

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

كلية الآداب والعلوم الانسانية
قسم اللغة العربية وآدابها

جامعة الحاج لخضر
باتنة

فن الأوبريت في المسرح الجزائري 1964-1998 دراسة في موضوعاته و بنيائه الفني

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي الحديث
تخصص مسرح جزائري

السنة الجامعية:

1431/1430 هـ - 2010/2009

اشراف

الدكتور:

عبد الرزاق بن السبع

اعداد الطالبة:

سامية بوعلاق

بسم الله الرحمن
الرحيم

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

كلية الآداب والعلوم الإنسانية
قسم اللغة العربية و آدابها

جامعة الحاج لخضر
باتنة

فن الأوبريت في المسرح الجزائري
1964-1998

دراسة في موضوعاته و بنائه الفني

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي الحديث
تخصص مسرح جزائري

إشراف

الدكتور:

عبد الرزاق بن السبع

إعداد الطالبة:

سامية بوعلاق

أعضاء لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الرتبة العلمية	الجامعة	الصفة
د. لمباركية صالح	أستاذ محاضر	جامعة باتنة	رئيسا
د. عبد الرزاق بن السبع	أستاذ محاضر	جامعة باتنة	مشرفا ومقررا
د. امحمد عزوي	أستاذ محاضر	جامعة سطيف	عضوا مناقشا
د. محمد حجازي	أستاذ محاضر	جامعة باتنة	عضوا مناقشا
	السنة الجامعية 1431/1430 هـ - 2010/2009		

إهداء

إلى من رعتني بعيونها تغدق علي من فيض عواطفها
أمي

إلى من رحمتنا صغارا و لا يزال يثابر من أجلنا
أبي

إلى من أستظل بظلهم حبا و أرح حنانا و أرتوي عطفها
إخوتي: عبد المالك، سمير، عبد الحليم، توفيق، نعمان، عماد الدين، محمد
إلى من تطيب الحياة بقربهن و يزهو القلب بحبهن و يمتد العالم بوجودهن
أخواتي: غنية، فائزة، نادية، نريمان

إلى زوجة أخي نادية و أبنائهم: مارية، منار الهدى، عبد الرحمان.

إلى من حببنا في المسرح أستاذي صالح لمباركية
إلى كل من يسعى جاهدا في سبيل إعلاء كلمة الإسلام
إلى كل المخلصين في سبيل ازدهار وطني الجزائر

شكر و عرفان

أود أن أعرب عن شكري

إلى أستاذي عبد الرزاق بن السبع عن توجيهاته المنهجية فله مني خالص
الشكر.

إلى أستاذي صالح لمباركية الذي لم يبخل علي بالسند العلمي يترقب إنهمائي
لهذه المذكرة فله مني أسمى وأرقى عبارات الشكر والعرفان
إلى الإنسان الأستاذ مدني مدور الذي لم يبخل علي من وقته فأذكى باب النقاش
و الحوار معه ما ذهبت إليه في بحثي هذا، فله مني عظيم الامتنان.
خالص عبارات الامتنان الى: سارة زيتوني، لامية بن صالح، هناء شنة.
أشكر الأستاذ طارق ثابت و السيد محمد بوعلاق و الصديقات ابتسام عزيز،
رندة سعدي، آمال صراوي، على ما قدموه لي من مساعدة.
و أشكر، قبل الجميع أُمِّي التي حرصت على توفير الجو الملائم لي من أجل إتمام هذه
المذكرة.

مقدمة

مقدمة

لم يكن اختيار موضوع مذكرة الماجستير بالنسبة لي أمرا هينا كطالبة مبتدئة أمام مادة بكر فلقد كنت أدري أن الخوض في الحديث عن المسرح في الجزائر يحمل قدرا من الصعوبة، ومغامرة ليست بمحمودة العواقب إن لم يكن الحديث معززا بدلائل وبراهين.

اضطربت بين هذا وذاك فوجدتني ما إن أمسك ببداية موضوع للبحث حتى أضيع في غياهبيه وما إن أملك لبه أجد جرأتني تخذلني أمام جدة الموضوع و تحمل مشقة قلة مراجعه، و بعد أخذ ورد مع أستاذي المشرف عبد الرزاق بن السبع اقترح علي هذا الأخير عنوان "فن الأوبريت في المسرح الجزائري"، قصد الإجابة عن الأسئلة الرئيسية التي تطرح نفسها بقوة و المتمثلة في: هل لفن الأوبريت في الجزائر حيز في نتاج وإبداعات رجال المسرح و المشتغلين في هذا الفن عموما؟ ما هي المضامين التي تناولها بالدراسة؟ و ما هي خصائصه الفنية؟ و هل وصل إلى النضج المطلوب؟.

و تندرج ضمن هذا الأسئلة تساؤلات فرعية أخرى هي: ما المقصود بفن الأوبريت؟ ما الفرق بين الأوبريت و الأوبرا؟ ما المقصود بالمسرح الغنائي؟ ما هي أهم أنواعه؟ هل علاقة المسرح بالغناء ظاهرة حديثة أم قديمة ؟ متى ظهر فن الأوبريت ؟ و ما هي التغيرات التي طرأت عليه منذ ظهوره إلى اليوم؟ متى نشأ المسرح الغنائي في الوطن العربي؟ ما هي العلاقة التي تربط الغناء بالمسرح الجزائري؟ متى ظهر فن الأوبريت في الجزائر؟ و ما هي أهم النتاجات التي ظهرت للوجود؟ ما هي الخصائص التي انفرد بها؟ ما هي العوائق التي تقف دون ازدهاره؟ و لقد وجد هذا الموضوع لدي ترحيبا كبيرا للأسباب التالية:

- البحث في موضوع فن الأوبريت في المسرح الجزائري يتسم بالجدة و لطالما كان البحث في المواضيع الجديدة أمرا ممتعا وشيقا.

- إن دراسة فن الأوبريت في الجزائر يعتبر ضرورة للإلمام بدراسة المسرح الجزائري لأن تمام الكل يستدعي الوقوف عند الجزء..

- الالتباس الذي كنت أقع فيه كلما ذكرت أو كتبت اللفظتين أوبرا و أوبريت في وسائل الإعلام السمعية منها والبصرية حيث اعتقدت دائما أنهما مسميان لمعنى واحد و حيرتي أمام عدم تحري الدقة في استخدامهما.

- جاذبية العنوان فكلمة الأوبريت عند الأغلبية منا تعني فنا راقيا يفيض جاذبية و جمالا.

- التهميش الذي يعاني منه هذا الفن في الجزائر، مقارنة بالأجناس الأدبية الأخرى كالقصة و الرواية و الحجة في ذلك اتهامه بعدم النضوج، و قلة عدد النتاج إلا أن هذا الحكم النقدي لا يستدعي تهميش هذا الفن بل يحتم بدرجة أكبر الاهتمام و النهوض به.

- إن الموضوع حسب اعتقادي لا يزال بكرا لم يدرج ضمن بحث أكاديمي سواء في الماجستير أو الدكتوراً ما عدا ما وقع بين يدي من مذكرة ليسانس تحمل عنوان: **أوبريت الجزائر ملحمة البطولة و الحب دراسة موضوعاتية فنية**، و هو بحث مقدم لنيل شهادة الليسانس في قسم اللغة العربية و آدابها، للسنة الدراسية 1994-1995 للطالبة ربيعة بناي.

و لقد كان هدفنا من وراء هذه الدراسة التعريف بفن **الأوبريت** في الجزائر، و الوقوف عند أهم الموضوعات التي تطرق إليها و معرفة خصائصه الفنية بغية إضاءة جانب من جوانب فن المسرح في الجزائر لفتح أبواب مجال الدراسة و البحث و وصل القطيعة القائمة إلى حد اليوم بين فن **الأوبريت** و الدراسات النقدية.

و لن يكون العمل ذا فائدة فيما أحسب إذا لم نقوم بتحديد الإطار الزمني الذي يسعى البحث لتغطيته فان كلا من بدايته و نهايته في حاجة إلى توضيح و تحليل ثم حتى نتمكن من الأخذ بأطرافه و لا نتفرق بنا السبل عن الغاية من وراء هذا الجهد.

فكانت البداية سنة 1964 تاريخ أول عمل **أوبريتي** عرفته الجزائر غداة الاستقلال- فيما نعلم و وقعت عليه أيدينا- و لقد عمدت إلى اجتتاب التطرق إلى فترة ما قبل الاستقلال لعدم توفر نصوص كافية عن هذا الفن في تلك الفترة و حتى و ان وجدت فهي في اعتقادي تخص البدايات الأولى لهذا الفن **ففن الأوبريت في الجزائر لم يظهر بطريقة جلية إلا غداة الاستقلال.**

أما النهاية التي هي سنة 1998 فلقد كان بحثي من المزمع أن يغطي الفترة من سنة 1964 إلى غاية سنة 2000، إلا أن سنة 1998 كانت تاريخ حصولي على آخر عمل **أوبريتي** مما جعلني أتوقف عند هذا التاريخ، أما عن سبب عزوفي عن تغطية الإنتاج **الأوبريتي** إلى السنة التي سجلت فيها هذا البحث أي 2005 لكونها سبع سنوات كاملة شهدت ظهور نصوص **أوبريتية** عديدة مما لن يستطع البحث دراستها لصعوبة المضي في المعاصرة أبعد مما وصلنا إليه، وصعوبة الإلمام بالنصوص **الأوبريتية.**

و لما شرعت في هذا البحث واجهتني صعاب عديدة أهمها:

- مشكلة المصطلح **أوبريت Opérette** في الجزائر و الذي يعاني من عدم الضبط.
- انعدام الدراسات التي تطرقت إلى هذا الفن في الجزائر و قلقتها في الوطن العربي فهذا الفن فرنسي النشأة أوربي الامتداد، مما جعلني أستعين في الفصل الأول بما وجدناه من معلومات من مواقع شبكة الأنترنت.

- صعوبة الحصول على النصوص **الأوبريتية**، كما أن الكثير منها لم يعرف طريقه إلى النشر.
- تعرض الكثير من نصوص **الأوبريت** إلى الضياع فأغلبيتها لم تخرج عن نطاق المخطوطات.
- صعوبة الاتصال بالشعراء ممن كتبوا في هذا الجنس.

- تشتت المادة بين الكتب و المجالات.

- لا تزال الكثير من النصوص الأوبريتية مخطوطة حبيسة أدراج أصحابها تعاني التهميش و لربما الضياع.

- تقارب مواضيع النصوص الأوبريتية و تداخلها بين وطني و تاريخي و اجتماعي و قومي صعب في كثير من الأحيان إيجاد الحدود بين الموضوعات.

- الجهل بالفترات الزمنية التي ظهرت فيها بعض النصوص الأوبريتية، لعدم تأريخ مؤلفيها لها، و وفاة البعض منهم.

- و أخيرا صعوبة طبيعة المادة المدروسة نفسها، لأن دراسة نص أوبريتي ليس عملا سهلا، إذا ما قيس بدراسة المسرحية أو القصة و الرواية، فالدارس لهذا النوع من المسرح عليه أن يلم بمقومات التركيبية (مسرح، شعر، غناء)، و التوفيق بينها و هذا ليس بالأمر الهين.

و قد تنوعت مصادر و مراجع البحث بتنوع فصوله، تتصدرها النصوص الأوبريتية، كما استفاد من جملة من الكتب الأجنبية و مواقع الانترنت خصوصا فيما يخص التأريخ لنشأة هذا الفن، إلى غير ذلك من الدراسات التي تتصل بالمسرح الجزائري و العربي بشكل عام، و كل ذلك مثبت في قائمة المصادر و المراجع.

و لقد سعينا إلى الحصول على عدد أكبر من النصوص الأوبريتية و لكن لم نستطع ذلك حيث فشلنا في الوصول إلى الشاعر عبد الله بن حلي للحصول على أوبريته (وسام الخلود)، كما لم يكن الحظ معنا في الحصول على أوبريتات الشاعر عمر البرناوي رحمه الله الذي وعدنا بإعادة كتابة نصوصها، و إرسالها إلينا ولكن ظروف مرضه و انشغالاته التي انتهت إلى وفاته حالت دون ذلك، و لقد حاولت مرارا الاتصال بالشاعر محمد بلقاسم خمار و الذي حالت ظروفه الصحية انتقالاته العديدة إلى تونس من أجل العلاج بيني و بين حتى الاسترسال في الحديث معه هاتفيا و الحصول على أوبريته (النصر و الاستشهاد)، كما أنني لم أوفق في الحصول على أوبريتات الشاعر أحمد حمدي و ذلك رغم اتصالاتي المتعددة به.

و يظهر في بحثنا هذا عجز في الإلمام بتعاريف الأعلام الذين برزوا في هذا المجال في أوربا إذ لم نوفق في الحصول على الكثير منها لقلة المراجع، ثم إننا لم نعثر على تعريف الشعارين عبد الله بن حلي، و يوسف ريج فيما وقع بين أيدينا من مراجع.

أما فيما يتعلق بمنهج الدراسة فلقد استلزمت طبيعة البحث توظيف منهج تكاملي يجمع بين التاريخي و التحليلي و الفني و الإحصائي و ذلك حسب خصوصية كل فصل.

و اقتضى الموضوع بمادته تقسيم الرسالة إلى مقدمة و ثلاث فصول و خاتمة:

تضمن الفصل الأول و الذي يحمل عنوان **فن الأوبريت في الجزائر بين التأسيس والتأصيل** التعريف بفن الأوبريت لغة و اصطلاحا و الوقوف على السمات العامة للمسرح الغنائي بأنواعه المختلفة و رصد الفروق القائمة بينها، ثم تتبع تاريخ ارتباط الغناء بالفن المسرحي من الدراما الإغريقية إلى غاية ظهور المسرح الشامل، و تتبع تاريخ نشأة **فن الأوبريت** منذ أن كان عبارة عن فاصل مسرحي في المسرحيات الدينية في القرون الوسطى إلى غاية اندماجها في الأخير في الكوميديا الموسيقية و الفيلم الغنائي، ثم التطرق إلى نشأة هذا الفن في الوطن العربي قبل أن أعرج عن **فن الأوبريت** في الجزائر و الوقوف عند علاقة المسرح في الجزائر بالغناء منذ نشأته و رصد أهم الانتاجات الأوبريتية منذ سنة 1964 إلى غاية سنة 1998.

و جاء الفصل الثاني و الذي يحمل عنوان **الأبعاد الموضوعاتية لفن الأوبريت في الجزائر** لمعالجة المضامين الأوبريتية فكان أن تناولنا بالدراسة الأبعاد الموضوعاتية لسبعة عشرة نصا فوجدناها تتمثل في الأبعاد: الوطني، التاريخي، الاجتماعي، الخرافي، و القومي، و إن كان التداخل بين هذه الموضوعات في النص الأوبريتي الواحد أمرا لمسناه في كثير من الأحيان مما صعب لنا عملية التصنيف.

و عنيانا في الفصل الثالث و الذي يحمل عنوان **الخصائص الفنية لفن الأوبريت في الجزائر** بدراسة نقدية للخصائص الفنية لجملة النصوص الأوبريتية التي تحصلنا عليها محاولين تجلية بعض مقوماتها الفنية.

و أنهينا المذكرة بخاتمة سجلنا فيها جملة من النتائج و الملاحظات التي أمكن الوصول إليها. و لم يكن لبحثي هذا أن يظهر بالصورة التي هو عليها اليوم لولا فضل تلك الأيدي التي صبغته بجميل توجيهاتها و مساعداتها:

و السبق في ذلك لأستاذنا **عبد الرزاق بن السبع** الذي تعهده بالرعاية منذ أن كان أفكارا مشتتة إلى أن أضحت خلاصات و نتائج فرعانا بطول نفس و كرم أخلاق، فله من الله جزاء عنا طول العمر و سداد الفهم و مزيدا من الرقي و الازدهار إن شاء الله .

كما أتقدم بالشكر و العرفان إلى أولئك الذين اتسعت صدورهم فلم يرضوا علي بالمساعدة: **محمد الأخضر عبد القادر السائحي، سليمان جوادي، محمد بلقاسم خمار، عمر البرناوي رحمه الله، عز الدين ميهوبي، صلاح الدين ميهوبي .**

كما أن الوفاء يلزمني بالتتويه بقيمة المساعدة و الدعم الذي لمستته من أساتذتي الأفاضل: **صالح لمباركية، محمد زغينة -رحمه الله-، محمد أقيس، محمد عزوي، علي عالية، شامية، زغودة عز الدين جلاوجي.**

و أخيرا فان حقق البحث غايته أو بعضا منها على الأقل فالحمد لله و ان قصر به الجهد عن إدراك ذلك فعزائي أنني بذلت في سبيل ذلك ما توفر لدي من جهد ووقت وعلى الله توكلنا و به نستعين.

الفصل الأول

فن الأوبريت بين التأسيس والتأصيل

1- تعريف الأوبريت

1-1- لغة

1-2- اصطلاحا

2- السمات العامة للمسرح الغنائي وأنواعه

3- الغناء من الدراما اليونانية إلى المسرح الشامل

4- الأوبريت من الفارس إلى الفيلم الغنائي

5- نشأة المسرح الغنائي في الوطن العربي

6- فن الأوبريت في المسرح الجزائري

1- تعريف الأوبريت Opérette

1-1- لغة

إن ارتباط الأوبريت بالأوبرا في نشأتها واشتراكها معها في بعض أدواتها جعلها تستوحي منها حتى اسمها، حيث تكاد تتفق التعاريف اللغوية على أن لفظ أوبريت Opérette هي صيغة تصغير للفظ أوبرا.

أما عن سبب اشتقاق لفظ الأوبريت Opérette من صيغة التصغير بالضبط للفظ الأوبرا Opéra فقد كان مرده إلى محط مقارنة بينهما من ناحية زمن العرض، فالأوبريت كلمة هي «في الأصل أوبرا قصيرة»⁽¹⁾ و من ناحية حجم كتابتها «لفظ "أوبريت" يعني لفظيا "أوبرا صغيرة"»⁽²⁾. و قد أطلقت كلمة أوبريت لأول مرة في ألمانيا «و يقال إن موتسارت Mozart⁽³⁾ هو صاحب هذه التسمية»⁽⁴⁾ و الشيء نفسه يذهب إليه جوزي برير José BRUYR بقوله: «هي تصغير كلمة أوبرا واللفظ أطلقه لأول مرة موزار»⁽⁵⁾.

و الظاهر أن حقيقة هذه التسمية تتجاوز اللغة الألمانية إلى اللغة الإيطالية، فلفظ «أوبريت Opérette» مأخوذ من «الإيطالية Opéretta»، و هي صيغة التصغير لكلمة أوبرا، و تستخدم في كل اللغات كما هي»⁽⁶⁾.

1- ثروت عكاشة: المعجم الموسوعي للمصطلحات الثقافية، مكتبة لبنان، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، مصر، ط 2 1990، ص: 338.

2- Magali Premat: «L'opéra français au XIX^e siècle», rapport de recherche bibliographique, école nationale supérieur des sciences de l'information et des bibliothèques, Villeurbanne Cedex -France <<http://enssibal.enssib.fr/bibliotheque/documents/.../rrbpremat.pdf>>, Mars 2002, P: 17.

3- ولفجانج أماديوس موتسارت Mozart, wolfgang Amadeus و لد في 27. 01. 1756 و توفي في 05. 12. 1791 مؤلف و مخرج موسيقي، ابتدأ التأليف بطريقة غير جيدة عندما أصبح له من العمر أربع سنوات، ما جعل أباه ينتبأ بأنه سيصبح موسيقيا كبيرا و أخذ يفكر في الطريقة التي توصل ابنه إلى ذلك، في سنة 1762 ذهب برفقة أبيه و أخيه إلى ميونخ أين قدم أول حفلة موسيقية صغيرة... للمزيد ينظر: Anna Amalie et autres: dictionnaire de la musique sous la direction de Marc Honegger, presse de l'imprimerie Hérissé, a Evreux, France, Mars 1983, Ch n°2, page: 766.

4- الموسوعة العربية: مؤسسة الصالحاتي للطباعة. الجزائر، ط 1، 2001، مج: 4، ص: 124.

5- José BRUYR, L'opérette, P.U.F, Paris, 2 éd, 1974, p: 06.

6- ماري الياس، حنان قصار حسن: المعجم المسرحي. مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط 1، 1997، ص: 83.

بل ان لفظ الأوبريت يتجاوز اللغة الإيطالية إلى اللغة اللاتينية لأن كلمة أوبرا « مشتقة من كلمة Opus اللاتينية»⁽¹⁾ كصيغة جمع، فالأوبرا كلمة «معناها الحرفي أعمال (جمع عمل Opus)»⁽²⁾. وهي كذلك في بناءها الفني فعلى «عكس أغلبية التوجهات الفنية الإنسانية، تميزت الأوبرا باندماج عدد كبير من الفنون في فن واحد (مسرح، شعر، غناء، موسيقى، آلية، رقص وفنون تشكيلية) هذا الاتحاد للعديد من الأعمال في عرض تركيبى يظهره لفظ الأوبرا نفسه و الذي يعني جمع "Opus" لـ "عمل" في اللاتينية»⁽³⁾.

و دخلت كلمة أوبرا إلى اللغة الإيطالية، بهذا المعنى و بقيت مدة طويلة «تعني عملا أو أثرا أدبيا أو فنيا»⁽⁴⁾ وهذا ما يؤكد مرادفها في اللغة الفرنسية حيث «يقابلها في اللغة الفرنسية "Oeuvre" و معناها عمل فني»⁽⁵⁾ قبل أن تتخذ لنفسها دلالة أخرى إذ أن «علم أصول الكلمات L'étymologie ترى أن مصطلح (أوبرا = Opéra) مرادف لكلمة (عمل = Ouvrage): أوبرا (Opéra) هي جمع الكلمة اللاتينية (Opus)، و هي اسم مفرد، أصبح في الإيطالية مؤنث مفرد، و التزم مصطلح أوبرا في هذه اللغة بالمعنى العام لأثر أدبي أو فني... لكنه سار على نهج كلمة (عمل = acte) فبعدما كانت تستخدم في المسرح بهذا المعنى اتخذت تدريجيا استخداما خاصا فأطلقت على قسم أساسي في المسرحية و الذي يتكون من توالي مجموعة من المشاهد أين يكون العمل فيها تاما، الشيء نفسه يقال على مصطلح أوبرا، حيث شيئا فشيئا قصر معناه و كثر استخدامه بداخل القواعد المسرحية للدلالة على عمل موسيقى في قمة الروعة»⁽⁶⁾.

و لأن عرض الأوبريت ارتبط بأماكن بسيطة و خالية من الرونق فلقد عمم إطلاق لفظ الأوبريت ليشمل كل المؤلفات التي لا تتطلب مكانا فخما للعرض «فالיום تطلق اللفظة عموما، للدلالة على المؤلفات التي يتم عرضها على خشبة المسارح الصغيرة أو في القاعات»⁽⁷⁾ بينما عمم إطلاق لفظ الأوبرا على «المسرح الذي تتم فيه عروض الأوبرا»⁽⁸⁾ لأن أعمال

1- الموسوعة العربية. مج: 04، ص: 122.

2- ثروت عكاشة: المعجم الموسوعي للمصطلحات الثقافية. ص: 338.

3- Encyclopédie Bordas, SGED, Paris, 2^{ème} éd, 1994, volume: VII, P: 3586.

4- الموسوعة العربية. مج: 04. ص: 122.

5- عزيز الشوان: الأوبرا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د ط، 1977. ص: 18.

6- René Dumesnil: l'opéra et l'opéra- Comique, P.U.F, Paris, 1961 3^{ème} ed. P: 05.

7- José BRUYR: L'opérette, p: 06.

8- Dictionnaire de la langue Français Encyclopédie et noms propres, Alpha, Italie, 2^{ème} éd, 1994, P: 908.

الأوبرا تستلزم مكانا خاصا للعرض فالأوبرا هي «المسرح الذي يتم فيه تمثيل هذا النوع من المؤلفات»⁽¹⁾.

و يتميز هذا المسرح بشكل معماري خاص إذ «تطلق كلمة الأوبرا (أو دار الأوبرا باللغة العربية) على المكان الذي تقدم فيه عروض الأوبرا، و هو مكان يعتمد شكل العلبة الايطالية يحتوي على خشبة للتمثيل و على فجوة مخصصة للأوركسترا التي تعزف بشكل حي أمام الجمهور، و على صالة يغلب عليها طابع الفخامة تصمم أماكن المشاهدين فيها بحيث يتسنى لهم رؤية العرض على الخشبة و مراقبة بقية الحاضرين في نفس الوقت، أي أن المتفرج يصبح فرجة في حد ذاته»⁽²⁾.

و نستطرد في ذكر دلالات لفظ الأوبرا تمييزا لها عن الأوبريت و للحلول دون وقوع أي التباس أو خلط في ذهن القارئ بين هذين اللفظين، حيث تستخدم كلمة أوبرا كذلك «للدلالة على سلسلة أعمال المؤلف الموسيقية حيث يكتب الحرفان OP اختصارا، و الى جانبها رقم العمل الموسيقي»⁽³⁾ و تطلق أيضا على فرقة الموسيقيين و المغنيين التابعين لمؤسسة أوبرالية محددة إذ يقال «أسطوانة من تسجيل أوبرا فيينا أو أوبرا باريس»⁽⁴⁾.

كما يوجد بالإضافة إلى ما سبق نوع من المسرح الموسيقي الياباني تطلق عليه كلمة "أوبرا بكين" تمييزا له على المسرح الكلامي إلا أن «أوبرا بكين أو أوبرا شنغهاي تختف تماما عن الأوبرا بمعناها الغربي»⁽⁵⁾.

مما سبق يتضح أن كلمة أوبريت قياسا إلى دلالة كلمة أوبرا تعني مجموعة من الأعمال الصغيرة أو قليلة الشأن مقارنة بأعمال الأوبرا، و سنرى في التعريف الاصطلاحي لهذين الفنين حقيقة ما يدعم هذا الرأي.

1-2- اصطلاحا

الأوبريت هي عبارة عن مسرحية إلا أنها تتميز عنها بوجود بعض الأجزاء الغنائية المرفوقة بالموسيقى الخفيفة فهي « مؤلف مسرحي يتركب من موضوع مرح يحتوي على موسيقى خفيفة ترافق الأجزاء المغناة»⁽⁶⁾.

1- Larousse division, imprimer en Italie, 2^{ème} éd , Mars 1997, volume 11, P: 7590.

2- ماري إلياس، حنان قصاب حسن: المعجم المسرحي. ص: 75.

3- الموسوعة العربية. مج: 04. ص: 122.

4- ماري إلياس، حنان قصاب حسن: نفسه، ص: 75.

5- نفسه، ص: 77.

6- Dictionnaire de la langue Français Encyclopédie et noms propres, P: 908.

و على هذا فهي نوع من المسرح الغنائي حتى أنها اعتبرت جنسا من صنف الأوبرا ذي المميزات الخاصة، إنها «أوبرا ذات ميزة خفيفة، أين يكون الحوار الكلامي ممزوجا مع الغناء و الرقص»⁽¹⁾.

إلا أن تشبيه الأوبريت بالأوبرا يعد نوعا من المبالغة لأن الفارق بينهما بين، في حين أنه بالإمكان لنا أن نشبهها بأشكال أخرى من المسرح الغنائي أقل بساطة كالأوبرا بوبا من ناحية مضامينها الخفيفة، و الأوبرا كوميك من ناحية إعطائها حيزا كبيرا للحوار الكلامي على حساب الأجزاء الغنائية إذ هي «شكل من الأوبرا الخفيفة أين تحل الحوارات الكلامية مكان الإلقاءات المنغمة (Les récitatifs) ⁽²⁾ مثلما هو موجود في الأوبرا كوميك»⁽³⁾.

أما عن مضامين الأوبريت فهي تدور حول «موضوع مرح وأسلوب بسيط نسبيا»⁽⁴⁾ مما يجعلها في متناول فهم عامة الناس مثل الكوميديا⁽⁵⁾ فالأوبريت «مسرحية أين نجد المرح و السهولة يطبعان الموضوع و الأسلوب اللذين تستعيرهما من الكوميديا»⁽⁶⁾.

