دور الحلقة الفرجوية في تأصيل المسرح المغاربي

د.أحلام بن الشيخ

مخبر اللسانيات النصية وتحليل الخطاب

جامعة قاصدي مرباح ورقلة (الجزائر)

الملخص: ارتبط ظهور المسرح في المغرب العربي بالفرجة كأحد أهم العوامل المؤدية لتكوين العرض المسرحي، بل والمؤدية لظهوره بشكل عام في الحياة الثقافية و الفنية المغاربية، و يعود تاريخ الحلقة كفن فرجوي إلى ما قبل القرن الثامن عشر، و استغلت بعدها مظاهر مختلفة للحلقة كحلقة البساط التي عرفت في عهد السلطان محمد بن عبد الله (1757-1790) أين يتحلق الجمهور حول المشخّصين الذين يستغلون من البساط مكانا للوقوف وتقديم العرض، لذلك تعد الحلقة كمظهر مسرحي إحدى أهم الفضاءات الطقسية المربية، و شكلا من أشكال التعبير الإبداعي الحر الذي تطور عبر العصور في المشهدين الثقافي والفني الأدبي المغاربي، حيث تكاد تتشابه عناصر ومشاهد و مواضيع الفرجة في المغرب العربي(تونس، الجزائر، والمغرب) إلا أنها تشكل في المغرب الأقصى الشكل الأكثر نضوجا حيث أسالت الكثير من الحبر نقديا، لتسمح بتطوير هذا الفن في أشكال فرجوية معاصرة نالت الكثير من الاهتمام فنيا و نقديا. و بناء على ما سلف ستركز هذه المداخلة على البحث في تطور جماليات العرض الفرجوي، و تحديدا الحلقة التي تشكل النوع الأبرز من العروض الفرجوية وكذا لتأثير هذا النوع من العروض على المتلقين حيث يسمح بتوحيد رؤية المتفرجين الذين يلتزمون بالحلقة كطقس التزاما عاطفيا.

مقدمة:

عندما نقول أن الحلقة فن إبداعي سبق إبداعات شكسبير فإننا لا نبالغ في تقديم هذا الفن الشعبي المعبَّق بتواريخ الأقوام و أحوالم و مألاتهم عبر الزمن، حيث تعتبر«الحلقة» فنا مغاربيا تقليديا متوارثا، وشكلا من أشكال المسرح الشعبي المبتدع بقوة الحافظة، وحظور المقومات الشخصية المتفرّدة والتي أساسها القدرة على الحكي والقص والرواية، بأساليب بارعة تستغل ما تهيأ من أدوات الإيماء والتشخيص، بنيّة السخرية أحيانا والتكسب بالتقمص المبتدع للأدوار بشكل الممتع أحايين أخرى و بين إضحاك وتشويق وإبهار تظهر قوة " الحلايقي أو المداح" في نقل الأحوال اليومية للفرد العادي بما في ذلك من انتقاد للسلطة الحاكمة ومظاهر العيش

السلبية، مستغلا قربه من الجمهور وانطلاقه من قوة إدارة المشهد الفرجوي، مماعزز من أهمية الاحتفالية كمظهر جماهيري شعبي وجعلها الإطار العام لحضور الحلقة الفرجوية في الميادين والأسواق الشعبية المغاربية.

ولا يمكننا في سياق الحديث عن الأصالة الشعبية لمسرح الحلقة من تجاوز محطات تاريخية مهمّة حفظتها كتب تاريخ المسرح في المغرب العربي، و مكنتنا من الاطلاع بشكل مسهب عن بعض التفاصيل التي تفسّر مظاهر مسرحية حداثية تتعلق بأصالة المسرح المغاربي، لا بالمؤثرات الأجنبية التي باتت تؤسس لكل شيء في حاضرنا. لذاك وجب القول في هذا السياق أن بحثا متخصصا في تراث الحلقة يستوجب المرور بهذه المحطات بصفة جامعة و مدققة حتى نتمكن من التعرف على تاريخانية هذا الفن بشكل جلي وواضح مستغلين من النصوص الإبداعية المحتفية باللهجات المغاربية التي تؤكد أصالة هذه النصوص، وكذا الكتابات النقدية التي محّصت النصوص و بحثت ظروف وملابسات ظهورها، وأدواتها الفرجوية ومظاهرها الاحتفالية عبر مراحل التاريخ المتعاقبة.

