الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة 8 ماي 1945 قالمة

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة و الأدب العربي

مذكرة مقدمة لنيل شهادة ماستر ل م د

الميدان: اللغة والأدب العربي

(تخصص أدب جزائري)

البعد التاريخي والثوري في مسرحيات عز الدين جلاوجي

مقدمة من قبل:

***روميساء عواج**

***رشيدة شيعاوي**

لجنة المناقشة:

الأستاذ	الرتبة	الصفة	الجامعة
عبد العزيز العباسي	أستاذ مساعد"أ"	رئيسا	جامعة 8ماي 1945
وردة حلاسي	أستاذ محاضر "ب"	مشرفا و مقررا	جامعة 8ماي 1945
شوقي زقادة	أستاذ محاضر"ب"	ممتحنا	جامعة 8ماي 1945

السنة الجامعية: 1440-1441هـ/2019-2020م

* **شكر وتقدير** *

* **بسم الله الرحمن الرحيم** *

نحمد الله ونشكره على نعمة العقل والصحة والتوفيق، التي لا تكون إلا منه، ونتقدم بالشكر والتقدير إلى الأستاذة المشرفة **وردة حلاسي**، على نصائحها القيمة وتوجيهاتها الحكيمة، التي أنارت لنا دروب هذا البحث، كما نشكر لها صبرها علينا، وإلى من ساهم من قريب أو من بعيد في إنجاز هذا العمل ولو بكلمة.

مقدمة

يعد المسرح من أعرق الفنون، التي عرفتها البشرية يلقب بأبي الفنون والفن الرابع، هو روح الأمة وعنوان تطورها، كما يعد من أهم الوسائل الاعلامية التثقيفية التي تعبر به الشعوب عن قضاياهم الاجتماعية والسياسية وغيرها وأشدها تأثيرا في وجدان الناس وعقولهم، ولذا قيل " أعطيني مسرحا، أعطيك شعبا متحضرا".

وقد ظهر عدد من الكتاب المسرحيين العرب حاولوا جاهدين للارتقاء بهذا الفن، فانطلقوا نحو استحضار موضوعات تاريخية، باعتبار التاريخ سبب من أسباب انتشار هذا الفن في الوطن العربي.

كان للتاريخ نصيب كبير في المسرح الجزائري، وتجلى ذلك في العدد الهائل من المسرحيات التي استلهمت موضوعاتها من التاريخ العربي والأمازيغي والإسلامي، كما كان موضوع الثورة من أهم المواضيع التي استلهموها في مسرحياتهم حيث نقلوا معاناة الشعب الجزائري وما حدث لهم جراء الاستعمار الفرنسي الغاشم، فحاول نقل الصورة الحقيقية عبر هذه المسرحيات، فموضوع الثورة كانت له أهمية كبيرة قبل الاستقلال وحتى بعده ومن بين هؤلاء الأدباء الذين أولوا عناية كبيرة لموضوع التاريخ والثورة الكاتب عز الدين جلاوجي.

وعليه جاء موضوع البحث موسوم ب:"البعد التاريخي والثوري في مسرحيات عز الدين جلاوجي" في مسرحياته "رحلة فداء"، "ملح وفرات"، "هستيريا الدم" و "حب بين الصخور" انموذجا، تلبية لطموح علمي، يسعى إلى تسليط الضوء على موضوع التاريخ والثورة في كتابات أكبر الكتاب المسرحيين الجزائريين، هو عز الدين جلاوجي.

قام على هذا الأساس البحث على سؤال محوري هو: كيف استلهم عز الدين جلاوجي الأبعاد التاريخية والثورية في كل من مسرحياته "رحلة فداء"، "ملح وفرات"، "هستيريا الدم" و "حب بين الصخور"؟ وقد تمخض عن ذلك أسئلة فرعية منها: فما هو التاريخ و ما هي الثورة في المسرح؟ وما علاقة المسرح بالتاريخ والثورة؟ وهل نجح عز الدين جلاوجي في توظيف التاريخ والثورة في المسرح الجزائري المعاصر؟.

ومن الأسباب التي دفعتنا لاختيار هذا الموضوع هناك أسباب موضوعية وأسباب ذاتية، فمن الأسباب الموضوعية نذكر:

- ندرة الاهتمام بالأعمال المسرحية.
- عدم وجود دراسات أكاديمية تناولت بالدراسة والتحليل موضوع التاريخ والثورة في مسرحيات عز الدين جلاوجي.
- قلة، إن لم نقل انعدام، الدراسات التي تناولت موضوع "علاقة التاريخ والثورة بالمسرح" رغم الدور الكبير الذي لعباه في حياة الشعوب.

أما بالنسبة للأسباب الذاتية هي:

- رغبتنا وميولنا الشخصي للنص المسرحي الجزائري.
- اعجابنا بمسرحيات عز الدين جلاوجي التي هي من صميم الواقع المعاش.
- حبنا وميولنا للمسرح.

وللولوج إلى هذا الموضوع، ارتأينا له خطة متكونة من مدخل وثلاثة فصول، تتبعهم خاتمة ثم عرض لقائمة المصادر والمراجع، التي اعتمدنا عليها.

مدخل: عنوناه ب: **بحث في الفاهيم والمصطلحات**

تناولنا فيه مفهوم المسرح والتاريخ والثورة لغة واصطلاحا كما تطرقنا إلى ذكر لمحة عن المسرح الجزائري.

الفصل الأول كان عنواناه ب: **علاقة المسرح بالتاريخ والثورة.**

تناولنا فيه علاقة المسرح بالتاريخ، ثم ذكرنا مصادر تأليف المسرح الجزائري ومدى تأثره بالمادة التاريخية، وبعدها تطرقنا إلى توظيف التاريخ في بعض الأعمال المسرحية، ومن بينهم مسرحيات عز الدين جلاوجي، وأخيرا أبرزنا علاقة المسرح بالثورة .

أما الفصل الثاني عنوناه ب: دراسة الأبعاد التاريخية في كل من مسرحية "رحلة فداء" و **"ملح وفرات"** لعز الدين جلاوجي، حيث سلطنا الضوء على المضمون العام الذي تحمله كل من المسرحيتان، وركزنا في بداية كل مسرحية على البعد التاريخي الذي يحمله كل عنوان، وبعدها أبرزنا الأبعاد التاريخية التي تحملها الشخصيات وأدوارها، ثم انتقلنا إلى المكان الذي وقعت فيه الأحداث وانفتحت عليه الشخصيات وانغلقت أمكنتها، والزمن الذي جرت فيه أحداث كل مسرحية.

أما الفصل الثالث عنوناه ب: البعد الثوري في كل من مسرحية "هستيريا الدم" و **"حب بين الصخور"** لعز الدين جلاوجي نقدم فيه مضمونا عاما لكل مسرحية، ونقتصر على دراسة تطبيقية للمسرحيتان، فنحاول أن نبرز تجليات الأبعاد الثورية من خلال العناصر الأساسية وهي (**العنوان، الشخصيات، المكان والزمان**).

أما الخاتمة: فكانت حوصلة لأهم النتائج المتوصل إليها.

وبما أن أي دراسة لا تستقيم دون منهج معين يحدد معالم الدراسة، فقد اتبعنا المنهج التحليلي السيميائي، الذي يصف الظاهرة، وثمة يحاول تحليلها وتفسيرها بعمق بما تحمله من دلالات، وملامح ضمنية، فمسرحيات عز الدين جلاوجي مليئة بالأحداث التاريخية والثورية، التي كانت الهيكل في بناء المسرحية.

وقد اعتمدنا على جملة من المراجع والمصادر التي تنوعت بتنوع عناصر البحث.

وبما أن أي جهد بشري هادف لا يخلو من صعوبات، وخاصة في مجال البحث العلمي، فقد واجهتنا جملة من الصعوبات والعراقيل نذكر منها:

- قلة الدراسات، التي تناولت موضوع التاريخ الإسلامي والثورة بالتفصيل في نصوص عز الدين جلاوجي.

- ندرة النصوص المسرحية.

- أما أكبر صعوبة واجهتنا هي تفشي وباء كورونا هذه السنة، في مختلف أنحاء العالم مما ألزمنا الحجر المنزلي، وهذا ما سبب لنا صعوبة في اقتناء المصادر والمراجع من المكتبات.

ورغم هذه الصعوبات، إلا أننا تجاوزناها بفضل الله، وبحسن توجيه الأستاذة المشرفة "**حلاسي وردة**"، التي ساعدتنا وأعانتنا على حمل أعبائها من جراء نصائحها وتوجيهاتها، التي أخذتنا على الصواب فجزاها الله كل خير، كما اثني على كل من كانت له يد العون في اتمام هذا البحث، ولله الحمد والشكر، نعم المولى ونعم المصير، كما نتوجه بشكر خاص لأعضاء لجنة المناقشة الذين تجسموا عناء وقراءة وتصويب بحثنا هذا.

مدخل مفاهيمي

إن حياتنا مسرح كبير وكل البشر سواء كانوا رجالا، أو نساء، أو أطفالا، أو شيوخا ما هم إلا مؤدون لأدوار تمثيلية على هذا المسرح، إذ أن لكل فرد فينا غريزته التمثيلية والتشخيصية منذ كان صبي، وما يؤكد لنا هذا تجاربنا ونحن أطفال صغار في تقليدنا لما يقوم به الكبار، وهذه الغريزة تتطور وتنمو معنا ودليلنا في ذلك ما نعيشه اليوم عبر مواقع التواصل الاجتماعي في تقمصنا لشخصيات قد تكون في بعض الأحيان بعيدة كل البعد عن شخصيتنا التاريخية الحقيقية. وهذا ما أدى إلى اعتبار المسرح فننا تعبيريا ذو صلة وثيقة بالإنسان والمجتمع الذي يعيش فيه، اذ أنه يعبر عن كل خلافاته سواء الاجتماعية أو الاقتصادية وما إلى ذلك.

وقبل أن نتعمق في فهم تفاصيل هذه الدراسة، أو هذا الفن، وجب علينا أن نتطرق إلى معرفة بعض المفاهيم.

أولا/ مفهوم المسرح

أ/ لغة:

جاء في لسان العرب لابن منظور في مادة(س ر ح) أن "المسرح بفتح الميم مرعى، وجمعه مسارح...وهو الموضع الذي تسرح إليه الماشية للرعي"[1]، فالمسرح يرتبط بالحيز المكاني من العمل المسرحي، كما ورد "الخليل بن أحمد الفراهيدي" في معجمه العين تحت مادة(سرح)"سرحنا الإبل وسرحت الإبل والمسرح مرعى السرح والسرح من المال ما يغدي به ويراح والجميع سروح اسم للرعي ويكون اسما للقوم اللذين هم السرح.[2]

فالمسرح يمثل الحيز الذي تدور على خشبته الأحداث، كما صدر في معجم "أساس البلاغة" مفهوم للمسرح في مادة(س، ر، ح)"سرح الصبيان والدواب وسرح إليه رسولا

[1] –ابن منظور، **لسان العرب**، مادة(سرح)، دار صادر بيروت–لبنان، ط3، ص108.

[2] –الخليل بن أحمد الفراهيدي: **كتاب العين**، مادة(سرح)، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص 233.

وسرحت شعرها: مشطته، سرح الشاعر الشعر...خرج إلى سرح له، وهو المال السارح وسرحه في المرعى سرحا وسرح بنفسه سروحا"[1]، فالمسرح هو المكان الذي ينطق فيه الإبداع.

وجاء في معجم الرائد أن المسرح: "مكان مرتفع من خشب، في قاعة أو في ساحة تمثل عليه الروايات، قاعة عرض المسرحيات، جملة ما يخلفه الأديب من روايات تمثيلية "مسرح شكسبير"، أما المسرحية فهي رواية تمثل على المسرح."[2]

يتضح من المفهوم اللغوي للمسرح، أنه مكان وقوع حدث ما، أو التمثيل فيه، أما المسرحية فهي تمثيل رواية على خشبة ذلك المسرح.

وردت لفظة مسرح في القرآن الكريم أو مادة(س، ر، ح،)بصيغ متباينة أذكر منها قوله تعالى:(ولكم فيها جمال حين تريحون وحين تسرحون)[3]قال تخرجونها إلى المرعى بالغداة وقوله تعالى أيضا:(فتعالين أمتعكن وأسرحكن سراحا جميلا)[4]أسرحكن، أفارقكن، سراحا جميلا دون مباغضة.

ب/اصطلاحا:

"أصل المسرح المكان المعروف لعرض المسرحيات، ثم استعير للدلالة على المكان الذي وقع فيه حدث ما، على التشبيه بالمسرح الذي تجرى فوقه أحداث المسرحية، فيقال: مسرح الأحداث، مسرح الجريمة، مسرح العمليات...إلخ."[5]

---

[1] –جار الله القاسم محمود بن عمر الزمخشري: **أساس البلاغة**، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت–لبنان، ط1، 1996، مادة (س، ر، ح)، ص203.

[2] –جبران مسعود: **الرائد معجم لغوي عصري**، دار العلم للملايين، بيروت، ط8، 2001، ص158.

[3]– القرآن الكريم، **رواية ورش**، سورة النحل، الآية[6.]

[4]– القرآن الكريم، **رواية ورش**، سورة الأحزاب، الآية [28.]

[5] –محمد داود: **معجم التعبير الاصطلاحي في العربية المعاصرة**، دار غريب، القاهرة، 2003، ص499.

ويعرف كذلك المسرح على أنه، "البناء الذي يشمل الممثل، خشبة المسرح وقاعة النظارة وقاعات النظارة وقاعات أخرى للإدارة."[1]

إذن المسرح هو ذلك الركح الذي تنتشر فيه العواطف والأحاسيس بين المتلقين والممثل في مكان واحد فيصبح المشاهد جزء من هذه الخشبة، وكأنه ضيف داخل المسرح.

وعرف المسرح كذلك أنه، "لون من ألوان النشاط الفكري المخصوص بالتعبير عن مشاعر الإنسان ودوافعه وعلاقاته وتاريخه وقيمه ونوازعه وإرادات أفراده بوصفهم ذوات خاصة أو لكل منها خصوصياتها المتفاعلة فكرا ومشاعر وقيما مع غيرها في حيز زماني ومكاني، وفي حالة من التغير والنمو، تعبيرا حاضرا في الرسالة والتلقي في الإرسال والاستقبال عن طريق نص مترجم أو مقتبس أو مؤلف أو مجسد تجسيدا مترجما بالصورة الصوتية وبالصورة الحركية البشرية بمساعدة وسائل آلية وتقنية مجسدا تجسيدا مفسرا بالصورتين السابقتين معا في وحدة تعبير درامي وجمالي."[2]

ويظهر هذا التعريف، أن المسرح نشاط فكري وإبداع جماعي تعبر فيه هذه الجماعة(الممثلين) عن مشاعرهم وتاريخهم وقيمهم وما إلى ذلك، ناقلين جوانب مهمة في الحياة الإنسانية، عن طريق قيام المخرج بترجمة نص مكتوب إلى عرض وهذا بمساعدة آليات وتقنيات ("المؤثرات" الصوتية وضوئية...) وموجها إلى المتلقي(المشاهد) الذي يكون هو الآخر حاضرا جسديا ومعنويا.

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

ثانيا/مفهوم التاريخ:

لا يمكن لأي أمة من الأمم أن تعي حاضرها وتخطط لمستقبلها، ما لم تعد إلى تاريخها، للوقوف على الإنجازات والإخفاقات، وإدراك عوامل ذلك، ومن هنا كان لابد على الشعوب أن تهتم بتاريخها أولا، ثم تطلع على تاريخ الشعوب أخرى، وتعمل على أخذ العبر والدروس تفاديا لكل ما

[1] -مجدي وهبة: كامل المهندس، **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**، مكتبة لبنان، بيروت، لبنان، ط2، 1984، ص103.

[2] -سلام أبو حسن: **حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف**، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، جمهورية مصر العربية، ط3، 2007، 21.

من شأنه أن يضر بحاضرها ويعرض مستقبلها للخطر، وهو أيضا قيمة ثابتة ينهل منه المبدعون ليقيموا الصلة بين الماضي والحاضر.

"فالتاريخ علم يبحث في الإنسان ومجتمعاته، موضحا لكل ما يتعلق بالاقتصاد العام والأنماط الفكرية والعلمية، فإن كل من هذه المجتمعات هو كائن حي، وعلى التاريخ أن يصف أحواله وتطوراته، وبذلك يصبح هذا العلم سيرة عامة للإنسانية في جميع مظاهرها الاجتماعية، منذ أقدم العصور إلى الوقت الحاضر. ويكشف أخبارها ويصور التطور البشري ويصل الأحياء بالأموات ويوثق في النفوس معنى الديمومة."[1]

وقد عرف قسطنطين زريق التاريخ فقال:" هو السعي لإدراك الماضي البشري"[2]، أي أنه علم ينصب على ماضي الإنسان ويمثل بذلك محاولة لاستعادة حدث فريد زال وانقضى، وذلك من خلال استنطاق الآثار والوثائق بشكل مباشر.

أما العلامة ابن خلدون، فقد قال في تعريف التاريخ:" هو ظاهرة لا يزيد على أخبار عن الأيام والدول والسوابق من القرون الأولى[...] وفي باطنه تحقيق وتعليل للكائنات مبادئها دقيق."[3]وكان ابن خلدون بهذا قد حصر التاريخ في أخبار الأمم والقرون الأولى.

نستخلص من خلال هذه التعاريف أن التاريخ ليس له تفسيرا واحد، فكل يفهمه ويفسره على قدر ما يستطيع، لكن عموما يمكن القول إن التاريخ يعني تحليل الحوادث والوقائع الماضية وتأويلها، حتى نستطيع معرفة تلك الحوادث، ولا يتوقف التاريخ على نقل الماضي فحسب، بل أيضا على تسجيله من أجل الاستفادة منه في التعامل مع الحاضر ورؤية المستقبل من خلاله.

ثالثا/مفهوم الثورة:

للثورة مفاهيم كثيرة مختلفة، وهو مصطلح متداول كثيرا بيننا وعبر وسائل الاعلام في عصرنا هذا وهو راجع للتغيرات الحادثة في الوطن العربي والجزائر حاليا.

[1] – عبد النور جبور: **المعجم الأدبي**، دار العلم للملاين، بيروت، ط1، 1949، ص55.

[2] – قنسطنطين زريق: **نحن والتاريخ**، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1959، ص49.

[3] – عبد الرحمن ابن خلدون : **مقدمة ابن خلدون**، تحقيق عبد السلام الشدادي، ج1، بيت الفنون والآداب، الدار البيضاء، 2005، ص4.

أ/لغة:

ثار الغبار: يثور ثورا وثورانا أي: سطع وأثاره غبر.

وثار به الناس: أي وثبوا عليه.

وثور فلان عليهم الشر أي: هيجه وأظهره.[1]

الثورة: الهيجان، الضجة القيام على السلطة للإطاحة بها.[2]

الثورة: الهياج والكثير تقال ثورة من الرجال وثورة من المال.[3]

ومن خلال هذه التعريفات نلخص بأن مصطلح الثورة مرتبط بالغضب الشديد والضجة والهيجان.

ب/اصطلاحا:

تعدد مفهوم الثورة كمصطلح، بسبب تنوع مقاربات المفكرين، كل منهم حسب تخصصه وايديولوجيته، فمصطلح الثورة له معان عديدة، تعنى كمفهوم سياسي إلى: "قيام شعب بحركة سياسية أو عسكرية، أو هما معا، من أجل تغيير وضع راهن سيء."[4]

فالمقصود بالثورة في هذا التعريف هو تمرد شعب ما ضد الأوضاع التي يعيش فيها والهدف منها هو التغيير من حالة سيئة إلى حالة أفضل منها، فهي تسعى لتحقيق أهداف.

---

[1] -أبي نصر اسماعيل بن حماد الجوهري: "**الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية**"، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج 2، ط1، 1420، 1999، ص250.

[2] -حميد بوديش: " **الأسيل القاموس العربي الوسيط**"، دار الراتب الجامعية للتوزيع والنشر، بيروت، ط1، 1997، ص229.

[3] -بشارة زين الشدياق: "**المعتمد المدرسي**"، دار صادر للنشر، الجزائر، د ط، 2007، ص75.

[4] - عبد المالك مرتاض: **دليل مصطلحات الثورة التحريرية الجزائرية 1954-1962**، منشورات المركز الوطني للدراسات والبحث في الحركة الوطنية وثورة نوفمبر 1954، المطبعة الحديثة للفنون المطبعية، الجزائر، ط1، د ت، ص24

رابعا/ لمحة عن المسرح الجزائري:

أغلبية الدارسين يصفون المسرح قبل الثورة، بأنه مجرد ارهاصات أولية تفتقد إلى النضج الفني، فهذه الفترة كانت فترة ركود سياسي واجتماعي، الجزائر في هذه المرحلة تعيش تحت يد الاستعمار الفرنسي، ورغم هذه الظروف إلا أنه كان هناك حراك ثقافي وقد انعكس على الفن المسرحي.

يقول **غابريال أوديزيو بن فكتور** الذي أدار قاعة الأوبرا في الجزائر "إن الأهم في ميلاد المسرح الجزائري بعد سنة 1920 م، أن الجزائريين بدأوا يعبرون جماهيريا عن وجودهم وعن شخصيتهم بلغتهم الأم، ويؤكدونها بواسطة المسرح، وأن الشعب الجزائري يجب أن يعي خصوصية مصيره وقواه."[1] فكانت مهمته الدفاع عن الوطن والوطنية واللغة العربية والهوية الجزائرية.

نشأ الفن المسرحي الجزائري وتطور عبر عدة مراحل تاريخية، تنقسم إلى ثلاث مراحل واكب فيها الأوضاع السائدة في الوطن الجزائري، اجتماعية، سياسية، تاريخية، فكان له دور كبير في ابراز هذه الأبعاد منذ نشوئه إلى غاية يومنا هذا.

1.المرحلة الأولى: ما قبل الثورة التحريرية 1921–1954:

أغلبية الدارسين يصفون المسرح قبل الثورة، بأنه مجرد ارهاصات أولية تفتقد إلى النضج الفني، فهذه الفترة كانت فترة ركود سياسي واجتماعي، فقد كانت الجزائر تعيش تحت يد الاستعمار الفرنسي، ورغم هذه الظروف إلا أنه كان هناك حراك ثقافي وقد انعكس على الفن المسرحي.

ففي هذه الفترة نشأ الفن المسرحي متأثرا بالتجربة المشرقية، اثر زيارة فرقة التمثيل المصري لجورج أبيض بجولة عبر البلاد العربية مع فرقته، فزار ليبيا وتونس ثم الجزائر سنة 1921، وقدم عدة عروض مسرحية بقاعة المسرح الجديد بالجزائر العاصمة هي: "ثارت العرب" و"صلاح الدين الايوبي" لنجيب حداد، و"مجنون ليلى"، وقد امتد نشاط الفرقة ليشمل تلمسان وقسنطينة، حيث قدم فيها عروضا مماثلة.[2]

---

[1]- أحمد بيوض: **المسرح الجزائري**، النشأة وتطوره، غرناطة للنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، 2013، ص40.