و لا تكاد تختلف التعاريف العربية للأوبريت عن التعاريف الغربية فنبييل راغب يعرفها بقوله: « يطلق اصطلاح الأوبريت على المسرحية الخفيفة التي تجمع بين الحوار العادي بين الشخصيات و المقاطع الموسيقية و الغنائية التي تعالج موضوع الحوار بأسلوب موسيقي مرح»⁽⁷⁾.
بينما يعتبر محمد التونجي أنها «مسرحية غنائية روائية فكاهية مرحة يتخللها التمثيل و الحوار المسرحي و الرقص، و لا يلتزم الحوار فيها على التلحين بجملته كاملة»⁽⁸⁾.

1- Encyclopédie Bordas, volume: VII, P: 3592.

2- الإلقاء المنغم Le récitatif: جزء من النص الأوبرالي يقدم معلومات عن الحدث و يطور الحبكة الدرامية في شكل غنائي بسيط فيما يشبه الحديث العادي و أحيانا بمصاحبة الأوركسترا. ينظر: الموسوعة العربية العالمية، مؤسسة أعمال الموسوعة للنشر و التوزيع، الرياض، المملكة العربية السعودية، ط 2، 1999، مج: 03، ص: 306.

3- Magali Premat: « L'opéra français au XIX^e siècle », P: 17.

4- créée à Pôle Sud à Strasbourg, l'Arsenic-Centre d'art scénique, et autres, « L'opérette sans sou, si... », www.theatre-arsenic.ch/site_arsenic/.../Operette_DP.pdf, 2006.

5- الكوميديا Comedy: من الكلمة اليونانية Komedia، اعتبرها أرسطو نوعا مسرحيا يناقض التراجيديا فكما تكون التراجيديا محاكاة لأفعال جليلة تقوم بها شخصيات عظيمة، تكون الكوميديا محاكاة لأفعال الأدنياء تقوم بها شخصيات من منزلة وضعية و الكوميديا بتعريفها العام هي مسرحية يقوم الفعل الدرامي فيها على تخطي سلسلة عقبات لا تحمل خطرا حقيقيا و لذلك تكون الخاتمة سعيدة ... للمزيد ينظر: ماري إلياس، حنان قصاب حسن: المعجم المسرحي. ص: 375-376.

6- José BRUYR; l'opérette. P: 06. 07.

7- نبيل راغب: دليل الناقد الفني. دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة، مصر، د ط، 2000. ص: 27.

8- محمد التونجي: المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، ط 2، 1999، ج: 01، ص: 143.

في حين يربطها محمود كامل بالشعر و الجزل و هي الصورة الأولى التي ظهرت بها في الوطن العربي فيعرفها بقوله: «تصغير كلمة أوبرا، و هي مسرحية عنائية، تتناول موضوعا هزليا في أغلب الأحيان و تكتب بالشعر أو الزجل و تتضمن مجموعة من الألحان الخفيفة المتنوعة و الثنائية و الجماعية، و الرقصات التي ترتبط بفكرة الرواية، و يتخلل الأوبريت حوار بين الممثلين»⁽¹⁾.

و الملاحظ على جميع هذه التعاريف أنها أجمعت على أن الأوبريت مسرحية تتسم بالخفة و المرح. فما المقصود بذلك؟

إن الخفة و المرح في الأوبريت تعني أنها ذات مضامين هزلية أو مضحكة، إلا أن الهزل و الضحك الذين يتخللاها يخفيان خلفهما أوضاعا مؤلمة يغرق فيها المجتمع، و نقدا لاذعا للمتسببين فيها فليس الضحك غاية في حد ذاته و إنما بغية تقويم السلوكات و إصلاحها ففي الأوبريت تكون «الدعابة المؤثرة مسلية لكن الحقيقة أكثر تعقيدا»⁽²⁾.

و لا يقتصر نقد الأوبريت على معالجة المشاكل الاجتماعية بل تتجاوز جراتها إلى انتقاد السلطة إذ «يكون الصراع فيها في شكل هزلي أو فارس»⁽³⁾، و غالبا ما تحتوي على عناصر هزل اجتماعي أو سياسي»⁽⁴⁾.

كما أنها- أي الأوبريت - تعالج حتى المضامين العاطفية حيث أن «موضوع الأوبريت هو كوميدي خفيف يكون الغرض منه إما النقص لأحداث معاصرة - كما في نشأته - أو التسلية الراقية التي تتعامل مع المشاعر كما فعل أوفن باخ»⁽⁵⁾ و شتراوس

1- محمود كامل: المسرح الغنائي العربي، دار المعارف، مصر، د ط، 1977، ص: 03.

2 - Encyclopédie Universalis, ADAGP Cosmopress, Paris, France, 2002, copus: 16. P: 816.

3- الفارس Farce (المسرحية الهزلية): مسرحية مليئة بمشاهد التهريج و الإسراف في الهزل حتى يبلغ مبلغ الابتذال بغية استدرار الضحك و الترفيه عن الناس دون أن يأبه الممثلون صدقها الناس أو كذبوها، و أول ما عرفت كانت على شكل مشاهد تمثيلية مضحكة حشيت بها مسرحيات الأسرار في القرون الوسطى. ينظر: ثروت عكاشة: المعجم الموسوعي للمصطلحات الثقافية، ص: 122، و ينظر Daniel Couty et Alain Rey : le théâtre, BORDAS, France, 2^{ème} éd 1984, P : 24

4- طارق جمال الدين عطية، محمد السيد حلاوة: مدخل إلى مسرح الطفل، مؤسسة حورس الدولية، مصر، د ط، 2002 ص: 140.

5- أفن باخ Offenbach: ولد جاك أفن باخ في كولوني 20-06-1819 و توفي في باريس في 05-10-1880 مؤلف موسيقي فرنسي ذو أصل ألماني، أبوه يهودي الأصل، عمل كقائد للممثلين في الكنيسة كان يحلم أن يجعل من ابنه أفن باخ أكبر موسيقي ألماني من أصل يهودي... للمزيد ينظر Anna Amalie et autres: dictionnaire de la musique, Ch n°2, P: 806.

و لعل الأغاني التي تتخلل الأوبريت هي الأخرى سبب في إطلاق صفة الخفة عليها فأغانيها بعيدة كل البعد عن التأثير العاطفي إذ «لا نجد بداخلها إلا الأغاني الباردة و المقاطع الغنائية من نوع الفودفيل le vaudeville⁽³⁾»⁽⁴⁾.

ثم إن الأوبريت تقتصر في مضامينها على معالجة الموضوعات التي لا تחדش الشعور و تحوي معاني الرقة فحسب، حيث يستبعد أن نجد في سياقها فعل القتل و على سبيل المثال، تحوي على حوادث الخطف لجميلة من دير، المكائد و الدسائس، المغامرات، و يكون تطورها و حلها عن طريق حوادث غير متوقعة نهايتها تكون سعيدة بعيدة عن الواقعية التي تعبر عن الانفعالات⁽⁵⁾.

أما عن المتطلبات الموسيقية للأوبريت فهي أقل مما هي عليه في الأوبرا فالأوبريت «نوع غنائي شعبي لا يخضع للقواعد الصارمة التي نجدها في الأوبرا، و تستند الموسيقى فيه إلى ألحان سهلة و سريعة الحفظ و هي تحوي على حوار كلامي يطرح موقفا دراميا فيه فكاهة و تتخلله مقاطع غنائية خفيفة ألحانها بسيطة يسهل ترديدها من قبل الجمهور»⁽⁶⁾.

1- جوهان شتراوس الابن Johon strass fils: من مواليد 25-10-1825 توفي سنة 02-06-1899، أبوه قائد أوركسترا و مؤلف موسيقي دخل ميدان الموسيقى ضد رغبة أبيه، في سنة 1844 حقق نجاحا كبيرا كقائد موسيقي، في سنة 1846 أصبح قائد أوركسترا خاصة به، و نال شهرة كبيرة في مؤلفه ملك الفالس Roi de la valse... للمزيد ينظر: Op. cit Ch n° 2, P: 1074

2- طارق جمال الدين عطية، محمد السيد حلاوة: مدخل إلى مسرح الطفل، ص: 144.

3- الفود فيل le vaudeville: يعود اصطلاح الفود فيل إلى القرن الخامس عشر عندما كان يطلق في فرنسا على الأغاني الشعبية المرتبطة بشرب النبيذ و مهرجاناته بصفة خاصة و كانت الأغاني زاهرة بروح الكاريكاتير الساخر الذي يتهكم من الأنماط الإجتماعية الشابة و الطفيلية و يقال إن هذا الاسم كان تحريفا للاسم الفرنسي Vau-de - vire أي وادي "النزهة" الذي يقع في منطقة نورماندي بفرنسا. كما يقال أن كلمة الفود فيل فرنسية الأصل تدل على أغنية شعبية من القرن الخامس عشر كان يغنيها النورمانديون لهجاء الغزاة الإنجليز و أصل الكلمة من Val de vire و هو اسم واد في مقاطعة نورماندي في فرنسا و قد يكون أصل الكلمة Voix de villes بمعنى أصوات المدينة أي أغاني الشارع. ينظر: نبيل راغب: فنون الأدب العالمي. الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، مصر، ط 1، 1996 ص: 165، و ماري إلياس، حنان قصاب حسن: المعجم المسرحي. ص: 348.

4- José BRUYR; l'opérette, p: 07.

5- ينظر: L'opérette sans sou, si... », créée à Pôle Sud à Strasbourg, l'Arsenic-Centre d'art scénique, et autres,

6- ماري إلياس، حنان قصاب حسن: المعجم المسرحي. ص: 83.

و بهذا فعرض الأوبريت لا يخضع إلى كل الإلتقان الذي تحتاجه الأوبرا فقد تتخلله بعض المشاهد العفوية فهي «ابنة الأوبرا كوميك التي يستوجب عرضها الإلتقان لتحقيق المتعة على خلاف الأوبريت التي يمكن أن تحقق المتعة في حالة لم تعرض جيدا»⁽¹⁾.

من كل ما سبق يتضح أن الأوبريت هي مسرحية نثرية يتخللها بعض الغناء و الرقص موضوعها قد يكون الغرض منه النقد لسلوكات اجتماعية أو التقويم الساخر للحكم و بيان نقائصه كما في نشأتها أو التسلية التي تتعامل مع المشاعر و هو الاتجاه الثاني الذي عرفته الأوبريت.

2- السمات العامة للمسرح الغنائي و أنواعه:

إن اسم المسرح الغنائي دليل على وجود مسرح لا غنائي، و بما أننا نطلق مصطلح المسرح الغنائي على تلك المسرحيات التي يحتوي نصها على أغاني فإننا نستنتج أن المسرحية اللاغنائية هي كل مسرحية ينعدم حضور الأغاني في نصها المؤلف، و يقتصر الأداء الصوتي فيها على الإلقاء فحسب.

و سواء أكانت المسرحية غنائية أو لا غنائية فإنها تعتمد في بنائها «على جملة أحداث يرتبط بعضها ببعض ارتباطا حيويا أو عضويا بحيث تسير في حلقات متتابعة، حتى تؤدي إلى نتيجة يتطلب الكمال الفني أن تأخذ من نفس الأحداث السابقة»⁽²⁾.

و بهذا فإن الغناء في المسرح الغنائي «ضرورة درامية تخدم الصراع، و تساعد على تطوره و تنمي الحدث الدرامي، و ليس على سبيل الترويح أو التزيين للعمل الدرامي»⁽³⁾.

و لا يتفرد المسرح الغنائي عن المسرح اللاغنائي بوجود الغناء فحسب بل بجملة من الخصائص و هذا ما يشير إليه غنيمي هلال في سياق حديثه عن الأجناس الأدبية فيقول «المسرح الغنائي (Odéra)⁽⁴⁾ Le théâtre lyrique و هي مسرحية (ملهاة أو مأساة) تؤلف للغناء، و تمتاز بأنها لا تزال ذات طابع ميتافيزيقي أو ملحمي، فقد تظهر فيها عجائب تفوق المعقول، و أشباح أو أرواح... بقصد الإحياء الفني، لا نزولا على الاعتقاد بالأساطير. و الحوار فيها قليل، إذ هي تعتمد أولا على الحديث الفردي (مونولوج)، ثم على الغناء و المناظر»⁽⁵⁾.

إلا أن المتأمل لهذا التعريف يجده ما هو إلا وصف أو تعريف بالأوبرا و كأن بغنيمي هلال يحصر المسرح الغنائي في جنس واحد⁽⁶⁾، على الرغم أنه تدخل في إطاره تسميات مختلفة لأنواع

1 - Encyclopédie Universalise, corpus: 16, P: 816.

2- محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن. دار العودة، بيروت، د ط، 1983، ص: 160.

3- طارق جمال الدين عطية، محمد السيد حلاوة: مدخل إلى مسرح الطفل. ص: 130.

4- قد يكون الخطأ مطبعيا لأن الأصح Opéra بالفرنسية و Opera بالانجليزية و ليس Odéra.

5- محمد غنيمي هلال: نفسه. ص: 168.

6- ربما يكون غنيمي هلال قد حصر المسرح الغنائي في جنس الأوبرا فحسب لأنها الأكثر شهرة من بين الأنواع الغنائية.

متعددة، قد يشترك البعض منها مع بعضه الآخر في الصفات رغم اختلاف المسميات، و قد يندرج البعض منها تحت نفس النوع رغم الاختلاف في المسمى الذي يرجع الاختلاف فيه إلى المكان و الزمان من حيث التطور.

و سنعرض فيما يلي لكل نوع على حدة حتى يتسنى لنا معرفة الأنواع الأساسية للمسرحية الغنائية بعيدا عن السمات المختلفة.

2-1- الأوبرا المضحكة Opéra bouffe & Opéra comique

تسمية فرنسية، تسمى أيضا الأوبرا الهزلية، و هي نوع هجين يجمع بين أدوات تعبير الأوبرا و الكوميديا، فهي مسرحية غنائية مثل الأوبرا لكنها تستمد شخصياتها أحيانا من الكوميديا ديلارته⁽¹⁾ و مواضيعها تتراوح بين التهريج و السخرية و المحاكاة التهكمية للأوبرات الهامة⁽²⁾.

2-2- الأوبرا التهريجية Opera bouffe

تسمية إيطالية، أوبرا مغناة بأكملها لكن طابعها ضاحك و تحتوي على عدد قليل من الممثلين. تكمن أصول الأوبرا التهريجية في الفواصل⁽³⁾ التي كانت تقدم بين فصول الأوبرا في إيطاليا في القرن السابع عشر. فيما بعد، استقلت هذه الفواصل و أخذت اسم الأوبرا التهريجية Opera buffa لتفريقها عن الأوبرا الجادة Opera seria⁽⁴⁾.

2-3- الأوبرا الجادة Opera seria

تسمية إيطالية، لون من الأوبرا الذي ساد في القرنين السابع عشر و الثامن عشر، و كانت تتناول موضوعات أسطورية و تاريخية في

1- الكوميديا ديلارته Commedia de l'arte: مصطلح إيطالي يعني حرفيا كوميديا الفن، يقوم الأداء فيها على فن الارتجال تعتمد سيناريوهات الكوميديا ديلارته على الإضحاك من خلال مواضيع تطرح غالبا قصة الزوج المخدوع الذي تضربه زوجته و يظل سعيدا، و العجوز الذي يقع في غرام صبية صغيرة، و المشعوذ الذي يخدع الناس و ينال عقابه في النهاية و مع أن هذه المواضيع مستقاة من الواقع إلا أن معالجتها لا تتم بشكل واقعي... للمزيد ينظر: ماري إلياس، حنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، ص: 388-389.

2- ينظر: نفسه، ص: 82.

3- الفواصل Interludes: تسمية عامة تشمل أنواعا عديدة من العروض و المشاهد القصيرة و المقاطع الموسيقية و الغنائية أو الراقصة التي ظهرت تاريخية في المسرح و في تقاليد الفرجة في الشرق و الغرب بأشكال مختلفة و اكتسبت تسميات متعددة. من هذه الفواصل ما عرف تطورا تاريخيا محددا بحيث اكتسب هويته الخاصة و تكرر ضمن الأنواع المسرحية، و منها ما ظل على شكل مقاطع تتخلل العروض المسرحية، و منها ما كان ظاهرة عابرة و اختفى مع الزمن... للمزيد ينظر: نفسه، ص: 345.

4- ينظر: نفسه، ص: 81.

المقام الأول و تركز على المؤثرات المسرحية الخاصة و الغناء المتميز⁽¹⁾.

2-4- الأوبرا الكبرى le grand Opéra

تسمية فرنسية، أوبرا السنوات المبكرة من القرن التاسع عشر الميلادي حيث يتم التركيز على المؤثرات المسرحية و مشاهد المجموعات الكبيرة و الموسيقى المركبة المتداخلة، و تشير التسمية إلى الأوبرا التي يستخدم فيها الحوار⁽²⁾.

2-5- سنجسبيل Singspiel

لون من الأوبرا الألمانية يستخدم الحوار المؤدى بدلا من "الأغنية المنفردة"⁽³⁾ (4).

2-6- الكوميديا الموسيقية Musical Comedy

هي مجموعة من الفنون تمتزج في وحدة واحدة مكونة شكلا فنيا مرحا. و تعتبر الكوميديا الموسيقية شكلا من أشكال التسلية من خلال عالم الأغاني و الرقصات و الألعاب، تتضافر جميعا لتحمل القصة قدماء على طريق الإمتاع⁽⁵⁾.

2-7- الأوبرا Opéra

و يصطلح على تسميتها بالمغناة⁽⁶⁾، كما تعرف باسم المسرحية الغنائية⁽⁷⁾ و هي أول نوع من أنواع المسرحية الغنائية الذي ظهر في التاريخ بشكل واع قصد به إيجاد مسرح غنائي و هي «عمل مسرحي مليء بالموسيقى و الغناء العرض يتم بسطه على خشبة المسرح بواسطة ديكورات ضخمة و مغنون

1- ينظر: الموسوعة العربية العالمية، مج: 03، ص: 306.

2- ينظر: نفسه، ص: 306.

3- الأغنية المنفردة Air: مقطوعة غنائية مطولة يقوم بها المغني بمفرده للتعبير عن مشاعره الشخصية و يطلق عليها أيضا الغناء المفرد. ينظر: نفسه، ص: 306.

4- ينظر: نفسه، ص: 306.

5- ينظر: طارق جمال الدين عطية، محمد السيد حلاوة: مدخل إلى مسرح الطفل. ص: 144.

6- ينظر: سليم الحلو: الموسيقى النظرية. منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، ط 2، 1999. ص: 188.

7- ينظر: محمد التونجي: المعجم المفصل في الأدب. ج: 01. ص: 143.

ممثّلون يلبسون بدلات رائعة في العموم، الأوركستر يرافق المغنيين: تنصب الأوركستر في حفرة الأوركستر⁽¹⁾ و التي تقع في الجهة الأمامية للخشبة في الأسفل، أين يتم توجيهها بواسطة قائدتها بعض الأوبرات تضم أيضا الباليه ballet⁽²⁾»⁽³⁾.

و تتحدد الفنون الداخل في تركيب الأوبرا حيث تضم «بالإضافة إلى التمثيل مع الغناء و الرقص الفنون الأخرى و من بينها التصوير و تصميم الملابس و المناظر و الأثاث و المؤثرات الصوتية و هندسة الإضاءة»⁽⁴⁾.

و غالبا ما تؤدي و تغنى الأوبرا بشحنات انفعالية قوية مما يجعلها «تختلف عن التمثيليات التقليدية في عدة جوانب أبرزها أن العنصر التمثيلي في الأوبرا يعد أكثر عمقا و تأثيرا في المشاهدين خاصة أن الأوبرا تعتمد على الانفعالات الأساسية كالغضب و الحزن و الحب و الانتقام و القسوة و الغيرة و نشوة الانتصار»⁽⁵⁾.

و لكن هذا لا يمنع من وجود بعض الأوبرات ذات الطابع المرح فهي على نوعان « بعض الأوبرات تراجيدية و تنتهي بموت البطل أو البطلة؛ و هذا في مثل حالة البهيم la Bohème (و التي كتبت لأول مرة سنة 1896) و في السيدة الفراشة⁽⁶⁾ Madame Butterfly (سنة 1904)، و هما

1- حفرة الأوركستر orchestra pit: المكان المخصص للموسيقين، قائدا و عازفين، أمام المسرح و أدناه، ينظر: ثروت عكاشة، المعجم الموسوعي للمصطلحات الثقافية. ص: 339.

2- الباليه ballet: كلمة تستعمل كما هي في كل اللغات، و أصلها في الفعل اللاتيني، Balare الذي يعني رقص. يمكن أن نجد أصول الباليه في الطقوس ثم في لحفلات التكرية التي أخذت تتبلور في أوروبا اعتبارا من القرن الخامس عشر و السادس عشر، تعرف الباليه باسم مؤلف الموسيقى و ليس مؤلف الحكاية رغم أن عروض الباليه كانت تستند عادة إلى نصوص مؤلفين معروفين، أما مصمم الرقصات فيها فيدعى كوريغراف... للمزيد ينظر: ماري إلياس، حنان قصاب حسن: المعجم المسرحي. ص: 98.

3- Microsoft ® Encarta ® 2007. © 1993-2006 Microsoft corporation. Tous droits réservés.

4- الموسوعة العربية، مج: 4، ص: 122.

5- الموسوعة العربية العالمية، مج: 03، ص: 305.

6- السيدة الفراشة: Madame Butterfly: مأساة غنائية في ثلاثة فصول تقوم على المسرحية الأمريكية التي تحمل نفس الاسم، الاسم، و التي كتبها "دافيد بيلاسكو" و "جون لوثر لونج". و قد نظم كلمات الأوبرا بالإيطالية "جيو سيبلي جياكوزا" و "لويجي إليكا، و وضع ألحانها الموسيقي الإيطالي المعروف "جياكومو بوتشيني" و قدمت لأول مرة على مسرح "سكالا" بميلانو في 17 فبراير عام 1904... للمزيد ينظر: ادوار حلیم: الأوبرات العالمية، مطابع دار الكتاب العربي، مصر، د ط، 1954، ج: 01 ص: 146-153.

لمؤلف موسيقي إيطالي هو جياكومو بوتشيني⁽¹⁾ Gaicomo Puccini، و بعض الأوبرات خفيفة و مضحكة و تنتهي بنهايات سعيدة؛ و هذا في مثل أزواج فيغارو Des nocces de figaro (سنة 1786) للمؤلف الموسيقي ولفجانج أماديوس موتسارت «Wolfgang amadeus Mozart»⁽²⁾.
 أما الحديث عن الدراما في الأوبرا فهو أمر نادر الوجود فأغلب الدراسات التي تناولتها بالتعريف اقتصرت على وصفها و بيان أنواع الموسيقى الداخلة فيها⁽³⁾ لاعتقادهم أن «قوام المسرحية الغنائية و فروعها هو الموسيقى و المناظر، فهي تنزل الكلام و الحادث و التعقيد في المحل الثاني»⁽⁴⁾.
 الثاني»⁽⁴⁾.

وقد يكون هذا الحكم صائبا على تلك الفترات التي عرفت طغيان الغناء و الموسيقى والديكور على الأداء، فأوبرا "إيريديس" "Euridice"⁽⁵⁾ للموسيقى "بيري" Peri⁽⁶⁾ والتي تعد أول محاولة في طريق الأوبرا والتي لم تكن سوى «تلاوة بعض الأشعار يقطعها بين حين وآخر نفر من المنشدين تصحبهم بعض الآلات الوترية كالقيتار والطنبور»⁽⁷⁾.

و الشيء نفسه عن المحاولة الثانية والتي ترجع إلى عام 1594 و التي كانت أناشيدها «تدور حول موضوع دنيوي ويقوم بالغناء فيها على الطريقة الاكليريكية مغنون يرتدون زيا خاصا وكان

1- جياكومو بوتشيني Puccini Giacomo: ولد في 22-12-1858 و توفي في 29-11-1924 مؤلف إيطالي، عمله الغنائي

الأول نال شهرة كبيرة في المسرح الوغنري و هو أوبرا فيلي le villi ... للمزيد ينظر:

Anna Amalie et autres: Dictionnaire de la musique , ch N° 02, P: 885.

2- Microsoft ® Encarta ® 2007.

3- ينظر: René Dumesnil: l'opéra et l'opéra –comique, p: 05، و طارق جمال الدين عطية، محمد السيد حلاوة:

مدخل إلى مسرح الطفل. ص: 133. 134، و سليم الحلو: الموسيقى النظرية. ص: 188، و محمد التونجي: المعجم المفصل

في الأدب. ص: 143، و ثروت عكاشة: المعجم الموسوعي للمصطلحات الثقافية. ص: 338، و إبراهيم زكي خورشيد:

الأغنية الشعبية و المسرح الغنائي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، دط، 1985، ص: 48.

4- مصطفى الصاوي الجويني: في الأدب العالمي، المسرح، منشأة المعارف، جلال حزي و شركاه، مصر، د ط، د ت، ج: 1

ص: 91.

5- أوبرا إيريديس Euridice: تحكي قصة المغني "أرفيو" الذي فقد زوجته إيريديس و كيف يذهب في رحلة إلى العالم السفلي

ليسترجعها مستعطفًا الآلهة التي ترق لحاله و لكنها تشترط عليه ألا يحملق في زوجته إلى أن صلا إلى الأرض، إلا أن إرادة

أرفيو تقشَل في اجتياز هذا الامتحان القاسي... للمزيد ينظر: ادوار حليم: الأوبرات العالمية. ج: 01، ص: 60 -65.

6- بييري جاكوبو PERI Jacopo: ولد في 20-08-1561 و توفي في 12-08-1633 مغني و مؤلف موسيقي إيطالي، كتب

دافني Dafne ما بين عام 1597 و 1598 و قد اعتبرت أول أوبرا في العالم... للمزيد ينظر:

Anna Amalie et autres: dictionnaire de la musique, ch N° 02, P: 843.

7- ادوار حليم: الأوبرات العالمية، ج: 01، ص: 08.

يمكن أن تعتبر تلك الأناشيد في مجموعها أو تلك الأوبرا التي أطلق عليها مؤلفها اسم "امنسيارناسو" Amfiparass أول أوبرا في العالم لولا خلوها من عنصر التمثيل»⁽¹⁾.

كما غابت الدراما عن الأوبرا طيلة القرن الثامن عشر فلقد «كان كل ما يعنى به الموسيقيون الإيطاليون هو إبراز صوت المغني واستغلاله في التأثير على جمهور المستمعين. و أصبحت الأوبرا في ذلك العصر مجرد عرض لمقطوعات غنائية لا تربطها إلا وحدة الموضوع. أما وحدة الموسيقى ووحدة الدراما وهما اللتان خلقتا الأوبرا في الأصل فقد طغى عليها الاهتمام بالتأثير الصوتي إلى حد بعيد»⁽²⁾.

أما في القرن التاسع عشر فقد انصب اهتمام الأوبرا بالديكور و هو الأسلوب المميز للأوبرا الكبرى «حيث أدخل الفرنسيون بعض التغيرات على عروض الأوبرا و أبرزها الاتجاه إلى الأغاني و الألحان البسيطة المعبرة، و الميل إلى البذخ و الإبهار في التزيين و الأزياء»⁽³⁾.

غير أن تفوق الغناء و الموسيقى و المناظر في الأوبرا لم يستمر في مؤلفات كل من «كبار المؤلفين أمثال الألماني كريستوف غلوك»⁽⁴⁾ و كارل ماريا فون فيبير⁽⁵⁾ و النمساوي و لغفانغ أماديوس أماديوس موزار و الإيطالي جيوسيبي فيردي⁽⁶⁾ استطاعوا أن يضعوا حدا فيما بعد لتفوق الغناء على البعد الدرامي من خلال التركيز على ما هو مسرحي في الأوبرا»⁽⁷⁾.

1- المرجع السابق، ص: 07.

2- نفسه، ص: 9 - 10.

3- الموسوعة العربية العالمية، ج: 03، ص: 306.

4- كريستوف غلوك Gluck, christoph Willibald: ولد في 02-07-1714 وتوفي في 15-11-1787 مؤلف موسيقي ألماني كان يدرس في الجامعة و في نفس الوقت يكسب قوته من خلال الغناء في الشارع، ألف أول أوبرا له في جوان 1747 تحت عنوان سميراميد Semiramide... للمزيد ينظر:

Anna Amalie et autres: Dictionnaire de la Musique, ch N° 01, P: 421.

5- كارل ماريا فون فيبير Karl- Maria Von Weber: (1786 - 1826) أنشأ الأوبرا الرومانتيكية الألمانية، كتب العديد من الأوبرات رومانسي الطابع، تلهبه الطبيعة و تخلص ألحانه أثرى التعبير الأوبرالي بوسائل جديدة مثل التصوير الصادق لشخصيات الرواية بشكل يرفعهم من الفردية المحلية إلى العالمية... ينظر: عزيز الشوان، الأوبرا، ص: 138.