مفهوم الحلقة وأدوات تشكُّلها:

إن البحث عن مفهوم دقيق للحلقة يجرنا إلى العودة للمفهوم اللغوي حيث أورد ابن منظور " قول الفرزدق:

يا أيها الجالس وسط الحلقة أفي زنا قطعت أم سرقه؟

وتحلق القوم أي جلسوا حلقة حلقة، وفي الحديث النبوي الشريف "لا تصلوا خلف النيام ولا المتحلقين أي الجلوس حلقا حلقا"[1]، فالمعنى اللغوي لا ينفك يحاصر الشكل الهندسي البادي من خلال تجمهر المتفرجين حول الحلايقي أو القوال أو المداح... وغيرها من التسميات التي يطلقها العامة على الممثل، وتمكنهم من تحقيق شكل دائري أو بشكل حدوة حصان، مثيرين انتباه الغير بمظهر احتفالي فرجوي يدعو للفضول. ولعل هذا الارتباط بالشكل قد يجرّ أيضا إلى استحضار مظاهر فرجوية أخرى لا تمت للحلقة بصلة مما يجعلنا نقول أن " الحلقة كفن شعبي مميز ومعروف غير واردة بشكل من الأشكال، مما يدل على أنها مفهوم شعبي محض، وإن حدث أن تسلل إلى مجالات أخرى، فإنه لا يمت بصلة إلى المفهوم المذكور إلا على سبيل التقاطع الفضائي أو الشبكي"[2].

أما ما تم التعارف عليه من فهم لتأسيس تعريف دقيق و متكامل للحلقة يجرنا في المقام عينه إلى التعرّف على العوامل الفنية المؤدية لظهور الحلقة، حيث تستحضر الدراسات التاريخية مظاهر فرجوية أعمق من التشكيل الهندسي لجمهور المتفرجين حين تضعنا أمام مظاهر شعبية تأصيلية اختلفت في مسألة ظهورها في دول المغرب العربي، بيد أن تاريخ المسرح في المغرب الأقصى يعود إليها بشكل تفصيلي ليضبط تاريخانيتها ومظاهر اختلافها، وتمكينا من تمييز

[1]– لسان العرب باب حلق.

[2]–إبراهيم الحجري، فن الحلقة الشعبي بالمغرب، دراسة إثنوغرافية

تقاطعاتها، التي قد تدفع على الدمج بينها في معنى واحد، يلغي خصوصية كل نمط و يؤثر أو يشوّه حقيقة تأسيسه، و قد توقف الباحث لإبراهيم الحجري عند هذه الأنماط وأوجزها في التوزيع التالي:

1- 1-البساط: و الذي يعتبره حسن المنيعي نوعا من المسرح الترفيهي الذي ارتبط بالقصر، حيث وثّق أول عرض أمام السلطان سيدي محمد بن عبد الله (1757م- 1790م)، ثم انتقل عرضه إلى الساحات العامة قبل أن يتفرع إلى أشكال مختلفة من التمثيل الهزلي الانتقادي والتمثيل الطرقي الديني[3] . لذلك تحشد مظاهر الكرنفالية في هذا الفن متلونة بأهازيج مرتبطة بالمناسبات الدينية أو المحلية في جو يتقاطع بشكل جلي مع ما تقدمه الحلقة. وتفرع عن البساط في وقت لاحق مسرح "**سيدي الكتفي**" الذي يعود في الأصل إلى فن "البساط"، "وانفردت به مدينة الرباط التي كانت عاصمة للمولى يوسف، ويبدو أن ظهوره كان نتيجة تكتل الحرف الصناعية وتنظيمها بالمغرب، وذلك عندما اجتمعت طائفة من الخرازين الرباطيين، ثم كونت فرقة على غرار الفرق والطوائف الدينية من عيساوة وحمادشة ودرقاوة وأطلقت على نفسها مجموعة سيدي الكتفي"[4]، و تتكون هذه المجموعة من اثني عشر فردا يترأسهم "المقدم"، يتنقلون لتقديم العروض في البيوت أو بيوت السلطان مرفوقين بجوقة أو حضرة تستهدف أغانيها الفساد الأخلاقي والاجتماعي و انتقاد السلوكات السلبية.

2- 2- الكرنفال الشعبي:

ويظهر من تسميته ارتباط المشهد المسرحي بمظاهر احتفالية شعبية و كذا مناسبات دينية " ويتجول الكرنفال عبر القبيلة منزلا ملقيا عروضه أمام سكان البيت نساء ورجالا بشكل كوميدي هازل، وتتخلل هذه العروض رقص وغناء وحوارات تمثيلية تشخص غالبا أدوارا ممسوخة يمارسها أفراد معتوهون أو مخادعون"[5]. وفي هذا الإطار استعرض إبراهيم الحجري العديد من المناسبات الشعبية التي ارتبطت بالكرنفال و تم فيها استغلال الحلقة بمظهرها الفرجوي ، ومن بين تلك المناسبات : "سبع بولبطاين، عائشة الحمراء، تـغـانـجا، الاحتفال السنوي بشيخ الرمى،مناسبة عيشور (عاشوراء)...وغيرها"[6]

إن هذه الأنواع من الحلق لا تكاد تختلف في جوهر تكوينها عن مثيلاتها في تونس والجزائر حيث حفرت الثقافة الكامنة في المسرح الشعبوي الأصيل قدرة الارتباط النفسي والإثنوغرافي على امتداد شمال إفريقيا من توحيد مظاهر الاحتفال المرتبطة أساسا بالمرجعية الدينية و الثقافية لهذه الأقوام.

