أثر التّراث الشعبيّ في المسرح الجزائريّ ومساحات التجريب
تجربتا (كاكي) و(علّولة) أنموذجا

The influence of folk heritage on Algerian theatre and experimental spaces
Kaki and Aloula's experiences as examples

ط.د. رواق زليخة♥

أ.د. نوار عبيدي♥

المُعرّف الرّقميّ للمقال:10.33705/0114-028-001-021 DOI

تاريخ الإرسال: 2025 /09/19 تاريخ القبــول: 01 / 10/ 2025 تاريخ النشر: 2026/03/15

ملخّص: حاوَلتْ هذه الدراسة الكشف عن أثر توظيف التّراث الشعبيّ في المسرح الجزائريّ من خلال تجربتين رائدتين لكل من ولد عبد الرحمان كاكي وعبد القادر علّولة، وأوضحت كيف تعامل كل منهما مع هذا التّراث من أجل ترسيخ تجربة مسرحيّة جزائريّة أصيلة، وانتهت هذه الدراسة بالحديث عن تفاعل وتجاوُب الجمهور مع مسرح التّراث الشعبيّ، ودوره في نشر الوعي المسرحيّ. وقد أسفرت الدراسة عن نجاح تجربتي كاكي وعلّولة في محاورة التّراث الشعبيّ وتوظيفه بصورة فنيّة تفصح عن جدّيتهما في خلق مسرح جزائريّ أصيل يتلاءم مع ذوق المتفرّج الجزائريّ، ويُعَبِّر عن قضاياه واهتماماته.

كلمات مفتاحيّة: التّراث الشعبيّ؛ المسرح الجزائريّ؛ كاكي؛ علّولة؛ الفرجة.

♥ جامعة باجي مختار عنابة.

البريد الإلكتروني: zoulikharouag91@gmail.com (المؤلف المرسل).

♥ جامعة الشاذلي بن جديد الطارف.

البريد الإلكتروني:nouarabidi3@gmail.com

Abstract: This study attempts to reveal the impact of the use of folk heritage in Algerian theater through two pioneering experiences by Ould Abderahman Kaki and Abdelkader Alloula. It explains how each of them dealt with this heritage in order to establish an authentic Algerian theatrical experience. and concludes by discussing the audience's interaction and response to folk heritage theater and its role in spreading theatrical awareness. The study concluded that Kaki and Alloula's experiments in engaging with and employing folk heritage in an artistic manner were successful, demonstrating their seriousness in creating an authentic Algerian theatre that suits the tastes of Algerian audiences and expresses their issues and concerns.

Keywords: folk heritage, Algerian theater, Kaki, Alloula, Al-fourja

1. مقدّمة: حظي التّراث الشعبيّ بتوظيف مكثّف في الإنتاج الأدبيّ على اختلاف أجناسه (رواية، شعر، قصة، مسرح)، كما اختلفت وتعدّدت دوافع وأشكال توظيفه واستلهامه، وإذا كان الكثير من الكتاب والدّارسين قد وجدوا فيه متنفسًا، ومادة خصبة لإثراء إبداعهم ودراساتهم؛ فإن الأمر يختلف في مجال المسرح، لأن العودة إلى توظيفه تعني التأصيل لمسرح عربيّ يختلف عن المسرح الغربيّ في الشكل والمضمون، وانطلاقا من هذا التصور يمكننا أن نطرح الإشكالية الآتية: هل كان لتوظيف التّراث الشعبيّ في المسرح الجزائريّ أثر في رسم مَلامِحَ لكتابة مسرحية جديدة، أم أنه كان مجرد بَهْرَجَةٍ فقط؟ وهل هذا التوظيف أغْنى نصوصَه فكريًا وجماليًا ومكّنه من تطوير أساليبه وتقنياته في الكتابة المسرحيّة؟ وغيرها من الأسئلة التي سنحاول الإجابة عنها في هذه الدراسة.

2-**علاقة المسرح بالتّراث الشعبيّ:** نشأ المسرح وترعرع في حضن التّراث الشعبيّ، فقد وظّف كل أشكاله ومواده توظيفا يكشف عن ثراء المادة التّراثية

الشعبيّة، وفاعليتها في إثراء فنّ المسرح، وهذا راجع لما تتميز به من حضور قويّ في ذاكرة الشعوب، إضافة إلى أنّها تجسد فلسفة الانتماء والهوية.

