الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
Ministère de l'enseignement supérieur et de la recherche scientifique

جامعة 8 ماي 1945 قالمة
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

UNIVERSITE 08 MAI 1945-GUELMA
Faculté des Lettres et Langues
Section de Langue et Littérature arabe

مذكرة مقدمة لاستكمال متطلبات نيل شهادة الماستـــــــــــر

(تخصص: أدب جزائري)

اتجاهات المسرح الجزائري المعاصر (2000-2020)

دراسة في نماذج مختـــارة

مقدمة من قبل

الطالبة: سمية عبــدي

الطالبة: مفيدة بوقطوش

تاريخ المناقشة: 2020/09/27

- أمام اللجنة المشكلة من:

الاسم واللقب	الرتبة	مؤسسة الانتماء	الصفة
علي طرش	أستاذ محاضر ب	جامعة 8 ماي	رئيسا
حلاسي وردة	أستاذ محاضر ب	جامعة 8 ماي	مشرفا ومقررا
نادية موات	أستاذ محاضر أ	جامعة 8 ماي	ممتحنا

السنة الجامعية: 2019 -2020

شكر وعرفان

أولا وقبل كل شيء نحمد الله عز وجـــــــــــل

نتقدم بجزيل الشكر والعرفان إلى الأستاذة الفاضلة "حلاسي وردة" جزاها الله خيرا على كل ما قدمته لنا من نصائح وتوجيهات ساهمت في انجاز هذا البحث المتواضع وكانت عونا وسندا لنا طوال مشوارنا الدراسي راجين من العلي القدير أن يمدها بالصحة والعافية لتظل سند

لطلاب العلم والمعرفة

كما نتقدم بالامتنان إلى كافة الأساتذة في قسم اللغة والادب العربي وإلى كل من

ساعدنا في إتمام هذا العمل من قريب أو من بعيد

سمية / مفيدة

المقدمة

الحمد لله رب العالمين الذي جعل الحمد مفتاحا لذكره، والصلاة والسلام على خاتم الأنبياء والمرسلين محمد بن عبد الله، وعلى آله الهداة الأطهار، وصحبه الميامين الأعلام، ومن تبعهم بإحسان إلى يوم النشور والقيام.

يعد المسرح أهم الفنون الأدائية، التي تعتمد أساسا على ترسيخ الأفكار في ذهن الملتقي، انه الفن الذي يقدم الأمم ويعكس روحها وتجاربها الإنسانية حركة وقولا، إذ لم يكن المسرح في يوم من الأيام معزولا عن محيطه، لأنه يمثل واقع الحياة والحديث عن المسرح يعني الحديث عن الواقع الحياتي، إذ يمثل مرآة المجتمع وعصارة الجمال لديه.

يجمع الدارسون على أن المسرح أرقى الفنون، حتى قيل المسرح أبو الفنون، كما يجمعون على أن النص المسرحي يمثل أعلى صور التعبير الأدبي، حمل على كاهله معالجة المواضيع الاجتماعية والثورية، والتاريخية والدينية والسياسية... فهو ليس مجرد وسيلة ترفيهية، وانما يتخطى دوره ذلك، إنه روح الأمة وعنوان تقدمها وعظمتها في فضائه وعلى ركحه تعبر الشعوب عن قضاياها المختلفة، وهو أقرب الفنون إلى الذات، لأنه يصور التجربة الإنسانية حركة وقولا، فينقلها ممثلة بصورته الحقيقية لا موارية فيها، إذ جاهد كتابه وممثلوه ومخرجوه في اكتشاف نواحي الجمال فيه.

المسرح هو أكثر الفنون قدرة على التواصل مع النفوس البشرية، فهو مساحة يعبر بها عن رغبات الانسان وأفكاره، والمجسد لواقعه وآلامه، والمسرح لا ينتج نصا تطالعه بين دفتي كتاب فحسب، بل الأصل فيه أن يجسد حياة واقع محسوس أمام عينيك حيث يكون المتلقي حينها في صفاء ذهن وراحة بال مستعدا لاستقبال أية رسائل يرمي المبدع من خلال المسرح إرسالها إلى المتلقي من مميزات المسرح القدرة على التأثير والتغيير والتواصل مهما اختلفت المستويات، فهو محل اهتمام الأمي والمتعلم، والكبير والصغير دون استثناء وهذا ما يجعله أقدر على الفاعلية والتفاعل، فكان المسرح الجزائري وثقافته الخاصة، عني به المهتمين من أول نهضته عناية بالغة.

ولعل هذا أهم دافع جعلنا نختار المسرح في بحثنا الموسوم بـ: اتجاهات المسرح الجزائري المعاصر (2000-2020م) دراسة في نماذج مختارة، فحاولنا في هذا البحث أن نقدم نظرة شاملة عن المسرح

الجزائري، كون المسرحية الجزائرية ارتقت بشكل ملحوظ فكان لابد من دراستها تبعا للمسرحيات المختارة باعتبارها لامست بشكل أو بأخر هذا التطور، ومن هنا نطرح الإشكالية المتمثلة في:

-ما هي أهم الاتجاهات التي ابدعت النصوص المسرحية في إطارها؟

-كيف وظف المسرحيون هذه الاتجاهات في مسرحياتهم؟ وما هي أهم التشكيلات الفنية التي عالجوها؟

-كيف استطاعت المسرحيات تصوير الواقع الذي كان يعيشه المجتمع الجزائري؟

وقد دفعنا الخوض في هذا الموضوع جملة من الأسباب الذاتية والموضوعية نذكر منها:

*ذاتية:

-الرغبة في الاطلاع على الفن الجزائري والمسرح منه بشكل خاص.

-قراءة المسرحيات قراءة أولية أغرتنا لنتناولها بالدراسة.

*موضوعية:

-التراث الجزائري جزء من التراث العربي ولازال مادة خام يحتاج الى من يهتم به لتوظيفه في المسرح واحيائه.

-قلة البحوث والدراسات في الأدب الجزائري إذ يتجه الاهتمام عادة على الأدب المشرقي بشكل عام، فكان هذا البحث الذي نرجو أن يساهم ولو بشكل قليل في التعريف بالأدب الجزائري والمسرح منه بشكل خاص ويبرز مدى تميزه وتفرده.

وقد اتبعنا في هذه الدراسة خطة تناولها فيها فصل نظري وفصلين تطبيقيين، تسبقهم مقدمة وتتلوهم خاتمة، إذا عملنا من خلال التوصل النظري الموسوم بـ "المسرح الجزائري ونشأته واتجاهاته". في إشارة إلى أهم العناصر الواجب توفرها في أي عمل مسرحي، ثم انتقلنا بعد ذلك إلى الجانب التطبيقي والمقسم إلى فصلين:

-الفصل الأول موسوما بـ: الاتجاه الشعبي في مسرحية غنائية "أولاد عامر" وتطرقنا فيه إلى: الأمثال الشعبية، الغناء الشعبي، الشعر الشعبي.

-الفصل الثاني موسوما بـ: الاتجاه الديني والثوري في مسرحيتي "تغريبة جعفر الطيار" ومسرحية "النار والنور". وتطرقنا في مسرحية جعفر الطيار إلى كل ما هو ديني واسقاطه على الواقع الجزائري خلال فترة معينة من تاريخ الجزائر، أما مسرحية النار والنور تحدثنا فيها عن الاتجاه الثوري ودور المسرح الجزائري خلال الثورة الجزائرية.

أما الخاتمة فقد كانت المصب الذي حوى أهم النتائج المتوصل إليها في هذا البحث، وكل بحث أكاديمي يحتاج إلى منهج لضبط عناصره حيث تطلب بحثنا المنهج التحليلي ما استدعى استخدام منهج أخر هو المنهج السيميائي، ولتحقيق الأهداف المرجوة من البحث اعتمدنا مجموعة من المصادر والمراجع التي تنوعت بتنوع عناصر هذا البحث.

وقد واجهنا جملة من الصعوبات في سبيل إنجاز هذا البحث نذكر منها:

جائحة كورونا وصعوبة الحصول على بعض المصادر والمراجع لعدم توفرها في جامعة 8ماي 1945 قالمة، بالإضافة إلى طبيعة الموضوع الذي جاء في شكل مسرح كون هذه الدراسة كان موضوعها في الفترة المعاصرة.

وفي ختام هذه المقدمة لا يسعنا إلا أن نحمد الله ونشكره على هذه النعمة وفي توفيقنا طيلة مسار هذا البحث واكماله، كما نتقدم بفائق الشكر وعظيم التقدير لمنهل العلم والخلق إلى الأستاذة "وردة حلاسي" تبنت هذا البحث فاستفدنا من خبرتها وكانت عونا لنا حتى خرج هذا البحث إلى حيز الوجود.

الفصل الأول

المسرح الجزائري
نشأته وإتجاهاته

أولا: بين المسرح والمسرحية:

1-مفهوم المَسرح:

أ-لغة: ورد في معجم لسان العرب لابن منظور في مادة **سَرَحَ** أن: "المَسْرَح بفتح الميم مرعى، وجمعه مَسارح... وهو الموضع الذي تسرح اليه الماشية للرعي".[1]

وفي معجم العين للخليل بن أحمد الفراهيدي تحت مادة سَرَحَ: "سَرَحْنَا الإبل، وسَرحت الإبل سَرْحًا والمَسْرَحُ مرعى السَرْحَ والسَرْحَ من المال ما يغذي به ويراح الجميع سُرُوح اسم للراعي ويكون اسم للقوم الذين هم السرح"[2] فالمَسرح يرتبط بالحيز المكاني من العمل المسرحي.

وجاء في معجم الرائد: "أن المَسْرَح مكان مرتفع من خشب، في قاعة أو في ساحة تمثل عليه الروايات، قاعة عرض المسرحيات جملة ما يخلفه الأديب من روايات مسرحية أما المسرحية فهي رواية تمثل على المَسرح"[3] فالمسرح يمثل الحيز الذي تدور على خشبته الأحداث وكذلك المكان الذي ينطلق فيه الإبداع.

لقد وردت لفظة "مَسْرَح" في "القرآن الكريم" بصيغة متباينة كقول الله تعالى:"(وَلَكُمْ فِيهَا جَمَالٌ حِينَ تُرِيحُونَ وَحِينَ تَسْرَحُونَ)"[4].

ب-اصطلاحا: المسرح "شكل من أشكال الفنون تؤدى أمام مشاهدين، يشمل كل أنواع التسلية والسيرك وهناك تعريف تقليدي للمسرح هو أنه شكل من أشكال الفن يترجم فيه الممثلون نصا مكتوبا إلى عرض تمثيلي على خشبة المسرح حيث يقوم الممثلون عادة بمساعدة المخرج على ترجمة الشخصيات".[5]

---

[1] – ابن منظور، لسان العرب، مادة (س.ر.ح)، دار صادر بيروت لبنان، ط3، 2004، ص108.

[2]– الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، مادة (س.ر.ح)، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط1، 2003، ص233.

[3]– جبران مسعود، الرائد معجم لغوي عصري، دار التعلم للملايين، بيروت لبنان، ط8، 2001، ص158.

[4]– القرأن الكريم: رواية ورش عن نافع، القدس للنشر والتوزيع، سورة النحل، الأية 06، ص267.

[5]– وليد البكري، موسوعة أعلام المسرح و المصطلاحات المسرحية، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان الأردن، (دط)، 2003، ص33.

وعليه فالمسرح هو المكان الذي يظهر فيه إبداع المؤلف وموهبة الممثلين في مدى نجاح تقمصهم لأدوارهم وترجمتها أمام المشاهدين.

وتعرف الموسوعة البريطانية المسرح على أنه " فن من التمثيل المسرحي أو الاحتفالي، وهو واحد من الفنون الواسعة الانتشار في الثقافات... والمسرح بالدرجة الأولى فن أدبي، لكنه يؤدى بدرجات متفاوتة في الأفعال، الغناء، الرقص، العرض"[1] فالمسرح هو ذلك الركح الدي تنتشر فيه العواطف والأحاسيس بين المتلقين والممثلين في مكان واحد فيصبح المشاهد جزء من هذا التمثيل.

2-مفهوم المسرحية :

عرفت المسرحية على مدى التاريخ بتعريفات كثيرة ومختلفة، ما بين قديمة وحديثة، وكلها راجع إلى تعريف رائد المسرح والدراما والمأساة، التي هي أسما أنواع المسرحية حيث عرفها بأنها محاكات لفعل يجب أن يكون لدى معلوم، أي بداية وسط ونهاية وهذا ما أدى إلى نوع من النهوض في المسألة إلى تساءل العديد من الكتاب والدارسين والنقاد عن خصائص المسرحية وما الطول الذي قصده أرسطو؟

أ-لغة:

ورد في معجم الوسيط أن المسرحية: "قصة معدة للتمثيل على المسرح"[2] وهي في معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب: " الجنس الأدبي الذي يتميز عن الملحمة أو الشعر الغنائي مثلا بأنه خاص بقصة تمثل على خشبة المسرح".[3]

يتضح من التعريفات اللغوية أن المسرحية هي عمل أدبي قصصي يروي أحداث بواسطة الفعل والحوار والشخصيات وتقدم في شكل عرض مسرحي على خشبة المسرح وأمام جمع من المشاهدين.

---

[1]- لينا نبيل أبو مغلي، الدراما والمسرح في التعليم، دار الراية، عمان الأردن، ط1، 2008، ص38.

[2]- مجمع اللغة العربية، معجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، جمهورية مصر العربية ، ط1، 2002، ص105.

[3]- مجدي وهبة وكامل المهندس ، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط1، 2003، ص 180.

لقد تعددت مفاهيم المسرحية في مدلولاتها حيث تُعَرف: "بأنها نوع من الأدب يتحرك ويتكلم وخُلِق لتمثيل الحياة في المسرح"[1] وعليه فهي تختلف عن سائر أشكال الأدب في طريقة تقديمها، بوصفها عمل فني وأدبي أدائي بامتياز.

وتعرف كذلك بأنها: "جنس أدبي يختلف ويتميز عن الملحمة أو الشعر الغنائي، فهو خاص بقصة تمثل على خشبة المسرح، يقص قصة بواسطة الأحداث والحوار على خشبة المسرح".[2]

فالمسرحية تنفرد بكونها جنس أدبي مختلف أتم الاختلاف عن فن الملحمة تأتي في قالب قصصي، يمثل على المنصة، أو خشبة المسرح، تتفاعل أحداثه عن طريق الحوار بين شخصيات المسرحية، الذي يجمعهم صراع يحرك عواطفهم للإبداع الفني وخلق المشهد المسرحي، الذي بدوره مستهدف من طرف المخرج المسرحي أو كاتب المسرحية.

وفي مدلولها العام هي:" نموذج أدبي وشكل فني يتطلب لكي يحدث تأثيرا حقيقيا كاملا اشتراك عدد من العناصر الأدبية، من أهمها الحبكة والبناء الدرامي، الحركة والصراع، الشخصيات، الحوار... مع عدد من العناصر غير الأدبية ومنها: الملابس، الإضاءة الموسيقى... والمسرحية عملية تغيير ديناميكية قوسية أو هرمية، تتميز بالتفاعل والحركة والصراع الذي ينمو شيئا فشيئا حتى يصل إلى الذروة ثم ينحصر بعد ذلك وينتهي بحل المشكلة سبب الصراع.[3]

ب–اصطلاحا:

يعرفها محمد الدالي: "المسرحية قصة مترجمة إلى حركات عن طريق الشخوص والحوار ومقسمة تقسيما خاصا يعطيها القدرة على التحرك، ويمنحها الشكل الجميل في الوقت نفسه".[4]

[1]– لينا نبيل أبو مغلي، الدراما والمسرح في التعليم، دار الراية، عمان الأردن، ط1،2008، ص40.

[2]– محمد داود، معجم التعبير الإصطلاحي، دار الغريب للطباعة والنشر، القاهرة، (دط)، 2000، ص500.

[3]– لينا نبيل أبو مغلي، الدراما والمسرح في التعليم، مرجع سابق، ص49.

[4]– محمد الدالي، الأدب المسرحي المعاصر، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 2005، ص29.

يتضح لنا مما سبق أن المسرحية عمل أدبي فني يحمل في ذاته بذور تمسرحه وهي تختلف من المسرح لآن المسرحية تشير إلى الجانب الأدبي من العرض أي نص ذاته وعلاقة المسرح بالمسرحية علاقة العام بالخاص.

3-الفرق بين المسرح والمسرحية:

كثيرا ما تستخدم كلمة مسرح مرادفة لكلمة مسرحية لكن هناك فرق جوهري بينهما كون المسرح théâtre يكون مكانا أو حيزا أو خشبة أو ركحا يحضره الممثلون والفنانون والجمهور فهو مكان العرض، أما المسرحية (نص المسرحية) فهي ذلك الأدب الذي يجسد داخل ذلك المسرح كما يرى بولتون "أن المسرحية الحقة ليست قطعة أدبية حقيقية ولا تصلح للقراءة إذ أن المسرحية الحقيقية هي تلك التي تتسم بأبعادها الثلاث إنها الأدب الذي يمشي ويتكلم أمام أعين المشاهدين"[1] المسرحية ليست فنا للقراءة فحسب، وإنما هي فن المشاهدة أساسا باعتبارها فن القول الأدائي في المقام الأول، مما يجعلها متميزة عن سائر الفنون الأخرى وتحتاج المسرحية في اتصالها مع الجمهور إلى المسرح، إذن "فعلاقة المسرحية بالمسرح هي علاقة العام بالخاص أو بمعنى أخر المسرح شكل فني عام أحد موضوعاته المسرحية ويعتقد بعض النقاد أن النص لا يصبح مسرحية إلا بعد تقديمها على خشبة المسرح أمام الجمهور" وهذا يعني أن المسرحية وجهان لعملة واحدة.

كما يرى ادوارد جوردن كويج: "إن الفن المسرحي لا هو تمثيل فقط ولا نص مسرحي فقط إنه ليس مشاهد ومناظر فقط ولا رقص إنه توليفة من كل هذه العناصر" المسرحية كلاهما مهم كإنتاج فني وأدبي يتلقاه المشاهد فإن العلاقة بينهما علاقة تبادلية معقدة ومقيدة بين النص المكتوب والنص المسرحي، يتولد عن هذه العلاقة تداخل قوي بين النصين وعليه فإن المسرحية فن القول الذي يجسد على المسرح.

ثانيا: نشأة المسرحية الجزائرية:

تراوحت أراء النقاد في نشأة المسرح الجزائري إلى موقفين، أحدهما يرجع نشأته إلى عهد موغل في القدم وهو العهد الروماني، فقد تبنى هذا الموقف العديد من النقاد والباحثين وهذا ما ذهب إليه عزالدين جلاوجي حيث أكد أن الرومان ينقلون هذا الفن إلى أي مكان يصلون إليه، حيث يعمدون بالدرجة الأولى

[1]- شكري عبد الوهاب، دراسة تحليلة لأصول النص المسرحي ، مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع، الإسكندرية، 2007، ص12.

إلى إنشاء عدد كبير من المدن الداخلية والساحلية شملت هذه المدن كثيرا من المرافق الضرورية كالمباني الحكومية، المكاتب، المعابد، أقواس النصر، الحمامات والملاعب، ولعل جميعها مسارح نصف دائرية التي مازالت قائمة حتى الأن في كثير من المدن منها : جميلة، تبسة، تيمقاد، شرشال، سكيكدة".[1]

وهذا ما اتفق عليه الكثير من الباحثين حين أرجعوا جذوره إلى ما قبل التاريخ حيث تطورت في بداية التاريخ، ثم أثناء تواجد الرومان.

يمكن القول أن المسرح ليس وليد العصر المعاصر، وإنما تمتد جذوره إلى عصور قديمة ترجع للعهد الروماني، وهذا يعني أن البدايات الأولى للمسرح الجزائري تعود إلى الرومان، الذين أنشئوا مسارح في المدن الجزائرية.

أما الموقف الأخر: يرجع نشأة المسرح الجزائري إلى بداية العشرينيات من القرن الماضي، إثر زيارة فرقة **جورج الأبيض** للجزائر سنة 1921، حيث قدمت هذه الفرقة عرضين مسرحيين للمؤلف " **نجيب حداد**"، مسرحية "**صلاح الدين الأيوبي**" ومسرحية " **ثارات العرب**" ورغم أنها لم تلقى إقبالا كان لها وقع حسن لدى بعض الجزائريين ممن استهواهم فن التمثيل".[2]

"كما يمكن الإشارة إلى فرقة سبقت زيارة جورج الأبيض، وهي فرقة سليمان القرداحي في عام 1908م بالقيام بأول جولة مسرحية في تونس ثم في الجزائر"[3] أما فيما يخص الأمير خالد، فإن دوره في تأسيس المسرح الجزائري دور رائد، يذكر الأمير خالد قام بزيارة إلى تونس في 10 ديسمبر 1912 اتصل خلالها برجال الفن والثقافة التونسية والجزائرية، وبموجب ذلك قامت جمعية الآداب التونسية بزيارة إلى الجزائر في 1913، حين قدمت هذه الفرقة عدة عروض في العاصمة، منها مسرحية: " **السلطان صلاح الدين**"،

[1]- صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، دار بهاء الدين، قسنطينة الجزائر، ط2، 2007. ص12.

[2]- إدريس قرقوة، التراث في المسرح الجزائري، دراسة في الأشكال والمضامين، ج1، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2009، ص60.