6- جيوسيبي فيردي Guzepppe Verdi: (1813- 1901) من عظماء مؤلفي القرن التاسع عشر و قد يكون أعظمهم، كن يفخر بأنه ريفي و كان يخاطب بموسيقاه القاعدة العريضة و ليس فقد الصفوة المثقفة. تفوق على من سبقوه بما أبدع من أوبرات و تكوين فني أكثر تماسكا مما رفع الأوبرا الإيطالية إلى مستوى عالي من القيمة الجمالية و العظمة ... ينظر: نفسه، ص: 133.

7- ماري إلياس، حنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، ص: 76.

و تأكد الاهتمام بالدراما في الأوبرا بمجيء ريتشارد فاجنر Richard Wagner⁽¹⁾ الذي غير اسم الأوبرا الى مصطلح الدراما الموسيقية و أكد فيها على تظافر جل الفنون قصد تحقيق عمل متكامل إذ يعد مبدع الدراما الموسيقية التي لم تكن الموسيقى السيمفونية، هي العنصر الغالب. و لكن تشارك الموسيقى السيمفونية بقدر مساو للنصوص الأدبية و تصميم الأزياء، الأصوات البشرية و الديكور الإضاءة، و التمثيل، و الغناء الجماعي⁽²⁾.

و لأن هذا المزيج تتفاوت عناصره من أوبرا إلى أخرى استحال علينا «أن نختار إحدى الأوبرات و نقول مثلاً: هذه أوبرا كاملة مثالية بحيث تصلح أن تكون نموذجاً يحتذى المؤلفون. إن هذا تفكير مثالي غير عملي و مستحيل التطبيق، لأنه يكاد يكون من المستحيل مساواة العناصر المختلفة في الأوبرا بطريقة مرضية تماماً و كانت النتيجة العملية أن المؤلفين يميلون إلى تأكيد عنصر من العناصر على حساب الآخر كل حسب ميله الفكري و الفني»⁽³⁾.

و من هنا فليس المهم في الأوبرا أن نتبع أحد عناصرها و نبين مقدار تواجده بقدر ما تبقى «العبرة بالمحصلة النهائية التي تتمثل في الشخصية المميزة التي تكتسبها كل أوبرا على حدا نتيجة لبراعة مؤلفيها في التوليف بين عناصرها المختلفة في بوتقته الموسيقية بحيث لا نشعر بأي نشاز في سياقها الفكري و الفني»⁽⁴⁾.

و بهذا فإن العمل الأوبرالي النموذجي هو ذلك الذي «يتطلب تعريفه استعارة المصطلح العلمي "كيان عضوي" أي كيان يضم عدة عناصر تتكامل مع بعضها و يربطها هدف مشترك و هو تحقيق وجود شيء واحد، و في الأوبرا يصبح هذا الهدف المشترك هو تقديم عمل فني مسرحي موسيقي على خشبة المسرح في صورة متكاملة تشترك في أدائه العناصر المتعددة... و يعتمد كل عنصر منها في أداء وظيفته على أداء العناصر الأخرى مهما كانت وظيفتها صغيرة نسبياً»⁽⁵⁾.

و تجدر الإشارة أن هناك نوع من الأوبرا ينمو فيها الحدث عن طريق السرد و يقف فيها المغنون في مكان واحد مثبتين طيلة العرض و تعرف باسم أوبرا كونسير⁽⁶⁾.

1- ريتشارد فاجنر Richard Wagner: (1813 - 1883) موسيقي ألماني. ولد في ليزيغ أجاد في التوفيق بين اللحن و الألفاظ و حركات الرقص في الأوبرا له: تريستات و ايزولت، ينظر: عبد النور جبور: المنجد في اللغة و الأعلام، قسم المنجد في الأعلام، دار المشرق. بيروت. لبنان، ط 20، 1986، ص: 387.

2- ينظر: مصطفى الصاوي الجويني: في الأدب العالمي، ج: 1، ص: 140.

3- نبيل راغب، دليل الناقد الفني، ص: 32.

4- نفسه، ص: 32.

5- عزيز الشوان: الأوبرا، ص: 18.

6- ينظر: René Dumesnil: l'opéra et l'opéra -comique, P: 05.

2-8- الأوبريت Opérette⁽¹⁾

بعد أن تطرقنا بإيجاز لأنواع المسرحية الغنائية و أهم سماتها المميزة يمكننا أن نقسم المسرح الغنائي إلى قسمين رئيسيين من ناحية البناء الدرامي و هما الأوبرا و الأوبريت و فيما يلي سنعرض مقارنة بين هذين النوعين لتوضيح أسس هذا التقسيم:

الأوبرا	الأوبريت	
- تاريخية أو أسطورية.	- من الحياة اليومية	القصة
- تراجيدي أو كوميدي.	- كوميدي	الموضوع
- مفاجئة أو سعيدة.	- سعيدة	النهاية
- أبطالها من الملوك والنبلاء.	- أبطالها من العامة	الشخصيات
- تكتب شعرا بأكملها و قد يتخللها بعض النثر.	- تكتب نثرا ما عدا المقاطع الغنائية التي تكتب شعرا.	اللغة
- مغنى كله.	- حوار إلقائي تتخلله بعض الأغاني.	الأداء الصوتي
- ضخمة قوية.	- خفيفة قصيرة، سهلة الحفظ، تترسخ في الذاكرة.	طبيعة الأغاني
- دار الأوبرا.	- في الساحات والقاعات والأماكن المتواضعة الخالية من الرنق.	مكان العرض
- كثيرا ما حوت على الميثولوجيا.	- إن حوت على الميثولوجيا فيجب أن تكون من روح عصرها.	الأسطورة
- الآلات الموسيقية متعددة.	- الآلات الموسيقية تكون بسيطة ومحدودة.	الأوركسترا
- يشترط أن يكون مغنيا	- لا تتطلب أن يكون الممثل مغنيا.	الممثل

3- الغناء من الدراما الإغريقية إلى المسرح الشامل:

تكاد تجمع الدراسات الباحثة في الجذور الأولى للمسرح أن هذا الأخير يعود في أصول نشأته إلى عنصرين أساسيين هما الغناء و الرقص، الذين ارتبطا بتلك الممارسات الطقوسية، التي عرفتھا جل الشعوب القديمة على اختلاف حضاراتها و التي كان الأداء الحركي التعبيري الراقص و الغناء الجماعي أكثر مظاهرها المتجلية «و لعل النصوص الشعائرية التي كانت تؤدي بها تلك الممارسات بمثابة نصوص مسرحية، لكنها ليست مسرحا خالصا بمعناه العلمي (الفني) الآن، إنها استعاضة أو إسقاط لما كان يؤديه هؤلاء القدامى من أناشيد و تراتيل مع أداء غنائي و حركي معروفين»⁽²⁾.

1- ينظر: من صفحة 5 إلى صفحة 8 من هذه المذكرة.

2- أحمد زلط: مدخل إلى علوم المسرح، دار الوفاء لعنبا الطباعة و النشر، الإسكندرية، مصر، ط 1، 2001، ص: 20.

و ما يؤكد هذا الإجماع أن هذه الطقوس استطاعت أن تفرز في بلاد اليونان البذرة الأولى أو الأداة الفنية الأولى في تاريخ المسرح و المتمثلة في جوقة الإنشاد و الرقص إذ أن «المآسي التي تنهت إلينا مليئة بالشواهد على الرقصات التي تؤدي تكريما لديونيسوس»⁽¹⁾، مما يدل على ميلاد مبكر للمأساة، و لعل أبرز هذه الشواهد الباقية هي جوقة الإنشاد و الرقص نفسها»⁽²⁾.

بل إن تمايز و تباين أناشيد الجوقة و رقصها هو الذي أدى تدريجيا إلى ظهور نوعين مسرحيين فلقد كانت المأساة «تطورا عن أشعار المديح، كما كان لها طابع ديني. فهي ترجع في الأصل إلى أناشيد دينية غنائية، كانت تنشدها جوقة في أعياد "ديونيسوس"، لتشيد بصفات الإله ثم بعد ذلك كانت تضيف على مدحه مدح أبطال آخرين»⁽³⁾، بينما نشأت الملهاة من «أناشيد المرح و السرور التي يتغنى بها اليونانيون في أعياد آلهتهم، و بخاصة أعياد "ديونيسوس" إله الخصب و النماء و إله المسرح، و في هذا الغناء كانوا يمرحون مع النظارة و يسخرون منهم»⁽⁴⁾.

و الطريقة التي تطورت بها المأساة و الملهاة «طريقة فجأة، على غير خطة مرسومة، و لا فكرة مدروسة، الأولى، من قادة الأغاني العزمية "الدثرام"⁽⁵⁾، و الأخرى من أولئك الذين كانوا يقومون بقيادة الذكورة»⁽⁶⁾.

و لعل أول خطوة في هذا التطور تعود إلى ثيسبيس Thespis⁽⁷⁾ حوالي القرن السادس قبل الميلاد فمن «فقد أدخل الممثل الأول إلى الجوقة، بعد أن كانت هي التي تقوم وحدها بأداء أناشيد الديثرامبية. و لقد نتج عن هذا الابتكار الثوري وجود لاعب يحاور الجوق و قائدها، و يمثل أهم

1- ديونيسوس: ويسمى أيضا ديثرامبوس Dithyrambos أي المولود مرتين، و هو إله انتشرت عبادته في اليونان و ربط المؤمنون به بين اسمه وبين البعث بعد الموت فكانوا يؤمنون بعودتهم إلى الحياة، و استمتعهم بالخلود في العالم الآخر و يتخذون من قوة الخمر رمزا لقوة الطبيعة، و يقيمون له مهرجانات "ديونيسيا" Dionysia التي كانت تضج بالمرح و السكر و العردة و الموسيقى و الرقص و الغناء و ذبح القرابين... ينظر: ثروت عكاشة: المعجم الموسوعي للمصطلحات الثقافية. ص: 119-120

2- فردب ميليت، جيرالد ايدس بنتلي: فن المسرحية. تر: صدقي خطاب، دار الثقافة، بيروت، لبنان، د ط، 1986، ص: 53.

3- محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، ص 161.

4- نفسه، ص 161.

5- الدثرامب Dithyrambos: عبارة عن مقطوعة دينية شعرية غنائية راقصة، كانت تؤديها جوقة مؤلفة من 50 رجلا مقنعين في جلود الماعز، حول مذبح الإله ديونسوس رب الكرم و الخمر و الخصب بوجه عام. ينظر: أرسطو طاليس: فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر. د ط، د ت، ص: 60.

6- إبراهيم عبد الرحمن محمد: النظرية و التطبيق في الأدب المقارن، دار العودة، بيروت، د ط، سنة 1982، ص 110.

7- ثيسبيس Thespis: شاعر يوناني من أتیکا يعزى إليه خلق المأساة التراجيديا... للمزيد ينظر: ثروت عكاشة: المعجم الموسوعي للمصطلحات الثقافية، ص: 467.

الشخصيات المذكورة في المقطوعة الديثرامبية على التوالي. و من ثمة ولدت الدراما لأن جوهرها هو التشخيص و الحوار»⁽¹⁾.

لقد كان الغناء و الرقص يحتلان الجزء الأكبر من المآسي الإغريقية « فالقصص التي تحكي الأساطير الإغريقية كان يمثلها بالحركات ممثل واحد، ثم بالحوار بين هذا الممثل و قائد الجوقة و بالأغاني و الرقصات الرمزية التي كانت تؤديها الجوقة، و لا شك في أن هذه الأغاني و الرقصات كانت تشكل أهم جزء في هذه المآسي المبكرة»⁽²⁾.

طغيان الغناء على المآسي المبكرة سرعان ما تراجع بتوالي الإضافات عليها فكان «اسخيلوس»⁽³⁾ أول من رفع عدد الممثلين من واحد إلى اثنين، كما قلل من أهمية الجوقة عن طريق اختزال أناشيدها؛ و جعل للحوار الأهمية الأولى في المسرحية»⁽⁴⁾، ثم ظهر الممثل الثالث على يد سوفوكليس فهو من «رفع عدد الممثلين إلى ثلاثة؛ و أدخل المناظر المرسومة»⁽⁵⁾.

بزيادة عدد الممثلين في المأساة ازدادت أهمية الحوار و اختفى الطابع الغنائي الذي طالما ميز المأساة الأولى بل لقد أصبح للجوقة في عهد سوفوكليس⁽⁶⁾ دور كبير «في أحداث المسرحية و تكون شخصية و إن تكن جماعية ففي مسرحية أوديب لسوفوكليس مثلا تتكون الجوقة من شيوخ مدينة طيبة الذين يطالبون الملك أوديب بالبحث عن الشخص الدنس الموجود في مدينتهم لتخليصها منه حتى يرتفع عنها الوباء أي أنها تلعب دورا إيجابيا في تطوير الحدث»⁽⁷⁾.

و بهذا اتجهت التراجيديات إلى قمة بناءها المحكم و وصلت إلى «نضجها بفضل لودعية سوفوكليس، الذي جود بناء حبكتها، و أحسن تصوير شخصياتها و أكسب لغتها الروح الدرامية، إلى جانب الوضوح، و القوة، و الطلاوة»⁽⁸⁾.

1- أرسطو طاليس: فن الشعر، ص: 86.

2- فردب ميليت، جير الدايدس بنتلي: فن المسرحية، ص 54.

3- اسخيلوس Aeschylus : ولد اسخيلوس لأسرة عريقة في نبالتها عام 525 قبل الميلاد في قرية اليوسيس التي كانت تقع بالقرب من شمال غرب أثينا، بدأ مشاركته في المسابقات التراجيدية عام 499/500 ق. م و لكنه لم يفز بالجائزة الأولى إلى في سن الأربعين تقريبا، نظم ما بين سبعين و تسعين مسرحية، غير أنه لم يصلنا من ذلك كله غير سبع مسرحيات... للمزيد ينظر: أرسطو طاليس: نفسه، ص: 84-86.

4- نفسه، ص: 81.

5- نفسه، ص: 81.

6- سوفوكليس Sophocles: (494 - 406 ق. م) ثاني اثنين في التأليف المسرحي الإغريقي، نشأ في طبقة متوسطة ذات اتجاهات سياسية معتدلة لم تكن مفرطة في شعبيتها كما لم تكن مغالية في أرسطراطيتها، و سطا في عقيدته الدينية لا هو من المتزمتين و لا هو من المستهترين... للمزيد ينظر: ثروت عكاشة: المعجم الموسوعي للمصطلحات الثقافية، ص: 440.

7- محمد مندور: الأدب و فنونه. نهضة مصر للطباعة و النشر و التوزيع، مصر، ط 2، 2002، ص: 113.

8- أرسطو طاليس: نفسه، ص: 77.

و سار يوربيدس⁽¹⁾ على نهج سوفوكليس من ناحية المضمون حيث أخذ يخطو «خطوات أخرى في إضفاء الصيغة الإنسانية و الطابع الأقرب إلى الواقع على المأساة فبرع أكثر من سابقه في تصوير العواطف الإنسانية، و جعلها محور الأهمية المسرحية بدلا من القدر ثم لخص شؤون الحياة اليومية فيما مسرحياته»⁽²⁾، مما جعلها «أكثر حداثة من المسرحيات الأخرى. و قد زاد فيها من الإقلال الإقلال من دور الجوقة»⁽³⁾. فلقد أضى دورها يقتصر على «إرشاد الجمهور، و التعليق على ما يحدث أمامه، و يشتركون أحيانا في تطور المسرحية، و لكن مكانها كان بعيدا عن المسرح متوارين عن الأنظار، و إن كان موتهم مسموعا للممثلين و المنفرجين على السواء؛ و كان كلامهم مصحوبا بالإنشاد و الموسيقى»⁽⁴⁾.

و إذا كان سوفوكليس و يوربيدس قد اتجه كليهما بالتراجيديا إلى محاكاة الواقع و بهذا فإنهما اختلفتا في الدور المنوط بالجوقة فالأول ألح على أن تلعب دورا دراميا في نمو الحدث بينما اتخذ لها الثاني دورا غنائيا لا يتجاوز التعليق على الأحداث مما جعل أرسطو يفضل تراجيديا سوفوكليس على تراجيديا يوربيدس لأنه رأى ضرورة اعتبار «الجوقة كواحد من الممثلين؛ أي يجب أن تكون جزءا عضويا في الكل العام، ولها مشاركة حقيقية في الفعل-أي، أن يكون ذلك على نهج سوفوكليس في الاستخدام، وليس على نهج يوربيدس. فمن الملاحظ، أن أناشيد الجوقة في مسرحيات الشعراء المتأخرين، ترتبط بموضوع المسرحية الأساسي ارتباطا ضعيفا و كأنما يمكن نقلها "أي الأناشيد" إلى أية مسرحية تراجيدية أخرى و من ثم، فإن تلك الأناشيد الجماعية تؤدي كمجرد فواصل غنائية»⁽⁵⁾.

و يؤكد أرسطو على ضرورة أن يلعب الغناء دورا دراميا في تعريفه للتراجيديا فيقول: «التراجيديا -إذن- هي محاكاة لفعل جاد، تام في ذاته، له طول معين، في لغة ممتعة لأنها مشفوعة بكل نوع من أنواع التزيين الفني. كل نوع منها يمكن أن يرد على أفراد في أجزاء المسرحية؛ و تتم هذه المحاكاة في شكل درامي، لا في شكل سردي، و بأحداث تثير الشفقة و الخوف، و بذلك يحدث التطهير من مثل هذين الانفعاليين. و أعني هنا بـ "اللغة الممتعة" اللغة التي بها وزن، و إيقاع

1- يوربيدس Euripides: بن منسارخوس أحد ثلاثة شعراء تراجيديين عظام، ظهوروا في القرن الخامس ق.م و قد ولد في سلاميس التي كانت تبعد حوالي ستين ميلا شمالي شرق أثينا. كتب يوربيدس ما يقرب من اثنتين و تسعين مسرحية، مات في بلاط أرخيلاس ربما سنة 406 ق.م، لم يبق من أعماله غير تسع عشرة مسرحية... للمزيد ينظر: المرجع السابق. ص: 138 - 140.

2- محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، ص: 122 - 123.

3- فردب ميليت، جيرالديس بنتلي: فن المسرحية، ص 77.

4- عمر الدسوقي: المسرحية نشأتها و تاريخها و أصولها، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، د ط، د ت، ص: 73.

5- أرسطو طاليس: فن الشعر، ص 171.

و غناء. و أقصد بقولي " يمكن أن يرد علي أفراد في أجزاء المسرحية": إن بعض الأجزاء يعالج باستخدام الشعر وحده , و بعضها الآخر باستخدام الغناء»⁽¹⁾.

و قد تنوع الغناء في التراجيديات الإغريقية بين فردي إلي جماعي «فالأجزاء الغنائية كانت تغنى دائما، و على الغالب بصوت منفرد، أو ثنائي، أو ثلاثي يرافقه الناي في معظم الأحيان و الخطب العاطفية المبنوثة كان يغنيها الممثل، بشكل عام، كما هو الحال في قصائد أوديب⁽²⁾ الغنائية التي انشدها بعد أن كف بصره، وفي توسلات هيبوليت⁽³⁾ لارتيميس⁽⁴⁾ قبل أن يذهب ليلقي حتفه»⁽⁵⁾.

كما كان الصوت الجميل «من أهم مؤهلات الممثل الإغريقي. و لما كان أقصى عدد للممثلين في المأساة ثلاثة فقد كان على كل ممثل منهم أن ينوع في نغماته و في طبقة صوته عندما يظهر في أدوار مختلفة في المسرحية نفسها، و قد كان هذا الأمر صعبا بشكل خاص لأنه كان على الممثل - كما أسلفنا- أن لا يقتصر في تمثيله على أدوار الرجال و إنما عليه أن يمثل أدوار النساء. و هذا يتطلب صوتا ذا مرونة فائقة و مدى عظيم بحيث يستطيع أن يصل إلى أذان السبعة عشر ألف متفرج الذين يجلسون في مسرح في العراء»⁽⁶⁾.

و لم يقتصر اهتمام التراجيديات الإغريقية على الغناء فحسب بل راحت تولي اهتماما كبيرا بالرقص فلقد «وصلتنا عن الجوقة أنه كان هناك تصنيفات للرقصات و الوقفات المختلفة و لكننا لا نعرف إلا القليل منها كالطعن بالسيف و هز قبضة اليد علامة علي التهديد و كانت حركات الجوقة هذه و التي تصاحب المأساة، بطيئة فخمة مروعة، أما العرض الصامت فكان وقورا مهيبا. و رقصة من هذا النوع، حيث الاستجابة الحساسة من الجسد كله لأفكار معينة في المسرحية و ليس التحريك

1- المرجع السابق، ص 95 .

2- أوديب: كانت قصة أوديب و قصة عائلته معروفة لدى اليونانيين بكثرة حوادثها المفجعة، و أوديب هو ابن لايوس ملك طيبة و ملكتها جوكستر. و لقد حاول والداه أن يتحاشيا تحقيق نبوءة مشئومة بقتله في المهد، إلا أنه عاش في كورنته دون أن يدري. و عمل القدر على تحقيق النبوءة بقتله لأبيه و زواجه من أمه دون أن يعرف. ينظر: نفسه، ص: 136 و ثروت عكاشة: المعجم الموسوعي للمصطلحات الثقافية، ص: 333-334

3- هيبوليت Hyppolytus: ابن البطل ثيسوس Theseus و ملكة المازونات كما جاء في الأساطير اليونانية... للمزيد ينظر: نفسه، ص: 209.

4- أرتميس (Diana) Artémis [ديانا عند الرومان] هي ابنة زيوس Zeus و ليتو وشقيقة أبولو Apollo التوأم و هي ربة الصيد العذراء ... للمزيد ينظر: نفسه، ص: 30.

5- فردب ميليت، جيرارد لدايس بنتلي: فن المسرحية، ص: 66-67.

6- نفسه، ص 66.

الإيقاعي الآلي من القدمين، هي أبعد ما تكون عن أحداث البلبلة، بل إنها تساعد علي زيادة أثر القصة المحزنة التي تعرض فوق خشبة المسرح»⁽¹⁾.

و لقد كانت هذه الرقصات تتم في مكان مخصص «كان يسميه اليونانيون "بالأوركسترا" Orchestra، و كان هذا المكان في مسرح القرن الخامس قبل الميلاد في أثينا دائريا قطره ستون قدما. فكانت جوقة الغناء و الرقص ترقص فيه وتغنى، أو تقف أثناء الحوار، و مع أن هذه الجوقة كانت تصعد من حين لآخر إلى خشبة أو دكة المسرح Stage، إلا أنها كانت تظل في العادة في هذا المكان خلال مدة التمثيل كلها. و يقوم في وسط هذا المكان "الأوركسترا" مذبح من حجر صغير للإله ديونيسوس كان يطلق عليه باليونانية Thymel، و هو شاهد على طابع المسرحيات الديني»⁽²⁾

و الغناء و الرقص في التراجيديا كانا بمصاحبة الموسيقى بل لقد تزامنت معهما منذ نشأتها الأولى فمع «ظهور المسرح اليوناني في احتفالات الإله ديونوسيس بدأت الموسيقى اليونانية و التي بدأ عصرها الكلاسيكي حوالي 525 ق. م تأخذ شكل جديدا فلقد ادخل لاسوس Lasus الأوركسترا في مصاحبة الغناء و أضاف بيندار Pindar آلة الكنارة او الفرومنكس Phorminx إلى آلات النفخ الموسيقية التي تصاحب الغناء»⁽³⁾.

كما وظف الإغريق في مسرحياتهم تقنيات ساعدتهم في تمام عروضهم كالألة مثلا و هي رافعة تقوم بدور رفع الإله عند موعد ظهوره أو اختفائه « و قد شاع في المآسي الإغريقية، و لاسيما في مسرحيات يوربيديس، استخدام مثل هذه الآلة لإدخال اله، حتى أن العبارة "الإله من الآلة" التي كثيرا ما تورد بالنص اللاتيني (deux ex machina) أصبحت تعبيراً شائعا و هذه العبارة تستخدم في أغلب الأحيان بطريقة استهجانية لتدل علي أن الكاتب المسرحي قد لجأ إلي إظهار إله علي صورة خارقة لكي يحل عقدة مسرحيته المفرطة في التعقيد»⁽⁴⁾.

و بهذا توجهت المأساة الإغريقية للإلمام بجميع الفنون «فالمسرحية الإغريقية القديمة لم تكن مسرحية درامية فحسب بل كانت تسعى إلي إشباع كافة حواس النفس بجمعها بين الشعر و الغناء و الموسيقى الخفيفة و الرقص و الفنون التشكيلية التي تتمثل في الديكور و التماثيل و الملابس و ما إليها»⁽⁵⁾.

1- المرجع السابق، ص 71.

2- نفسه، ص 59.

3- طارق جمال الدين عطية، محمد السيد حلاوة: مدخل إلى مسرح الطفل، ص 119.

4- فردب ميليت، جيرار لدايس بنتلي: فن المسرحية، ص: 62.

5- محمد مندور: الأدب و فنونه، ص: 113.

و إذا ما حاولنا اليوم البحث عن مثيل للتراجيديا اليونانية من خلال المعطيات السابقة فإننا نجد بدون مجال للريبة « أن عرض المأساة في أثينا لا بد و أنه كان يشبه إلى كبير الأوبرا الحديثة أكثر من شبهه للمسرحية الحديثة»⁽¹⁾.

و الشيء الذي قد لا تتفق فيه التراجيديا الإغريقية و الأوبرا هو موسيقى الغناء، حيث «كانت الموسيقى التي تصاحب الغناء في المسرحية اليونانية قديمة موسيقى بسيطة مصاحبة لا تتعدى عددا صغيرا من الآلات كالناي و القيتارة أو الربابة، و كان الغناء في ما يبدو أقرب إلى النشيد منه إلى غناء الأوبرا كما نعرفه اليوم»⁽²⁾.

هذا عن المأساة أما الملهاة فهي الأخرى تضمنت الإنشاد و الشعر الغنائي فلقد «اتسمت الملهاة القديمة (أي التي كتبت في القرن الخامس قبل الميلاد بالصراحة و الفجور. و الأعمال الهزلية الوحيدة التي بقيت من تلك الفترة كتبها أريستوفانيس Aristophanes⁽³⁾ الذي جمع بين الهجاء السياسي والاجتماعي و الهزل و البذاءة و التجريح الشخصي و الخيال و الشعر الغنائي البديع»⁽⁴⁾.

و اعتمدت الملهاة في بناءها أناشيد الجوقة و إن كان ليس بالقدر الذي اعتمدت عليه التراجيديا « تتألف من مقدمة أو استهلال تؤديه شخصية واحدة على شكل مونولوج أو شخصيتان ثانويتان على شكل حوار، يلي ذلك الدخول Parodos و هو أول نشيد الجوقة، ثم المساجلة أو الأغون»⁽⁵⁾.

كما كان الإنشاد في الملهاة مصحوبا بالرقص حيث و « أثناء المساجلة تؤدي الجوقة رقصة تخلع فيها ثياب التمثيل و تتوجه إلى الجمهور و تخاطبهم باسم الشاعر و هذا هو المقطع المسمى الخانقة Parabs و المقاطع الأخيرة من الكوميديا ليست إلا مشاهد متتالية لا رابط بينها، و هي تحمل الضحك إلى أقصى حدوده لأنها تحتوي على عناصر هزلية ظهرت لاحقا في الفارس (المهزلة)»⁽⁶⁾.

إلا أن وجود الغناء و الإنشاد تضاعف مع ظهور الكوميديا المتوسطة و الحديثة حيث «أختزل دور الكورس على أن أصبح ينشد و يغني في الفواصل و أوقات الاستراحة. و هكذا تلاشى الجمال الفني الذي اتسمت به المأساة الأريستوفانية»⁽⁷⁾.

1- فردب ميليت، جيرارد دايديس بنتلي: فن المسرحية، ص 65.

2- محمد مندور: الأدب و فنونه، ص: 113.

3- أريستوفانيس Aristophanes: (445 - 386 ق. م) رائد الكوميديا القديمة و عميد الملهاة و أشهر شعرائها، بلغت تمثيلياته نحو من أربعين لم يبق منها إلا إحدى عشرة تمثيلية ... للمزيد ينظر: ثروت عكاشة: المعجم الموسوعي للمصطلحات الثقافية. ص: 27-28.