---

[3]- حسن المنيعي:" المسرح مرة أخرى" سلسلة شراع ، طنجة، ع 49 ، 1999 ، ص 12-13.

[4]- حسن المنيعي: "أبحاث في المسرح المغربي" منشورات الزمن سلسلة شرفات، البيضاء، ط2، مطبعة النجاح الجديدة، 2001 ص .31-32.

[5]- إبراهيم الحجري، فن الحلقة الشعبي بالمغرب، دراسة إثنوغرافية، ص:16

[6]-ينظر، نفسه،ص:18،16.

وإذا ما بحثنا في الجذور المحلية الجزائرية لمسرح الحلقة فإننا لن نجد أنفسنا أمام تعارضات شكلية أو موضوعاتية عمّا تم التركيز عليه سلفا بعد إلحاحنا على الارتباط الثقافي الموحّد لشعوب المغرب العربي، حيث "جاءت تسمية مسرح الحلقة نظرا للشكل السينوغرافي للعرض الذي يكون بحسب تجمع المستمعين–المتفرجين، وهو إما أن يكون حلقيا، أو يشبه حدوة حصان"[7] ولن يختلف هذا الشكل لا محالة في تونس بحسب طبيعة الأسواق المحلية ومظاهر الفرجة المرتبطة بالمناسبات المشتركة التي تمت الإضارة إليها سلفا، لكن الحديث عن الحلقة بالفهم الاحتفالي الواسع نال من التجاذب الفكري والثقافي والفني في المغرب ما لم ينله في تونس والجزائر مما أثر على تسميات الممثلين أي من يؤدون العروض في كل فن فرجوي يرتبط شكلا بالحلقة، ويختلف من حيث الأدوات و طبيعة الأداء، حيث تعتبر رواية الأخبار ظاهرة قديمة في المجتمعات العربية الإسلامية، لكن هذه الظاهرة تطورت عبر العصور وتجاذبتها مظاهر مختلفة شكلا ومضمونا، وما جسدته الحلقة في تلك الحقب هو جانب من جوانب إطلاق الأخبار إذاعتها معززة بالغناء و الرقص ووسائل الإلهاء وعناصر إضفاء البهجة الباعثة على الحيوية.

ومن صميم التركيز على وسائل تشكيل الحلقة تستوقفنا الشخصية الجوهرية في خلق الطقس الحلقي وهي شخصية "الحلايقي" و في غير المغرب الأقصى القوال أو المداح ...وغيرها من التسميات التي اتصلت بأصل الحكاية و ترديد الأخبار أو قولها للأشعار، إلا أن ما يربط هذه التسميات جميعا هو شخصية الحاكي الذي كان يسمى "المكلا في تركيا و القوال في الجزائر، و الحكواتي في مصر وسورية، والمحدث في العراق، ويسمى إيميادزين في سواحل الأطلسي الوسطى، أما في إيران فيسمى النقال أو التقليدجي، وعند شعوب إفريقيا الغربية نجده باسم هيروت، ورغم اختلاف الأسماء إلا أن مهنتهم جميعا هي عرض القصص ممزوجة بالتمثيل"[8]. وبعيدا عن الدور الذي يؤديه الحلايقي يشكل هذا الأخير في "الذاكرة الشعبية عتبة كبرى لفهم الناس وتنويعاتهم الثقافية، فهو بالنسبة للعامة ليس فقط فنانا أو مفرجا (محققا للفرجة)، وليس دجالا أو ثرثارا كما يعتقد البعض، بل هو رجل حدس يضعه الناس (ليس كل الناس) في مرتبة فوقهم، مقربا من السماء يحقق المآرب والمعجزات أيضا، وهو في نظرهم حكيم زمانه يأخذون منه العبرة والموعظة؛ ويتفكهون بوصلاته الهادفة في نفس الآن، فهو يسخر من أخطائهم وممارساتهم ويشخصها بنوع من الملحة والبلاغة مشخصا مكامن الثغرات ومصححا لها، فهو يلعب دور المرشد تارة، ودور المصلح الديني تارة أخرى، ودور المهرج تارات أخرى".[9]