[2]- مرتاض عبد المالك: **الثقافة العربية في الجزائر بين التأثير والتأثر**، دار الحداثة بالتعاون مع ديون المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1982، ص89.

فالبداية الحقيقة للمسرح الجزائري، كانت مع هذه الفرقة حيث قال فضلاء معلقاء هذه الزيارة: "العامل الحقيقي في بدء النهضة المسرحية في الجزائر."[1]

ومن خلال هذه الزيارة تأسست بعض الجمعيات الفنية والأدبية التي عملت على تطوير الفن المسرحي منها: "جمعية الآداب والتمثيل العربي" 1921، برئاسة الطاهر علي الشريف الذي ألف عدة مسرحيات "الشفاء بعد العناء" 1921، "خديعة الغرام" 1923.

جمعية العلماء المسلمين الجزائريين، اهتمت هذه الجمعية منذ تأسيسها بالمسرح، وهذا لتمرير رسالتها ونشر تعاليمها، فقامت بتحفيز أعضاء الجمعية على الاهتمام بالكتابة المسرحية، وقد كانوا يثابرون في كتابة المسرحيات وتمثيلها، وذلك بمناسبة الحفلات التي كانت تنظم عند انتهاء السنة الدراسية، أو بمناسبة المولد النبوي الشريف.[2]

تطور المسرح الجزائري مع سلالي علي، محي الدين بشطارزي، رشيد القسنطيني حيث ألفوا مسرحيات كثيرة امتازت بالنضج الفني، فقد ألف سلالي علي المعروف بعلالو مسرحية "جحا" التي كتبت باللغة العامية، حيث حققت هذه المسرحية نجاحا كبيرا، وإقبالا واسعا من قبل الجمهور على مشاهدتها، حيث استقطبت في عرضها الأول 1200 متفرجا. فالمسرح في هذه الفترة كان يبحث عن ذاته، وجل موضوعاته تدور حول ضرورة النضال وإبراز التاريخ وهوية الشعب.

2.المرحلة الثانية: إبان الثورة التحريرية 1954-1962.

زرعت ثورة نوفمبر في نفوس الشعب الجزائري النضال وفكرة استخراج العدو، وهذا ما ألهم أيضا قريحة الشعراء والأدباء، فانعكست على المسرح الجزائري، فكان مسرح نضالي ثوري عمل على توعية الشعب الجزائري بضرورة الكفاح والتصدي للعدو، وقد اتسم المسرح في هذه الفترة بالالتزام بقضية وطنه قضية الثورة المباركة يقول عبد الحليم رايس: "إن المسرح بالنسبة لنا يمثل إطار للكفاح، لأن المسرح الجزائري مسرح ملتزم يعمل في صميم الثورة، وإننا نمثل مسرحا شعبيا يعيش في حالة حرب ومن الطبيعي بالنسبة لنا كفنانين أن نفكر في أن نفعل كمناضلين، وفي هذه المرحلة من الكفاح

[1] – فضلاء محمد الطاهر: **المسرح تاريخا ونضالا**، مجلة الثقافة، ع 90، نوفمبر- ديسمبر 1985، الجزائر، ص272.

[2] –مرتاض عبد المالك: **فنون النثر العربي في الجزائر 1931-1954**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983، ص200.

الوطني، فإن مسرحنا الواقعي يجب أن يكون مسرح جبهة التحرير الوطني، إننا نترجم عبره واقع الشعب الجزائري."[1]

أصبحت الثورة هي المحور الأساسي الذي التف حوله كل كتاب المسرح الجزائري، ومع اندلاعها اضطر المسرح الجزائري إلى الخروج خارج الوطن فرنسا وتونس للتعريف بالقضية الجزائرية إلى خارج الوطن، وقد ظهرت العديد من المسرحيات حيث كتب "ولد عبد الرحمان كاكي مسرحية دم الحب سنة 1953، ومسرحية الشبكة سنة 1957، والكوخ سنة 1958، والقراقوز 1960"[2]، وقد كتب أيضا عبد الله الركيبي سنة 1959 مسرحية "مصرع الطغاة".

3.المرحلة الثالثة: ما بعد الاستقلال

بعد خروج فرنسا من الجزائر خلفت وراءها خراب شامل في جميع ميادين الحياة وفي كل الجوانب، فحاولت الدولة اصلاح هذا الخراب بما فيه المسرح، فعملت على تطويره، فأتسم بالتنوع والثراء والنتاج الكمي الوافر فكان على علاقة مع التغير الحاصل في المجتمع، فارتبطت مواضيعه بالجانب السياسي والاجتماعي والأخلاقي ولكن موضوع الثورة مازال في الصدارة.

تم تأميم المسرح في هذه الفترة حسب المرسوم رقم 63/12 المؤرخ في سنة 1963م الضامن ما يلي: "أن المسرح يظل ملكا للشعب، يكون أداة فعالة في خدمته، مسرحنا سيكون معبرا عن الواقع الثوري."[3] فمن خلاله حقق المسرح الجزائري نجاحات كبيرة من خلال المزج بين التأليف والاقتباس فأنتج كم هائل من المسرحيات.

---

[1]- صالح لمباركية: **المسرح في الجزائر**، دار الهدى، الجزائر، 2005، ص160.

[2]- عزالدين جلاوجي: **النص المسرحي في الأدب الجزائري**، ص49.

[3]- النص القانوني للمسرح، **مجلة حقائق تصدر عن المجلس الشعبي لمدينة الجزائر**، ع 48، ص46.

الفصل الأول:

علاقة المسرح

بالتاريخ والثورة

أولا/ المسرح والتاريخ:

التاريخ العربي مليء بالبطولات والمواقف، التي يتعرض لها الإنسان، فالتاريخ يمثل كيان الإنسان وأساسه، فهو معبر عن ماضينا في فترات زمانية مختلفة، ويشكل مادة هامة، كما لا يمكن لأية أمة من الأمم أن تعرف حاضرها وتخطط لمستقبلها ما لم تعد لتاريخها للوقوف على الإنجازات والإخفاقات وإدراك عوامل ذلك، وهذا ما جعل الكتاب الجزائريون يعودون للتاريخ ويستلهمونه في الكثير من أعمالهم الأدبية والفنية، حيث يعتبرونه وسيلة لبعث الأمل في المجتمع الجزائري الذي عمل المستعمر على طمسه ومحو تاريخه وإدراجه ضمن مجتمع بلا هوية وبلا تاريخ فكان الأبطال المختارون نموذج للشخصية الجزائرية حيث أنهم مثلوا الشجاعة والبطولة والكرم والجود والصدق والإيمان وغير ذلك من الشيم العربية النبيلة[1].

فالأحداث التاريخية والشخصيات التاريخية لا تعتبر مجرد ظاهرة كونية عابرة، بل هي ظاهرة باقية، مستمرة ومتجددة على الامتداد التاريخي، فكل الأحداث البطولية تظل باقية راسخة في الأذهان مما يعطيها قيمة عظمى لدى المجتمعات، فالتاريخ ليس وصفا لحقبة زمنية من وجهة معاصر لها إنه إدراك معاصر أو حديث له[2] كما يعتبر التاريخ مادة هامة بالنسبة للمسرحي حيث أنه يستقي منه شخصياته وموضوعاته وحوادثه المسرحية، وليس صعبا أن يكون التاريخ إلهاما وتجربة ومصدر لأي عمل مسرحي بل الأن الماضي هو الأنسب للعمل الأدبي المسرحي "إذ استمدت مدلولها من اسمها التي تبني حكائيا على التاريخ للتشكل منه لتعيد تشكيل المادة التاريخية من خلال رؤية الكاتب ليختزل ويضيف ما يبدو له ممكنا دون المساس بقدسية التاريخ" [3] لأن التاريخ في حقيقة أمره هو تعبير عن كل حياة ماضية.

---

[1]- صالح لمباركية: **المسرح في الجزائر**، بهاء الدين للنشر والتوزيع، قسنطينة، ط2، 2007، ص147.

[2]- علي عشري زايد: **استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر**، القاهرة، دار الفكر العربي (دط) ،1997، ص120.

[3] -هنشري إيمان: **الموروث التاريخي في مسرح سعد الله ونوس "رأس الملوك جابر" وطقوس الإشارات والتحولات انموذجا"**، مخطوط رسالة ماجيستير، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة والأدب العربي، مدرسة الدكتوراه للأدب العام والمقارن، جامعة باجي مختار عنابة،2011، ص2.

1. علاقة المسرح بالتاريخ:

العلاقة بين المسرح والتاريخ قديمة، ومضمون هذه العلاقة التأثير والتأثر المتبادل بينهما بالأخذ والعطاء، فقد عرف الإنسان هذا الفن منذ عهد الإغريق من خلال مآسيهم الخالدة المأخوذة من التراث التاريخي وفي العصر الحالي، اتخذ الكتاب في العالم العربي ومنهم الجزائر، من التاريخ العربي الإسلامي والمغاربي والعالمي مادة خاما للتواصل مع القراء والمتفرجين باعتبار التاريخ أحد أسباب انتشار هذا الفن فالرجوع إليه يعد ظاهرة مميزة بالنسبة للمسرحي يمكن أن يرصدها الباحث في تاريخ المسرحية العربية، وقد أكد لنا بعض الدارسين بأن عودة رواد المسرح إلى التاريخ ناتج عن قلة التجربة "إن العلاقة التي يطرحها العمل المسرحي مع الواقع ضمن المسار التاريخي الحقيقي لا تخص الدراماتوجية * البريشتية أو المتأثرة بها فقط وإنما هي موجودة في كل الأعمال المسرحية التي تحكى بشكل أو بآخر واقعا ما وترتبط به لتصوره أو لتعارضه، فالعمل المسرحي هو دائما تصوير الأحداث تعرض في الحاضر أو استعادة لحدث من الماضي ورغم أن هذا احدث هو دائما ابتكار من الخيال، إلا أنه يرتبط بالحياة أو بالواقع الإنساني بشكل أو بآخر"[21] ولقدم العلاقة ظل التاريخ سواء كان حقيقيا أو أسطوريا المصدر الأول للكتابة المسرحية لدى كتاب المسرح الإغريقي، والمسرح الروماني، وازداد تجذرا في النصوص المقدمة من قبل نخبة من كتاب المسرحية الكلاسيكية لا سيما في فرنسا، ومازال التاريخ حاضرا في الكتابات المسرحية المعاصرة.

فالتوجه نحو المسرح كان توجه عام لا يتأتى على المسرح فحسب بل يشمل أجناس أدبية أخرى حيث استلهمه كتاب الرواية والمسرحية وحتى الشعراء والقصاصون، فكتاب المسرح الجزائري لم يخرجوا من التقليد بالرغم من حداثة التجربة وقلة الزاد المسرحي نتيجة افتقار الأدب العربي إلى نماذج يحتذى بها، ومن القائلين بهذا **عبد القادر القط** الذي يؤكد بأن:" المؤلفين العرب، استمدوا موضوعاتهم في البداية من التاريخ حيث كان أول عهدهم بهذا الشكل التأليف الأدبي لم يوجد بينهم

*__الدراماتوجية__: كلمة لها مجال دلالي واسع لأنها تدل على وظائف متعددة ظهرت تابعة مع تطور المسرح وتحتوي على شقين هما: dramato = مسرحية، ergos = صانع ولذلك فأنها الكلمة التي تحمل في أصلها معنى الصانعة أي صانع المسرحية

[2] – ماري إلياس، حنان قصاب: **المعجم المسرحي**، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 1997، ص205.

لغياب البيئة المسرحية [...]يعد أمرا طبيعيا أن يلجأ إلى التاريخ يقتبس من أحداثه وشخصياته ما يغنيه عن الخلق الشامل"[1] ويعني هذا أن المؤلفين العرب جعلوا التاريخ مصدرا، ذلك لعدم معرفتهم لهذا الفن وبالتالي عدم وجود مراجع له ولهذا انكلوا على التاريخ فاقتبسوا من شخصياته وأحداثه، ما يمكن توظيفه في أعمالهم المسرحية، ويلتقي "**عبد القادر القط** " في هذا مع "**توفيق الحكيم** " الذي ذكر في مقدمة المسرح المنوع أن " قلة الزاد والفراغ المسرحي، لم يكن فقط وراء إقبال العديد من الكتاب على التاريخ، بل كان أيضا وراء تنقل الكتاب في فترة وجيزة جدا بين المذاهب المختلفة.[2] يتميز المسرح عن بقية الفنون بسمة العرض المسرحي وهو الاكتمال الني للنص المسرحي، "فالنص المسرحي يعد بمثابة عملا ناقصا إن كان مكتوبا فقط والسبب أن المسرح هو تزاوج الأدب بالفن، وليس إحياء لأحدهما على حساب الآخر"[3] بل تمازجهما معا لإعطاء عمل فني مميز.

يذهب الكاتب المسرحي جورج بوشنر في تشخيصه لعلاقة المسرح بالتاريخ، فالشاعر المسرحي لا يعدو في نظره أن يكون مؤرخا ولكنه يحتل مرتبة أعلى من المؤرخ كونه يخلق لنا التاريخ مرة أخرى ويغوص بنا في أحد العصور بدلا من أن يقدم لنا سردا جافا عنه[4].

ويمكننا القول أيضا أن الرجوع إلى التاريخ كان من أبرز مظاهر الجهاد والمقاومة والتصدي لمخططات الاستعمار، الذي عمل جاهدا على طمس معالم الأمة والقضاء على مقوماتها، وبالتالي هنا كان استحضار التاريخ وشخصياته بمثابة رد فعل تجاه السياسة، لكي تسيطر على الكتاب والمفكرين ورجال الإصلاح بذلك روح بعث أمجاد الماضي.

وشكلت العودة إلى التاريخ في الجزائر، إحدى المعالم التي طبعت حركة التأليف لدى نخبة من رواد المسرح، الذين لجأوا إلى استلهام التاريخ في نصوصهم وعروضهم المسرحية وفق ثقافة كتابها، وحصيلة عصرهم من الثقافة المسرحية، وذلك، سيرا على منهج رجال الإصلاح، سعيا منهم للتصدي

[1]- عبد القادر القط: **من فنون الأدب المسرحية**، دار النهضة العربية، بيروت، 1978، ص51.

[2] - إسماعيل بن صفية: **مقال بين المسرح الشعري والتاريخ**، من موقع: أرشيف أدباء وشعراء ومطبوعات، بالجزائر، ص32.

[3]- جوزيف ناشف: **لمحة عن المسرح في حلب**، مجلة الأسبوع الأدبي، ع1283، 11فيفري، 2012، ص9.

[4]- حسين هارف: **فلسفة التاريخ في الدراما التاريخية**، دار الكندي للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1981، ص20.

لمشروع الاستعمار الفرنسي الذي حاول القضاء على معالم الهوية الوطنية، واستبدالها بتاريخ المسرحية، التي كتبت أو أصدرت قبل الثورة المجيدة أو بعدها إنها ولت وجهها نحو عمق التاريخ، لتستلهم من أحداثه وشخصياته المشهورة، لتختلف بذلك صور التوظيف والتنازل، فالعديد من المسرحيات اهتمت بإبراز البطولة الفردية لأشخاص أوقفوا حياتهم على نصرة شعوبهم ، ولعل أكثرها ما اهتم به الكتاب الجزائريين هو التاريخ الإسلامي، فقد كان أدباء جمعية العلماء المسلمين يقتدون بالسلف الصالح، حيث استحضروا الشخصيات الإسلامية، واتخذوها مثالا لغايات وأهداف إصلاحية: "فالأفكار الدينية لعبت دورا فعالا وبارزا في نشر الوعي وانتشال المجتمع الجزائري من مخالب السياسة الاستعمارية"[1].

فالتاريخ سبب رئيسي لقبول الشعب لفن المسرح، فالمسرحية في نشأتها لم تكن متمسكة بالتاريخ وهذا ما جعلها لم تلقى القبول من قبل الشعب، وبالتالي لا تزدهر لولا اعتمادها على التاريخ مصدرا، لكي يجعل منها فنا ذو مكانة مرموقة ضمن حركة الإبداع، وفي مقابل ذلك ظل المسرح بدوره وفيا للتاريخ، إذ أحيا اكتاب من خلال ما كتبوه صفحاته المشرقة ودعوا إلى التمسك بالفضيلة وسعوا على تقديم العبرة وتصوير المثل العليا، وإثارة الهمم، وتعليم الناشئين، كما دعوا أيضا إلى التمسك باللغة والدين وأكدوا بأن المسرح ليس لهوا ولا تسلية كما يعتقد البعض، بل هو صوت شعب صامد، مؤمن بالحرية، صوت صرخة لا رافضة للذل والإهانة الذي حاول المستعمر الغاشم فرضه عليه، ليجعلوا بهذا من المسرح أداة للإرشاد ويكون هذا الأخير سبب آخر لعودتهم إلى التاريخ.

2.مصادر تأليف المسرح الجزائري ومدى تأثره بالمادة التاريخية:

أ/ الاقتباس: تسابق كتاب المسرح إلى تحويل تقنية الاقتباس على مجال لتباين قدراتهم ومهاراتهم الفنية، وترجمتهم لبعض الإبداعية الانسانية العالمية، فقد حظي الاقتباس بنصيب كبير خاصة قبل الثورة التحريرية الملاحظة في الأعمال المسرحية، لأن بدايات الاقتباس الأولى كانت بالنسبة للكتاب الأساس للانطلاق لهذا النوع الأدبي، لأنه فن دخيل على الثقافة العربية" بتغير ما يجب التغير فيه من

[1]- صالح لمباركي: **دراسات مسرحية**، ج2، مطبعة الهدى، عين مليلة، ص27.

ناحية اللغة والحوارات والتعامل الفني والعقلي مع الشخصيات وغيرها"[1]، كما فعل علالو في مسرحيته الصياد والعفريت التي تعرض قصة مقتبسة من إحدى حكايات ألف ليلة وليلة، والتي اقتبس منها أيضا في مسرحيته الخليفة والصياد.

أخرج العديد من المسرحين الجزائريين من وحي وإبداعات المسرح الإغريقي مثل أنتيغونا لكاتبها سوفو كليس وغيرهم من المسرح الإليزابيتي كمسرحية عطيل لمؤلفها شكسبير وآخرون في حلة عربية، وكذلك المسرح الأوروبي الذي لا يخلو من الاقتباس من عمالقة الكتاب ككورني وموليير وغيرهم، من دون أن ننسوا البعض من الإبداعات العربية التي كانت لهم أيضا مصدر تأليف مسرحياتهم كالسلطان الحائر للكاتب توفيق الحكيم، لهذا المسرح الجزائري لم يتأخر من الاقتباس والترجمة من الإبداعات الإنسانية العالمية.

ب/التراث الشعبي: يذكر خورشيد فاروق أن "مصطلح التراث الشعبي مصطلح شامل نطلقه لنعني به عالما متشابكا من الموروث الحضاري، والبقايا السلوكية والقولية التي بقيت عبر التاريخ، وغير الانتقال والبقايا السلوكية والقولية التي بقيت عبر التاريخ، وغير الانتقال من بيئة إلى بيئة ومن مكان إلى مان في الضمير العربي للإنسان المعاصر. وهو بهذا المصطلح يضم البقايا الأسطورية أو الموروث الميثولوجي العربي ما يضم الفلكلور النفعي أو الفلكلور الممارس، وسواء كان الفلكلور النمطي العربي العام، أم كان من الفلكلور البيئي الذي تفرضه ظروف البيئة وظروف الممارسات الحياتية في هذه البيئة"[2] فالتراث هنا يعنى كل ما تتركه الأجيال السابقة للأجيال اللاحقة وتكون عبر تسلسل مستمر.

اهتم المسرح الجزائري بتوظيف التراث، اعتبره مادة غنية بالدلالات التعبيرية والمضامين كمسرحية جحا لسلالي علي التي استقت أحداثها من أساطير ألف ليلة ولية، و"محاولة كاكي في تأصيل هذا الفن والحفاظ على تلك الأشكال المسرحية التقليدية من الزوال من خلال العودة إلى

[1] –ينظر، غريبي عبد الكريم، **الفكاهة في مسرح عبد القادر علوله بين الإبداع والاقتباس**، مذكرة جامعية مقدمة لنيل هادة الماجيستير في النكتة الشعبية، كلية العلوم الإنسانية والعلوم الاجتماعية قسم الثقافة الشعبية، جامعة أبي بكر بالقايد– تلمسان،2012، ص113.

[2] – خو رشيد فاروق: **الموروث الشعبي**، دار الشروق، لبنان، ط1، 1992، ص12.

التراث الشعبي"[1] فالتراث الشعبي يعتبر مؤشرا أساسيا لأي أمة من الأمم على هويتها وذاكرتها ووجودها.

ج/ التاريخ العربي الإسلامي: شكل التاريخ منبعا هاما واستقطاب وإلهام للكتاب المسرحين الجزائريين، حيث دعى الكثير من النقاد إلى توظيف المادة التاريخية في الأعمال المسرحية المليئة بالحوادث والوقائع، فكتب محمد العيد آل خليفة أول مسرحية شعرية تاريخية وهي مسرحية بلال بن رباح سنة1938 تدور أحداثها حول شخصية بلال بن رباح الحبشي رضي الله عنه وهو رمز الصبر والتضحية في سبيل عقيدته، فرغم تعرضه للبطش والاضطهاد إلا أنه بقى صامدا ولم يتنازل على عقيدته "فالمسرحية غنية بقيم التحدي والتضحية والثبات على المبدأ مهما بلغت جبروت الظالم المعتدي"[2].فمسرحية (بلال بن رباح) مسرحية مليئة شكلا ومضمونا "والتي اعتبرها النقاد أول نواة شعرية، استلهم فيها التاريخ العربي الإسلامي"[3] ولقد قصد الكاتب من خلالها إحياء الإسلامي الذي عمل المستعمر الفرنسي على طمسه، مع محاولة إثبات للذات الجزائرية المتمسكة بالمعالم الإسلامية، والرافضة للعبودية والمحبة للحرية والاستقلال من خلال توظيفه لشخصية (بلال بن رباح).

ونجد مسرحيات عديدة، تناولت هي الأخرى تاريخ العربي الإسلامي، كمسرحية نصيب للشاعر الزنجي محمد الأخضر عبد القادر السائحي، ومسرحية ماليني أميرة الهند لأحمد سفطة، وغيرها في مسرحيات أخرى.

د/ التاريخ المغربي القديم: " إذا كان الأديب الجزائري قد ارتبط بالتاريخ العربي الإسلامي، فإنه لم ينسى أبدا تاريخ أجداده البعيد، حيث قامت الحضارة القرطاجية التي مزجت في روعة وعبقرية بين

---

[1] –ينظر، العلجة هذلي: **توظيف التراث الشعبي الحلقوي في الجزائر "مسرحية القراب والصالحين لولد عبد الرحمان كاكي انموذجا"**، مخطوط رسالة ماجستير، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية قسم اللغة العربية و آدابها، فرع دراماتوجيا ونقد مسرحي، جامعة مسيلة، 2009، ص71.