وقد شكّل التّراث الشعبيّ رافدًا أساسًا لمختلف التجارب المسرحيّة القديمة والحديثة، فقد نشأ المسرح الإغريقي –المرجع الأوّل لفنّ المسرح –نشأة أسطورية معتمدا على "طقوس الاحتفال بأعياد الإلاه "ديونيزوس"، كما انحدر قبله المسرح المصري من طقوس الاحتفالات الجنائزية"[1] (حسن المنيعي ص6). فكان الفكر الأسطوري هو المهيمن على المسرح الإغريقي.

وممّا لا شك فيه أنّ العرب كذلك قد نهلوا من التّراث الشعبيّ لإثراء تجاربهم المسرحيّة، فظهرت عبر أقطار الوطن العربي فرق مسرحيّة مختلفة، وكُتّاب مسرحيّون كُثْر جسّدوا هذه الرؤية التّراثية للمسرح، والتّي تهدف إلى خلق مسرح عربيّ يختلف عن المسرح الغربيّ في شكله ومضمونه، ينبع من عمق الهوية العربيّة، ويعكس طموحات شعبه وآماله.

تأخّر الفعل المسرحيّ في الجزائر شأنه شأن سائر الدّول العربية، لكنه ومنذ أن ظهر في أوائل القرن العشرين وهو يحاول إرساء دعائمه، وإثبات وجُوده بالرغم من الصعوبات التّي واجَهَتْ مسيرته، ويقوم بدوره في توعية الشعب وتثقيفه، ويبحث عن أساليب جديدة تسهم في إنجاح العمل المسرحيّ على مستوى النص والعرض، فظهر ثُلة من المسرحيّين الّذين أبدعوا في رسم ملامحه، وأغنوا الريبرتوار المسرحيّ بأعمال خالدة أمثال "ولد عبد الرحمان كاكي" و"عبد القادر علّولة"، و"كاتب ياسين" وغيرهم ممّن أسهموا في دفع عجلة المسرح إلى الأمام.

3–ريادة كاكي وآليات توظيفه التّراث الشعبيّ في مسرحية (ديوان القراقوز): كان "ولد عبد الرحمن كاكي" رائدًا في توظيف التّراث الشعبيّ في مسرحه فكانت معظم مسرحياته "مستوحاة من القصص الشعبيّ القديم المحفوظ في الذّاكرة الشعبيّة"[2]. (جروة علاوة وهبي، ص54) كما كان سبّاقا في توظيف

تقنية المدّاح من خلال مسرحية (القرّاب والصالحين)، وهذا مارجّحه "الرشيد بوشعير" حين قال "ولعل (كاكي) في هذا العمل هو أول من أدخل شخصية المدّاح في المسرح الجزائريّ، وإذا كانت شخصية المداح في التّراث الشعبيّ الجزائريّ تجوب الأسواق وتسرد الحكايات الطريفة والقصص الديني والتاريخي بواسطة الرّبابة، فإنها تدخل المسرح في (القرّاب والصالحين) بوصفها راوية وبوصفها معلّقة حريصة على استخلاص العبر من المواقف والأحداث"[3] (الرشيد بوشعير، ص73).

والملاحظ أنّ شخصية المدّاح عندما انتقلت من بيئتها الحقيقية (الأسواق والسّاحات) إلى المسرح تغيرت حيث تخّلت عن الرّبابة، كما تبدّلت وظيفتها لأنّها لم تَعُد تقدّم العرض بمفردها، بل أصبحت تقدّمه مع مجموعة من الشخصيات، إضافة إلى العناصر الأخرى المكوّنة للعرض المسرحيّ كالديكور والإضاءة والموسيقى...

قامّ كاكي" بإثراء جلّ أعماله المسرحيّة بعناصر تراثية شعبية متنوعة، فوظف الحكاية الشعبيّة والأسطورة، والأغنية الشعبيّة والحِكَم والأمثال، وغيرها من العناصر الأخرى، وقد صاغَها بلغة محليّة شعبيّة أصيلة عملت على إثرائها دلاليّا وجماليّا، ولا غرابة في ذلك إذا علمنا أنّ الكاتب نفسه قد نشأ في بيئة ريفية تنضح بموروث شعبي وثقافي ثريّ، فقد عاش "وترعرع في جوّ تراثي حيث شعراء الملحون وأقوال المدّاحين وحكايات القوّالين"[4]. (إدريس قرقوة ص365)، ومن أهمّ مسرحيات "كاكي" التي حفلت بتوظيف التّراث الشعبيّ نجد مسرحية (ديوان القراقوز)[5] أو كما عنونها كذلك بـ "الطائر الأخضر"، وهي مسرحية مقتبسة عن الكاتب الإيطالي "كارل قوزي" كما أفصح عنه المؤلف في متن المسرحية.