[3]- المرجع نفسه، ص60.

ثم مسرحية " **القائد المغربي**"، ثم قدم البرنامج نفسه في كل من بليدة، تلمسان، قسنطينة أضيفت مسرحية ثالثة: " **الطبيب المغضوب**"، وقد أعجب جمهور هذه المدن بفن التمثيل.[1]

نجد أن المسرح الجزائري استطاع أن يقدم أول عرض مسرحي من خلال مسرحية " **في سبيل الوطن**" في 22 ديسمبر1922، من إخراج محمد رضا الموصلي عرضها بعد عودته من لبنان إلى الجزائر، وتعد هذه المسرحية أول عرض مسرحي قدم بالعربية في تلك الفترة في الجزائر، وحسب عمرون أن المحاولات التي سبقت مسرحية في سبيل الوطن كانت تعد عروض فنية شعبية تدخل في إطار الأغاني والعروض الشعبية".[2]

فولادة فن المسرح لم تكن اعتباطية، بل كانت نشأة أملتها حاجات ثقافية وحضارية في إطار انسجام كلي مع تفاعلات الحركة الوطنية الجزائرية.

ثالثا: مراحل تطوره:

1-مرحلة النشأة 1926-1962:

اختلف الدارسون حول البداية الفعلية لهذا الفن في الجزائر، غير أن "الثابت وفق معظم من أَرَخَ للمسرح الجزائري، هو أن الولادة الفعلية للمسرح الجزائري، بدأت مع عرض فرقة (الزاهية) لمسرحية جُحا للمسرحي المتميز سلالي علي، وذلك يوم 1926/04/12 بقاعة الكورسال بباب الوادي في الجزائر العاصمة أمام حوالي 1500 متفرج".[3]

[1]- أحسن ثليلاني، المسرح الجزائري والثورة التحريرية، دراسة تطبيقية في صور إسهام المسرح الجزائري في ثورة أول نوفمبر 1954، دار ساحل، (دط)، (دت)، ص53.

[2]- مجيد صالح بك، تاريخ المسرح عبر العصور، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ط1، 2002، ص23.

[3]- أحمد بيوض، المسرح الجزائري النشأة والتطور(1926-1989) ، منشورات التبين الجاحظية، الجزائر، 1998، ص40.

مع قدوم سنة 1926 أشرقت شمس الإبداع المسرحي الجزائري، فكانت سنة عظيمة بالنسبة للمبدعين حيث يقول باشطارزي محي الدين:" لقد كانت سنة 1926 سنة عظيمة في تاريخ المسرح الجزائري".[1]

امتازت هذه المرحلة ببروز فنانين قدموا مسرحيات واقعية اهتمت بقضايا الشعب والمقاومة السياسية أمثال "رشيد القسنطيني وهو أشهر فنان في تلك الفترة إذ عرف بطريقته الساحرة في نقد الأوضاع السائدة حتى قال عنه كاتب ياسين شابلن الجزائر"[2] وبعد 1945 "تأسست فرقة رسمية، حيث أسس أحمد جاح حمو فرقة مسرح الغد عام 1946 والطاهر فضلاء فرقة صورة المسرح العربي سنة 1947".[3]

أصبحت هذه الفترة بداية للمسرح الجاد الذي استمر أثناء الفترة وكان الكتاب المسرحيون يعتمدون النصوص المترجمة والاقتباس فأصبح الأدباء ألسنة لهذا الشعب يعبرون عنه أكثر مما يعبرون عن أنفسهم

2-مرحلة التأصيل (1962-1972):

بعد الاستقلال مباشرة بدأ المسرح بالتطور والتجديد والسير على ركب الحضارة رغم أنه كان متأخرا على الدول العربية وكذا الغربية، إذ نجد الفترة الممتدة "ما بين 1952-1972 عرفت بمرحلة إعادة البناء والتنمية الوطنية وازدياد الوعي الوطني"[4] حيث عرف المسرح الجزائري مرحلة البناء والتشييد والتأميم وانتهج مبدأ الاشتراكية، فأصبح ملك للشعب ومعبر عن الواقعية الثورية فبرز في هذه الفترة أحمد عياد الملقب رويشد الذي ألف مسرحية الغولة سنة 1966 بعد مسرحية حسان طيرو التي ألفها سنة 1964.[5]

[1]- المرجع السابق، ص21.

[2]-نور سلمان، الأدب الجزائري في رحاب الرفض والتحرر، دار الأصالة للنشر والتوزيع، الجزائر، (دط)، 2009، ص29.

[3]- عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، دراسة نقدية طبع مطبوعة هومة، الجزائر، ط1، 2000، ص35.

[4]- محمد الطمار، تاريخ الأدب الجزائري، صدر هذا الكتاب عن وزارة الثقافة بمناسبة الجزائر عاصمة الثقافة العربية، (دط)، 2000، ص 389.

[5]- صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، مرجع سابق، ص150.

نلاحظ أنه تشكلت فرقة المسرح الوطني الجزائري التي استطاعت أن تقدم أكثر من 41 عرض مسرحي ما بين 1963-1973م فكان للمسرح دور وقيمة كبرى في توعية الجماهير لمهام التنمية الوطنية فتم تأميم قاعات العرض والمسارح الجمهورية، حيث نجد أنه تم في:"08 جانفي 1963 تأسيس المسرح الوطني الجزائري (م.و.ج) بهدف إنتاج مسرحي جديد مفتوح على اهتمامات الشعب وضمان مبان توجد في كل من الجزائر، وهران، قسنطينة، عنابة، سيدي بلعباس"[1] ، فالنص المسرحي لم يتعرض إلا المشاكل المجتمع بعيدا عن السلطة، وتأثيرها السلبي والإيجابي في المجتمع لذلك نجد مسرحيات تعرض مشاكل الأسرة كالطلاق والزواج والحب كمسرحية "كل واحد وحكموا" لعبد الرحمان كاكي التي توثق لنا الموروث الشعبي الجزائري، وكذلك مسرحيات عبد القادر علولة التي شخص فيها بعض الآفات الاجتماعية.

وبعد الثورة بدأ المسرح الجزائري يعاني من ثقل الإجراءات البيروقراطية.

3-مرحلة الركود (1972-1982):

بعد السياسة اللامركزية التي انتهجتها الحكومة الجزائرية، أصيب المسرح الجزائري بالتقهقر والفتور، حيث أعيد تنظيم المسرح الوطني باعتباره مؤسسة ذات طابع صناعي وتجاري وأنشئت المسارح الجهوية في كل من وهران، عنابة، قسنطينة، سيدي بلعباس، الجزائر العاصمة فحصل تشتيت للجهود البشرية والمادية[2]، لأجل نشر الثقافة في الأوساط الشعبية، " لكن المسرح شهد في هذه الفترة خللا كبيرا لامس مختلف نواحي هذا الفن من إضاءة، صوة، ملحن الخشبة، التصوير المسرحي"[3]، "ولقد دقت الأعمال المسرحية المنتجة خلال الثمانينات ناقوس الخطر غير أن أصحابها كانوا أبعد من يتصوروا الكارثة التي تهدد مجتمعهم، وستكون مدمرة، حيث غاب على الساحة كل من عبد القادر علولة، ولد عبد الرحمان كاكي، سليمان بن عيسى، كاتب ياسين، رويشد"[4]، "والواقع أن الكتاب المسرحيين لم يكونوا جميعا منقطعين عن الممارسة

[1]- علي حفياد، نظرة حول المسرح الجزائري، دار القصبة للنشر، الجزائر، (دط)، (دت)، ص29.

[2]- أحمد بيوض، المسرح الجزائري النشأة والتطور، مرجع سابق، (دط)، ص40.

[3]- علي حفياد، نظرة حول المسرح الجزائري، مرجع سابق، ص30.

[4]- المرجع نفسه، ص32.

المسرحية انقطاع تام"[1] حيث ظهرت مسرحيات بعنوان: بابور غرق، حزام الغولة، الشهداء يعودون هذا الأسبوع، مسرحية روما لمحمد ديب، حيث أشار ديب إلى "أن اللغة والديكور أعاق الممثلين في تمثليهم للمسرحية".[2]

فهذا التراجع الذي شهده المسرح الجزائري كان نتيجة حتمية لسوء الأوضاع التي كانت تشهدها البلاد خلال تلك الفترة.

4-مرحلة الازدهار/ الانتعاش (1982-2007):

بعد التحول السياسي، حاول المسرح الجزائري يقف من جديد، وساعده في ذلك اهتمام الدولة بالحركة المسرحية، فاستحدثت وزارة الثقافة العديد من الهياكل المسرحية في أنحاء الوطن إذ نجد أن:" المؤشرات التمهيدية لانتعاش المسرح الجزائري في هذه الفترة بدأت عام 1989 انعقاد الملتقى الوطني للفنون والآداب بقصر الأمم بالجزائر العاصمة ما بين 4 و7 أفريل 1981"[3]، وفي سنة 1983 انعقدت ندوة أيام المسرح التي طرحت أول مرة منذ استقلال البلاد فكرة النهوض بالمسرح تحت شعار "من أجل تطوير المسرح الجزائري".

وبعد هذه المحاولات في ابراز مستوى جديد للمسرح الجزائري ظهرت محاولات في هذا الصدد تعالج المسرح من كل أنحائه كترقية: "النص المسرحي لغة مضمونا وشكلا، ثم الاخراج والتمثيل المسرحي بالإضافة إلى تقسيم الهياكل المسرحية وفي الأخير التكوين المسرحي في الجزائر"[4] وفي ظل هذه الأجواء القيمة ظهرت على الساحة مهرجانات تشارك فيها الفرق المسرحية الجزائرية.

كما نجد المسرح الجزائري قد اهتم بمسرح الأطفال إذ ألف المسرحي عزالدين جلاوجي 40 مسرحية للأطفال منها ظلال وحب "5مسرحيات"، بالإضافة إلى اختيار الجزائر العاصمة للثقافة العربية خلال

[1]- الشريف الأدرع، كتابات في المسرح الجزائري، محمد ديب، مقامات للنشر والتوزيع، (دط)، 2011، ص11.

[2]- المرجع نفسه، ص11.

[3]- أحمد بيوض، المسرح الجزائري النشأة والتطور، مرجع سابق، ص276.

[4]- عبد الله الركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر والتوزيع، القبة، الجزائر، (دط)، 2009، ص312.

2007 إذ تعد أحد المظاهر لإحياء اللغة العربية بصفة عامة وتطوير المسرح الجزائري بصفة خاصة، لقد عرف المسرح الجزائري نشاط في هذه الفترة وتميز في هذه المرحلة باستخدام اللغة العربية الفصحى وبهذا نقول أن المسرح الجزائري قد خطى خطوات هامة في تاريخه، وقد تمكن من إثبات وجوده أمام المسرح الغربي عامة والمسرح العربي خاصة".

رابعا: العوامل المساعدة على ظهور المسرح الجزائري:

تأثر المسرح الجزائري، في مسار تكوينه، بعدة عوامل، واستفاد من تجارب الأمم الأخرى من أجل شق طريقه، ليصبح ظاهرة اجتماعية وثقافية في منتصف العشرينيات من القرن الماضي، بإنتاج درامي دائم ومستمر، وهذه العوامل يمكن ترتيبها حسب أهميتها كما يلي:

1-زيارة الفرق المسرحية العربية:

عرفت الجزائر انطلاقا من مطلع القرن العشرين زيارة مجموعة من الفرق المسرحية العربية، من أكثرها تأثيرا على مسار تطور المسرح الجزائري نذكر:

- **فرقة القرداحي:**

زارت هذه الفرقة كلا من تونس والجزائر سنة 1908، وحققت ثمارا ناجاحًا باهرًا[1]، إذا استطاعت استقطاب جمهور لا بأس به تتبع عروض الفرقة باهتمام بالغ.

- **فرقة التمثيل المصري لجورج أبيض:**

قام الفنان المصري جورج الأبيض بجولة عبر البلاد العربية مع فرقته، فزار ليبيا وتونس، ثم الجزائر سنة1921، وقدم عدة عروض مسرحية بقاعة المسرح الجديد بالجزائر العاصمة هي:" ثارات العرب،

[1]- بوتيتسيقا، ثمارا ألكسندروفنا، ألف عام وعام على المسرح العربي، ترجمة توفيق المؤذن، دار الفرابي، بيروت 1981، ص165.

وصلاح الدين الأيوبي لنجيب حداد و"مجنون ليلى"[1]، وقد امتد نشاط الفرقة ليشمل تلمسان وقسنطينة، حيث قدم فيها عروض مماثلة. [2]

حظيت هذه الزيارة باهتمام كبير من قبل الدارسين للشأن المسرحي، نظرا للتأثير الذي كان لها على المسرح الجزائري، وذلك رغم اختلافهم في تحديد مدى هذا التأثير ومدى نجاح هذه الزيارة فمرتاض يقول في هذا الصدد: " كانت بمثابة هزة كبيرة للمثقفين من الشباب الجزائري يومئذ مما أقضى بعد ذلك إلى قيام فرقة التمثيل العربي بالجزائر..."[3] أما الباحث محمد الطاهر فضلاء فيعلق على الزيارة كما يلي: "العامل الحقيقي في بدء النهضة المسرحية في الجزائر"[4]

- **فرقة عزالدين المصرية:**

زارت هذه الفرقة مدينة الجزائر سنة 1922، وقدمت بعض العروض المسرحية، مصحوبة بمجموعة من الأغاني والمواويل الشرقية، التي كان يؤديها سلامة حجازي،[5] وقد لاقت هذه الزيارة نجاحا كبيرا، وأقبل الجزائريون على متابعة عروضها لإعجابهم بأغاني سلامة حجازي، التي كانوا يعرفونها جيدا عن طريق الأسطوانات التي كانت متداولة آنذاك.[6]

- **فرقة فاطمة رشدي:**

زارت هذه الفرقة الجزائر سنة 1932، وقدمت ثلاث مسرحيات، اثنتان لأحمد شوقي، وهما "**مصرع كليوباترة**" و"**مجنون ليلى**"، ثم مسرحية "**العباسة أخت الرشيد**"، رغم أن هذه الزيارة جاءت بعد تأسيس المسرح الجزائري وانطلاق مسيرته، كان لها تأثير كبير على مسار تطوره، حيث استفاد الفنانون

[1]- عبد الملك مرتاض، الثقافة العربية في الجزائر بين التأثير والتأثر، دار الحداثة بالتعاون مع ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1982، ص89.

[2]- قرقوة إدريس، الظاهرة المسرحية في الجزائر، دراسة في السياق والأفاق، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر 2005، ص28.

[3]- المرجع نفسه، ص89.

[4]- فضلاء، محمد الطاهر، المسرح تاريخا ونضالا، مجلة الثقافة، ع 90، نوفمبر.ديسمبر 1985، ص 284.

[5]- عبد الملك مرتاض، الثقافة العربية في الجزائر، التأثير والتأثر، مرجع سابق، ص90.

[6]- مخلوف، بوكروح، ملامح من المسرح الجزائري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982، ص142.

الجزائريون من تجربة فاطمة رشدي، التي لاقت فرقتها ترحابا كبيرا من قبل الجمهور الجزائري، وتم تكريمها في نادي الترقي بالجزائر العاصمة.[1]

- **الفرقة المصرية للتمثيل والموسيقى برآسة يوسف وهبي:**

تمت هذه الزيارة سنة 1941[2] وتكررت في العام الموالي، وكان يرافق وهبي فيها المفكر زكي طليمات ومجموعة من الفنانين الكبار، أمثال أمينة رزق وحسان رياض وغيرهم ... وقدمت عدة عروض مسرحية في الجزائر العاصمة وسيدي بلعباس، وتلمسان، ووهران تمثلت في:" **الاعتراف**"، "**بنات الريف**" و"**أولاد الفقراء**"[3] و"**البساط الأخضر**".

كان لهذه الزيارة تأثير هام على المسرح الجزائري، رغم أنها جاءت في مرحلة أصبح فيها المسرح مؤسسة قائمة بذاتها، ولها موسم مسرحي رسمي، وقد أوضح ذلك مرتاض في قوله:" كان لهذه الزيارة أثر عظيم جدا في الأوساط الأدبية والثقافية[4] لهذا حظيت بترحاب وإقبال الجمهور الجزائري على متابعة عروضها، كما أنها

كرمت عدة مرات من قبل بلدية سيدي بلعباس[5] ومن قبل جمعية العلماء المسلمين وكذلك من طرف فرقة "هواة المسرح العربي" برآسة محمد الطاهر فضلاء.[6]

[1]- أبو القاسم سعد الله، منطلقات فكرية، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، 1976، ص131.

[2]- محمد الطاهر فضلاء، المسرح تاريخا ونضالا، مرجع سابق، ص284.

[3]- المرجع نفسه، ص284.

[4]- عبد الملك مرتاض، الثقافة العربية في الجزائر بين التأثير والتأثر، مرجع سابق، ص93.

[5]- Tabet , Redouane Ainad, sidi bel abbes de la colonisation à la guerre de liberation en zone v, wilaya v.ENAG, Alger, 1994, p 165.

[6]- محمد الطاهر فضلاء، المسرح تاريخا ونضالا، مرجع سابق، ص 284.

خامسا: تأثير المسرح الفرنسي:

تأثر الجزائريون بالمسرح الفرنسي، واستلهموا من روائعه العديد من المسرحيات الكوميدية، ذلك أن الإدارة الاستعمارية اهتمت بالمسرح، لرغبتها في الترفيه عن عساكرها المتذمرين من المقاومة الشديدة، التي واجههم بها الشعب الجزائري، لهذا قامت بخلق فرقة مسرحية للجيش الفرنسي داخل الثكنات، وفي أماكن تواجد المعمرين الأوربيين، وذلك مراعات لطريقة نابليون في هذا المجال حيث قامت بإنشاء وبناء العديد من المسارح، فكان للعاصمة مسرحها،[1] فقد أصدر نابليون مرسوما يشيد بمقتضاه بناء مسرحيا رائعا خلال أعوام (1850-1853)[2] ، وكذلك الشأن بالنسبة لمدينة وهران، حيث سيستلم مجلسها البلدي مسرح المدينة سنة 1907.[3] ويشير سلالي علي يشير إلى ذلك في مذكراته:" كنا نتابع عروض الفرق المسرحية بشغف"[4] أو عن طريق الفرنسيين الذي كانوا يأخذون بعض الجزائريين معهم إلى المسرح، ليعرفوا رد أفعالهم أو ليؤثروا عليهم كمدعوين رسميين[5] إضافة إلى ذلك فإن بعض الجزائريين قد عرفوا المسرح الفرنسي، واطلعوا عليه، وقرئوا بعض المسرحيات سواء في المدارس الفرنسية أو في المكتبات العامة.[6]

سادسا: ظهور مجموعة من الجمعيات والنوادي:

لعبت الجمعيات والنوادي دورا هاما في ظهور النشاط المسرحي بالجزائر وذلك لتوضيفها المسرح لخدمة القضية الوطنية وطرح انشغالات وهموم الشعب الجزائري، ومن بينها نذكر:

[1]- أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، المكتبة الوقفية للكتب المصورة، الجزائر، ج5، 1930-1989، ص 412.

[2]- بوتيتسيقا، ثمارا ألكسندروفنا، ألف عام وعام على المسرح العربي، مرجع سابق، ص 140.

[3]- أحمد حمومي، ظاهرة المسرح في الجزائر، تجربة وهران مخطوط رسالة دكتوراه دولة، وهران 2007-2008، ص140.

[4]- Sellali Ali, l'aurore du théatre algerain 1926-1932, cahors du C.D.S.H, oran, 1982, p 58.

[5]- أبو القاسم سعد الله، منطلقات فكرية، مرجع سابق، ص417.

[6]- المرجع نفسه، ص417.

- **جمعية التلاميذ المسلمين في إفريقيا الشمالية:**

جعلت منذ تأسيسها سنة1918 من المسرح وسيلة للترفيه عن الطلبة من جهة، وطرح القضايا ذات البعد الوطني من جهة ثانية[1]، لهذا تستعين بالفرق المسرحية الناشطة آنذاك لتنظيم عروض لصالح الطلبة.

- **جمعية الأداب والتمثيل العربي:**

كانت تعرف بالمهذبة، تأسست على يد الطاهر علي الشريف في 1921/04/05، وقدمت ثلاث مسرحيات " **الشفاء بعد العناء**" سنة 1921، "**خديعة الغرام**" سنة 1923، وذلك بالجزائر العاصمة، ثم مسرحية "**بديع**" في سنة 1924.[2]

- **جمعية العلماء المسلمين:**

اهتمت الجمعية بالمسرح منذ تأسيسها في ماي 1931، وجعلت منه وسيلة لتمرير رسالتها ونشر تعاليمها، لهذا عملت على تحفيز الكتاب، الأعضاء في الجمعية، على الاهتمام بالكتابة المسرحية أمثال أحمد توفيق المدني ومحمد العيد أل خليفة وأحمد رضا حوحو.[3]

كان مدراء ومعلمين المدارس الحرة التابعة لها يثابرون في كتابة المسرحيات، وتمثيلها وذلك بمناسبة الحفلات التي كانت تنظم عند انتهاء السنة الدراسية، أو بمناسبة المولد النبوي[4]، ومدرسة دار الحديث بتلمسان ومديرها آنذاك محمد صالح رمضان، نموذج في غزارة الإبداع المسرحي.