[2] – أحسن ثليلاني: **توظيف البعد الديني في المسرح الجزائري**، مجلة العوم الإنسانية، مج ب،ع32، ديسمبر 2009، الجزائر،ص175.

[3]– إدريس قرقوة: **التراث في المسرح الجزائري (دراسة في الأشكال والمضامين**، ج1، مكتبة رشاد للطباعة والنشر والتوزيع، سيدي بلعباس، الجزائر، ط1، 2009، ص75.

الإنسان العربي والإنسان الامازيغي".[1] عكف كتاب المسرح الجزائري" على الإلمام بماضي الأجداد وتسجيل بطولاتهم وأعماهم الجليلة ومآثرهم، سعيا إلى إيقاظ النفوس بها"[2]، فذهبوا إلى التمسك بالتاريخ المغربي واعتبروه منبع أصلهم ومصدر فخرهم لمل يحمله من بطولات مازال التاريخ يشهد لها إلى يومنا هذا ومن بين هذه المسرحيات مسرحية حنبعل لتوفيق المدني التي "اتجهت صواب تاريخ إفريقيا القديمة لتستحضر إحدى شخصياتها المميزة والمثيرة التي تركت بصمتها على التاريخ الإفريقي القديم والتي تور أحداثها حول البطل حنبعل القائد القرطاجيني الذي وقف في وجه الرومان"[3] إلى جانب ذلك مسرحية "يوغرطة" سنة1953، والتي تدور أحداثها حول الأمير يوغرطة ومقاومته للرومان هذا الأخير الذي تعرض للعديد من المؤامرات من قبل بني جلدته أدت إلى استسلامه ثم اعتقاله.

هـ/ التاريخ الغربي: لجأ الكتاب العرب إلى الاعتماد على الموضوعات الغربية في تاريخ الغربين خاصة ليكونوا منها مادتهم المسرحية كمسرحية الطاغية لمحمد عمري سنة1986م، فهي موزعة على (14) أربعة عشر مشهدا، ولترصد غطرسة نيرون(Néron) حاكم روما بين سنتي (54-68 ق م)، وغيرها من المسرحيات التي استلهمت من التاريخ الغربي أهم الأحداث لنسج مسرحياتهم.

3/ توظيف التاريخ في بعض الأعمال المسرحية: اهتم بعض المسرحين الجزائريين بالتاريخ، واعتبروه مصدر استلهام المواضيع المعالجة في أعمالهم المسرحية، ومن هنا تبين لنا بروز الاتجاه التاريخي في المسرح الجزائري.

فالرجوع إلى التاريخ من قبل المسرحين الجزائريين، يعد أمر طبيعي، لأن الشعور القومي، في فترة النهضة والرغبة في تحقيق الحرية من الحكم الأجنبي، يشتد بدرجة أولى إلى الذكريات التاريخية، إضافة إلى ذلك فإن حركات النهضة والانبعاث تبدأ بالعودة إلى أحياء أمجاد الماضي، لهذا فإن العودة

---

[1] -عز الدين جلاوجي **النص المسرحي في الأدب الجزائري**، دراسة فنية، وزارة الثقافة، الجزائر، (دط)، 2007، ص68.

[2]- المرجع نفسه، ص72.

[3]- ينظر، إسماعيل **بن صفية، قناع التاريخ وقضايا الثورة في مسرحية يوغرطة لعبد الرحمان ماضوي**، مجلة الأثر، ع13، مارس2012، ص245.

إلى التاريخ والتراث، محاولة للبحث عن الهوية والتعبير عن الذات، فالكاتب المسرحي وجد في توظيفه للتاريخ والرجوع إلى فترات الازدهار في التاريخ العربي الإسلامي وسيلة لشحذ الهمم[1] وتنبيه الشعب الجزائري بمواجهة الاستعمار الغاشم ومقاومته.

أبدع من هذا المنطلق الكتاب المسرحيون العديد من المسرحيات ذات الطابع التاريخي وبالخصوص المسرح الجزائري الذي كان متأثر كثيرا بتجربة المقاومة والثورة على الاستعمار، فكان مسرحا تحرريا مناصرا لقضايا التحرر في العالم، وإن هذا النزوع التحرري نجده حتى في بواكير النصوص المسرحية الجزائرية، التي تستثمر كل سانحة للإشارة إلى القضية الفلسطينية مثلما نجد ذلك في مسرحية "حنبعل" للكاتب (المدني، أحمد توفيق)، حيث ينبه البطل (حنبعل) الملك (انطيخوس) ملك سوريا إلى خطر اليهود ودسائسهم فينصحه قائلا:

"**حنبعل** لكن لا تنسوا يا مولاي أن خطرا هائلا يترقبكم من جهة الجنوب. فاليهود هناك يتربصون بكم الدوائر، وإنهم لأصحاب مطامع ليس لها حد، ثم إنهم لا ينسون تأديبك لمملكة يهوذا، وبطشك بجندها. فإذا ما بلغتهم أنباء هه الهزيمة، بادروا إلى الانتقاض، ولم يتورعوا عن مهاجمة المملكة من خلف، فأرسلوا بفرقة القائد عصام التي ترس بلاد الشام، لتضرب أوتادها بأرض يهوذا، واعلموا أنه راحة لبلاد الشام وبلاد العرب معا، إلا متى وقع التخلص من مملكة يهوذا، التي تقف حجر عثرة في الطريق، تفصل البلاد شطرين."[2]

ومن المؤكد الكاتب يعبر من خلال هذا المقتطف عن شعوره الوطني المندد بموقف اليهود الداعم للاستعمار الفرنسي للجزائر، وعن شعوره القومي بخصوص نكبة فلسطين سنة 1948، خاصة وأن هذه المسرحية قد كتبت وقدمت على الركح سنة 1949 عقب حدوث تلك النكبة.

والحقيقة أن القضة الفلسطينية حضورا كبيرا في الوجدان الشعبي الجزائري، تترجمه تلك العبارة الشهيرة التي طالما يرددها الجزائري باعتزاز كبير، حيث يقول (نحن مع فلسطين ظالمة أو مظلومة)،

[1]- إدريس قرقوة: **الظاهرة المسرحية في الجزائر، دراسة في السياق والآفاق**، دار الغرب النشر والتوزيع، وهران،2005، ص67.

[2]- أحمد توفيق المدني: **حنبعل**، المطبعة العربية بالجزائر، 1950، ص40.

ولقد كان –ومازال– لهذا الحضور صدى قويا في مختلف الأشكال والتجارب الإبداعية الجزائرية، حتى أن الشيخ البشير الإبراهيمي–رحمه الله– قد راح يتحدث عما أسماه بواجبات المبدعين العرب تجاه القضية الفلسطينية فقال:" وواجب كتاب العرب وشعرائهم وخطبائهم أن يلمسوا مواقع الإحساس ومكامن الشعور من نفوس العرب، وأن يؤججوا نار النخوة والحمية والحفاظ فيها، وان يغمزوا عروق الشرف والكرامة والإباء منها،وأن يثيروا الهمم الراكدة، والمشاعر الراقدة منها، وأن ينفخوا فيها روحا جديدة، فيها كل ما في السيال الكهربائي من نار ونور."[1]

ومهما اختلفت المنطلقات الأيديولوجية في النظر للقضة الفلسطينية، باعتبارها قضية قومية أو إسلامية أو إنسانية، فإن الإبداعات المسرحية الجزائرية جميعها قد راهنت على مناصرتها ودعمها، ذلك من خلال السعي إلى تشخيص جوهر الصراع فيها بتوتراته وتجلياته المختلفة.

أ/ مسرحية "الناشئة المهاجرة" لمحمد صالح رمضان:

مثلت مسرحية الناشئة المهاجرة لأول مرة بمدرسة دار الحديث بتلمسان، وقد كانت تابعة لجمعية العلماء المسلمين الجزائريين أما طبعها فقد تم بنفس المدينة سنة 1949.[2] تتألف من سبعة مشاهد، تدور أحداثها في مكة المكرمة، فقد عالجت عدة مواقف من هجرة النبي وأصحابه إلى يثرب.

وتبدأ المسرحية باجتماع للمشركين ومعهم إبليس على هيئة شيخ حيث يبحثون في هذه الندوة عن طريقة قتل النبي(ص)،حيث رأى" أبو جهل" أنه من الضروري أن تختار كل قبيلة شابا قويا منها فترسله ليتساعدوا مع أبناء القبائل الأخرى لقتل النبي، وبهذا تكل كل القبائل مشاركة في دم الرسول، ولن يستطيع أتباعه الأخذ بثأرهم، ويسمع "أبو بكر الصديق " بهذا القرار ويقرر الهجرة رفقة النبي في سرية تامة إلى يثرب وقد طلب "أبو بكر الصديق" من أولاده "أسماء" و"عبد الله" و"عائشة" التزم الصمت وعدم الإفصاح عن مكانه، كما يقرر أنه سينام "علي بن أبي طالب "في مكان الرسول

[1] – محمد البشير الإبراهيمي: **مقال "فلسطين–واجباتها على العرب"**، آثار محمد البشير الإبراهيمي، ج2، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر1987 ، ص512.

[2]– عبد الملك مرتاض: **فنون النثر الأدبي في الجزائر** 1931-1945، ص226.

وقد جرى الأمر حسب الخطة المرسومة، وقد نام علي في مكان الرسول ،وسرعان ما أتى "أبو جهل" ومعه فرقة من الفتيان من القبائل المتفرقة ليترقبوا خروج النبي لقتله إلا أنهم غطوا في نوم عميق فلا يصحون حتى بزوغ الفجر ليكتشفوا أن من نام في مكان الرسول هو "علي بن أبي طالب"، هذا ما يزيد من غضب "أبو جهل" ويزداد اصراره في قتله، وبعدها يتجه "أبو جهل" إلى منزل "أبو بكر" ليسأل أولاده عن أبيهم وعن النبي (ص) إلا أن أولاد "أبو بكر" لم يفصحوا عن مكان أبيهم حتى عندما يسأل جدهم "أبو قحافة" عن ابيهم لأنهم يعرفون أنه في صف المشركين.

وفي المشهد الأخير نرى ابن أبو بكر "عبد الله" وهو يبشر أختيه بأن أبوه والرسول (ص) قد وصلا إلى يثرب سالمين.

إننا نكتشف من خلال هذه المسرحية أنها استحضرت بعض الحوادث التاريخية ما تعلق بالهجرة النبوية من مكة إلى المدينة المنورة، وعرضها في قالب مسرحي درامي محكم "وليس عجبا أن ينبت الأدب المسرحي في أحضان الدين، لأن المادة الدينية قديمة قدم الإنسان نفسه"[1] وهي بالتالي تكون صالحة في أي مكان وزمان.

لقد كان التاريخ العربي الإسلامي أكبر ملهم للأدباء المسرحين، لأن هذا التاريخ مليء بالأمجاد والبطولات، كما أنه تاريخ آبائهم وأمجادهم.

قد حرص محمد صالح رمضان على مجموعة من المبادئ والقيم في قلوب الجيل الصاعد: كالصبر والفداء والتضحية والشجاعة ... وقد اختار أن تكون الناشئة عنوانا لمسرحيته، لأنه أولا وأخيرا يوجه خطابه بالخصوص إلى فئة الشباب الجزائري، حيث يحثهم على ضرورة تغير واقعهم ،لأن مفاتيح التغير توجد عندهم ودليل ذلك أن فئة الفتية هم الذين حملوا على عاتقهم مسؤولية إنجاح الجرة النبوية، فلا يمكن أن تنسى الدور البطولي الذي لعبه أولاد أبو بكر الصديق في صبرهم لأذى المشركين والتزاماتهم الصمت، وهذا ما أدى إلى تفوق خطة الهجرة، فقد كان دور كل من علي وأولاد

[1] – محمد الدالي :**الأدب العربي المعاصر**، عالم الكتب للنشر و التوزيع، القاهرة، مصر، ط2، 2006، ص65.

أبو بكر يعكس دور الناشئة في تحقيق إنجازات عظيمة فرغم صغر سنهم، إلا أنهم لا ينزلوا عن مشيئة "أبو جهل" فوعيهم كان أكبر من هذا وهو المطلوب من الناشئة اليوم.

كتبت المسرحية في وقت كانت الجزائر ومازالت تعاني من ويلات الاستعمار ولهذا كان المجتمع الجزائري بأمس الحاجة إلى بصيص أمل ليتجاوز الواقع المرير ويرسم لهم طريق الأمل والتفاؤل، فمحمد صالح رمضان أراد أن يؤكد من خلال هذه المسرحية أن الحق سيعود لأصحابه والإيمان سينتصر وأن الباطل لامحالة زائل، وهي رسالة مباشرة للمستعمر الفرنسي.

ب/ البعد التاريخي في مسرحية" البحث عن الشمس" لعز الين جلاوجي:

تقع مسرحية "البحث عن الشمس" للكاتب (عز الدين جلاوجي) في 68 صفحة من الحجم المتوسط وقد كتبت-كما يشير الكاتب إلى ذلك في نهايتها- في شهر جويلية من عام 1989، وهو تاريخ له دلالته من حيث ارتباطه الزمني بالانتفاضة الفلسطينية ضد الكيان الصهيوني التي انطلقت في 9 ديسمبر 1987، ثم التحول الكبير الذي شهدته هذه القضية بعد الإعلان عن تأسيس الدولة الفلسطينية من طرف واحد من المجلس الوطني الفلسطيني بالجزائر عام 1988.

صور لنا الكاتب في هذه المسرحية تاريخ فلسطين منذ أن تكالبت عليها القوى العالمية والكيان الصهيوني إلى يومنا هذا في لوحة رمزية جسدت المأساة الفلسطينية بكل تفاصيلها في عرض رمزي كلي ينم عن معرفة بخبايا التاريخ ومخططات اليهود، بتواطؤ هيئة الأمم المتحدة وصناعها.

ويمكن لنا أن نعرض لبعض اللوحات الرمزية لهذا التاريخ، فبداية رمز للمواطن الفلسطيني خاصة والعربي عامة ب «المقهور" هذه الشخصية المحورية الذي يعيش لعدة سنوات نائما مستسلما لقدره التعيس داخل حجرة مظلمة لا باب لها، تقاسمه فيها صراصير والعناكب والفئران..، وإن كان هذا المكان المغلق لم ينغلق على الجوانب المهمة في القضية الفلسطينية ولم يجعلها الكاتب مسطحة، فمن المكان الضيق انطلقت الأبعاد الاجتماعية والاقتصادية والسياسية وما إلى ذلك من العوامل المتشابكة التي شكلت نسيجا خلفيا لهذه القضية.

ويصور النص تآمر القوى الامبريالية الاستعمارية الكبرى مع الصهيونية العالمية في مطلع القرن العشرين، انطلاقا من وعد بلفور دون تصريح بكل هذه التفاصيل التاريخية، وهذا ما يعبر عنه المقطع الحواري التالي:

" **ملك الشمس**: الحقيقة أني سئمت من ربيبي، فهو يتدخل في شؤوني ويطمع في أملاكي،

الحليف: لقد حذرتك من كل ذلك.

ملك الشمس: (فرحا) ما دمنا قد اتفقنا سنضرب عصفورين بحجر واحد.

الحليف: (مذعنا) لن أخالفك رأيا، فما عهدتك إلا حصيفا، سديد الرأي، والربيب مثلما يشكل عليك خطرا أيضا، بل وعلى كل الحلفاء.

مللك الشمس: إذن نحرض ربيبي، بل حرضه أنت على أن يسكن مع المقهور وهكذا سنتخلص من الربيب ونشغل المقهور عن أن ينقر الجدار علينا فيقلق راحتنا.

الحليف: فكرة عبقرية (يضحكان) و سنمد الربيب بكل ما يحتاج"[1].

فالربيب هو رمز لليهود المشتت في العالم، وملك الشمس في أمريكا، والحليف هو بريطانيا وعلى كليهما تقع تبعات تصريح وعد بلفور الواعد بإنشاء وطن قومي لليهود في فلسطين، بل وحتى خارج فلسطين، حتى يتخلصا من عبء تواجدهم في أرضهم، وحتى يشغلوا العرب ويتفرغوا هم للدسائس والمؤامرات، وربما لنا في هذا الاعتراف خير دليل على هذه الحقيقة التاريخية التي تضمنها السياق الدرامي بطريقة رمزية إيحائية، ويذكر (ونستون تشرشل)في مذكراته "وإذا أتيح لنا في حياتنا – وهو ما سيقع حتما–أن نشهد مولد دولة يهودية، لا في فلسطين وحدها، بل على ضفتي الأردن معا، تقوم تحت حماية التاج البريطاني وتضم نحو من ثلاثة ملايين أو أربعة ملاين من اليهود، فإننا سنشهد وقوع حادث يتفق تمام الاتفاق مع المصالح الحقيقية للإمبراطورية البريطانية"[2]

[1]– عز الدين جلا وجي: **الأعمال المسرحية غير الكاملة**، دار الأمير خالد للنشر والتوزيع، الجزائر،2009، ص58.

[2]– عمر عبد العزيز عمر: **دراسات في تاريخ العرب الحديث والمعاصر**، دار النهضة العربية، بيروت،1980، ص625.

ويتواصل التاريخ السياسي للقضية الفلسطينية عبر مشاهدة المسرحية، حيث نلمس في مقطع حواري آخر قرار التقسيم الذي أقرته هيئة الأمم المتحدة:

"**ملك الشمس**: أنا عندي فكرة قد ترضيكما.

المقهور: أعرضها علينا لننظر فيها، فما عهدناك إلا سديد الرأي مخلص النية.

ملك الشمس: تقتسمان ما أخذ الربيب بينكما.

المقهور: (ثائر) نقتسم البيت؟ إنه بيتي.

ملك الشمس: على راسلك، لا تكن عصبيا، أنا أقصد القطعة التي أخذها الربيب.

المقهور: (رافضا بغضب) كيف أقسم حقي مع غيري، ما فعل هذا مجنون، بل ما آخذ به حتى الذي مازال تحت يديك"[1].

يحيل هذا الحوار على حقيقة تاريخية مفادها أن الولايات المتحدة كانت أسبق الدول إلى الاعتراف بالدولة اليهودية نتيجة الضغط الصهيوني عليها وكذا تدعيم نفوذها مستغلة هذا النفوذ في دوائر الأمم المتحدة، مقدمة لها المعونات المالية والاقتصادي العسكرية في صراعها مع العرب وهذا ما يرمز إليه المقطع الحواري الآتي:

"**ملك الشمس**:(فرحا) مبارك عليك الانتصار، يظهر أن الأمور تسير على الدرب الذي خططنا بالضبط.

الربيب: وأين اتفقنا عليه؟

ملك الشمس:

الربيب: أجل نقصد السلاح؟ السلاح والشمس قبل السلاح، حتى لا يموت نخاعي.

[1]- عز الدين جلاوجي: **الأعمال المسرحية غير الكاملة**، ص، 69.

ملك الشمس: (آمرا) انقلوا إليه سريعا كمية من السلاح وأثثوا له بيته الجديد، (يسرع الجنود بتنفيذ الأوامر).

الربيب: هذا عمل ن أنساه مطلقا.

ملك الشمس: أنا تحت أمرك، لا تطلب شيئا إلا كان أمامك حاضرا في أقل من لمح البصر."[1]

الكاتب هنا لم يعتمد على السرد التاريخي والتقرير لأن ذلك شأن التاريخ الذي يبقى شاهدا على تصريح (هيب ورت هنفري) نائب رئيس الولايات المتحدة في 11 ديسمبر 1966:"إن الولايات المتحدة ستعارض أي عدوان في الشرق الأوسط يهدد السلام وبمقتضى هذا فهي تتعهد بحماية إسرائيل كدولة حرة مستقلة"[2]، وهذا ما عبرت عنه الصورة الرمزية في الحوار السابق في تآلف مع الرموز الخاصة والجزئية مثل: السلاح / البيت / الشمس.

[1] – المصدر السابق، ص66،67.

[2]– عمر عبد العزيز عمر: **دراسات في تاريخ العرب الحديث والمعاصر**، دار النهضة للطباعة والنشر والتوزيع، 1990، ص735.

ثانيا/ المسرح والثورة

ارتبط المسرح الجزائري ارتباطا وطيدا بالقضية الوطنية الجزائرية في مرحلة الاستعمار، لأن موضوع الثورة في المسرح الجزائري يحتل الصدارة فتاريخ الجزائر شهد أعظم ثورة في العالم ألا وهي ثورة المليون ونصف المليون شهيد" اندلعت في الفاتح من نوفمبر 1954 فدامت سبع سنوات وخمسة أشهر وتسعة عشر يوما هازمة أكبر جيش استعماري حاول أن يتحدى مسيرة التاريخ فارضة وجودها في المحافل الدولية وبفضلها أصبحت الجزائر في عهد قصير ذات سمعة دولية محترمة."[1]، فقد كان نوفمبر هو بداية الثورة فهو الشهر الذي مازال راسخ في نفوس كل الشعب الجزائري مما تغيرت فيه العديد من الأحداث وحقق نتيجة عظيمة ألا وهي الحرية فأصبح شهر نوفمبر رمز الكرامة على قول الشاعر مفدي زكرياء:

نوفمبر جلا جلالك فينـــا ألست الذي بث فينا اليقينا؟

سبحنا على لجج من دمانا وللنصر رحنا نسوق السفيـا

وثترنا نفجر نار ونـــــورا ونصنع من صلبنا الثائرينـــا [2]

فشهر نوفمبر هو شهر عظيم لما جرت فيه من أحداث غيرت مجرى الجزائريين كما ساعدت على حركات التحرر في البلدان النامية، فالثورة الجزائرية فخر الانسانية، فهي ثورة الشعب الذي رفض الذل والقهر والظلم والسيطرة الاستعمارية وعمل على مواجهة العدو بشتى الطرق للوصول الى الحرية والاستقلال، وهذا ما ساعد الثورة الجزائرية على أن "تفرض وجودها واحترامها بفضل تضحيات المجاهدين والمناضلين وكل الطبقات الشعبية، وتعتبر الثورة الجزائرية بكل موضوعية أكبر ثورة عرفت في افريقيا والعالم العربي إطلاقا، وهي من أكبر الثورات في العالم"[3]، فالشعب الجزائري بقي صامدا حتى فرض وجود الثورة وقام بإيصالها في أنحاء العالم.

---

[1]- عبد المالك مرتاض: **دليل مصطلحات ثورة التحرير الوطنية الجزائرية**، 1945-1662، المركز الوطني للدراسات والبحث في الحركة الوطنية وثورة اول نوفمبر 1954، المطبعة الحديثة للفنون المطبعية، 2001، ص25.