ورغم أنّ هذه المسرحيّة كانت مقتبسة إلاّ أن كاكي بموهبته الفطرية وخبرته المسرحيّة استطاع أن يبدع في اقتباسها بعد ما ألبسها عباءة محليّة شملت

اللغة والشخصيات، إضافة إلى الإطار الزماني والمكاني الذي قام بتعديله وتحويره ليناسب بيئته المحليّة.

كتب "كاكي" مسرحيته بلغة عامية محليّة، لغة الغرب الجزائريّ بمفرداتها وخصائصها، لغة تقترب كثيرا من لغة المحكي السّردي "فقد نجح ولد عبد الرحمن كاكي في السيطرة على معجم اللغة المحكيّة (العامية الدّراجة) مستغلا جماليات البلاغة الشعبيّة"[6]. (إدريس قرقوة، ص365).

فهذه اللغة الشعبيّة المسجوعة والمؤثرة هي التي تدفع بالمتلقي قارئا كان أم متفرجا إلى الاقبال على قراءة النصوص المسرحيّة أو مشاهدة عروضها، كما تساعد في فهمها ونجاحها.

3-1- مرجعية العنوان التّراثية الشعبيّة وحمولته المعرفية: اختار (كاكي) لمسرحيته (ديوان القراقوز) عنوانا مثيرا ذا حمولة تراثية ضاربة في القدم تستدعي قراءته وتوضيحه لأن "العنوان في العمل الدرامي يعد بوابة أو بؤرة يجب التأمل فيها قبل قراءة المسرحيّة والدخول إلى فضاء النص"[7] (عبد الرحيم اصميدي، ص36)، لذلك فإن اختيار عنوان المسرحيّة لا يكون اعتباطيا بل يجب أن يكون منسجما مع "المضامين الفكرية والجمالية داخل النص المسرحيّ"[8]. (م ن، ص36).

لقد تولى كاكي الحديث عن لعبة القراقوز بنفسه في بداية المسرحيّة وعلى مدار عدة صفحات، وهذا دليل على درايته الواسعة بهذا الشكل الفني وتشبعه بتقنياته وخصائصه. وقد قدمت لنا فرقة القراقوز حِكَمًا كثيرة جاءت على شاكلة الشعر الملحون المسجوع والمقفى، وهو ما يجعل تلقيها ممتعاً، فيه راحة للأذن ودغدغة للمشاعر وإيقاظ للعقول لما تتضمنه الحكمة من معاني مكثفة ومختزلة ضمن بنائها اللغوي.

لم يكتف كاكي بتوظيف لعبة القراقوز في بداية المسرحية فيما يشبه الاستهلال أو الجوقة، بل وظفها كذلك في متن المسرحية في ثلاثة مواضع مختلفة لأغراض فكرية وجمالية.

وهكذا يكون كاكي بتوظيفه للعبة القراقوز قد كسب الرهان لمشاهدة عرضه لأنه أضحى قريبا من الجمهور وهو يشاهده بطريقة مختلفة، وفي فضاء جديد وبلغة شعبية مفهومة.

3-2- حضور الأسطوري والخرافي في مسرحية ديوان القراقوز لـ كاكي:

انْبنى خطاب مسرحية (ديوان القراقوز) على عوالم أسطورية منذ بداية المسرحيّة الى نهايتها، هذه العوالم عملت على إثراء المسرحيّة بإيحاءات رمزية ودلالات تعبيرية أسهمت في تعميق المعنى، وإيضاحه بطريقة فنية.

يتجلى الخطاب الأسطوري والخرافي في المسرحيّة من خلال شخصياتها وأحداثها ومكانها، ومن أهم الشخصيات التي تتصف بقدرات خارقة نجد شخصية (بريغلة)، هذا الشاعر الحكيم، مصدر المعرفة الغيبية، كان يعلم الغيب ويتنبأ بما سيحدث للآخرين، وهو ما جعله أداة طيعة في يد الكاتب استعملها لتعزيز الجانب الأسطوري والعجائبي في المسرحيّة.

