وفضاءها أيضا.

لقد وافق نشوء المسرح العربي في المشرق ظهور نشاط نقدي متواضع يلامس التجربة ويوجهها، أمّا نقد الفن المسرحي في الجزائر فكان محتشما للغاية وهذا لحداثة المسرح نفسه في هذا القطر، حيث شحت النصوص النقدية التي تتابع هذا الفن وتقيمه وتوجهه عدا بعض المقالات الصحفية القليلة التي كانت تصدر عن أسماء أظهرت نوعا من الاهتمام بالمسرح أمثال: محمد مصايف، وعبد الله ركيبي،و أبي العيد دودو، وأبي القاسم سعد الله.

وتعود اهتمامات عبد الله ركيبي بالمسرح – أكثر من غيره- إلى سنوات الثورة حين أنشأ جيش التحرير الوطني في تونس نواة مسرح جزائري في الزيتونة : " فكان المسرح هو المنبر الذي يعلو منه صوت ثورة الشعب وتحول إلى بندقية بيد كل فنان مسرحي بعد أن تأسست الفرقة الوطنية في شهر أفريل 1957، وكانت جبهة التحرير الوطني في شهر نوفمبر 1957 قد وجهت نداء إلى جميع الفنانين الجزائريين داعية إيّاهم إلى تكوين فرقة فنية ترد عن الشخصية الجزائرية المستقلة المزاعم الفرنسية " [1].

وقد شارك عبد الله ركيبي رفقاءه في الكفاح بمسرحيته (مصرع الطغاة) التي نشرت وطبعت في دار بوسلامة بتونس سنة 1959،حيث صور فيها كفاح الشعب الجزائري وبسالته لاسترجاع شخصيته،وتنبأ بمصرع الطغاة الغاصبين.

أمّا نقد الفن المسرحي عنده فهو يتشكل أساسا ممّا جاء في القسم الرابع من كتابه (تطور النثر الجزائري الحديث)،[2] فضلا عمّا ورد عن المسرح ونشأته في الجزائر في كتابه " القصة الجزائرية القصيرة " [3]،كما توجد بعض المتابعات في صفحة الأدب والثقافة التي كان يشرف عليها بجريدة الشعب خلال سنتي 1965-1966، وهي في عمومها تشكل مادة خصبة تبرز النشاط النقدي الذي واكب ظهور الفن المسرحي وتطوره في الجزائر.

1 – نشاة الفن المسرحي وتطوره في الجزائر :

أ– نشأة الفن المسرحي في الجزائر :

يولي الأستاذ عبد الله ركيبي أهمية كبيرة لمعرفة تطور الفن الذي يدرسه سواء في الشعر أو القصة أو المسرحية، الأمر الذي يدفعه إلى الاستعانة بالمنهج التاريخي لكشف العلاقة العضوية بين الفن والظروف العامة، حيث كثيرا ما يلح عليها، لأن الفن هو نتاج تفاعل بين الأديب والمجتمع : "فالأشكال الأدبية تظهر لحاجة ملحة في نفس الكاتب والمجتمع معا وتتطلبها البيئة الثقافية والاجتماعية أو السياسية والأدبية، فقد يكون الواقع سببا من أسباب ظهور هذا اللون أو ذاك من الأدب كأن تكون الرغبة قوية في استحداث طريقة جديدة للتعبير بعد أن يمل الناس الطريقة المألوفة في عصر الأديب فتصبح لا تثير في النفوس انفعالا " [4].

والفن المسرحي في الجزائر كان أقل حظا وحضورا من بقية الأشكال الأدبية التي عرفها المجتمع الجزائري في تاريخه الثقافي والأدبي على امتداد العصور فقد انشغل المبدع الجزائري بأشكال تعبيرية أخري رأى أنها الأقدر على التعبير عما يريده أو يوصله إلى مجتمعه.

وقد اعتمد الأستاذ عبد الله ركيبي في دراسته للفن المسرحي في الجزائر على مصدرين مهمين يؤرخان للمسرح الجزائري هما أبحاث (أرليت روت) [5] ومذكرات (محي الدين باشتارزي)[6] وهما الكاتبان اللذان يعتمد علىآرائهما ونتائجهما، في حين يهمل عددا مهما من الدراسات في هذا الموضوع مثل دراسة محمد بن أبي شنب عن (المسرح العربي لمدينة الجزائر). [7]

ويرجع الأستاذ عبد الله ركيبي نشأة المسرح الجزائري إلى عدّة عوامل أهمّها :

1- زيارة (جورج إيفي) في بداية العشرينيات التي كان لها الأثر البارز في تشجيع المهتمين بقيام مسرح جزائري يتّخذ القصص آداة للتعبير.

2- زيارة (جورج أبيض) [8] سنة 1921، التي كان لها أثرها في الأوساط المسرحية، وبدأ المسرح الجزائري يخطو خطوات جديّة بفضلها .

3- قيام بعض (المهتمين بالمسرح) [9] سنة 1926 بخلق مسرح عربي يستخدم اللغة العربية الفصحى وسيلة للتعبير و التمثيل.

وإذا كان الأستاذ عبد الله ركيبي ومحي الدين باشتارزي [10] يحددان ظهور المسرح بالسنة التي زارت فيها فرقة جورج أبيض الجزائر فإن الأستاذ

محمد مصايف (11) يذهب إلى تاخير نشاته قليلا (1948)،وبخصوص المراحل التي قطعها الفن المسرحي في الجزائر عبر مسيرته التاريخية، يرى الأستاذ عبد الله ركيبي أنّها مراحل ثلاث استعان في تحديدها بدراسات (أرليت روت)، و (محي الدين باشتارزي)،و (جروة علاوة وهبي) (12) لأنّها حسب رأيه ناقشت الموضوع بشيء من التفصيل.

– المرحلة الأولى : تمتد من سنة 1926 إلى 1934 وهي مرحلة اهتم فيها المسرح الجزائري بالمشاكل الاجتماعية ومالت المسرحية فيها إلى الفكاهة في أسلوبها وإلى الهزل في طريقة التعبير.

– المرحلة الثانية : وتمتد من عام 1934 إلى قيام الحرب العالمية الثانية، حيث ظهر على الساحة المسرحية في هذه الحقبة (رشيد القسنطيني) [13] ممثلا ومؤلفا،والذي اتّجه بأسلوبه الفكاهي إلى نقد السلطة الاستعمارية التي ضيقت عليه الخناق وحاصرته حصارا شديدا.

– المرحلة الثالثة : وتمتد من نهاية الحرب العالمية الثانية (التي وقعت فيها حوادث 8ماي 1945)، وخلال الحرب التحريرية (1954)وإلى ما بعد الاستقلال،وهذه المرحلة تمثل ــ في نظر ركيبي ــ بداية للمسرح الجاد.

وما يمكن ملاحظته بهذا الصدد أن هناك اختلافا كبيرا بين الاتّجاه المسرحي الذي كان ينزع إلى تأسيس مسرح كلاسيكي، والاتّجاه الذي كان شعبيا محضا،و الذي اصطنع أسلوب الإضحاك للترفيه عن الجمهور المتفرج.وبغض النظر عن المقارنة بين الشكلين ورصد الفروق القائمة بينهما من حيث الشكل والمضمون، فإنّنا نرى أن ظهور المسرح الشعبي كان أمرا طبيعيا، و خطوة جديدة لتعبيد الطريق وتمهيد الأرضية لترسيخ وتأصيل هذا الفن الذي كان لا يزال في طور النشأة.