[2]- مفدي زكرياء: **إلياذة الجزائر**، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1.

[3]- عبد المالك مرتاض: **دليل مصطلحات ثورة التحرير الجزائرية**، ص24.

الأدب هو مرآة المجتمع يرتبط ارتباطا وثيقا بالأحداث التي تجرى فيه، من فرح وحزن وغيرها، فالثورة كانت لها مكانة عظمى لدى الأدباء والفنانين، إذ أن العلاقة بين الفن والثورة متداخلة ومتشابكة، حيث أن الفن يخدم الثورة، فلم يكن الجهاد ومحاربة العدو بالسلاح فقط بل كانت ثورة بالسلاح والقلم "فالثورة السياسية بالمعنى الحديث أو القديم للفظ الثورة، إلا وقد سبقتها ثورة أدبية عقلية كانت التي أغرت الناس بها ودفعتهم إليها وأخرجتها عن أطوارهم، فلم يستطيعوا صبرا عما يكرهون ولا إبطاء عما يريدون."[1]

عمل الأدباء والفنانين على ايصال القضية الوطنية والتعريف بها في العالم عن طريق الفنون الأدبية المختلفة كما عملت على نشر الوعي بين الجزائريين والعمل على تحريضهم للثورة ورفض العدو، ومن بين هذه الفنون الأدبية المسرح فقد كان له دور كبير في ترسيخ الثورة في عقل الشعب، لما فيه من قدرة الاحتكاك بقوة مع الشعب لأن العلاقة بين المسرح والمتلقي علاقة وطيدة ومباشرة، "ففي مجال المسرح مثلا فإن مهمة المتلقي لا تقتصر على عملية المشاهدة، بل تتعداها إلى صياغة التفاعل بينه وبين ما يعرض أمامه فوق المنصة."[2]

كان للمسرح دور كبير في نشر الوعي بين الشعب الجزائري، حيث قاموا المسرحيين بأعمال تقوم مواضيعها بالدفاع عن الوطن ونقل الواقع المعاش إبان الثورة الاستعمارية، مما يغرس لدى المشاهد الرغبة في المشاركة واتخاذ المواقف، "شكل المسرح الثوري قبل عشريات طويلة منبرا للحضور الجزائري الأصيل ضد الاحتلال الغاشم سعى لوأد الآخر وما جعل الإعلان عن وجود المسرح إياه حقيقة ليس أقل عن وجود الجزائري في حد ذاته"[3]، وهذا يبين أن المسرح الجزائري كان مسرح ثوري منذ ولادته.

فالمسرح الجزائري نشأ في مرحلة الحركة الوطنية في السنوات الأولى من القرن العشرين، وكان للأمير خالد دور واهتمام كبير بضرورة ميلاد المسرح الجزائري وهذا يدل على مدى وعيه بدور المسرح في توعية الشعب الجزائري "فكانت انطلاقته مواكبة لانطلاقة الحركة الوطنية بقيادة الأمير خالد الذي انخرط بنفسه في تفعيل النشاط المسرحي، فبعد مخاض عسير من الولادة انطلقت الحركة المسرحية

[1] – طه حسين: **خصام ونقد**، دار العلم للملايين، ط09، 1989، ص175.

[2]– مخلوف بوكرح: **التلقي والمشاهدة في المسرح**، مقامات للنشر والتوزيع، وزارة الثقافة، الجزائر، دط،2003، ص23.

[3]– أحسن ثليلاني: **المسرح الجزائري حضور أصيل حصن الجزائر ضد المسخ**، مجلة الدولي للفن الرابع، وزارة الثقافة، بجاية، ع36، 2012، ص03.

الجزائرية ساعية إلى تجدر هذا الفن في أوساط الجماهير، فكان المسرح جزائريا شعبيا مقاوما طرح بأسلوب فني أسئلة الذات الجزائرية العميقة بمواجهة الآخر الاستعماري، كما أنه قام بدور المحرض على الثورة قبل اندلاعها."[1]، فالمسرح لعب دور كبير في التحريض للثورة وزرع في نفوس الشعب ضرورة القيام بها لمواجهة العدو، "والثورة الجزائرية فرضت حضورها وايقاعها على كل تفاصيل مشهد الحياة، فلم يكن المسرح الجزائري مجرد مرآة راصدة لحركة الثورة، بل كان أيضا جزءا منها تصنعه ويصنعها في علاقة تفاعلية مستمرة."[2] فقد ارتبط المسرح الجزائري بالثورة وكان جزءا يتفاعل معها وتتفاعل معه وشكلا مع بعضهما صورة جهادية ضد الاحتلال الغاشم، وبالتالي يعد المسرح الجزائري والثورة وجهان لعملة واحدة "إذ يعد المسرح من بين الفنون التي استخدمتها الثورة الجزائرية لخمتها، فلقد أثرت الثورة التحريرية في المسرح وأثر هو الآخر في الثورة من خلال مواضيعها التي طرحتها"[3].

لعب المسرح الجزائري دور كبير في التحريض الثورة فكلاهما يسعان إلى هدف واحد وهو التغيير لتحرير الوطن من يدي الاستعمار الفرنسي.

لقد كان المسرح الجزائري مسرحا فعالا لأنه كان مسرح موجه للطبقات الشعبية المعنية بالتغيير مما عمل على التحريض للثورة والتأثير على بعضهما، "فالمسرح والثورة يلتقيان في الهدف المنشود هو التغيير لكنهما يختلفان من حيث الوسيلة، إذ أن وسيلة المسرح هي التمثيل في حين أن وسيلة الثورة هي الرصاصة، وفي الحقيقة وجوه الصلة بين المسرح والثورة تتعدد وتتداخل، فالمسرح يصنع الثورة والثورة تصنعه، والثورة تصنع المسرح إذ يصنعها."[4] فكل من المسرح والثورة مرادهما هو التغيير، ف إذ أن العلاقة التي بينهما هي علاقة تبادلية فقد يسبق المسرح الثورة فيحرض عليها، وقد تسبق الثورة المسرح فيبدع كتابه بالتعبير عنها في مسرحياتهم.

[1] – أحسن ثليلاني: **الثورة الجزائرية في المسرح العربي**، مسرحية "مأساة جميلة" لعبد الرحمان الشرقاوي أنموذجا، محافظ المهرجان الوطني المسرح المحترف، وزارة الثقافة، الجزائرية، ط01، 2008، ص06.

[2] – أحسن ثليلاني: **المسرح الجزائري والثورة التحريرية**، دراسة تطبيقية في صور إسهام المسرح الجزائري في ثورة أول نوفمبر 1954، دار الساحل، وزارة الثقافة، الجزائرية، ص 137.

[3] – مخلوف بوكرح: **ملامح عن المسرح الجزائري**، مجلة ثقافية، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، رغاية الجزائر، ع05، 1982، ص17.

[4] – أحسن ثليلاني: **الثورة الجزائرية في المسرح العرب**، ص06.

المسرح هو المقاوم الأول في ركب الإنسانية، فله قوة متدفقة في نفس البشرية، له ميزتان، **الميزة الأولى:** المسرح الأدب الذي يقرأ، الأدب المقاوم و**الميزة الثانية:** المسرح الفن الذي يعرض أمام جمهور يخاطبهم، ويدعوهم للتأمل والمشاركة والتورط في العمل المسرحي واتخاذ موقف مما يرى، فالمسرح أبو الفنون يعمل على إرسال شحناته في المتفرج بالتأثير فيه في كل أعماقه وإذا بالفرد يتحول إلى طاقة مشعة داخل المجتمع، فيسعى إلى تغييره، ومن هنا جاءت أهمية ذلك الدور الكبير الذي يلعبه المسرح في حياة المجتمع، ويلعبه الفن فوق خشبة المسرح، ويلعبه الأديب والفنان في حياة الأفراد والشعوب[1].

المسرح الجزائري هو مسرح ملتزم بقضية وطنه حافل بالمقاومات النضالية ضد الاستعمار الفرنسي، فقد ارتبط خلال فترة الاستعمار الفرنسي بالثورة وكان وسيلة للترويج للثورة وإعداد الجزائريين نفسيا لها، لذلك نجد العديد من النصوص المسرحية "التي عبرت وتناول موضوعها الثورة التحريرية الكبرى والتي تم تأليفها وعرضها خلال الثورة أو في مرحلة الاستقلال."[2]

إن المسرح بالنسبة للكتاب المسرحيين إطار للكفاح ومقاومة الاستعمار، وقد استقينا بعض المسرحيات الجزائرية التي عبرت على الثورة الجزائرية مثل: **"مسرحية بوحدبة لمحمد التوري"** التي عبر فيها عن الحياة العفوية للمجتمع الجزائري البسيط، حياة الفقراء والمحتاجين والمقهورين، والكاتب في هذه المسرحية يدعو إلى التماسك والاتحاد بين الطبقة الفقيرة ضد كل قوى الشر والطغيان

كما نجد **"مسرحية الجثة المطوقة"** لكاتب ياسين، فهي مسرحية تعد من بواكير المسرحيات التي تناولت الثورة الجزائرية، "فكانت "لجثة المطوقة" تمجيدا ملحميا رامز للثورة، وإيحاء قويا على مقاومة الاستعمار من خلال بنائها الرامز للثورة، لأن الثورة هي الحل الجذري والحقيقي لكل أشكال الظلم والقهر الاستعماري."[3] فقد قام بالتعبير عن مأساة الجزائر، وعن آلامها وآمالها.

---

[1] – أحسن ثليلاني: **المقاومة الوطنية في المسرح الجزائري (ما بين 1954–1962)**، مخطوط رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة منتوري، قسنطينة، 2006، ص201.

[2] – حفناوي بعلي: **الثورة الجزائرية في المسرح العربي**، الجزائر انموذجا، المهرجان الوطني للمسرح المحترف وزارة الثقافة، الجزائر،دط،2111.

[3]– أحسن ثليلاني: **المسرح الجزائري والثورة التحريرية**، ص231.

وهناك أيضا مسرحية "**حنين إلى الجبل**" لصالح خرفي، وهي مسرحية مقاومة، تصور تضحيات وبطولات الشعب الجزائري خلال الثورة التحريرية وقد أفاد المؤلف بنفسه بأنها كتبت سنة 1957 وعرضت ضمن النشاط المسرحي للطلبة الجزائريين بتونس.

وإلى جانب المسرحيات السابقة نذكر مسرحية "**مصرع الطغاة**" لعبد الله الركيبي، وهي مسرحية نشرت سنة 1959، وفيها يستعيد الكاتب "فجر الثورة التحريرية، فتصور المسرحية في أربعة فصول اللقاءات السرية للقادة، وتعطي صورة عن الوضع السياسي والاجتماعي العام السائد في الجزائر عشية انطلاق الثورة، فتبرز يأس الشعب وقطيعته مع السياسيين بسبب انقساماتهم وصراعاتهم، ومن ثمة استعداد عموم الشعب لخوض الكفاح المسلح ضد الاستعمار الفرنسي بعد فشل تجربة النضال السياسي."[1]

وأنتجت أيضا سنة 1959 مسرحية "**أبناء القصبة**" لعبد الحليم رايس والتي أخرجها مصطفى كاتب، ولقد جسدت هذه المسرحية عظمة الثورة التحريرية، وشخصت صورة التضحيات والقيم البطولية التي بذلها الشعب الجزائري من خلال هذه العائلة فكأن كل فرد منها يمثل بطولات شريحة كاملة، فمسرحية "**أبناء القصبة**" إذا ليست مجرد حكاية عائلية تحملت ثقل الثورة التحريرية، وشاركت فيها بل إنها حكاية وطن يتلمس طريقه وسط ليل الاستعمار حالما بفجر الحرية وشمس الاستقلال.

كما نجد مسرحية "**الخالدون**" التي انتجت في أفريل 1960 وهي من تأليف عبد الحميد رايس وإخراج مصطفى كاتب وهي مسرحية تصور مشاهد حية من قلب المعارك التي يخوضها جيش التحرير الوطني، "حيث كانت خير تعبير عن هذا الجانب النضالي من ثورة نوفمبر، فسلطت الاضواء على الأحداث التي كانت تعيشها الثورة وعكست جانبا من واقع الجزائر الملتهبة."[2]

---

[1] أحسن ثليلاني: **المسرح الجزائري والثورة التحريرية**، ص205.

[2] أحمد بيوض: **المسرح الجزائري نشأته وتطوره 1926–1989**، منشورات التبيين، سلسلة الأبحاث والدراسات، د ط، ص86.

وهناك الكثير من المسرحيات التي مثلت الثورة التحريرية إلى جانب المسرحيات التي ذكرنا، وما يميز المسرح الثوري بالإضافة للواقعية تعدد نصوصه الدرامية وتعدد روافده.

وعلى الرغم من الرقابة الشرسة التي مارسها المستعمر الفرنسي على النصوص المسرحية ومحاربة الفنانين كما يحارب المجاهدين، إلا أن المسرح الجزائري لم يركع أمام هذه السياسة، فوسع من حدة نشاطه الذي يشمل السجون، المعتقلات وحتى الجبال، إذ مع عشية اندلا ع الثورة التحريرية "اتسعت دائرة النشاط الثقافي في محيط الثورة المسلحة، حتى أن السجون والمعتقلات أضحت واحدة من الساحات التي يمارسها المناضلون التوعية والتعليم والتثقيف."[1]

ومن خلال كل هذا نجد أن المسرح والثورة قد مثلا نقطة لقاء تمثلت في التأثير والتأثر، فكلاهما يؤثر في الآخر، فالمسرح احتضن الثورة وسعى كلاهما إلى ايصال أهدافه المنشودة، فكان للثورة فضلا في بروز العديد من الإبداعات المسرحية المتنوعة التي عبرت عن الثورة وعن المظاهر الاجتماعية المنتشرة آنذاك، ومن جانب آخر كان للمسرح فضل كبير في المساهمة في التحريض على الثورة وتوعية الشعب ودفعه للثورة.

[1]- حفناوي بعلي: **الثورة الجزائرية في المسرح العربي**، ص 103.

الفصل الثاني: البعد التاريخي مسرحية "رحلة فداء" و "ملح وفرات"

أولا/ المضمون العام لكل من المسرحيتين: «رحلة فداء" و"ملح وفرات":

-"رحلة فداء":

تتكون مسرديه "رحلة فداء" من إحدى عشرة دفترا وكل دفتر يحمل عنوان معين، تدور أحداثها بأنها رحلة مع التاريخ: تاريخ الدعوة المحمدية التي لم تنج من الدسائس والمؤامرات ومرت هذه الدعوة بعدة أحداث منها أنها استقرت في المدينة، والقوة التي كانت تتمتع بها، بدليل انتصارها في معركة بدر وهذا ما دعا أعدائها من اليهود وقريش والقبائل والمنافقين التربص بها، وحيث تستمر الدسائس والمؤامرات وهو ما انفتح عليه الدفتر الثاني من حيث يجتمع في دار الندوة سادة قريش:

" يجلس سلام جانبا ويواصل أبو سفيان قائلا، غير عابئ بمقدم سلام.

-إن الأيام دول، وإن هزمنا في بدر فقد انتصرنا في أحد، وما أدراك لعلل هزائم محمد تتابع حتى نبيده، ونبيد أصحابه جميعا."[1]

" يدخل عليهم حجير بن أبي اهاب فجأة مقاطعا سلاما بحماس وحزن.

-ولقد أقسمت ألا أبتسم للدنيا غلا إذا رأيت دم خبيب بن عدي يروي الأرض، وإني لمترصد له كل حين وآن، تربص الهزبر بفريسته."[2]

فبتحريض من اليهود دائما تسير خطة القضاء على الدعوة المحمدية. والدفتر الثالث يتناول الفضاء الذي تؤطره المدينة المنورة بشخصياتها الإسلامية المعروفة في التاريخ الإسلامي وقد قدمه الكاتب كما يلي: "كان الوقت ضحى، وقد اشتدت الهاجرة وثقل الهواء، الذي ظلت حرارته تنهزم وهي تغزو أعماق الواحة الواسعة الممتدة في ظهر المدينة المنورة..."[3]

إنها المقدمة، المنطقية التي اختارها الكاتب لسرد أحداث القصة التي كان هؤلاء الصحابة والأبطال في مسيرة الفتوحات، والاستشهاد وهو يروون قصص البطولة والإخلاص، ويشهد لنا هذه

[1] -عز الدين جلا وجي: **رحلة فداء**، دار المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، السداسي الأول، 2020، ص21.

[2] - المصدر نفسه: ص22.

[3] -المصدر نفسه: ص31.

النص الممسرد أحداث استشهاد أربعة من الصحابة –رضوان الله عليهم– على يد الهذليين وقد ورد هذا في الفتر الثالث والرابع والخامس.

كما جعل الكاتب الدفتر السادس من المسردية أنه يخبرنا عما حدث للصحابة –رضوان الله عليهم– وذلك على لسان اليهود الذين اجتمعوا في حصن بني النظير

" يصمت ابن سلول لحظة يجرع من كأسه ثم يواصل مفصلا.

–قتل عاصم بن ثابت، وخالد بن بكير الليثي، ومرثد بن أبي مرثد الغنوي، وأمسكوا بخبيب بن عدي وزيد بن الدثنة، وعبد الله بن طارق"[1]

وفي الدفتر السابع يحاول الكاتب من خلال هذه السيرة عرض دسائس اليهود وتعاونهم مع أعداء الدعوة المحمدية عن قريش وغيرهم والتنكيل بصحابة الرسول–صلى الله عليه وسلم– وكيف أنهم يتحينون الفرص للفتك بالمسلمين، وفي الدفتر نفسه يظهر الكاتب قوة الصحابة –رضوان الله عليهم– وهو واقعون تحت الأسر الذي لم يزيدهم إلا ثباتا وحبا لعقيدتهم وللرسول صلى الله عليه وسلم.

وفي الدفتر الثامن ظهور خبيب واقعا في الأسر الذي يمثل الشخصية البطلة وهدفها والذي تمثل في الدفع بالنفس نحو التضحية والفداء من أجل نصرة الدعوة المحمدية، وعليه فإن الجزاء يكون في الدنيا والآخرة، وفي الدفتر التاسع قتل الصحابة رضوان الله عليهم وعلى رأسهم خبيب الذي يمثل البطولة في المسردية الذي لم يكن يخشى الموت يوما وعده مرحلة من مراحل الرحلة التي قام بها وصحابته، وقد قضوا نحبهم بالشهادة وعليه أن يكملها ويلتحق بهم وبالشهادة والنص الممسرد ندرك معنى عتبة العنوان "رحلة فداء"، إنها رحلة هؤلاء الصحابة الذين تم المرور عليهم في الدفاتر الأولى من المسردية وثباتهم وصبرهم أمام الموت

وينقلنا الكاتب إلى الدفتر العاشر إلى حصن بن النضير وهم فرحون بمصرعهم.

"يدخل ابن سلول منبسط الأسارير، يقوم إليه عمرو مرحبا بحرارة.

–أهلا بملك العرب وسيدهم.

[1] – عز الدين جلاوجي: رحلة فداء، ص65.

يجلس ابن سلول قبالتهما فرحا.

-لك المجد يا هذيل، وأنت تفتكين بأصحاب محمد."[1]

هكذا أيضا يتضح لنا كيف أن الكاتب يحاول أن يربط البعد الديني بحضور الشخصية اليهودية بين كل دفتر وآخر، حتى يتبين مدى كراهية اليهود للمسلمين، وفي الدفتر الحادي عشر والأخير من المسردية يصور لنا الكاتب فيه استشهاد(خبيب) ويصور لنا هذا الدفتر الثبات الذي يلف هذه الشخصية، فهي تدرك بأن الحياة ليست هي الحقيقة، وأن الموت ليس هو النهاية، وإنما بداية، وقد استشهد خبيب وهو يردد:

" وما بي حذار الموت إني لميت ولكن حذاري جحم نار ملفـــع

ولست أبالي حين أقتل مسلمـــا على أي جنب كان في الله مصرعي

ولست بمبد للعدو تخشعـــــا ولا جزعا إني إلى الله مرجعـــي

ولست بمبد للعدو تخشعـــــا ولا جزعا إني إلى الله مرجعـــــي

إني إلى الله مرجعي"[2]

فهكذا تنتهي مسردية "رحلة فداء" بموت الصحابي خبيب ويلاحظ في هذا النص، التزام الكاتب بالقصة كما جاءت في كتب السيرة والرواية، حيث عمل على تحويلها إلى لغة الحوار والسرد معا وهو ما يعرف عند عز الدين جلا وجي بالمسردية باعتبار هذه الأخيرة مزيج بين المسرح والرواية.

-"ملح وفرات":

إن نص مسردية "ملح وفرات" عمل تراجيدي يحتوي على ثلاث عشرة دفترا وكل دفتر يحمل عنوان معين تدور أحداث هذه المسردية في مكة المكرمة وحصون اليهود وقد اختار الكاتب هذا المكان باعتباره إطارا تاريخيا، لتصوير مسيرة دعوته –صلى الله عليه وسلم- ومدى المعاناة التي لقاها في سبيل نشرها.

[1] – عز الدين جلاوجي: رحلة فداء، ص94.

[2] – المصدر نفسه، ص108.

ففي الدفتر الأول يقدم لنا الكاتب صورة للدعوة المحمدية ونورها يشع في المينة وقد حاول الكاتب من خلال هذا الدفتر أن يبرز لنا فضل الإسلام في توحيد الشعوب في الدفتر نفسه يكون أصحاب الكفر واليهود الذين يثيرون الفتن، ويزرعون العداوة، إيمانا منهم أنهم شعب الله المختار كما جاء في السيرة النبوية:

"يقول عبادة:

-ضيع عليه السلام ملكا عريضا يراه رأي العين فصار بقيته، يقبل محمد بن مسلمة، وهو يلتفت خلفه تابع ابن سلول وهو يبتعد عنهم

-ما صرت أرى هذا الخزرجي إلا غاضبا.

-لا تنسبه إلينا، فالخزرج أولى شهامة وأنفة يا محمد بن مسلمة، أما ابن سلول فلا أراه إلا حاقدا وقد ضاع حلمه، فصار يهذي ويهرف. وينفث في القلوب أحقاد الجاهلية"[1]

إنه بداية الحدث الذي يوحي بطبيعة الصراع الذي سيسير عليه النص المسرحي، فالمسلمون يتجهون في مهمة مع رسول الله-صلى الله عليه وسلم-استهداف القوة الاقتصادية لقريش، التي تتمثل في القوافل والتجارة، واستيراد ما صادرته قريش من أموال المسلمين التي تتمثل في القوافل والتجارة، واسترداد ما صادرته قريش من أموال المسلمين حين هجرتهم أما الأحداث فقد سارت في اتجاه معركة بدر التاريخية، فقد التقى المسلمون ببدر، وانتصروا في المعركة رغم العدد والعدة وهذا ما تداولته الشخصيات اليهودية في الدفتر الثاني الذين كانوا يحلمون بالهزيمة وحكم جزيرة العرب:

"يضرب مالك كتف كعب، قائلا يمسد عينيه الدامعتين بإصبعه.