وظف الكاتب أيضا الطائر الأخضر تلك الأسطورة التي وردت واستلهمت في مختلف الآداب العالمية بسبب شيوعها في معظم أساطير الشعوب، وترددها لدى هذه الشعوب بأسماء مختلفة "العنقاء" عند العرب و"السمندل" عند الهنود و"بنو" عند المصريين القدماء و"الفينيق" عند الآشوريين فاليونانيين فالرومان و"السيمرغ عند الفرس... وإن كانت ثمة فروق جزئية بين أسطورة شعب وآخر"[9]. (نضال الصالح، ص39)، فأسطورة "الطائر الأخضر" تقابل أسطورة "العنقاء "عند العرب، وقد وظفت بإسهاب في الأدب العربي في مختلف أجناسه الأدبية.

إضافة لتوظيفه "للغول" بشكله المخيف، وقدراته الخارقة، وحديثه عن الجن.

إن كل هذه الشخصيات العجيبة والخرافية التي أنتجتها مخيلة الكاتب وبغض النظر إن كانت أساسية أو ثانوية عملت على تقوية الجناب الدرامي والعجائبي في المسرحيّة.

يتجسد المكان داخل النص المسرحيّ في شكل علامات ورموز لغوية ليس له وجود فعلي إلا في ذهن القارئ فهو "يكون دائما خياليا لا يتواجد إلا في خطاب الشخصيات"[10] (Marie cloud huber,p 18).

كما هو الحال مع (جنان السخطة)، فهو مكان يعج بالجن، فيه التفاح يتكلم والماء يغني، ومن يدخله يتحول إلى شجرة أو حجر، ومامن أحد ذهب إليه إلا وقد فقد حياته.

إنه مكان عجيب ومخيف تؤثثه أشياء خيالية، يشبه كثيرا تلك الأماكن الموجودة في كتاب ألف ليلة وليلة.

مكان آخر يزيد من كثافة الخطاب الأسطوري والخرافي في المسرحيّة هو "جبل الشواطين" الذي يعيش فيه الغول، وهو ما يعني أن الذهاب إليه محظور ومحفوف بالمخاطر.

تمظهر التّراث الشعبيّ في مسرحية "ديوان القراقوز" بصور مختلفة، أسهم في فهم مضمونها، كما أضفى عليها طابعا محليا، وبعدا جماليا، والشيء ذاته ينسحب على مسرحيات كاكي الأخرى التي أبدع في كتابتها، مستلهما فيها المخزون التّراثي الشعبيّ الجزائريّ، الشفهي منه والمكتوب، لأنه يدرك بأنه هو السبيل لخلق تلك الألفة، وذلك التواصل بين مسرحه والجمهور، فيسهل التأثير فيه، وتمرير رسالته.

4- مسرح علّولة بين الرؤية التّراثية والتجربة الميدانية: وغير بعيد عن تجربه كاكي الجادة والناجحة، والتي سعى من خلالها إلى إضفاء صفة المحلية والأصالة على مسرحه نجد تجربة عبد القادر علّولة أحد أبرز أعلام المسرح الجزائريّ وحتى العربي، كان مولعا بفن المسرح، جادا في النهوض به وتطويره

فقد أنفق جل وقته بين التمثيل والتأليف والإخراج المسرحيّ، وهو ما أسهم في نضج تجربته المسرحيّة، والتي عُدت فيما بعد مرجعا للكثير من المسرحيّين في ذلك الوقت.

اتّجه علّولة إلى التّراث يستمد منه بعض العناصر ليضفي على فنه خصوصية وجمالية يستطيع من خلالها التأثير في المتلقي فكانت وسائله "في ذلك الموروث الشعبيّ بسرديته وبأدواته الفنية مثل القوّال والمداح وبشكله الحلقوي الذي يضفي جمالا لا يضاهى أثناء العرض"[11]. (فرقاني جازية ص124).