ترسم الظروف الاجتماعية و المادية القاسية التي يعيشها الدافع الأول لامتهان هذه الحرفة الشاقة حيث يتوسم من الحلّ و الترحال أبوابا للرزق، الذي لا يضمنه غير احتراف التمثيل و القدرة على الإبهار و الإمتاع و من هنا لا يسعنا

---

[7]–الشريف الأدرع، بريخت والمسرح الجزائري (مثال بريخت وولد عبد الرحمان كاكي) رسالة ماجستير، جامعة الجزائر،2008، ص:60

[8]–تمارا ألكساندروفنا بوتيتسيفا، ألف عام وعام على المسرح العربي، ترجمة توفيق المؤدن، دار الفارابي ، بيروت، ط:01، 1981، ص:60.

[9]– إبراهيم الحجري، فن الحلقة الشعبي بالمغرب، دراسة إثنوغرافية،ص:56.

سوى الاعتراف "بكون الحلقة فنا مستحيلا وعملا شاقا لا يهدي نفسه لأي أحد ولا يستسلم لأي كان، فإذا كان أمر جمع الناس وإثارتهم لتلقي ما تقول تبعا لقناعاتهم وميولاتهم، فكيف سيكون أمر إقناعهم باقتطاع دريهمات من رصيدهم مقابل فرجة ما يصنعها هذا الحلايقي المحتاج، والذي لن ينتظر من جهة ما أن تعوضه على ما يقوم به من أنشطة ترفيهية للناس؟ من هنا ندرك ويدرك معنا الكل المتاعب التي يتجشمها الفنان الحلايقي من أجل ابتكار مواده وتصميمها بشكل يجعلها مقبولة لدى جماهيره من جهة، ومن جهة أخرى من أجل أن يكسب قوته وقوت عياله"[10]. و إنه في نفس السياق يمكن التنويه إلى حضور الملكة أو الموهبة التي تضفي طابع الاحتراف بالمراس والخبرة للحلايقي أو المداح أو القوال حيث يحرس طوال مساره الآدائي على تعلم حرفته "وحفظ مادتها وإتقان صنعتها، حتى يتمكن من إمتاع جمهوره بما يعرضه عليهم من تراث فني"[11]، وتضفي مسارات احتراف الحلايقي تكوينه الخبرة الكاملة في أو التحريضية لعطاء الجمهور، بل وسخائه أثناء العرض و بعده، و من أبرز تلك الأساليب التي يخذها أو ينتهجها:[12]

1- **إيقاف الفرجة عند نقطة الذروة أو الحبكة** أو الخيط الذي تتأجج فيه التعالقات بين الجمهور المتلقي والغناة والمادة المعروضة، و يؤدي التوقف إلى تأجيج الحماسة من خلال إضفاء عناصر التشويق حيث يستغل الحلايقي المادة الغنائية لتوضيح مبهم أو استكمال جزء من الحكاية والهدف من ذلك جميعا معاينة نسبة تركيز المتلقي الذي يطمع في سماع المزيد، وتعتبر الوقفة الغنائية أو الوصلة وسيلة أساسية لتبيين المهارات الغنائية التي تستثير المتفرج وتجعله يغدق بأمواله على الممثل.

[10]– نفسه،ص:19.

[11]–أحسن ثليلاني، توظيف القوال و الحلقة في المسرح الجزائري–مسرحية:"الأجواد" لعبد القادر علولة"–نموذجا، مجلة الأثر، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، ع:25/جوان 2016،ص:122.

[12]– ينظر: إبراهيم الحجري، فن الحلقة الشعبي بالمغرب، دراسة إثنوغرافية، ص:20

2- **توظيف الأدعية والفواتح الربانية:** وتحيل هذه التقنية إلى الاعتقاد بأن الحلايقي من الصاليحين أو بالمسمّى العامي المبروكين أو أحباب الله الذين لا يردّ لهم دعاء، خاصة إذا استعمل القائل دعاء من قبيل (من ترك مكانه بالحلقة وأعطانا بظهره وتخلف عن عوننا ماديا تشل يده وتلقاه المصائب العظمى، وها أنا ذا أتقصد عرقا، فمن هرب عنا لن نسامحه!!) و ما إلى ذلك من الأدعية التي لا تدع مجالا للمتفرج للتملص، كما أن أي فلس يخرج من بين يديه كفيل برضا الممثل وفيه الخير و البركة و لن يكون بحاجة إلى الخوف من أي عاقبة.