-أههههها... أههههها...، محمد هذا الضعيف الذي لا حول له ولا قوة، يتعرض لعير قريش، بعد أن فر هاربا بجلده منهم؟

يظل كعب جامد الملامح، يلوح برأسه قائلا في صرامة:

أجل هو بعينه."[1]هي الصدمة التي لم تثن اليهود، وأعداء الإسلام عن الاستمرار في حبك الدسائس للقضاء عليه للأبد.

[1] -عز الدين جلاوجي: **ملح وفرات**، دار المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع، السداسي الأول-الجزائر،2020. ص1.

وعليه فقد جاءت في الدفتر الثالث في مكة المكرمة، حيث سادة قريش ويهود يثرب يضعون الخطط للحرب والانتقام، ويعتقدون أنفسهم بأنهم شعب الله المختار، وقد أفحلوا في دفع كفار قريش للخروج لمحاربة الرسول-صلى الله عليه وسلم- انتقاما لمعركة بدر

"...يواصل عكرمة بتحد وغضب.

-أما أنا فليس لي كلام إلا في الحرب والقتال، والكر والفر، أما ما تعرفونه من أمر التجارة و المال فلا حاجة لي به، لقد مات أبي في معركة بدر يدافع عنكم وعن شرفكم وسمعتكم يا قريش..."[2]، فالكاتب يصنع حواره، على نحو الأحداث التي وردت في كتب السيرة ليأتي الدفتر الرابع كاستراحة للمتلقي من الدفاتر السابقة التي حملت الكثير من التوتر، من حيث الدسائس التي قام بها اليهود وكفار قريش للقضاء على الدعوة الإسلامية، حيث يعرض لنا في هذا الدفتر، فضاء أكثر هدوء"...ورغم ذلك كان الانتصار على قريش حدث فارقا في تاريخ العرب قاطبة ظل يهز عبادة بن الصامت من الأعماق، وحتى وهو فيبشأن ناحية من ناحية من نواحي المدينة المنورة، يقلب الأرض تحت النخيل..."[3]. وإن هذا التصوير لا نخاله الا مقصودا من لدن الكاتب وذلك لترسيخ في ذهن المتلقي أن مجتمع المدينة لم يكن فقط يخوض الحروب ضد الكفار، وإنما هو تنظيم، سياسي واقتصادي كبير، يعتمد على الفلاحة والتجارة والصناعة وغيرها.

وفي الدفتر نفسه الكاتب يستنطق شخصياته، ويمدها بالسرد والحوار المناسب لسير الأحداث، وتستمر هذه الشخصيات في القول والإرشاد، معبرين عن النصر في معركة بدر، فنلاحظ أن الكاتب نسج من حديث النصر يوم بدر حوار دار بين الصحابة في المدينة يتداولون أخبارها. وفي الدفتر الخامس يواصل الكاتب على فضح اليهود، من حيث حقيقتهم وموقفهم المعادي للإسلام، رغم علمهم أنه الدين الحق. وفي الدفتر السادس يدبر الله الأمر، فقد اجتمع الرأي مع رسول الله- صلى الله عليه وسلم-على القضاء على (كعب بن الأشرف) الذي هو يثير الفتنة ويحرض قريشا والمنافقين ضد المسلمين-رغم المعاهدة التي تقضي بالسلم والسلام بين اليهود والمسلمين في المدينة في المدينة-

[1] - المرجع السابق، ص18.

[2] - المصدر نفسه، ص35.

[3] -المصدر نفسه، ص47.

فوضع الصحابة- رضوان الله عليهم خطة للقضاء على كعب بن الأشرف إلى أن قتلوه وقد تبين لنا قتله في الدفتر السابع حيث كان قتله بالنسبة لقبيلته كارثة وانذار لهم.

والدفتر الثامن يحرك لنا الكاتب الأحداث فيه، حينما يورد الفضيحة الأخلاقية المبتذلة التي ارتكبها اليهود في حق امرأة مسلمة، لكي يكشفوا عورتها. كما تبين لنا في الدفتر التاسع على أن اليهود وضعوا خطة محاولين القضاء على المسلمين وسلب أرضهم فجهزوا أنفسهم وهو مستعدين كل الاستعداد لمحاربة عدوهم (المسلمين). وكان هدفهم الأسمى هو محاولة قتل محمد لكي يخلفوا ثأر أسلافهم وقد تبين لنا من خلال المسردية أن غدر هؤلاء القوم، وخروجهم عن المواثيق، ومناصبتهم العداء للمسلمين وانتهاكهم الحرمات قد أدى إلى التحول في اتخاذ القرار الحاسم في شأن اليهود، فكان أن حاصر-صلى الله عليه وسلم- حصنهم في المدينة وهذا قد ورد لنا في الدفتر العاشر والحادي عشر أما في الدفتر الثاني عشر فقد حرص الكاتب المزعوم فيه بأنهم "شعب الله المختار" وبالقضاء على الدين الإسلامي قد يتحقق لهم هذا الزعيم، وعليه اجتمعوا و رفضوا الجنوح إلى السلم في المدينة، فتحول هذا المكان-الحصن-بالمصطلح السياسي الحديث بؤرة خطر على المسلمين، وبذلك استحقوا تأديبهم، ليأتي المشهد الأخير من المسردية، ليؤطر لنا لفضاء اليهود، فلم يجد الرسول-صلى الله عليه وسلم-بدا، إلا برد دسائسهم، بالحصار الذي أسفر عن تسامحه حين لم يقاتلهم، فقد طلبوا الصلح والتفاوض، وقد قبل-صلى الله عيه وسلم- وهذا حقنا للدماء، وكان ذلك مقابل ترك المدينة

إنها النهاية، التي فرضت نفسها على النص، والتي تظهر حكمة الرسول-صلى الله عليه وسلم-من خلال حقن الدماء، وإذ تتناول المسرحيتان هذا التاريخ، وإعادة البحث فيه من جديد، لكي يمرر لنا مشهدا معينا، وهو دور اليهود المشبوه دوما عبر التاريخ، فهم أحد محركات الفتن التي يعيشها الوطن حاليان وهذا ما نراه في المشهد السياسي العالمي منذ تاريخ اليهود القديم والحديث، وإن هذا الاقتناص من التاريخ الإسلامي، ومن السيرة يعرفنا أولا بالتاريخ، وثانيا بالاحتمالات التي قد نستفيدها من التاريخ.

ثانيا/ البعد التاريخي في مسرحية "رحلة فداء" و" ملح وفرات"

1.البعد التاريخي من خلال العنوان:

يعتبر العنوان هو المؤشر الأول الذي يواجه المتلقي فيغرس فيه نوعا من الفضول والتشويق، وهو عبارة عن بطاقة الهوية للمتن والتأشيرة التي نلج من خلالها للدخول إلى عوالم النص، فالعلاقة بينهما هي علاقة تكاملية " اذ يؤسس العنوان سياقا دلاليا يهيئ المستقبل لتلقي "العمل. "[1]

ولقد حظي العنوان في الآونة الأخيرة من قبل الكثير من الدارسين بأهمية بالغة "باعتباره مصطلحا اجرائيا ناجحا في مقارنة النص العميقة قصد استنطاقها وتأويلها."[2]

نلاحظ أن كلتا المسرحيتين "رحلة فداء" و"ملح وفرات" تحمل عناوين رمزية، وهي صفة من صفات العنوان في الكتابة لدى(عز الدين جلا وجي) حيث نراه يهتم كثيرا بالطابع التجريدي والرمزي فلا تكتمل دلالته إلا باكتمال تلقي النص ولا يفصح عن المتن الدرامي إلا إذا غاص المتلقي في أغواره، فمسرحية "رحلة فداء" لا يفصح عنوانها عن وظيفة دلالية ما إلا بوضعها في إطار درامي، ويمكن القول إنه عنوان إغرائي يستدعى البحث عن معنى المعنى داخل النص، وقد أضيفت إلى "فداء" فأصبح لدينا في عالم النحو مضافا "رحلة" ومضافا إليه "فداء"، هذا الأخير الذي وشى بنوع الرحلة التي سيقوم بها بطل المسرحية، وإنها رحلة مؤطرة سميائيا بالفداء، والتضحية و الشهادة، حيث أن أهمية الرحيل هنا تكمن في تجاوز الذات إلى الآخر، لأن التفكير في مصير الذات الجماعية يعد تمردا عن النزعة الفردية الضيقة ولكن أي رحلة هذه؟ هل هي رحلة فيها عودة؟ أم أنها رحلة إلى عالم آخر يؤطر له النص وتكون متصلة بقصدية اللاعودة؟

إنها رحلة حملت لنا صورة متخيلة في بداية الدعوة المحمدية، حين نقول متخيلة فالمقصود من ذلك ابتداع حوادث وشخصيات وعلاقات في فضاء محدد زمانيا و مكانيا، لها مرجعية تاريخية، تعتمد على الموضوعية للواقع الذي يؤرخ له، إلا أنه تجدر الإشارة إلى أن التاريخ غير التاريخي[3]، فالتاريخ أحداث تمت في الماضي، وشخصيات حقيقية نهضت بهذه الأحداث وأصبحت عنوانا عليها، أما

[1] – محمد الفكري الجزار: **العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي**، المصرية العالمية للكتاب، ط1، 1989، ص45.

[2] – جميل حمداوي: **السيميوطيقا والنونة**، مجلة عالم الفكر، مج25، العدد 03، مارس1997، ص96.

[3] – نبيلة إبراهيم سالم : **نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة**، النادي الأدبي، الرياض، 1980، ص57.

التاريخي فهو أحداث اختيرت من التاريخ، وقد يقوم المبدع بتفكيكها، وإعادة تركيبها بما يتلاءم والغرض من كتابته لهذا المضمون و اعتمادا على التخيل، وعليه، تتحقق المرجعية الفنية في استحضار هذا التاريخ ويكون الاختلاف بين المبدع ومن يكتب التاريخ[1]. وإن كنا لا ننفي أن الالتزام والأمانة والدقة في تعاملنا مع المادة التاريخية يصعب على ما هو متخيل، وبالتالي لا يترك له المجال الواسع للإبداع في عناصر العمل المسرحي.

أما في مسرحية "ملح وفرات"، نلاحظ اقتصاد لغوي في عنوانها، وقد يضع المتلقي في عدت تساؤلات بين نفسه لمعرفة القصدية التي يهدف إليها الكاتب من خلال اختياره، علما بأن العنوان وبالإضافة إلى إشكاليته المرجع الدال على الإبداع[2]، فالعنوان شكل لنا ثنائية ضدية، وهي العلاقة تميزها صور التقابل والتنافر، فكلتا المفردتين تنتميان إلى حلقين مختلفين متنافرين، في حين أن حرف الواو يفيد الجمع[3]،جاء لتبين التقابل الحاصل بين المفردتين، فتوجد علاقة تضاد بين الكلمتين المتعاطفتين[4]، وما يجمع بينهما هو حرف الواو .

فالمفردتين(ملح وفرات) نرى بأن الكاتب قد استلهمهما من القرآن الكريم في قوله تعالى "**وهو الذي مرج البحرين، هذا عذاب فرات، وهذا ملح أجاج، وجعل بينهما برزخا وحجرا محجورا**"(الفرقان الآية:53)، ومعنى الآية هنا أ توجد نوعين من المياه العذبة و المالحة فالأولى نجدها في الأنهار والمجاري، والأخرى في البحار، وكل منهما له ميزته الخاصة، فلا يلتقيان ولا يمتزجان، وذلك عن طريق البرزخ والحجر المحجور، وقد نستفيد أن كليهما يدلان على مجاز، فمفردة (ملح) جاءت كناية عن المرارة في حين تقابها مفردة(الفرات) كناية عن العذوبة.

2.البعد التاريخي من خلال الشخصيات:

تحتل الشخصية المسرحية مكانة هامة من قبل الكثير من الباحثين و الدارسين باعتبارها العمود الفقري الذي تقوم عليه المسرحية ، ويشير(ابن منظور) إلى دلالة الشخصية في مادة (ش خ

[1] –نبيلة إبراهيم سالم: **نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة**، ص57.

[2] –نور الدين صدوق: **البداية في النص الروائي**، دار الحوار، سوريا، ط1، ص70–71.

[3] –جمال الدين ابن هاشم الأنصاري: **مفني اللبيب عن كتب الأعاريب**،ج2، تحقيق: مازن المبارك، وحمد علي حمد الله، ط1، 1964، ص391.

[4] –فايز الداية: **علم الدلالة العربي**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1973، ص78.

ص) " والتي تعني سواد الإنسان وغيره، تراه من بعيد، وكل شيء رأيت جسمانه فقد رأيت شخصه والشخص هو كل جسم له ارتفاع وظهور، وجمعه أشخاص وشخوص وشخاص"[1] أي أنها تعني جسم الإنسان 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 المجرد- الكائن الورقي في النص قبل أن يتحول إلى عرض- إلى كائن ملموس الذي يتجسد على خشبة المسرح بواسطة جسد الممثل، وهي " عنصر من أهم عناصر العمل المسرحي، وأكثر بداهة للتأكيد على ضرورة تآزره مع غيره لدفع عجلة الحركة الدرامية إلى الأمام."[3]

فلا يمكن تصور عمل درامي أو حدث درامي دون شخصية، وإذا انتقلنا إلى النص المسرحي الذي استمده الكاتب في السيرة النبوية، فإن أول ما نلاحظه على مستوى الشخصيات المسرحية هي أنها شخصيات تاريخية مأخوذة من التاريخ الإسلامي، وهي شخصيات حقيقة نهضت بأحداث المسرحية و أصبحت عنوانا عليها، وقد اهتم المسرح التاريخي العربي بإبراز مجد وعظمة شخصياته، ومن هنا ستأتي الشخصيات التاريخية في المسرحية الدينية "رحلة فداء" و"ملح وفرات" من حيث أنها شخصيات منتقاة، عظيمة بطبيعتها، وهي التي تنتمي إلى التوجه الدعوي الإسلامي في فترة الفتح، وهناك الشخصيات المضادة لها، ومن هنا سنرى أن الشخصيات الرئيسية أتت على نسقين:

-الأول: شخصية عظيمة، مخلصة، وعادة ما يكون قائدا، قويا، يحاول النهوض في وجه الكفار.

-الثاني: شخصية مضادة، ومعاكسة، يملأها الحقد، تحمل العداء الشديد للشخصية العظيمة.

فالشخصيات في مسرحية "رحلة فداء" و "ملح وفرات" جاءت متقاربة من حيث أهميتها في سير الأحداث، بمعنى أن البطولة فيها تكاد تكون جماعية، فقد أكثر الكاتب من الشخصيات، حيث بلغت في مسرحية" رحلة فداء" حوالي أكثر من ثلاثين شخصية، وفي مسرحية "ملح وفرات" أكثر من

---

[1] -ابن منظور: **لسان العرب**، مج2، (ش خ ص)، ص2211.

[2] -كمال الدين عيد: **قاموس منهجي لدارسي الفنون في الوطن العربي أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي**، مراجعة: إبراهيم حمادة، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، ص392.

[3] -زيد عبد المطلب: **رسم الشخصية المسرحية قراءة في مسرحية كليوباترا لشوقي**، دار غريب للطباعة والتوزيع، القاهرة، (دط)، (دت)، ص23.

عشرين شخصية، وهذا يرجع إلى طبيعة الموضوع الذي يفرضه السرد التاريخي، لأحداث المسرحية، وبإمكان الكاتب أن يقلل من عدد الشخصيات، خاصة التي تخدم الحدث الرئيسي في المسرحية، ولا تساعد في تطوير الحدث الدرامي، فكثرة الشخصيات في المسرحية عادة ما تشوش أفكار المتلقي وتنقص من تركيزه وقد تم استنتاج هذه الشخصيات من خلال قراءتنا لمسرحية (رحلة فداء):

أ/ **المسلمون:** عاصم بن ثابت، خبيب بن عدي، عبد الله بن طارق، عبد الله بن أنيس، زيد بن دثنة، مرثد بن أبي الغنوي، خالد بن البكير، بلال بن رباح، سلمان الفارسي، كعب بن حسان بن ثابت، الزبير بن العوام، المقداد بن عمرو، وآخرون.

ب/ الخدم: موهب، ماوية، أبو سروعة، نسطاس...وآخرون.

ج/ المشركون: عكرمة بن أبي جهل، أبو سفيان، صفوان بن أمية، حجير بن أبي إهاب، الهذليون، الوافدون من عضل والقارة، ابن الحارث، الطفل...وآخرون.

د/ اليهود: عمرو بن الجحاش، سلام بن أبي الحقيق، حيي بن الأخطب...وآخرون.

هـ/المنافقون: عبد الله بن أبي، داعس...وآخرون.

أما في مسرحية "ملح وفرات " فقد كانت شخصياتها كما يلي:

أبو عبيدة بن الجراح، عمار بن ياسر، محمد مسلمة، عبادة بن الصامت، الحارث بن الصمة ومسلمون آخرون

أبو سفيان بن حرب، عكرمة بن أبي جهل، صفوان بن أمية، الأسود بن عبد المطلب، عبد الله بن أبي ربيعة ومشركون آخرون

مالك بن الصيفي، كعب بن الأشرف، عزيز، يحي، عبد الله بن سلول، ويهود آخرون.

وبرغم من تعدد الشخصيات حاول الكاتب أن يجعل الشخصية الدينية ذات الأبعاد التاريخية متميزة عن باقي الشخصيات الأخرى (الشخصيات اليهودية والشخصيات التي تنتمي إلى كفار قريش)

وحينما يغوص المتلقي في أعماق النص يلاحظ البطولة الفردية فيه بارزة، وهذا ما نجده في مسرحية "رحلة فداء" على عكس مسرحية (ملح وفرات) التي تقاسمت فيها الشخصيات البارزة الأدوار فيها.

1.2/ البعد التاريخي من خلال الشخصية المحورية:

أ/ شخصية "خبيب":

تعتبر شخصية "خبيب" الشخصية المحورية في هذه المسرحية "فهي تؤثر في الأحداث، وتتأثر بها من غيرها من الشخصيات المسرحية وتستمد معظم الشخصيات وجودها، من مقدار صلتها بها ومن طبيعة تلك الصلة"[1] فهي الشخصية البطلة في المسرحية التي تدور حولها الأحداث وتنفتح على عوالم أخرى تقرب المتلقي من معرفة أعداء الدعوة المحمدية وكيفية تدبير المؤامرات ضدها بداء من سادة قري إلى أحبار اليهود، فخبيب في المسرحية يمثل الصحابي الجليل، فقد جعل منه الكاتب الشخصية الأساسية التي يقوم عليها الحدث الدرامي، حيث أفرد لها الفصل الثالث في مشاهده الخمسة، وقد كان يمثل خطة وهي الدعوة المحمدية، ومضمونها يتمثل في سير "خبيب" رفقة صحابته، لتعليم قبيلة" عضل" و "القارة" القرآن الكريم وتعاليم الإسلام، وقد كان هذا بأمر من رسو الله- صلى الله عليه وسلم- لتكون هناك معوقات هي في إحياء الحبكة الدرامية التي اعتمدها الكاتب في صياغته للحدث الدرامي الرئيسي في المسرحية، وحيث تسفر عن قتل (عاصم بن ثابت)و(خالد بن بكير الليثي)،و(مرثد بن أبي مرثد الغنوي)،و أسر(خبيب) وبقية أصحابه وهو الحدث الذي أوحى بنوع من المأساة التي يقع فيها البطل عادة، والتي تمثل فنيا عقدة المسرحية، والتي تمثلت في الأسر من طرف كفار قريش: **"حجير:(وهو يمد يده) ادفعوا إلى خبيبا، ادفعوا إلى قاتل أبي.."**[2]،وقد شكلت هذه العقدة من خلال الفكرة الرئيسية التي تقوم على مبدأ الجهاد بالنفس من أجل نشر الدعوة المحمدية ونيل الجنة التي بشر بها الله عباده المؤمنون:

"سعيد:(قد تأثر لحال خبيب) ولكن مالهم يثقلونه بهذه السلاسل الحديدية؟

[1] -عبد القادر القط: **من فنون الأدب المسرحية**، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، دط، 1978، ص26.

[2] -عز الدين جلا وجي: **رحلة فداء**، 2020، ص49.

موهب: متأسفا من أنا يا أخي إلا رجل ضعيف أنفذ ما يأمرني أسيادي، وأنت تعرف غطرسة جبير وجبروته."[1]

هكذا حاول الكاتب أن يجعل للمسرحية بطلا ونموذجا في التضحية، أخذها من التاريخ الإسلامي، فهي إذن شخصية مرجعية، لها وجود تاريخي حقيقي، وقد استقى الكاتب وجودها من مرجعية ثقافية للأمة الإسلامية، ومن مصادر السيرة، وكتب التاريخ الإسلامي، فقد طرح الكاتب مثلا في النص انموذجا للشخصية المرجعية التي خلد التاريخ الإسلامي ذكرها وهي شخصية الصحابي(خبيب)حيث عدت شخصيته في المسرحية من أدق الشخصيات، فقد أحاط بها سلوكا وتصرفا وفكرا، مما جعلها تتطور وتتفاعل مع الأحداث، فحين يخبره سعيد بأن الكفار قد عزموا على قتله، أخذ خبيب يرتل قوله تعالى:" **ولا تحسبن الذين قتلوا في سبيل الله أمواتا بل أحياء عند ربهم يرزقون فرحين بما آتاهم الله من فضله ويستبشرون بالذين لم يلحقوا بهم من بعدهم ألا خوف عليهم ولا هم يحزنون"**[2]، فالشخصية كان يسكنها الإيمان والتجربة الدينية ،ف(خبيب)يؤمن أن يصور هذه الشخصية بطلا مثاليا ن وأنه الكائن الذي يختلف عن عامة البشر، حتى يعطي للعقيدة قوتها وتصوير أثرها في النفوس.

2.2/ الشخصية الثانوية:

"هي الشخصية التي يكون دورها مقتصر على مساعدة الشخصيات الرئيسية أو ربط الاحداث وهي ضرورية للعمل الدرامي ولا يتم البناء المسرحي أو القصصي بدونها، والغرض من وجودها هو اكتمال الصورة العامة ودفع الشخصيات الرئيسية إلى مواقف معينة".[3]

والمسرحيتان اللتان بين أيدينا "رحلة فداء" و "ملح وفرات" احتوت على شخصيات ثانوية وقد جاءت هذ الشخصيات مصنفة إلى ثلاثة أصناف: مسلمون/يهود/مشركون، كانت الشخصيات الثانوية تتمثل في:

[1] -المصدر السابق: ص53.

[2] -المصدر نفسه: ص74، ص75.

[3] - محمد مصطفى كمال: **موسوعة المسرح العربي**، بيروت، دار المنهل اللبناني، ط1، 2013م، ص371.