[1]- أبو القاسم سعد الله، الحركة الوطنية الجزائرية 1930-1945، ج3، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط2، 1986، ص103.

[2]- إدريس قرقوة، الظاهرة المسرحية في الجزائر، دراسة في السياق والأفاق، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر 2005، ص38.

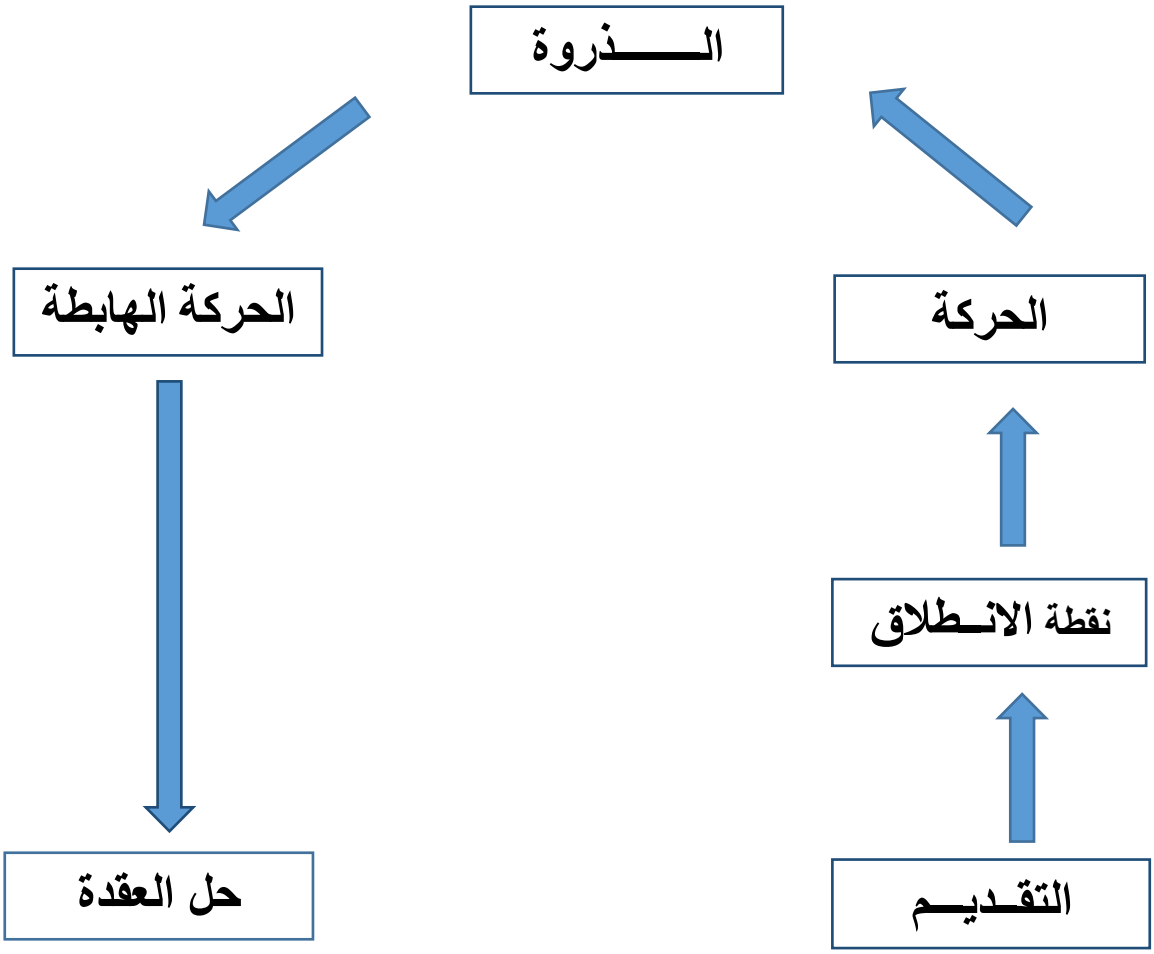
[3]- عبد الملك مرتاض، فنون النثر العربي في الجزائر، 1931-1954، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، 1983، ص200.

[4]- المرجع نفسه، ص200.

إضافة إلى ذلك نجد جمعيات ونوادي أخرى عديدة مثل "نادي السعادة" بتلمسان والذي قدم مسرحية "فتح الأندلس"[1] وجمعية "إخوان الأدب" في وهران برآسة محمد السعيد الزاهري.[2]

سابعا: تصميم المسرحية:

إن الدعائم التي ترفع هيكل المسرحية هي: البداية والذروة والعقدة والنهاية وتعد الحبكة والصراع من مكونات ذلك التصميم ولقد اعتنى الباحثون بهذه الدعائم، ومنهم الناقد الألماني "غوستاف فريتاغ" 1816-1895 الذي قدم في كتابه تقنية المسرح سنة 1863 نظرية الهرم الذي سمي باسمه "هرم فريتاغ":[3]



[1]- أحمد توفيق المدني، كتاب الجزائر، المطبعة العربية، الجزائر، 2000، ص 367.

[2]- إدريس قرقوة، الظاهرة المسرحية في الجزائر، مرجع سابق، ص 39.

[3]- ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، (ط1)، 1997، ص220.

1-البداية: وحين يعرض لها الدارس يجد نفسه أمام جملة من المصطلحات، البداية، المقدمة، الاستهلال، وهي مصطلحات تبدو لأول وهلة متشابهة لكنها غير ذلك على الإطلاق.

أما البداية: فهي ما لا يمكن أن يسبقه شيء، والذي في الوقت نفسه يتطلب أن يلحقه شيء، ولأهميتها القصوى في المسرحية فإن من لا يستطيع أن يبدأ لا يستطيع أن ينتهي بل ولا كان هناك حدث درامي على الاطلاق[1]، والمقصود بالبداية هنا البداية الفنية الناجحة، وبالتالي فمن لا يستطيع البدء جيدا، لا يستطيع أن ينتهي نصه نهاية جيدة.

أما المقدمة: فهي معلومات ضرورية تأتي عل شكل حوار أو مونولوق، تعرض في أول المسرحية لمساعدة المتلقي على متابعة الأحداث، وقد وضع أرسطو شروطا للمقدمة، إذ افترض أنها يجب أن تكون مطمئنة لنفس الروائي بحيث لا يتساءل ما كان قبل ذلك، وحتى نهاية القرن التاسع عشر ظلت المقدمة مهمة بسب وظيفتها الدرامية في إعطاء المعلومات، لكنه وبعد ذلك لم يبقى للمقدمة نفس الوظيفة التقليدية، بل استمرت لتوريط المتلقي بعلاقة التباسية مع أحداث المسرحية.[2]

أما الاستهلال: فهو المقطع الذي يسبق دخوله الجوقة، أي أنه لا يأتي في البداية الفعلية للتراجيديا و"يختلف الاستهلال عن المقدمة في أنه لا يشكل مثلها وحدة عضوية مع الفعل الدرامي الأساسي في المسرحية وإن كان يتعلق بشكل أو بأخر بموضوع المسرحية وبجوها العام".[3]

2-الذروة: أي النقطة الحاسمة التي تصل إليها الأحداث المسرحية في تصاعدها، وعندما تكون الحادثة أكثر أهمية وأكثر إثارة للشوق، وبعبارة أخرى الذروة هي قمة هرم الأحداث وتعقدها، تتوضع في منتصف المسرحية حين يصل التصاعد الدرامي إلى أوجه ويتعقد، وتليها مرحلة الهبوط باتجاه كل في الخاتمة، ولأنها تأتي ملازمة للعقدة، فإنها كثيرا ما تختلط بها ويصبحان شيء واحد، وهي في الحقيقة تعبير عن بلوغ الأزمة

[1]- ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، مرجع سابق، ص223.

[2]- ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، مرجع سابق، ص 473.

[3]- المرجع نفسه، ص29

حدها الأقصى، ولذلك تسبق نقطة الإنعطاف في المسرحية، وتؤدي إلى خلق عنصر التشويق وتوليد التأثر الانفعالي لدى المتفرج.[1]

3-العقدة: هي أحد الركائز التي يقوم عليها أي عمل إبداعي إذ تمثل "سلسلة الأحداث التي تجري في المسرحية ويمكن أن نطلق عليها الحبكة فهي تمثل الإطار أو الخط الأساسي الذي تربط المواقف والأحداث في نسق متتابع بطريقة أو بأخرى يصرف النظر عما إذا كانت بسيطة أو عقدة معقدة [2] "وعليه أن بلوغ وتيرة الصراع لحظة التعقيد من شأنه أن يخلق لنا حبكة متناسقة ومترابطة ناتجة عن تشابك الخيوط الدرامية المحيطة بمسيرة الأحداث وتكون إما عقدة بسيطة أو عقدة مركبة ومعقدة.

4-النهاية: والنهاية هي ما يجعلك تفرض بالضرورة أن شيئا قد سبقها وتختم أيضا أن شيئا لن يلحقها وهي التي حين تبلغها تكون جميع القضايا التي طرحتها المسرحية قد حلت.

وعلى النهاية أو الخاتمة كما يسميها البعض أن تكون موجزة واضحة كاملة بمعنى أن أعرف مصير كل الشخصيات، وقد ميز الدارسون نوعين من النهايات "المغلقة وهي النهاية الحاسمة التي تأتي كضرورة حتمية عن الفعل المسرحي، وتحسم الأمور فيها بشكل كامل أي أنه يتقرر عندها مصير الشخصيات، ولا يتوقع المشاهد أو القارئ معها امتداد أخر للأحداث، وهذا يتجلى بشكل واضح في المسرح الكلاسيكي أما بالنسبة للنهاية المفتوحة فهي التي لا تكون حتمية وحاسمة، وإنما تبقى مفتوحة على احتمالات عديدة أي أنه في النهايات نهاية مفتوحة تظل فيها مصائر الشخصيات معلقة بعض الشيء، وتظل الأحداث فيها قابلة للنمو".[3]

ثامنا: خصائص المسرح الجزائري:

يتميز المسرح الجزائري عن غيره من المسارح العربية بسمات خاصة تبعا للظروف والعوامل التي أدت إلى نشؤه وبلورته، ويلخص حسن ثليلاني هذه الخصائص في ما يلي:

[1]- شكري عبد الوهاب، النص المسرحي، المكتب العربي الحديث، الإسكندرية، مصر، 1989، ط1، ص223.

[2]- نبيل راغب، موسوعة الفكر الأدبي، دار غريب للطباعة والنشر، مصر، ط1، 2002، ص175.

[3]- عبد القادر القط، من فنون الأدب، المسرحية، دار النهضة العربية، 1978، ص46.

– المسرح الجزائري قد قاوم الاستعمار باستعمال اللهجة الشعبية واللغة العربية الفصحى واستعمال اللغة الفرنسية لينقل صورة الشعب الجزائري.

– الواقعية هي أهم ما طبع المسرح الجزائري المواكب والمعبر عن الثورة التحريرية.

– الابداعات المسرحية الجزائرية التي واكبت الثورة التحريرية، وغيرت عنها قليلة جدا قياسا مع التراكم الشعري والقصصي.

– كتابة المسرحيات شعرا أهم خاصية تميز بها المسرح الجزائري إذ سجل حضور الشكل ثلاثة أشكال، **الشكل الأول**: هو من اعتماد المؤلف على نص شعري خارج عن مملكة ابداعه وانما ابداع إحدى الشخصيات كمسرحية "الزنجي" **أما الثاني**: هو تطعيم الأديب نصه المسرحي بشيء من الشعر، **أما الشكل الثالث**: هو سيادة الشعر على اللغة، لغة الحوار، حيث عرف الأدب الجزائري أول مسرحية شعرية سنة 1938 على يد الشاعر محمد العيد آل خليفة".[1]

– الممثلين أنفسهم هم من اضطلعوا بمهمة كتابة واعداد النص المسرحي، وكان بعض هذه النصوص يوضح شفهيا بواسطة أحد الممثلين، ثم تجري الكتابة.

– المسرح فن جماهيري بطبيعته، لأنه لا يشرط في المتفرج أن يكون متعلما.

– "الحرص على استعمال اللغة العربية ومسألة الحفاظ عليها لدى الجزائريين والحرص على استعمالها عملا وطنيا مقدما".[2]

– "البعد الثوري هو أهم ميزة طبعة ملامح الشخصيات، فقد انعكس هذا البعد على مستوى الخطاب الذي نستعمله في تواصلها بالحوار مع سائر الشخصيات".[3]

[1]– عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، مرجع سابق، ص125، 126.

[2]– أحمد رضا حوحو، مسرح الفرجة والنضال في الجزائر، دراسة في أعمال رضا حوحو، دار هومة، الجزائر، ط1، 2005، ص76.

[3]– المرجع نفسه، ص350.

تاسعا: مسار المسرح الجزائري (2000-2020):

بما أنه على أساس الماضي ينفي الحاضر والمستقبل، فان الحديث على بدايات المسرح الجزائري تطرح الكثير من التساؤلات حول نشأته والمراحل التي تمر بها الأن وخصائص كل مرحلة من مراحل تطوره.

شهدت الجزائر ابتداء من سنة 2000 بعد فتح المسرح الوطني الجزائري الكثير من المهرجانات المسرحية بمشاركات عربية ودولية منها:

-سنة الجزائر بفرنسا 2003.

-الجزائر العاصمة الثقافة العربية 2007.

-القدس عاصمة أبدية للثقافة العربية 2008.

-تلمسان عاصمة الثقافة الإسلامية 2011.

وفي سنة 2005 تم انشاء المهرجان الوطني للمسرح المحترف والذي يهدف إلى المساهمة في الترقية الثقافية الوطنية، وتشجيع وتطوير فنون المسرح الوطني والتجارب الرائدة في مجال المسرح. وابتداء من سنة 2006 تم تأسيس وترسيم مجموعة من المهرجانات الثقافية المسرحية منها المهرجان الوطني للمسرح المحترف والمهرجان الروحي للمسرح والمهرجان الوطني للمسرح الفكاهي والمهرجان الوطني للمسرح الهواة... منحت هذه المهرجانات ديناميكية جديدة للحركة المسرحية في الجزائر[1] ليشهد المسرح الجزائري المعاصر سنة 2007 نشاطا كبيرا حيث وصل المسرح قمة في الإنتاج بفضل ابداعات الكثير من الكتاب المسرحيين الذين ساهموا في اثراء الانتاج المسرحي الجزائري وفي موسم 2008-2009 أنتج المسرح الجهوي لمدينة قسنطينة مسرحية غضب العاشقين نص واخراج حمى ملياني. وفي سنة 2009م نتج مسرح باتنة الجهوي مسرحيته "ضفة الاحلام" نص بالأمازيغية. وفي موسم 2010-2011م نتج المسرح الوطني الجزائري، مسرحية حلم الأب نص وإخراج حمى ملياني.

وفي موسم 2011-2012م أنتج مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع اقتباس محمد بن قطاف عن رواية الطاهر وطار وإخراج صونيا، كذلك استئناف المسرح الجهوي محمود تريكي بقالمة أشغاله سنة

[1]- عبد الناصر خلاف، المسرح في الجزائر، التقديم: الدكتور حميد علاوي، تر: جميلة مصطفى الزقاي، الهيئة العربية للمسرح، الشارقة، ط1، 2012، ص63،61.

2009 وكان أول إنتاج للمسرح الجهوي سنة 2010 عرضا بعنوان لحظات للمسرح المقتبسة عن رواية حكام قطرات الندى الذي أخرجها حيدر بلحسين وكذلك مسرحية للأطفال بعنوان "3.2.1" من إخراج خالد بلحاج وكذلك مسرحية الحلم المدنس إخراج مخلوف يوكروح ومقهى السلام إخراج حيدر بلحسين، كما شهد المسرح الجهوي بقالمة سنة 2011م تنظيم ورشات تكوينية. وجاء انتاج مسرحي أخر سنة 2011م بعنوان العقد وهي ترجمة لمسرحية ادواردو ديقيلبو لإخراج أحمد العقون ومسرحية ربيع روما تأليف خيذر حميدة 2012م في طبعته السادسة والأولى على مستوى ولاية قالمة والطبعة السابعة للمهرجان للمسرح المحترف سنة 2013م ليقدم بذلك المسرح الجهوي محمود تريكي لولاية قالمة ثلاثة عشرة عملا مسرحيا خلال السنوات 2010-2013م ومن الفترة الممتدة من 15 إلى 20 مارس2014م قدم المهرجان الثقافي المحلي للمسرح المحترف في طبعته الثامنة مجموعة من العروض كعرض مسرحية "حجرة في الصباط" من انتاج تعاونية القناع للفنون الدرامية بقالمة 15-03-2014م، أما مسرحية "راجعين راجعين" 2019 لـ حميدة أيت الحاج وهي ثمرة عمل لفريق كامل اشتهد في اقتباس حر لعمل طاهر وطار (1936-2010) التي اقترحت بالأمازيغية ومسرحية "جحا" التي هي عبارة عن عرض من عروض الشارع لربيع قشي و"مسرحية أجنحة حمولة" وهي مسرحية موجه للأطفال من إخراج نضال الجزائري في المسرح الوطني الجزائري تم عرضها فيه.

عاشرا: اتجاهات المسرح الجزائري المعاصر:

يكاد يجمع العديد من الدارسين أن الفن المسرحي الجزائري يتأرجح بين اتجاهات عدة، وأعلامه، وأهدافه، وقضاياه، ويتحكم في كل اتجاه ظروف نشأة خاصة، وعلى الرغم مما يميز هذه الاتجاهات من اختلافات إلا أنه لا يمكن إنكار فضل كل منهم في إرساء دعائم الفن المسرحي في الجزائر.

1-الإتجاه الشعبي:

انبثق – بصورة تلقائية- من لدن الشعب في العشرينات من القرن العشرين، لم يكن رواد من الطبقة المثقفة، بل كانوا هواة يمارسون الفن المسرحي تأليفا وتمثيلا واخراجا إلى جانب مهن اجتماعية مختلفة، حيث انشغل "سلالي علي" مثلا مساعدا في مخبر بصيدلية، أما "رشيد القسنطيني" فعمل نجارا، وبدأ محي الدين

باشطارزي حياته كحزاب بالجامع الحنفي بالعاصمة،[1] ولكن مهنهم هذه لم تمنعهم من خوض التجربة المسرحية التي طالما شعفوا، ولقد كان هذا الاتجاه اشد التصاقا بالجماهير العريضة، يسعى التعبير عن قضاياها، وأحلامها، ويكتب لها عنها بأسلوب بسيط ووعي عميق بقدرة المسرح على تغير الفرد و المجتمع ومن ثمة اتخذ تسمية المسرح الشعبي.

والجدير بالفكر أن رواد الاتجاه الشعبي قد أدركوا حقيقة المسرح الذي يتجاوز مؤسسة الأدب ينتمي إلى مؤسسة أهم وأشمل هي مؤسسة الفن، فكان النص بالنسبة إليهم مشروع لم يكتمل إلا بالعرض، ولهذا لم يعنوا بتنميق نصوصهم المسرحية، ولم يهتموا بجودة أبنيتها الأسلوبية بقدر عنايتهم بنجاح العرض، بمهارات التمثيل والارتجال التي عولوا عليها لاستقطاب الجمهور.

أعطى أصحاب الاتجاه الشعبي مكانة مهمة للجمهور، وسعوا إلى الملائمة بين المسرح باعتباره فن دخيل وبين طبيعة الجمهور الجزائري ومزاجه، وسعوا إلى تأصيل الفن المسرحي بحيث يتقرب من الشعب البسيط ويلامس وجدانه، ويتغلغل إلى ثقافته ومن أجل تحقيق ذلك تبنوا استراتيجية مسرحية محكمة قوامها:

أ-تقديم العروض القصيرة التي لا تبعث على الملل مراعاة لنفسية الجمهور التي لم تعتد الجلوس لفترة زمنية طويلة لمشاهدة عرض مسرحي.

ب-يتخلل كل عرض مقاطع غنائية طربية تكسر أحادية الخطاب، وتعمل على جذب الجمهور، وتقلص ما يشوه العرض من نزعة خطابية.

ج-تقديم العروض في المقاهي والأحياء الشعبية لضمان ايصالها للشريحة العظمة من المجتمع الجزائري.

د-اعتماد اللهجة العامية وسيلة تعبيرية راهن أصحاب هذا الاتجاه على ما توفره من طاقات تداولية تقريب هذا الفن من الطبقة العامة التي لا يفهم اغلب افراد اللغة العربية بسبب تفشي الجهل والامية في اوساطها في ظل السياسة الاستعمارية ولذلك وقع الاختيار على ضد اللغة الدارجة المفهومة من الجميع (...) لغة الشارع والسوق والمقهى.[2]

[1]- صالح لمباركية، المسرح في الجزائر النشأة والرواد والنصوص حتى سنة 1972 عرض وتوثيق، ص62، 63-65 (بتصرف).

[2]- سلالي علي، شروق المسرح الجزائري، تر، أحمد منور، منشورات التبين الجاحظية، الجزائر، 2001، ص08.