3- **الصبر على كلام الناس وعلى طبيعة رؤيتهم لهذا الفن:** ويتضمن باب الصبر كل ماتفرضه طبيعة الحرفة من امتحانات واقعية يضع فيها الحلايقي نفسه أثنتء العرض حيث يتحمل معاملة الجمهور التي قد تكون سيئة أو قاسية عند ضعف العرض أو سوء تأدية الأدوار مما يحتم على الممثل تدبير الحيل الممكنة للخروج من أي عارض أو مأزق فني يقع جرّاءه في دائرة الفشل المحبط.

4- **القدرة على احتواء الخطابات الشفهية المشكلة للذهنية الشعبية العامية واستثمارها في بناء الوصلات الفنية المقدمة إلى الجمهور:** وذلك من باب الذكاء الاجتماعي الذي تولّده الخبرة، كما أن الترحّل المستمر وجمع الخبرات من الأوساط المختلفة وسيلة أساسية في بناء هذه القدرة و تمكين الممثل من التأقلم مع الوضعيات و المرجعيات المختلفة.و إن كانت القدرة قبل ذلك جميعا تتأتى من خلال معاشرة القوالين والمداحين و أصحاب الحرفة من حلايقية الأسواق الشعبية والميادين أو أماكن التجمع في المنتزهات الشعبية، هذه القدرة التي تضمن أكبر تواجد جماهيري يؤمّن بقاء هذا الفن الأصيل الذي بات طقسا شعبيا يحتاج للعناية.

إن الفرجة التي خلقت "مسرح اللعبة" و جعلته بديلا لمسرح العلبة "والعلبة هنا تعني الخشبة بجدرانها الأربعة، ثلاثة حقيقية، و الرابع حائط وهمي ممتد على طول خط الستارة الأمامية. ومن خلال هذا الحائط (المتخيل)، يشاهد المتفرجون الأحداث الممثلة على المسرح كما لو أنها نسخة من الحياة"[13] ، لقد مكنت الفرجة من اختراق الإيهام الذي يفرض عزل الجمهور عن العرض المسرحي إلى المشاركة حيث تقوم الحلقة "بتكسير الإيهام من خلال تحطيم هذا الجدار الفاصل بين الممثلين–اللاعبين، وبين المتفرجين المتحلقين والمشاركين بطريقة أو أخرى في تأسيس اللعبة المسرحية، وتفعيلها و الاندماج فيها"[14] وتنبعث القدرة على المزج من خلال استغلال مؤثرات بسيطة ترتكز أغلبها على القدرة اللغوية و نسج الحكاية وتقمص أدوار مختلفة و تغيير نبرات الصوت والهيئات ووضعيات الحركة والجلوس ...وما إلى ذلك من التقانات المكتسبة حيث يقدم القوال أو الحلايقي "الشخصيات ويصف حركاتها وسكناتها...حتى إننا لا نستطيع إدراكها إلا بالاستماع الجيد للحاكي الذي يعطي لكل شخصية صوتها وميزتها، ويسجل توقفا زمنيا بين إجابات الشخصيتين مستعملا تنويع الطبقات الصوتية والحركات المختلفة...وعندها تكون المعركة دائرة بين بطلين

[13]–إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية و المسرحية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط:01، 1994،ص:93.

[14]– أحسن ثليلاني، توظيف القوال و الحلقة في المسرح الجزائري–مسرحية:"الأجواد" لعبد القادر علولة"–نموذجا، ص:124.

معروفين لدى المتفرجين، فإن الحاكي يعمد إلى لفت الانتباه إلى ذلك، ومع كل تغيير للشخصية يغير صوته وعباراته ويسمّي الذي يتكلم"[15]. وبحسب هذه الوضعيات تتغير أنواع الحلقة إلى أشكال أو أنواع هي:

1-الحلقة الفرجوية: تستثمر هذه الأخيرة ما تمت الإشارة إله سلف من التعبير الإبداعي الحر واستغلال مظاهر التشويق الممكنة والمتاحة أثناء العرض، وكذا الاتكال التام على مساعدة الجمهمر للمثل من خلال التفاعل الحدثي المصاحب للتغيرات التي يفرضها العرض عموما، أما الوسائل أو الأدوات المستخدمة فلا تغدو أن تتجاوز العصا والقبعة التي يعتمرها الممثل أثناء العرض لتتحول في آخره إلى أداة لجمع ما يمكن جمعه من أموال، كما قد يتخذ الممثل –الحلايقي– من الحيوانات المرافقة له أدوات لتسير العرض كالثعابين و القردة التي تمكن من فرض طابع الهيبة من المساحة التي قد يتماثل فيها عنصر التخييل اللاواقعي على الفضاء الذي يقدّم فيه العرض.

و إن القدرة التي تتهيأ للمثل في هذه الآونة قد تكون لحظية وتتطور أو تتغير باختلاف فضاءات تقديم العروض و أزمنتها حيث تتغير عناصر العرض و أدواته بحسب ظروف الزمان و المكان وتفاعل الجمهور و ما إلى ذلك من أدوات خاصة بالعرض أو بالموقف التمثيلي.