وكان المسرح في الجزائر دائما شديد الارتباط بالتحولات الاجتماعية والسياسية ولهذا لم يستطع أن يصمد أمام الظروف الموضوعية والمعنوية القاسية التي كانت تسود البلاد بشكل عام في مطلع العشرينيات، وبالتالي تعذر تأصيله في التربة الجزائرية إلاّ بعد أن تطوّرت الحركة الثقافية والسياسية واشتدت الروابط بينهما، وتكامل العمل السياسي والثقافي في إطار جدلي منسجم.

وهكذا فإن مؤرخي المسرح العربي في الجزائر يجمعون على فترة العشرينات كمحاولة أولى لتأسيس هذا الفن، وهي فترة متأخرة مقارنة بأوليات نشأة الفن المسرحي في المشرق العربي حيث أخذ في الانتشار والرواج ابتدءا من القرن الماضي

مما يؤكد صحة المناخ الثقافي في المشرق الذي كان يعيش حياته في جوّ أكثر رحابة وحرية ممّا كانت عليه الجزائر التي خنق فيها الاستعمار الكلمة الحرة من أن تفصح عن انشغالات الشعب الجزائري.

هذا وإن مما يجب الإشارة إليه أن بعض الجهود التأريخية قد اقتربت من الموضوعية، بينما ابتعد بعضها عنها، فمحمد مصايف يلتقي مع الناقد المسرحي بوعلام رمضاني في أن سنة (1948) وما تلاها من السنوات هي البداية الحقيقية لنشأة المسرح الجزائري اعتمادا على نصوص مسرحية شاهدة على هذا الميلاد فتضافر النص المسرحي مع تاريخ نشره أو تمثيله على تأكيد حقيقة النشأة، بينما يؤسس عبد الله ركيبي في تأريخه لنشأة المسرح بتلك اللبنة التي وضعتها زيارة (جورج أبيض) للجزائر وقد ظهر أثرها واضحا على سيرورة حياة الفن المسرحي في الجزائر.

وكان رصد بوعلام رمضاني لمراحل نشأة المسرح الجزائري أكثر إحصاء بدء ا من سنة 1926 وانتهاء سنة 1972 عبر ست مراحل يكون المسرح الجزائري قد قطعها إلى تلك الفترة مدعمة بالنصوص وأصحابها وتسندها تواريخ محددة الأمر الذي يصنع من متابعاته عملا متخصصا.

ب- تطور الفن المسرحي الجزائري أثناء الثورة :

لقد وظفت الثورة الجزائرية المسرح لخدمة أهدافها، وحرصت على تكوين فرق فنية أسندت لها مهمة تقديم عروض تكون في مستوى التحدي الحضاري التي حرصت الثورة الجزائرية على إنجازه، وبذلك عرف المسرح بعدا ثوريا، كما اهتمت بالأدباء وأمدّتهم بكل الوسائل الممكنة حتّى يساهموا في إرساء قواعد وقيم الثورة وتوجيه المجتمع نحو الطريق الذي يكفل للشعب كرامته وحقوقه السياسية والاجتماعية،وقد قال عبد الله ركيبي في هذا الصدد " إنّ الواقع الجديد فرض أسلوبا معينا ومضمونا جديدا "[14].

وقد شهد المسرح الجزائري منعرجا حاسما في تطوره أمام الضغوط الاستعمارية بعد أن قام بتعبئة حقيقية لكل قوى المجتمع للالتفاف حول الكفاح المسلح من أجل استرجاع السيادة الوطنية فاختار المنفى لمواصلة مهمته بعدما أوصدت في وجهه كل الأبواب.

إن فترة الثورة التحريرية في اعتقاد الناقد عبد الله ركيبي "تعتبر أكثر جديّة فهي بداية للمسرح الجاد الذي استمر أثناء الثورة وبعد الاستقلال "[15]. ويتمنى أن تُسجل هذه النصوص المسرحية حتّى نحافظ على هذه التجربة من الضياع كي

تبقى حيّة في ذاكرة الاجيال القادمة فهذه المسرحيات " التي اذيعت ومثلت في الإذاعة أثناء فترة الاحتلال ما زالت مجهولة حتّى الآن " (16).

ومهما تطورت الوسائل السمعية البصرية إلاّ أنّها ليست قادرة على الحفاظ على هذه المسرحيات مثل النص المكتوب، ولهذا لابدّ من توثيق هذا النشاط المتميّز الذي سجّل موقفا مشرّفا في حياة الثورة الجزائرية.

ج– المسرح الجزائري بعد الاستقلال :

شهدت فترة ما بعد الاستقلال ازدهارا معتبرا في نشاط الفن المسرحي وتمحورت المواضيع التي عالجتها هذه المسرحيات حول القضايا الراهنة من اجتماعية وسياسية وثقافية، كما منحت هذه الفترة حرية أكبر للمسرح الجزائري " فما حرم منه الجزائريون أثناء فترة الإحتلال في مجالات متعددة، أتيح لهم بعد التحرر أن يتداركوا ما فاتهم منه " (17) وترك المجال واسعا لكتاب المسرح " للعودة إلى الماضي والتنقيب عن تراثه " (18).

وقد تمكن عدد من الكتاب الجزائريين من نشر مسرحياتهم التي كتبوها قبل الثورة أو أثناءها ومنعتهم الظروف الاستعمارية من نشرها، و لم يجد الناقد عبد الله ركيبي حرجا في نشرها والاحتفاء بها لأنّ " نشرها بعد الاستقلال لا يقلل من أهميّتها لأنّها تتحدّث عن كفاح الشعب الجزائري في تاريخه. (19) وتقوم بتعريفه بالفكر الجديد و"تنبيهه إلى بقايا رواسب الاستعمار، بل وفيما يتعلّق بالنّاحية الاقتصادية وأثرها في المجتمع الجزائري، وصلة هذا كلّه بالمرحلة الحضارية التي يمرّ بها الفرد والمجتمع " (20).

وفي هذه المرحلة من حياة المسرح الجزائري ظهرت شخصيات ساهمت في بناء مسرح يواصل ما بناه المجهود المسرحي الجزائري إبّان الثورة، وتمكّن هؤلاء من التّعبير عن أهم آمال الجزائريين بعد الاستقلال أمثال : رويشد(21)،وكاتب ياسين (22)،وولد عبد الرحمان كاكي(23) وغيرهم.

وإذا كان رويشد قد اتّجه إلى التعبير الشعبي البسيط والمباشر حيث عبّر عن مراحل من التّطور الاجتماعي للمجتمع الجزائري، فقد تمكّن ولد عبد الرحمان كاكي من الوصول إلى إيجاد صيغ جديدة للتعبير حين أنشأ فرقة للقراقوز من الهواة في مدينة مستغانم، وكان له فضل في تأسيس مهرجان مستغانم الذي لعب دورا كبيرا في تنشيط الحركة المسرحية الهاوية في الجزائر بعد الاستقلال، والواقع أن المسرح الجزائري لم يقتصر على هذا الجانب من الإنتاج المحلي فقط، بل قدم

عددا من الاعمال المقتبسة او المترجمة عن نصوص عالمية، وبهذا الانفتاح على اجواء المناخات العالمية قدم المسرح الوطني الجزائري دائرة (الطباشير القوقازية) لبريخت واقتبس عبد القادر علولة مسرحية (الخبزة) التي أخذ إطارها عن مسرحية (الطعام لكل فم) لتوفيق الحكيم، كما استلهم عبد الرحمان كاكي مسرحية (القراب والصالحين)من مسرحية (الإنسان الطيب) لبريخت.