هـ-راهن أصحاب هذا الاتجاه على الأسلوب الكوميدي لجذب الجمهور ودفعه إلى التعلق بالعروض المسرحية المقدمة، يقول عبد القادر جغلول معلق على سر نجاح مسرحية جحا لعلالو: "يعود نجاح مسرحيات علالو لدى الجمهور إلى أن هذا الأخير هو موضوع تلك المسرحيات (...)ومما لا شك فيه، أن هذا المسرح لا ينتج شكلا ثقافيا كاملا بل يفسح المجال للضحك ولم يستوي بدائي قصد التعرف على الذات.[1]

أحسن رواد الاتجاه الشعبي ميل الجمهور الجزائري لكل ما هو طربي ترفيهي وحاجتهم للترويج عن النفس لمواجهة سياسة القهر المفروضة عليهم فاعتمدوا على ذلك في إرساء دعائم هذا الفن.

و-انكب أصحاب هذا الاتجاه على الواقع ليستمدوه مواضيعهم منهم فعالجوا قضايا شعب اليومية الجمر وأضرارها، الزواج بالأجنبيات، الفقر، السحر، الشعوذة وغيرها.

وعلى الرغم من نجاح أصحاب هذا الاتجاه في استقطاب الجمهور إلا أنه لقى بعض الانتقادات منها:

أنه عمق مشكلة الهوية اللغوية حيث كرس لمسرح شعبي عامي اللغة وهو ما أوجد قطيعة بين اللغة العربية المعاصرة من قبل الاستعمار الفرنسي والجماهير الشعبية تحت نير الجهل والامية.

وضع هذا الاتجاه البنية الثقافية في الجزائر على المحك حيث أوجد طبقية ثقافية أصيحت النخبة المثقفة الناطقة بالعربية معزولة في برجها العاجي، يبقى أدبها حكرا على أفرادها، في حين يتوجه الاتجاه الشعبي ككل.

2-الاتجاه الإصلاحي:

يشيع هذا الاتجاه بالأصالة والعراقة والرزانة، وهو سليل "جمعية العلماء المسلمين" والمترجم لأفكارها في المسرح، ينطوي معظم رواده من كتاب وشعرائها تحت لوائها، وينشطون في فرق ونوادي فنية وأدبية منبثقة عنها.

اكتسب هذا الاتجاه شهوة عربية نتيجة علاقات أعضائه بأدباء مثقفين عرب من سوريا ولبنان ومصر كون أغلبهم عاشوا في هذه الدول ردحا من الزمن كأحمد رضا حوحو الذي قضى فترة زمنية معتبرة

[1]- سليم قسطون، الاستعمار والصراعات الثقافية في الجزائر، دار الحداثة، بيروت، لبنان، 1984، ص111.

في مكة المكرمة وهو ما جعل تأثرها بتجربة المسرحية الشرقية واضحة في كتاباتهم وفي اختياراتهم للمواضيع نفسها.

استطاع رواد هذا الاتجاه أن يكثفوا نشاطاتهم اعتماد على وسائل منها:

نشر نصوصهم المسرحية في الصحف والجرائد وعلى رأسها جريدتي الشهاب والبصائر التي كان البشير الابراهيمي نشاط فكري وأدبي في اعتماداتهم، وكذلك بعض المجالات كالمنهل التي نشر فيها أحمد رضا حوحو مسرحية الأستاذ سنة 1940.[1]

-تقديم عروضهم في المناسبات الدينية كالأعياد والمولد النبوي الشريف.

تقديم عروضهم في إطار النشاطات التربوية ولا سيما في الثانويات حتى يستفيد التلاميذ منها.

كان هدف اتجاه الإصلاحي هو التصدي للسياسة الاستعمارية الرامية إلى طمس الهوية الجزائرية العربية الأصيلة، وتدسين الدين الإسلامي، ومحو اللغة العربية لتحل محلها اللغة الفرنسية، ومن ثمة رأى أصحابه في التمثيل "(...) عملا يدعم مجهود العلماء ويثري العربية ويدعم وجودها، ويحافظ على الشخصية العربية الإسلامية(...)"[2] وانتدبوا من أجل الحفاظ على الشخصية الجزائرية اليات كثيرة منها:

أ/ التركيز على المواضيع التاريخية واستنطاق رموزها ووقائعها قصد شحذ الهمم وتحريك النفوس على التمرد والثورة على الاستعمار الغاشم، ذلك أن استدعاء الشخصيات التاريخية يتم عن "الرغبة في خلق حيل مماثل إلى القيم والمثل السامية التي تتجلى بها تلك الشخصيات(...)".[3]

ب/تسليط الضوء على المواضيع الدينية التي تهدف إلى ترسيخ قيم وتعاليم الدين الإسلامي في نفوس الناشئة، وتدعو إلى التمسك بالعقيدة الإسلامية وأخذ العبرة من شخصيات فاعلة في التاريخ الإسلامي كشخصية "بلال بن رباح" في مسرحية الحاملة العنوان ذاته " محمد العيد آل خليفة" 1938 التي جعلت

[1]- صالح لمباركية، المسرح في الجزائر النشأة والرواد والنصوص حتى سنة 1972 عرض وتوثيق، مرجع سابق، ص19 (بتصرف).

[2]- إدريس قرقوة، التراث في المسرح الجزائري، دراسة في الأشكال والمضامين، مرجع سابق، ص71.

[3]- عبد الله البويصري، حول فاعلية المسرح العربي الحديث وإمتداده الجامهيري، ط1، 1984، ص63، 64.

من مؤذن الإسلام "قناع للتعبير عن ثبات الذات الجزائرية المتمسكة بدينها، الطامحة إلى الحرية والانعتاق من العبودية.[1]

وعلى الرغم من جهود رواد الاتجاه الإصلاحي في نشر الوعي وإصلاح حال المجتمع وتصدي للسياسة الاستعمارية والإستماتة في الدفاع عن الشخصية الجزائرية إلا أنه تعرض لبعض الانتقادات نذكر منها:

-النصوص المسرحية كانت نخبوية في أغلب الأحيان، فعلى الرغم من أن العامة تتابع عروضهم إلا أن حاجز اللغة العربية البعيدة عن الشريحة العظمة من المجتمع حالة دون أن تلقى هذه العروض اقبال جماهير واسع.

-النزعة الخطابية التي طغت على نصوصهم نتيجة الاهتمام بالمضمون على حساب الجوانب الفنية وهو ما جعل مسرحياتهم في نظر بعض النقاد منبر تعليمي من الدرجة الأولى.

3/الاتجاه الثوري:

"يمثل هذا الاتجاه الكاتب والمخرج عبد القادر علولة" [2] هذا الأخير الذي ثار على الواقع من خلال مسرحياته واتخذ الواقع المعيشي مادة خصبة عن مختلف المواضيع فمن مختلف المشاكل – إن صح التعبير- التي كان يتخبط فيها المجتمع الجزائري الذي كان يمر بمختلف الأزمات والهزات على جميع الأصعدة، سواء السياسية منها أو الثقافية أو الاقتصادية بالتالي لم يكن على المسرحية إلا الالتفات إلى الواقع ومعالجته واعطاء صورة حقيقية لواقع تشمئز منه النفوس.

من أهم أعمال هذا الاتجاه: مسرحية العلق وحمق سليم... وهي كلها أعمال عالجت أزمات اجتماعية كان يمر بها المجتمع الجزائري، كما ظهر إلى جانبه كذلك رائد مسرحي أخر هو الكاتب ياسين من خلال مسرحياته المشهورة: مسحوق الذكاء، محمد خذ حقيبتك.....

فهي تقترب بشكل كبير إلى مسرحيات علولة من حيث المعالجة والهدف، فربما كانت تسعى إلى التغيير وإلى توعية الشعب بضرورة التحرك، كونه يسير الموقف والقرار والمسؤول عن حاضره ومستقبله.

---

[1]- المرجع السابق ، ص109.

[2]- جروة علاوة وهبي، ملامح المسرح الجزائري، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، (دط)، 2001، ص53، 54.

ظهرت كذلك عدة فرق مسرحية بعد الاستقلال منها: فرقة كراك التي قدمت منذ ظهورها1965 مسرحيات عديدة منها:

-الحياة والشباب، فرقة السجون، التي حققت نجاحا كبيرا من خلال عنوان مسرحياتها، ثمن الحرية في السوق السوداء... إلى غير ذلك من الفرق التي قدمت الكثير من المسرح الجزائري.

4-الإتجاه الديني:

يعد هذا الاتجاه إلى مجموعة من المقومات والمرتكزات والمفاهيم الأساسية التي يمكن حصرها في المبادئ التالية:

-الجمع بين الفائدة والمتعة، والتأرجح بين الجد والترويج عن النفس ترفيها وتسلية، ولا ينبغي أن يكون الترفيه مجانيا ومجرد عبث، بل يكون هادف ومفيدا مرتبطا بتنمية الوعي وتطويره ذهنيا ووجدانيا وعلميا في خدمة النفس الإنسانية بعد العمل المتعب الشاق.

-التركيز على التطهير الأخلاقي والصراع الدرامي الديني والحضاري.

-العمل على الإصلاح الديني الإيجابي، وتعديل القيم والسلوكيات السلبية المشيئة على المستوى الرصد والتلقي أثناء الاشتباك الدرامي بين الممثل والمتفرج.

-التشديد على الرسالة في بناء الشخص حضاريا وتوعيته أخلاقيا قبل التشديد على الشكل والجمال.

فالشخصية الدينية في المسرح الجزائري يتحكم فيها عاملان متناقضان ومتصارعان هما:

أولا: عامل الترغيب بحكم الظروف السياسية للجزائر، وهي تحت الاستعمار الفرنسي الذي سعى جاهدا إلى محو مكونات شخصياتها ولعل أهمها المكون الديني وذلك استجابة لسياسته التنصير التي تضحها الاستعمار فكان اهتمام المسرحي الجزائري باستدعاء هذا البعد الديني يشكل بالنسبة إليه ملمحا من ملامح المقاومة الثقافية ومطلب من مطالب إحياء الهوية الوطنية والدفاع عنها بمواجهة سياسة التنصير المنتهجة من قبل الفرنسيين الذين عزموا على إبادة العنصر الإسلامي في الجزائر[1] وهذا ما أدى إلى نشوء رد فعل عكسي

[1]- محمد العيد آل خليفة، بلال بن رباح محمد العيد آل خليفة، سلسلة في الأدب الجزائري الحديث، خرفي صالح، مكتبة الجزائر، 1986، ص20.

بالنسبة للمسرحيين الجزائريين تمثل في إحياء كل ما يمد بصلة للبعد الديني الإسلامي للشعب الجزائري واستلهامه مسرحيا

ثانيا: عامل الترهيب لأن الشخصية الدينية تكتسي في المرجعية السوسيو ثقافية العربية، بطابع القداسة، ولذلك فإن الفنان المسرحي لا يجد في توظيفها حرية كبيرة، بل الأكثر من ذلك فقد يشعر ببعض التحرج أمام الأحداث الدينية أو أما الشخصيات الدينية الأساسية، ولا سيما شخصيات الأنبياء فالكتاب المسرحي يهرب من توظيف هذه الشخصيات خشية الوقوع في تأويلها، واستعارة بعض صفاتها، أو إسقاط العصر على حياته المقدمة لذلك دائما ينقلها كما هي في مصادرها التراثية الدينية.[1]

ومن المسرحيين الذين مثلوا هذا الاتجاه يوسف وغليسي في ديوانه الشعري: تغريبة جعفر الطيار.

[1]- دبوز محمد علي، نهضة الجزائر الحديثة وثورتها المباركة، ج1، منشورات وزارة الثقافة، 2007، ص21.

الفصل الثاني

الإتجاه الشعبي في مسرحية غنائية أولاد عامر

يمثل الأدب الشعبي الذاكرة الروحية للشعوب، فهو بمثابة الخزانة الأمنية مكتنزات الثروة الثقافية للأمم، إن لم نقل بأنه بطاقة الهوية الحضارية للمجتمع الإنساني ومن هذه الزاوية لابد للشعوب أن تكون يقظة إزاء ثرائها، فتسعى إلى حمايته من الإهمال وأمراض النسيان المميت، وذلك من خلال استحضاره في الممارسات الإبداعية والتجارب الأدبية والفكرية، على اعتبار أنه مرجعية تحمل الكثير من الأبعاد التاريخية والنفسية والاجتماعية والسياسية والثقافية لمرحلة زمنية معينة من مراحل الوجود البشري الذي يعبر عن انتماء معين بطبيعة الحال، إن هذه الدراسة التي سنقوم بإجرائها تهتم بالحديث عن موضوع مهم جدا يتمحور حول مادة التراث التي جعلت من نقسها رافدا أساسيا في الكثير من التجارب الإبداعية لأن الموروث الحضاري في حد ذاته مرجعية بنائه تنطلق من صميم الوجدان الشعبي للأمة ويشير في هذا السياق بأننا سنسلط الضوء على مسألة توظيف الاتجاه الشعبي في المسرح الجزائري المعاصر مسرحية (غنائية أولاد عامر) لعز الدين جلاوجي.

ملخص المسرحية:

تعود قصة المسرحية إلى القرن العاشر ميلادي، تاريخ دخول الهلاليين إلى الجزائر، وبحثهم الدائم عن الأراضي حيث الكلأ والمرعى باعتبارهم بدوا رحلا، فتنزل إحدى قبائلهم "**أولاد عامر**"، بنواحي سطيف وتصدم بالأمازيغ، السكان الأصليين الذين سرعان ما يهبون إلى الدفاع عن أراضيهم وهم الذين طالما كافحوا الغزاة في القرون الماضية للحفاظ عليها فتقع معارك عديدة بين الطرفين، إلا أن كاتب المسرحية ينفي عن بني هلال تلك الصورة النمطية الشائعة عنهم من أنهم فظاظ غلاظ، لا يكفون عن استباحة أراضي الغير بالقوة، كما أنهم يتحلون بقيم الكرم والشهامة، وكذا بمشاعر الرقة والحب والتعفف، إذ يسعى فارسهم "**عامر**" إلى الزواج بإحدى الفتيات الأمازيغيات بغية تمكين قومه من الأرضي، ويتودد إلى أهلاها ويدخل دون اتفاق معهم، احدى الحروب التي خاضوها ضد قبيلة أخرى ظالمة ويتمكن من دحرها، وهنا تتغير فطرة الأمازيغ إلى عامر وقومه ويتأثرون أيما تأثر بشجاعتهم وشهامتهم وحفاظهم على شرف الأخرين، فيتقدمون على تزويج عامر من ابنتهم، ويتحالف رئيس قبيلة "**أولاد عامر**" مع الأمير الأمازيغي أثناء العرس، ويقدم قران الزوجين في صورة معبرة عن التحالف و الانصهار بين العرب الوافدين من الجزيرة العربية

والأمازيغ الأصليين، والملاحظ أن المسرحية لا تقدم الإسلام كعنصر وحيد لانصهار الطرفين بل تقدم أيضا القيم المشتركة بين العرب والأمازيغ كأداة تأليف بين قلوب الأعداء المتحاربين وانقلابهم إخوانا، بعد أن يكتشف كل طرف مدى تشابه الأخر معه في هذه الصفات، وأهمها الإباء والتضحية ونصرة المظلوم والشهامة والنجدة والحفاظ على الشرف، علما بأن السكان الأصليين طالما نفروا من المستعمرين طوال التاريخ وحاربوهم بلا هوادة لتناقض عاداتهم وصفاتهم معهم، اعتمدت المسرحية العديد من أغاني الشعبية وأمثال شعبية وحكم وشعر شعبي جعلت اللهجة العامية قريبا جدا من العربية الفصحى.

الاتجاه الشعبي في مسرحية "غنائية أولاد عامر":

يعتبر الأدب الشعبي نوعا من الخلق الأدبي تعبر به الجماعة الشعبية عن ذاتها، وأحلامها وآلامها، وآمالها وطموحاتها، فهو حصيلة نتاج الجماعة، يتميز بالشفاهية متوارث عبر الأجيال.

وينقسم الأدب الشعبي إلى عدة أشكال منها: الأمثال، الألغاز، أغاني شعبية، حكايات شعبية، أساطير وغيرها.

ومن المؤكد أن عزالدين جلاوجي بذل جهدا عميقا للوصول إلى الأنساق المضمرة خلاف هذه المسرحية وأطال التأمل فيها، ففي مسرحية **"غنائية أولاد عامر"** نجد عزالدين الجلاوجي قد وظف أشكال الأدب الشعبي المتمثلة في:

1-الأمثال الشعبية:

تعد الأمثال الشعبية من أكثر المأثورات القولية الشعبية جريانا على الألسن بوصفها أقوال موجزة تلخص التجارب الفردية للإنسان لكنها ارتفعت من الفردية إلى الجماعية وقد استطاعت أن تتخذ لنفسها محورا أساسيا يعكس ثقافة المواطن العربي وحياته الاجتماعية، الاقتصادية، والسياسية ولذلك تركت بصمتها على النتاج الأدبي المسرحي.

أ–مفهوم المثل:

تعددت تعاريف المثل والتي يستعرض مجموعة منها، لكن قبل ذلك نتطرق إلى المعنى اللغوي للمثل فجاء في لسان العرب في المثل: "يقال مثل زيد مثل فلان، إنما المثل مأخوذ من المثال والجذور الصفة تحلية ونعت ويقال تمثل فلان ضرب مثلا بالشيء ضربة مثلا".[1]

وفي التنزيل الحكيم قوله تعالى: " أَنْزَلَ مِنَ السَّمَاءِ مَاءً فَسَالَتْ أَوْدِيَةٌ بِقَدَرِهَا فَاحْتَمَلَ السَّيْلُ زَبَدًا رَابِيًا وَمِمَّا يُوقِدُونَ عَلَيْهِ فِي النَّارِ ابْتِغَاءَ حِلْيَةٍ أَوْ مَتَاعٍ زَبَدٌ مِثْلُهُ كَذَٰلِكَ يَضْرِبُ اللَّهُ الْحَقَّ وَالْبَاطِلَ فَأَمَّا الزَّبَدُ فَيَذْهَبُ جُفَاءً وَأَمَّا مَا يَنْفَعُ النَّاسَ فَيَمْكُثُ فِي الْأَرْضِ كَذَٰلِكَ يَضْرِبُ اللَّهُ الْأَمْثَالَ".[2]

وفي قوله تعالى أيضا: "فَجَعَلْنَاهُمْ سَلَفًا وَمَثَلًا لِلْآخِرِينَ".[3]

ويقول أيضا: "وَيَضْرِبُ اللَّهُ الْأَمْثَالَ لِلنَّاسِ وَاللَّهُ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ".[4]

وظفت هذه الأمثال توظيف ملائم في أغلب الحالات، لموضعها في المسرحية نذكر منها:

- **"سيد القوم على فعله مايتعاتب قدرو عالي حاضر وغايب":**[5]

اندرج هذا المثل في المسرحية على لسان الشيخ غانم بعدما سمع استهزاء رجال القبيلة مما فعله عامر على أنه يجب أن يلام على فعله ويعود رجاء لما ارتكبه فقال: (الشيخ غانم) هذا المثل قاصد به بأن سيد القوم إذا فعل شيء ما فهو على دراية تامة بما يفعله ومن النتائج الناجمة على فعله هذا ولأنه في نظر الجميع أعدل أهل القوم وأكثرهم حكمة وهذا ظهر في المقطع الأول من المثل حين قال: "سيد القوم على فعله ما يتعاتب" فعتاب العامة من باب الحقد على سيدهم ومحاولة تخليطه ونزع مكانته بين أهل قومه التي اكتسبها

---

[1]– ابن منظور لسان العرب، مادة (مثل)، دار صادرة، بيروت، (ط1)، مج11، 2003، ص728.

[2]– القرآن الكريم، سورة الرعد الأية [17].

[3]–القرآن الكريم، سورة الزخرف، الأية[56].

[4]– القرآن الكريم، سورة النور، الأية [35].

[5]– عز الدين جلاوجي، غنائية أولاد عامر، دار الروائع للنشر والتوزيع، الجزائر، ط3، 2008، ص08.

بالحكمة والرصانة في الفعل والقول ففي هذا المقال يقول المثل الشعبي: **"سافر تعرف الناس وكبير القوم طبيعة"** ففي العرف والعادة، سيد القوم دائم الطاعة ولا ينتظر منه إلا فعل رصين وصائب.

المقطع الثاني من المثل: **"قدرو عالي حاضر ولا غايب"** قالها الشيخ غانم قاصدا بها أن غياب عامر لا يعطي الحق للعامة ينهش عرضه بأنيابهم والشيخ غانم قال: المثل نوع من تنفيس الغضب كي لا يتفجر في وجه من استعمل بعامر فتظهر معايبه.

- **"الراجل ما يضرب بالظهر وما هو من شيمتو لغدر":**[1]

يعتبر الغدر بالأخرين صفة تنقص من صورة الرجولة، فالرجل الحق والشجاع يواجه المصاعب والأعداء وجها لوجه، فيقضي عليها فالغدر والطعن بالظهر ليست من شيم الرجال.

جاء هذا المثل في المسرحية وذلك تأكيدا على ما قاله الشيخ غانم في المثال السابق على لسان الأم "علجية" بعد غضبها مما قاله الرجال استهزاء على ما فعله ابنها "عامر" وقالت المثل كي تطلب منهم أن يقولوا هذا الكلام في حضرة عامر فالرجل الحق لا يتكلم وراء الظهر بل يواجه، فالأم بهذا المثل تصف من هزأ من فلدة كبدها أنهم لا تتسم فيهم صفات الرجولة لأنهم لو كانوا رجال لواجهوا عامر.