وبعد رحلة بحث طويلة وشاقة تمكن علّولة من محاورة تراثنا الشعبيّ واستنطاقه، فاستعار منه فن (القوّال) وفن (الحلقة) وقام بتوظيفهما في مسرحه وهو ما أضفى عليه مسحة شعبية جعلته مسرحا متميزا ومتفردا، حاول من خلالهما ترسيخ قواعد جديدة في فن المسرح الجزائريّ، فقد اكتشف (علّولة) قصور المسرح الأرسطي في تقديم فرجة كاملة للجمهور الجزائريّ، هذا الذي يختلف قطعا عن المتفرج الأوروبي إذ نجده يقول "أظهر نشاطنا المسرحيّ ذو النسق الأرسطي حدوده، فقد كانت للجماهير الجديدة الريفية أو ذات الجذور الريفية تصرفات ثقافية خاصة بها تجاه العرض المسرحيّ، فكان المتفرجون يجلسون على الأرض ويكونون حلقة حول الترتيب المسرحيّ، disposotch sceneque، في هذه الحالة كان فضاء الآداء يتغير، وحتى الإخراج المسرحيّ الخاص بالقاعات المغلقة ومتفرجيها الجالسين إزاء الخشبة، كان من الواجب تحويره، كان يجب إعادة النظر في كل العرض المسرحيّ جملة وتفصيلا"[12]. (علّولة، ص 214).

وهكذا وانطلاقا من تجربته الميدانية اكتشف علّولة محدودية المسرح الأرسطي في تبليغ رسالته في المجتمع الجزائريّ، لأنه لاحظ بأن المتفرّج الريفيّ يشاهد العرض المسرحيّ بطريقة خاصة، فهو يجلس على الأرض في

شكل دائري مُشَكِّلا بذلك حَلَقَةً، ولا غرابة في هذه الطقوس التي يمارسها هذا الجمهور لأنه أَلِفَ هذا النوع من الفُرْجات في حلقات المَدَّاحين التي كانت منتشرة بكَثرة في ذلك الوقت في الأوساط الريفيّة.

من هنا كانت الانطلاقة الفعلية لعلّولة في ممارسة مسرح (الحلقة) و(القوّال)، حيث رأى فيه بديلا ناجحا للمسرح الأرسطي، لكنه تفطن أنه لن يستطيع نقله للمسرح بشكله الشعبيّ كما هو، لذلك فكر في تحويره وتكييفه مع فن المسرح بإدخال بعض التعديلات عليه، فبدأها بتقليص الديكور الذي اقتصر على بعض الاكسسوارات البسيطة فقط[13] (علّولة، ص18)، كما قام بإلغاء الكواليس" إذ لم يبق أي معنى لدخول وخروج الممثلين ... كل شيء كان يجري بالضرورة داخل الدائرة المغلقة ولم يبق هناك كواليس، وكان يجري تغيير البدلات على مرأى من المتفرجين، وغالبا ما كان الممثل يجلس وسط المتفرجين بين فترتي أداء لشرب سيجارة دون أن يتعجب لذلك أحد"[14]. (علولة، ص 18).

مس هذا التعديل كذلك آداء الممثلين، لأن الشكل الدائري للحلقة يسمح للجمهور بمشاهدة الممثل من كل الجهات الأمامية والخلفية وحتى على الجانب لهذا السبب "اضطر الممثلون الى أقلمة آدائهم، ولكن ما العمل عندما يكون المتفرج أمامك ووراءك؟ وجب إذن إعادة نظر جذريّة لما كان عليه آداء الممثل"[15]. (علولة، ص18).

يرتبط القوّال في مسرح علّولة بالفعل السردي والحكائي بخاصة، لذلك نجد علّولة يطلق على مسرحه تسمية المسرح السردي حيث يقول" إن الأمر هنا يتعلق بمسرح سردي وليس بمسرح تشخيص للحركة ذي النمط الأرسطي الذي كان يمارس في أوروبا منذ بداية القرن، والذي مارسناه في الجزائر من العشرينات إلى يومنا هذا"[16] (محمد جليد، ص 234-235)، فهو مسرح يعتمد على القول والكلمة أكثر من اعتماده على تمثيل الأحداث وتشخيصها.

وعلى منوال المسرح البريختي استثمر علّولة شخصية القوّال لمنع اندماج الجمهور مع العرض المسرحيّ، غير أنه ألبسها لباس عصرها، وجعلها تتعايش داخل مسرحه الحلقوي مع متطلبات الخشبة والجمهور المتلقي.

زاوج علّولة بين العناصر التّراثية الشعبيّة والمفاهيم البريختية للتأسيس لمسرحه، فقد أراده مختلفا من حيث الشكل والمضمون عن المسرح الأرسطي فهو" مسرح ينهل من حيث الشكل من التّراث الثقافي الشعبيّ والتّراث العالمي كما أنه مسرح ينطلق من حيث المضمون من المشاكل اليومية، ومن المعيش الحقيقي واليومي لشعبنا"[17]. (محمد جليد، ص235).