2- اتجاهات المسرح الجزائري الحديث :

أ- الاتجاه التاريخي

تستمد الأمة حيوية وجودها من رصيد أعمالها في التاريخ، فالتاريخ هو غرس الماضي وجني المستقبل وهو ذاكرتها التي تختزن البطولات والأمجاد وتحفظ لها أروع نماذج الكفاح والمقاومة، وقد يصاب حاضر الشعوب بالنّكبات و النّكسات فتجد في التاريخ ملاذا وسلوى وعزاء فتبعث الحياة في رموزها الوطنية والقومية قصد استعادة روح الصمود والمقاومة .

ولّما كان الشعور بوطأة الاستعمار حادا، فقد تحرك الشوق في قلوب الآباء إلى بعث الماضي يستلهمون منه مواقف البطولة والفداء الداعية إلى الفخر والاعتزاز ولهذا فمعظم المسرحيات التاريخية كانت تمجّد فترات القوة والعظمة في التاريخ العربي الإسلامي، وفي بعض الأحيان نجدها تعالج أحداثا من التاريخ لفترة ما قبل الإسلام.

ويعد النّاقد عبد الله ركيبي الاتّجاه التّاريخي أول الاتجاهات في المسرح الجزائري، حيث يقول : " هو أسبق الأنواع ظهورا، واستمر بعد الاستقلال. وعلى الرغم من أن نصوصه قليلة، فإنّنا نستطيع أن نلتمس فيه جذور المسرحية التاريخية التي تنشأ عادة في الظروف التي يشتد فيها الصراع بين القوميات المتعددة أو بين الشعوب المضطهدة وبين المحتلين الأجانب " (24).

وقد حاول الكُتاب الانتفاع بالمأثور من معارك ووقائع التاريخ والرجال العظماء، جاهدين في إبراز ما تحمله من دلالات وما توحي به من صدق وطني ووعي قومي، لكن هذا المضمون التاريخي لم يكن بمعزل عن النواحي التربوية والدينية.

وإذا كانت مضامين المسرحيات التاريخية معظمها تعالج قضايا الحرية ونصرة الحق والإشادة بالقيم الإسلامية فإن كيفية طرحها وأسلوب معالجتها قد تنوع واختلف ومرد ذلك اختلاف الكتاب في منطلقاتهم الفكرية وانتماءاتهم السياسية

فمنهم من اتجه إلى شخصيات إسلامية من خلال فكرة دينية اخلاقية اضفت على الصراع طبيعته الدينية تمثّلت في صراع الإسلام ضدّ المسيحية، أمّا البعض الآخر فقد وظف شخصيات إفريقية قديمة وقد فهم أن الاستعمار الفرنسي للجزائر هو استمرار لسلسلة من أبعاد الصراع السياسي والاقتصادي مع أوروبا.

ويتفق الناقد عبد الله ركيبي مع بعض الدارسين أمثال أنيسة بركات درار وأبو القاسم سعد الله، على اعتبار مسرحية (بلال) 1938 للشاعر محمد العيد آل خليفة : " أوّل نواة شعرية استلهم فيها التاريخ العربي الإسلامي، وحاول أن يجسّد موقف الصحابي المشهور (بلال بن أبي رباح) الذي تحمّل في سبيل العقيدة ما لم يتحمّله سوى القليل من المؤمنين بما يعتقدون من مبادىء ويرجع الفضل في تدعيم هذا الاتّجاه إلى جمعية العلماء المسلمين الجزائريين " التي كانت تستعين بالمسرح مثلما استعانت بوسائل أخرى لنشر أفكارها وبثّ مبادئها بين الجماهير الجزائرية وتوعية المواطنين بواقعهم من خلال التاريخ العربي الإسلامي " [25].

بالإضافة إلى مسرحية (بلال) السالفة الذكر طبعت مسرحيات أخرى تعلن عناوينها على تكريس الاتّجاه التاريخي في المسرح الجزائري، مثل : (حنبعل) 1948 لتوفيق المدني، و (المولد) 1949 لعبد الرحمان الجيلالي، و (يوغرطة) 1952 لعبد الرحمان ماضوي، و (الكاهنة) 1952 لعبد الله الناقلي، غير أن معظم هذه الجهود لم تنجح في تقديم مسرحيات متكاملة البناء وظلت ناقصة في استيفاء عناصر الشكل الكلاسيكي ومتطلباته، وتتلخص هذه العناصر في الصراع الذي يقدم أساسا بالمنظور الكلاسيكي وطبيعته وأسلوب تصويره للشخصيات، وطبيعة لغة الحوار أيضا، أمّا بالنسبة لوحدتي الزمان والمكان، فقد اخترقتها أغلب المسرحيات ولم تلتزم بها، دون مراعاة الضرورة الفنية التي يقتضيها الشكل الدرامي الكلاسيكي.

ب– الاتّجاه الواقعي :

لم يكن الاتّجاه الواقعي في الأدب العربي بما فيه المسرح الجزائري يأخذ المدلول الغربي لهذا المصطلح الذي يتبنى أصحابه مواقف فكرية وقناعات فلسفية متميزة في فهم الواقع وتأويله إلى رؤى تكاد تكون شاذة في بعض الأحيان وتعرب عن تشوّه الفكر وزيف التّصور.

والواقعية في المسرح الجزائري ــ شأنها في ذلك شأن الواقعية في الأدب العربي ــ تقوم على رفض الواقع السلبي للإنسان وحثه على خلق واقع إيجابي يلبّي حاجات هذا الإنسان إلى التّحرّر والرّقي والعيش الكريم، ويحطّم كل مفردات البؤس

والجديات الشقاء التي ضربت من حوله. ولما كان الاتجاه الواقعي بهذه الفعالية التي نشطت حركة الواقع فإنّه أنضج بكثير من الاتّجاه التاريخي الذي ظلّ حبيس الذكرى ورهين الماضي، ولاشك في أنّه وليد نهضوية متسارعة في النمو استوعبت تفاصيل المرحلة في شقيها الإصلاحي والثوري، حيث كانت المسرحيات في هذا الاتّجاه " تهدف إلى إصلاح المجتمع،وتدعو إلى التّحرر من سيطرة الماضي وسحره والتّخلّص من رواسبه،كما أنّها تهاجم المساوىء التي غزت البيئة الجزائرية بسبب الاستعمار وأفكاره التي حاول أن يغرسها في هذه البيئة " [26].

وقد نزعت بعض المسرحيات إلى الواقعية النّقدية، حيث كانت تقدّم الواقع مركّزة على الجانب المظلم فيه وتصوّر الجوانب السلبية، في حين اتّجهت بعض المسرحيات إلى الواقعية الاشتراكية حيث تعاملت مع الواقع من خلال تصوير المشكلات الاجتماعية وما يتصّل بها من قضايا، و درست العلاقة الجدلية بين سلبيات الواقع وإيجابياته.