- **"قلب الرجل خبيرو والمكتوب عليه لازم يديرو":**[2]

يقصد بهذا المثل بأن المؤمن يرضى بالقضاء والقدر مهما كان فيه من البلاء والمحن فالرجل المتسم بصفات الرجولة يضبط وجدانه وأحاسيسه وميوله القلبي فيتركه دوما وراء عقله ويتأكد أن ما هو مقدر عليه يصل إليه مهما طال الزمان أو قصر، أما عن وروده في المسرحية تجد أن هذا المثل يرد في لفظه في حديث الراوي عن عامر أنه رجل ذو شهامة وهمة وعزيمة يؤدي الواجب تجاه قومه وعدم تخييب أملهم فيه، وهذا بتغلبه على العاطفة وتركها جانبا حيث يظهر هذا في حواره مع خليفة وشيبوب عندما قال عامر:

[1]- عز الدين جلاوجي، غنائية أولاد عامر، مصدر سابق ، ص08-09.

[2]- المصدر نفسه ، ص18.

إذا الواجب ناداني

لازم أنلبي في الحين

ولو فتني الزين واغواني

يا أميرة البشر والدين

قلبي تحت رجلي نديرو

والهوى مانبالي بيه مايغيرو[1]

أتى هذا المثل من أجل إظهار صورة البطل واحساسه بقومه، وهذا بالإصرار والعزيمة، التي اتخذها مع فرسانه (خليفة، شيبوب) بالرجوع إلى قبيلة بني هلال لاستعدادهم لمظاهر الحب والخوض في المعركة معهم.

جاء هذا المثل في لهجتنا العامية: "المكتوب ما منو هروب".

- **"السيادة ماتجي بالخدعة ولا بسيف ولكن يتوكل بيها كل تشجيع وشريف":**[2]

يندرج هذا المثل ضمن موضوع السلطة أي أن طالب السيادة بغير مكارم الأخلاق وحسن الطباع ومراتب الشرف، وإن أدركها المرء بغيرها مادام سلطانه.

وهنا يستحضرنا قول الشيخ عبد الرحمان المجذوب:

الأجواد ما يقولو لا لا وحديثهم خطأ وصواب

إذ قالك روح وتعالى هذيك مارة الكـذاب [3]

[1]- عز الدين جلاوجي، غنائية أولاد عامر، مصدر سابق ، ص 33

[2]- المصدر نفسه ، ص34.

[3]-الشيخ عبد الرحمن المجذوب، القول المأثور، الطبعة الثعالبية بالجزائر، ص41.

يقول الشاعر:

لا تحسبن المجد تمر أنت أكله لن يبلغ المجد حتى تعلق الصبر

ويضيف أيضا:

إذ غمرت في شرف مروم فلا تقنع دون النجوم

فكما يقول العرب في الحكمة: "بنفسي فخرت لا بجدودي"

ففي هذا المثل الشعبي الذي جاء على لسان "الشيخ غانم" "السيادة ما تجي بالخدعة ولا بسيف ولكن يتوكل بها كل شجيع وشريف" وهذا أثناء سرد الجازية لعامر ما وقع في تلك الليلة من أحداث كخيانة أخيها "مناد" وتسلله ليلا من المعركة لأجل قتل عامر وشيبوب وخليفة وهذا نظرا لخبثه، فكان غرضه من ذكر هذا المثل ردا على ما فعله على أن السؤدد والشرف والوصول إلى المطاف وذروة القوم لن يدرك بالمكر والخديعة وحب الذات بل يكون بالشجاعة.

- **"غابت الشقراء بين الشعور":**[1]

وظف الكاتب هذا المثل في قول الشيخ جابر موجها بمثله هذا إلى عامر حيث اختلط عليه الأمر محاولا بذلك نسج خطة من أجل تحقيق أماله وأهدافه مما أدى به في الخوض معهم في الحرب دون معرفة الأمير من أجل إثبات صدق نيته، تجاه الأمير.

حيث يصب هذا المثل ضمن موضوع المساواة أو الاختلاط الأمر به "غابت" ضاعت، تلاشت واختلفت، فيضرب هذا المثل في اختلاط الأمر حتى لا يعاد الواجب يعرف الحق من الباطل والصواب من الخطأ ومثلوا ذلك بالشقراء وتختلف مع مثيلاتها من الشقراوات فلا تعرف.[2]

[1]- الشيخ عبد الرحمن المجذوب، القول المأثور، المصدر السابق ، ص119.

[2]- عز الدين جلاوجي، الامثال الشعبية الجزائرية سطيف، منشورات دار الثقافة لولاية سطيف، (دط)، 2007، ص47.

وفي هذه المسرحية نجد أن توظيف الأمثال الشعبية أضفى خصائص الواقع الذي تحركت داخله شخصيات المسرحية، لتكون معبرة بصدق عن جوها، فهي تعتبر صفوة الأقوال، وعصارة الأفكار لأجيال سابقة مرت عبر التاريخ الإنساني.

2-توظيف الغناء الشعبي:

يعتبر الغناء الشعبي من الوسائل التعبيرية التي تنطوي تحت المفهوم العام للفنون الشعبية.

فالأغنية هي نوع من أنواع الأدب الشعبي لها حضور خاص ومتميز في حياة الشعب، وقد عرفت الأغنية عند ابن منظور "الغناء من الصوت ما طرب به ... يقال عن فلان يغني أغنية، وتعني حسنة وجمعها أغاني"[1] فهي ترتبط بالوجدان وهي ميزة خاصة لا يشاركها فيها فن أخر كالأمثال السير .... إلخ.

ويذهب أحمد مرسي في كتابه الاغنية الشعبية قائلا: هي الاغنية المرددة التي تستوعبها حافظة جماعة تتناقل آدابها شفاها وتصدر في تحقيق وجودها عن وجدان شعبي.[2]

يعتبر عز الدين الجلاوجي من بين الروائين الذين أضفو على أعمالهم نفحات تراثية وهذا ما نلاحظه جليا في مسرحيته "غنائية أولاد عامر" التي تحتفل بالكثير من الاغاني الشعبية وقد تعددت هذه الأغاني بتعدد الأفكار والقضايا والمواضيع المعالجة من جلاوجي.

وبالرجوع إلى الأغاني التي وظفها الكاتب "عزالدين جلاوجي" في هذه الدراسة نلاحظ بعض الاختلاف والتباين في مدى الارتباط والتعبير عن الظاهر بها أول ما يمكن قوله أن الأغاني الموظفة في المسرحية وردت على لسان الراوي وهذا يبرز الثقافة الشعبية للكاتب، مما أسهم في نجاح توظيفها وهذا ما نستشفه من خلال هذا المقطع الغنائي وهذا نصه كما ورد في المسرحية:

[1]- إبن منظور لسان العرب، دار صادرة، بيروت (ط1)، 2003، مج13، المادة (غنى)، ص685.

[2]- أحمد مرسي، الأغنية الشعبية، الهيئة المصرية للتأليف والنشر، القاهرة، 1968، ص29.

قصة غريبة نسمعها هذا الليل

مواعظها كثيرة بالحجة والدليل

فيها رجولة بطال كبار

فيها مكر المكار

فيها غدر الغدار

فيها دم أحمر قاني

فيها دمع وأحزاني [1]

يتبين من هذا المقطع الغنائي، أن الكاتب يحاول أن يؤجج حماس المتلقي وزرع الرغبة عند سامعه لقصته، التي يحاول فيها أن يطرح بعض المفاهيم، وشرح وقائع أحداثها، مشيرا بذلك الوضع المعاش خلال الفترة حيث نجد في المقطع الغنائي تكرار لكلمة "فيها" فهي تشير إلى معنيين الأول من أجل ربطها بعدد من العوامل واعطائها نبرة صوتية بحثا عن التناغم بين الألفاظ.

أما المعنى الثاني لوصف الأحداث وسردها، قد يمتاز هذا المقطع الغنائي بنزعة واقعية وصيغة ارتجالية وبث روح أبطالها وشجاعتهم وهذا من خلال وصف رجالها وعظمتهم، وزيادة لهذا وصاف لبعض المناظر المقتبسة من الحياة اليومية (كالمطر، الغدر، الحزن، الدم).

كذلك نجد هذا المقطع الغنائي الوارد على لسان الراوي قائلا:

قرب خيمته فرسان يلعبون ويروحون

كلب ومعزتان ... نخلة يابسة صبيان يلعبون.[2]

[1]- عز الدين جلاوجي، غنائية أولاد عامر، مصدر سابق، ص06.

[2]- المصدر نفسه، ص06.

عند تأملنا لهذا المقطع الغنائي، يتضح لنا مجموعة من المؤشرات الريفية المتمسكة بالتراث الشعبي القديم، كالخيمة والحيوانات، تكمن أهمية الأغنية الشعبية في أنها تعكس مشاعر الناس وأفكارهم وتصوراتهم لحياتهم وعاداتهم وتقاليدهم ومعظم نشاطات حياتهم الأخرى أما لفظة (نخلة يابسة) فجاءت دلالة لوصف طبيعة سكان الريف، التي حاول الكاتب من خلالها أن يعبر عن الواقع.

يتضح من خلال المصطلحات المذكورة آنفا أن الكاتب أراد أن يلخص لنا نظرة المجتمع البدوي في الجزائر البلاد العربية عموما، ويصور لنا بساطة العيش في حياة البدو التي ارتبطت بقساوة الطبيعة.

وفي المسرحية أغنية أخرى جاءت كتعبير عن هموم قبيلة بني هلال:

بات الجميع متحيرين

عداهم من كل فج جايين

وسيوفهم مكسورة

وقلوبهم متفرقين

سيد الرجال وصحابو غايبين

بعدما سافر عامر واصحابو عن اثنين

طالبين علجية غالية الزين

حليلة للعامر بالرضى

وإلا بالقوة وضرب السكين

أشغب أعد قوموا لفرصته

وقصدوهم على الذل هم متعودين

لكن الحرب بلا عامر تخرجهم خاسرين

ماتغلى فيهم كبار ولا بنين

واش رايحين يفعلو يا سامعين

قولو ربي يلطف يا حاضرين [1]

يتضمن هذا المقطع طابع الحزن والتأكيد عليه، وهذا يعود إلى غياب سيد القوم شيبوب وخليفة من أجل طلب الزواج من علجية إما بالقوة أو ضرب السكين مما يدل على شجاعته وعزة شرفه.

أراد الكاتب في هذا المقطع أن يجسد الحمية القبلية، ومما تنطوي عليها عند غياب رؤوس القوم من ضعف العزيمة، وهذا مما أدى إلى استغلال الأعداء هذه الفرصة لأن غياب عزة الأشراف يؤدي بهم إلى الخسارة وموت العديد منهم.

كما تتجلى الحمية القبلية في الأفراح، والمتمثلة في زواج عامر بعلجية بالقوة مما أدى إلى صراع بين القبيلتين.

ينتقل بنا الكاتب لتصوير مشهد انطلاق مراسيم العرس السطايفية وهو زواج عامر من احدى الفتيات الأمازيغيات في صورة يعمها الفرح، في قبيلة بني هلال حيث يقول جلاوجي:

كي نوارة العطيل

كي خضرة القصيل

كي الحمام لي يرفرف ويميل [2]

شكل الكاتب صورة علجية على أنها أشد النساء جمالا حيث شبهها بـ كي نوارة العطيل، كي خضرة القصيل، كي الحمام لي يرفرف ويميل وهذا يدل على تأثر عز الدين جلاوجي بـ "ابن قيطون في وصفه لحيريه من خلال هذا المقتطف.

[1]- عز الدين جلاوجي، غنائية أولاد عامر، مصدر سابق، ص11.

[2]- المصدر نفسه، ص62.

والجلي أن الكاتب وفق بدرجة كبيرة في توظيفه لبعض المقاطع الغنائية، حيث نلاحظ أنها تطابق الحالات والأفكار التي عالجتها المسرحية.

فتوظيف الأغنية الشعبية جاءت لـ:

*تعبر عن أخلاق الانسان.

*تعبر عن هموم الانسان المعاصر.

*إضفاء مسحة تراثية للعمل المسرحي.

3-توظيف الشعر الشعبي في المسرحية:

يعتبر الشعر الشعبي شكل من أشكال الآدب الشعبي، حيث يتعلق بالجانب القولي للإنسان، فهو وعاء يحوي ويعالج كل القضايا والمواضيع في شتى المجلات: (الدينية، الاجتماعية، السياسية.....) والتي تخص المجتمع ككل والفرد باعتباره جزء كما أنه يمثل اللوحة الفنية المصورة لكل أمال هذا المجتمع والأمة في أحزانه وأفراحه تصويرا فنيا.

ورد في لسان العرب "هو منظوم القول غلب عليه شرفه، بالوزن، والقافية" وقال الأزهري: الشعر القريض المحدود بعلامات لا يجاوزها والجمع أشعار وقائله شاعر لأنه يشعر ما لا يشعره غيره أي بعلم.[1]

يعد الشعر بكل أغراضه وفنونه طبق متنوع الألوان والصور إذ تحاول الشاعر من خلاله أن يبرز ملامح الحياة بشتى أنواعها وبكل أبعادها ومضامينها، فنراه يجول بمخيلته مبدعا بنا نصوصا عدة وبهذا استطاع الكاتب "عزالدين جلاوجي" أن يصور بفنه بجمالية المسرحية "غنائية أولاد عامر" التي تعتبر بمثابة لوحة فنية وذلك بفضل ما أظهر من قدرات في بناءه وحشد طاقته الإبداعية، وبهذا نجده قد وظف أبيات الشعر الشعبي في مسرحيته وهي ذات صورة شعرية موحية.

[1]- ابن منظور لسان العرب، دار صادرة، بيروت، (ط1)، ج7، 2003 (مادة شعر) ص89.

– النفوس أنفسها وحدة من ثلاث أخطار.

– مال يملأ الجيوب تعمرها تعمار.

– وإلا انسا متألفات كي لمهار.

– والا كرسي سلطان انجي لكدار.[1]

من خلال هذا المقطع الشعري أراد الكاتب أن يوجه بخطابه هذا لأنفس لا للأجساد لأنه رأى الإصلاح للجسد إلا بصلاح النفس والعكس ويتضمن خطابه هذا الذي جعله للنفس تنبيها بما قد يفسدها في قوله: نفوس أتفسدها وحدة من ثلاث أخطار، وبدأ بسرد وجهة نظره حول ما يفسدها "المال" الذي يعتبر كثرته فتنة لقوله:

المال يملأ الجيوب ويعمرها التعمار

وهذا دليل على أن كثرة المال سبب في فساد العلاقة بين الأخوة والأحباب ونشر العداوة بينهم.

ثم انتقل إلى "النساء" وحض منهن اللواتي يمتلكن المهار حيث صور المرأة على أنها صورة نمطية استطاعت أن تؤطر الفرد يشكل سلبي تجاه نظرته للمرأة وانتقاده لها انتقاد لاذع النظرة المادية للمجتمع، معلقا على هذا بذهاب الزوجة للعرافة من أجل تزويج ابنتها الجازية بعامر، حتى ما وصل إلى نظرته الثالثة وهي الصراع على كرسي الحكم قائلا: "إلا كرسي السلطان ينحى لكدار" ويعني به أن تسلط فكرة الحكم في نفس الفرد يخلق صراع بين الأفراد، وهذا ما نلمسه في حديث "منار" مع نفسه ورغبته في اكتساب السلطة عندما قال: "هكذا نتزعم وأناسيه ويرجع الجميع قدامي عبيد" وما يمكن قوله في توظيف الكاتب هذا اللون الشعبي هو تحذير النفس من هذه التداعيات الخطيرة (المال، النساء، السلطة) على البيئة الأسرية والعلاقات الاجتماعية بشكل عام وأن مجتمعا يحكمه السلطة يشب عنه الفساد.

[1]– عز الدين جلاوجي، غنائية أولاد عامر، مصدر سابق، ص26.

بالإضافة إلى هذه الأبيات الشعرية تجد أن الكاتب اشتق من رباعيات "عبد الرحمان مجذوب" لكي يلبس مسرحيته حلة تراثية عربية مثبتة تاريخيا والدليل على هذا ما نجده في الأبيات الشعرية الشعبية التي جاءت على لسان "الشيخ غانم" في حديثه مع نفسه على حال الدنيا وتقلباتها في لحظات مميزة ممزوجة بالمعاناة، من فوضى... وهو يجلس على صخرة في حزن شديد وكانه يناجي ويقول:

إيه يا دنيا الغدارة

كسرتيني من ذراعي

ذليت مين كان بوه صيد

وطلعت من كان بوراعي [1]

نجد في هذه الأبيات الشعرية تحرير الرباعيات الشيخ عبد الرحمان مجذوب القائلة:

يـا ذا الزمـان الغـدار يـا كسرلـي في ذراعـي

طيحت من كـان سلطـان وركـبت من كـان راعـي

فكان لكل من عبد الرحمان مجذوب والكاتب عز الدين جلاوجي يرميان في نفس المعنى وهو التحسر من غدر الدنيا، بينما يوجد اختلاف في صياغة الألفاظ، حيث شبه عبد الرحمان المجذوب في البيت الثاني من كان سلطان وفي مرتبة عالية بالراكب على الجواد وأن الأحوال تتغير وظروف الزمان تترك من كان في مقام الرفيع قابل ذلك "جلاوجي" كل من كان بوه صيد بمن كان بوه راعي، يرجع ذلك من حيث الأصل والانتماء بدلتهما على أن صفة الصيد وصفة الراعي تعود إلى الأصل الأول، كما تجدر الإشارة إلا أن الكاتب قد رجع بالأصل إلى اشتقاقه الأول ألا وهو "ابن الصياد" و"ابن الراعي" وهذا عكس ما تطرق إليه الشيخ المجذوب في أبياتها حيث نجد أن توظيفه كان مباشرة للشخصيات "السلطان، الراعي".

[1]- عز الدين جلاوجي، غنائية أولاد عامر، مصدر سابق، ص26.

وبالعودة إلى ما سبق ذكره آنفا بأن الدنيا تتغير بتغير أحوال أصحابها وهذا الأمر لا غرابة فيه فليس على ريب الزمان كفيل، والكفيل هو الضامن.

ومن جهة أخرى نتلمس أبيات شعرية وردة في المسرحية يتبين من الشعر الملحون التي كان يريدها عبد الرحمان المجذوب، حيث استشهد بها الكاتب "عزالدين جلاوجي" التي أعادها بأسلوبه الخاص وهي مستمرة من الواقع، كما وجدت أمثال عربية خطها في بعض أشعار على غرار أمثال شعبية في قول الكاتب على سبيل المثال:

سور الرمل ماتعلي ساسو

لغريب لابد يرجع للناسو[1]

يتبين من هذا الشعر تحرير الرباعيات المجذوب، حيث لم يخرج الكاتب عن هذا النسق الفكري من خلال هذه الرباعيات التي تختلف في المبنى توافقه في المعنى فيقول الشيخ عبد "الرحمان المجذوب":

ســور الرمــل لا تعليــه ولا تعمــق فــي ســاســو

ولــد النــاس لا توصيــه يكبــر ويولـي لنــاســو[2]

يتضح لنا أن الشيء إذ لم يكن على أساس متين ينهار.

كما نجد في هذه المسرحية موظفا على لسان زوجة العم بعد النقاش الذي دار بين "الشيخ غانم" و"الشيخ جابر" إذ يرفض جابر والد الجازية زواج عامر من فتاة من صلبنا حيث يرى هذا ليس من عاداتنا وأن نترك ابنة العم للغير ونطلب ابنة الغريب ونجد هذا في قوله: "بنت الغريب تشرق كي شمس وتغيب" فهنا شبه بنت الغير بالشمس.

فالإنسان مهما رباه غير أهله يبقى حنينه لأهله الحقيقيين ويبقى يألف إليهم مهما كثر إحساسه بمن ربوه وكرموه.

[1]- عز الدين جلاوجي، غنائية أولاد عامر، مصدر سابق، ص10.

[2]- عبد الرحمن المجذوب، القول المأثور، مرجع سابق، ص19.

ويعود توظيف الكاتب لهذه الأبيات الشعرية في المسرحية للتعبير عن الوعي العميق بالتجربة الشعرية وإعطائها مسحة جمالية للعمل المسرحي.

أسباب توظيف الكاتب للاتجاه الشعبي في المسرحية:

-يعود سبب توظيف عزالدين جلاوجي للاتجاه الشعبي في هذه المسرحية إلى:

-الفخر بمأثر العرب وتاريخهم تعويضا عن ضعف الأمة وتقاعس أبنائها في حاضرها بسبب طغيان الاستعمار عليها، فيكون استلهام المواقف القومية التي تدعوا إلى الفخر والاعتزاز وتثير في النفوس الأنفة.

-احياء التراث الشعبي والتمسك به.

-محاولة التأصيل للمسرح العربي وذلك بالسعي إلى تحطيم بعض قيود المسرح سواء من حيث الشكل والمضمون تلك القيود التي تقيده، حتى يقنع نفسه بأن التراث العربي بالأخص الشعبي منه يعمل في جوانبه ذلك الشكل المضمون المسرحي من خلال الظواهر المسرحية الشعبية عند العرب.