منح علّولة وظيفة السرد للقوال وجعلها شخصية مختلفة عن شخصيات المسرحيّة من خلال اللباس الذي يرتديه والحركات التي يؤديها، واعتماده على طاقته الصوتية للتأثير في المتلقي، كما لجأ إلى توظيف الأغنية بطبوع مختلفة" لحضورها المكثف في التّراث الشعبيّ، ولصلتها الوطيدة بذاكرة الشعب ولقدرتها على تحمل عبء الموضوع المطروح ولجوانبها الجمالية التي تسهم في إحداث الأثر المرجو" [(18)] (فرقاني جازية، ص 217)، ولقد اختار لها صوتا مميزا بإمكانه أن ينفذ إلى وجدان المتلقي، ويخاطبه بلغة شاعرية مؤثرة، كما تمنحه فرصة استرجاع المشاهد المسرحيّة وتأويلها قبل مغادرة العرض المسرحيّ. كما أسهم القوّال في الربط بين المشاهد السردية والمقاطع التمثيلية الحوارية.

استعان القوّال في مسرحيات علّولة بطاقته الجسدية والصوتية" فهو في مركز الحلقة الراوي/ الممثل/ المغني، يمسرح الكلمة، وينقش العرض بمختلف أجناس القول: التلميح، الإشارة، التصريح، التضخيم بهدف إثراء الخيال المبدع للجمهور " [(19)]، (علّولة، ص11) حيث يعمل هذا السرد الممسرح على تحويل المشاهد البصرية إلى مشاهد تخييلية ويحرض خيال الجمهور بمساعدة الجانب التمثيلي الذي يؤديه القوّال، وهو ما يتيح له تأثيث العرض المسرحي في ذهنه.

وهكذا تمكن علّولة من خلال انفتاحه على التّراث الشعبيّ بأشكاله ومضامينه المختلفة من إثراء تجربته المسرحيّة على مستوى النص والعرض.

5- **تفاعل وتجاوب الجمهور الجزائريّ مع مسرح التّراث الشعبيّ:** يختلف النص المسرحيّ عن غيره من النصوص الأدبية الأخرى في كونه وجد ليقال لا ليقرأ، وهو ما يجعل ارتباطه بالخشبة أمرا حتميا، لذلك كانت طريقة إبداعه وقراءته وتلقيه مختلفة، فهو "فن المفارقات بامتياز، وهي مفارقات محايثة لطبيعته: إنه أدب وفرجة في الآن ذاته" [20] (محمد التهامي العماري، ص21) فالكاتب المسرحيّ يضع نصب عينيه أنه لا يكتب نصه للقراءة، بل للتمثيل على خشبة المسرح، إضافة إلى ضرورة تصوره لذلك الجمهور الذي سيشاهد عرضه، ونحن لا نعني بذلك أن هذا الجمهور سيكون بمواصفات معينة ومحددة، فبديهي أن يكون مجموع المشاهدين "يختلفون في الثقافة والتقاليد فتبرز بنهم الفروقات الفردية التي تلعب دورا في تأسيس الادراك ونوعيته عند كل فرد من أفراد هذا التجمع المتجمهر" [21]. (عبد الكريم عبود، ص43)

إن هذا الاختلاف الذي قد يشمل كذلك " العمر والدين والجنس والتربية والذوق والبيئة والطبقة الاجتماعية" [22] (نبيل راغب، ص116)، هو مادفع بعبد القادر علّولة على انتهاج منحى تجريبيا في ممارسته المسرحيّة، لأنه يعول كثيرا في مسرحه على خلق تفاعل حي بين عروضه وذلك الجمهور الذي جاء لمشاهدتها لأغراض مختلفة، إنه يتطلع لجمهور يستطيع التأثير فيه، ويتمكن من فهم رسالته، فسعى إلى تزويده "بوسائل وبمبررات تمكنه بينما هو يرفه عن نفسه، من أن يجد مادة ووسائل تساعده على تجديد طاقاته وبعث الحيوية في نفسه لكي يتحرر ويمضي قدما إلى الأمام". [23] (محمد جليد، ص243).