ويذهب النّاقد عبد الله ركيبي إلى أن أوّل نص مطبوع في هذا الاتّجاه يرجع إلى ما قبل الثّورة وهو (امرأة الأب) لأحمد بن ذياب (27) حيث يقول : " وهو موضوع جديد قديم في نفس الوقت ولكن المهم فيه كيفية التّناول ومدى توفيق المؤلف في التعبير عنه والزاوية التي ينطلق منها في عمله. وبصرف النّظر عن أسلوب الكاتب المباشر وضعف النّاحية الفنّية، والبناء في المسرحية فإنّه كان رائدا في معالجة هذا الموضوع بالذات "[28].

إلاّ أنّ الأديب الذي رسخ حقيقة هذا الاتّجاه هو أحمد رضا حوحو حين نقد الواقع بأسلوبه الفكاهي الساخر في عدد من المسرحيات مثل: (أدباء المظهر) و (الوهم) و (نماذج بشرية) وغيرها، وننظر إلى ما عده الناقد عبد الله ركيبي عملا مسرحيا عند أحمد رضا حوحو(29) فنجده أقرب إلى تمثيليات روائية مع ما ينقص مسرحيات رضا حوحو من التقنيات اللازمة على مستوى البناء الدرامي.

يضاف إلى هذا أن أحمد رضا حوحو كان أقصى غايته أن يتناول الواقع بلهجته الواقع بلهجة انتقادية ساخرة تهدف إلى معالجة علله وكشف تناقضاته،ولم يكن همّه منصبا فقط على ترقية الفن المسرحي لأنّ أولوية الواقع فرضت نفسها على أولوية الفن .

ولم ينس الناقد عبد الله ركيبي أنّ يذكر أحد أهم كتاب هذا الاتّجاه، وهو الجنيدي خليفة صاحب مسرحية (في انتظار نوفمبر جديد) الصادرة سنة

1966،واهمية هذه المسرحية تكمن في انها اول عمل مسرحي يعرض بعد الاستقلال،ثم لأن صاحبها قد اتصف بالجرأة في نقد الأوضاع لذلك الوقت.
وإن كان لنا من تعليق على هذه الخلاصة المقدمة من طرف النّاقد ركيبي فإننا نقول إن الناقد أهمل أحد أهم رواد المسرح ؛ وهو المسرحي الفكاهي رشيد القسنطيني الذي كان له الفضل في رسوخ قدم المسرح الجزائري وحسن تمثيله للاتّجاه الواقعي،ولعل هذا الإغفال، مرده أن الناقد اهتم بالنص المسرحي الفصيح دون العامي منه، وعليه يكون انتقاؤه هذا قد أهدر نشاطا مسرحيا كبيرا وأسقط من الذاكرة أسماء [30] لامعة عبرت عن الواقع ومشكلاته تعبيرا صادقا لأنّه لم يكن بين المسرحية الدارجة والجمهور أي حاجز يمنع وظيفة الأداء الرسالي للمسرح الذي حقق من التجارب والانتشار ما لم يتحقق للنص الفصيح .

ج- الاتجاه الثوري :

أسمعت الثورة صوت الشعب الضعيف بكل الوسائل المتاحة لديها المادية منها والمعنوية، وكان المسرح قناة أخرى استعملتها الثورة وسيلة للدعاية والإشهار، فلم يتخلّف المسرح في القيام بهذا الواجب الوطني المقدّس، وانضم رجل المسرح إلى أخيه الجندي جنبا إلى جنب في الدّفاع عن الحق المهضوم والأرض السليبة كل من موقعه فكانت الكلمة في المسرح سلاحا يذود عن شرف الأمّة ويرد عنها كيد المعتدي ، فلا غرابة أن يحتل هذا الاتّجاه هذه المكانة في المسرح الجزائري فيبرز بقوة على حساب الاتّجاهات السابقة لأنّه أفضل من استجاب لخصوصية الحدث الثوري و احتواه، وقد تفطن رجالات جبهة التحرير الوطني إلى حيوية هذا الفن وقدرته الفذّة على تبليغ رسالة الثورة إلى الشعب من أجل التّكفل والاحتضان؛ فكان للثورة فضل كبير على المسرح، إذ أحدثت الوثبة التي نقلته من مرحلة الهواة إلى مرحلة الاحتراف عبر مشوار طويل وعسير كانت فيه بعض العواصم العربية أهم محطاته ابتداء من تونس وانتهاء بالقاهرة التين فتحتا الأثير للمسرحيات الثورية عبر البث الإذاعي، وكانت مساهمة الطلبة الجزائريين قوية وفعالة أمام التأييد الذي حظيت به الثورة من قبل هذين البلدين الشقيقين.

ولما كانت الثورة في حقيقتها تغييرا شاملا لكل أشكال السلوك السائد فإن الأدب فيها لم ينع الواقع المؤلم والظرف القاسي وشقاء الإنسان فقط، إنّما تعدى أداؤه إلى بث شحنات التّفاؤل التي سرت في روح الشعب مسرى الدم في العروق وهو دم جديد أعاد الأنفاس والحياة لكل شيء.

واستمرت الصفة النضالية والثورية إلى مسرح ما بعد الاستقلال وبقيت الثورة دائما وأبدا مصدر إلهام ومنبع إبداع لا ينقطع فيضه،وتحولت هذه الثورة إلى روح سكنت روح المسرحيين الجزائريين على اختلافهم.

وإذا كان الناقد عبد الله ركيبي قد اقتصر على ذكر مسرحيتين اثنتين تمثلان هذا الاتجاه وهما : (مصرع الطغاة) للناقد نفسه، وصدرت بتونس سنة 1959 ومسرحية (التراب) التي كتبها أبو العيد دودو سنة 1966 وإكمالا للنقص(31) فإننا نشير إلى عدد آخر من المسرحيات التي تمثل هذا الاتجاه مثل :

- ❖ مسرحية (الباب الأخير) لمصطفى الأشرف، التي نشرت بمجلة الفكر التونسية شهر جويلية سنة 1957.
- ❖ مسرحية (في المعركة) التي كتبها صالح خرفي، وقد كتبها سنة 1957.
- ❖ مسرحية (على الضفة الأخرى) للطاهر وطار (32) وقد نشرت في 3 حلقات بمجلة الفكر (التونسية) بداية من شهر مارس 1960.

وكلها مسرحيات مطبوعة، أمّا النصوص غير المطبوعة فهي كثيرة ما تزال طي الأرشيف الإذاعي في الجزائر وتونس والقاهرة، وحبّذا لو تبادر الجهات المهتمة بحفظ التراث وكتابة التاريخ إلى توثيق النصوص المذاعة وتخصيص مجموعة من الباحثين لدراستها، حتّى نخلص ذاكرتنا الثقافية من قضبان الشفاهية.

1- منهج عبد الله ركيبي في نقد الفن المسرحي :

كان نصيب المسرح الجزائري من العناية قليلا منذ نشأته وإلى حدّ اليوم وتبقى إسهامات المهتمين به وإن ظهرت بعض المقالات تلقي الضوء على بعض المسرحيات تعريفا وعرضا وتقييما،ويعود سبب عدم الاكتراث بالنقد المسرحي إلى غياب النص المطبوع إلاّ فيما ندر، فلم يكن النقّاد يهتمون بالعروض المسرحية ما دامت شفهية لم تجد طريقها إلى الكتابة والتوثيق وهي في أغلب ألأحيان لا تتجاوز مجرد مخطوطات عند أصحابها تتعرض للإهمال والنسيان، كما تتعرّض للتلف مع مرور الزمن، ومرد هذا كلّه إلى الظروف التي مرّت بها الثقافة الوطنية في الجزائر.