الفصل الثالث

الإتجاه الديني والثوري في مسرحيتي تغريبة "جعفر الطيار" و "النار النور"

اهتم المسرح الجزائري بتوظيف الاتجاه الديني، بدأ منذ البواكير الأولى وذلك استجابة لظروف الجزائر، وهي تكابد ويلات الاستعمار وسياسته التنصيرية ما أدى إلى نشوء فعل عكسي بالنسبة للمسرحيين، تمت في إحياء كل ما يمت بصلة الدين الإسلامي، بما يشتمل عليه من قصص الأنبياء والصحابة والتابعين، فوجد فيه المسرحين مادة مسرحية ثرية، فضلا عن استحواذ النصوص الدينية على الجزء الأكبر من ثقافة المجتمعات العربية، سعى بعض المسرحيين إلى تأجيل المسرحية بالعودة إلى الموروث الديني والإفادة منه في التأسيس لمسرحية عربية خالصة، بهدف احياء التاريخ الإسلامي، ومأثره الزاخرة بالبطولات في زمن يسعى فيه الاستعمار إلى قطع صلة الشعب الجزائري بهويته العربية وبماضيه الإسلامي المجيد.

ملخص المسرحية

مسرحية تغريبة جعفر الطيار هي دراما شعرية قصيرة في مشهدين تصور لنا موضوع الفتنة السياسية التي عصفت بالجزائر عقب توقيف المسار الانتخابي سنة 1991م، كتبت في خريف 1996 صدرت طبعتها الأولى سنة 2003 والطبعة الثانية 2013.

ونص التغريبة حاء يعبر عن واقع سياسي جزائري قائم ويشير في نفس الوقت إلى موقف سياسي قادم، هو ما عرف بالمصالحة الوطنية.

يقوم الكاتب يوسف وغليسي في نص التغريبة بتوظيف موقف الصحابي "جعفر بن أبي طالب" المعروف بلقب جعفر الطيار في محاوراته مع ملك الحبشة "النجاشي"، حيث انبرى جعفر للمرافعة عن الدين الجديد، والدفاع عن أصحابه المهاجرين، ذلك عندما أوفدت قريش سفيرها وهما عمر بن العاص وعبد الله بن ربيعة، لمحاولة اقناع ملك الحبشة بطرد أولئك المهاجرين المسلمين، لكن جعفر برجاحة عقله والمنطق استطاع أن يقنع النجاشي بصدق الدعوة المحمدية وأن يرد بذكائه الوقاد على كيد المشركين، فكان الطرد من نصيب سفيري قريش، في حين كان الترحاب من نصيب جعفر وما كان معه من المسلمين، اشتهرت هذه الحادثة أو المحاورة ولنقل المناظرة التي جرت بين جعفر والنجاشي من جهة، وبين النجاشي وعمر بن العاص من جهة ثانية حتى حفلت بها كتب السيرة، وسميت يوم المحاورة، وعدة من أهم المواقف التي عكست شدة

الصراع بين قوة الايمان وقوة الشرك في حضرة مجلس مسيحي، هو مجلس النجاشي الملك الذي لا يظلم عنده أحد.

الاتجاه الديني في مسرحية " تغريبة جعفر الطيار":

كان للمواضيع الدينية نصيب من قبل المهتمين بالمسرح الجزائري، ربما يعود هذا الاهتمام إلى تمسك رواد المسرح الجزائري بهويتهم الإسلامية ونستشف هذا البعد الديني بشكل واضح من خلال المسرحية الشعرية: **"تغريبة جعفر الطيار"**، وقد تنوع الحضور الديني في المسرحية الشعرية، وتجلى ذلك في استدعاء الكاتب لشخصيات دينية ، والهدف من توظيف هذه الشخصيات هو:" استخدامها تعبيرا لحمل بعد من أبعاد تجربة الشاعر المعاصر، أي أنها تصبح وسيلة تعبير وايحاء في يد الشاعر يعبر من خلالها أو –يعبر بها– عن رؤياه المعاصرة"[1] قد تجلى هذا في المسرحية الشعرية، حيث وظف الكاتب شخصيات إسلامية عديدة أبرزها: "جعفر الطيار"، و"النجاشي" وذلك لكي تجسد ما لحق أبناء الدعوة الإسلامية من ظلم نتيجة الفتنة السياسية.

1–توظيف الشخصية الدينية:

فالنجاشي هو شخصية إسلامية "يدعى أصحمة ملك الحبشة معدود في الصحابة رضي الله عنهم كان ممن حسن اسلامه"[2] ومن صفاته العدل والإغاثة لجأ إليه جعفر أثناء حصار قريش له، وهذا ما يبينه المقطع التالي:

النجاشي واساقفته (يهتفون):

اهلا وسهلا يا الفتى العربي....

مرحى عندنا ....

نورت مملكة النجاشي المرصع.

بالعدالة والسعادة والهناء....

[1]– علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي القاهرة، (د.ط)، 1997، ص13.

[2]–محمد بن أحمد بن عثمان الذهبي، سير أعلام النبلاء، مؤسسة الرسالة، (دط)، 2001، ص429.

نورتها .... نورتنا....[1]

فالنجاشي في هذا المقطع شخصية تحمل صفات العدل والإحسان، فهو أدرى بأمور سياسية، يراعي أحوال العباد.

استوحى وغليسي هذا الموقف، فصور ضحايا إسلاميين الأبرياء جراء الصراع الدموي، الذي جرى بين السلطة الحاكمة والمعارضة المسلحة، الهاربين من بطش الاقتتال الهمجي كما لو أنه جعفر الطيار وأصحابه الفارين إلى الحبشة لاحتماء بعدالة ملكها النجاشي، ويشخص لنا الكتاب من خلال الحوار الذي يدور بين جعفر والنجاشي واقع مأساة الوطنية التي شهدتها الجزائر في نهاية القرن العشرين.

في المشهد الأول من هذه المسرحية الشعرية القصيرة، نرى أن النجاشي يسأل جعفر عن هويته وأحوال بلاده، فيجيبه جعفر مصورا ما ألم بالبلاد من فتنة ومن دماء وألام وجراح.

النجاشي: من أنت يا هذا المسربل بالشكوك؟

جعفر: أنا جعفر الطيار جئت مع الرياح على جناح الرعب، يا ملك الملوك

النجاشي: من أين جئت؟ وماذا تريد؟

جعفر: إني أتيتك من بلاد النار من وطن الحديد

شيعت أحلامي وأحبابي وصباي

وكل ما ملك الفؤاد وجئت كالطير المهاجر أبتغي وطنا جديدا.[2]

ففي هذا المقطع تعبير عم ضياع الأمن والأمان في جزائر الفتنة والمأساة التي تتمثل في (جناح الرعب، بلاد النار، وطن الحديد) حيث يبرر بها حمى النجاشي كونه ملجأ الأحرار من كون العبيد.

وفي موقف أخر نرى عمر بن العاص وعبد الله بن أبي ربيعة، قد جاء يستأذنان النجاشي وهما يحملان له الهدايا، في محاولة منهما لدفعه إلى طرد جعفر غير أن النجاشي يرفض طلبهما ويأمرهما بالعودة خائبين.

1- يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، جسور للنشر والتوزيع، المحمدية، الجزائر، ط1، 2013، ص41.

2- المصدر نفسه، ص 42، 43.

عمرو: هذه الهدايا من نصيبك سيدي.

خذها رجاءً ثم نفذ اليا اختياري

النجاشي: عد يا ابن العاص رافقتك سلامتي.

أنا لا أساوم بالهدايا والجواري.

يا عمرو عد.

ودع الغلام إلى جواري.[1]

في المشهد الثاني يدور الحوار بين النجاشي وجعفر الذي نراه يستيقظ من نومه مذعورا بسبب رؤيا تبدلت له في المنام، فسارع إلى ايقاظ النجاشي وراح يروي له ما رأى:

النجاشي: ماذا رأيت؟

جعفر: إني رأيت بموطن ملكين قاما بعد طول تنازع فتحاورا

ملكين يروى أن هذا تأبط شره، لكن ذلك تشنفرا

وتبادلا علم البلاد وأعلنا حكما يكون تداولا وتشاورا

كل الحروف تعربت فتلألأت وتلون البلد المكحل أخضرا

واللاجئون رأيتهم يتنزلون من الجبال من المدائن والقرى

ورأيت اسراب الحمام توافدت ورأيتني بين الحمام طائرا

وسمعت صوتا هاتفا أأسر بالسلم المغرد في السماء وفي الثرى؟[2]

هذه الرؤيا المفعمة بمعاني المصالحة والسلم، هي الأمل الذي يستشرفه الكاتب كحل لعقدة المأساة الوطنية الجزائرية، بحيث يكون هناك حوار بين النظام الحاكم والمعارضة يتم بموجبه الاتفاق على مبدأ التداول

[1]- المصدر السابق، ص 52.

[2]- المصدر نفسه، ص 55، 56.

السلمي على السلطة، ولعل الكاتب يشير في هذا الموقف إلى ما ورد في وثيقة العقد الوطني الصادرة عن اجتماع المعارضة في كنيسة سانت ايجيديو.*

وظف يوسف وغليسي أحداث وشخصيات ليسقطه على واقعه والمأساة التي تعرض لها وطنه، منها حادثة هجرة المسلمين إلى الحبشة، ومن أبرز الشخصيات المؤثرة فيها الصحابيان الجليلان جعفر الطيار والنجاشي، وقد أحسن الكاتب بتوظيف إطار الهجرة بكل أحداثها وشخصياتها ليكون إطار مناسب لإسقاطه على واقع الجزائر المعاصر، فجعفر ما هو إلا ذلك المواطن الذي سلطت عليه كل أنواع الاضطهاد والقمع، فيضطر إلى طلب اللجوء السياسي، والنجاشي ما هو إلا الحاكم العادل الذي يستجير به كل مظلوم.

كذلك استحضر شخصية المسيح –عليه السلام– ويظهر ذلك جليا في:

النجاشي

يكفي يا بني فإنني

أستاء من ذكر الخيانة والخنا

يكفي فقد جرحتني

وغمرة قلبي بالضنى

ايقظت في قلبي المسيح وأهله

ذكرتنه وما جنى

هلا استرحت يا فتى وأرحتنا

بتلاوة مما تيسر من مزامير المنى[1]

*– عقدت أهم التشكيلات السياسية الجزائرية، وعلى رأسها الجبهة الإسلامية للانقاذ لقاءين في كنيسة سانت ايجيدو بايطاليا سنة 1994 ثم سنة 1995 انبثقت عنها وثيقة العقد الوطني، وهي الوثيقة التي رفضت السلطة الحاكمة كل ما جاء فيها جملة وتفصيلا.

[1]– يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، مصدر سابق، ص49.

يعود الشاعر بذاكرتنا إلى الوراء استحضر قصة سيدنا عيسى عليه السلام وما حدث له وهي قصة موجودة في القرآن الكريم لقوله عز وجل: "وَقَوْلِهِمْ إِنَّا قَتَلْنَا الْمَسِيحَ عِيسَى ابْنَ مَرْيَمَ رَسُولَ اللَّهِ وَمَا قَتَلُوهُ وَمَا صَلَبُوهُ ..."[1] فالمسيح عليه السلام عانى من الظلم من طرف اليهود، وادعائهم الكاذب بأنهم قتلوه وصلبوه، فالمسيح كان يريد خيرا ببلاده لكن انعكس عليه ذلك، وهذا ما حدث للمواطن البسيط الذي انتهكت حقوقه في واقع سياسي مرير.

ومن الألفاظ الدينية التي وردت في تغريبة جعفر الطيار نذكر منها:

"لله درك يا فتى ...

ذكرتني (العهد الجديد) ملونا ومفصلا ومتمما ...

ما أشبه الأسفار بالأسفار يا رب الحمى".[2]

وردت لفظة الأسفار في هذا المقطع للدلالة على أسفار موسى الخمسة ونعرف باسم "التوراة".

ومن الاقتباسات أيضا نجد الاقتباس الذي ورد على لسان جعفر:

تلك الممالك مالها

لو نصبتك أميرها

لأعدت اسراب الحمام لوكرها

وأعدت وصل خليجها بمحيطها

وأعدت حلم خانها...

تلك الفضائل ليتها قد زلزلت زلزالها.[3]

وقد جاء هذا اللفظ في القرآن الكريم حيث ورد في قوله تعالى: "إِذَا زُلْزِلَتِ الْأَرْضُ زِلْزَالَهَا وَأَخْرَجَتِ الْأَرْضُ أَثْقَالَهَا وَقَالَ الْإِنْسَانُ مَا لَهَا".[4]

---

[1]- القرأن الكريم، سورة النساء، الأية [157].

[2]- يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، مصدر سابق، ص59.

[3]- المصدر نفسه، ص62.

[4]-القرأن الكريم، سورة الزلزلة، الأية [03].

باعتبار أن النجاشي هو الملك الوحيد المنقذ لجماعة الرسول –صلى الله عليه وسلم– حينما اشتد عليهم الحصار من قبل قريش، فجعفر هنا يتمنى لو أن كل الحكام يشبهون النجاشي في الحكم من أجل أن يعم السلام والأمن في البلاد.

وهذا ما جسده الكاتب في تغريبة جعفر الطيار ليصف ما أصاب وطنه في العشرية السوداء من ظلم وأسى وحسرة.

عمد الكاتب إلى توظيف شخصيات دينية شهيرة في تاريخ الدعوة المحمدية ليجسد ما لحق بأبناء الدعوة الإسلامية في الجزائر جراء تلك الفتنة السياسية، كما يجسد فرار هؤلاء الضحايا الأبرياء بدينهم إلى حمى من يجدون عنده الأمن والأمان، إن نقطة الارتكاز التي اعتمد عليها الكاتب في صوغ رؤيته الفنية للمأساة الوطنية الجزائرية من خلال توظيف شخصية جعفر بن أبي طالب المدعو بجعفر الطيار تتمثل في كونه الكاتب يعتبر الضحايا الإسلاميين الجزائريين الأبرياء مظلومين بفعل فتنة سياسية جعلت منهم رحاها ووقودها في الوقت نفسه.

النجاشي هامسا في أذن جعفرا

حدثني عن أحوالكم...

ونظام حكم بلادكم؟

جعفر (في نفسه)

حالي أنا؟!

أحوالهم؟!

أحوالنا؟!

ونظام حكم بلادنا؟!! [1]

[1]– يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، مصدر سابق ص45.

2- حضور القصة والآية القرآنية في مسرحية تغريبة جعفر الطيار:

يعد القرآن الكريم مصدرا هاما وغنيا من مصادر الشعر العربية المعاصر، ورافدا ثريا من روافد التجربة الشعرية لفرادته وقوة اعجازه من جهة ولقدرته على إعطاء الشاعر بطاقات إبداعية لا يجدها في غيره من المصادر من جهة أخرى.

لفت القرآن الكريم انتباه الشاعر يوسف وغليسي على نطاق من التغريبة وحاول أن يستلهم ما يهمه من النصوص والقصص القرآنية وشخصيات دينية تعبيرا عن القضايا السياسية والاجتماعية التي عاصرها، واكن حضور الدين في متن التغريبة على مستويين: مستوى القصة القرآنية ومستوى الآية القرآنية.

القصة القرآنية:

لجأ الشاعر في الكثير من الأحيان إلى القصة القرآنية في ديوانه تغريبة جعفر الطيار لخلق عالم شعري مشحون بالدلالات الفنية الحاضر من خلال تجارب الماضي، فكانت شخصيات الأنبياء وقصصهم أكثر حضورا من غيرها لثرائها الدلالي وقدرتها على حمل أبعاد التجارب المعاصرة، وكان حضور هذه القصص في القصيدة الأولى من الديوان (تجليات نبي سقط من الموت سهوا(...).

استثمر يوسف وغليسي قصة النبي يونس عليه السلام ووضفها في ثنايا التغريبة حين التهمته الحوت في بطنه مدة من الزمن:

فأبقت إلى الفلك أبحث عن مرفأ للعزاء
يتعاوربي اليأس برا وبحرا
قد ثرت بالأمنيات، تزملت بالمعجزات،
ولا عاصم من عناء...
كنت وحدي أساهم... وحدي أرد الأعادي
وحين ترديت، كان لي الحوت منفى ومقبرة...
كنت في بطنه غارق في التسابيح،،
سبحت باسم دم الشهداء،،

باسم ما في دمي من هوى لتراب بلادي،،

للرمل والنخل،، سبحت... سبحت...

ناديت كل ولي من الخالدين، وكل

الصحابة والأنبياء:

التي ها هنا لابث..

مدحض ومليم، فأي رياح ستحملني للسماء؟

أي موج –أيها الريح– ينبذني بالعراء؟[1]

عاد الشاعر إلى النص القرآني ووظفه توظيفا فنيا لتقارب الواقع بين الموقفين، موقف سيدنا يونس عليه السلام المذكور في القرآن: "وَإِنَّ يُونُسَ لَمِنَ الْمُرْسَلِينَ (139) إِذْ أَبَقَ إِلَى الْفُلْكِ الْمَشْحُونِ (140) فَسَاهَمَ فَكَانَ مِنَ الْمُدْحَضِينَ (141) فَالْتَقَمَهُ الْحُوتُ وَهُوَ مُلِيمٌ (142) فَلَوْلا أَنَّهُ كَانَ مِنَ الْمُسَبِّحِينَ (143) لَلَبِثَ فِي بَطْنِهِ إِلَى يَوْمِ يُبْعَثُونَ (144)"[2] وبين موقف الشاعر وواقعه، بين تكذيب يونس ليونس عليه السلام ومغادرته لهم غضبا لأنه كذبوه، وبين يوسف وغليسي اليأس الساخط على ما آل إليه أمر وطنه (يتحاور في اليأس برا وبحرا) وحتى يجسد الشاعر هذه المشاعر يعبر عن رفضه وعدم تقبله لهذا الواقع المعاش استحضر النص القرآني وحاول بناؤه ولهذا فالشاعر وظف المقدس الديني ليطرح من خلاله رؤيته دون تقريرية تفقد النص الشعري قيمته الجمالية أي أنه انتقل بالنص الشعري إلى أفاق دينية بغية تفجير طاقات النص واضفاء جانب من القداسة الدينية لتوليد دلالات جديدة.

ومن القصص التي وظفها الشاعر يوسف وغليسي في التغريبة هي هجرة النبي صلى الله عليه وسلم ومكوثه في الغار، قصد استغلالها واسقاط بعض ملامحها على تجربته وفي هذا الصدد يقول:

ألجأ الأن وحدي إلى "الغار"...

لا أهل لا صحب... غلا الحمامة والعنكبوت

[1]– يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، مصدر سابق، ص31،32.

[2]– القرآن الكريم، سورة الصافات، الأية [139، 144].

غربتني الديار التي لا أحب ديارا سواها

ولكنني متعب... متعب من هواها

فيا أيها الحب اسحب خلاياك من دمي

-التو- اسحب... ودعني أموت...[1]

الشاعر في هذا المقطع استحضر هذه القصة ينتج متنه الشعري لكنه لم يستحضرها كاملة بل اقتطع منها جزء ثم صهرها في ثنايا خطابه الشعري وترك ما يدل على مرجعيتها (الغار، الحمامة، العنكبوت) حيث جاء في النص القرآني: "ثَانِيَ اِثْنَيْنِ إِذْ هُمَا فِي الْغَارِ"[2] أما في النص الشعري (ألجأ وحدي على الغار) وهنا نلمس غربة الشاعر واحساسه بالوحدة في ديار ما أحب ديارا سواها، ولعل الداعي من توظيف هذه القصة هو التقاء مشاعر حب الوطن والبلاد في نفسي النبي صلى الله عليه وسلم والشاعر، فكما كانت مكة أحب البلاد إلى النبي كانت الجزائر أحب البلاد إلى الشاعر.

الآية القرآنية:

حضرت الآية القرآنية في الخطاب الشعري ليوسف وغليسي بحضورها الذي أضف قوة وجزالة على النص الشعري من خلال أساليبه وطريقة صياغته، من توظيف الآيات القرآنية قول الشاعر:

نقشوا لـ: "ثمودة" في البال أيقونة.

ثم خروا لها ساجدين وناموا على طيفها،

بعدما ناصبوني العداء.[3]

وظف الشاعر عبارة "ثم خروا لها ساجدين" حيث موجودة هذه الآية في الكثير من سور القرآن. "خَرّوُا سُجّدًا وَبُكِيّا"[4].

وفي مقطع أخر يقول:

---

[1]- يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، مصدر سابق، ص30.

[2]- القرآن الكريم، سورة التوبة، الأية [40].

[3]- يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، مصدر سابق، ص30.

[4]- القرآن الكريم ، سورة مريم، الأية [58].

وطني امرأة وشحت روحها بالعقاق.

وأنا الملك الأدمي الذي يشتهي

أن يموت على صدرها المرمري

خاشعا يتصدع من خشية الوجد والانخطاف.[1]

إن السطر الأخير نجد الشاعر أخذ من القرآن الكريم في قوله تعالى: "لو أنزلنا هذا القرآن على جبل لرأيته خاشعا متصدعا من خشية الله".