أ/ **المسلمون:**

– **شخصية عاصم** : هو الصحابي عاصم بن ثابت من الأنصار وقال " نحن الأنصار ورثنا ذاك عن أسلافنا عبر القرن، حب الوطن نمى فينا الخير والأثرة والإنسانية، وجعلنا أقرب إلى الإسلام دين الفطرة "[1]شاهد مع النبي غزوة بدر وأحد وهذا ما جعل شخصيته يكتبها التاريخ الإسلامي، هو الصحابي الذي جمع بين العلم والجهاد وهو يقاتل في قومه إلى أن قتلوه وهو يقتل قال "اللهم إني حميت دينك صدر هذا النهار، فأحمي لحمي آخره."[2] فالنبوة تركت علما وابتلاء فشخصية عاصم مثالية خلدت في التاريخ الإسلامي القديم.

–**حسان** : " هو حسان بن ثابت بن المنذر، يمني الأصل يثربي النشأة، ولما ظهر الإسلام وهاجر النبي صلى الله عليه وسلم إلى يثرب، أسلمت الأوس والخزرج، وأسلم حسان معهم، وهو من الشعراء المخضرمين' ناصر الرسول صلى الله عليه وسلم، فهو سلاحه الوحيد الذي يستطيع أن يشهره على الأعداء، فكان يمدح الرسول ويرد على من يهجوه من شعراء قريش، لذلك اصبح يلقب بشاعر الرسول صلى الله عيه وسلم، وميزة حسان في الشعر مقصورة على خصائصه في المدح والهجاء، بل له خاصية ذات منزلة عالية، وهي خاصية المؤرخ الأمين لحوادث عصره، فهو يحدثنا عن غزوات النبي وأيامها، ويذكر لنا أسماء من قتل الصحابة"[3] فشعر حسان في الإسلام فيه فوائد تاريخية يمكن لقارئ أن يستنبطها عند قراءته.

وفي المسرحية تمثل دور حسان بن ثابت في أنه يهجو في قبيلة قريش ويصفهم بأوصاف ذميمة ساخرة حيث يقول:

"إن سرك أغدر صرفا لا مزاج له فأت الرجيع فشل عن دار لحيان

قوم توصوا بأكل الجار بينهم فالكلب والقرد والإنسان مثــلان

[1] – عز الدين جلا وجي: **رحلة فداء**، ص33.

[2] – المصدر نفسه، ص50.

[3] – بطرس البستاني: **أدباء العرب في الجاهلية وصدر الإسلام حياتهم وآثارهم نقد آثارهم**، مؤسسة هنداوي، ط1، 2014، ص172-179.

لو نطق التي يوما قام بخطبهم وكان ذا شرف فيهم وذا شـــــان"[1]

ب/ المشركون:

–شخصية عكرمة: هو عكرمة بن أبي جهل فارس من فرسان قريش نشأ في أحضان أبيه أبو جهل الكافر الذي أخذ بنفسه العهد بعداوة رسول الله صلى الله عليه وسلم فوجد عكرمة نفسه مدفوعا إلى عداوة النبي وكان أبوه زعيم الشرك الأكبر توفي أباه في غزوة بدر وحزن عليه ابنه حزنا شديدا قال أبو سفيان مواسيا ومفاخرا لعكرمة "إن قتلوا أباك في بدر يا عكرمة بن أبي الحكم، فقد قتلنا مقابله حمزة في أحد"[2]،فشخصية عكرمة شخصية خلدها التاريخ الإسلامي فهو الرجل الفذ خاض أروع معارك في الجهاد وكان يخشاه من يلقاه من المشركين والصلبين فقد كان أشد الناس كفرا وتحول إلى فارس من أعظم الصحابة.

–شخصية أبو سفيان: هو أبو سفيان صخر بن حرب بن أمية صحابي من سادة قريش قبل الإسلام وهو والد معاوية بن أبي سفيان زعيم أشراف قريش الذين عارضوا محمدا ودعوته، وقد صارت إليه راية الرؤساء في قريش في غزوة احد بعد مقتل أبي جهل في غزوة بدر، وكان من رؤساء المشركين في حرب الإسلام في بدء الدعوة النبوية وقد مدحه أحد من اليهود قائلا: "ونعم القائد أبو سفيان، إن كان عمرو بن هشام المخزومي أحكم العرب، فإن أبا سفيان الأموي أدهى العرب قاطبة."[3] فهذه الشخصية خلدها لنا التاريخ الإسلامي .

ج/ اليهود:

–شخصية كعب بن الأشرف: اليهودي الطاغية المجرم الذي جعل يحرض قريش للقضاء على المسلمين بعد انتصارهم في بدر وجعل ينشد الأشعار في سب النبي صلى الله عليه وسلم والتحريض على قتله وقتاله حيث قال "والفتنة أشد من القتل إذن فعلينا أن نقوم بدورنا، ونؤدي واجبنا، فنثير

[1] – عز الدين جلاوجي: رحلة فداء، ص 88.

[2] –المصدر نفسه: ص20.

[3] – المصدر انفسه: ص 24.

الفتن والقلاقل داخل المدينة، ونفرق بين الإخوة الأشقاء، ونجعل الجميع واحد من اثنين، إما قط أو فأر، إما ذئب أو شاه"[1]

–شخصية سلام: هو سلام بن أبي الحقيق شاعر وفارس يهودي من أكابر المجرمين في التاريخ الإسلامي الذين أنبو الأحزاب في غزوة الأحزاب وقد قال بسخرية "لن يفعل محمد شيئا يا قوم، إلا كما فعلته الآن بلحيتي، ومتى كان لهؤلاء العرب أنبياء وأديان؟ وأني لهم أن ينتصروا على أبناء الرب، وشعبه المختار؟ وهم مجرد شذاذ آفاق، لا يحسنوا إلا الحلب والصر، لا يحسنوا إلا الكر والفر، إنهم..."[2].

يمكننا القول أن الشخصيات التاريخية في مسرحية "رحلة فداء" و "ملح وفرات" لم تستطيع أن تعرض نفسها بحرية من حيث سيماتها إلا أنها تخرج عما ارتبطت به من أحداث التاريخ[3]، فهي لم تتناسى هويتها التاريخية، كم أنها تعيش دورها في الماضي، فقد انطلقت المسرحيتان من حقبة معينة حددها التاريخ، وهو التاريخ الإسلامي، الذي استمد منه أحداثها، فهي مرتبطة ارتباط مباشرا بالشخصيات التي تمارس دورها في فضاء مكاني وزماني محدد، عن طريق التخيل الذي يعد عملية أساسية لتحويل ما هو تاريخي واقعي لما هو فني جمالي.

3. البعد التاريخي من خلال المكان:

المسرح هو أحد الفنون الأدبية الذي استطاع أن يفرض مكانته ويحقق تواجده على باقي الفنون الأدبية الأخرى، وهذا باستيعابه ومعالجته لمشاكل الإنسان الذي هو ابن بيئته، ولهذا يعتبر المكان من أهم العناصر الأساسية التي تبنى عليها هيكلة المسرحية، فهو يسهم بشكل كبير في بناء الدلالة وهذا ما جعله يحظى بأهمية كبيرة من قبل الكثير من الباحثين والدارسين، وقد جاءت لفظة المكان في لسان العرب " المكان الموضع وجمع أماكن جمع الجمع والعرب تقول كن مكانك، وقم مكانك، وقعد مقعدك فقد دل هذا على أنه مصدر مكان أو موضع منه وإنما جمع أمكنة فعامل الميم

[1] –عز الدين جلا وجي: **ملح وفرات**، ص20.

[2] – المصدر نفسه: ص 10.

[3] – جورج لوكا تش: **الرواية التاريخية**، تر: صالح جواد كاظم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط2، 1968، ص51.

الزائدة معاملة الأصلية لأن العرب تشبه الحرف بالحرف."[1] وعليه فالمكان في الدلالة اللغوية يعني الموضع المحسوس القابل للإدراك.

وولج مصطلح المكان في كتاب "الرواية العربية بناء و رؤيا" (لسمير روحي الفيصل)" هو المكان اللفظي المتخيل أي المكان الذي صنعته اللغة انصياعا لأغراض التخيل الروائي وحاجته."[2] فهي الأماكن المذكورة في المتن بكل ما تحمله من دلالة.

أما المكان في المسرحيات الدينية التي استلهمها الكاتب من التاريخ الإسلامي، فإننا نلاحظ فيها تعدد الأمكنة، ومع ذلك فإن هذا التعدد يمكن أن نصنفه وفق ثنائية ضدية، وهي **الأمكنة المساعدة** و **الأمكنة المضادة العدائية** وهذه الثنائية تظهر في كل من المسرحيتان اللتان بين أيدينا "ملح وفرات" و"رحلة فداء" ويمكننا أن نقرأ المكان في المسرحية التاريخية من خلال ما تستحضره مسرحية "ملح وفرات" على اعتبار أن عنصر المكان فيها يقاطع مع ما جاء في مسرحية "رحلة فداء" ففي البداية يؤطر الكاتب المكان التي تتحرك فيه الشخصيات الرئيسية في المدينة المنورة كمكان مرجعي وفضاء مساعد سميت بيثرب قبل الإسلام توجد فيها أقدم المساجد وأهمها في العالم، وقد تم دفن العديد من الصحابة فيها ويوجد فيها جبل أحد الذي وقعت عليه غزوة أحد، كيف لا وهي المكان الذي يضمن الحماية للمهاجرين الذين أخرجوا من ديارهم ظلما، وفي الوقت نفسه شكل أفقا دراميا أفصح عنه المسلمون، بكون مدينتهم هي التي احتوت الدعوة المحمدية وفي سبيل تبين هذه الألفة نقتبس هذا المقطع الحواري من المسرحية:

"**محمد:** إنا لنحمد الله على أن هدانا للإيمان.

عبادة: لقد نزع نور الله على المدينة، فاستنارت وأشرقت، وتغير كل ما فيه.

عمار: وأصبحنا بفضل الله إخوانا"[1]، وفي الاتجاه المعاكس نقابل هذا المكان الآمن أمكنة عدائية، تتمثل الأولى في حصون اليهود بدسائسهم، أما المكان الثاني تمثله مكة أين توجد قريش وساداتها وقد

[1] – ابن منظور: **لسان العرب**، مادة (م ك ن)، مج6، ص4201.

[2] – سمير روحي الفيصل: **الرواية العربية بناء ورؤيا–مقاربة نقدية**– منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، ط01، 2003، ص72.

وردت في النص المسرحي على النحو التالي " **يقول كعب** :أهل مكة أدرى بشعابها يا مالك"[2]، وقد اتخذت دار النبوة مكانا لها للتخطيط للقضاء على الدعوة المحمدية، وبناءا لهذا التقسيم للفضاء المكاني الذي تتداوله مشاهد المسرحية وأحداثها، كما يمكننا استنتاج معادلة تكشف لنا عن هذه الأماكن وعلاقتها بالشخصيات في النص المسرحي وتكون

كما يلي:

المدينة	المهاجرون والأنصار	الدعوة / الحماية / التآلف
حصون اليهود	المكان المغلق/ الدسائس	اليهود
مكة/ بيت الندوة	سادة قريش	التآمر مع اليهود/ القضاء على الدعوة

والملاحظ في هذه الأماكن نرى بأنها ذات مرجعية تعادلها في الواقع الموضوعي والتاريخي على وجه الخصوص، وقد جاءت المدينة كونها أنها حلقة وصل بين ما يحدث في مكة وما يحدث في حصون اليهود، باعتبار مكانين للحدث الدرامي فيما يحدث في مكة، وفي الحصون اليهودية ينطبع تلقائيا على المدينة وعلى شخصياتها (الصحابة–رضوان الله عليهم–) فهما مكانان يتجهان بعدوانيتهما نحو المدينة، وهي أمكنة ارتبطت ارتباطا وثيقا بالشخصيات التي اخترقته.

4. البعد التاريخي من خلال الزمان:

يعد الزمن عنصرا فاعلا في مختلف الظواهر الإبداعية، و "هو في الممارسة المسرحية يعد عنصرا فاعلا بسبب ازدواجيتها: الزمن الأول طبيعي معطى، يجلس فيه المتفرج في القاعة ليقرأ النص، ويتفرج على العرض ساعة أو ساعتين أو أكثر، أو أقل بحسب الحالات المعروضة، أما الزمان الثاني فهو زمن الحكاية، أو أقل بحسب الحالات المعروضة، إنه زمن الفترة التاريخية التي تجري فيها الأحداث (مدته، ترتيب الوقائع، تزامنها، تتابع الفصول، والمشاهد)، وهذا النوع من الزمن الذي تطلق عليه(سيزا قاسم)

[1] – عز الدين جلا وجي: "**ملح وفرات**"، ص7.

[2] – المصدر نفسه: ص18.

الزمن الداخلي"[1]، حيث يعتبر مكون أساسي من المكونات الأساسية للعمل المسرحي، ومن خلاله تصبح المسرحية ذات طابع واقعي، وهو جوهر المسرح، فيرتب الأحداث التي تمنحنا التشويق والفرجة، لذا يراه البعض" العالم الأساسي لوجد العالم التخيلي."[2]، فالزمن في العمل المسرحي ضروري ولا يمكن عزله عن السياق لأنه مرتبط بالمكونات الأخرى للعمل المسرحي.

والزمن الذي تسير وفقه أحداث كل من مسرحية "ملح وفرات" عام 1985م، أما "رحلة فداء" هو زمن تاريخي، فجذوره في الواقع من عصر صدر الإسلام، أما زمن الكتابة فيهما يعود الكاتب إلى التاريخ الإسلامي، لنسج أحداثهما، ولعل البحث في هذا الزمن يتطلب استحضار السياق الثقافي والسياسي الذي كان يعيشه مجتمع الكاتب المحلي، فمسرحية التاريخ الإسلامي، من حيث أحداثه وشخصياته وفضاءاته يشكل مرجعا لاستلهام المسلم أصالته وعزته بالانتماء لهذا التاريخ الديني.

يمكننا القول بأن زمن كتابة هاتين المسرحيتين، يكاد يكون متقاربا، فكتبت مسرحية "ملح وفرات" عام 1985م، أما "رحلة فداء" فكانت عام 1987م وإذا عدنا إلى هذا الزمن سنستشير إلى ظهور الدعوة على التيار الإسلامي. الذي أخذ يسير إلى التخريب، حيث الانفتاح السياسي بعد ذلك على التعددية الحزبية الذي أسسه الدستور في 23 فبراير 1989.[3]

[1] –عزيز محمد: **قراءة في النص المسرحين منشورا ت أمينة للإبداع والتواصل**، المغرب، الدار البيضاء، المغرب، 2011، ص120.

[2] – علي إبراهيم: **الزمان والمكان في روايات غائب طعمة فرمان**، (دط)، (دت)، ص99.

[3] – ينظر فوزي أو صديق: الحقوق والحريات: دستورية تحليلية، منشورات، دار النبأ، الجزائر، 1997، ص12–ص33.

الفصل الثالث: البعد الثوري في مسرحية "هستيريا الدم" و "حب بين الصخور"

أولا/ المضمون العام لكل من المسرحيتين "هستيريا الدم " و "حب بين الصخور"

1.هستيريا الدم:

هستيريا الدم هي مسرحية للكاتب الجزائري عزالدين جلاوجي، تحدث فيها عن الثورة واحداثها في فترة الاستعمار الفرنسي في الجزائر، قام الكاتب بتقسيم نص المسرحية الى تسعة دفاتر وقام بإعطاء لكل دفتر عنوان.

في بداية المسرحية قام الكاتب بتقديم وصف دقيق لبيت الضابط الفرنسي فرنسوا والذي هو عبارة عن بيت فاخر، الذي تحتوي جدرانه على الكثير من الصور لفرنسوا وهو بلباسه العسكري، كما صور لنا الكاتب الحب الذي بين جوستين وخطيبها ميشال وهو ايضا ينتمي الى المعسكر الفرنسي، وكان شديد الفداء لفرنسا، وبعدها وصف لنا فرنسوا وهو في حالة هستيريا بسبب استذكاره للأحداث السابقة وما قام به من جرائم في حق الشعب الجزائري البريء وندمه الشديد واصابته بتأنيب ضمير ومحاولة اقناع خطيب ابنته بتركه لهذه الحرب.

وفي مشاهد لاحقة صور لنا بيت عتيق توجد فيه أم وهي أم لعلي وحسين وخديجة، تبينت من خلال المسرحية أنها في حالة رعب وخوف على أبنائها علي وحسين وهما مجاهدان في صفوف الاخوان لمحاربة الاستعمار الفرنسي واخراجهم من أرضهم، وقد صور لنا أيضا معاناة الأم والأب بسبب ما يتلقوه من تهديدات وتعذيب من طرف الفرنسيين إلا انهما بقيا صامدان ولم يعترفان بشيء وهذا ما زاد قلق الضباط والجنود الفرنسيين وأدى بهم لقتل الأب وبعدها الأم زهرة في مشاهد أخرى.

وفي المشاهد الأخيرة صور لنا الكاتب أن عجوز جالسة في حديقة وأطفال يلعبون من حولها وقد كانت هذه العجوز هي خديجة والاطفال هم أحفادها، وصور لنا الضابط فرنسوا وهو في حالة هستيريا وابنته جوستين تقوم بتهدئته وهذا عند سماعه لحديث خديجة عن ما حدث لهم بسبب الاستعمار الفرنسي في نفس الحديقة وهذا ما زاده تأنيب ضمير وخاصة لقتله للأم زهرة، وفي النهاية يدخل ميشال وهو مبتور الرجل عند عودته من الحرب وتنتهي المسرحية بموسيقى جنائزية.

2.حب بين الصخور:

مسرحية للكاتب عز الدين جلاوجي، موضوعها الثورة الجزائرية تقع في مئة وسبعة عشر صفحة قسمها إلى احدى عشر دفتر واعطى لكل دفتر عنوان.

في المشهد الاول تحدث الكاتب عن الجنرال اندريه بوفر وهو في مكتبه حيث كان يخطط ويعطي الاوامر للجنود للهجوم على المجاهدين وهم في قلعة الجرف، وبعدها يقوم الكاتب بوصف المجاهدين والجبل المقيمون فيه فقد وصف المجاهدين وهم بلباسهم العسكري حيث كانوا مستعدون لمواجهة الاستعمار الفرنسي ورغم قلة الوسائل إلا انهم يحملون معنويات ايجابية، كما صور لنا الكاتب حب الشعب الجزائري لبعضهم البعض وحبهم لوطنهم رجال ونساء. كما صور لنا الكاتب الهجوم الذي قام به الجنود في الجبل الذي يقيم فيه المجاهدين حيث حرقوه بذباباتهم ورشاشاتهم إلا ان المجاهدين كانوا مختفيين، وقد صور لنا عز الدين جلاوجي تلاحم المرأة الجزائرية مع الثوار ومساندتهم في محاربة العدو بالجهاد واسعاف المصابين في الحرب و معالجتهم، وقد صور لنا عزالدين جلاوجي فوز المجاهدين الجزائريين واسترجاع اراضيهم من الاستعمار وهذا راجع لاتحادهم وتلاحمهم وايمانهم بالله عز وجل كما بين لنا في الاخير فرح المجاهدين بفوزهم وإلقائهم لأبيات شعرية تعبر عن سعادتهم بفوزهم على العدو.

ثانيا/ البعد الثوري في مسرحية "هستيريا الدم" و "حب بين الصخور":

الثورة الجزائرية هي ثورة عظيمة، مما استقطبت النظر لكل المبدعين الجزائريين من بينهم المسرحيين، فتناولوا موضوع الثورة في جل نصوصهم المسرحية ومن بين هؤلاء المبدعين الكاتب **عزالدين جلاوجي** حيث تجلى موضوع الثورة في العديد من النصوص ومن بين هذه النصوص "**هستيريا الدم**" و"**حب بين الصخور**" الذي عبر فيهم عن الثورة الجزائرية ومعاناة الشعب الجزائري وهو تحت سيطرة الاستعمار الفرنسي وشراسته.

سنقوم بدراسة الأبعاد الثورية لمسرحيتي "هستيريا الدم" و "حب بين الصخور" بالطريقة نفسها التي اعتمدنا عليها لدراسة الأبعاد التاريخية في مسرحيتي "حلة فداء" و "ملح وفرات"، وذلك من خلال: العنوان، الشخصيات، المكان، والزمان.

1.البعد الثوري من خلال العنوان:

يعتبر العنوان بمثابة عتبة فهو يشكل سلطة النص وواجهته الاعلامية، وقد عنون الكاتب مسرحياته "**هستيريا الدم**" و "**حب بين الصخور**.

فمسرحية "هستيريا الدم" تلفت انتباهنا من خلال العنوان فهو محطة هامة يبين لنا أن هناك حرب، ثورة...، وقد جاء العنوان عبارة عن جملة اسمية متشكلة من كلمتين مبتدأ وخبر، يجعلنا نتخيل أن هناك أزمة نفسية تحدث في النص فكلمة هستيريا هي عبارة عن مرض نفسي تظهر من خلاله اضطرابات انفعالية نتيجة حدث ما أو صدمة، وهذا ما وجدناه في مسرحية عزالدين جلاوجي من خلال الشخصية الرئيسية "فرنسوا" وما أصابته من هستيريا بسبب الجرائم التي قام بها ضد الشعب الجزائري فهو في حالة ندم وخوف فقد أسال دم العديد من الأبرياء حيث قال مخاطبا "ميشال" خطيب ابنته" كفاكم كذبا، كفاكم إفكا وبهتانا، كفاكم متاجرة وسفكا للدماء باسم الوطن والشعب، باسم الله والدين والتاريخ[1]، فقد اصابه تأنيب ضمير لكل ما قام به "صدقني ميشال، سيعذبك ضميرك كما يعذبني أنا الآن، ستعيش بقية حياتك تعيسا كما أعيش أنا منذ سنوات ولم ينفع الطب في ضخ السعادة في حياتي، قصة واحدة وقعت لي في حرب الجزائر أنهكتني ودمرتني."[2]

أما كلمة الدم فهي تشير إلى أن هناك حرب، ألم، جراح، رعب، خوف، ثورة وهذا صحيح فالنص يحمل في طياته موضوع الثورة، ومعاناة الشعب الجزائري إبان الاستعمار الفرنسي الغاشم.

أما في مسرحية "حب بين الصخور"، عنوانها يثير انتباهنا كثيرا ويجذبنا له فقد جاء العنوان على شكل جملة متكونة من كلمتين يبدوان متناقضتان فقد جمع بينهما، بضرف مكان "حب بين الصخور" فكيف يمكن لحب أن يكون بين الصخور، فالحب هي مشاعر وأحاسيس جياشة رائعة والصخور هي قاسية وصلبة، والكاتب هنا صور الحب وهو ناشئ بين الصخور رغم قسوتها.

وقد اختار الكاتب هذا العنوان لجذب الانتباه أكثر وإثارة الاسئلة والدهشة لدى المتلقي وتشويقه لمعرفة أحداث المسرحية.