إنّ الأساس الأول في نقد المسرح عند ركيبي هو (النص) المكتوب والمطبوع " لأنّ المسرح بغير نصوص يصبح الحكم عليه عامًا غير موضوعي " (33).

وكانت خطة عمله في نقد المسرحية أن يعرض : " بالتحليل لأحداثها أو تقويمها

فنيا وادبيا، او التنبيه إلى الشيء الجدير بالتنويه في المسرحية "[34]،وهي خطة تتشابه معالمها في كل النصوص المسرحية التي نقدها حسب الخطوات الآتية :

ا– عرض موضوع المسرحية :

يستهل عرض الموضوع بذكر اسم المسرحية وكاتبها والسنة التي كتبت فيها ويشير إلى ما قاله مؤلفها في المقدمة، فمسرحية (يوغرطة) لعبد الرحمان ماضوي مثلا يذكر : " أن مؤلفها كتبها قبل الثورة، وأن نشرها بعد الاستقلال لا يقلل من أهميّتها لأنّها تتحدث عن كفاح الشعب "[35].

ب– تلخيص المسرحية :

يتم التلخيص بعرض تفاصيل المسرحية المهمة وأحداثها الأساسية كما في مسرحية (نكبة البرامكة) لأحمد رضا حوحو، فيقول إنّها : " مسرحية تدور حول البرامكة وما قدموه وكيف أوفى لهم البعض مثل (المنذر بن الحضير) الذي ندب البرامكة بعد نكبتهم واستمر على وفائه لهم رغم أن المأمون وقبله الرشيد كانا يترصدان كل من يشيد بذكرهم، لكن المأمون لم يتعرض للمنذر بل أحسن إليه وعفا عنه لوفائه لأصحاب الفضل عليه "[36].

وتأتي ملخصات الناقد عبد الله ركيبي على هذا المنوال في إيجاز متفاوت من مسرحية إلى أخرى حسب تسلسل أحداثها.

ج – مناقشة المضمون:

بعد الملخصات،ينتقل الناقد إلى محاورة المضمون ومناقشته كأن يقول عن مسرحية (نكبة البرامكة) لأحمد رضا حوحو أن:" الفكرة فيها ساذجة وقديمة"[37] ويقول عن مسرحية (امرأة الأب) لأحمد بن دياب : " إنّه موضوع قديم عالجه الكتاب كثيرا في بيئات مختلفة، ولكن المهم فيه كيفية التناول "[38].

ويردف مناقشة المضمون بإصدار أحكام نقدية يحاول تعليلها. فقد يختلف الهدف عنده عن المضمون كأن يكون الموضوع تاريخا والهدف وطنيا قوميا، وهو ممّن يرجحون وظيفة المسرح على طبيعته، فهدف المسرح عنده : " هو دعوة الشعب إلى اقتفاء أثر الأسلاف ومقاومة المستعمرين بالصبر والنضال من أجل الوطن والعقيدة "[39].

فالمسرح عند الناقد رسالة إنسانية واجتماعية تخاطب الضمير الحي في الامة وهو في كل هذا لا ينسى التعليق على عناصر العمل المسرحي من حيث هو بناء فنّي متكامل،وتتفاوت عنايته بعناصر هذا البناء من مسرحية إلى أخرى، فيولي الأهمية للعنصر الأكثر بروزا في المسرحية ويتناول بالدراسة تقنيات الحوار والسرد والشخصية.

د- تصنيف المسرحيات:

لقد اعتمد الناقد عبد الله ركيبي في دراسته للفن المسرحي في الجزائر على أهم الاتّجاهات : (التاريخية، والواقعية، والثورية) وهذا التصنيف لم يعتمد فيه فقط على الموضوعات وإنّما راعى أيضا الفترات التاريخية المتعاقبة والأحداث الكبرى التي كان لها أثرها في تغيير مسار المجتمع الجزائري .

إنّ الناقد عبد الله ركيبي يدخل دائما ضمن مصطلح الأسلوب كل العناصر التقنية واللغوية في العمل المسرحي فهو يعلق على مسرحية (التراب) لأبي العيد دودو فيقول: " بأنّ الأسلوب جميل واللغة سلسلة مرنة، فهو يشكلها ويطوعها لأداء معاني كثيرة " (40)

ولا يفرق الناقد بين الأسلوب الذي يليق بالمقالة الأدبية والاجتماعية لأن المفردات وطريقة تركيبها وتنسيقها لا تختلف كثيرا عن الكتابة الأدبية القديمة بشعرها ونثرها.

1- الحوار :

من الثابت أنّ لا مسرح بلا حوار، فهو جوهر المسرحية وعليه تبنى الأحداث وتبرز الشخصيات وتتضح المواقف والأهداف، ولما كان على هذا القدر من الأهمية لم تخل تعليقات عبد الله ركيبي عليه فنظر إليه من حيث تعبيره عن واقع الشخصية وملاءمته لطبيعتها وانسجامه مع مستواها الفكرى والاجتماعي،كما يربطه في الغالب باللغة، وبالطول والقصر. ومن أمثلة تعليقاته على الحوار قوله : " الحوار (في مسرحية التراب) أسلوبه شاعري من الصعب أن ينطق به أفراد في مستواهم الثقافي البسيط، ويعبرون بهذه اللغة الشفافة أحيانا كثيرة، ذلك أن الحوار الذي يدور بين النساء في مناسبات كثيرة و هّن تناقشن قضايا تحتاج إلى مستوى معين من الفكر والتجربة والوعي العميق " (41).

و لم يشر الناقد مثلا إلى الفرق بين (المحادثة) و (الحوار) لأن بعض المسرحيات جاءت على شكل محادثة لا حوار مثل : مسرحية (نكبة البرامكة) لأحمد رضا

حوحو وما دار بين (المامون) و لمندر) هو سؤال وجواب بين رجلين،دون ان يكون للحوار صبغة فنية أو هدف تقني، بينما الحوار عنصر مسرحي ووعي مركب لشخصية متميزة يكون غرضه بلوغ درجة معينة من الفنية.

2- السـرد:

هو تقنية غاية في الأهمية و من متطلبات القص عموما، والمسرحية قصة معدّة للتمثيل فهي لا تستغني عن عنصر السرد الذي يساعد في فك المعقد من الأحداث والشخصيات، ومن هنا تتعدد إشارات ركيبي إليه باستمرار كما في تعليقه على مسرحية (يوغرطة) لعبد الرحمان ماضوي حين قال " وقد مال المؤلف في سرده إلى التحليل في كثير من الأحيان رغم المواقف الخطابية، سردا وحوارا، ولقد ساعده على هذا أن البطل تعرض لهزائم كما حقق انتصارات على أعدائه " (42).

وينبه ركيبي إلى ضرورة عدم التداخل بين الحوار والسرد ؛ يقول معلقا على مسرحية(نكبة البرامكة) لأحمد رضا حوحو،: " أسلوب المؤلف فيها يبدو ضعيفا مباشرا، بل إنه أحيانا يصبح سردا فيطول إلى أن يبلغ صفحة كاملة " (43). فينبغي أن يبقى الحوار حوارا والسرد سردا كل يؤدي وظيفته بحكم طبيعته في تشابك لصناعة نصية جيدة.