وفي المقطع نفسه يضيف الشاعر قائلا:

ويحكم كلكم غارق في الدموع،

فمن سيدل الخطيب على سارق المسرح؟

أو تذبح صفراء فاقعة اللون كي تهتدي...[2]

وهنا استدعاء لقوله تعالى: "قَالَ إِنَهُ يَقُوُلُ إِنَهَا بَقَرَةٌ صَفْرَاءٌ فَاقِعٌ لَوْنُهَا تَسُرُ النَاظِرِينَ"[3] استحضر الشاعر هنا قصة موسى مع قومه في شأن قتلهم لنفس منهم ليقابلها بحادثة معاصرة لزمن الشاعر هي سرقة الوطن من قبل أبناءه.

أسباب توظيف الكاتب للاتجاه الديني في المسرحية:

يعد توظيف الموروث الديني من المصادر الأساسية التي عكف عليها كتاب المسرح الجزائري منهم يوسف وغليسي على توظيفها في مسرحياتهم من حوادث وشخصيات باعتبار أن هذا الموروث هو ردع الأمة الإسلامية وسجل لهويتها وشخصياتها.

أراد يوسف وغليسي أن يكتشف في مسرحيته التغريبة على موروث ديني كبير ساهم في إثراء تجربته الفنية.

---

[1]- يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، مصدر سابق، ص34، 35.

[2]- المصدر نفسه، ص35.

[3]- القرآن الكريم، سورة البقرة، الآية [69].

حاول وغليسي من خلال هذه المسرحية الكشف عن آلامه الوطنية الوجودية من خلال التحول والثبات في التشكيلات العروضية ليتسمى عن الواقع المديد وليخلق لنفسه عالما وجدانيا يفرغ فيه جراحه العميقة.

شهد تاريخ الجزائر أعظم ثورة في العالم والمعروفة بثورة مليون ونصف مليون شهيد التي "اندلعت في الفاتح من نوفمبر 1954 فدامت سبع سنوات وخمسة أشهر وتسعة عشرة يوما هازمة أكبر جيش استعماري حاول أن يتحدى مسيرة التاريخ فارض وجودها في المحافل الدولية وبفضلها أصبحت الجزائر في عهد قصير ذات سمعة دولية محترمة"[1] فكان انطلاقها في عزة نوفمبر شهر الكرامة بالنسبة للجزائريين والتي مازالت قيمته محفورة في قلب كل جزائري، فثورة الجزائر المجيدة تجسدت في الأجناس الأدبية المختلفة كبعد ثقافي ثوري ومقاوم، وكان للمسرح حضور مميز في تصوير الثورة الجزائرية ونقلها إلى الداخل والخارج، ولأن المسرح يتوفر على جملة عناصر تجعله أكثر تميزا، فهو لا يكتفي بنقل الصورة الأدبية والحكي، بل بتجسيد الفعل الدرامي، والثورة فعل درامي، وقد شهدت الجزائر حالة عير مسبوقة في تاريخ البشرية، وهي تتعرض لكل أنواع القهر والتدمير والاستعمار الممنهج على المستويات.

الاتجاه الثوري في مسرحية النار والنور:

استقطبت الثورة الجزائرية جل ألوان النشاط الفني، فألقت بظلالها على أقلام المبدعين المسرحيين الذين عكفوا على الكتابات المسرحية على الثورة الجزائرية وأهدافها وتطلعاتها ناقلين حيثياتها عبر مختلف أنحاء العالم، فبرز في الساحة الفنية كتاب مسرحيين لعبوا دورا كبيرا ابان الثورة المجيدة في التعريف بها وتعبئة وشحن الشعب الجزائري للثورة على شراسة المستعمر الفرنسي من بينهم الكاتب (صالح مباركية) الذي عبر من خلال مسرحياته عن الثورة الجزائرية وبطولات وكفاح شعبها، فكانت في هذا الصدد مسرحية النار والنور سنة 2006.

[1]- عبد الملك مرتاض، دليل المصطلحات الثورة التحريرية الجزائرية، 1954-1962، منشورات المركز الوطني للدراسات والبحث في الحركة الوطنية وثورة نوفمبر 1954، المطبعة الحديثة للفنون المطبعة، الجزائر، (ط1)، ص25.

ملخص مسرحية "النار والنور":

مسرحية "النار والنور" في مفهومها الدرامي تأخذ الطابع الوطني الثوري إذ تحكي جانبا من ملحمة الكفاح والجهاد في سبيل الوطن، وتدور أحداثها في الجزائر أبان الثورة التحريرية بمنطقة من مناطقها الثائرة، بجبال الأوراس أين يحتدم اشتباك المجاهدين والقوات الفرنسية، في ليلة من ليالي الصيف الساحرة، وسط نيران الحرب يستشهد المجاهد "عمار ابن مختار" أحد أبطال الثوار، وإثر هذا المصاب كان لابد من تكليف أحد الجنود المجاهدين وهو المجاهد "محمد" صديق الشهيد بمهمة توصيل بنبأ استشهاده لعائلته، ومجرد وصوله لبيت مختار والد الشهيد تأتي دورية تفتيش فرنسية، هنا يلح الوالد على عدم مغادرة المجاهد "محمد" متبعا في ذلك التحايل على العدو بأن جعل منه جثة مكفنة فوق نعش مهيأ للدفن على انه ابنه المتوفي جراء التعرض لحادث سقوط من أعلى الشجرة، في نفس الوقت تظهر أطماع أحد العملاء الخونة للوطن والقضية الجزائرية أنه "سي عبد الله" الذي يسعى للزواج من "حورية" أخت الشهيد عمار والرغبة الجامحة للمعمر ميسيو فرانك في الحصول على أراضي العائلة الفقيرة، كل هذا والمجاهد محمد يتابع الأحداث والخطط الدنيئة للأيادي الملوثة ... كل هذا وهو ملفوف بكفنه فوق نعشه الافتراضي إلى أن تفيض كأسه وينفجر بركانه ليستكمل رحلة جهاده.

وهذا ما نستشفه في مسرحية صالح لمباركية التي سرد فيها جوانب من البطولة الجهادية للشعب الجزائري اثناء الثورة التحريرية، منحها عنوان "**النار والنور**".

أ- مفهوم الثورة:

مصطلح الثورة متداول كثيرا بيننا وعبر وسائل العلام قديما وفي وقتنا الحالي والذي يعبر عليه اليوم باسم الربيع العربي فصرنا نسمع الثورة التونسية، الثورة الليبية، الثورة السورية.....

جاءت لفظة الثورة في معجم "لسان العرب" لـ ابن منظور من اشتقاق ثار الشيء ثوارا وثؤورا وثورانا وهاج والثائر الغضبان، ويقول للغضبان أهيج ما يكون: قد ثأر ثأره إذ غضب وهاج غضبه"[1] وبالتالي تتضمن معنى الهيج والغضب الشديد.

[1]- ابن منظور، لسان العرب، مادة (ث،و،ر)، ج1، ص521.

تعدد مفهوم المصطلح بتعدد سياقته واستعمالاته ونعني بها كمفهوم سياسي "قيام شعب بحركة سياسية أو عسكرية أو هما معا من أجل تغيير وضع راهن سيء".[1] فالمقصود بالثورة هنا أن تمرد شعب ما ضد وضعه بهدف تغييره واستبداله من الأسوأ إلى الأفضل، فهي تتلخص في معطيات أهمها: الرفض، التمرد، المقاومة من أجل التغيير وتحقيق أهداف موجودة إذ هي: "حركة تغيير لشرعية سياسية قائمة لا تعترف بها، واستبدالها بشرعية جديدة".[2]

ب- دور المسرح الجزائري تجاه الثورة الجزائرية:

إن المسرح يشخص الثورة ويستغلها، كما أن الثورة تفتح مجال الابداع والخلق المسرحي، فهي تمده بالمشاهد وإذا كانت ثورة كتاب المسرح في مختلف الآداب العالمية تتنوع بتنوع منطلقاتهم الفكرية ورؤاهم العقيدية والإيديولوجية، وهو ما تحدث عنه أحدهم حيث قال: "فالثورة الخلاصية تحدث عندما يؤثر الكاتب المسرحي على الرب ويحاول أن يأخذ مكانه، هنا يتأمل الكاهن خياله في المرأة، وتحدث الثورة الاجتماعية عندما يثور الكاتب على العرف والأخلاق والقيم في التكوين الاجتماعي، هنا يوجه الكاهن المرآة إلى الجمهور، وتحدث الثورة الوجودية عندما يثور الكاتب على ظروف وجوده: هنا يوجه الكاهن المرآة إلى الفضاء".[3]

أدى المسرح الجزائري دورا كبيرا قول الثورة في نضج البعد الثوري في أوساط الشعب الجزائري "ففي الوقت الذي شدد الاستعمار قبضته على الشعب كان المسرح يهيئ لثورة عارمة بدأت تظهر في الأفق واستمر نشاطه حتى 1954 حيث اندلعت الثورة التحريرية في الفاتح من نوفمبر"[4] فقد المسرح الجزائري جمهوره، وقل نشاطه وأصبح اهتمام الجزائر من فنانيها وجمهورها موجها نحو أحداث الثورة الجزائرية وسعيهم

---

[1]- عبد الملك مرتاض، دليل مصطلحات ثورة التحريرية الجزائرية 1954-1962، مرجع سابق، ص24.

[2]- عزمي بشارة، في الثورة والقابلية للثورة، سلسلة دراسات وأوراق بحثية، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات ، الدوحة، ط1، 2011، ص21.

[3]- روبرت ابروستايف: المسرح الثوري "دراسات في الدراما الحديثة من إبسن إلى جان جيه تر: الشلاوي، عبد الحليم، الهيأة المصرية العامة للتأليف والنشر، ص18.

[4]- بوعلام رمضاني: المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر، المكتبة الشعبية والمؤسسة الوطنية للكتاب، ط1، 1984 ص21.

لدعم ثورتهم المجيدة حيث: "باندلا ع الثورة التحريرية توقف المسرح في الجزائر والتحق معظم أفراده بصفوف القتال".[1]

وبالتالي لعب المسرح الجزائري دورا كبيرا في التحريض على الثورة فأثر كلاهما في الأخر "فالمسرح والثورة يلتقيان في الهدف المنشود هو التغيير لكنهما يختلفان من حيث الوسيلة، إذ إن وسيلة المسرح هي التمثيل في جين أن وسيلة الثورة هي الرصاصة، وفي الحقيقة أن وجوه الصلة بين المسرح والثورة تتعدد، وتتداخل، فالمسرح يصنع الثورة والثورة تصنعه، والثورة تصنع المسرح إذ لصنيعها".[2]

فكلاهما يسعى إلى التغيير، فقد يسبق المسرح الثورة، وقد تسبق الثوة المسرح، فالعلاقة بينهما علاقة تبادلية جدلية لأن المسرح قد يسبق الثورة فيحرض ويجهز لها.

فالمسرح الجزائري والثورة الجزائرية وجهان لعملة واحدة، "إذ يعد المسرح من بين الفنون التي استخدمتها الثورة الجزائرية لخدمتها، فلقد أثرت الثورة التحريرية في المسرح وأثر هو الأخر في الثورة من خلال مواضيعها التي طرقتها".[3]

أي أن المسرح والثورة قد مثلا نقطة لقاء تجسدت في التأثير المتبادل بينهما، فالمسرح احتضن الثورة بكل ما احتوته، ثم سعى كل طرف إلى إيصال أهدافه، فكانت الثورة باب لظهور ابداعات مسرحية متنوعة ذات مواضيع متعددة عالجت فيها المظاهر المتفشية وخاصة الاجتماعية، فضلا عن تلك المواضيع التي لامست الواقع الثوري بحذافيره

الاتجاه الثوري من خلال العنوان:

يعتبر العنوان هو المؤشر الأول الذي يواجه المتلقي فيغرس فيه نوع من الفضول والتشويق وهو عبارة عن بطاقة هوية للمتن والتأشيرة التي تلج من خلالها الدخول إلى عوالم النص، فالعلاقة بينهما هي علاقة تكاملية "إذ يؤسس العنوان سياقا دلاليا يهيئ المستقبل لتلقي العمل".[4]

---

[1]- نور سلمان : الأدب الجزائري في رحاب الرفض والتحرير ، دار العلم للملايين، (ط1)، (دت)، ص 167.

[2]- أحسن ثليلاني: الثورة الجزائرية في المسرح العربي، مسرحية مأساة جميلة لعبد الرحمن الشرقاوي نموذجا، ص06.

[3]- مخلوف بوكروح، ملامح عن المسرح الجزائري، مجلة ثقافية، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، رغاية الجزائر، العدد 05، 1982، ص17.

[4]- محمد الفكري الجزار، العنوان والسيميوطيقا الإتصال الأدبي، المصرية العامة للكتاب، ط1، 1989، ص45.

حظي العنوان في الأونة الأخيرة من قبل الكثير من الدارسين بأهمية بالغة "باعتباره مصطلحا اجرائيا ناجحا في مقارنة النص الأدبي ومفتاحا أساسيا يتسلح به المحلل للولوج إلى أغوار النص العميقة قصد استنطاقها وتأويلها".[1]

كان من الضروري أن أقف على عنوان المسرحية التي يبين أيدينا والموسومة بـ النار والنور الذي يتكون من كلمتين (النار+النور) ومن هنا يتبادر إلى ذهننا عدة تساؤلات لماذا اختار الكاتب تركيبا اسميا بدلا من تركيب فعلي؟ لماذا استعمل كلمتين متناقضتين؟

اختار الكاتب لنصه عنوان (النار والنور) باعتباره أول علامة يلقي بها القارئ بدرجو أولى، فالعنوان على غرابته له صلة بالفعل المسرحي، ويسمح بالكشف على هويته التي تمثلت في ذلك الصراع الدائم بين الاستعمار الفرنسي الذي يحاول طمس هوية الشعب الجزائري وبين المجاهدين الذي يسعون دون توقف أو تردد في الدفاع عن هذه الحرية حتى لو كان ثمن حياتهم، فعنوان (النار والنور) يقدم مجموعة من العلامات تمثل مفاتيح تمكن القارئ من فهم النص ومن ثمة تمثله ذهنيا وتخيله فـ (النار) هي تسمية لا تبتعد عن دلالتها الحقيقية، إنها مصدر حرارة وتدفئة للناس وقد تكون ندل على نار الغضب أو نار الحب أو نار الحسد والغيرة، أو على دلالة التشاؤم في النص تدل على شرارة الانطلاق لثورة أول نوفمبر وانطلاق أول رصاصة وبالتالي فالنار هنا تفي الرصاصة، أما دلالة النور فهي الضوء والسناء الذي يعين على الابصار وفي نص المسرحية تدل على الاستقلال.

فعنوان مسرحية "النار والنور" قد انطوى على دلالتين بارزتين هما:

-دلالة الاستعمار الذي مثلها كل من سي عبد الله وفرانك هما شخصيتان ترمزان إلى الانتهازية والاقطاعية والنار التي تريد أن تأكل كل ما يأتي في طريقها.

-دلالة الثورة والرغبة والاستقلال والحرية التي مثلها كل من المجاهدين حورية، محمد، مختار وهما شخصيات ترمز إلى الحرية والنور.

[1]- جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة ، مجلة عالم الفكر، مج 25، العدد 03، يناير/مارس، 1997، ص96.

الاتجاه الثوري من خلال الشخصيات:

تحتل الشخصية المسرحية مكانة هامة من قبل الكثير من الباحثين والدارسين باعتبارها العمود الفقري الذي تقوم عليه المسرحية ويشير ابن منظور إلى دلالة الشخصية في مادة (ش خ ص) "والتي تعني سواد الانسان وغيره تراه من بعيد، ومن كل شيء رأيت حسبانه فقد رأيت تشخصه، والشخص هو كل جسم له ارتفاع وظهور وجمعه أشخاص وشخوص وشخاص"[1] أي أنها تعين جسم الانسان بصفاته المادية أما مفهومها كمصطلح مرتبط بالمسرح "هو ذلك الشكل الذي يضعه المؤلف الدرامي لشخص ما ليتبناه الممثل بعد ذلك ويجسده على خشبة المسرح أمام الجمهور"[2] أي تحول ذلك الكائن المجدد –الكائن الورقي في النص قبل أن يتحول إلى عرض– إلى كائن ملموس الذي يتجسد على خشبة المسرح بواسطة جسد الممثل فلا يمكن تصور العمل الدرامي أو الحدث الدرامي دون شخصية وهذا ما يتضح من خلال مسرحية (النار والنور) التي لعبت دورا كبيرا في ابراز البعد الثوري والتي تم تقسيمها إلى عنصرين أساسيين هما: الشخصية المحورية والشخصية الثانوية.

أ/الاتجاه الثوري من خلال الشخصية المحورية:

1)شخصية عمار:

تعتبر شخصية عمار شخصية محورية تدور حولها أحداث المسرحية إلا أن يستشهد عمار بعد معركة طاحنة مع الفرنسيين، ويأمر قائد مجموعة الثوار أحد العناصر وهو (محمد) بإبلاغ عائلة الشهيد بما حدث لابنهم وهذا ما نجده في قول الجندي الأول: عمار... عمار... الرصاصة تمكنت منه، (الجنود) الله أكبر، عمار استشهد، الله أكبر هيا يا رجال.[3]

2)شخصية محمد:

يتزامن وجود المجاهد محمد في بيت الأب مختار والأخت حورية مع وجود "السي عبد الله" أحد أذناب فرنسا وأبنائها من الخونة، مع تمشيط فرقة من الجيش الفرنسي من المنطقة، فيضطر المجاهد محمد لأن

[1]– ابن منظور، لسان العرب، مج2، مادة (ش خ ص)، ص2211.

[2]– عبد كمال الدين ، قاموس منهجي لدارسي الفنون في الوطن العربي أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي، ص293.

[3]– صالح لمباركية، النار والنور، باتنيت للمعلوماتية والخدمات المكتبية، باتنة–الجزائر، 2006، ص07.

يتظاهر بالموت، فيغطيه مختار وابنته حورية بما يشبه الكفن (البرنوس) وتجلس المرآة أمامه وتبكي عليه "حورية: (تدخل فتشاهد المنظر تندفع ناحية محمد وتسقطه أرضا)"[1] "مختار: سي عبد الله أرجوك... أرجوك (الأصوات تقترب أكثر، يبدأ الطرق على الباب، بعد لحظة جمود) حورية لفي محمد في البرنوس جيدا... أسرعي (يزداد الطرق على الباب) محمد إياك أن تتحرك... لفيه جيدا... مد قدميك."[2] تنطلي الخدعة على فرانك أحد المعمرين عندما يقولون له بأن الميت هو ابن مختار الذي سقط على صخرة فمات ويضطر السي عبد الله إلى السكوت خوف من القتل الذي هدده به مختار، تتصاعد الأحداث ويصبح من الصعب أن يستمر محمد بالتظاهر بالموت.

3)شخصية مختار:

وهو كبير الأسرة تقمص شخصية والد عمار والذي تجسد حسه الثوري منذ البدايات الأولى للمسرحية، حيث قام بتحريك أحداثها وذلك من خلال مشاركته في خدعة موت محمد، واجه المستعمر الفرنسي ومنعه لهم من الاستيلاء على أراضيه ورفضه لفكرة زواج السي عبد الله من ابنته حورية وهذا ما نجده في قوله:

مختار: وأنت يا محمد الزم السكوت ولا تتحرك، وأنت (إلى السي عبد الله) أقسم بشرفي لو فهت بكلمة أو صدرت منك حركة غرست فيك هذا الخنجر.[3]

4)شخصية حورية:

تجسدت هذه الشخصية في دور أخت الشهيد عمار وابنة مختار، وهي رمز للمرأة الجزائرية أبان الثورة التحريرية أي شاركت في الثورة المجيدة، وهي في بيتها بمساندة ومساعدة المجاهد "محمد"، وما يعزز موقفها وحسها الثوري أكثر فأكثر في وقوفها جانب أبيها وصديق أخيها (محمد) ورفضها الزواج من العميل الفرنسي "سي عبد الله".

---

[1]- المصدر السابق، ص23.

[2]- المصدر نفسه، ص23، 24.

[3]- المصدر السابق، ص24.

ب/الاتجاه الثوري من خلال الشخصيات الثانوية:

لا يمكن أن تكون هناك مسرحية قائمة على الشخصيات المحورية فقط إذ لابد من وجود شخصيات مسرحية أخرى تسهم في تطور الحدث الدرامي والتي يطلق عليها الشخصيات الثانوية، "فيكون دورها الدرامي أقل أهمية من دور البطل".[1]

1)شخصية فرانك والكابتان:

هما شخصيتان عسكريتان تميزت بالحيلة والحقد والمعاملة السيئة، استخدام القوة ضد المجاهدين من أجل الاستيلاء على الأراضي وأخذها بالغصب.

2)شخصية سي عبد الله:

هو عميل فرنسي كان يخضع لأوامر المستعمر، وهو خائن الوطن كان يسعى دائما لمساندة المستعمر على حساب وطنه، كان يهدد الأب عمار وحورية بفضح الخدعة التي كان يتقمصها (محمد) على أنه ميت، حيث لعب دور الإنساني المثالي أمام حورية بغية الزواج منها.