إن اكتشاف طبيعة الجمهور وكيفية تجاوبه وتلقيه للعروض المسرحيّة لا يتأتى من خلال التصورات النظرية فقط، بل يجب أن تدعمه التجربة الميدانية التي من شأنها أن توجه عمليات اشتغال المسرح توجيها سليما من حيث

التأليف والإخراج، وما يصاحبه من آداء للمثلين، وديكور وإضاءة وأكسسوارات،وغيرها من عناصر العرض المسرحيّ التي تعمل مجتمعة على تحويل النص المكتوب إلى عرض مسرحي مميز، فالمسرح" فن تجريبي يقوم على علاقته بالجمهور أي على الاتصال البشري الحي، وتقاس جماليات المسرح بمدى التفاعل الذي يتم بين المنصة والجمهور، وبالأثر الذي يتركه هذا اللقاء في المجتمع"[24]. (مخلوف بوكروح، ص93).

شكلت لغة التّراث الشعبيّ ومواضيعه سببا كافيا لتفاعل الجمهور ما يعرض أمامه، إنها لغة تخاطب شعوره ووجدانه بالدرجة الأولى، كما أنها بسيطة ومفهومة تستوعب قضايا الإنسان اليومية وتمظهراتها المختلفة، وماهتمام الكاتب المسرحيّ بتطعيم مسرحياته بعناصر من التّراث الشعبيّ كالحكاية الشعبيّة والحكمة والنكتة والأغنية وغيرها من العناصر الأخرى، إلا لأنه يريد أن يتخفى خلف رمزيتها ليعالج قضايا مجتمعه وشعبه، فهو يريد أن يكون هذا التّراث "نافذة جمالية أو قالبا فنيا لمناقشة قضايا معاصرة" [25] (أحمد بلخيري ص128)، إضافة إلى أن توظيف التّراث الشعبيّ في المسرح يجعله أكثر واقعية، وأكثر قربا من ذهن المتلقي وقلبه.

كان لتوظيف الحلقة والقوّال أو المداح في المسرح الجزائريّ دور كبير في إقبال الجمهور على مشاهدة العروض المسرحيّة، وقد تم ترسيخ هذا التوجه من خلال تقديم العروض في "الهواء الطلق وفي وضح النهار مجانا، وفي فضاءات مختلفة، باحات المدارس، ورشات القرى الفلاحية الجديدة، مطاعم المصانع، حظائر... إلخ"[26] (علّولة، ص17) فقد خرج المسرح من الصالات المغلقة، وخشبات المسرح المهيأة إلى أماكن مفتوحة، تستقطب جمهورا واسعا من مختلف فئات الشعب، ومن هنا تبدأ عملية بناء الوعي المسرحيّ وإكساب الجمهور ثقافة مسرحية، تمكنه من المشاركة في صناعة الفعل المسرحيّ،وتزداد وظيفيته في تلقي العرض المسرحيّ، ويكون تأويله منطقيا، "فالجمهور النشيط

لا يكتفي بالاستمتاع بالعرض فحسب، بل يتمعن في الأحداث الجارية فوق المنصة، مقارنا بينها(الأحداث) وبين واقعه الاجتماعي، ويحاول تقديم استفسارات لما شاهده، ويبلغ المعلومات التي تلقاها والصادرة عن إشارات العرض إلى وسطه الاجتماعي، عائلته، أصدقائه..."[27] (مخلوف بوكروح، ص 97)، وهو الهدف المنشود من الممارسة المسرحيّة، والمتمثل في الانخراط في عملية البناء والترقية للفرد والمجتمع.

ومما سبق ذكره يمكننا القول أن للتراث الشعبيّ أثرا بالغا في إقبال الجمهور على مشاهدة العروض المسرحيّة للمتعة والفائدة معا.

6-خاتمة: نخلص في هذه الدراسة التي تمحورت حول أثر توظيف التّراث الشعبيّ في المسرح الجزائريّ إلى النتائج التالية:

1- استطاع المسرح الجزائريّ بعودته لتوظيف التّراث الشعبيّ من خلق مسرح جزائريّ أصيل، يمايز المسرح الغربي في الشكل والمضمون.

2- تمكن كاكي من محاورة التّراث الشعبيّ الجزائريّ، وتوظيفه توظيفا إبداعيا يكشف عن ثراء تجربته المسرحيّة، وقدرته على إعادة إحيائه ومسرحته ليناسب فن المسرح.

3- تضمنت مسرحية "ديوان القراقوز لكاكي حضورا متنوعا للتراث الشعبيّ أسهم في فهم مضمونها وإثرائها فكريا وجماليا.