4- الموسوعة العربية العالمية، ج 23، ص: 240.

5- ماري إلياس، حنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، ص 377.

6- نفسه، ص: 378.

7- طارق جمال الدين عطية، محمد السيد حلاوة: مسرح الطفل، ص: 121-122.

و بإعطاء الجوقة دورا هامشيا يقتصر على التعليق في أوقات الاستراحة استدل الستار على المسرح الإغريقي بنوعيه، فلقد كانت «الجوقة عصب الدراما القديمة بفرعها و كان ازدهارها مرتبطا بازدهار المسرح الإغريقي القديم و حين صارت إلى زوال صار المسرح الإغريقي نفسه على زوال و لم تقم له قائمة بعد ميناندرس Menander (1)» (2).

و جاء على إثر المسرح الإغريقي المسرح الروماني و الذي عرف بازدهار الكوميديا و التي كان الغناء و الرقص عنصرين حاضرين فيها و بقوة فهما من جملة العناصر المبتكرة التي جاء بها كل من تيرانس Térence (3) و بلاوتوس Plautus (4) إذ يعود «لهما الفضل في إدخال الكثير من العناصر الجديدة مثل التكر و الحيل و الغناء و الرقص على المسرحية مما أعطاها طابع الفرجة Le spectaculaire» (5).

و لم يقتصر حضور الغناء عند الرمان على الكوميديا فقد عرفوا عروضاً للإيماء يقوم فيها الممثل بمصاحبة الكورس «بسرود أحداث المسرحية على أنغام فرقة موسيقية، و يقوم الممثل بالأداء فقط و الرقص حيث يستخدم الأقنعة. و قد يستخدم الممثل جرساً أو صنجا ليؤكد وحدة النبض على إيقاع الموسيقى» (6).

و بسقوط روما، بدأ عهد القرون الوسطى أين لعبت الكنيسة دورا كبيرا في التصدي للمسرح فمن «فرط استيلاء المسارح على اهتمام الناس شغلت الكثيرين عن الصلاة في بعض الأحيان، ثم التعريض بالدين الذي كان يقوم به بعض الممثلين في هذه المسارح، و الإيماءات الخارجة التي لا يمكن لرجل الدين الجديد أن يتغاضى عنها، جعلت من واجب الكنيسة اتخاذ خطوة للمحافظة على الدين الجديد فلجأت الكنيسة إلى صب لعناتها على المسارح، حتى أنها حوالي 568 م. اعتبرت الترفيه

1- ميناندر Menander (342 - 292 ق.م): أمير شعراء الملهاة الحديثة و كان صديقا للفيلسوف أبيقور، فلا غرابة أن لمسنا أثر لفلسفة أبيقور في كوميديات ميناندر و هي فلسفة لا تتصل بالاستغراق في الملذات المتاحة في الحياة بل توجي بمثل أعلى هو التخلص من الألم و الإخلاق إلى السكون ... كتب ميناندر أكثر من مئة ملهاة ... للمزيد ينظر: ثروت عكاشة: المعجم الموسوعي للمصطلحات الثقافية. ص: 285.

2- محمد حمدي إبراهيم: نظرية الدراما الإغريقية، دار الثقافة. القاهرة، مصر، د ط، 1977، ص: 124-125.

3- تيرانس Térence: (نحو 190-159). ولد في قرطاج. مؤلف هزلي لا تيني، أحسن في وصف الأخلاق وأثر في تطور الفن التمثيلي. ينظر: جبور عبد النور: المنجد في اللغة والإعلام، قسم المنجد في الاعلام ص: 158.

4- بلاوتوس Plautus (254 - 184 ق م) شاعر روماني ولده عام 254 ق.م بمقاطعة أومبريا، كان أدبيا شعبيا وثيق الارتباط الارتباط بحياة العامة مولعا بالمرح الصاخر، يضحك مع كل إنسان و من كل إنسان، و يسخر من الآلهة، ويستخدم النكات الفاحشة ... للمزيد ينظر : ثروت عكاشة: نفسه. ص: 368.

5- ماري إلياس، حنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، ص: 378.

6- طارق جمال الدين عطية، محمد السيد حلاوة: مسرح الطفل، ص 124.

الشعبي و الاحتفالات شيء خارج عن القانون، و بل أكثر من ذلك أصبح الممثلون مشعوذون و رحالة»⁽¹⁾.

و قبع المسرح فترة طويلة في أوربا دون حراك إلى أن ظهرت البوادر الأولى لانبعاثه في «مناسبتين عظيمتين من مناسبات الكنيسة، ألا وهما عيد الميلاد و عيد الفصح»⁽²⁾، هذا الكلام الذي يرتله المرتلون هو الكلام نفسه الذي عزاه الإنجيل إلى الملاك و المرميات الثلاث في صبيحة عيد الفصح الأول. و عندما أخذ هؤلاء المرتلون ينشدون بطريقة المجاورة - أي عندما تتشد جماعة منهم السؤال ترد عليها جماعة أخرى بالجواب- ظهرت بداية الحوار في الكنيسة و ما مرور الزمن انفصل هذا الحوار المنشد عن الصلاة العادية و أخذ يتطور و يستقل، و كان المرتلون الذي كانوا يمثلون الملائكة و المرميات يلبسون ملابس خاصة لتدل على أدوارهم و كان يطلب منهم القيام بحركات تفسيرية»⁽³⁾.

و بظهور نظام الجوقتين المصحوب بالإنشاء الملحن و الحركات التفسيرية برزت الدراما الطقوسية من جديد معلنة عن انبعاث المسرح الديني الأوربي حيث أن «اقتحام الجوقة للكنيسة و احتلالها مكانة في الصلوات و التراتيل أدى على ظهور نمط الدراما الطقوسية في شكل جديد لاختلافها في المضمون و الشكل عن مثيلتها في الثقافات القديمة الإغريقو - رومانية... و من ثم تبلورت المعطيات الأدبية الفنية القديمة مع المعطيات الفكرية الجديدة و بدأت تظهر بوادر انبعاث المسرح البدائي، من خلال بروز الدراما الدينية أثناء الاحتفالات بالأعياد و المواسم الدينية (كعيد الفصح و ما يشبه ذلك من التقاليد المسيحية)»⁽⁴⁾.

و هكذا كتب على المسرح أن يولد للمرة الثانية من رحم الدين و طقوسه و من "الإنشاد" فقد تطورت هذه الدراما الكنسية عبر مرور الزمن، و اتسعت عروضه و زاد عدد المشاهدين فخرجت عن الكنيسة و تبنتها جهات خاصة إلى أن «أصبحت أكبر الكندرائيات حجما تكاد لا تكفي للمناظر المتعددة في المسرحية و لا تتسع للجماهير الوافدة من جميع المناطق المجاورة، فنقل تمثيل المسرحيات من

1- المرجع السابق، ص: 125.

2- عيد الفصح: من أهم أعياد النصارى السنوية. وهو احتفاء بعودة المسيح أو قيامته بعد صلبه، كما يعتقدون ... ويحتفل معظم النصارى في نصف كرة الشمالي بعيد الفصح في أول يوم أحد بعد كمال الهلال من فصل الربيع. ومن ثم فإن العيد يقع في يوم أحد في الفترة ما بين 22 مارس و 25 أبريل هذا بالنسبة للكنيسة الغربية، أما في الكنائس الأرثوذكسية الشرقية، فإن الاحتفال بعيد الفصح قد يقع في وقت متأخر لأن هناك عوامل أخرى تراعى في حساب يوم الاحتفال... للمزيد ينظر: الموسوعة العربية العالمية، ج : 16. ص: 726.

3- فردب ميليت، جيرارد دايديس بنتلي : فن المسرحية، ص: 85.

4- مخلوف بوكروح: نماذج من المسرح الأوربي الحديث، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة، الجزائر، ط 1، 2002، ص 70.

الكنائس إلى الكاتدرائيات⁽¹⁾ القريبة أو إلى باحة السوق. فلما خرجت من الأماكن المقدسة نفذت إليها بسرعة العناصر الدنيوية. و ازداد إعطاء العامة أدوارا في تمثيل هذه المسرحيات حتى سيطروا عليها تمام، و ازدادت ترجمة النص اللاتيني إلى اللغة المحلية حتى كاد العامة أن يفهموا كل كلمات المسرحية تقريبا. و قد أدخلت إلى هذه المسرحيات شذرات من الحياة اليومية لتسلية الجماهير⁽²⁾.

و لقد تميزت هذه العروض بالتنوع و حضور الغناء حيث «احتفظت الدراما الدينية في العصور الوسطى من أصلها الطقوسي بطابع المسرح الكامل، حيث نرى المناظر و الغناء و الموسيقى و الحوار بل و الرقص- يتوالى كل منها بدوره للمساهمة في إثارة المشاهد، أو إمتاعه، أو تعليمه»⁽³⁾.

و هكذا سادت الدراما الدينية كافة أوربا إلى غاية عصر النهضة «أين حدث ارتداد إلى الآداب القديمة و بعث لها، وابتدأ هذا العصر بسقوط القسطنطينية على يد الأتراك و تحويلها إلى بلاد إسلامية فهاجر العلماء المسيحيون إلى إيطاليا في أول الأمر و معهم المخطوطات القديمة و استقروا بمدنها و هناك أخذوا ينشرون هذه المخطوطات و لم يقف مجهودهم على الفلسفة بل امتد إلى الأدب و التاريخ فنشرت نصوص "هوميروس" و "سوفوكل" و "أوريبيديس" و "هيرودوت" و غيرهم. و كذلك عرفوا المسرحيات الإغريقية القديمة و فضلوها على أنواع المسرحيات التي كانت معروفة في القرون الوسطى، و التي أخذت تندثر بابتداء عصر النهضة»⁽⁴⁾.

و من إيطاليا انتقلت هذه المخطوطات إلى فرنسا أين «ظهرت أولى المحاولات في تأليف التراجيديات و الكوميديا محاكاة للإغريق. و لذا كانت التراجيديات في عصر النهضة لا تخلو من أجزاء غنائية في أول الأمر. و لعل من أقدم الأمثلة لذلك رواية "اليهود" لمؤلفها "كورنيه" الفرنسي سنة 1560م. و لكنهم لم يستمروا في هذا السبيل، إذ تركوا الغناء و أصبحت التراجيديات حوار و تمثيلا فحسب دون الاستعانة بجوقة»⁽⁵⁾ و هذا بعد أن استقل المسرح عن الغناء و الموسيقى بظهور فن الأوبرا في إيطاليا مع نهاية القرن السابع عشر و بداية القرن الثامن عشر، قبل أن ينتشر في كافة

1- الكاتدرائيات: كنيسة يرعاها قسيس لمرتبة مطران، و يقوم بإدارة المنطقة التي يتعهدا من الكاتدرائية حدث أكبر نشاط لبناء الكاتدرائيات في أوربا خلال القرون الوسطى بين القرنين العاشر و السادس عشر الميلاديين. و كان المهندسون المعماريون قد أخذوا على عاتقهم تصميم كاتدرائيات ضخمة مزدانة بالرسوم و التماثيل اعتقادا منهم أن مثل هذه الكاتدرائيات الفخمة تزيد من إيمان الناس بالنصرانية... للمزيد ينظر: الموسوعة العربية العالمية، مؤسسة أعمال للنشر والتوزيع، ج: 19، ص: 17.

2- فردب ميليت، جيرا لدايدس بنتلي: فن المسرحية، ص 87.

3- هند قواص: المدخل المسرح العربي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، د ط، 1981، ص: 155.

4- نفسه، ص 130.

5- نفسه، ص: 130-131.

أوروبا⁽¹⁾، ليتعزز المسرح الغنائي فيما بعد بظهور أنواع غنائية أخرى كالأوبرا المضحكة و الأوبريت و الكوميديا الموسيقية و الميلودراما⁽²⁾.

قبل أن تظهر ابتداء مع نهاية القرن الثامن عشر إلى غاية الحرب العالمية الثانية أشكال من الفرجة المسرحية كان الغناء أحد عناصرها الأساسية و قد عرفت تحت مصطلح عروض المنوعات نذكر منها الميوزك هول⁽³⁾ و الكاباريه⁽⁴⁾ و عروض الكهوف و الأقبية⁽⁵⁾ وهي عبارة عن «أشكال فرجة متعددة تقوم على التنوع و تهدف إلى التسلية، و الإثارة و الإبهار و تحقيق الربح التجاري. يقوم عرض المنوعات على تقديم مهارات فردية أو جماعية منها الاسكتشات الدرامية و المنولوجات الساخرة و فقرات الإيماء و الرقص و الغناء و ألعاب الخفة و السحر و الدمى الناطقة (مهاراة الكلام من البطن) و البهلوانات و غيرها»⁽⁶⁾.

إلا أن انفصال الغناء عن المسرح بأنواع خاصة لم يستمر طويلا فمع نهاية القرن التاسع عشر ظهرت في أوروبا أصوات نادت بتحقيق مسرح شامل و قد كان على رأس هذا التوجه الموسيقي الألماني ريتشارد فاغنر الذي رأى « أن المسرح يجب أن يجمع كل الفنون في صعيد واحد: كالشعر و الدراما و الموسيقى و الرقص ثم التصوير و النحت و العمارة ممثلة في الديكور، و نفذ كل ذلك في

1- Jack – Henri Soumère, « l'opéra de Massy », Opéra de Massy, Massy, France, <http://www.opéra-massy.com>, p : 4.

2- ماري إلياس، حنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، ص: 491.

3- الميوزك هول Music-hall: كلمة انجليزية تعني قاعة الموسيقى، أو موسيقى القاعة و أصنافها هي عبارة عن تسلية شعبية تختص بتتابع مشاهد غناء الفنانين النجوم و ممثلي الروايات الهزلية، الراقصين و في بعض الأحيان المشعوذين و لاعبي الخفة و السحرة... للمزيد ينظر:

The new Encyclopedia Britannica, printed in U.S.A, 2^{ème} édition, 2005, volume 06, P: 443.

4- الكاباريه Cabaret و الشانسونيه Chansonniers: بعد موجة الاستعراضات الصاخبة و المنوعة خلال الحرب العالمية الأولى بدأ الجمهور يتوجه نحو الصالات الصغيرة حيث لا تتنوع الفقرات كثيرا و تقتصر أحيانا على مغن واحد أو عرض قصير. في فرنسا، تميزت كباريهات مونتمارتر في الخمسينات بتقديم فقرات لها طابع الهجاء السياسي و النقد اللاذع... للمزيد ينظر: ماري إلياس، حنان قصاب حسن: نفسه، ص: 307.

5- الكهوف و الأقبية Les caves: في اسبانيا و البرتغال اشتهرت عروض لها طابع سياحي تقدم فيها رقصات العجر و الفلامنكو في الكهوف. في فرنسا ازدهرت ظاهرة تقديم أغاني ذات طابع شعري رفيع لها منحى إيديولوجي إنساني في الأقبية و الكهوف التي طبعها المتقنون اليساريون بطابعهم، و ذلك في فترة ازدهار الحركة الوجودية... للمزيد ينظر: نفسه، ص: 308.

6- نفسه، ص: 306.

أوبراته»⁽¹⁾ فلقد كان دائما يناضل في سبيل تحقيق الانصهار و الاندماج الكاملين بين فنون الموسيقى و الدراما و بغيته تأسيس العمل الفني الذي يوحد بين الفنون جميعا⁽²⁾.

و يندرج أيضا تحت تجارب المسرح الشامل⁽³⁾ كل من المسرح الملحمي⁽⁴⁾ و مسرح الشعب⁽⁵⁾ الشعب⁽⁵⁾ و غيرها من التجارب المسرحية التي بدأت تطبق أسلوبها مع بداية الستينات من القرن العشرين وصولا إلى الفيلم الغنائي و الفيديو كليب Video clip و اللذان يقومان على مرافقة الأغاني لمشاهد تصويرية تلفزيونية تمثيلية.

و بهذا نخلص أن الغناء و الموسيقى و الرقص قد صاحبت التمثيلات المسرحية عند نشأتها الأولى عند اليونان، ثم استقل فن التمثيل بذاته عن غيره من الفنون في عصر النهضة الأوروبية، و عند إذن أخذ يظهر في إيطاليا ثم باقي دول أوربا فن مسرحي غنائي يقوم على الموسيقى قبل كل شيء و هو فن الأوبرا، لتظهر فيما بعد أنواع مسرحية غنائية مختلفة ظلت تفرض وجودها إلى أن ظهرت في القرن التاسع عشر الدعوة إلى وجوب إيجاد مسرح شامل يجمع بين التصوير و الموسيقى و الغناء ليتعزز فيما بعد حضور الموسيقى و الغناء في المسرح مع تيارات التجريب التي عرفها المسرح مع بداية القرن العشرين.

4- الأوبريت من الفارس إلى الفيلم الغنائي:

يعود أصل نشأة الأوبريت إلى تلك الأشكال المسرحية التي كانت تقدم على شكل فواصل مضحكة ضمن العرض المسرحي الديني الجدي الذي عرف في كل أوربا منذ القرن الثالث عشر

1- أحمد زكي: المسرح الشامل، المركز العربي للثقافة و العلوم، بيروت لبنان، ط 1، د ت، ص: 08.

2- الموسوعة العربية، مج: 04، ص: 126.

3- المسرح الشامل Total théâtre: أسلوب تركيبي في الفن Synthesis of the arts نادى به عملاق الدراما الموسيقية ريتشارد فاغنر Wagner في القرن 19 يجمع بين التصوير و الموسيقى و الشعر في عمل فني واحد يتحد فيه الفكر النظري و الإبداع الفني مكونين معا مفهوما موحدا للفن، حيث التواؤم بين الموسيقى و الغناء و الصوت و الضوء، و قد اتسقت كلها في نسق بارع. و في أيامنا هذه يستخدم المسرح النص الدرامي عنصرا عرضيا، معنيا كل العناية بعناصر العرض المسرحي الأخرى مثل الإضاءة و الموسيقى و حركة الممثلين و الثياب و الفن التشكيلي و الديكور... للمزيد ينظر: ثروت عكاشة: المعجم الموسوعي للمصطلحات الثقافية، ص: 471.

4- المسرح الملحمي: مفهوم صاغه و بلوره المسرح الألماني برتولت بريشت B. Brecht (1956-1998) بشكل نظري، و وظيفه في مسرحه، و المسرح الملحمي كما صاغه برشت نظرية متبادلة في المسرح لأنها تعالج العملية المسرحية بكافة أبعادها بما في ذلك كتابة نص و إعداد العمل للعرض و الإخراج و شكل الأداء و الديكور السينيوجرافيا و الموسيقى، كما تشمل أيضا التأثير على المتفرج... للمزيد ينظر: ماري إلياس، حنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، ص: 356-361.

5- مسرح الشعب: ارتبط مفهوم المسرح الشعبي و تبلور في نهاية القرن التاسع عشر بالوعي الإيديولوجي الذي رافق الحركات العمالية إبان الثورة الصناعية و تشكيل النقابات في الغرب، و بالرغبة في استعادة الطابع الاحتفالي الذي كان عليه المسرح في الماضي، و استعادة زخم الاحتفالات الشعبية و الوطنية العفوية... للمزيد ينظر: نفسه 278-281.

و الذي اتخذ تسميات مختلفة من بلد إلى آخر؛ و في فرنسا البلد الأصلي لنشوء الأوبريت عرف هذا الفاصل باسم "الفارس Farce"، مع مرور الوقت انفصل هذا الفاصل عن العرض الديني ليتحول مع القرن الخامس عشر إلى مسرحيات هزلية مستقلة لها بنيتها الخاصة و ملامحها المميزة (1).

و راحت هذه المسرحيات الهزلية مع بداية القرن السابع عشر تتخذ من الأسواق التجارية مكانا لتقديم عروضها فكان أن لقيت رواجاً شعبياً كبيراً خصوصاً في سوقي سانت جرمان - Saint-Germain و سانت لورنت - Saint-laurent بباريس (2).

بعدها انتقلت هذه المسرحيات لتقدم عروضها على خشبة المسارح الرسمية مع بداية القرن الثامن عشر بعد ما دخلت على عرضها أغاني عرفت باسم "الفود فيل"، ليصبح اسم هذه المسرحيات الهزلية "كوميديا بالفود فيل" ثم سرعان ما تطور اسم هذه المسرحيات أصبحت تعرف باسم الفود فيل فقط (3).

و قد اتسم الفود فيل بالتنوع حيث جمعت بين: عروض الإيماء la Pantomime (4)؛ الغناء و الهجاء: "الشانسونيه" La chansonnier (5) هؤلاء كانوا يقومون بهجاء الأشخاص الحاضرين على على اختلاف انتماؤاتهم و يتدخلون بإبداء آرائهم و نقدهم لأمر السياسة و الحكم، و لقد شاعت هذه العروض حتى أصبحت أمراً اعتيادياً في فرنسا (6).

أغاني الشانسونيه أو الفود فيل أقلقت القائمين على الحكم في فرنسا بعد ما مست بمصادقية الأنظمة الحاكمة و راحت تنافس عروض الأوبرا من حيث الإقبال، مما اضطر الأوبرا "الأكاديمية

1- ينظر: ماري إلياس، حنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، ص 334.

2- ينظر: Jeanne et Martin Béziers, « Lilith et Icare », Création – Festival d'Avignon, Théâtre du Maquis, Aix – en – Provence, France, <http://www.theatredumaquis.com/Fichiers%20PDF/L&I.pdf>, février 2002, p : 3.

3- ينظر: نبيل راغب: فنون الأدب العالمي، ص 165.

4- الإيماء La pantomime: هو فن التمثيل الصامت، و تستخدم هذه التسمية للدلالة على شكل أداء يستند إلى التعبير بالحركة و الإيماء و وضعية الجسد و تعابير الوجه بعيداً عن الكلام، و أيضاً للدلالة على نوع معين من العروض يستند إلى هذا الشكل من الأداء. ينظر: ماري إلياس، حنان قصاب حسن: نفسه، ص: 87.

5- الشانسونيه Chansonniers: يطلق اسم الشانسونيه على مغنين هجائيين يقومون بتقديم فقرات لها طابع الهجاء السياسي و النقد اللاذع. ينظر: نفسه، ص 307.

6- ينظر: Encyclopédia universalis, corpus 16, P: 816

الملكية للموسيقى" تحت سلطة لولي⁽¹⁾ إلى منحه سنة 1669 امتيازاً مطلقاً يسمح له بحضر تقديم الفودفيل في جميع مسارح فرنسا⁽²⁾.

ظلت دعاوي الحرمان و الطرد تلاحق ممثلي الفودفيل مما أدى إلى إخراس عروضه و أصبح عدد ممثليه لا يتجاوز الاثنان فدخله الإيماء، و لتغطية نقص الطاقة في الغناء، أشرك الجمهور في أداء الغناء، حيث كان هذا الجمهور على علم بهذه الأغاني و ذلك عن طريق استخدام ما يسمى بالملصقات و هي عبارة عن أغاني فردية مزدهرة و معروفة من طرف الجميع و كان الكل على علم بما يرادف كل ملصقة من أغنية أين تكون الكلمة الواحدة تحمل معنيين⁽³⁾.

رغم كل الممنوعات أخذ الفودفيل يطفح شيئاً ففشيئاً و يعاود الظهور مستعيراً أصواتاً جديدة بإدخاله لأغاني فردية على شكل الأوبرا الجادة Opera seria. مع محافظته على مضامين التهمك و السخرية و إضافة الرقص، و بهذا حاكى الفودفيل الأوبرا بؤفا الإيطالية⁽⁴⁾.

ظل الفودفيل شبيهاً بالأوبرا بؤفا الإيطالية شكلاً و مضموناً إلى غاية مجيء مجموعة من الإيطاليين سنة 1752 أين حققوا نجاحاً كبيراً بواسطة عرضهم للأوبرا بؤفا Opera Boufa "السيدة الخادمة la Servante maîtresse" لبرقولاز Pergolése⁽⁵⁾ ⁽⁶⁾.

هذا النجاح لعرض الأوبرا بؤفا الإيطالي، جعل الفرنسيين ينتبهون إلى مدى محاكاة فود فيلهم لهذا النوع فأخذوا يبحثون فيه عن خصوصيات تميزه و قدموا بعد إذن مؤلفات حقيقية أعطت جزءاً كبيراً و أكثر أهمية للموسيقى الفرنسية الأصلية و حل الغناء الفردي محل الفودفيل القديم، و لكن الأسلوب الفرنسي حافظ على هويته و استمر في توظيف الحوار الكلامي، بعكس الإلقاء الملحون الإيطالي⁽⁷⁾.

1- جان باتيست لولي Jean Batiste lully: 1687-1632 مؤلف موسيقي. ولد في فلورنسه و عاش في فرنسا حيث أنشأ

الأوبرا في عهد لويس 14 و دافع عن الموسيقى الفرنسية. ينظر: جبور عبد النور: المنجد في اللغة و الأعلام، قسم المنجد في الأعلام، ص: 460.

2- ينظر: Encyclopida universalise, corpus 16, P: 816

3- ينظر: Ibid , P: 816

4- ينظر. Ibid, P: 816.

5- برقولاز pergolezzi, Giovanni Battista (Pergolése): ولد في 04-01-1710، توفي في 17-03-1736 في إيطاليا أسرته من قرية صغيرة من برغولا Pergola ثم أصبح اسم هذه القرية لقباً للعائلة، أنهى دراسته سنة 1731 ثم أصبح

معلماً في القصر الملكي... للمزيد ينظر. Anna Amelie et autres: dictionnaire de la musique. ch 02, P: 842.

6- ينظر: Encyclopida universalis, corpus 16, P: 816.

7- Ibid, corpus 16, P: 816

و بهذا غاب الفود فيل نهائيا وعرفت هذه المؤلفات الجديدة أولا باسم "الأوبرا بوففا" Opéra Bouffe قبل أن تتخذ لها اسما آخر هو الأوبرا كوميك Opéra – Comique، و رفع الحصار الذي كان مفروضا على الفود فيل، بعد ما رأت أن مسرح الأسواق أبتلع نهائيا من طرف الكوميديا الإيطالية و التي ولدت منها الأوبرا كوميك الفرنسية⁽¹⁾.

و هكذا لم يعد هناك وجود لا للنقد و لا للهجاء المرفوقين بالهزل في المسرح إلى غاية مجيء "ارفي Hervé"⁽²⁾ و الذي عقد الصلة مع التقاليد و الفود فيل القديم مع منتصف القرن التاسع عشر بارتجاله عروضاً للمجانيين، قدم من خلالها شخصيات رغم جنونها و شكلها المضحك تملك الكثير من التأثير و تتسم بالنظرة الشعبية الصريحة يقول ارفي عن نفسه « أنا نفسي مبدع الشخصيات المضحكة: الخيالي، الساحر، مشعث الشعر، الشيطاني، المضحك، المقهقه، الأخرق، المنفي»⁽³⁾. و بابتكار ارفي لهذه الشخصيات ولد نوع جديد يحمل مقومات الفود فيل القديم عرف باسم "الأوبريت" يضيف قائلا «أنا من أعطيت ميلاد الأوبريت الحقيقية»⁽⁴⁾.

بعد ارفي جاء اوفن باخ Offenbach و الذي اتسمت مؤلفاته هي الأخرى بالصراحة التي كان يراعي فيها دائما الرقابة الحاكمة أين «قام بما قام به ارفي مع نفس الضغوطات الإدارية: مسرحيات صغيرة بممثل أو ثلاث أو أربع أشخاص على الأكثر مثل، المكفوفان Les deux aveugles سنة (1855)، و أيضا خيالية مثل: أويايو Oyayaye، أو ملكة الجزر La reine des îles»⁽⁵⁾.

بعد ارفي و اوفن باخ ذاع صيت الأوبريت و اكتسحت مكان الأوبرا كوميك فراحت «جميع أوجه دور الأوبرا الباريسية تتوجه باتجاه تقديم عروض الأوبريت مقتربة من التقليد، مقتربة من السخرية...، اللائحة التي تضمنتها عروض الأوبريت أصبحت غير محدودة من كثرة أعداد الموسيقيين و المغنيين المقبلين على هذا النوع في المسارح حتى من الخارج، عدم احتواء الأوبريت في

1- José BRUYR, l'opérette, P : 27

2- ارفي Hervé: اسمه الحقيقي فلوريموند رونجي Florimond Ronger ولد في 30-06-1825 و توفي بباريس في: 04-11-1892، مؤلف موسيقي فرنسي، قدم أول أوبريت له و عمره 17 سنة... للمزيد ينظر:

Anna Amelie et autres: Dictionnaire de la musique , ch n° 1, P: 499.