وتتنوع العوامل المصاحبة لتقديم العرض وبتنوعها تظهر حاجة القوال إلى الاستعانة بممثل ثان أو جوقة غنائية تنقل الحلقة الفرجوية إلى حلقة غنائية تتمتع بكل مقومات العرض الكرنفالي المتكامل الذي قد يحتاج إلى فضاء أوسع، كما أنه قد يجلب جمهورا أكبر من الجمهور الأول ويستثير من العوامل النفسية للمتلقين ما لم يتهيأ في الحلقة الفرجوية التي تعتمد على اللغة و الحركة فقط.

2- الحلقة الغنائية: تستدعي الآلات الوترية و الإيقاعية من: "بندير ووتار ومزمار... و غيرها من الأدوات التي تنتج محليا و أحيانا تصنعها أنامل المداحين أو القوالين المصاحبين للحلايقي، حيث يبرع المغنون في مصاحبة العرض الكلامي وفيه أحيانا تتوزع العروض إلى غنائية فكاهية تستغل الأحداث اليومية في تأطير المنظومات الغنائية المؤثرة على المتلقين.

3-حلقة التداوي بالأعشاب: وهي إحدى الحلق التي باتت تقضي على الشكل الفني و الفرجوي للحلقة حيث يلعب فيها الحلايقي دور الصيدلاني العليم بفوائد النبات ومضارّها على حدّ سواء كما

[15] Youssef rachid haddad :art du couteur , art du spéctacle , rédaction et diffusion : cahiers théatre Louvain-Arssand Delcamp, diffusion France ; p20 .

يبدو لغيره عليما بأحوال الما ورائيات ويستعمل لأجل ذلك بعض العبارات المرهبة و المخيفة من قبيل: "هذا حالنا ونحن أصحابه، ومن أراده أعطيناه له... قولوا: الله يستر!"[16]

وانتقلت الحلقة بفعل المتغيرات والظروف المعيشية الصعبة التي يعيشها القوال أو الحلايقي إلى أكثر صورها سلبية عندما ارتبطت في فهم المتلقي ب"الشحاذة" أو الطلبة كما يطلق عليها السعاية.. وغيرها من المسميات التي تقضي على مقومات الفنية و الإبداع في العصر الحديث وتدفع إلى إهمال هذا النوع من الفنون الشعبية وعدم الحفاظ عليه أو التأريخ له كمقوم إبداعي صاحب الفرد خلال حياته في فترات زمنية متلاحقة وكان لسان حاله أيضا عندما لم يستطع أن يوصل همومه إلى غيره أو ينتقد ما يحيط به من مظاهر الفقر والعوز وهيمنة السلطة وبطش الدولة وغيرها من المظاهر التي يصعب التعبير عنها بشكل صريح ومباشر. لكن هذه المظاهر السلبية لم تمنع المسرح الحديث من استغلال الحلقة داخل الركح من خلال اللعب على السينوغرافيا والنص وشكل المسرح خوفا على الحلقة من الاندثار بعد ملاحظة غيابها أو نقصها كمظهر شعبوي شائع في الأسواق والساحات العامة.

الحلقة و المتلقي:

إن الألفة التي عاشها الفرد المغاربي مع الحلقة كمظهر فني معتاد في يومياته تعتبر ذريعة للحفاظ على هذا المظهر الثقافي، حيث لا يكتب لحلقة الفرجة التمظهر في ظل غياب المتلقي الذي يعتبر ركنا أساسا في قيام العرض، كما أن تفاعله مع العرض مقوم أساسي أيضا للحكم على نجاحه، لكن هذا المتلقي يختلف من حيث تفاعله مع الحلقة الفرجوية، و يترتب عن هذا الاختلاف درجات في التلقي الفرجوي يمكن تصنيفها ى النحو التالي:

- ✓ **المتلقي المترقّب(الإيجابي):** وهو متفرج الدرجة الولى وعادة يكون من رعيل الحلايقي أو من جيله يفهم المادة ويكون على تمام المعرفة بما يقدّم كما أنه يتوسم المشاركة في العرض من خلال تدخلاته العرضية التي تجعل الحلايقي يلجأ إليه عند الحاجة كونه عامل مساعد لا مثبط للعرض.
- ✓ **المتلقي الناقد (السلبي):** وتوجّه سلبيته نحو العرض و الحلايقي أو القوال بتتبع حيثيات العرض وعدم إهمال أي جزئية فيه، و مصاحبة أقوال الحلايقي و أفعاله بعبارات قد تكون نابية تساهم في تحطيم الأهداف أو الأبعاد المرتبطة بالعرض سواء أكانت أبعادا تربوية أو أخلاقية أو اجتماعية...، و غالبا ما يسعى هذا المتلقي الناقد إلى إلقاء اللوم على خبرة الحلايقي الضئيلة ويحاول التظاهر بمعرفة مقومات الحلقة الفرجوية من خلال تنبيه الحلايقي على الزلات التي قد يقع فيها و لو أن بعض هذه الزلات تافهة من قبيل نسيان عبارة استفتاحية أو تكرار حكاية بأسلوب مبتدع ... و ما إلى ذلك من وسائل اقتناص النقائص.
- ✓ **المتلقي المستثمر:**[17] وهو المتلقي الذي يحاول الجمع بين النوعين السالفين، إلا أنه ينحو منحا إيجابيا في نهاية الفرجة حيث يردد مع الحلايقية ويصفق و يتفاعل مع المؤثرات و يصحح إن كان في ثقافته ما يتلاءم مع موضوع العرض.

[16]– ينظر: إبراهيم الحجري، فن الحلقة الشعبي بالمغرب، دراسة إثنوغرافية، ص:22.

ومهما اختلفت صفة المتلقي الذي يقع على عاتقه مسؤولية الإشهار للحلقة بعد حضورها، فإنه بشكل أو بآخر يساهم في نشر مظهر ثقافي لا محدود الأبعاد حتى و إن كان العرض متكررا وهي الميزة التي تحظى بها الحلقة الشعبية "وهي كونها، بالرغم من تكرر نفس المواد أمام نفس المتلقي، لا يمل هذا الأخير من سحر تأثيرها بل يظل يتناغم مع ايقاعاتها الفنية بنفس الدرجة، ويدخل مجال انفعالاتها بنفس التفاعل...، بل ويحكى السابق للاحق عن هذه الفرجة،...فتلقي ما يكتب ليس هو تلقي ما يُتواتر شفهيا. وما تحفظه الكراسات والدواوين، ليس هو ما تحفظه الذاكرة، وتتحدد آفاق تلقي هذه المواد بتحقق هذا الشرط أو عدمه"[18].

الحلقة و المسرح المغاربي الحديث:

اختلفت مظاهر استغلال الحلقة أو أحد مقوماتها في المسرح المغاربي المعاصر حيث عملت الجهود الفنية للممثلين و المخرجين المسرحيين الذين تعلموا المسرح ولم يتلقوه فقط عبر تكوينات آكاديمية، يصل بعضها إلى مواكبة الريادة في إدخال بعض العناصر العربية على المسرح ذي الأصول الغربية، من خلال استخدام الموروثات العربية التي تؤكد أن مسرحة الحلقة شكل وارد في الفهم الفني و لا يكاد يبتعد عن فكرة التجريب التي خاضها المبدعون في كل الأشكال التعبيرية من قبيل الرواية و القصة ، أين تم استغلال كل ما من شأنه إضافة رؤى فنية جديدة لتكوين العمل الفني الذي لا تحدّه حدودة الريادة، إذ يكفي الإقرار بقدرة المخيلة على تطوير أشكال تعبيرية تتخطى القوالب الأصلية و تتمكن من الإستجابة للمتغيرات التي يعيشها الفرد العادي والتي يضمن من خلالها المؤلف أو الممثل نجاح ما يقدمه بكل اقتدار.

وفي إطار الحفاظ على الحلقة استلهم عديد الفنانين المغاربة نموذج الحلقة في عروضهم المسرحية المعاصرة ونذكر على سبيل المثال لا الحصر الممثل الجزائري الراحل "عبد القادر علولة صاحب ثلاثية: الأقوال و الأجواد واللثام . حيث "راهنت التجربة الجزائرية على تقديم شكل جديد في الممارسة المسرحية نسميه: مسرح السرد التمثيلي، وهو شكل حاول تجاوز نمطية المسرح الأوروبي، وذلك بالمراهنة على أحد أبرز أشكال التعبير المسرحي في التراث الشعري الشعبي الجزائريونعني به شكل القوال والحلقة"[19]. وتعد مسرحية الأجواد أهم الإبداعات الجزائرية حيث نالت سنة1985 جائزة أحسن تمثيل بمهرجان قرطاج الدولي بتونس، ثم جائزة أحسن نص و أحسن عرض بالمهرجان الوطني للمسرح المحترف بالجزائر العاصمة. كما نالت جائزة أحسن عرض متكامل في الملتقى الأول للمسرح العربي بالقاهرة سنة 1994. و إنه إن دلت هذه التتويجات المتتالية لهذا العمل على اقتدار فني كبير للمثل "عبد القادر علولة" في تأدية دور القوال فمن خلاله قدّم جدارية متكاملة الأركان عن حياة الكادحين والبسطاء والغمورين، وراهن على العديد من القيم الإنسانية مستغلا كل أدوات الحلقة الغنائية، وباثا لتأثير عميق لا زال صداه واقعا في نفس المتفرج الجزائري.