ج- الاتجاه الثوري من خلال الزمان:

يعتبر الزمن من المكونات الرئيسية للنص، وزمن الحدث ليس خصوصية مسرحية إذ نجده في كل الأعمال التي تقوم على حدث متخيل مثل الرواية والسينما.... وهذا الزمن المتخيل بكل مكوناته هو زمن ارجاعي يعيد إلى واقع ما حقيقي أو متخيل، وفي النص الدرامي يتم التعبير عنه من خلال الارشادات المسرحية وكل ما يحدد زمن الحدث ضمن الحوار.[2]

وفي مسرحية النار والنور لم يهتم به الكاتب وانما ترك الفرصة للقارئ أن يتخيل الزمن لوحده خاصة أنه الزمن الذي دخل فيه الاستعمار الفرنسي على الشعب الجزائري، واكتفى بقوله:("انتهت الحرب")[3] دلالة على الحرب العالمية الثانية (أثناء تلك الفترة)[4]، كما يمكننا أن نستشف الزمن من العنوان النار والنور

[1]- ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، مرجع سابق، ص273.

[2]- المرجع نفسه، ص238، 241.

[3]- صالح لمباركية، النار والنور، مصدر سابق، ص06.

[4]- المصدر نفسه، ص08.

هذا الأخير الذي تجسدت فيه الثنائية الزمنية زمن الماضي (زمن الاستعمار) وهو ما دل اليه الكاتب برمز "النار"، وزمن الحاضر (زمن الاستقلال والحرية) وهو ما دل اليه الكاتب برمز "النور".

د- الاتجاه الثوري من خلال المكان:

يعتبر المكان الذي تجري فيه وقائع الحدث المتخيل، وقد اقتصر تحديده على الارشادات المسرحية في بداية كل وحدة "وهي أماكن يذكرها الكاتب ذكرا سريعا عابرا دون أن يفصل فيها كثيرا مثل:

ساحة المعركة[1]، اتجاه الغرفة[2] واكتفى أحيانا بوضع الملامح العامة لها كقوله: **"بيت خال من الأثاث ما عدا بعض الألبسة معلقة وأعمدة خشبية ملقاة من ناحية البيت، في الأقصى باب مفتوح يؤدي إلى الغرف الأخرى، وباب من الجهة الأخرى** ..."[3] وكأنه يدفع بالقارئ إلى اكتشاف خصوصية المكان بنفسه، فكان بذلك "البيت" مسرح الشخصيات التي تتحرك فوقه لتشكل "الوطن الجزائر".

و"الساحة" أو "الغرفة" أو "البيت" كل منهما يعتبر مكانا محددا، ولكن إذا كان العرض المسرحي يشمل هذه الأماكن كلها، فإن جميعها يشكل فضاء الخشبة، ورغم أن الكاتب حصر المكان في حيز جغرافي واحد وهو "البيت" فقد دل على فضاءات مختلفة من خلال تفاعله مع عناصر النص الأخرى كالشخصية والحدث والزمن لأن المكان لا ينفصل عن الزمان مهما كان الزمان غير واضح.

أسباب توظيف الكاتب للاتجاه الثوري في المسرحية:

-وذلك من خلال التعريف بالثورة الجزائرية لم ترتبط بالسلام فقط بل أرخت بظلها على أقدام المبدعين، فهي ثورة السلاح والقلم.

-أراد صالح لمباركية أن يوصل فكرة أن الثورة الجزائرية هي العمود الفقري للوحدة الوطنية والمدافع الحقيقي على ثقافتها، هويتها، شخصياتها، معتقداتها. وبفضل اسهامات هذه الفنون أخرجت القضية الجزائرية إلى العالمية، فأكسبتها الأحقية في الحرية، وجعلت اسم الجزائر مقرونا باسم المليون ونصف مليون شهيد ومن بين هذه الفنون المسرح.

---

[1]- صالح لمباركية، النار والنور، مصدر سابق، ص07.

[2]- المصدر نفسه، ص20.

[3]- المصدر نفسه، ص12.

-يساهم صالح لمباركية من خلال مسرحيته النار والنور مساهمة كبيرة في نضج البعد الثوري في أواسط الشعب الجزائري.

خاتمة

منذ بداية هذه الرحلة المعرفية وحلم النهاية يراودنا، وأخيرا تحقق ذلك الحلم الذي طال انتظاره، بعد أن عشنا تجربة بحث كانت مليئة بالمشاعر المتناقضة ما بين التعب والتردد والتعثر، ما بين الجد والعزم والإرادة، وعلى كل حال لا يمكننا أن ننكر أنها كانت تجربة ممتعة، علمتنا أن الصبر جميل وأن الأخطاء مدركة، وخرجنا من خلال هذه الدراسة بمجموعة من النتائج نوجزها في ما يلي:

-بعد غوصنا في أعماق المسرح واستكشافنا لاتجاهاته المختلفة نجد أن هذا الفن الراقي ليس مجرد وسيلة ترفيهية وإنما يتخطى دوره ذلك، فهو يعتمد في جوهره على حصيلة المعرفة في شمولها العام وعلى قدرة الإنسان على الاستكشاف والتعجب والتأمل إذ يلبي احتياجات الإنسان الجمالية والذهنية.

-أن المسرح شكل من أشكال الفنون الأدبية الذي ترتبط ارتباطا وثيقا بالجمهور، إذ يترجم فيه ممثلون نص المسرحية المكتوب إلى عرض تمثيلي على خشبة المسرح.

-أن المسرحية ليست للقراءة فقط بل تكتب للمشاهدة باعتبارها فن أدائي وهذا ما يميزها عن الفنون الأدبية الأخرى.

-أن المسرح والمسرحية وجهان لعملة واحدة، والعلاقة بينهما علاقة الجزء بالكل.

-توظيف الإتجاه الشعبي في المسرح الجزائري باعتباره ركيزة مهمة ومرآة المجتمع ككل.

-تعد مسرحية "غنائية أولاد عامر" للكاتب عزالدين جلاوجي من بين المسرحيات المعاصرة التي حضر فيها التراث الشعبي بشكل بارز.

-يعتبر توظيف الدين في الكتابات المسرحية منبع هام واستقطاب والهاما للكتاب المسرحيين الجزائريين.

-تعد تغريبة جعفر الطيار ليوسف وغليسي نموذجا للشعر المعاصر لكونها صورة هادفة بخطاب الأزمة التي عصفت بالجزائر في العقد الأخير من القرن العشرين لكونها وثيقة تاريخية في هذه الفترة من تاريخ الجزائر المعاصر.

-ساهمت الثورة الجزائرية في نهوض السلاح والقلم، فكان نجاحها جهاد مسلح وجهد فكري يتمثل في مجموعة من الفنون الأدبية، من بينها المسرح.

-ساهمة مسرحية "النار والنور" لصالح مباركية مساهمة كبيرة في نضج البعد الثوري في أواسط الشعب الجزائري.

-إن الثقافة المسرحية الواسعة تؤدي إلى فقه مسرحي عظيم، فقد كانوا أعظم الكتاب المسرحيين في تاريخ المسرح، وفي بالهم كل صغيرة وكبيرة، مما يمكن تنفيذه كما يدور في أذهانهم، وتخطه أقلامهم.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر و المراجع:

أولا: المصادر

1. القرآن الكريم، رواية ورش عن نافع، القدس للنشر والتوزيع.
2. صالح لمباركية، النار والنور، باتنيت للمعلوماتية والخدمات المكتبية، باتنة-الجزائر، 2006.
3. عز الدين جلاوجي، غنائية أولاد عامر، دار الروائع للنشر والتوزيع، الجزائر، ط3، 2008.
4. يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، جسور للنشر والتوزيع، المحمدية، الجزائر، ط1، 2013.

ثانيا: المراجع

1. أحمد بيوض، المسرح الجزائري النشأة والتطور(1926-1989) ، منشورات التبين الجاحظية، الجزائر، 1998.
2. أحمد توفيق المدني، كتاب الجزائر، المطبعة العربية، الجزائر، 2000.
3. أحسن ثليلاني، المسرح الجزائري والثورة التحريرية، دار الساحل،2007.
4. أحسن ثليلاني، المسرح الجزائري والثورة التحريرية، دراسة تطبيقية في صور إسهام المسرح الجزائري في ثورة أول نوفمبر 1954، دار ساحل، (دط)، (دت).
5. أحسن ثليلاني: الثورة الجزائرية في المسرح العربي، مسرحية مأساة جميلة لعبد الرحمن الشرقاوي نموذجا.
6. أحمد رضا حوحو، مسرح الفرجة والنضال في الجزائر، دراسة في أعمال رضا حوحو، دار هومة، الجزائر، ط1، 2005.
7. أحمد مرسي، الأغنية الشعبية، الهيئة المصرية للتأليف والنشر، القاهرة، 1968.
8. إدريس قرقوة، التراث في المسرح الجزائري، دراسة في الأشكال والمضامين، ج1، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2009.

9. إدريس قرقورة، الظاهرة المسرحية في الجزائر، دراسة في السياق والأفاق، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر 2005.
10. بوعلام رمضاني: المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر، المكتبة الشعبية والمؤسسة الوطنية للكتاب، ط1، 1984.
11. عبد الله البويصري، حول غاعلية المسرح العربي الحديث وامتداده الجماهيري، ط1، 1984.
12. جروة علاوة وهبي، ملامح المسرح الجزائري، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، (دط)، 2001.
13. عبد الله الركيبي، تطور النشر الجزائري الحديث، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر والتوزيع، القبة، الجزائر، (دط)، 2009.
14. سليم قسطون، الاستعمار والصراعات الثقافية في الجزائر، دار الحداثة، بيروت، لبنان، 1984.
15. الشريف الأدرع، كتابات في المسرح الجزائري، محمد ديب، مقامات للنشر والتوزيع، (دط)، 2011.
16. شكري عبد الوهاب، النص المسرحي، المكتب العربي الحديث، الإسكندرية، مصر، 1989، ط1.
17. شكري عبد الوهاب، دراسة تحليلة لأصول النص المسرحي ، مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع، الإسكندرية، 2007.
18. الشيخ عبد الرحمن المجذوب، القول المأثور، الطبعة الثعالبية بالجزائر.
19. صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، دار بهاء الدين، قسنطينة الجزائر، ط2، 2007.
20. صالح لمباركية، المسرح في الجزائر النشأة والرواد والنصوص حتى سنة 1972.

21. عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، دراسة نقدية، من طبع مطبوعة هومة، ط1، 2000.

22. عز الدين جلاوجي، الامثال الشعبية الجزائرية سطيف، منشورات دار الثقافة لولاية سطيف، (دط)، 2007.

23. عزمي بشارة، في الثورة والقابلية للثورة، سلسلة دراسات وأوراق بحثية، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات ، الدوحة، ط1، 2011.

24. علي حفياد، نظرة حول المسرح الجزائري، دار القصبة للنشر، الجزائر، (دط)، (دت).

25. علي سلالي، شروق المسرح الجزائري، تر، أحمد منور، منشورات التبين الجاحظية، الجزائر، 2001.

26. علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي القاهرة، (دط)، 1997.

27. لينا نبيل أبو مغلي، الدراما والمسرح في التعليم، دار الراية، عمان الأردن، ط1، 2008.

28. محمد بن أحمد بن عثمان الذهبي، سير أعلام النبلاء، مؤسسة الرسالة، (دط)، 2001.

29. محمد دبوز علي، نهضة الجزائر الحديثة وثورتها المباركة،ج1، منشورات وزارة الثقافة، 2007، ص21.

30. محمد الدالي، الأدب المسرحي المعاصر، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 2005.

31. محمد الطمار، تاريخ الأدب الجزائري، صدر هذا الكتاب عن وزارة الثقافة بمناسبة الجزائر عاصكة الثقافة العربية، (دط)، 2000.

32. محمد العيد آل خليفة، بلال بن رباح محمد العيد آل خليفة، سلسلة في الأدب الجزائري الحديث، خرفي صالح، مكتبة الجزائر، 1986.

33. محمد الفكري الجزار، العنوان والسيميوطيقا الإتصال الأدبي، المصرية العامة للكتاب، ط1، 1989.

34. مجدي وهبة وكامل المهندس ، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط1، 2003.

35. مجيد صالح بك، تاريخ المسرح عبر العصور، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ط1، 2002.

36. مخلوف بوكروح، ملامح من المسرح الجزائري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982.

37. عبد الملك مرتاض، الثقافة العربية في الجزائر بين التأثير والتأثر، دار الحداثة بالتعاون مع ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1982.

38. عبد الملك مرتاض، فنون النثر العربي في الجزائر، 1931-1954، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، 1983.

39. عبد الملك مرتاض، دليل المصطلحات الثورة التحريرية الجزائرية، 1954-1962، منشورات المركز الوطني للدراسات والبحث في الحركة الوطنية وثورة نوفمبر 1954، المطبعة الحديثة للفنون المطبعة، الجزائر، ط1.

40. عبد الناصر خلاف، المسرح في الجزائر، التقديم: الدكتور حميد علاوي، تر: جميلة مصطفى الزقاي، الهيئة العربية للمسرح، الشارقة، ط1، 2012.

41. عبد القادر القط، من فنون الأدب، المسرحية، دار النهضة العربية، 1978.

42. أبو القاسم سعد الله، منطلقات فكرية، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، 1976.

43. أبو القاسم سعد الله، الحركة الوطنية الجزائرية 1930-1945، ج3، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط2، 1986.

44. أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، المكتبة الوقفية للكتب المصورة، الجزائر، ج5، 1930-1989.

45. نبيل راغب، موسوعة الفكر الأدبي، دار غريب للطباعة والنشر، مصر، ط1، 2002.

46. نور سلمان، الأدب الجزائري في رحاب الرفض والتحرر، دار الأصالة للنشر والتوزيع، الجزائر، (دط)، 2009.

47. وليد البكري، موسوعة أعلام المسرح و المصطلاحات المسرحية، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان الأردن، (دط)، 2003.

ثالثا: الرسائل الجامعية والمجلات

1. أحمد حمومي، ظاهرة المسرح في الجزائر، تجربة وهران مخطوط رسالة دكتوراه دولة، وهران 2007-2008.

2. جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة ، مجلة عالم الفكر، مج 25، العدد 03، يناير/مارس، 1997،

3. فضلاء محمد الطاهر، المسرح تاريخا ونضالا، مجلة الثقافة، ع 90، نوفمبر.ديسمبر 1985.

4. مخلوف بوكروح، ملامح عن المسرح الجزائري، مجلة ثقافية، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، رغاية الجزائر، العدد 05، 1982.

رابعا: المعاجم و القواميس

1. ابن منظور، لسان العرب، مادة (س.ر.ج)، دار صادر بيروت لبنان، ط3، 2004.

2. ابن منظور لسان العرب، دار صادرة، بيروت، ط1، 2003، مج11، مادة (مثل)، بيروت.

3. إبن منظور لسان العرب، دار صادرة، بيروت ط1، 2003، مج13، المادة (غنى).

4. ابن منظور، لسان العرب، مادة (ث،و،ر)، ج1.

5. ابن منظور لسان العرب، دار صادرة، بيروت، ط1، ج7، 2003 (مادة شعر).
6. ابن منظور، لسان العرب، مج2، مادة (ش خ ص).
7. جبران مسعود، الرائد معجم لغوي عصري، دار التعلم للملايين، بيروت لبنان، ط8، 2001.
8. الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، مادة (س.ر.ج)، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط1، 2003.
9. مجمع اللغة العربية، معجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، جمهورية مصر العربية ، ط1، 2002.
10. ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 1997.
11. محمد داود، معجم التعبير الإصطلاحي، دار الغريب للطباعة والنشر، القاهرة، (دط)، 2000.
12. عبد كامل الدين ، قاموس منهجي لدارسي الفنون في الوطن العربي أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي.

خامسا: المراجع المترجمة

1. بوتيتسيقا، ثمارا ألكسندروفنا، ألف عام وعام على المسرح العربي، ترجمة توفيق المؤذن، دار الفرابي، بيروت 1981.
2. روبرت ابروستايف: المسرح الثوري "دراسات في الدراما الحديثة من إبسن إلى جان جيه تر: الشلاوي، عبد الحليم، الهيأة المصرية العامة للتأليف والنشر.

سادسا: مراجع باللغة الفرنسية

1. Sellali Ali, l'aurore du théatre algerain 1926-1932, cahors du C.D.S.H, oran, 1982.

2. Tabet , Redouane Ainad, sidi bel abbes de la colonisation à la guerre de liberation en zone v, wilaya v.ENAG, Alger, 1994.

الفهرس

العنــوان	الصفحة
مقدمة	أ-ب-ج
الفصل الأول: المسرح الجزائري نشأته وإتجاهاته	
أولا: بين المسرح والمسرحية.....	
1-مفهوم المسرح	5
أ- لغة	5
ب-اصطلاحا	5
2-مفهوم المسرحية	6
أ- لغة	6
ب-اصطلاحا	7
3- الفرق بين المسرح و المسرحية	8
ثانيا: نشأة المسرحية الجزائرية	8
ثالثا: مراحل تطور المسرح الجزائري	10
مرحلة النشأة 1926-1962	10
مرحلة التأصيل 1962-1972	11
مرحلة الركود 1972-1982	12
مرحلة الازدهار/ الانتعاش 1982-2007	13
رابعا: العوامل المساعدة على ظهور المسرح الجزائري	14
1. زيارة الفرق المسرحية العربية	14
فرقة القرداحي	14

فرقة التمثيل المصري لجورج الأبيض	14
فرقة عزالدين المصرية	13
فرقة فاطمة رشدي	15
2. الفرقة المصرية للتمثيل والموسيقى برئاسة يوسف وهبي	16
خامسا: تأثير المسرح الفرنسي	17
سادسا: ظهور مجموعة من الجمعيات والنوادي	17
جمعية التلاميذ المسلمين في افريقيا الشمالية	18
جمعية الآداب التمثيل العربي	18
جمعية العلماء المسلمين	18
سابعا: تصميم المسرحية	19
البداية	20
الذروة	20
العقدة	21
النهاية	21
ثامنا: خصائص المسرح الجزائري	21
تاسعا: مسار المسرح الجزائرية المعاصر(2000_2020)	23
عاشرا:اتجاهات المسرح الجزائري المعاصر	24
الفصل الثاني: الاتجاه الشعبي في مسرحية "غنائية أولاد عامر"	
ملخص المسرحية	32
الاتجاه الشعبي في مسرحية "غنائية أولاد عامر"	33

1.الأمثال الشعبية	33
2.توظيف الغناء الشعبي	38
3.توظيف الشعر الشعبي	42
4.أسباب توظيف الشاعر للإتجاه الشعبي في المسرحية	46
الفصل الثالث: الاتجاه الديني والثوري في مسرحية "تغريبة جعفر الطيار" و"النار والنور"	
ملخص المسرحية	48
الاتجاه الديني في مسرحية " تغريبة جعفر الطيار":	49
1– توظيف الشخصية الدينية	49
2– حضور القصة والآية القرآنية في مسرحية تغريبة جعفر الطيار	55
3– أسباب توظيف الكاتب للاتجاه الديني في المسرحية	58
الإتجاه الثوري في مسرحية النار والنور	59
ملخص مسرحية	60
أ– مفهوم الثورة	60
ب– دور المسرح الجزائري اتجاه الثورة الجزائرية	61
الاتجاه الثوري من خلال العنوان	62
الاتجاه الثوري من خلال الشخصيات	64
ج– الإتجاه الثوري من خلال الزمان	66
د– الإتجاه الثوري من خلال المكان	67
أسباب توظيف الكاتب للاتجاه الثوري في المسرحية	67
الخاتمة	70

قائمة المصادر والمراجع	**73– 78**
ملخص الدراسة	

ملخص الدراسة

تناولنا في هذا البحث، مسالة توظيف الاتجاهات في المسرحية الجزائرية، وحاولنا ان نبين علاقة هذه بالمسرح وذلك من خلال استلهام العديد من الكتاب الجزائريين هذا الفن في أعمالهم، حيث وجدو في المسرح غايتهم وأهدافهم، فكان المسرح من أكثر الاشكال الفنية احتضانا لهذه هذه الاتجاهات وتعبيرا عنها.

قمنا في هذا البحث بدراسة ثلاث نصوص مسرحية لكتاب جزائريين هم: مسرحية غنائية أولاد عامر للكاتب عزالدين جلاوجي، ومسرحية تغرية جعفر الطيار للشاعر يوسف وغليسي، ومسرحية النار والنور لصالح لمباركية، كونهم أكثر استحضارا للتراث وتوظيفا له، فعمدنا الى ذكر أنواع الاتجاهات في المسرحية من اتجاه شعبي وديني وثوري.

كشفنا من خلال هذا البحث عن حضور الاتجاهات في نصوص مسرحية جزائرية، حيث حاول الكتّاب الجزائريين من خلال توظيف هذه الاتجاهات التعبير بعمق عن الواقع المعيش.

Study summary

In this research we dealt with the issue of employing trends in the Algerian theater, and we tried to show the relationship of this to theater through the inspiration of many Algerian writers of this art in their work, where they found in the theater their goal and goals, so theater was one of the artistic forms that embraces these trends and expresses them .

In this research we have studied three theatrical texts by Algerian writers they are: the musical play “Awlad Amer” by the writer Ezzedine Glaouji, the play “Taghriyat Jaafar al-Tayyar” by the poet Youssef Oueghlissi, and the play “El-nar w El-nour” by Salah Lembarkuia, Being more evocative of the heritage and employing it, So we have mentioned the types of trends in the play from a popular, religious and revolutionary direction.

Through this research, we revealed the presence of trends in Algerian theatrical texts, as Algerian writers tried, through employing these trends, to express deeply about the lived reality.