3- José BRUYR, l'opérette, p: 27.

4- Encyclopédia universalise, corpus 16, P: 817.

5- Ibid, Corpus 16, P: 817.

عرضها على إمكانات كبيرة قد تجذب الجمهور حل محلها اتجاهها نحو التسلية، و الأكثر من ذلك انتسامها بالنقد الجدي، مما جعلها الأكثر ربحا جماهيريا»⁽¹⁾.

أما في فيينا فقد كان قدوم أوفن باخ إليها و تقديمه لعروضه الأوبريتية في احتفالات الزوج الأمبراطوري سنة 1858 دافعا ليوهان شتراوس الابن **Johon strauss fil** أن يطلق نوعا من الأوبريت الأصلية، التي تستند إلى قاعدة الفالس⁽²⁾ Valses، على النموذج الفيني»⁽³⁾.

و هكذا بدأ يظهر في فيينا منذ سنة 1870 « نوع جديد من الأوبريت يميل إلى المواضيع العاطفية و تصحبه موسيقى حالمة على عكس الموسيقى المميزة لأوفن باخ»⁽⁴⁾.

انتقل هذا التيار العاطفي للأوبريت الفيينية إلى الأوبريت الفرنسية فبعدها كانت تتسم بالسخرية و النقد، « اتجهت بعد سنة 1870 باتجاه الكوميديات (Des comédies) و لكن بأسلوب أقل هجائية و أكثر عاطفية، ظهر هذا النوع عند أوفن باخ Offenbach في مؤلفه (الأم زال الخبيثة Mam'zelle Nitouch)؛ و برز بصفة أكبر عند كل من: شارل لوكوك Charles lecocq⁽⁵⁾ في مؤلفيه (فتاة السيدة أنقوت la fille de madame Angot سنة 1872) (الفتاة قائدة الطباخين La fille du tambour-majour سنة 1879)، و أدمون أودرن Edmord Audran⁽⁶⁾ (1840-1901) في مؤلفه (الحيوان المعبود، La mascolle سنة 1880)، و روبرت بلونكات

1- Op. cit , Corpus 16, P: 817.

2- الفالس Valses: رقصة نمساوية ألمانية ثنائية تتسم بالدورات الإنزلاقية السريعة، و يطلق مصطلح الفالس أيضا على موسيقى هذه الرقصة. و تؤدي الرقصة في أسلوبين: أسلوب الخطوات الثلاثة و أسلوب الخطوتين. يعتقد أن الفالس تطور من رقصة شعبية نمساوية تدعى لاندلر، و أصبحت الرقصة الشعبية في ألمانيا في أواخر القرن الثامن عشر الميلادي... للمزيد ينظر: الموسوعة العربية العالمية، مج: 17، ص: 202-203.

3- ينظر: Encyclopida universalise, corpus 16, 1996, Page 818

4 - طارق جمال الدين عطية، السيد حلاوة: مدخل إلى مسرح الطفل. ص: 143.

5- شارل لوكوك Lecocq, Alexandre Charles: ولد في باريس في 03-06-1832 و توفي بها في 24-10-1918 مؤلف موسيقي فرنسي أشهر مؤلفاته هي الأوبرا بوبا التي تحمل عنوان "زهرة الشاي" سنة 1868... للمزيد ينظر:

Anna Amelie et autres, Dictionnaire de la musique ch n°2, P: 627.

6- وأدمون أودرن Audran, Edmord: ولد في ليون 12-04-1842 و توفي في 16-08-1901 مؤلف موسيقي فرنسي تخرج سنة 1853 بعد أن نال أول جائزة في التأليف الموسيقي، في سنة 1861، أصبح معلما في قصر كنيسة القديس يوسف في مرسيليا، و لكنه لم يستطع أن يقاوم انجذابه باتجاه المسرح... للمزيد ينظر: Ibid, ch n°1 , P:40

Robert planquette⁽¹⁾ (1848-1903)، في مؤلفه (أجراس المدينة Les cloches de corneville سنة 1877)، و لويز فارني Louis Varney⁽²⁾ (1844-1908)، في مؤلفه (جنود الدير Les Mousquetaires au couvent سنة 1880)، و أندري ماساجي André Messager⁽³⁾ في مؤلفه (القديسة فيرونيسة Véronique سنة 1898)، أما أسلوب النقد في الأوبريت فقد ظل مستمرا عند كلود تيراس Claude Terrasse⁽⁴⁾ (1867-1923)، في مؤلفه (أشغال هرقل les travaux d'Hercule سنة 1901)»⁽⁵⁾.

أما مع بداية القرن التاسع عشر فقد عرفت الأوبريت تطورا كبيرا على مستوى الموسيقى و لقد برز هذا الاتجاه خصوصا عند أندري ماساجي Andre Massager في مؤلفاته «قبل العالمية الأولى -الصيغار ميشو Les p'tites Michu سنة 1897 وفيرونيسة Véronique سنة 1898- بعد الحرب نذكر على سبيل المثال مؤلفاته -مسيو بوكار Monsieur Beaucaire سنة 1919، بكلف Passionnement سنة 1926، قطع اللفائف Coupes de roulis سنة 1928- نقل جميع علامات الأناقة لموسيقى من الدرجة العالمية»⁽⁶⁾.

بعد الحرب العالمية الأولى شهدت فرنسا «مولد أسلوب جديد في الأوبريت - جريئة كثيرا- مقارنة بالأوبريت السابقة، يجب أن نقر بتأثر الأوبريت بما هو قادم من وراء الأطلنطي من تحرر للأخلاق، أوبريت سنوات الثلاثينات مسها المجون... و أضحت شبيهة بالكوميديا الموسيقية

1- وروبرت بلونكات Robert, planquette: ولد بباريس 31-03-1848 و توفي في باريس 28-01-1903، بعد أن تلقى

دراسات سريعة في المعهد الموسيقي بباريس سخر نفسه للموسيقى الخفيفة، كتب للكثير من المؤلفين الموسيقيين، كان يمثل و يغني كلما أتاحت له الفرصة...للمزيد ينظر: Op. cit , Ch n° 1, P: 64.

2- لويز فارني Varney, Louis: ولد في 30-05-1848 و توفي في 20-07-1908 كتب الباليه و حوالي أربعين مؤلفا من أوبرا كوميك و أوبريت... للمزيد ينظر: Ibid: ch, n° 2, P: 1132

3- أندري ماساجي Messager, André: ولد في 30-12-1853 و توفي في 24-02-1929، مؤلفا موسيقي و قائد أوركسترا...للمزيد ينظر: Ibid, ch n° 2, P: 725.

4- كلود تيراس Terrasse, Claude Antoine: و لد في 27-01-1867 و توفي في باريس في 30-06-1923 مؤلف موسيقي فرنسي، بدأ حياته كموسيقي في محراب الكنيسة، و لكن لاحقا انجذب إلى المسرح حيث سخر نفسه لإنجاز تركيبات موسيقية و مسرحيات و أوبريتات...للمزيد ينظر: Ibid, ch n° 2, P: 1103

5-Naissance d'un genre, En France et ailleurs.

<http://fr.ca.encarta.msn.com/encyclopedia_761578078/op%C3%A9rette.html>

6- Encyclopidia universalis, corpus 16 , p : 817

la comédie musicale، مورييس يافان Maurice yvain⁽¹⁾ حصل على نجاح كبير في المؤلفات التالية: فمك Ta bouche سنة 1922، في السماء là-hout سنة 1923، ليس على الفم par sur la bouche سنة 1925، برز أيضا هنري شريستيني Henri christiné في مؤلفه ديدي Dédé سنة 1921، و لكن في مؤلفه فيفي Phi-Phi حقق مجدا بقي ناصعا لفترة طويلة⁽²⁾.

و هكذا ظلت التغيرات تطرأ على الأوبريت «فبعد الخروج من الحرب العالمية الثانية الأوبريت تغيرت للمرة الثانية بإطلاق فرانز لوبز Francis lopez لأوبريت تتميز بعروضها الكبيرة الأكثر دهشة⁽³⁾».

و لقد بدت الأوبريت ذات العروض الكبيرة «متأثرة بالريفو الأمريكي Les revue⁽⁴⁾»، مع فانسات سكوتو Vincent Scotto في مؤلفه (البنفسجات الإمبراطورية Violettes impériales سنة 1948) وفرانز لوبز Francis lopez في مؤلفه (جميلة القضاة la belle cadix سنة 1945 مغني ميكسيكو Le chanteur de Mexico، سنة 1951)⁽⁵⁾.

في انجلترا عرفت الأوبريت باسم الأوبرا بالاد Ballad opera قبل أن تأخذ لها اسما آخر في ألمانيا فبعد «أن لاقت الأوبرا بالاد Ballad opera⁽⁶⁾ نجاحا كبيرا في انجلترا في الثلاثينات من

1- مورييس يافان yvain Maurice: ولد بباريس 12-02-1891 و توفي 28-07-1965، مؤلف موسيقي فرنسي، تلقى دروسه في المعهد الموسيقي بباريس بعد الحرب العالمية الأولى، سخر نفسه للموسيقى الخفيفة بطباع فنان مثقف، حقق نجاح كبير برقصاته و أوبراتاته المليئة بالذوق و الإبداع... للمزيد ينظر:

Anna Amalie et autres: Dictionnaire de la musique, ch n° 2, P: 1206.

2- Encyclopédia universalise, corpus 16, P: 817.

3- Ibid, P: 818.

4- الريفو le revue: شكل مسرحي خفيف مسلي يتكون من أحداث غير مترابطة (أغاني رقصات، عروض، مونولوجات) هذا العرض المنوع يضم إليه في بعض الأحيان هجاء لشخصيات أو تقويما لأحداث. أشتقت اللفظة في الأصل... للمزيد ينظر:

the new Encyclopedia Britannica, printed in U.S.A, 2^{ème} édition, 2005, volume 10, P: 562.

5- Des évolutions de plus en plus divergentes.

<http://fr.ca.encarta.msn.com/encyclopedia_761578078/op%C3%A9rette.html>

6- الأوبرا بالاد Ballad opera: تسمية مركبة من كلمتين: Opera التي تعني مسرحية مغناة بأكملها، و Ballade و هي أغنية أغنية شعبية. و الأوبرا بالاد شكل مسرحي غنائي شعبي قريب من الأوبريت والكوميديا الموسيقية، والأوبرا المضحكة ظهر في إنجلترا في القرن الثامن عشر و كان في أصل المحاكاة التهكمية للأوبرا الإيطالية. ينظر: ماري إلياس، حنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، ص: 78.

القرن الثامن عشر، انتقلت إلى ألمانيا حيث أطلق عليها اسم المسرحيات المغناة السنجسبيل «Siengspiele»⁽¹⁾.

أما في أمريكا فلقد ظلت الأوبريت العاطفية تصنع مجدها و تثبت وجودها حتى العشرينيات من القرن العشرين «كما نجد في الأوبريتات الرومانسية التي كتبها سيجموند رومبرج: "الأمير التلميذ" 1924، و "أغنية الصحراء" 1926 و "القمر الجديد" 1928، و "أوبريتات رودولف فريميل" "روز ماري" 1924 و "الملك المتشرد" 1925، و غير ذلك من الأوبريتات الرومانسية التي استطاعت مزاحمة الكوميديا الموسيقية الزاخرة بالتسلية و الإثارة مثل تلك التي كتبها جورج جيرشوين "أيتها السيدة: كوني لطيفة" 1924، و "أوكي" 1926، و "الوجه الضاحك" 1927، و تلك التي وضعها رودجرزو هارت مثل "الصديقة العاشقة" 1926»⁽²⁾.

إلا أن اتجاه الأوبريت الأمريكية إلى الرومانسية لم يستمر فمع بداية العشرينيات «استوحت الجاز Jazz»⁽³⁾ و بدرجة أكبر الميوزك هول Music-hall و اختلطت في كثير من الأحيان مع الكوميديا الموسيقية»⁽⁴⁾.

هذه الأخيرة التي استطاعت «بالتدرج اقتلاع الأوبريت من جذورها، و حلت محلها تماما في الثلاثينات حين سادت أعمال جيرشوين، و رودجرز و هارت، و كول بورتر، و إيرفنج بيرلين»⁽⁵⁾ و غيرهم»⁽⁶⁾.

و إذا كانت الكوميديا الموسيقية مع بداية ظهورها جمعت بين الاتجاهين المسلي و العاطفي فقد عرفت عملا موسيقيا كان فتحا لاتجاه ثالث «أكد قدرة الأوبريت أو الكوميديا الموسيقية على استيعاب

1- المرجع السابق، ص: 78.

2- نبيل راغب: دليل الناقد الفني، ص: 35.

3- الجاز Jazz: شكل موسيقي، غالبا ما يكون ارتجاليا تطور على يد سكان أمريكا ذوي الأصل الإفريقي Afro-Americans تأثر بكل من: البنية السمفونية الأوروبية والإيقاع المتشابه الإفريقي، ويتميز كذلك باستعماله للبلوز Blues والخطاب اللحني... للمزيد ينظر: The new Encyclopedia Brétanica, printed in U.S.A, 2^{ème} éd, 2005, volume 06, P: 519.

4- Larousse définition, P: 7693.

5- إيرفنج بيرلين Berlin Irving: اسمه الحقيقي اسرائيل بالين Israël Baline من مواليد 11-05-1888 مؤلف موسيقي أمريكي من أصول روسية ابن منشد اسرائيلي ساهم في هجرة الكثير من الشباب إلى أمريكا استطاع تكوين نفسه من خلال الغناء في المقاهي و الشوارع، اشتهر بكتاباته لأغاني نالت شهرة كبيرة، هذا ما أتاح له أن يفتح في سنة 1921 مسرح العلبة الموسيقي Music Box theatre أين قدم العديد من الأوبريتات و الأعمال الموسيقية، كما أنه كتب العديد من الأفلام الغنائية... للمزيد ينظر: Anna Amalie et autres: Dictionnaire de la musique, Ch N° 1, P: 99

6- نبيل راغب، نفسه، ص: 35.

المضامين الدرامية الجادة قلبا و قالبا، و الأغاني التي تشكل جزء عضويا في السرد القصصي و البناء الدرامي، هذا العمل المسرحي الموسيقي هو "قارب الاستعراض" الذي كتب أوسكار هامر ستاين كلماته، و وضع جيروم كيرن موسيقاه و عرض عام 1928»⁽¹⁾.

و بظهور هذه الأعمال التي تجمع بين الجدية و التسلية اختفت «كلمة "الكوميديا" حذفت من الاصطلاح و أصبح الجميع يتكلمون على العمل الموسيقي فقط Musical»⁽²⁾.

لم تلبث الكوميديا الموسيقية طويلا حتى أخذت تبحث عن الإيهام و التكامل بين العناصر الفنية الداخلة فيها مبتعدة كل البعد عن الافتعال و هذا من خلال اقترابها من «الأوبرا بمفهومها المعاصر من خلال الأعمال الذي اشترك في إنتاجها كل من هامر ستاين و رودجر .. و كان الهدف من هذا التطور تجنب الصلة المفتعلة و المقحمة بين الحوار العادي و لابين الأغاني و الرقصات، بحيث يكتسب النسيج المسرحي الموسيقي عضويته الكاملة فلا يشعر المتفرج أو المستمع بانتقالات مفاجئة بين الحوار و الأغنية و العكس. و قد بلغ هذا الاتجاه قمته في "قصة الحي الغربي" عام 1957»⁽³⁾.

إلا أن هذه الأعمال الجادة قلبا و قالبا سرعان ما أغرقها طوفان الكوميديا الموسيقية التي لا تهتم إلا بالربح التجاري ضاربة كل أشكال القيم الفنية «فقد كان هدفها الإبهار بأي شكل طمعا في جذب أكبر عدد ممكن من الجمهور. و أدى هذا بدوره إلى اختلاط الحابل بالنابل في مجال المسرح الموسيقي الذي اتجه إلى أنواع رخيصة من الإثارة المفتعلة مثل مشاهد العري و الجنس المكشوف التي تحاول التخفي وراء شعارات الحرية السياسية و الاجتماعية كنوع من التبرير الفلسفي أو الفلسفة التبريرية و هذا واضح تماما في أعمال مثل "هير" أو "شعر"، أو "كلكتا" و غيرها من النماذج التي سادت أواخر الستينيات و طوال السبعينيات»⁽⁴⁾.

في الأخير حطت الكوميديا الموسيقية رحالها عند الفيلم الموسيقي حيث «لاقت هذه الكوميديات الموسيقية نجاحا كبيرا و تحولت إلى أفلام استعراضية مما جعل الفيلم الموسيقي بديلا عن الكوميديا الموسيقية و رسخ تقاليده في كثير من البلدان على الأخص في أمريكا و الهند و مصر»⁽⁵⁾.

من هذا يتضح أن أصل الأوبريت هو فاصل مضحك كان يقدم ضمن العرض الديني في القرون الوسطى قبل أن يختفي مفرزا أشكالا مسرحية عديدة اختلفت تسمياتها باختلاف زمن و مكان

1- المرجع السابق، ص: 35.

2- نفسه، ص: 35.

3- نفسه، ص: 35-36.

4- نفسه، ص: 35.

5- ماري إلياس، حنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، ص: 388.

ظهورها لتعاود الظهور من جديد مع منتصف القرن التاسع عشر باسم الأوبريت ثم الكوميديا الموسيقية و التي سرعان ما صارت شبيهة بالأوبرا لينتهي المطاف بها عند الفيلم الغنائي.

5- نشأة المسرح الغنائي في الوطن العربي:

أكدت البحوث أن مصر الفرعونية عرفت طقوسا دينية شبيهة بالمسرح حيث «أشار هيرودوت المؤرخ الإغريقي إلى قيام كهنة مصر الفرعونية بطقوس دينية في شبه عرض تمثيلي يستمد قصصه من بحث ايزيس عن أوزوريس»⁽¹⁾.

و هي إلى حد بعيد تشبه الدراما الإغريقية البدائية كون أن الغناء و الرقص و الموسيقى عناصر يدور حولها هذا الطقس «ففي مصر الفرعونية: نجد المسرح على شكل ظاهرة احتفالية طقسية جماهيرية عامة، تشارك في أدائها جموع الناس إلى جانب الكهنة في أحضان الدين، و تتضافر مقومات ثلاثة لتنشئ كيانا لطقوس دينية أخذت الشكل التمثيلي في الرقص بأنواعه و الغناء و الموسيقى التي تتضمن الإيقاع»⁽²⁾.

و إذا كان المسرح الغنائي يعتمد الغناء و الرقص و الموسيقى فإن الطقوس الفرعونية الدينية لما تضمنته من عناصر كفيفة بأن تشبهها به «و هذا يشير إلى وجود فكرة المسرح الموسيقي ضمنيا و ليس من الناحية الشكلية أي أن البيئة المصرية قد تعرضت بشكل أو بآخر لهذا النوع من الفنون مما يجعلها صالحة لاستقبال هذا النوع من الفن المسرحي لاتفاقه و ثقافتهم الحضارية القديمة»⁽³⁾.

لكن هذا ليس أمرا محتما فكل الطقوس الدينية تقريبا قد حوت على هذه العناصر، على اختلاف الأمكنة و القارات في العالم، و إن صح ذلك فكل الشعوب و ليست مصر فحسب هي التي كانت تملك مقومات لاستعداد لفن مسرحي موسيقي، بل إن جبلة الإنسان التي فطر عليها والتي أوحى له بأن يصل ربه و يعبد به هذا الشكل (غناء، رقص، موسيقى) هي التي ظلت مستيقظة فيه على مدى قرون كاستعداد فطري لاستقبال هذا المزيج، بل إن المسرح بهذا هو معادل متعة صلاة تصل الإنسان بربه ظل يبحث عنها هذا الأخير و دون دراية منه ضل عنها، فكان المسرح عوض الصلاة، ليسرح بالإنسان من أمر العبادة إلى معالجة أمور الحياة.

إلا أن المسرح الفرعوني أو الطقوس الفرعونية و التي حوت عناصر الغناء لا يمكن أن نعتبرها جذورا له فلم يثبت أنها تطورت و أضحت فنا دنيويا، إذ أنها لم تبارح أمكنة العبادة، على الأقل هذا ما وصلنا من أمره إلى حد اليوم.

1- عمر الدسوقي: المسرحية نشأتها و تاريخها و أصولها، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، د ط، د ت، ص: 11.

2- علي عقلة عرسان: الظواهر المسرحية عند العرب. منشورات اتحاد الكتاب، دمشق، سوريا، د ط، 1981، ص: 07.

3- طارق جمال الدين عطية، محمد السيد حلاوة: مدخل إلى مسرح الطفل. ص: 115.

كما لم يشذ العرب في طقوسهم الدينية التي اقترنت بمواسمهم و متطلباتهم الاجتماعية، تقربا و عبادة رافقت طوافهم حول الكعبة و مواسم الحج و العمرة و اختلفت أشكالها باختلاف القبائل العربية و قد«كان في تلك الطقوس كما في طقوس الأمم الأخرى، رقص و غناء و إيقاع و دعاء، يقدم في إطار حركي له طابع احتفالي عام»⁽¹⁾.

و الحقيقة أن المجال لا يتسع للتطرق إلى هذه الطقوس جميعها في بحثنا هذا و إنما نشير إلى أن علي عقله عرسان عرض في كتابه الظواهر المسرحية عند العرب إلى ما نحسبه يقنع الباحث و لا أدل على صحة ما كان في تلك الطقوس من مظاهر احتفالية ما جاء في الآية 35 من سورة الأنفال

« ﴿لَمَّا مَنَّ اللَّهُ عَلَى الْمُؤْمِنِينَ إِذْ هَبُوا شَرَائِبَ الْعُمُورِ وَجَاءُوكَ رَاكِبِينَ فَاسْتَبْرَأَ مِنْكُمُ النَّبِيُّ أَنْ يَكُونَ يَوْمَ الْيَوْمِ لَا يَكُونُ لَكُمُ عِزٌّ مُبْدِيَةٌ فَذُنُوبَكُمْ أَعْبَدَ وَإِنْ يُسْأَلْ عَنَّا فَقُلْ إِنَّا كُنَّا نَمْسِيهِ حَقًّا وَنُفَيْهِ أَتْلُوهَا﴾ (35) »⁽²⁾»⁽³⁾.

و ربما كان الغناء لصيقا بالحياة اليومية للإنسان العربي «فهناك العديد من الأعياد و الاحتفالات التي كانت مصحوبة بطقوس يمتزج فيها الدين بتقليد الغناء و الرقص و الاحتفاء، الذي لم يفارق هذه الشعوب أبدا. و نتذكر رحلتها الأبدية. عبر الواحات، بحثا عن الماء و المراعي، حيث كانت الأشعار التي تعني خلال هذه الرحلات و خصوص في الجزيرة العربية، تستعير إيقاعاتها من خطوات الجمال»⁽⁴⁾.

و لعل الشعر الذي أولي اهتماما كبيرا عند العرب فتغنوا به في مجاميعهم الخاصة و العامة و في أسواقهم و خصوصا ما كان من مناظراتهم يعد عملا مسرحيا شعريا فلقد «كان الشعراء يتعاقبون في الأسواق الشهيرة من أجل إلقاء قصائدهم أمام جمهور مهتم، تجمع لهذا الغرض، و كانت هذه الأسواق أيضا أماكن للتنافس بين الشعراء، و هو ما كان يؤدي إلى مواجهات شعرية ثنائية رائعة (= شعر النقائض) احتفظ التراث العربي بتفاصيلها»⁽⁵⁾.

و يعتبر القصاص أو الحاكي ظاهرة من الظواهر المسرحية التي كانت قبل الإسلام و تطورت في غداته وصولا إلى بداية الصوفية مع أواخر القرن الأول الهجري فنحن إذن أمام «شكل بدائي من

1- علي عقله عرسان: الظواهر المسرحية عند العرب.ص: 17.

2- مكاء: مكاء الرجل : صَقَرَ بفيه أو شَبَكَ بأصابعه و نفخ فيهما. تصدية: تصدية فلان بيديه: صفق بهما.

3- الأنفال: آية 35.

4- عبد الواحد عوزي: المسرح في المغرب اتجاهات و بنيات ، تر: عبد الكريم الأمراني. دار توبقال للنشر، الدرا البيضاء،

المغرب، ط1، 1998، ص: 16.

5- نفسه، ص: 16

أشكال المسرح الشامل، فيه الغناء و الرقص، حيث الحكاية و الوجد و النفوس التي تخفي دفائن الهوى و يأخذها الهيجان إلى درجة التفاعل القصوى، درجة الغياب أو الغيبوبة، فتمزق الثياب من فرط الانفعال، و تخرج و قد ارتاحت من شحنات تثقل الروح جراء سيرها على قتاد الواقع»⁽¹⁾.

كما أن النياحة جديرة بالذكر في هذا الموضع، فقد عرفها العرب في جاهليتهم و بقوا على عهدها بعد ظهور الإسلام و فيها تأخذ «النساء شكل جوقه تؤدي رقصا حزينا و هن محولات الشعور يغنين بوجد ألما صاعقا لم يكف في التعبير عنه الدمع، أو بالأحرى كان أكبر من أن يبعث الدمع. و إنما جاء صاعقا عبرت عند درجة الغناء الحزين و الحركة الراقصة ذات التوتر الشديد جدا»⁽²⁾.

و تتعدد الأشكال المسرحية التي توظف الغناء في صدر الإسلام و تعد مجالس السماع من حلقات الذكر الصوفية أكثرها شيها بالمسرح الغنائي يقول علي عقله عرسان بعدما حضر مجلسا من مجالسها «و لمست في ذلك المجلس تناغما متماسكا بين عناصر و مقومات الفن المسرحي لمسرحية غنائية يتداخل فيها الغناء و الموسيقى و يستثير انفعالات المريدن و يستحث وجدهم. و كان الغناء متداول بين قوال منفرد و جوقه تردده و الحركة تنوعت بين حركة فردية هادئة ثم عنيفة و حركة جماعية هادئة ثم عنيفة، مع تشكيلات حركية متغيرة غنية إلى حد ما. و لمست تفاعلا بين المشاهدين و القائمين بمجلس السماع»⁽³⁾.

ثم يضيف معلقا عما كان من مشاهدته لطريقتين الرفاعية و المولوية «في حدود ما شاهدت من الطريقتين الرفاعية و المولوية لا أتردد في الحكم على ما شاهدت بأنه شكل من أشكال الظاهرة المسرحية المتطورة و ذات الشخصية المنفردة و الأصيلة إنها نوع من المسرحيات الغنائية الموسيقية»⁽⁴⁾.

و كثيرة هي الاحتفالات الدينية و الاجتماعية التي جاءت في شكل أعمال المسرحية في عهد الخلفاء، إلا أن أكثر لفتا للانتباه هو ذلك الطابع العام الذي صبغ به العصر العباسي إذ أن «تمام فنون الأداء قد جاء في ميداني الغناء و الموسيقى و ما لحق بهما من رقص و الذي يبعث على الدهشة و الإعجاب معا و تلك النظرة الرفيعة التي كان ينظر بها إلى هذه الفنون في عصر الخلفاء العباسيين و خاصة على عهد المتوكل. فقد كانت زوجة الخليفة المتوكل "فريدة" تتقن الغناء. و كثيرا ما كان

1- على عقله عرسان: الظواهر المسرحية عند العرب، ص: 77-78.

2- نفسه، ص: 81.

3- نفسه، ص: 189.

4- نفسه، ص: 190.

الغناء يأخذ شكل جوقة مكونة من عزاف من العود و الجناك و القانون و المزمار، و كثيرا أيضا ما كان يقرن الغناء بالرقص»⁽¹⁾.

و لقد بلغ الاهتمام بالغناء في العصر العباسي مبلغا عظيما حتى خصصت له دورا يشبهها علي الراعي بدور مسارح الغناء حيث يقول: «و من اللافت للنظر أن انتشار الغناء قد دفع إلى قيام ما يشبه دور المسارح الغنائية في عصرنا الحاضر هذا على الأقل ما أفهمه من إشارة وردت في الأغاني إلى أن ابن رامين الكوفي استقدم مغنيات من الحجاز، و أقام دارا واسعة يقصدها الناس»⁽²⁾.