4- انطلق علّولة من التجربة الميدانية لرسم معالم مسرحه، مستعيرا من المخزون التّراثي الشعبيّ تقنيتي "الحلقة" و"القوّال" واتكأ عليهما في عمليتي التجريب والتأصيل للتأسيس لمسرح جزائري أصيل يلبي طموحات الجمهور الجزائريّ.

5- كان لتوظيف التّراث الشعبيّ في المسرح الجوائري أثر كبير في تفاعل الجمهور مع عروضه، لأنه مسرح يخاطب وجدانه ومشاعره بلغة بسيطة مفهومة.

6- الهوامش:

1-حسن المنيعي، ويبقى الإيداع، دراسات عن المسرح والأدب في المغرب، المركز الدولي لدراسات الفرجة، ط1، 2008م، ص6.

2-جروة علاوة وهبي، ملامح المسرح الجزائريّ، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريّين الجزائر، دط، 2004م، ص54.

3-الرشيد بوشعير، توظيف التّراث في المسرح المغاربي، ضمن أعمال ضمن أعمال الملتقى العلمي: "توظيف التّراث في المسرح المغاربي، محافظة المهرجان الوطني للمسرح المحترف، وزارة الثقافة، الجزائر، ماي، 2010م، ص73.

4-إدريس قرقوة، التّراث في المسرح الجزائريّ، دراسة في الأشكال والمضامين، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع، ج1، ط1، 2009م، ص365.

5-ولد عبد الرحمن كاكي، ديوان القراقوز أو الطائر الأخضر، المسرح الجهوي بوهران د ط ، د ت.

6-إدريس قرقوة، التّراث في المسرح الجزائريّ، دراسة في الأشكال والمضامين ص365.

7- عبد الرحيم اصميدي، تأصيل النص المسرحيّ، دراسة لمسرحية أبوحيان التوحيدي (دار التجهيز للنشر والتوزيع، ط1، 2006م)، ص36.

8- م ن، ص36.

9- نضال الصالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2001، ص39.

10 -Marie Claud Huber, lethéatre,(amand, colin, vuef , paris, – .(2003), p18

11- فرقاني جازية، أفق التوقعات في مسرح علّولة بين الخطاب الإيديولوجي وجمالية التلقي، دراسات جزائريّة، مخبر الخطاب الأدبي في الجزائر، جامعة وهران، عدد3، مارس 2006م، ص 214.

12- عبد القادر علّولة، الظواهر الأرسطية في المسرح الجزائريّ، المؤتمر العاشر للجمعية الدولية لنقاد المسرح برلين 1987م، من مسرحيات علّولة (الأقوال – الأجواد- اللثام) ص 17.

13- عبد القادر علّولة، الظواهر الأرسطية في المسرح الجزائريّ، م س، ص18.

14- م ن، ص 18.

15- م ن، ص18.

16- محمد جليد، لقاء مع عبد القادر علّولة، من مسرحيات علّولة (الأقوال – الأجواد- اللثام)، ص234- 235.

17- م ن، ص 235.

18- فرقاني جازية، أفق التوقعات في مسرح علّولة بين الخطاب الإيديولوجي وجمالية التلقي، ص 217.

19- عبد القادر علّولة، الظواهر الأرسطية في المسرح الجزائريّ، م س، ص12.

20- محمد التهامي العماري، مدخل لقراءة الفرجة المسرحيّة، منشورات دار الأمان الرباط، ط1، 2006م، ص15.

21- عبد الكريم عبود، الحركة على المسرح بين الدلالة النظرية والرؤيا التطبيقية، دار الفنون والآداب، ط1، 2014م، ص43.

22- نبيل راغب، آفاق المسرح، دار غريب للطبع والنشر والتوزيع، القاهرة، 2001م ص 116.

23- محمد جليد، لقاء مع عبد القادر علّولة، من مسرحيات علّولة (الأقوال – الأجواد- اللثام)، ص243.

24- مخلوف بوكروح، المسرح الجزائريّ ثلاثين سنة مهام وأعباء، منشورات التبيين الجزائر، دط، 1995م، ص93.

25- أحمد بلخيري، سيميائيات المسرح، مطبعة دار النجاح الجديدة، الدار البيضاء ط1، 2010م، ص 128.

26- عبد القادر علّولة، الظواهر الأرسطية في المسرح الجزائريّ، ص17.

27- مخلوف بوكروح، المسرح والجمهور، ص 97.