3- الشخصيـة :

حين يحلل الناقد ركيبي مسرحية (التراب) لدودو فإنه يشير إلى نفسية الشخصية المسرحية :" وبلا شك،فإنّ قوة المسرحية تبدو في تصوير الشر في نفس البطل كان يبحث عن الطرق التي تساعده على الانتقام ممن ظن أنّه خطف محبوبته ولكنّه وحتى نشوب الثورة وتغلّب مبادئها على عنصر الشرّ فية وانتحرت فيه عوامل الخير " (44).

يركز الناقد هنا على بعد واحد في المسرحية بينما للشخصية المسرحية لها ثلاثة أبعاد متشابكة : " البعد الجسمي الذي يتمثّل في الجنس وفي صفات الجسم المختلفة، ويتمثّل البعد الاجتماعي في انتماء الشخصية إلى طبقة اجتماعية وفي عمل الشخصية والبعد النفسي وهو ثمرة البعدين السابقين في الاستعداد والسلوك وهذه الأبعاد لها قيمتها في إطار القدرة الفنية التي تربطها رباطا وثيقا بنمو الحدث والشخصية " (45).

ويميل الناقد ركيبي إلى اسلوب المقارنة في دراسته للمسرحيات، فقد عقد مقارنة بين (حنبعل) لتوفيق المدني و (يوغرطة) لعبد الرحمان ماضوي في الشكل والمضمون، فمن حيث الموضوع يرى أنّهما تتشابهان فيه فكلتاهما تعنى بالأبطال التاريخيين " فهذا البطل(يوغرطة) حارب هو الآخر ضد روما التي تمثّل القوة الاستعمارية... لكن يوغرطة وقف ضد أطماع هذه الدولة وضدّ احتلالها وحاربها بشتى الطرق وهو ما فعله (حنبعل) في مسرحية توفيق المدني. وكلا هما قاوم الرومان، وكلا هما تعرض للمخاطر، وكلا هما لم يجد المعونة من الطبقة الأرستقراطية ووجدا ذلك لدى أبناء الشعب، وكلا هما عانى من المكائد والمؤامرات، الشيء الكثير، فهناك إذن خط يربط بين المسرحيتين وبين بعض الأبطال في التاريخ البعيد وينتهي بالفشل للبطلين معا رغم الانتصارات التي حققاها ضد الأعداء " (46).

أما في مجال الشكل فلاحظ ركيبي أن مسرحية يوغرطة تمتاز بالحجم الطويل وبالأحداث الكثيرة وبالمواقف المتنوعة وبالشخصيات المختلفة الاتجاهات والمصالح، الأمر الذي نلحظ معه صراعا واضحا وحركة وحيوية في سردها بالرغم من تفكك أجزائها في أحيان كثيرة نتيجة هذا الطول ونتيجة الإطناب، وقد أشار أيضا إلى المسرحية الشعرية في حديثه عن مسرحية (بلال) لمحمد العيد آل خليفة فقال : " وهو أسلوب شاعري يراعي فيه محمد العيد اختلاف الشخصيات وتنوعها " (47). ويشير أيضا إلى المسرحية النثرية حين يقول : " مسرحية (حنبعل) لتوفيق المدني لم تكن المسرحية النثرية الوحيدة وإن كانت الوحيدة التي طبعت في كتاب قبل الثورة " (48).

ومن أهم ما يمكن استنتاجه من دراسة الناقد ركيبي للمسرح الجزائري ما يلي:

1- اعتماده أسلوب المقارنة التي تبيح له التعرف على السلبيات والإيجابيات ومواطن القوة والضعف في العمل المسرحي.

2- الإشادة بدور المسرح الشعري والنثري وجماليات كل منهما، مع تبيينه لأهمية هذه التجارب في إثراء الفن المسرحي في الجزائر.

3- توظيفه للمصطلح النقدي الذي لا يتميز به الفن المسرحي وحده عن بقية الفنون الأدبية كالقصة والرواية.

4- طغيان الدراسة الأدبية على النقد المسرحي.

وأخيرا فإنّ الناقد عبد الله ركيبي ليس من الذين يتجاهلون المسرحية في مستوياتها المتعددة بل هو يترقب الظاهرة في إهمال معتمد انتظارا لنضجها في

المستقبل لان الحوار النقدي الجاد عامل اساسي من عوامل النضج، ولذلك نجده يتعامل مع نصوص مسرحية متفاوتة المستوى لأنّه يعي جيدا أن الحركة المسرحية تصاحب المتغيرات الاجتماعية والسياسية،وتوافق إيقاعاتها هبوطا وصعودا انسجاما مع واقع تلك المتغيرات.

وإن الرقي بالفن المسرحي في الجزائر ورفع مستوى الثقافة النقدية والذوق العام في بلادنا لا يأتي إلاّ بتبيين سلبيات التجربة المسرحية الجزائرية وإيجابياتها ومن ثم نتمكن من تصور المنهج السليم لتجاوز الأزمة. ومهما يكن من أمر كما يقول الناقد عبد الله ركيبي، فإنّ : " المسرحية الجزائرية باللغة القومية مازال أمامها طريق طويل لكي تقف مع النماذج الجيدة سواء في المشرق العربي أو في غيره ممن سبقنا في هذا اللون من الإنتاج وساعدته ظروفه على الاكتشاف والتفوق، ولعل الجيل الشاب الجديد يتحمل مسؤوليته في هذا التطور المنشود سواء في الموضوع أو الشكل أو في المحتوى حتى ينهض بهذه المسؤولية ويسهم في تطور الأدب العربي في الجزائر " (49)

4- موقفه من أهم القضايا في النقد المسرحي :

أ- رسالة المسرح :

يتفق نقاد المسرح على الرسالة التربوية التي ينبغي أن يطّلع بها هذا الفن لأنّه أقدر الفنون على الاتصال بالجمهور والتأثير على الاتصال بالجمهور والتأثير فيه من خلال خطابات فنية تتجه مباشرة إلى المتلقي تهدف إلى بث أنساق معينة من الوعي الاجتماعي والسياسي تعمل على تهذيب الحياة العامة والارتفاع بمستويات الحس والذوق إلى درجة تتناسب وطموح الشعب في الارتقاء الحضاري، لذلك لم يكن غريبا على الناقد ركيبي أن يختصر وظيفة المسرح في " توعية المواطنين بواقعهم من خلال التاريخ العربي الإسلامي. " (50) دون أن يغفل دور المسرح التعليمي في " إيقاظ الشعور القومي والتمسك بالأخلاق والمثل العربية الإسلامية في محاولة لإحياء تاريخ الجزائر العربي وبعث النماذج الإسلامية التاريخية " (51).

ب- توظيف الرمز :

الرمز من تقنيات الإبداع الفني يستخدم بشكل متفاوت في الأنواع الأدبية. وإذا كان الرمز الأدبي يميل إلى الغموض فإن الرمز المسرحي ينزع إلى الوضوح وينبغي أن يبقى مسرحيا خالصا لا أن يتحول إلى رمز أدبي لأنّه إذا عجز المتلقى عن فك الرمز ومدلولاته عجز عن فهم المسرحية ومن هنا يفقد الرمز المسرحي قيمته الإبداعية.