و تعتبر التعازي الشيعية مظهرا من مظاهر المسرح الشامل، ففي « الاحتفال بعاشوراء، الذي يصادف مقتل الحسين بن علي، حفيد النبي (ص)، يقدم الشيعة، حفلا استغفاريا غنيا بالألوان، و يتميز بحركة كوريغرافية»⁽³⁾ حقيقة تقوم على الرقص و الألحان الإيقاعية. و يتعلق الأمر هنا من دون شك بشكل ما قبل مسرحي، يتوفر على كل عناصر الفرجة، و هذه الاحتفالات التي كتبها مؤلفون مجهولون، تتم في ساحات عمومية أو في أماكن تهيأ لهذه الغاية»⁽⁴⁾.

و تتعدد الاحتفالات و التجمعات التي تفرضها تقاليد البلاد الإسلامية و «تجد جذورها في تقديس الأولياء و المتصوفة و شيوخ الطرق، حيث تقام لهم المراسيم السنوية، و تنظم لأجلهم احتفالات دينية لا تخرج في إطارها الشكلي و في موضوعها و تحركاتها عن فنون العرض الشامل»⁽⁵⁾.

و يشكل المولد النبوي مناسبة إسلامية هامة، حيث تكون المساجد على موعد مع الاحتفال الذي «يعتمد على جماعة من المنشدين و المرددین و الرواة يقوم كل واحد منهم بأداء دوره على انفراد في سرد سيرة مولد الرسول، مع ترديد الأناشيد جماعيا. كمقاطع تفصل بين الرواية و الأخرى، و بين الحادثة و الحادثة»⁽⁶⁾.

1- علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، المجلس الوطني للثقافة و الفنون والآداب، الكويت، ط 2، 1999، ص: 38.

2 - نفسه، ص: 38.

3- كوريغرافيا: مصطلح يعني اليوم فن تصميم الرقصات و تطلق كلمة كوريغراف Chorégraphe على مصمم الرقصات و المسؤول عن التنظيم العام للحركة في العرض... للمزيد ينظر: ماري إلياس، حنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، ص: 373-375.

4- عبد الواحد عوزري: المسرح في المغرب العربي، اتجاهات و بنيات، ص: 16.

5- محمد أديب السلاوي: "إطلالة على التراث المسرحي للمغرب، الاحتفالية أو ما قبل المسرحية"، مجلة الأقاليم، وزارة الثقافة و الإعلام. دار الجاحظ. بغداد، العراق، العدد السادس، السنة الخامسة عشرة، آذار، 1980. ص: 19.

6- محمد أديب السلاوي: "إطلالة على التراث المسرحي للمغرب، الاحتفالية أو ما قبل المسرحية"، نفسه، ص: 21.

كما يمكن لنا أن نعتبر الغناء الجماعي لسكان الأطلس المتوسط نوعاً من الأداء المسرحي القائمة على الغناء «حيث يشكل التصنيف المنظم الخاص، نوعاً من الرد، و من السند للغناء، و يخلق بذلك شيئاً يشبه الحوار الدرامي»⁽¹⁾.

و يختص بلدان المغرب العربي بأشكال تقليدية للفرجة و اللعب تأتي في مقدمتها الحلقة⁽²⁾ و هي تنشط «على العموم من طرف رواة و لاعبي خفة أو فنانيين يتوفرون على مختلف تقنيات التنشيط في الشارع، و الأكثر شهرة هم الرواة و هم رحالون موهوبون في فن الحكى و التشخيص. هناك الراوي المغني، الذي يحكي بأشعار المغناة، مصحوباً بآلة موسيقية و هناك الراوي العادي، الذي يحكي نثراً بدون موسيقى و الحكايات على العموم عبارة عن قصص خرافية، و أساطير دينية، حكايات مدهشة و شعبية»⁽³⁾.

أما عن انضج تلك المظاهر و التي تعد شكلاً من أشكال المسرح البسيط فهما فني خيال الظل⁽⁴⁾ و الكراوز⁽⁵⁾.

و تمثيلات خيال الظل جمعها كتاب طيف الخيال لمحمد بن دانيال الموصلي⁽⁶⁾ و قد عثر جرجي زيدان في آثار أدباء العصر المغولي «على ما يشبه التمثيل، نعني كتاب "طيف

1- محمد أديب السلاوي: "إطلالة على التراث المسرحي للمغرب، الاحتفالية أو ما قبل المسرحية"، المرجع السابق، ص: 21

2- الحلقة: هي عبارة عن تجمع الناس على شكل دائري يتوسطها فرد أو أفراد مختصون بالغناء الممزوج ببعض الحكايات والنكت تقدم للجمهور المتفرج... للمزيد ينظر: خراف محمد "نشأة المسرح المغربي وإسهامات الطبيب الصديقي"، مجلة الأقاليم، وزارة الثقافة و الإعلام، دار الجاحظ. بغداد، العراق، العدد السادس، السنة الخامسة عشرة، آذار، 1980، ص: 05.

3- عبد الواحد عوزري: المسرح في المغرب العربي اتجاهات و بنيات، ص: 17-18.

4- خيال الظل: تسمى التمثيلات التي يعرضها صاحب خيال الظل باسم "البابات" ومفرده "بابه" ولم تكن البابات تمثل في دور ثابتة ثابتة معدة لذلك بل في خيام متنقلة من الخيش أو أخواش تصور بالخشب، وكان التمثيل يجري على ستار من القماش الأبيض الذي تنعكس عليه من الخلف ظلال عرائس من الورق المقوى أو الجلد المضغوط وقد وضع خلف تلك العرائس مصباح يعكس ظلالها على الستار. والعرائس مكونة من أعضاء تتحرك بواسطة مفاصل وقد علقت تلك العرائس واتصلت بها وبأجزائها المختلفة خيوط تتجمع في يد صاحب الخيال. ينظر: محمد مندور: المسرح، دار المعارف، مصر، ط 3، د ت، ص: 20.

5- الكراوز: هو فن يختلف عن فن خيال الظل اختلافاً كلياً في التكوين وأسلوب الأداء، ففن الكراوز يتكون من عروسة أسطوانية الحجم، مصنوعة من الخشب والورق وتكسى بثياب مميزة، وعادة ما تكون شخصية هذه العروسة مثيرة للسخرية والتهكم والهزل، وعروسة الكراوز لا تحتاج إلى الشاشة البيضاء والتي هي ضرورية في فن خيال الظل... للمزيد ينظر: مختار السويقي: خيال الظل والعرائس في العالم. الدار القومية للطباعة و النشر، مصر، د ط، 1967، ص: 170.

6- ابن دانيال الموصلي: هو شمس الدين محمد بن دانيال بن يوسف الخزاعي، الذي ولد عام 1238 بدأ دراسة الطب في الموصل الموصل فتابع دراستها في مصر و اتخذ دكاناً في باب الفتوح يكحل به الناس، إذ كانت الكحالة (أي طب العيون) مهنته، بينما كانت الخيالة هوايته. لذلك لقب بالحكيم شمس الدين. ينظر: سلمان قطاية: نصوص من خيال الظل في حلب. منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، د ط، 1977، ص: 18.

الخيال" لابن دانيال الموصلي، لكنه رواية هزلية فيها كثير من المجون و الخلاعة و الألفاظ البذيئة»⁽¹⁾.

و مؤلفو تمثيلات خيال الظل « يقدمونها ويصبغون حوراها و أشعارها و أزجالها و يلحنون أغانيها و يبتكرون الكثير من المواقف الفكاهية والنكت الساخرة»⁽²⁾.

أما عن القره جوز أو مسرح خيال الظل التركي و الذي ظهر في القرن الثاني عشر فقد تميز بنقده للأخلاق و التقاليد و العادات المحلية « و هي تقدم دائما بمصاحبة الأغاني و الموسيقى ذات الطابع الفارسي و تحكي قصة البطلين هاجفاد و كراجوز»⁽³⁾.

و بخيال الظل و القره جوز تكون قد اكتملت في ذهن العربي ارتباط المسرح بمختلف فنون الأداء «فعن طريق خيال الظل عرف المصريون لقرون متوالية عادة الذهاب إلى المسرح بما في ذلك من مقومات مادية واصحة: الإضاءة، الألوان، الأزياء الحوار، فنون الأداء المختلفة – من رقص و غناء و موسيقى- ثم قصة مسرحية من نوع آخر تعتمد على نوع من الحوار»⁽⁴⁾.

و بهذا تولدت عند الإنسان العربي القدرة على احتضان المسرح الحديث غداة اتصاله بالغرب على يد نابليون⁽⁵⁾ عندما احتل مصر سنة 1798، حيث حرص هذا الأخير على توفير سبل الراحة و الترفية لجنوده، فكان مما يدخل ضمن هذا إنشاءه لمسرح الجمهورية و الفنون و تكوين جمعيات للتمثيل و فرق موسيقية.

و مما لاشك فيه أن مسرحه قام بتقديم عروض أوبرالية حيث تم عرض أول أوبرا تحت عنوان أوبرا المحامي باتلان و الطحانين (l' Avocat pateline et deux Meuniers) «و هي أوبرا صغيرة ألقت في مصر كلمات المواطن (بالزاك) Balzac عضو لجنة الفنون. الموسيقى

1- جرجي زيدان: تاريخ أدب اللغة العربية، بيروت، لبنان، د ط، د ت، ج 03، ص: 501.

2- مختار السويفي: خيال الظل و العرائس في العالم. ص: 156.

3- يعقوب لاندو: تاريخ المسرح العربي، تر: يوسف نور عوض. دار القلم، بيروت، لبنان، د ط، د ت، ص: 24.

4- علي الراعي: المسرح في الوطن العربي. ص: 48.

5- نابليون: Napoléon: (1769-1821): ولد في أجاكسيو. امبراطور فرنسا (1804-1810) اشتهر في حملة إيطاليا الأولى

(1796)، قاد حملة على مصر (1798-1799) فانتصر في معركة الأهرام. جلب من الفاتيكان إلى مصر أول مطبعة عربية

(بولاق)، تحالفت أوربا ضده فهزم في معركة واترلو (1815) نفي إلى جزيرة سانتهيلانا حيث توفي. ينظر: جبور عبد النور:

المنجد في اللغة و الأعلام، قسم المنجد في الأعلام، ص: 517-518.

للمواطن (ريجيل) Rigel عضو المجمع⁽¹⁾. و لقد ترك عرضها انطباعا جيدا فقد «أعجب الحاضرون بالموسيقى كثيرا لأن ألحانها عذبة و ذوقها جميل»⁽²⁾.

و الأكيد أن هذه العروض كانت مقصورة على الفرنسيين دون غيرهم فلم تترك صدى أو تأثيرا عند المصريين و برحيل نابليون سنة 1801 انقطعت أخبار الفرق التمثيلية الموسيقية التي جاءت معه أيام الغزو و ظل الوطن العربي بعيد العهد بالتمثيل إلى غاية أواخر سنة 1847 ظهور المسرح العربي الحديث في لبنان تزامنا مع عودة مارون النقاش⁽³⁾ من إيطاليا إلى بيروت أين أسس مسرحا في منزله متأسيا بما شاهده، في رحلته من مسرحيات و أوبرات فكانت البخيل أول فتح عربي مسرحي⁽⁴⁾.

و "البخيل" مسرحية يمتزج فيها الغناء بالضحك هي من نوع الأوبرا المضحكة Opera Bouffe و قد كان انتقاء مارون النقاش لهذا النوع مبنيا على أسس ما رآه أكثر ملائمة للجمهور العربي مما وقعت عليه عينه في إيطاليا حيث يقول عن المسارح الإيطالية أنها « تنقسم إلى مرتبتين كلتاهما تقرر فيهما العين، إحداها يسمونها بروزة، و تنقسم إلى كوميديا ثم إلى دراما و إلى تراجيديا و يبرزونها بسيطا بغير أشعار و غير ملحنة على الآلات و الأوتار. و ثانيهما تسمى عندهم أوبره و تنقسم نظير تلك إلى عبوسة و محزنة و مزهرة، و هي التي في فلك الموسيقى مقمرة. فكان الأهم و لألزم بالأحرى، أن أصنف و أترجم بالمرتبة الأولى لا الأخرى لأنها أسهل و أقرب و في البداية أوجب و لكن الذي ألزمني لمخالفة القياس، و ممارسة هذا المراس، أولا أن الثانية كانت لدي ألد و أشهى، و من عادة المرء أن لا يوجد مما بيديه، إلا على ما مالت نفسه إليه، و المصنف حيثما يكون مناه، يطفح نحوه جود قريحته و نهاه. ثانيا حيث ظن المرء بالناس، كظنه بنفسه بلا التباس فترجحت آرائي و رغبتي ولا غيرتي، أن الثانية تكون أحب من الأولى عند قومي و عشيرتي. فلذلك قد صوبت أخيرا قصدي، إلى تقليد المسرح الموسيقي المجدي»⁽⁵⁾.

1- سيد علي إسماعيل: تاريخ المسرح في مصر في القرن التاسع عشر. الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د ط، 1998

ص : 13

2- نفسه. ص: 13.

3- مارون النقاش: (1817-1855) أديب لبناني ولد في صيدا. نشأ و تعلم في بيروت. أبو المسرح العربي. مثل أول مسرحية في اللغة العربية في بيته ببيروت (09 شباط 1848)، اقتبسها عن موليير و سماها "البخيل" جمعت مسرحياته في كتاب "أرزة لبنان". ينظر: جبور عبد النور: المنجد في اللغة و الإعلام، قسم المنجد في الإعلام، ص: 126-127.

4- محمد يوسف نجم: المسرحية في الأدب العربي الحديث، 1847-1914، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط 3، 1980، ص: 30.

5- نفسه. ص: 33-34.

و بهذا أدرك مارون النقاش أهمية توظيف الموسيقى في عروضه المسرحية فهي بالنسبة له «عامل جذب، عامل غواية، و لابد له إذا أراد لمسرحه القبول لدى المتفرج، من أن يقدم له الطرب الحكاية مشفوعة بالغناء»⁽¹⁾ فدأب على تأليف المسرحيات الغنائية فكان «يؤلف المسرحية و يلحنها تلحيناً يلائم مواقفها المختلفة»⁽²⁾ و كان ذلك إيماناً منه بتلك الفوائد الجمّة التي تقدمها "الأوبرا" باعتبارها مسرحاً شاملاً ففيها «تتكشف عيوب البشر. فيعتبر النبيه و يكون منها على حذر و عدا اكتساب الناس منها التأديب، و رشفهم رضاب النصائح و التمدن و التهذيب، فإنهم بالوقت ذاته يتعلمون ألفاظاً فصيحة، و يغتنمون معاني رجيحة. إذ من طبعها تكون مؤلفة من كلام منظم، و وزن محكم. ثم يتعلمون بالرياضة الجسدية، و استماع الآلات الموسيقية. و يتعلمون أن أرادوا مقامات الألحان، و فن الغنا بين الندمان»⁽³⁾.

بعد وفاة مارون النقاش جاء أبو خليل القباني⁽⁴⁾ الذي أعطى اهتماماً كبيراً للغناء و الموسيقى في رواياته إذ أنه «لم يعتمد النص الأدبي -في المحل الأول- أساساً للمسرحيات التي كتبها بل التفت التفاتاً أكبر إلى عناصر الغناء و الإنشاد و الرقص، و جعل هذه العناصر الفنية المبرر الأول لقيام مسرحه. فقصة المسرحية عنده تقوم أساساً كي تنشئ المواقف التي يتغنى فيها البطل أو البطلة أو المجموعة، أو تخلق المناسبة التي يقدم فيها الرقص»⁽⁵⁾.

و نظراً لما قام به القباني من جهود في سبيل النهوض بالمسرح الغنائي اعتبر «مبتدع المسرحية الغنائية القصيرة oprette في المسرح العربي»⁽⁶⁾، و يعود له الفضل في «بذر بذرة المسرح الغنائي في مصر و مهد الطريق للشيخ سلامة حجازي⁽⁷⁾ و سيد درويش⁽⁸⁾ و غيرهما ممن اشتغلوا بالمسرح الغنائي»⁽⁹⁾.

1- نديم معلّا: في المسرح. مركز الاسكندرية للكتاب، مصر، ط1، 2000، ص: 123.

2- محمد يوسف نجم: المسرحية في الأدب العربي الحديث 1848-1914، ص: 38.

3- نفسه، ص: 34.

4- أبو خليل القباني: (1836-1902) ولد في دمشق و توفي فيها مسرحي سوري، أول من أسس فرقة للتمثيل تنقل بها بين سورية و مصر (1878-1900). ينظر: جبور عبد النور: المنجد في اللغة و الأعلام، قسم المنجد في الأعلام، ص: 409.

5- علي الراعي: المسرح في الوطن العربي. ص: 71.

6- محمد يوسف نجم: نفسه، ص: 122.

7- سلامة حجازي: (1852 - 1917) من كبار المغنين في مصر، أسس فرقة تمثيلية اعتمدت خاصة على الغناء. ينظر: عبد النور جبور: نفسه، ص: 184.

8- سيد درويش: (1892-1923) ولد في الإسكندرية، زعيم مجددي الموسيقى العربية، منع التقاطيق و التواشيح و لحن عدة روايات. من مؤلفاته "ضيعة مستقبل حياتي". ينظر: نفسه، ص: 218.

9- محمد مندور: المسرح، ص: 31.

و هكذا كتب للقباني النجاح في مصر بعدما اضطهد في سوريا حيث تزامن مجيئه إليها مع بداية حركة مسرحية دؤوبة بفضل الخديوي اسماعيل الذي شيد هياكل مسرحية كان آخرها دار الأوبرا ففي «ليلة الاثنين [الموافق 1869/11/1] حصل أول الافتتاح مع غاية النجاح لنوع التياترو و المسمى بالأوبيرة (بضم الهمزة في أوله يليها واو ساكنة ثم ياء موحدة فارسية مفخمة) أي ملعب التخليعات التصويرية الممزوجة بالألحان الموسيقية»⁽¹⁾.

و قد علق سيد اسماعيل في كتابه تاريخ المسرح في مصر في القرن التاسع عشر عن هذا بقوله «و نلاحظ في هذا القول أن المجلة وصفت كيفية نطق كلمة الأوبيرة أي الأوبرا، لأنها لفظ جديد على الشعب المصري في ذلك الوقت، ثم نجدها أيضا تقول عن وصف دار الأوبرا بأنه ملعب التخليعات التصويرية الممزوجة بالألحان الموسيقية، و كلمة ملعب هي مرادف لكلمة تياترو أو مسرح في ذلك الوقت ، أما كلمة تخليعات فالمقصود منها عدم التحكم في حركات الجسد مما يعطي إحساسا للمشاهد بالضحك»⁽²⁾.

و عن افتتاح الأوبرا يؤكد سيد إسماعيل «أنها افتتحت بقطعة غنائية في مدح الخديوي إسماعيل أما في اليوم التالي فقد تم عرض أوبرا ريجوليتو يوم 1869/11/2 إلا أن اندلاع حريق حال دون إتمام عرضها»⁽³⁾.

ثم توالى العروض الأوبرالية فتعرف المصريون على روائع المسرحيات و الأوبرات حيث «لم تلمس مصر أطراف الثقافة الأوربية إلا في منتصف القرن التاسع عشر الميلادي، عندما زارت الفرق الفرنسية و الفرق الايطالية المسرح المصري أو المباني المسرحية على وجه التحديد (كانت دار الأوبرا المصرية تخصص أربعة شهور في الموسم المسرحي الواحد، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر، يناير لفرق الأوبرا الايطالية، ثم تتبعها في شهر فبراير، مارس، الفرق المسرحية الفرنسية)»⁽⁴⁾.

و قد كانت هذه الفرق المسرحية المعين الذي رشف منه يعقوب صنوع⁽⁵⁾ مبادئ التمثيل حيث «تلقى مرانه المسرحي بالاشتراك بالتمثيل في مسرحيات فرقتين أوروبيتين، فرنسية و إيطالية زارتا مصر عام 1870، و أن المسرحيات التي قدمتها الفرقتان قد توزعت بين الكوميديا و الفارس

1- سيد علي اسماعيل: تاريخ المسرح في مصر في القرن التاسع عشر. ص: 70.

2- نفسه، ص: 72.

3- نفسه، ص: 74.

4- كمال عيد: سينوغرافيا المسرح عبد العصور، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، مصر، د ط، د ت، ص: 142.

5- يعقوب صنوع: (أبو نظارة) - (1839-1912) ولد صنوع في القاهرة، و توفي في باريس. مسرحي مصري. من مؤسس فرق التمثيل في مصر (1870). ينظر: عبد النور جبور: المنجد في اللغة و الأعلام، قسم المنجد في الأعلام، ص: 311.

و الأوبريت، مما أوحى له بأن ينشأ مسرحاً عربياً يغترف من هذا المعين»⁽¹⁾. يقول معترفاً بذلك «فالأقل إذن، أن الهزليات (les farces)، و الملاهي (les comedies) و المسرحيات العصرية (les drames) التي قدمت على ذلك المسرح هي التي أوحى إلي بفكرة إنشاء مسرحي العربي»⁽²⁾.

و ما أن يهتم يعقوب بالتأليف حتى يتجه صوب المسرح الغنائي و في ذلك يقول: «وعندما أحسست بأنني أصبحت متمكناً إلى حد ما، من الفن المسرحي، كتبت غنائية في فصل واحد، باللغة العامية و أقحمت فيها بعض الأغاني الشعبية الشائعة»⁽³⁾.

و لم يكن يعقوب صنوع الوحيد الذي تأثر بالفرق الوافدة إلى مصر و ما تقدمه من عروض فهذا سليم خليل النقاش كان قد استلهم تعريب أوبرا عايدة عند مشاهدته لأحد هذه العروض «ففي أوائل عام 1875 حضر سليم إلى القاهرة ، و شاهد أحد العروض باللغة الإيطالية في الأوبرا الخديوية، و كان عرض أوبرا عايدة ، و لاحظ اهتمام الخديو بها. و عندما عاد إلى بيروت فكر في إدخال هذا الفن إلى مصر باللغة العربية، و على الفور قام بتعريب عايدة و طبعها ببيروت في 1875/04/25»⁽⁴⁾.

و قد علل سليم خليل النقاش سبب لجوئه إلى تعريب أوبرا عايدة بقوله «العربية أفضل من الغربية لأن لغتها مفهومة من قبل الجمهور، بعكس الأجنبية، لأن العربي مهما بلغ المقدرة في اللغات الأجنبية فإنه لا يفهمها على وجهها الصحيح، كما أن العربية أفضل في نوع التطريب لأنها مبنية على قواعد الموسيقى العربية التي تستهوي المتفرج و المستمع العربي»⁽⁵⁾.

و توالى الاهتمام بالمسرح الغنائي بمجيء سلامة حجازي الذي «جدد في الغناء العربي تجديداً خطيراً لم يكن يستطيع بدونه أن يدخل المسرح و أن يصبح جزءاً من الحوار أو متمماً له أو على الأقل جزءاً من المسرحية، و ذلك بحذفه للتواشيح و المقدمات و الليالي و التقسيمات الموسيقية التي كانت تسبق دائماً الغناء و تمهد له تمهيداً طويلاً لا يمكن أن يتفق مع التمثيل المسرحي»⁽⁶⁾.

و لقد حقق بهذا نجاحاً كبيراً ارتبط بتقديم التمثيلية مشفوعة بالغناء حتى أنه عجز عن خوض «تجربة جديدة، و هي تقديم روايات تمثيلية تراجمية، مجردة من الغناء و الطرب، فقدم: (البرج

1- علي الراعي: المسرح في الوطن العربي. ص: 72.

2- محمد يوسف نجم: المسرحية في الأدب العربي الحديث 1847-1914، ص: 80

3- نفسه، ص: 80.

4- سيد علي إسماعيل: تاريخ المسرح في مصر في القرن التاسع عشر، ص: 126.

5- نفسه، ص: 129.

6- محمد مندور: المسرح. ص: 39.

الهائل) و (ابن الشعب) ترجمة فرح أنطوان، و لكن جمهوره الذي اعتاد أن يسعد بفسه و غناؤه و صوته الساحر، لم يقبل على هذه التجربة، مما دعاه إلى تطعيم تلك الروايات ببعض الأناشيد و الألحان التي تتماشى مع حوادثها و مواقفها»⁽¹⁾.

و بوفاة سلامة حجازي انتهى «الطور الأول من أطوار المسرح الغنائي المصري، و قد قام هذا الطور على الطرب و غناء القصائد و الموشحات و ما أشبه ذلك»⁽²⁾.

على أن ذلك لم يكن يعني نهاية الرحلة حيث توالى الجهود و ظهر أثرها بشكل جلي على يد سيد درويش حيث «درج على أن يقرأ المسرحية كلها قراءة فاحصة ثم يعيش في أدوارها فتعتمل في نفسه كل شخصية من شخصياتها، فيلبس التلحين الخاص بكل منها اللون الذي يلائمها»⁽³⁾، ثم يعيش مرة أخرى في مواقف المسرحية، فيتمثل كل حركة من حركاتها في المسرح و ما ينبغي أن يناسبها في اللحن، ثم يعيش مع كلمات الأغنية لفظاً لفظاً، يرددها و يرددها على ضوء الاعتبارات السابقة»⁽⁴⁾.

و هكذا استطاع درويش بعبقريته أن يصوغ لكل كلمة لحنًا، مما دفع بالكاتب توفيق الحكيم إلى إبداء إعجابه به و الإقرار بأفضليته و الاعتراف له بالتميز في قوله: «أي كلام عادي كان يستطيع أن يصب فيه لحنًا يحييه، كما يصب ماء الحياة في العود اليابس!.. عند ذلك فهمت لماذا كان يقول لي "كامل الخلعي": «زن كلامك وزنا آخر، حتى يستقيم مع اللحن الذي عندي»!... إن كامل الخلعي موسيقي متمكن، و هو-من غير شك- أرسخ قدما في أصول الموسيقى من "سيد درويش"، و لكن أين له عبقرية هذا الأخير؟! تلك العبقرية، أو ذلك السحر الخفي الذي ما مس كلاما حتى قلبه نغما تحار فيه العقول»⁽⁵⁾.

و هكذا سطع في سماء المسرح الغنائي رائد وراء رائد حتى بلغ «قمة ازدهاره، طوال العشرينيات، و حتى منتصف الثلاثينات، إذ كانت الفرق الغنائية، تزدهر على مسارح القاهرة و الإسكندرية، بأعمال الشيخ سلامة حجازي و كامل الخلعي و سيد درويش و إبراهيم فوزي و زكريا أحمد و كميل شبيبز و الدكتور أحمد صبري النجدي و محمد القصبجي و حسن كامل و محمود رحي و محمد عبد الوهاب»⁽⁶⁾.

1- محمود كامل: المسرح الغنائي العربي، ص: 17.

2- إبراهيم زكي خورشيد: الأغنية الشعبية و المسرح الغنائي. ص: 56.

3- ماري إلياس، حنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، ص: 491.

4- علي الراعي: المسرحية في الوطن العربي. ص: 79.

5- توفيق الحكيم: فن الأدب. المطبعة النموذجية 1، مصر، د ط، د ت، ص: 51-52.

6- محمود كامل: نفسه. ص: 57.

و منها انتقلت حمى المسرح الغنائي لتترك بصماتها على مسرح أحمد شوقي⁽¹⁾ حيث نجد من بين أهم تلك الخصائص التي تميزت بها مآسيه « تلك النزعة الغنائية الغالبة على مسرحياته، و التي تسربت إليه من المسرح الغنائي الذي نشأ في مرحلة قريبة من حياة المسرح المصري الحديث، و قد استتبع هذه النزعة الغنائية إسرافاً ملحوظاً في وصف العواطف، و تسجيل الأحاسيس»⁽²⁾.

و عموماً فقد اتجه المسرح الغنائي في مصر اتجاهات مختلفة فلقد كان «لكل فنان أسلوبه المميز، و رؤيته الخاصة. فقد كان الشيخ سلامة يعني في صياغة ألحانه المسرحية بالأوزان و القدود على غرار أسلوب الموشحات، متأثراً في ذلك بالشيخ أبو خليل القباني و كان يعتمد على القصائد الطويلة و أسلوب الإنشاء. و كان كامل الخلعي، في أول عهده بالمسرح، امتداداً للشيخ سلامة، ثم أخذ يتجه إلى الكلاسيكية، أما سيد درويش، فقد اتسمت ألحانه بالواقعية و التعبير عن آمال الشعب و آلامه و كان أنتاج داود حسن يتميز بالتصوير و الخيال، و هو المذهب الرومانسي. و أما زكريا أحمد، فإنه يعد أكثر زملائه و أقرانه اهتماماً بعنصر التطريب و تعدد الإيقاعات، و المحافظة على الطابع الشرقي الأصيل»⁽³⁾.