---

[1] – عزالدين جلا وجي، **هستيريا الدم**، دار المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2015، ص14.

[2]– المصدر نفسه: ص18.

فالعنوان يضم شيئين لا يمكن للعقل أن يتصورهما مع بعضهما في البداية أولهما كلمة "حب" والتي تجعلنا نتخيل أن هناك حب خاص فكلمة حب لها دلالات كثيرة: حنان، عطف، أخوة، مشاعر وغيرها، والحب في المسرحية هو حب المجاهدين لبعضهم البعض وحبهم لأرضهم ووطنهم، أما عبارة "بين الصخور" فهي تدل على مكان ما وهو الجبل، فالصخور تدل على القسوة والصرامة والصعاب، فالعنوان يحمل في طياته الكثير من الدلالات والرموز فالصخور كانت ملجأ للمجاهدين "يرد عباس دون أن يلتفت إليه، وهو يعد رشاشه.

- الرجال في انتظارنا، يجب أن نظل كامنين بين الصخور حتى نباغتهم، يظنون أنهم أبادونا بما فعلوا".[1]

2.البعد الثوري من خلال الشخصيات:

تحتل الشخصية مكانة مهمة في المسرح باعتبارها العنصر الفاعل في المسرحية، فالشخصية المسرحية هي "ذلك الشكل الذي يضعه المؤلف الدرامي لشخص ما ليتبناه الممثل بعد ذلك ويجسده على خشبة المسرح أمام الجمهور."[2]، بمعنى تحول الكائن المتخيل على ورق إلى كائن ملموس على خشبة المسرح بواسطة الممثل.

ويعرفها عبد المالك مرتاض بأن "الشخصية هي مصدر افراز الشرفي السلوك الدرامي داخل عمل، فهي بهذا المفهوم فعل أو حدث، فإن الشخصية أداة يبدعها المؤلف لوظيفة ما."[3] فالشخصية يقوم الكاتب بإبداعها لتقديم عمله على خشبة المسرح، فهي العمود الأساسي في النص المسرحي.

ومن خلال مسرحية "هستيريا الدم" و "حب بين الصخور" سنبرز شخصيات ضد الثورة منها:

أ/ شخصيات استعمارية:

-شخصية الضابط فرنسوا: ضابط في المعسكر الفرنسي حارب الثوار كان يمجد فرنسا ووفي لها، قتل وحارب الشعب الجزائري، بدأ الكاتب أحداثه بهذه الشخصية التي تعتبر شخصية استعمارية غير أنه

---

[1]- عز الدين جلاوجي: **هستيريا الدم**، ص43.

[2]- عيد كمال الدين: **قاموس منهجي لدارسي الفنون في الوطن العربي أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي**، ص392.

[3]- عبد المالك مرتاض: **القصة الجزائرية المعاصرة**، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1990، ص 68.

أصبح في حالة هستيريا لما قام به من جرائم شنعاء في حق الشعب الجزائري، وفي حالة شديدة من الندم حيث نجد في المسرحية "يحدق فرنسوا في ميشال بغضب يضربه بخيزرانه فيطر قبعته العسكرية، ثم يدفعه أرضا في هستيريا صارخا"[1].

ومن خلال قراءتنا للمسرحية نلاحظ أن "فرنسوا" يدخل في حالة هيجان وتأنيب ضمير حين استذكاره للماضي والجرائم التي ارتكبها في حق الأبرياء وبدأ بنصح خطيب ابنته "ميشال" بتركه لهذه الجرائم حيث قال له "أما أنت فستندم إن كانت بك ذرة من ضمير، سيعصف بك الندم، ستتحول الدماء التي أرقت، كابوسا يعصف بك ليل نهار، ولا معنى لكل ما أعطيت من أوسمة ونياشين."

فشخصية فرنسوا تبين لنا بأنه شديد الندم وأنه يحس بتأنيب الضمير وأنه يعيش حياة تعيسة نتيجة كل ما اقترفه في حق الشعب الجزائري.

-شخصية البنت جوستين: هي ابنة الضابط "فرنسوا" مخطوبة لضابط فرنسي، كانت الفتاة العاشقة لخطيبها حيث نجد حديثها "أنا من دونك يا حبيبي زهرة من غير شذا.. جسد من غير روح.. فأنت يا حبيبي روحي وشذاي."[2]

وتمثل البنت المحبة لأبيها المطيعة له حيث وقفت ضد خطيبها إلى جانب أبيها حين قال "ميشال"

- ولكن اباك مجنون يا حبيبتي، مجنون.

تندفع إليه جوستين بغضب.

- حسن ألفاظك ميشال، أبي من مجد فرنسا.[3]

وقد مثلت في المسرحية بأنها بنت مساندة لخطيبها في حربه ضد الجزائر ولا تكترث لنتائج هذه الحرب.

-شخصية ميشال: خطيب البنت "جوستين" ابنت "فرنسوا" وهو ضابط فرنسي، وفي لعمله يمجد فرنسا، قوي وحيوي "يدخل خطيبها ميشال Michael في لباسه العسكري، وهو يفيض حيوية ونشاط".[1]

[1] -عزالدين جلاوجي: **هستيريا الدم**، ص14.

[2] - المصدر نفسه: ص9.

[3]- المصدر نفسه: ص15.

فمن خلال المسرحية تبين لنا أن ميشال يفدي بنفسه لانتصار فرنسا حتى أنه يفديها بروحه وهذا تبين في قوله:

"-أرواحنا من أجل فرنسا، دماؤنا من أجل الخلود.[2]

-شخصية الجنود: وهم عبارة عن مجموعة من الجنود، يقومون بتنفيذ الأوامر وما يوجه لهم من طرف الضباط، وهم يعملون على تعذيب وضرب وقتل الشعب الجزائري بدون رحمة ولا شفقة كما أنهم يتلذذون بهذا التعذيب "يسحب الجنديان الأب إلى خارج الغرفة بإهانة من رجليه، ترتفع أصوات كلاب تنهشه، وضربات جنود تتهاوى عليه، فيتعالى صيحاه."[3]

-شخصية الضابط: يتبين من خلال المسرحية بأنه ضابط فرنسي يعمل على اللحاق بالمجاهدين وتعذيب الشعب، ويقوم بقيادة جنوده واعطائهم الاوامر "يوجه الضابط أوامره إلى الجنود، صارخا.

- اسحبوه خارج البيت، اريده أن يرى النجوم في وضع النهار اريده ان يكون عبرة للجميع، لابد ان نخمد هذه الثورة، وهذا التمرد."[4]

أما الشخصيات الاستعمارية في مسرحية "حب بين الصخور" كان لها نفس الدور الذي قامت به الشخصيات في مسرحية "هستيريا الدم" فقد عملت على قصف وقتل ومحاربة الجزائريين وتمثلت في:

-شخصية الجنرال اندريه بوفر: هو الشخصية الاستعمارية في المسرحية، صوره الكاتب وهو بلباسه العسكري، بدأ به المسرحية ووصفه بدقة وهو في مكتبه، صوره عزالدين جلاوجي أنه مخلص لفرنسا، كان في البداية متحمس للمعركة، واصداره للأوامر والتخطيطات للجنود، كان واثق في البداية من هزمه للمجاهدين حيث وصفهم بالهمج "المجد لفرنسا، الموت لقطاع الطرق، الموت للرعاع الهمج."[5]فقد صور في المسرحية بمراحل عدة قبل خوضهم المعركة وبعد المعركة إلى ان أصيب بهلوسة وهستيريا عند إصابته بخيبة أمل بسبب

---

[1]- عز الدين جلاوجي: **هستيريا الدم**، ص8.

[2]-المصدر نفسه: ص10.

[3]- المصدر نفسه،:ص40.

[4]- المصدر نفسه:ص40.

[5] - عزالدين جلاوجي: **حب بين الصخور**، دار المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع-الجزائر، 2015، ص9.

هزيمتهم وفشل خطتهم "اللعنة، كأن الكارثة وقعت، لا أحد يرد على اتصالي، لا أحد عاد والظلام اللعين بدا يزحف."[1]

–شخصية الجنود: صورهم الكاتب وهم بلباسهم العسكري ينفذون أوامر الجنرال، وذهابهم إلى مكان وجود المجاهدين بالذبابات وحرق المكان، كما تبين من خلال المسرحية مدى حبهم لوطنهم حيث عملوا على المجاهدين وتفجير أماكنهم "يقدم الضابط التحية العسكرية، ثم يقول

– ألهبنا سيدي الجبل بالقذائف، لقد صببنا عليه نار جهنم، وحولناها كومة رماد."[2]

أما الشخصيات الثورية فقد صورها عزالدين جلاوجي جميعها في صورة البطولة فقد عمل الجميع على محاربة الاستعمار والتصدي له في كلتا المسرحيتين "هستيريا الدم" و "حب بين الصخور".

ب/ شخصيات ثورية:

– شخصية علي: وصفه الكاتب بأنه شاب مثقف، درس في المدينة رافض للاستعمار الفرنسي، ولا طريق لإخراجه إلا بالجهاد، ظهر في المسرحية وهو في حوار مع أمه التي تريده الابتعاد عن الجهاد خوفا عليه من الموت ولكن علي حاول إقناعها بضرورة وواجبه اتجاه وطنه لاستخراج الاستعمار الغاشم حيث نجد من خلال حوارهما قوله لها "بل هو مهمتنا جميعا يا أماه، هذه الحرب لا نريدها، ولكنها مفروضة علينا، وليس لنا طريق ثالث غير الثورة ضد المجرمين الذين استباحوا أرضنا..."[3]

كما أن اسم علي يحمل رمز ديني وهو علي بن أبي طالب وهو من الخلفاء الراشدين.

–شخصية حسين: يتبين لنا من خلال المسرحية أنه شاب مناضل، شديد الحب لوطنه، ويبدو أنه منذ زمن طويل وهو ينتمي إلى الاخوان، ويبدو أنه من خلال ما مر به من حروب غيرت البعض من طباعه وأصبح قاسي القلب بعض الشيء

[1]– المصدر السابق: ص49.

[2]– المصدر نفسه، ص32.

[3]– عزالدين جلاوجي: **هستيريا الدم**، ص28.

"– ايه حسين، لقد غيرت الحرب طباعك، وقتلت قلبك الصغير."[1]

وهو يحمل اسم ديني وهو اسم حسين ألا وهو حفيد الرسول صلى الله عليه وسلم.

–شخصية الأم: هي أم لأبناء انتفضوا ضد فرنسا وراحوا يحاربونها، تبين شخصية الأم من خلال المسرحية مثل كل الأمهات اللاتي يخفن على أبنائهم حيث نجد في المسرحية قولها وهي تحدث ابنها

"– لعلك تظن أني وجدتكم مرميين على قارعة الطريق، أو لعلك تعتقد أن رعدا جبارا رمى بكم إلي."[2]

فهي في خوف شديد على ابنائها ولا تريد خسارتهم ولكن في الاخير تلين لابنها ورغبته المتمثلة في الجهاد ومحاربة فرنسا حيث نجد ان الام استسلمت لما قاله ابنها

"تصمت الأم لحظات، تسند بذراعها على الجدار، وقد تغشاها إرهاق وتعب، تطرق برأسها، ثم تتمتم بهدوء.

– بلى، ومن لا يحب وطنه؟ ومن لا يحب الحرية؟"[3]

وفي المشاهد التالية بين لنا الكاتب أن الأم بطلة فقد قامت بمساندة المجاهدين ومساعدتهم لتحرير الوطن من أيادي العدو الغاشم، حيث نجد في المسرحية أن الأم تعرضت للتعذيب من طرف الضباط الفرنسيين "يضحك الضابط، ثم يصيح فيها.

– يا لك من ماكرة، تحسنين خلق الأكاذيب.

يشعل سيجارة، يمتص منها عميقا بقلق، يقترب من الأم يتأملها بحقد، يقذف بالسيجارة في عينيها، يبصق في وجهها ويخرج."[4]

[1]– عز الدين جلاوجي: **هستيريا الدم**، ص31.

[2] – المصدر نفسه: ص26.

[3]– المصدر نفسه: ص29.

[4]– المصدر نفسه: ص43.

–شخصية الأب: يبدو من خلال المسرحية أن الأب هو رجل كبير يعمل على إعالة بيته، يصنع قفف من الحلفاء، وهو الأب الخائف على أنائه المجاهدين ويتبن لنا أنه شجاع فرغم كل العذاب الذي تلقاه من الجنود إلا أنه لم يبيع أبناء وطنه وظل صامدا في وجه العدو

"يترنح الأب، ثم يتماسك قائلا:

- ماذا تريد مني؟

يستدل الضابط درته من حزامه، يضرب بها كفه مرارا، يسأل.

- من جاءكم البارحة من قطاع الطرق؟
- لا أحد نحن لانعرف قطاع الطرق.[1]

فرغم كل الاهانات وما تعرض له من عذاب إلا أنه لم يبدي بحرف واحد.

–شخصية خديجة: يتبين في المسرحية أنها أخت علي وحسين، يبدو أنها في حالة خوف ورعب مما يحدث لهم من طرف الفرنسيين، كما أنه لها نفس موقف أخوتها علي وحسين وهو رفضهم للاستعمار

"– يا أماه انت تعاندين، إخراجه من المخبأ خطر كبير علينا، وعلى القرية كلها."[2]

فقد كان دورها في المسرحية مساعدة والدتها على إخفاء والتكفل بالضابط الفرنسي الأسير

"ترد خديجة ثم تندفع لإحضار الماء قائلة:

- لا تخافي إنه مربوط."[3]

–شخصية المجاهدين: هم عبارة عن شباب انتفضوا الاستعمار الفرنسي، يؤمنون بفكرة الجهاد وأن اخراج العدو لا يكون إلا بالثورة والسلاح يحملون في أنفسهم حب قوي وشديد لوطنهم "يتلفت علي إلى المجاهدين مستفسرا.

---

[1]– عز الدين جلاوجي: **هستيريا الدم**، ص39.

[2]– المصدر نفسه: ص77.

[3] – المصدر نفسه: ص79.

- ماذا قررتم بشأنه؟ كيف ترون قتل هذا النجس؟

يدوس أحد المجاهدين بقدمه على رأس الضابط قائلا يخنق.

- أفصل رأسه عن جسده، ليس له جزءا إلا الذبح."[1]

كانت هذه الشخصيات الثورية المتمثلة في مسرحية "هستيريا الدم" أما الشخصيات الثورية في مسرحية "حب بين الصخور" لم تختلف عنها كثيرا فهي أيضا كان دور البطولة فيها جماعي عملت على مواجهة الاستعمار الفرنسي ومن بين هذه الشخصيات نذكر:

–شخصية عباس لغرور: وصفه الكاتب في لباسه العسكري، وأنه شاب في العقد الثالث، أبيض اللون، ووجهه مزين بلحية خفيفة، "من بعيد يقبل عباس رشيق نشيطا في لباسه العسكري، وقد اعتمر قبعة تقليدية رمادية اللون، يحمل رشاشه في يده اليمنى، شاب في العقد الثالث من عمره، أبيض اللون، تزين وجهه لحية سوداء خفيفة."[2]وهو من المجاهدين الذين يواجهون الاستعمار الفرنسي لاسترجاع حرية الوطن، يقوم بالتحاور مع الاخوان والتخطيط للجهاد، وهو يفضل الموت والشهادة كي يحيى أبناء الوطن في حرية وحياة كريمة.

–شخصية البشير: وصفه الكاتب هو الآخر بلباسه العسكري "يندفع إليه البشير بلباسه العسكري في اهتمام وقد أثقل الرشاش كتفه"[3] وهو أيضا من الاخوان المجاهدين الرافضين للاستعمار الفرنسي في أرضهم، يعمل على رفع وزرع المعنويات الإيجابية في نفوس المجاهدين ويمتاز بالثقة في النفس والذكاء والحنكة وحبه العظيم للوطن.

–شخصية سي صالح: مجاهد في صفوف الاخوان، يمتاز بالشجاعة والقوة وحبه للجهاد "يقاطعه صالح دون أن يحول بصره عن السفح.

- يجب أن نركز على سلاحهم، إن غنمناه سيقوينا في الجولة القادمة، إننا نتفوق عليهم معنويا،

[1] – عز الدين جلاوجي: **هستيريا الدم**، ص71.

[2] – عز الدين جلاوجي: **حب بين الصخور**، ص19.

[3]– المصدر نفسه: ص 20.

- ويتفوقون علينا ماديا، وعلينا ان نسرق منهم هذا التفوق."[1]

-شخصية عون: يعمل على مساعدة المجاهدين وإعطائهم يد العون، محب لوطنه حيث جمع الرجال والنساء لمساعدة المجاهدين في المعركة "يرد عون، رغم تلاحق أنفاسه، وقد تفصد جبينه عرقا

- جمع من نساء الأعراش ورجالها التحقوا بنا.[2]

-شخصية فاطمة: تصور في المسرحية المرأة المكافحة المناضلة، المساعدة للإخوة المجاهدين وإيمانها بضرورة ذلك "يحمل الجريح بعيدا إلى المركز، تنهض فاطمة قائلة:

- لابد لنا أن نخوض المعركة فعليا مع الرجال، هم في حاجة لنا."[3]

وقد صورها الكاتب مجاهدة وشهيدة فقد كانت نهايتها على يد الاستعمار الغاشم واستشهدت بشجاعة "تعود فاطمة وهي تجر رشاشين فرحة

- عدت بالسلاح يا اخوان، عدت بالسلاح، سأدخر أحدهما لابني فلذة كبدي...

تنطلق رصاصات تصيبها في الظهر فتتهاوى يمسك بها بشير ويجرها إلى المكمن."[4]

-شخصية حليمة: صورها الكاتب هي الأخرى المرأة المناضلة، الشجاعة المعينة للمجاهدين والمسعفة لهم حيث تقوم بمعالجة المصابين منهم "تضعه المرأتان وتعودان إلى الساحة، تمدده حليمة جيدا على بطنه وقد اشتد ألمه، تتفحص كتفه قائلة

- رصاصة غادرة أصابت كتفه الأيمن."[5]

-شخصية الإخوان: صورهم الكاتب بأنهم يقطنون في قلعة الجرف، يحملون أسلحة ويرتدون معظمهم قشا بيات، وصور لنا أيضا أن بشير وعباس يزرعون فيهم الأمل وحب الوطن "إنها معركتنا سننتصر اسمعوا يا

1- عز الدين جلاوجي: **حب بين الصخور**، ص26.

2- المصدر نفسه: ص28.

3- المصدر نفسه: ص48.

4- المصدر نفسه: ص88.

5- المصدر نفسه: ص47.

إخوان، اسمعوا إرادة الرجال، سننتصر، سننتصر، وكم من فئة قليلة غلبت فئة كثيرة بإذن الله، والله مع الصابرين."[1]

–شخصية محمد الشبوكي: ظهر في المسرحية بشاعر الثورة، برز بإلقاء شعر عن الثورة، ومساندة المجاهدين بشعره الثوري، حيث أن الثورة لم تكن بالسلاح فقط وإنما بالقلم أيضا حيث يزرع حب الوطن لدى الشعب الجزائري بأدائه شعره القوي "يعتلي الشبوكي صخرة كبيرة، يواجه الجميع منشدا، فيما يردد معه الآخرون، وقد ارتفعت الأعلام.

جزائرنا يا بلاد الجدود

نهضنا نحطم عنك القيود

ففيك برغم العدا سنسو

ونعصف بالظلم والظالمين."[2]

3.البعد الثوري من خلال المكان:

إن أهم خاصية تميز الحدث المسرحي في سائر الفنون الأدبية هي الفضاء المكاني، فعزالدين جلاوجي أبرز من خلاله أهداف وخفايا وظفها في مسرحياته، ومن خلال قراءتنا للنصوص المسرحية "هستيريا الدم" و "حب بين الصخور" نجد أن الكاتب وظف أبعاد ثورية من خلال المكان الموظف في المسرحيات، فقد أطر الكاتب لفضاء النص بفضاءات أساسية هي: البيت، القرية، الجرف، المكتب وغيرها، كما نلاحظ فقد اقتصر المكان على مستويين أساسيين مغلق ومفتوح.

وظف عز الدين جلاوجي في مسرحية "هستيريا الدم" "البيت" كمكان تواجد الشخصيات الاستعمارية، فقد افتتح مسرحيته في المشهد الأول بمكان تواجد "فرنسوا" وهو في بيته الذي وصفه بالبيت الفاخر "كان البيت فاخرا ينبأ عن ثراء الاسرة ووجاهتها."[3] كما أنه يطل على حديقة حيث نجد "يشرف البيت على حديقة فناء، تنبعث منها زقزقة عصافير، وهديل حمامات، وعبق زهور تفتحت من أيام فرحة

[1] –عز الدين جلاوجي: **حب بين الصخور**، ص23.

[2] – المصدر نفسه: ص110.

[3]– عزالدين جلاوجي: **هستيريا الدم**، ص7.

الربيع."[1] فرغم فخامة البيت وجمال الطبيعة التي حوله إلا أن الضابط كان في حالة هستيريا لاستذكاره لما قام به في الماضي من جرائم في حق الشعب الجزائري في نفس المكان.

أما في مسرحية "حب بين الصخور" صور لنا عزالدين جلاوجي الشخصيات الاستعمارية متواجدة في المكتب وهو مكان تواجد الضابط "اندريه بوفر" والتقائه فيه مع جنوده، كما نلاحظ فهو عبارة عن مكان مغلق مكان تواجد الاستعمار الفرنسي، حيث توضع فيه الخطط العسكرية للقضاء على الثورة والثوار، فمن خلال فضاء البيت والمكتب المتواجد فيهم الشخصيات الاستعمارية نلاحظ أنه خصص لهم الكاتب حيز ضيق.

صور لنا الكاتب مكان إقامة الثوار وعائلتهم وأهلهم، ففي مسرحية "هستيريا الدم" قدم لنا الكاتب بيت إقامة عائلة الثوار "علي" و"حسين"، وهو عبارة عن بيت بسيط قروي عتيق "قنديل في ركن البيت تتراقص ذؤابته كديك ذري مذبوح، فتتراقص معه الظلال على زاوية البيت أميل قليلا إلى الجدار الذي يحتض الباب الخشبي العتيق"[2] فهو بيت يعبر عن وضع الأسرة وطبيعة الحياة المزرية نتيجة قهر الاستعمار الفرنسي، الذي يحاصره ويداهمه من حين إلى آخر بسبب زيارة المجاهدين له.