---

[17]-- ينظر: إبراهيم الحجري، فن الحلقة الشعبي بالمغرب، دراسة إثنوغرافية، ص:35-36.

[18]-نفسه، ص:37.

[19]- أحسن ثليلاني، توظيف القوال و الحلقة في المسرح الجزائري-مسرحية:"الأجواد" لعبد القادر علولة"-نموذجا، ص:125.

وغير بعيد، أظهرت جهود مغربية معاصرة قدرة الحلقة على إضفاء خصوصية للعرض المسرحي وهذا ماتم التماسه من خلال مسرحية "الرابوز" التي حازت على الجائزة الكبرى لمهرجان جائزة أغادير للمسرح الاحترافي في دورته السادسة عشرة وجائزة أحسن تمثيل ضمن المهرجان الوطني للمسرح بمكناس[20]، "حيث سلطت المسرحية الضوء على فن الحلقة الكوميدي الذي اشتهرت به ساحة جامع الفناء بمراكش، مثلما اشتهرت به الساحات الشهيرة في كل مدن المملكة المغربية"[21]

إن مثل هذه المحاولات الرايدة لإعادة الاعتبار للموروث الشعبي المغاربي واستنهاض ما أمكن من دعائم التمكين المادي و البشري و الفني لإضفاء خصوصية لهذا تاريخية لفن الحلقة و غيره يدعم مسارات تطوير الفنون الإبداعية لا محالة كما يهيء المسرح لاستقطاب شرائح المجتمع المختلفة التي باتت بعيدة عن الحياة الثقافية وباتت كل مظاهر الثقافة خواء، لا تسمن ولا تغني حيث لا تنقل واقعها و لا تحتفي بماضيها، ولا تنظر لمستقبلها من خلال الجمع بين الأصالة الفنية التي لازال لها مريدوها ومحبوها، والمعاصرة التي لم تمثل مطمحا للشباب الصاعد.

ختاما نقول؛ شكلت الحلقة الفرجوية بالمعنى الفني وسيلة تثقيفية واجتماعية ثابتة في الموروث الشعبي المغاربي، يتصل صداها جليا بالموروث الشعبي المشرقي اتصالا وثيقا، حيث تختزن المكتبات العربية من مظاهر مسرحة الفنون القولية ما يكاد يجزم بوجود مسرح جاد، هو أصيل العربية قبل أن تتدخل المؤثرات الأجنبية في تكوينه وتدحض أصالته و انتماءه، هو ذات المسرح الموجود في يومياتنا و الذي يحتاج من الاهتمام و الالتفات الكثير وذلك ما نأمله ونرجوه من الحريصين على الهوية العربية على حدّ سواء.

المصادر والمراجع:

- ابن منظور، لسان العرب، مادة حلق.
- إبراهيم الحجري، فن الحلقة الشعبي بالمغرب، دراسة إثنوغرافية،
- أحسن ثليلاني، توظيف القوال و الحلقة في المسرح الجزائري–مسرحية:"الأجواد" لعبد القادر علولة"–نموذجا، مجلة الأثر، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، ع:25/جوان 2016.
- حسن المنيعي: "أبحاث في المسرح المغربي" منشورات الزمن سلسلة شرفات، البيضاء، ط2، مطبعة النجاح الجديدة، 2001.

[20] إبراهيم الحجري، الرابوز".. مسرحية لإنقاذ فن الحلقة المغربي من الضياع –http://www.aljazeera.net/news/cultureandart/2014/11/26

[21] –نفسه.

- حسن المنيعي:" المسرح مرة أخرى" سلسلة شراع ، طنجة، ع 49 ، 1999.
- تمارا ألكساندروفنا بوتيتسيفا، ألف عام وعام على المسرح العربي، ترجمة توفيق المؤدن، دار الفارابي ، بيروت، ط:01، 1981.
- الشريف الأدرع، بريخت والمسرح الجزائري (مثال بريخت وولد عبد الرحمان كاكي) رسالة ماجستير، جامعة الجزائر،2008.
- Youssef rachid haddad :art du couteur , art du spéctacle , rédaction et diffusion : cahiers théatre Louvain-Arssand Delcamp, diffusion France ; p20 .

المواقع الإلكترونية:

- إبراهيم الحجري، الرابوز".. مسرحية لإنقاذ فن الحلقة المغربي من الضياع – http://www.aljazeera.net/news/cultureandart/2014/11/26