غير أن هذا الازدهار و المكانة التي تبوأها المسرح الغنائي بمصر ما لبث أن بدأ يفقدها فراح نجمه يأفل رويداً رويداً خاصة حين «لاح في الأفق، الفيلم الغنائي المصري عام 1932، و أنشئت الإذاعة المصرية في مايو 1934، إذ كان لظهورها أثر ملموس على مستقبل المسرح الغنائي في مصر، بسبب اجتذاب السينما للفنانين، و الأجور الخيالية التي تدفع لهم من جهة، ثم تغيير شكل الأغنية و إيقاعها و الموضوعات التي تتناولها من جهة أخرى»⁽⁴⁾.

كما كان من بين أسباب انحسار مد المسرح الغنائي و الغناء الجماعي ظهور الغناء الفردي و احتلال محمد عبد الوهاب، أم كلثوم، فريد الأطرش عرش الموسيقى حيث «عادوا بالموسيقى العربية إلى عصر الطرب و الغناء الفردي، فقد انبهر الجمهور بهم و نسي -إلى حد كبير- أمجاد الأوبريت المصرية و العربية. و كان لهم كل العذر في ذلك لأنهم ملئوا الفراغ الذي تركه سيد درويش و داود حسني و كامل الخلعي في مجال التطريب»⁽⁵⁾.

1- أحمد شوقي: (1868-1912) ولد في القاهرة و تعلم فيها. درس الحقوق في مونبلييه (فرنسا) و رحل إلى انكلترا و الجزائر و إسبانيا، من أشهر شعراء مصر، له ديوان "الشوقيات" و عدة مسرحيات أشهرها: "مصرع كليوباترا". ينظر: جبور عبد النور: المنجد في اللغة و الأعلام، قسم المنجد في الأعلام، ص: 300.

2- إبراهيم عبد الرحمن محمد: النظرية و التطبيق في الأدب المقارن، دار العودة، بيروت، لبنان، د ط، 1982. ص: 140.

3- نصري الجوزي: المسرح الفلسطيني 1918-1948، مجلة الأقاليم، وزارة الثقافة و الإعلام، دار الجاحظ. بغداد، العراق، العدد السادس، السنة الخامسة عشرة، آذار، 1980، ص: 129.

4- محمود كامل: المسرح الغنائي العربي، ص: 58.

5- نفسه، ص: 58.

على أن ذلك لم يمنع تواصل الجهود الرسمية لاستعادة أمجاد المسرح الغنائي حيث قامت الدولة المصرية بسلسلة من الانجازات تمثلت أساسا في: تشكيل المسرح القومي التابع لوزارة الشؤون الدينية، و أصبح اسمه الفرقة المصرية للتمثيل و الموسيقى و تقديمه لسلسلة من الأوبريتات على مسرح الازبكية، انشاء الوزارة للمسرح الغنائي في عام 1961 الذي أعاد تقديم أوبريت يوم القيامة و أوبريت البروكة ل**سيد درويش**، قيام المسرح الغنائي بمحاولة ترجمة الأوبريتات العالمية، و ذلك كوسيلة لتقريب هذه الأعمال إلى أذواق الشعب⁽¹⁾.

و لكن رغم كل المحاولات التي بذلت في سبيل إحياء المسرح الغنائي باءت بالفشل. و هو ما يؤكد **محمود كامل** بقوله: « اختفى المسرح الغنائي تماما من حياتنا الفني، و لم يعد له وجود، برغم المحاولات المتكررة التي بذلت لإحيائه، طوال السنوات الأخيرة، و كان يتعثر عقب كل محاولة»⁽²⁾.

بل لقد زادت الهوة بينه و بين الجماهير عندما وجدت الكوميديا الموسيقية مكانا لها من على المسارح العربية يقول نبيل راغب: «و العجيب أننا في مصر دأبنا على تمصير أو تعريب العديد من الأعمال الكوميديا الموسيقية الأمريكية و خاصة في عقدي الستينات و السبعينات. فعرضت المسارح المصرية سيدتي الجميلة، و قصة الحي الغربي، و صوت الموسيقى، و كاباريه و غير ذلك من المسرحيات الموسيقية التي لا تمت إلى وجداننا و تراثنا بصلة من قريب أو من بعيد. و على الرغم من أن موسيقاها أعيد وضعها من جديد، فإنها كانت فاقدة تماما للحس المسرحي الموسيقي، بالإضافة إلى مضمونها الغريب بالنسبة لنا، و الذي لم يستوعبه الجمهور، إلا على أساس أنه تقليد ساذج لنماذج مستوردة»⁽³⁾.

و تدريجيا وجد الجمهور نفسه مقبلا على « ظاهرة الكاسيت التي أحالت الغناء ور الموسيقى إلى تجارة رائجة بمعنى الكلمة، و لا تحمل في طياتها أي مقاييس فنية بالمرة. و من ثم نسيت الأجيال الجديدة **سيد درويش** و **داود حسني** و **كامل الخلعي** لأن أجهزة الإعلام نسيتهم من قبل، و إذا تذكرتهم في ذكراهم السنوية بمقطوعة أو أوبريت على أكثر تقدير»⁽⁴⁾.

و **يعلى محمد تيمور ضياع** الفن الأصيل للأوبريت فيقول: « كل ذلك نتيجة سذاجة الجمهور و انحرافه عن الفن الصحيح. و البرهان على ذلك إقباله في عصرنا الحاضر على **دار الريحاني**

1- ينظر: المرجع السابق، ص: 58-60.

2- نفسه، ص: 63.

3- نبيل راغب: دليل الناقد الفني، ص: 37.

4- نفسه، ص: 59.

و علي الكسار ليرى نوعا من التمثيل يسمى بالا فرنسية ريفيو و هو عبارة عن مشاهد مفككة العرى مشوهة التأليف، تجمع بين المواقف المخجلة و النكات القبيحة»⁽¹⁾.

و بهذا ابتعد المسرح عن رسالته الأخلاقية و عن فن الغناء الأصيل فأمسى بالنسبة للكثير «فرجة» و مكانا يقضون فيه وقتا مسليا. فيتطلبون في المسرح عناصر التسلية من ضحك و نكات و قفشات، و تهريج، و غناء و موسيقى و رقص إلى غير ذلك من عناصر الترفيه التي اضطر إليها أصحاب الفرق الجادة حتى جورج الأبيض بعد أن رأى قلة الإقبال و منافسة الفرق التي تعرض تلك الألوان»⁽²⁾.

من خلال ما سبق نجد أن للوطن العربي تراث ذائع الصيت في مجال المسرح الغنائي إلا أنه لم يستمر في عطائه أمام موجة المسرح التجاري و الفيلم الغنائي و ظاهرة الكاسيت.

6- فن الأوبريت في المسرح الجزائري:

إن الحديث عن تاريخ فن الأوبريت في الجزائر جزء مكمل للحديث عن حركة المسرح فيها و يعتبر من باب النقص الذي يؤدي إلى عدم اتضاح الصورة، أن نأخذ الجزء و نترك الكل، إلا أنه أمام عدم قدرتنا على إضافة شيء جديد إلى تلك المراجع التي تناولت تاريخ المسرح الجزائري بالدراسة، ارتأينا أن نحيل القارئ على جملة منها في الهامش⁽³⁾ لمزيد من الاطلاع، على أن نصب اهتمامنا مباشرة للحديث عن كل ماله علاقة بتاريخ الأوبريت و الغناء في المسرح الجزائري.

و مما لا شك فيه أن أول عهد للجزائر بفن مسرحي يشكل فيه الغناء عنصرا مهما وضروريا في بنائه الدرامي، كان غداة الاستعمار الفرنسي في الجزائر، فحرصا من فرنسا على إمتاع وراحة جنودها»تم بناء مسرح (دار الأوبرا) سنة 1850م و قدم فيها أول عرض مسرحي يوم 29 سبتمبر 1953 من تأليف الكابتان (دي كورا) De Cora، و حوادثها تدور حول الاحتلال الفرنسي للجزائر

1- محمد زغلول سلام: المسرح و المجتمع في مائة عام، منشئة المعارف الإسكندرية، مصر، د ط، د ت، ص: 132.

2- نفسه، ص: 133.

3- ينظر: بوعلام رمضان: المسرح الجزائري بين الماضي و الحاضر، المكتبة الشعبية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د ط، د ت، محمد الطاهر فضلاء: المسرح تاريخا و نضالا. مطبعة دار هومة، الجزائر، د ط. 2000. عز الدين جلاوي: النص المسرحي في الأدب الجزائري. مطبعة هومة، الجزائر، ط1، 2000. أرليث روث: المسرح الجزائري "مخطوطة"، تر: عبد المجيد المقراني، د ط، دت. أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته و تطوره 1926-1989. منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر، د ط، 1998. صالح لمباركية: المسرح في الجزائر، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، د ط، 2005، ج1. نصر الدين صبيان: اتجاهات المسرح العربي في الجزائر 1945-1981، رسالة ماجستير، جامعة دمشق، السنة الدراسية 1984-1985. علالو: شروق المسرح الجزائري، تر: أحمد منور. منشورات التبيين، الجاحظية، الجزائر، د ط، 2000. Maheddine Bechtarzi: Mémoire 1991-1939. SNDE. Alger. 1968. نور الدين عمرون: المسار المسرحي

الجزائري الى سنة 2000، شركة باتنيت، طريق بسكرة، باتنة، الجزائر، ط1، 2006.

و هناك مسرح آخر في العاصمة (المسرح الكبير، أو الامبريالي) بني في سنة 1860 و عرضت فيه حفلات الباليه»⁽¹⁾.

إلا أن الجزائري ظل بعيدا عن كل ماهر آت من عند فرنسا حفاظا على هويته و شخصيته من الذوبان و لذا «بقيت الفئات الشعبية الجزائرية في منأى عن تلك النشاطات المسرحية الجديدة، مكتفية بالاستماع بمناظر الفرجة و الحلقة المسرحية، و روايات المداحين، و خيال الظل، و الكراكوز، و غير ذلك من الفنون الشعبية التراثية»⁽²⁾.

و التي تكاد تشترك جميعها في احتواء عرضها على الغناء، و يعتبر الكراكوز واحدا من هذه الفنون و الذي تطور دوره عند الاحتلال الفرنسي من مجرد التسلية و الترفيه إلى أداة مناهضة للاستعمار فكان من جراء ذلك أن «عمدت السلطات الفرنسية سنة 1843 إلى منع كراكوز و يظهر أن دوافع هذا الإجراء سياسية قبل كل شيء من أجل تحاشي جعل السلطات الفرنسية محل السخرية و كذلك حتى لا يدعو كراكوز الشعب إلى التمرد على الاستعمار»⁽³⁾.

و رغم المنع التام الذي عرفته عروض الكراكوز فإن هذا النوع من الترفيه الشعبي ظل يقدم ببعض المدن بعيدا في غفلة من عيون الرقابة الاستعمارية «حيث لم تكن هناك مراقبة كبيرة من طرف الفرنسيين أو أنها لم تكن تمارس بسهولة مثلما هو الأمر في العاصمة فقد سجل ظهور مشاهد كراكوز حتى نهاية القرن التاسع عشر، حضر دوشان أحدها سنة 1848 في مستغانم كما وصف ماالتران عرضا آخر تم سنة 1962 في قسنطينة في أحد المقاهي الصغيرة التي يؤمها أناس شعبيون كما ظهر كراكوز في بسكرة سنة 1930»⁽⁴⁾.

و إلى جانب الكراكوز كانت هناك عروض تمثيلية شعبية تجمع بين الأداء الحركي و الغناء و الموسيقى تقدم في الأعياد و المناسبات الدينية مثل المولد النبوي و الحج و لعل أبرزها ما ارتبط بزيارة القبور و الأضرحة و قد ذكر (درمنغام) عن زيارة سيدي أحمد بن يوسف في مليانة فقال: «(إن الناس من سكان الجزائر العاصمة وبليدة في شهر أوت يخرجون في موكب رائع مصحوبا بالموسيقى و الأعلام، و تعزف الأجواق في المساء أكثر الأغاني تأثيرا و شوقا من الموسيقى الأندلسية)»⁽⁵⁾.

1- صالح لمباركية: المسرح في الجزائر، ج 01، ص: 23.

2- نصر الدين صابيان: ظهور الحركة المسرحية في الجزائر، مجلة الكتاب العربي، الاتحاد العام للأدباء و الكتاب العرب الكويت، العدد: 13، السنة: الرابعة، 1985، ص: 98.

3- أرليث روث: المسرح الجزائري، ص: 04.

4- نفسه، ص: 04.

5- نفسه، ص: 05.

ضف إلى ذلك تلك المواعيد التي كانت تضربها الأسواق الأسبوعية أين يتحلق الناس «في شكل حلقة تعرض في الهواء الطلق و عامة يوم السوق يجلس المتفرجون على الأرض في شكل دائري قطره ما بين 5 إلى 12 مترا داخل الدائرة يتحرك المداح بمفرده يرافقه بالعزف عازف واحد أو أكثر، و غالبا ما تتجاوز عروض متعددة ففي نفس الوقت و في نفس السوق، بفضل صوته و جسده و عصاه و كان المداح ينسق عرضا يحكي ملحمة أو قصة ما مستوفاة من الحياة الاجتماعي، و يؤدي بطريقته عدة شخصوس. وكان الصوت لديه وسيلته المفضلة لإعداد العرض، فيبسط لوحة واسعة من الألوان الصوتية و ملكة خاصة لدروب السرد، فكان ينتقل بسلاسة من الهمس إلى العويل، من سرد عادي إلى حالة من الشيجان اللفظي، و من التأوهات إلى الغناء»⁽¹⁾.

و تحول مسرح الحلقة هو الآخر بمجيء الاستعمار الفرنسي إلى أداة تتدد بالاستعمار فلقد «ظل النشاط المسرحي على نمط "الحلقة" ممارسا على نطاق واسع لغاية حوالي 1950 و يكاد يكون قد اختفى تماما في عصرنا، مع تطور الحركة الوطنية أصبح أغلب الرواة شعراء للوطنية منددين في عروضهم بالاستعمار وبعبارات تكاد تكون صريحة، و بدأت الإدارة الاستعمارية تنظر إليهم على أنهم عناصر مدمرة خطيرة، و قمعتهم بشدة فاضطر معظمهم إلى التخلي عن الحلقة»⁽²⁾.

و لم يقتصر حضور الغناء على تقاليد الفرجة أو أشكال المسرح الأولى في الجزائر فحسب و إنما كان عنصرا بارزا في أول نص مسرحي جزائري "زاهة المشتاق و غصة العشاق في مدينة طرياق في العراق" لأبراهام دانيوس والمسرحية ترتبط إلى حد بعيد بعناصر: التراث، الشعر الملحن المغنى، الموسيقى المحلية، كما أنها تنتهي بحفلة تجمع بين الغناء و الرقص⁽³⁾.

و يرى مخلوف بوكروح أن دانيوس بتوظيفه للعناصر السابقة الذكر قد ظل «وفيا لتقاليد الأدب الشعبي، الذي يظهر بصورة جلية في توظيف الشاعر و المداح إلى جانب الغناء و الرقص محققا بذلك معادلة هامة هي المزج بين الشكل الأوربي و بين التقاليد المحلية استجابة للذوق الشعبي»⁽⁴⁾.

و لعل حب الجزائريين لتقاليد الفرجة المتوارثة التي تضم إليها الغناء و إقبالهم الشديد عليها هو ما جعلهم يقبلون فيما بعد على تلك الزيارة التي «قامت بها فرقة عز الدين المصري سنة 1922

1- عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة: الأقوال. الأجواد الايتام. موفم للنشر، الجزائر، د ط، 1997، ص: 11.

2- نفسه، ص: 12.

3- ينظر: أبراهام دانيوس: زاهة المشتاق و غصة العشاق في مدينة طرياق في العراق، تحقيق و تقديم مخلوف بوكروح الصندوق الوطني لترقية الفنون و الأداب، وزارة الاتصال و الثقافة، د ط، 2002، الصفحات: 111، 126، 136 .

4- نفسه، ص: 58.

و التي عرضت تجربتها في الجزائر فحازت على رضا الجمهور ففاق نجاحها نجاح فرقة جورج الأبيض»⁽¹⁾.

حيث يعلن نصر الدين صابيان النجاح الذي حققته هذه الفرقة «إلى أسباب تتعلق بنوعية العروض نفسها فالمسرحيات التي عرضتها (فرقة عز الدين) تضمنت كما يقول الدكتور عبد المالك مرتاض أغاني ومولات شرقية جميلة، أطربت الجمهور الجزائري و قد يكون إعجابه بها أكثر من إعجابه بالمسرحيات»⁽²⁾.

و لعل ميول الجمهور الجزائري إلى الغناء والطرب كان طابعا عاما ميز الحياة الثقافية في هذه الفترة حيث «شهدت الجزائر بعد الحرب العالمية الأولى فترة مزدهرة بالموسيقى و الغناء. و بدأت تظهر بوادر حركة مسرحية في المدارس و النوادي، فأقدم بعض الهواة الشباب على تقديم تمثيلات قصيرة ممزوجة بالأغاني والموسيقى أما طلبة المدارس الإسلامية فقدموا تمثيلات باللغة العربية الفصحى»⁽³⁾.

و التي كانت هي الأخرى لا تخلو من الغناء أو من تقديمها في إطار برامج غنائية كمسرحية "الشفاء بعد الغناء" للطاهر علي الشريف، ومسرحية "في سبيل الوطن" لمحمد منصالي، بل إن نجاح المسرحية الجزائرية في بدايتها اقترن بمدى ارتباط عرضها بالغناء، هذا ما حدا بالشريف الأدرع أن يعلن سبب فشل القسنطيني⁽⁴⁾ في مسرحيته "العهد الوفي" سنة 1927 بكونها لم تكن مسبقة ببرنامج موسيقى⁽⁵⁾.

إذن كانت العروض المسرحية المرفقة بالغناء والموسيقى ما ميز الانطلاقة الأولى للمسرح في الجزائر و ذلك من خلال سهرات جمعية المطربية، يعترف عللو بذلك فيقول «و خلال هذه السهرات خطرت لي فكرة أن أثبت تلك الحفلات الموسيقية شيئا من المرح بتقديم نوع من (المهازل العسكرية) عن طريق الرماة الجزائرية، غناء و مونولوجات»⁽⁶⁾.

1- نصر الدين صبيان " ظهور الحركة المسرحية في الجزائر بين التأثير الأجنبي الفرنسي و التأثير العربي الشرقي"، مجلة الكاتب العربي، العدد: 13، سوريا 1985. ص: 99.

2- نصر الدين صبيان " ظهور الحركة المسرحية في الجزائر بين التأثير الأجنبي الفرنسي و التأثير العربي الشرقي"، نفسه، ص: 99.

3- أبراهام دانينوس: نزاهة المشتاق و غصة العشاق في مدينة طرباق في العراق، ص: 25.

4- القسنطيني: هو رشيد القسنطيني (1887 - 1944) هو رشيد بلخضر المعروف برشيد القسنطيني اشتهر بكونه مغنيا فكاهيا بارعا. كما عرف بقدرته الفائقة في ارتجال الكلام و الأدوار و إضحاك الجمهور... للمزيد ينظر: أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته و تطوره 1926-1989، ص: 174.

5- نفسه، ص: 20.

6- عللو: شروق المسرح الجزائري، ص: 61-62.

و بهذا كان المسرح الجزائري في بدايته مسرحا للمنوعات أين تقام السهرات الفنية الغنائية ممزوجة بالمهازل (الفارس) و في سياق حديثه عن الإرهاصات الأولى للمسرح الجزائري يقول أحمد بيوض « كان الجو في هذه الفترة يتميز بصفة خاصة بإحياء السهرات الفنية الغنائية التي كانت تعرض خلال استراحاتها بعض السكتشات، ذات الطابع الفكاهي الهادف»⁽¹⁾.

كذلك ارتبط وجود الغناء بالانطلاقة الفعلية للمسرح الجزائري الناطق باللغة الدارجة و التي مثلها عرض مسرحية جحا سنة 1926 لعلالو حيث اعتمدت هذه المسرحية في حل عقدتها على الغناء و الطرب و هذا ما نلمسه من خلال هذا النص المقتطف من المسرحية: « ينفرد جحا بالأمير ميمون فلا يظفر منه بكلمة واحدة ما عدا التتهديدات. وتسرب اليأس إلى نفسه بعد أن عجز من إيجاد مخرج من المأزق الذي وقع فيه و تنبه إلى وجود عود في أركان القاعة، ففكر أن يسلي المريض على الأقل فتناول العود و أخذ يعزف و يغني، و تأثر ميمون بالغناء و طرب للعزف فهناً جحا على ذلك و غنى معه، و كشف له بذلك عن نفسه»⁽²⁾.

و لم يقتصر توظيف الأغاني كجزء مهم في العرض على علالو فحسب بل لقد كان منهجا انتهجه رواد المسرح الجزائري من أمثال: رشيد القسنطيني، محي الدين بشطرزي⁽³⁾ فالمسرح الجزائري «ظهر من خلال العرض الشعبي مرتبطا بذوق الجماهير الشعبية غير المثقفة حيث كانت الإسكتشات الأولى تقدم في مقاهي الأحياء الشعبية المزدهمة بالسكان ولي منذ البداية الاهتمامات الشعبية و تقاليدها الفنية الأصلية، إنه مسرح ارتبط بالغناء و بلغة شعبية خفيفة قادرة على توصيل الفكرة و أداء الدور، بل و إطراب المتفرج»⁽⁴⁾.

و يأتي محي الدين باشطرزي في مقدمة هؤلاء من حيث ذلك الدور المميز الذي لعبته الأغنية في عروضه المسرحية حتى أنه اعتبر «الباعث الرئيسي للأغنية في المسرح الجزائري من جهة و مبدع المسرح الموسيقي الجزائري من جهة ثانية، حيث تتميز مسرحياته بعقدها البسيطة المليئة بالمغامرات و المزينة بالأغاني»⁽⁵⁾.

1- أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته و تطوره 1926-1989، ص: 16.

2- علالو: شروق المسرح الجزائري، ص: 61-62.

3- محي الدين بشطرزي: (1897-1986) مغني، ممثل و مؤلف مسرحي... للمزيد ينظر: أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته و تطوره 1926-1989، ص: 174-175.

4- مخلوف بوكروح: المسرح الجزائري في رحلة البحث عن مؤلف، مجلة الأقاليم، وزارة الثقافة و الإعلام، دار الجاحظ، بغداد، بغداد، العراق، العدد: 06 آذار، السنة الخامسة عشرة، 1980، ص: 167.

5- Jacob M. Landou, "Etudes sur le théâtre et le cinema arabes, G.P. Maisonneuve et Iarose II, rue Victor-cousin, Paris, 1^{er} éd , 1965, p : 94.

هذا الارتباط الشديد بالغناء الذي عرفه المسرح الجزائري في بداياته بقدر ما كان عاملا إيجابيا في جذب الجماهير، كان من جهة أخرى عاملا سلبيا وقف في وجه تطور العرض المسرحي واستقلاله عن فن الغناء فلقد «كانت محاولة رشيد القسطيني جريئة سنة 1928 بتنظيم عروض مسرحية بحتة محكمة عليها بالفشل "مسبقا" لكن هذه الطريقة في تنظيم السهرات قد انتهت بتعطيل نمو المسرح إذ عجز عن تجاوز "وصاية" الموسيقى»⁽¹⁾.

و هكذا فتح المجال لانتشار أنواع مسرحية غنائية «كالأوبريت و بدرجة أقل على الكوميديا الموسيقية، و الهزليات التي يتخللها الغناء و الطرب»⁽²⁾.

و يعكس اهتمام المسرح الجزائري باتجاه هذه الأنماط المسرحية الغنائية بالذات تأثر المسرح الجزائري بما كان يجد رواجاً في المسرح الفرنسي في تلك الفترة حيث «اتسمت المسرحيات المعروضة بمواضيع مستوحاة من القصص الشعبية من ألف ليلة و ليلة، من وقائع تاريخية، و كذا من الحياة الاجتماعية، و كانت تلك الأعمال بمجملها منجزة في قالب ينتمي للنمط الأرسطي المسيطر آنذاك على العروض المستوردة طبقا للمعايير السائدة في المسرح الفرنسي في بداية هذا القرن كالكوميديا الخفيفة الميلودراما، و الأوبريت»⁽³⁾.

تتحدث أرليث روث عن الأوبريت في الجزائر و تشير إلى أن الجو كان مهيباً لاحتضانها وتذكر أن أول مسرحية من هذا النوع دونتها الصحف هي "الخطيبة التي أعيدت إلى الحياة" من تأليف و إخراج ادمون يافيل و قد تم عرضها في أبريل 1930، و قد بقيت فريدة من نوعها و لم يقتد بمثلها أحد، و تضيف أنه في مارس 1949 تم عرض أوبريت "عثمان في الصين" و هي من تأليف محي الدين باشطرزي و تلحين حبيب رضا و هي تصور مغامرات تاجر زنجي أثناء رحلته إلى الصين⁽⁴⁾.

و تجدر الإشارة هنا أن جنس الأوبريت الذي نتحدث عليه هنا يخرج عن نطاق بحثنا، لأن فن الأوبريت في الجزائر قد عرف حركة خاصة حيث ظهر لأول مرة فيها غداة الاستعمار الفرنسي سنوات العشرينات و الثلاثينات و حتى الأربعينيات من القرن العشرين بخصائصه التي تميز بها و التي كنا قد خلصنا إليها في تعريفه، في حين عادت الأوبريت للظهور مرة ثانية بعد الاستقلال و لكن بمضامين جديدة وخصائص فنية تختلف عن جنس الأوبريت الأول وهذا ما سنتأكد منه عند دراستنا للخصائص الفنية للنصوص الأوبريتية التي ظهرت في الفترة التي كنا قد حددناها مجالا لبحثنا.

1- أرليث روث: المسرح الجزائري، ص: 65.

2- نفسه، ص: 65.

3- عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة، الاقوال. الأجواد. الأيتام، ص: 10.

4- ينظر: أرليث روث: نفسه، ص: 65.

و نعود للحديث عن علاقة المسرح بالغناء في الجزائر مع انطلاقته الأولى حيث ارتبط ارتباطاً شديداً به «الكوميديات التي كانت تحتوي على أغاني وأطلق عليها مبالغة "كوميديات غنائية" قد ازدهرت بصفة خاصة في الفترة ما بين 1930 حتى الحرب العالمية الثانية»⁽¹⁾.

و على العموم فإن الأغاني التي رافقت العرض المسرحي الجزائري في طلائعه قد تميزت بالتنوع على مستوى المضمون فجمعت ما بين الأغاني العاطفية والنقدية والأغاني التي تأتي في شكل مواضع أخلاقية⁽²⁾، مما يؤكد أن ما كان يقدم من طرف رواد المسرح الجزائري مع انطلاقته الأولى كانت عروضاً مسرحية شبيهة بالأوبريت والكوميديا الموسيقية، باعتبار أن الأغاني التي تقدم في هذين الجنسين كثيراً ما تحمل نفس هذه المضامين.

إلا أن تجربة الأوبريت كما ترى أرليث روث لم تستمر طويلاً خصوصاً بعد الحرب العالمية الثانية بسبب «قلة الموسيقيين القادرين على تصوير أحداث المسرحيات فمن بين العيوب التي كانت موجودة في موسيقى تلك الفترة مثل: التكرار و انخفاض المستوى الناتج عن نسيان أو جهل التراث الموسيقي العتيق و اللجوء إلى تشويه الموسيقى العربية بما يحدث من تقليد الموسيقى الغربية»⁽³⁾.

إلا أن الحقيقة تؤكد أن عزوف المسرح الجزائري عن فن الأوبريت و ما شابهها من أجناس غنائية و موسيقية تدخل في إطار مجازاة الحياة السياسية للشعب الجزائري بعد الحرب العالمية الثانية أين أيقن زيف عهود فرنسا في الاستقلال، فكان أن انعكس ذلك على المسرح الذي اتجه إلى التعبير عن مضامينه بالغناء العربية الفصحى تمسكاً منه بالهوية الوطنية مدركاً دوره السياسي، مستلهماً المواضيع التاريخية و الدينية، إحياءاً لأجداد أجداده و إذكاءً للوازع الديني.