ويعتبر ركيبي توظيف الرمز في المسرح الجزائري علامة رقي وتطور حيث قال عن مسرحية (يوغرطة) لعبد الرحمان ماضوي :" إنّ الكاتب استخدم الرمز فقد رمز لإفريقيا بامرأة (يوغرطة) يحث البطل على التضحية والجهاد، ثم هنا رمز آخر جميل في المسرحية قصد منه المؤلف إلى الإيحاء بالمستقبل وذلك لما قدم إلى البطل أطفال صغار يتمنى أن يكون كل منهم (يوغرطة) [52]

ج – لغة الأداء :

كثر الجدل في دراسة الفن المسرحي في الجزائر عن لغة المسرح : الفصحى أم العامية ؟ وهي ظاهرة رافقت المسرح منذ نشأته في العشرينات إلى ما بعد الاستقلال، فعبد الله ركيبي يرى " أن منشأ هذه القضية وسبب هذا الحوار أن هناك صداما حادا بين أنصار التعريب وخصومه، فالذين يجهلون العربية لا يتصورون أن يقوم مسرح للشعب يعتمد اللغة القومية وإنّما ينبغي أن يستخدم اللهجة الدارجة، وهذه النظرة حين تتجرّد من الفكرة المسبقة ومن الشعوبية أو من العقد أومن النظرة المحلية الضيقة تكون منطقية ومقبولة، أما إذا كانت تصدر عن تعصّب ضدّ اللغة العربية تفقد سندها وبالتالي تفقد المنطق والواقعية " [53] .

إنّ اللغة ترتقي من لغة توصيل إلى لغة تواصل عند الناقد عبد الله ركيبي لأنّ بها تتحطّم الحواجز الفاصلة وتتشكل أكثر عوامل الاتصال فعالية ونجاعة، وقد نجح توفيق الحكيم حينما استخدم اللغة المزدوجة في مسرحية (عودة الروح) و(يوميات نائب في الأرياف) ولم يكن عجيبا أن يلمس الدارس أن الأوساط الشعبية من ذوي الثقافة المحدودة كانت ميدانا بارزا من ميادين هذا الرواج لكن دون السقوط في (الخطابية) كما لاحظ ركيبي ذلك على مسرحية (حنبعل) لوفيق المدني : " وإن كانت عربية فصيحة،فإنّها تميل إلى الخطابية في الصياغة والأسلوب وتظهر من خلالها عواطف المؤلف، ومشاعره المتفجّرة " [54] . وهذا ما نبّه إليه في العمل المسرحي " حين يشعر القارئ أنّ الشخصية لا تتوجّه للشخصيات المسرحية الأخرى، وكأنّ الكاتب ينسى عمله الفني ليعبّر عن رأيه مباشرة لجمهوره... فلا وجود للجمهور في نظر الشخصيات المسرحية " [55] .

ونتوقف عند هذه النقطة لنوضح أن النّاقد عبد الله ركيبي أصاب كلّ الإصابة في التّفريق بين الأسلوب الوصفي والأسلوب الخطابي قابلا الأوّل كميزة للفن المسرحي الجيد رافضا الثاني كعلامة خطورة على هذا الفن لابتعاده عن تحديد المكان والزمان وافتقاره للحدث والشخصيات الحية المكملة.

ومن الاخطار الفنية في الحوار المسرحي فضلا عن (الخطابية) تاتي (الغنائية) " التي تهبط إلى وصف المشاعر الذاتية للشخصية فتفقد القوة الحركية لأنّها تصبح بمثابة وصف للحدث، تنفصل به الشخصية عن زميلاتها في الموقف وتفقد الجمل تأثيرها العملي، أي وظيفتها الدرامية " (56).

ويرى عبد الله ركيبي ضرورة الاقتصار على استعمال اللغة الفصحى المبسطة في المسرح في حين لا يقف موقف المعادي من العامية " لأنّ المسرحية التي استخدمت اللهجة العامية أداة للتعبير، ووجدت الإقبال من الجماهير لأنّها تخاطبهم بلغتهم العربية الدارجة التي تعبّر عن إحساسهم وعن مستواهم الثقافي وعن مشاكلهم والقضايا التي عايشوها والظروف التي مرّ بها المجتمع الجزائري " (57)وهنا ننبّه إلى ضرورة الحيطة من تلك الخصومة المفتعلة بين اللغة الفصيحة والعامية : " وأن نحكم على الفصحى بأنّها تعجز في هذا المجال نعلل بأن العامية ثرية بقرائن ألفاظها الحية في الاستعمال أو مراعاة لواقع الحال في حديث الشخصيات التي تتكلم العامية، ذلك أنّ الفرق شاسع بين معنى الواقعية الفني وواقعية اللغة " (58)

يقول ركيبي " إنّ الناس لايتحدثون لغة واحدة في أحاديثهم، بل إنّ لكل شخصية ميزة خاصة في أسلوب حياتها وحوارها مع الآخرين " (59)، لذلك يرى أنّه من غير الطبيعي أن تستخدم لغة واحدة ومستوى واحد من التفكير، فعلى القاص ألاّ يستخدم العامية كما يستخدمها أيّ إنسان في الشارع، وإلا فما الفرق بين لغة الحديث العادي ولغة القاص؟

د – الجمهور أو المتلقي :

اعتبر ركيبي مناقشة موضوع (المتلقي) أهم المبادرات في إثراء ثقافة مسرحية فعالة خاصة وأن المتلقين ما زالوا يعانون الأميّة و انتشارها في أوساط الجماهير المتوجّه إليها المسرح .

فالجمهور هو المحك الحقيقي لمعرفة مدى قيمة أي نص مسرحي حين يعرض على خشبة المسرح، ولأنّ المسرح يتميّز عما عداه من أنواع أدبية أو فنية بكونه يجمع بين النص والعرض، ونجد أن توفيق الحكيم مثلا قد أدرك هذه الحقيقة بعد أن كتب مسرحياته الذهنية فلجأ إلى مراعاة جانب الجمهور في مسرحياته.

والجمهور هو الطرف الآخر المهم لنجاح المسرحية فكل مسرحية لا تراعي هذا الطرف تخرج إلى هذه الحياة جنينا ميتا لأنّ التواصل بين الخشبة والجمهور هو ما يعول عليه الفريق المسرحي ككل من مؤلف وممثلين ومخرج...الخ.

ومن اهم عواتق العمل المسرحي غياب المتلقي الذي كان ينشغل بكل شيء عدا المسرح لأنّه من التقاليد الوافدة التي لم تترسّخ بعد كسلوك اجتماعي يعتقد أنّه خاص فقط بمجتمع المعمّرين من الأوروبيين.

ثمّ أخذ هذا العائق يتلاشى شيئا فشيئا لنصادف عائقا من طبيعة أخرى يتمثّل في مستوى النص المسرحي واللغة التي يخاطب بها هذا الجمهور في ظرف راجت فيه الأمية وسيطرت الثقافة الأجنبية على وسائل الإعلام والثقافة والاتصال لكن سرعان ما فقدت الثقافة الأجنبية هذا الدور الاحتكاري خاصة بعد الاستقلال، ومن هنا فكر رجال المسرح في مشاركة الجمهور وانقاده من الأميّة من خلال لغة قريبة منه تمازج بين الفصيحة المبسطة والدارجة، وتهتم بإثارة الموضوعات التي تحركه وتستقطبه وتعبّر عن اهتماماته المختلفة واللصيقة بواقعه وتاريخه.

الهوامش :

1- بوعلام رمضاني : " أضواء على المسرح الجزائري " مجلة الثقافة،الجزائر عدد 79، يناير- فبراير، سنة 1984 ص : 27

2- عبد الله ركيبي : تطور النثر الجزائري الحديث، المؤسسة العربية للكتاب،تونس بالاشتراك مع المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر،ط1، سنة 1973،ص : 214.