وقد صور لنا الكاتب أيضا مكان تواجد المجاهدين وهي الشخصيات الثورية ففي مسرحية "هستيريا الدم" حيث كان الثوار مقيمون في الغابة ومن حين إلى آخر يزورون القرية وهو عبارة عن مكان مفتوح وواسع، فنلاحظ من خلال هذا أن الكاتب حينما وظف المكان الذي يتعلق بالثوار فإنه يشكله في طبيعة مفتوحة وواسعة للمجاهدين، وهذا يدل على أن الجزائر هي ملك للشعب الجزائري فقط وهو من له الحق فيها، وهذا ما نجده في مسرحية "حب بين الصخور" فالماكن المفتوحة مكان لإقامة الثوار ألا وهو قلعة الجرف "قمة الجبل" حيث نجد في المشهد الثاني من المسرحية "في قمة قلعة الجرف، ترسم الطبيعة لوحات شامخة للصلابة والقوة."[3] فالجبل معروف بمكان احتضان الثورة والثوار، ففيه تنطلق المعارك وهو المكان الصلب، الذي يحيط به الموت، ومن خلال هذا نلاحظ أن "عزالدين جلاوجي" حينما يتعلق الامر بالمقاومة فإنه يوظف المكان بفضاء مفتوح وواسع وحينما يتعلق الامر بالاستعمار يوظفه بأماكن مغلقة.

---

[1]- عز الدين جلاوجي: **هستيريا الدم**، ص8.

[2]- المصدر نفسه: ص25.

[3]- عزالدين جلاوجي: **حب بين الصخور**، ص19.

4.البعد الثوري من خلال الزمان:

الزمن عنصر فاعل في المسرحية ومن خلال مسرحية "هستيريا الدم" ومسرحية "حب بين الصخور" نستخرج الأبعاد الثورية من خلال زمن حكائي أو ما يسمى زمن الحركة المعروضة.

ففي مسرحية "هستيريا الدم" نجد كسر للزمن من خلال الاسترجاع والاستذكار بارز في شخصية "فرنسوا" من خلال عالمه النفسي، فقد أصبح رهين حصار نفسي بسبب ما قام به من جرائم وقتل وتعذيب للشعب الجزائري "وحده السيد فرنسوا كان يتكوم على نفسه فوق اريكة جلدية فخمة يحاول ان يلف ذراعيه على رأسه"[1]، فمن خلال هذا المشهد يتبين لنا الزمن الحاضر وبعدها يبدأ الزمن بالعودة إلى الماضي من خلال استرجاع "فرنسوا" وتعذيب الضمير لما قام به في الماضي من تعذيب وقتل وجرائم عدة في حق الابرياء، وخاصة عند استذكاره لقتله الام زهرة ظلما في الحديقة فهذا المكان يعيده إلى زمن الثورة، فعند لقائه بالسيدة التي كانت جالسة فيها وقامت برويها لما جرى فيها من احداث وكيف قتلت امها ظلما، فكأنما اعادت به لمشاهدة الاحداث واللحظة التي جرت فيها من الماضي الى الحاضر، وقد ابرز "عزالدين جلاوجي" منذ بداية المشهد الاول عند سماع "فرنسوا" للحوار الذي دار بين "ميشال" خطيب ابنته وهو سعيد لما يقوم به من قتل وتعذيب للشعب الجزائري "ينتفض السيد فرنسوا فجأة، صارخا فيهما بغضب كالمجنون وهو يضرب الارض بخيزرانه.

- عليما اللعنة، اخرجا من بيتي، عليكما اللعنة، اخرجا."[2]

أما الزمن في مسرحية "حب بين الصخور"، فقد اعتمد الكاتب على السيرورة المنطقية للأحداث، حيث كان الشيخ في الحاضر ويروي عن ماضيه الاليم المليء بالبطولات للشباب حيث احذ بهم من زمنهم الى زمنه الماضي لزرع فيهم طاقة ايجابية لحب الوطن والحفاظ عليه.

[1]- عزالدين جلاوجي: **هستيريا الدم**، ص08.

[2] - المصدر نفسه، ص13.

خاتمة

بعد انتقالنا من محطة إلى محطة من عناصر البحث التي جالت بنا في رحاب التاريخ الإسلامي والتاريخ الثوري بشخصياته المثيرة، أسفر هذا البحث عن مجموعة من النقاط الآتية:

– يعتبر توظيف التاريخ في الكتابات المسرحية منبعا هاما واستقطابا والهاما للكتاب المسرحيين الجزائريين.

– سعى الكتاب المسرحيين الجزائريين إلى توظيف البعد التاريخي في كتاباتهم باعتباره منبع أصلهم ومصدر فخرهم لما يحمله من بطولات مازال يشهد لها التاريخ إلى يومنا هذا فكان هدفهم بالدرجة الأولى دعوة لمقاومة المستعمر الفرنسي.

– تعد المسرحيات الثورية صورة معبرة عن معاناة الشعب الجزائري جراء الاستعمار الفرنسي وهما دراما تاريخية استندت إلى الواقع في نسج عوالمها كما أضفى المبدع من خياله بعض أحداثها.

– استلهم عز الدين جلا وجي موضوع المسرحيات الثورية من التاريخ، وكانت أحداثها مأخوذة من الواقع وقدم من خلالهم صورة حية عن جرائم المستعمر الفرنسي والذي استغل في ترسيخ التخلف.

– اهتم الكاتب برسم شخصياته بالفعل الذي تقوم به، والوظيفة والدور الذي أسند إليها في النص المسرحي، فتنوعت شخصياته بين الشخصية الرئيسية التي نالت دور البطولة، التي ركز فيها على المضمون الثوري والتاريخي، فحضر البطل الإيجابي الذي يرنو إلى التغير، وهناك الشخصيات الثانوية التي ساعدت البطل في مسيرته، وكذا الدفع بأحداث المسرحية إلى النهاية.

– تناول عز الدين جلا وجي موضوع الثورة من زوايا مختلفة فأبرز أثرها على المجاهدين وغاص في نفسية الجندي الفرنسي مبرزا ما يسرى بداخله من إحساس بالضياع والندم وتأنيب الضمير.

– من حق الأديب أن يعيد النظر في أحداث الماضي المسموح له بالإضافة التي لا تغير الجوهر والحذف الذي لا يغير الحقيقة.

– شكلت العودة إلى التاريخ في المسرح الجزائري مظهر من مظاهر مقاومة المحتل الذي سعى إلى طمس الشخصية الجزائرية والقضاء على مقوماتها، فأعادوا بعث الصفحات المشرقة من خلال استحضار الشخصيات التاريخية في أعمالهم المسرحية.

– كشف الكاتب عز الدين جلا وجي عن نوع جديد من التأليف هو (التداخل بين نوعين من الأجناس الأدبية) السرد والمسرح، وهذا التوجه الجديد لدى الكاتب، يكمن في الطريقة الجديدة في الكتابة من حيث مزجه الحوار المسرحي بالسرد الروائي أو القصصي، في الوقت الذي يهيمن الحوار على المسرحية، وهي الكتابة الجديدة التي أطلق عليها اسم "المسردية".

قائمة المصادر

والمراجع

القرآن الكريم، رواية ورش، سورة النحل، الآية[6].

القرآن الكريم، رواية ورش، سورة الأحزاب، الآية[28].

أولا–المصادر:

1. عز الدين جلاوجي: **رحلة فداء**، دار المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع–الجزائر، 2020.
2. عز الدين جلاوجي: **ملح وفرات**، دار المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع–الجزائر،2020.
3. عزالدين جلا وجي: **هستيريا الدم**، دار المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع–الجزائر، 2015.
4. عزالدين جلاوجي: **حب بين الصخور**، دار المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع–الجزائر، 2015.

ثانيا– المراجع:

أ/العربية

1. أحسن ثليلاني: **الثورة الجزائرية في المسرح العربي**، مسرحية "مأساة جميلة" لعبد الرحمان الشرقاوي أنموذجا، محافظ المهرجان الوطني المسرح المحترف، وزارة الثقافة، الجزائرية، ط01، 2008.
2. أحسن ثليلاني: **المسرح الجزائري والثورة التحريرية**، دراسة تطبيقية في صور إسهام المسرح الجزائري في ثورة أول نوفمبر 1954، دار الساحل، وزارة الثقافة، الجزائرية.
3. أحمد بيوض: **المسرح الجزائري نشأته وتطوره 1926–1989**، منشورات التبيين، سلسلة الأبحاث والدراسات، د ط،
4. أحمد بيوض: **المسرح الجزائري**، نشأته وتطوره، غرناطة للنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، 2013.
5. أحمد توفيق المدني: **حنبعل**، المطبعة العربية بالجزائر، 1950.
6. إدريس قرقوة: **التراث في المسرح الجزائري (دراسة في الأشكال والمضامين**، مكتبة رشاد للطباعة والنشر والتوزيع، ج1،سيدي بلعباس، الجزائر، ط1، 2009.
7. إدريس قرقوة: **الظاهرة المسرحية في الجزائر، دراسة في السياق والآفاق**، دار الغرب النشر والتوزيع، وهران،2005.
8. إدريس قرقوة: **الظاهرة المسرحية في الجزائر، دراسة في السياق والآفاق**، دار الغرب النشر والتوزيع، وهران،2005.

9. بطرس البستاني: **أدباء العرب في الجاهلية وصدر الإسلام حياتهم وآثارهم نقد آثارهم**، مؤسسة هنداوي، ط1، 2014.

10. حسين هارف: **فلسفة التاريخ في الدراما التاريخية**، دار الكندي للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1981.

11. حفناوي بعلي: **الثورة الجزائرية في المسرح العربي**، الجزائر انموذجا، محافظة المهرجان للمسرح المحترف وزارة الثقافة، الجزائر، د ط، 2111.

12. خو رشيد فاروق: **الموروث الشعبي**، دار الشروق، لبنان، ط1، 1992.

13. سمير روحي الفيصل: **الرواية العربية بناء ورؤيا–مقاربة نقدية**– منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، ط01، 2003.

14. صالح لمباركي: **دراسات مسرحية**، ج2، مطبعة الهدى، عين مليلة، ص27..

15. صالح لمباركية: **المسرح في الجزائر**، دار الهدى، 2005.

16. طه حسين: **خصام ونقد**، دار العلم للملايين، ط09، 1989.

17. عبد القادر القط: **من فنون الأدب المسرحية**، دار النهضة العربية، بيروت، (دط)/1978.

18. عبد الرحمن ابن خلدون: مقدمة ابن خلدون، تحقيق: عبد السلام الشدادي، ج1، بيت الفنون والأدب، الدار البيضاء، 2005.

19. عبد المالك مرتاض: **دليل مصطلحات ثورة التحرير الوطنية الجزائرية**، 1945-1662، المركز الوطني للدراسات والبحث في الحركة الوطنية وثورة أول نوفمبر 1954، المطبعة الحديثة للفنون المطبعية، 2001.

20. عبد المالك مرتاض: **القصة الجزائرية المعاصرة**، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1990.

21. عز الدين جلا وجي: **الأعمال المسرحية غير الكاملة**، دار الأمير خالد للنشر والتوزيع، الجزائر،2009

22. علي إبراهيم: **الزمان والمكان في روايات غائب طعمة فرمان**، (دط)، (دت).

23. عمر عبد العزيز عمر: **دراسات في تاريخ العرب الحديث والمعاصر**، دار النهضة العربية، بيروت،1980.

24. عمر عبد العزيز عمر: **دراسات في تاريخ العرب الحديث والمعاصر**، دار النهضة للطباعة والنشر والتوزيع، 1990.

25. عمر عبد العزيز عمر: **دراسات في تاريخ العرب الحديث والمعاصر**، دار النهضة العربية، بيروت،1980.

26. محمد البشير الإبراهيمي: **مقال "فلسطين–واجباتها على العرب"**، آثار محمد البشير الإبراهيمي، ج2، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر،1987.

27. محمد الفكري الجزار: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، المصرية العالمية للكتاب، ط1، 1989.

28. محمد مصطفى كمال: **موسوعة المسرح العربي**، بيروت، دار المنهل اللبناني، ط1، 2013.

29. مخلوف بوكرح: **التلقي والمشاهدة في المسرح**، مقامات للنشر والتوزيع، وزارة الثقافة، الجزائر، دط،2003.

30. مرتاض عبد المالك: **الثقافة العربية في الجزائر بين التأثير والتأثر**، دار الحداثة بالتعاون مع ديون المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1982.

31. مرتاض عبد المالك: **الثقافة العربية في الجزائر بين التأثير والتأثر**، دار الحداثة بالتعاون مع ديون المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1982.

32. مفدي زكرياء: **إلياذة الجزائر**، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1.

33. نبيلة إبراهيم سالم: **نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة**، النادي الأدبي، الرياض، 1987.

34. قسطنطين زريق: نحن والتاريخ، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1959.

35. فوزي أو صديق: الحقوق والحريات: دستورية تحليلية، منشورات، دار النبأ، الجزائر، 1997.

36. بشارة زين الشدياق: "المعتمد المدرسي"، دار صادر للنشر، الجزائر، د ط، 2007.

37. زيد عبد المطلب: **رسم الشخصية المسرحية قراءة في مسرحية كليوباترا لشوقي**، دار غريب للطباعة والتوزيع، القاهرة، (دط)، (دت).

38. صالح لمباركية: **المسرح في الجزائر**، بهاء الدين للنشر والتوزيع، قسنطينة، ط2، 2007.

39. عبد القادر القط: **من فنون الأدب المسرحية**، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، دط، 1978.

40. عبد المالك مرتاض: **دليل مصطلحات الثورة التحريرية الجزائرية 1954–1962**، منشورات المركز الوطني للدراسات والبحث في الحركة الوطنية وثورة نوفمبر 1954، المطبعة الحديثة للفنون المطبعية، الجزائر، ط1، د ت،

41. عبد المالك مرتاض: **فنون النثر العربي في الجزائر 1931–1954**، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983.

42. عز الدين جلاوجي: **النص المسرحي في الأدب الجزائري**، دراسة فنية، وزارة الثقافة، الجزائر، (دط)، 2007.

43. عزيز محمد: **قراءة في النص المسرحين منشورا ت أمينة للإبداع والتواصل**، المغرب، الدار البيضاء، المغرب، 2011..

44. محمد الدالي: **الأدب العربي المعاصر**، عالم الكتب للنشر و التوزيع، القاهرة، مصر، ط2، 2006.

45. محمد الدالي: **الأدب العربي المعاصر**، عالم الكتب للنشر و التوزيع، القاهرة، مصر، ط2، 2006.

46. سلام أبو حسن: **حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف**، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، جمهورية مصر العربية، ط3، 2007

47. عبد المالك مرتاض: **القصة الجزائرية المعاصرة**، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 199.

ب–المترجمة:

– جورج لوكا تش: **الرواية التاريخية**، تر: صالح جواد كاظم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط2، 1968.

ثالثا–المعاجم والقواميس:

1. ابن منظور: **لسان العرب**، مج2، دار إحياء التراث العربي، بيروت–لبنان، مادة(ش خ ص).

2. ابن منظور: **لسان العرب**، مج6، دار إحياء التراث العربي، بيروت–لبنان، مادة (م ك ن).
3. ابن منظور: **لسان العرب**، دار صادر بيروت–لبنان، ط3، مادة(سرح).
4. أبي نصر اسماعيل بن حماد الجوهري: "**الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية**"، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج 2، ط1، 1420، 1999.
5. جار الله القاسم محمود بن عمر الزمخشري: **أساس البلاغة**، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت–لبنان، ط1، 1996، مادة (س، ر، ح).
6. جبران مسعود: **الرائد معجم لغوي عصري**، دار العلم للملايين، بيروت، ط8، 2001.
7. حميد بوديش: " **الأسيل القاموس العربي الوسيط**"، دار الراتب الجامعية للتوزيع والنشر، بيروت، ط1، 1997.
8. الخليل بن أحمد الفراهيدي: **كتاب العين**، دار الكتب العلمية، بيروت–لبنان، ط1، 2003، مادة(سرح).
9. عبد النور جبور: **المعجم الأدبي**، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1949.
10. عيد كمال الدين: **قاموس منهجي لدارسي الفنون في الوطن العربي أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي**.
11. ماري إلياس، حنان قصاب: **المعجم المسرحي**، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 1997.
12. محمد داود: **معجم التعبير الاصطلاحي في العربية المعاصرة**، دار غريب، القاهرة، 2003.

رابعا–المجلات و الدوريات:

1. أحسن ثليلاني: **المسرح الجزائري حضور أصيل حصن الجزائر ضد المسخ**، مجلة الدولي للفن الرابع، وزارة الثقافة، بجاية، ع36، 2012.

2. أحسن ثليلاني: **توظيف البعد الديني في المسرح الجزائري**، مجلة العوم الإنسانية، الجزائر، مج ب، ع32، ديسمبر 2009.
3. جميل حمداوي: **السيميوطيقا والنونة**، مجلة عالم الفكر، مج25، العدد 03، مارس1997.
4. جوزيف ناشف: **لمحة عن المسرح في حلب**، مجلة الأسبوع الأدبي، ع1283، 11فيفري، 2012
5. فضلاء محمد الطاهر: **المسرح تاريخا ونضالا**، مجلة الثقافة، ع 90، نوفمبر- ديسمبر 1985، الجزائر.
6. النص القانوني للمسرح، **مجلة حقائق تصدر عن المجلس الشعبي لمدينة الجزائر**، ع 48.
7. مخلوف بوكرح: **ملامح عن المسرح الجزائري**، مجلة ثقافية، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، رغاية الجزائر، ع05، 1982.
8. ينظر، إسماعيل **بن صفية، قناع التاريخ وقضايا الثورة في مسرحية يوغرطة لعبد الرحمان ماضوي**، مجلة الأثر، ع13، مارس2012.

خامسا–الرسائل الجامعية:

1. أحسن ثليلاني: **المقاومة الوطنية في المسرح الجزائري (ما بين 1954–1962)**، مخطوط رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة منتوري، قسنطينة، 2006، ص201
2. هنشري إيمان: **الموروث التاريخي في مسرح سعد الله ونوس "رأس الملوك جابر" وطقوس الإشارات والتحولات انموذجا"**، مخطوط كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة والأدب العربي، مدرسة الدكتوراه للأدب العام والمقارن، جامعة باجي مختار عنابة،201.
3. ينظر، العلجة هذلي: **توظيف التراث الشعبي الحلقوي في الجزائر "مسرحية القراب والصالحين لولد عبد الرحمان كاكي انموذجا"**، مخطوط رسالة ماجستير، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية قسم اللغة العربية وآدابها، فرع دراماتوجيا ونقد مسرحي، جامعة المسيلة، 2009.
4. ينظر، غريبي عبد الكريم، **الفكاهة في مسرح عبد القادر علوله بين الإبداع والاقتباس**، مخطوط رسالة ماجستير في النكتة الشعبية، كلية العلوم الإنسانية والعلوم الاجتماعية قسم الثقافة الشعبية، جامعة أبي بكر بالقايد- تلمسان،2012.

سادسا– المواقع:

- إسماعيل بن صفية: **مقال بين المسرح الشعري والتاريخ**، من موقع: أرشيف أدباء وشعراء ومطبوعات، بالجزائر.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

شكر وتقدير

مقدمة:.....**أ–د**

مدخل مفاهيمي: **2–10**

أولا/ مفهوم المسرح:.....**2**

أ/ لغة:.....**2**

ب/ اصطلاحا:.....**3**

ثانيا/ مفهوم التاريخ:.....**5**

ثالثا: مفهوم الثورة:.....**6**

أ/ لغة: **6**

ب/ اصطلاحا:.....**7**

رابعا/ لمحة عن المسرح الجزائري:.....**7**

الفصل الأول: علاقة المسرح بالتاريخ والثورة.....**12–33**

أولا: المسرح والتاريخ.....**12**

1–علاقة المسرح بالتاريخ.....13

2–مصادر تأليف المسرح الجزائري ومدى تأثره بالمادة التاريخية.....16

أ–الاقتباس.....16

ب–التراث الشعبي.....16

ج–التاريخ العربي الإسلامي.....17

د–التاريخ المغربي القديم.....18

هـ- التاريخ الغربي.....19
3-توظيف التاريخ في بعض الأعمال المسرحية.....19
أ-مسرحية "الناشئة المهاجرة" لمحمد صالح رمضان.....21
ب-البعد التاريخي في مسرحية "البحث عن الشمس" لعز الدين جلا وجي.....23
ثانيا: المسرح والثورة.....27

الفصل الثاني: البعد التاريخي في مسرحية "رحلة فداء" و"ملح وفرات" انموذجا....35-53

أولا: المضمون العام لكل من المسرحيتين "رحلة فداء" و"ملح وفرات".....35
ثانيا: البعد التاريخي في مسرحية "رحلة فداء" و"ملح وفرات".....41
1-البعد التاريخي من خلال العنوان.....41
2-البعد التاريخي من خلال الشخصيات.....43
3-البعد التاريخي من خلال المكان.....50
4-البعد التاريخي من خلال الزمان 52

الفصل الثالث: البعد الثوري في مسرحية "هستيريا الدم" و "حب بين الصخور" ..55-69

أولا: المضمون العام لكل من المسرحيتين " هستيريا الدم" و "حب بين الصخور".....55
ثانيا: البعد الثوري في مسرحية " هستيريا الدم" و "حب بين الصخور".....55
1-البعد الثوري من خلال العنوان.....57
2-البعد الثوري من خلال الشخصيات.....58
3-البعد الثوري من خلال المكان.....67
4-البعد الثوري من خلال الزمان.....68

خاتمة:.....**72–71**
قائمة المصادر والمراجع:.....**80–74**
فهرس الموضوعات:.....**84–82**
الملخص:.....**86–85**

ملخص:

تناولنا في هذا البحث موضوع البعد التاريخي والثوري في مسرحيات "رحلة فداء" و"ملح وفرات" و"هستيريا الدم" و"حب بين الصخور" لعز الدين جلاوجي، من خلال العنوان، الشخصيات، المكان والزمان باعتبارها عناصر أساسية في المسرحية، وكيف ساهموا في تماسك العمل المسرحي، وإثرائه من الناحية الفنية والموضوعاتية حيث كشف لنا هذا الموضوع عن كيفية استلهام الكاتب عز الدين جلاوجي للتاريخ والثورة وموقفه منهما.

Résumé :

J'ai abordé dans ce thème de recherche des histoire et manifestations de la révolution dans mon jeu « Voyage de rédemption »et « Sel et abondance » et « L'hystérie de sang » et « L'amour entre les roches » par l'écrivain Azzedine Djellaouidji à travers le titre, les personnages, le temps et le lieu comme des éléments clés de jeu, et comment ils ont contribué à la cohésion du travail théâtral et antique sur plan technique et thématique, comme nous l'a révélé à ce sujet sur la façon d'inspiration écrivain révolution Azzedine Djellaouidji.

Summary :

In this re search, we delt with the topic of the hestorical and revolut : onary dineusion in the plays of « the journey of redenpt : on » and « the hysteria of blood » and « love among the rocks » of « azzeddine djellaouidji» from the title ,

characters , play and time as essential elenets in the play and how they contributed to the cohsion of the theatrical work to enrich it technically and objectivity as this topic revealed to us how the writer was inspired by history and revolion and his position on it.