3- عبد الله ركيبي : القصة الجزائرية القصيرة، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر،ط2، سنة 1982

4- م، ن، ص: 110.

5- ARLETTE ROTH : LE THEATRE ALGERIEN ,FRANÇOIS MaSPERO ,PARIS 1967 ,p:14.

6- MEHIEDDINE BACHTARZI: MEMOIRES ,SNED,ALGERIE,1968 ,P 19.

7- محمد بن ابي شنب : " المسرح العربي لمدينة الجزائر " مجلة الثقافة (الجزائر)، عدد 55، يناير – فبراير 1980 ص: 35.

8- جورج ابيض : (1880–1940) ولد في بيروت وقد غادرها إلى مصر، كان منذ صغره ميالا للتمثيل، وقد تلقى أصول هذا الفن بفرنسا، كون فرقته التي قامت بتمثيل مسرحيات كثيرة منها (جورج بيروت) 1912، وقام بعدة رحلات إلى لبنان، سوريا، الجزائر وغيرها.

9- بوعلام رمضاني : " أضواء على المسرح الجزائري "، مجلة الثقافة (الجزائر) عدد:26،سنة 1986 ص: 24.

10- MEHIEDDINE BACHTARZI: MEMOIRES, OP. CTT, P43.

11- محمد مصايف :النقد الادبي الحديث في المغرب العربي،المؤسسة الوطنية للكتاب،الجزائر،ط2،سنة1984،ص :250

12- م، ن، ص، ن

13- رشيد القسنطيني (1887– 1944) : هوأحد أعمدة المسرح الجزائري، اسمه الحقيقي رشيد بلخضر، كان هذا الفنان ممثلا ومؤلفا ومغنيا وقد مكّنه إيمانه بقدراته الإبداعية من تحقيق آماله، درس في المدرسة القرآنية لكنه لم يتمكن من إتمام دراسته، حيث اضطر للعمل كحرفي في ورشة النجارة وبعد ذلك توجه إلى فرنسا فعمل في بعض الورشات وكان يزور المسارح، وتمكن من القيام ببعض الأدوار الصغيرة، وبعد عودته إلى أرض الوطن انضم إلى النشاط المسرحي،برز رشيد القسنطيني بفضل جهود (سلالي علي) المدعو (علالو) و هنا بدأ بعرض مواهبه، نظم عدّة جولات عبر التراب الوطني لعرض مسرحياته وشكلت الفكاهة أحسن وسائل التبليغ، واحترف الغناء أيضا فسجل عددا من الأغاني الفكاهية كان أول ظهور له على خشبة المسرح في مسرحية (زواج بوعقلين) عام 1926.

14- عبد الله ركيبي : تطور النثر الجزائري الحديث. ص: 218.

15- م، ن، ص :197

16- م، ن، ص، 198

17- م، ن، ص: 196.

18- م،ن،ص: 197.

19- م،ن، ص:198

20- م،ن،ص:199

21- رويشد : (1921 –1999) يعتبر من الفنانين الشعبيين الذين عبروا عن أخلاق ونفسية الجماهير من خلال تراث شعبي تناقلته الأجيال عن طريق الرواية

الشفهية، من اهم اعمـــاله (حسان طيرو) 1964، و(الغولة) 1966، و(البوابـــون) 1970.

22- كاتب ياسين :(1929–1989) من مواليد قسنطينة، لم يتجاوز في دراســته المرحلة الابتدائية نظرا للظرف الاجتماعية الصعبة التي كان يحياها، في عـــام 1945 اعتقل وسجن وبعد خروجه غادر الجزائر متوجها إلي فرنسا حيث اشتغل كعامـــل بسيط في عدد من الأعمال دون أن يصرف اهتمامه عن الكتابـــة،فكتب الشـــعر والقصة والرواية والمسرحية، وفي عام 1971 أشرف على فرقة مسرحية شابة هـــي (فرقة مسرح البحر)بالقبة وقام بجولة عبر ربوع الوطن عرض خلالها عـــددا مـــن أعماله المسرحية :(الرجل ذو النعل المطاط)و (غبرة الفهامة)و(محمد خذ حقبيتك).

23- ولد عبد الرحمان كاكي :(1934 –1995) هو أحد رجـــالات المســـرح الجزائري الذين كرسوا حياتهم للنهوض به وخدمة الفن المسرحي في الجزائر وقـــد تمكن عبر حياته وخبراته الطويلة من الوصول إلى تجربة مسرحية نابغة من التـــراث من أشهر مسرحياته : (القراب والصالحين)،(بني كلبون) (ديوان الملاح).

24- عبد الله ركيبي : تطور النثر الجزائري الحديث،ص:225

25- م،ن،ص:218

26- م،ن،ص:219

27- م.ن، ص: 225.

28- م..ص: 218

29- م،ن،ص:219

30- مخلوف بوكروح : ملامح عن المسرح الجزائري، ص: 26

31- م،ن،ص،ن

32- م،ن،ص، ن

33- عبد الله ركيبي : تطور النثر الجزائري الحديث :ص 234

34- م، ن، ص: 219.

35- سعد بن أبي شنب : " المسرح العربي لمدينة الجزائر "، ترجمة عائشة حمـــار مجلة الثقافة (الجزائر) عدد 55، يناير – فبراير 1980. ص: 55.

36- عبد الله ركيبي : تطور النثر الجزائري الحديث،ص : 230.

37- م،ن،ص،ن.

38- أحمد بن دياب : ولد أحمد بن صالح بن دياب بالقنطرة ولاية باتنة عـــام 1914، وانتقل عام 1930 إلى طولقة ليتلقي مبادىء العلوم ويتفقه في الدين وبعدها

انتقل إلى قسنطينة عام 1933 ولازم الإمام عبد الحميد بن باديس مدة سنتين، التحق بالزيتونة عام 1935 ومنها نال شهادة الأهلية ثم العالمية،وبعد رجوعه سنة 1942 عين مديرا لمدرسة برج بوعريريج، ثم مديرا لإحدى مدارس العلمة ثم أستاذا بمعهد عبد الحميد بن باديس بقسنطينة، نشر إنتاجه في البصائر وله مسرحيتان : (امرأة الأب) 1952، و (الآمر بأحكام الله) 1954.

39- م،س،ص: 234.

40- عبد الله ركيبي : نفوس ثائرة، مقدمة شكري محمد عياد. ص: 5

41- محمد صالح الجابري : " الثورة الجزائرية من خلال المسرحيات التي نشرت بتونس خلال الثورة. مجلة الثقافة عدد :96 نوفمبر – ديسمبر 1986 ص: 34.

42- محمد الصالح الجابري : " النشاط العلمي والفكري للمهاجرين الجزائريين بتونس. ص:424.

43- 44–عبد الله ركيبي : تطور النثر الجزائري الحديث. ص: 2

45–م،ن،ص :217.

46 -م،ن،ص: 228.

47 -م،ن،ص:226

48 -م،ن، ص:224

50-م، ن،ص، ن

51-م،ن،ص:231

52-م،ن، ص: 236

53-م،ن،ص :218

54-م، ن، ص :229

55-م، ن، ص: 225.

56 –م، س،ص: 228

57-م،ن،ص : 229.

58-م،ن،ص : 235.