فإذا كان الرواد الأوائل قد اتخذوا من الأنماط المسرحية الأولى كالكوميديا الموسيقية و الأوبريت و الاستكتشات كوسائل لإيقاظ الشعب تحمل بين أغانيها رسائل مشفرة تعمل على إصلاح المجتمع بكثير من الحذر و التحفظ فلقد آن الأوان إلى أن ينتقل المسرح إلى مرحلة أكثر جرأة للتصدي للمستعمر الفرنسي خصوصاً أمام تغير ميولات الجمهور هو الآخر بعدما أثمرت النهضة الإصلاحية التي عرفتها الجزائر على يد جمعية العلماء المسلمين ابتداءً من سنة 1931، حيث تغير الحافز الذي يستقطبه إلى المسرح فبعدما كان يتجه إلى المسرحية تحت جاذبية البرامج الغنائية أضحى يذهب طمعا في فك رموز المسرحيات ويقرأ ما وراء أسطرها يتكلم أحمد بيوض عن المسرح الجزائري ما بين 1947 و 1956 فيقول «كان له جمهور عريض ومتجاوب يسعى إلى المسرح كهدف سياسي يبحث فيه

1- المصدر السابق، ص: 66.

2- ينظر: نفسه، ص: 66-67.

3- نفسه، ص: 65-66.

من وراء العروض المسرحية، على المعاني الضمنية، فيعيد تحليل و فهم مضامين المسرحيات التي كانت تقدم له لأنه جمهور ذكي»⁽¹⁾.

هذا الوعي السياسي والفكري تزامن مع ظهور المسرحية الشعرية في الجزائر و الذي لا يخرج الحديث عنها هنا عن إطار ما نحن بصدد البحث عنه من علاقة المسرح في الجزائر بالغناء لأن الشعر الذي عادة ما توظفه المسرحية الغنائية يكون موجها للغناء أو الإلقاء ثم إن المسرحية الشعرية بإمكانها أن تتحول إلى مسرحية غنائية إذا وجد من يعمل على تلحين مشاهدتها و خصوصا الغنائية منها.

و يعد هذا الجنس شكلا من الارتقاء اللغوي حيث «عرف الأدب الجزائري أول مسرحية شعرية سنة 1938" على يد الشاعر محمد العيد آل خليفة⁽²⁾ حين كتب (مسرحية بلال)⁽³⁾ في فصلين و عشرين صفحة و تعتبر هذه المسرحية نقطة تحول في تاريخ المسرح الجزائري، لا لأنها أول عمل شعري متكامل ... و إنما عبرت أيضا عن اتجاه جديد لم يعرفه المسرح العربي يقصد الجزائر ... قبل أن تظهر هذه المسرحية الشعرية»⁽⁴⁾.

و (مسرحية بلال) مكتوبة كلها بلغة الشعر و توظف الإنشاد في مواضع عديدة كما تستعين بصوت "الهاتف" كتقنية من تقنيات الصوت الذي يسمع و لا يرى و تضم إلى ذلك الرقص الذي يقوم به الصبيان سخرية من بلال⁽⁵⁾.

و لعل ظهور المسرحية الشعرية في هذه الفترة بالضبط يعد سعيًا للبحث عن أداة لغوية تكون أكثر تأثيرا و وقعا بغية استنهاض الهمم فإذا كانت الأغنية الخفيفة هي ما ميزت انطلاقا المسرح

1- أحمد بيبوض: المسرح الجزائري نشأته و تطوره، 1926-1989، ص: 63.

2- محمد العيد آل خليفة: من مواليد عين البيضاء في 28 أوت سنة 1904، له إنتاج شعري غزير، توفي سنة 1979... للمزيد ينظر محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته و خصائصه الفنية 1925-1973. دار العرب الإسلامي، بيروت لبنان، ط 1، سنة 1985، ص: 666.

3- مسرحية بلال: دراما شعرية تاريخية دينية، بفصلين، تدور أحداث المسرحية مع بداية انتشار الرسالة المحمدية حيث ينفر العبد بلال سيده أمية بن خلف و يشهر أسلامه مما يسلط عليه أنواع العذاب ... ينظر: صالح خرفي، محمد العيد آل خليفة، سحب الطبعة الشعبية للجيش، طبعة الجزائر، عاصمة الثقافة العربية، 2007، الجزائر، 2007، ص: 151-170.

4- عز الدين جلاوجي: النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص: 151.

5- بلال: هو ابن رباح مولد بمكة و أصله من الحبشة، أسلم في بدء البعثة فأذاقه قومه ضروبا من العذاب ليرجع عن دينه الحق إلى دينهم الباطل فأبى، مؤذن رسول الله، شهد العديد من الغزوات، توفي بدمشق سنة عشرين هجرية... للمزيد ينظر: صالح خرفي: محمد العيد خليفة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د ط، 1986، ص: 152. و ينظر: آثار الإمام عبد الحميد بن باديس، مطبوعات وزارة الشؤون الدينية، قسنطينة، ط1، 1984. ج: 03، ص: 44-47.

الجزائري استمالة للجمهور و تماشيا مع ما يعيشه من آلام و أمية متفشية فان القصيدة الرنانة و البيت الموزون أنسب لهذه الفترة التي تهيئ الشعب لتعبئة ثورية تؤمن بالسلاح.

و ليست (مسرحية بلال) هي الوحيدة في هذا المجال فقد كتب محمد البشير الإبراهيمي⁽¹⁾. مسرحيته الشعرية (رواية الثلاثة) سنة 1941 بل إن توظيف بعض الأبيات الشعرية على لسان الأبطال كان كثيرا ما يرد في مسرحيات تلك الفترة أما لكون البطل في حد ذاته شاعرا أو بغية تحقيق الوظيفة التعليمية كمسرحية (مظاهر الجهل و الخمر و الحشيش و القمار) لمحمد العابد الجيلالي⁽²⁾ و التي تنتهي بإنشاء لمجموعة من الأبيات الشعرية من طرف التلاميذ⁽³⁾.

و بعد اندلاع الثورة التحريرية اتجهت أنظار جماهير المسرح لتتبع أحداث الثورة أما المسرح فقد ساير كفاح الثورة فبعد أن رحل إلى فرنسا 1955 استقر في تونس سنة 1958 أين نشطت الفرقة الفنية لجبهة التحرير الوطني مدافعة عن القضية الجزائرية و حتى في هذه الفترة كان الغناء يقف جنبا مع المسرح حيث كانت نفس الفرقة يوكل إليها القيام بعروض مسرحية وأخرى فلكلورية و موسيقية.

بعد الاستقلال تنوعت أعمال المسرح الجزائري بين الاقتباس و التأليف فتطرق إلى قضايا الثورة التحريرية. و المجتمع الجزائري الحديث و ما رفعه من شعارات كالاشرابية و الديمقراطية و كذا قضايا التحرر التي تمس العالم، و هموم و مشاكل المجتمع الجزائري بعد الاستقلال و قد كانت جل هذه المسرحيات تقريبا تتبنى الأسلوب الأرسطي في بنائها الفني، و لا نلغي احتمال حضور الغناء في عروض البعض منها، إلا أن تواجده لم يكن بدرجة كبيرة تستدعي الانتباه أو تغيير من ملامح البناء الفني التقليدي للمسرحية.

إلا أن الغناء كان حاضرا وكنصر رئيسي في البناء الفني للمسرحية الجزائرية بالعودة إلى استنطاق الأشكال المسرحية الشعبية الجزائرية التي بدأت تعرف طريقها إلى الانقراض من أجل تحقيق الذات و بعث الهوية، فكان أن أثمرت الجهود إعادة بعث مسرح الحلقة من جديد على يد عبد الرحمان

1- محمد البشير الإبراهيمي: 1965-1889: يعد من أشهر علماء الجزائر في الثلث الثاني من القرن العشرين، و بخاصة في ميدان الإصلاح والخطابة و الصحافة و الأدب و اللغة العربية... للمزيد ينظر: الربيعي بن سلامة و عمار و يس، محمد العيد تاورته، عزيز لعكايشي: موسوعة الشعر الجزائري، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، ط1، 2002، ج:1، ص:04-05.

2- عبد الرحمن الجيلالي: عالم و فقيه و كاتب و مؤرخ. ولد في 9 فيفري 1908 بالجزائر العاصمة، له مسرحيتان منها ما طبع: المولد، الهجرة، و أخرى لا تزال مخطوطة: عدل عمر، ابن خلدون... للمزيد ينظر: صالح لمباركية: المسرح في الجزائر ج:1، ص: 68.

3- ينظر: عبد المالك مرتاض: فنون النثر الأدبي في الجزائر 1931-1954، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط 1983. ص: 473.

اهتم مسرح الحلقة باستنطاق التراث الشعبي الجزائري مستلهما «القصص و الخرافات و الأغاني الشعبية المتداولة بين الجماهير، هذا التراث الممزوج بالواقع و الأسطورة و الخرافة هو بلا شك التاريخ المجيد للأمة و ماضيها»⁽³⁾

و لقد ظلت الرؤية إلى مسرح الحلقة تنحصر في زاوية واحدة نتيجة الاندفاع للتأصيل **فالصالح لمباركية**⁽⁴⁾ ينعته باسم "المسرح التراثي"⁽⁵⁾، ناظرا بذلك إلى مضامينه التراثية و امتداده كشكل مسرحي إلى قرون خلت عرفتها الجزائر، معتبرا إياه لبنة لإيجاد مسرح عربي أصيل متميز عن المسرح الغربي، إلا أنه و بقراءة سريعة لبعض نصوص ولد **عبد الرحمان كاكي** نجده مسرحا يجاري المسرح الغربي و يشاكل المسرح الملحمي منه، فهو يستعير الكثير من أدواته الفنية.

و يظل السؤال المطروح، هل هذه الأدوات⁽⁶⁾ هي وسائل متأصلة منذ القدم في مسرح الحلقة باعتباره شكلا من الفرجة الشعبية؟ أو أن **عبد الرحمن كاكي و عبد القادر علولة** قد استلهما هذه الأدوات و استعارها عن دراية و دراسة تأثرا بالمسرح البريختي و أدخلها على مسرح الحلقة من باب التجديد؟

و في حالة ما إذا كانت هذه الأدوات هي من صميم مسرح الحلقة الشعبي، حق لنا أن نعترف لأنفسنا بأننا عرفنا المسرح الملحمي -أي أدواته- منذ قرون خلت.

إن الإجابة عن هذا السؤال من شأنها أن تعيد النظر في نعت مسرح الحلقة الذي جاء به ولد **عبد الرحمان كاكي** باسم المسرح التراثي، خصوصا و أن هذا المسرح يحمل بين طياته الكثير من ملامح التجديد، مع الأخذ في الاعتبار نقاط التقاطع التي تجمعها بالمسرح الملحمي من جهة، و من جهة التركيز على تلك المساحة الكبيرة المخصصة للغناء فيه و التي من شأنها أن تصنفه في إطار المسرح الغنائي الذي يستمد مصادره الإبداعية من عمق التراث و لما لا اعتباره شكلا من أشكال الأوبريت التراثية.

1- عبد الرحمن كاكي: (1934-1995) هو عبد القادر ولد عبد الرحمان المعروف بعبد الرحمن كاكي ممثل و مخرج مسرحي

قدير... للمزيد ينظر: أحمد بيوض المسرح الجزائري نشأته و تطوره 1926-1989. ص: 185.

2- عبد القادر علولة (1939-1994): ممثل و مؤلف مسرحي قدير.. للمزيد ينظر: نفسه، ص: 185.

3- صالح لمباركية: المسرح في الجزائر، ج2، ص: 101 - 102.

4- صالح لمباركية: كاتب و ناقد مسرحي، أستاذ بقسم اللغة العربية و أدابها، جامعة باتنة منذ سنة (1982)، أستاذ محاضر في مادة الأدب الأجنبي من مؤلفاته مسرحيات: الفلقة، الشروق، النار و النور، الزلقة، القضية و مسرحيات إذاعية، أوبريت مصطفى بن بولعيد، صالح لمباركية، حديث خاص.

5- ينظر: صالح لمباركية: نفسه، ج2، ص: 101.

6- كإشراك الجمهور في العملية المسرحية و استخدام أسلوب المسرح داخل المسرح...

و لم يتوقف حضور الغناء كعنصر مهم في العرض المسرحي الجزائري عند مسرح الحلقة الذي أعيد بعثه، فلقد ظهرت إلى الوجود مع سنوات الستينات، مؤلفات مسرحية غنائية، عرفت على الصعيد الأدبي باسم الأوبريت، و بهذا عاد فن الأوبريت ليظهر في الجزائر من جديد و لكن بمضامين و خصائص فنية مختلفة كما كنا قد أشرنا إليه سابقا، خصوصا و أن فن الأوبريت الفرنسي النشأة قد سار إلى زوال و انتهى عهده بعد الحرب العالمية الثانية فاتحا المجال لأجناس مسرحية غنائية أخرى فرضت وجودها و هو أيضا ما تحدثنا عنه عند تتبعنا لتاريخ نشأة فن الأوبريت.

و إذا كان مسرح الحلقة بمظهره الجديد قد وجد اهتماما من طرف الدارسين فان فن الأوبريت الذي عرفت الجزائر غداة الاستقلال كان بعيدا كل البعد عن الدراسات النقدية التي طالت بالبحث موضوع المسرح في الجزائر، حتى أنه يعد من الإجحاف إهمال هذا الجنس المسرحي، خصوصا و نحن نعلم أن فن الأوبريت قد ظهر للوجود كما سبق و أن ذكرنا منذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر، في حين تأخر ظهور المسرح الملحمي إلى غاية النصف الثاني من القرن العشرين، و أن هذا الأخير قد استعار في بنائه الفني ببعض أدوات المسرح الغنائي و التي يقف في مقدمتها الغناء، فمن باب الإنصاف دراسة الأجناس المسرحية بحسب ظهورها زمنيا.

يشير شايف عكاشة إلى التقصير في إعطاء إحدى الأعمال الأوبريتية حقها من الدراسة رغم القيمة الفنية الكبيرة التي التمسها فيها بقوله: «كنت قد قرأت جانبا من أوبريت (وسام الخلود)⁽¹⁾ للشاعر عبد الله بن حلي و أعترف لنفسني بأني شعرت آنذاك بتقصير في حق هذا العمل المسرحي الغنائي الرائع، و ظل يراودني هذا الشعور كلما أقبلت على قراءة عمل أدبي ما»⁽²⁾.

و لقد حاولنا البحث عن البوادر الأولى لعودة ظهور فن الأوبريت بمفهومه الجديد الذي ارتبط به غداة الاستقلال؟ فاتصلنا بالشعراء ممن كتب في هذا المجال و طرحنا عليهم جملة من التساؤلات: ما هو أول عمل أوبريتي بمفهومه الجديد عرفت الجزائر غداة الاستقلال؟ و من هو مؤلفه؟ و لماذا عادت لفظ الأوبريت للظهور من جديد؟ متى أطلقت هذه التسمية؟، و لكننا لم نتوصل حتى إلى أدنى إجابات من شأنها أن تكون منطلقا ينير و يوجه بحثنا مما صعب علينا عملية البحث.

1- أوبريت وسام الخلود: نالت الجائزة الأولى في المسابقة الوطنية التي نظمت بمناسبة الذكرى العشرين للاستقلال و قد لخصت تاريخ الثورة الجزائرية الطويل في لوحات و مشاهد حية، تجعل المتلقي يعيش سنوات مسيرة الثورة، في غمرة من السحر الفني. ينظر: شريف عكاشة: مدخل إلى عالم الشعر المعاصر في الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائرية، د ط 1988، ص: 90. قراءة في اللوحة الثانية و الثالثة من أوبريت وسام الخلود. ينظر: شايف عكاشة: مدخل إلى عالم الشعر المعاصر في الجزائر، قراءة مفتاحية منهج تطبيقي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، د ت، ص: 89-95.

2- شايف عكاشة: مدخل إلى عالم النص المسرحي الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية، بن عكنون الجزائر، د ط، 1991، ص: 71.

و لعل كل ما توصلنا إليه من خلال اتصالاتنا المتعددة ما أفادنا به الشاعر **محمد الأخضر عبد القادر السائحي**⁽¹⁾، حيث أرجع هذا الأخير البادرة الأولى لفن الأوبريت في الجزائر بمفهومه الجديد إلى (مسرحية بلال) **لمحمد العيد آل خليفة**، و أشار في نفس الوقت إلى وجود نص قد يكون هو الآخر له سبق الريادة في هذا المجال يحمل عنوان (الفتاة البدوية) تأليف **محمد الأخضر السائحي**⁽²⁾ فيقول: «هذا النص لم نستطع الوصول إليه إلى الآن وأملنا أن يصادفه أحد الباحثين في تونس، إذ كتب في تونس و طبع هناك و لم يدخل إلى الجزائر وهو يتزامن مع فترة كتابة **الشيخ العيد** لنصوصه و تبقى الريادة للشيخ العيد»⁽³⁾.

و أحسب أن ما ذهب إليه **محمد الأخضر عبد القادر السائحي** من اعتبار أن (مسرحية بلال الشعرية) هي أول عمل أوبريتي في الجزائر هو رأي قد يبدو للقارئ أمرا يشوبه الكثير من الالتباس فمسرحية (بلال) هي مسرحية شعرية و لا يمكن تصنيفها في جنس المسرح الغنائي، و لكن الحقيقة تؤكد أن ما ذهب إليه هذا الشاعر أمر منطقي نظرا إلى أن ما كتب من أوبريتات في الجزائر كان يتخذ من الشعر لغة للحوار، أي أن جنس الأوبريت في الجزائر شبيه إلى حد كبير بالمسرحية الشعرية و هذا ما سنتطرق إليه في دراستنا للخصائص الفنية لهذا الفن في الفصل الثالث من هذا البحث.

و هكذا وجدنا أنه من الصعب علينا إيجاد أول نص أوبريتي بمفهومه الجديد في الجزائر، أمام عجز أهل الاختصاص عن تحديد بداية لهذا الفن، فما كان علينا سوى الاتجاه إلى مؤلفات الشعراء الذين كتبوا في هذا الجنس، و بحثنا فيها عن أقدم عمل مسرحي غنائي، فكان أن عثرنا في نتاج **محمد الأخضر السائحي** على مسرحية شعرية قد يكون لها فضل الأسبقية تحمل عنوان (الراعي) و هي تحتوي على الكثير من الغناء و ذلك في كتابه الذي يحمل عنوان (الراعي و حكاية ثورة) و الذي تم نشره سنة 1988، و لقد حاولنا جاهدين التقصي عن تاريخ كتابتها و لكننا لم نصل إلى نتيجة محددة باعتبار أن الشاعر **محمد الأخضر السائحي** لم يكن يعتمد في معظم الأحيان إلى تأريخ كتاباته الأدبية.

1- محمد الأخضر عبد القادر السائحي: من مواليد عام 1933 بمنطقة تقرت، التحق بالثورة و أصيب برصاصة ضالة، بدأ محاولاته الأدبية في تونس منذ سنة 1953، انتسب إلى العمل الإذاعي، بعد الاستقلال اشتغل في مناصب التعليم و الإدارة من مؤلفاته الشعرية: ألوان من الجزائر، الكهوف المضيئة، ألحان من قلبي، واحة الهوى، بكاء بلا دموع. ينظر: محمد ناصر : الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته و خصائصه الفنية 1925-1975، ص: 677.

2- محمد الأخضر السائحي: شاعر و مناضل، ولد في أكتوبر 1918 بقرية العلية دائرة تقرت ولاية ورقلة. حفظ القرآن على عدة مشايخ أشهرهم الشيخ محمد بن الزاوي والشيخ بلقاسم شتوحة ... ينظر: محمد الأخضر عبد القادر السائحي: روعي لكم. تراجم و مختارات من الشعر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د ط، 1986 ص: 137-138.

3- محمد الأخضر عبد القادر السائحي: رسالة خاصة، أرخت بتاريخ 2007/11/29، الملحق، ص: 299.

و كل ما انتهينا إليه ما كتبه من حديث عن مسرحيته (الراعي) و (حكاية ثورة) من على الواجهة الخلفية للكتاب السابق الذكر، و الذي يدل على أن مسرحية الراعي قد كتبت قبل الاستقلال بل قبل اندلاع الثورة لما تميزت به من أسلوب رمزي خالص، حيث يقول في سياق تنبيهه بأهمية الشعر و الغناء في هذين العاملين: «الثورة هي السمة الواضحة في الشعر الجزائري بعد الاستقلال لأنها النبع الذي يستقى منه و الأريج الذي ينتعش منه بل الهواء الذي يتنفسه و الغذاء الذي يعيش عليه. و هاتان قصتان تفسران ذلك فقد كانت إحداهما قبل الاستقلال⁽¹⁾ ترمز إلى الثورة من بعيد و توحى بالفداء من القريب و لا تفصح و لا تصرح و كانت الأخرى تتحدث عن ذكريات الثورة بصراحة و تستعيد لها في فرح بعد الفوز و الانتصار و الموضوعان غناء للثورة و ليس الشعر إلا الغناء و ليست الحياة إلا الثورة»⁽²⁾.

و هكذا و حسب ما وقع بين أيدينا من نصوص و بغض النظر عن نص (الفتاة البدوية) الذي تحدث عنه **محمد الأخضر عبد القادر السائحي** و الذي لا يزال محل بحث، يمكننا اعتراف أن مسرحية (الراعي) هي أول مسرحية غنائية - أوبريت بمفهومها الجديد - عرفها المسرح الجزائري. و من بين المؤلفين الذين كتبوا في هذا المجال نذكر: **محمد الأخضر السائحي**، **عبد القادر بن محمد**⁽³⁾، **أحمد الطيب معاش**⁽⁴⁾، **عبد الله بن حلي**، **محمد**

1- يشير عز الدين جلاوي أن مسرحيتي (حكاية ثورة) و (أنا الجزائر) قد كتبهما محمد الأخضر السائحي و نشرهما سنة 1988 إلا أن سنة 1988 هي تاريخ النشر فحسب، حيث كتبت (حكاية ثورة) بمناسبة الذكرى العاشرة للاستقلال بينما كتبت مسرحية (أنا الجزائر) سنة 1964 و أديعت في التلفزة الجزائرية في نفس السنة و هذا ما أكدته الشاعر محمد الأخضر عبد القادر السائحي في حديث هاتفي أجريته معه بتاريخ 2007/10/12، ينظر: عز الدين جلاوي: النص المسرحي في الجزائر، ص: 52.

2- محمد الأخضر السائحي: الراعي و حكاية ثورة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د ط، 1988، ينظر واجهة الكتاب الخلفية، الملحق، ص: 300.

3- عبد القادر بن محمد: (1925-...) هو عبد القادر بن محمد بالقاضي ولد بمدينة باتنة في 22 جوان 1925 بمنطقة الأوراس في الشرق الجزائري بعد الاستقلال تدرج في مناصب التعليم تبرز لدى الشاعر عبد القادر بن محمد القاضي في ديوانه: "مسيرة الجزائر" و "بوابات النور" ملامح التركيز على الجوانب الوطنية و العربية و الإسلامية.. ينظر: الربيعي بن سلامة و آخرون: موسوعة الشعر الجزائري، ج: 01، ص: 756-775. و ينظر: عبد القادر بن محمد بلقاضي: بوابات النور، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د ط، 1990، ص: 07-08.

4- أحمد الطيب معاش: ولد في 20 أكتوبر 1926 بسريانة ولاية باتنة، التحق بصفوف الجيش التحرير الوطني في أوائل سنة 1955 بالمنطقة الأولى و بها تولى مسؤولية محافظ سياسي بالناحية الأولى المنطقة الأولى، بعد الاستقلال عين سفيراً للجزائر بليبيا من أعماله الشعرية: ديوان التراويح و أغاني الخيال، ديوان مع الشهداء، الوطن المقدس و قوافل الشهداء... للمزيد ينظر: أحمد الطيب معاش: دواوين الزمن الحزين. دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، د ط، 2005. ص: 05-10.

بلقاسم خمار⁽¹⁾، محمد الأخضر عبد القادر السائحي، عمر البرناوي⁽²⁾ صالح لمباركية، أحمد حمدي⁽³⁾، سلتيمان جوادي⁽⁴⁾، عز الدين ميهوبي⁽⁵⁾.

و لا ينحصر الإنتاج الأوبريتي في هؤلاء فحسب «إذ لا ريب أن هناك محاولات عديدة لشعراء آخرين، وخاصة من الشباب، ولكنها لم تر النور»⁽⁶⁾.

و ما نلاحظه على النتاج الأوبريتي في الجزائر أنه بدأ بانطلاقة ضعيفة إلا أنه عرف تطورا فيما بعد من عشرية إلى أخرى، عرفت سنوات الستينات ظهور عملين: (أنا الجزائر)، (النصر و الاستشهاد)، بحكم أن الجزائر خرجت للتو من حرب ضارية فكان من الطبيعي أن تتسم الانطلاقة بالضعف، أمام جمهور أغلبه أمني بينما ارتفع العدد إلى أربعة أعمال سنوات السبعينيات و هي: (حكاية ثورة)، (عزيز و عزيزة)، (السخاب الأخضر)، (مسيرة الجزائر)، مواكبة لما شهدته الجزائر من تغيرات اقتصادية و اجتماعية و سياسية و ثورات ثقافية زراعية صناعية فجاء أغلبها يشيد بالإنجازات المحققة، و ارتفع العدد في الثمانينات إلى سبعة أعمال و هي: (نداء التراب)، (الجزائر ملحمة البطولة و الحب)، (علجية و حكاية نصر)، (وسام الخلود)، (صوت الأحرار)، (مواويل الوطن)، (قال الشهيد)، و هي أعمال أغلبها كان تخليدا لمناسباتي عيد الاستقلال و ذكرى اندلاع الثورة، في حين قفز العدد إلى من الفترة الممتدة من 1990 إلى غاية 1998 إلى ثمانية أعمال و هي: (جزائر

1- محمد بلقاسم خمار: ولد بمدينة بسكرة سنة 1931، أغلب إنتاجه الأدبي شعر، ينزع في شعره نزعا رومانسيا ... ينظر: محمد محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته و خصائصه الفنية، 1925-1975. ص: 674.

2- عمر البرناوي: ولد عام 1935 في مدينة بسكرة، مستوى من مدرسة التمثيل العربي بتونس 1959 و درس الموسيقى الرشيدية بتونس لمدة عام دراسي، و حصل على ليسانس في اللغة العربية من كلية التربية، جامعة بغداد 1963، شغل منصب أستاذ و مذيع، من أعماله الإبداعية: رواية مخطوطة بعنوان: بداية الأحداث، و قد نشرت سلسلة في جريدة "المساء". ينظر: مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين لإبداع الشعري، معجم البابطين و شعراء العرب، 2000.

<http://www.albabbtainprize.org/Encyclopedia/poet/1195.htm>

3- أحمد حمدي: (1948- ...) شاعر جزائري معاصر من مواليد 1948 بمدينة الوادي بدأ تجاربه الشعرية في العديد من الصحف و المجلات الوطنية و هو من بين الشعراء الجزائريين الذين برزوا بعد الاستقلال و اشتهروا في بداية السبعينات و كونوا جيلا يدعو إلى توظيف تقنيات الشعر الحر، من أبرز مؤلفاته: انفجارات. ينظر: الربيعي بن سلامة، عمار ويس و آخرون: موسوعة الشعر الجزائري. ص: 290.

4- سليمان جوادي: (1953- ...) شاعر جزائري معاصر من مواليد 1953 ببسكرة بدأ ينشر تجاربه الشعرية في السبعينات، من مؤلفاته الشعرية يوميات متسكع... ينظر: نفسه، ص: 246.

5- عز الدين ميهوبي: شاعر معاصر. برز على الساحة الأدبية بعد نهاية الستينات و بداية السبعينات، يعد من بين الشعراء الجزائريين الذين انصرفوا إلى كتابة القصيدة الشعرية على النسق المعاصر في إطار الاستفادة من جماليات الكتابة الدرامية في القصة و المسرح... ينظر: نفسه. ص: 904.

6- ربيعة بناي: أوبريت الجزائر ملحمة البطولة و الحب، دراسة موضوعاتية فنية، بحث مقدم لنيل شهادة الليسانس في قسم اللغة العربية و آدابها، جامعة باتنة، 1994-1995، ص: 73.

الفصل الأول:

الحب)، (حيزية)، (سيتيفيس)، (الشمس و الجلال)، (08 ماي 1945)، (مصطفى بن بولعيد)، (المعقد) (خيمة الأفراح)⁽¹⁾، و هي أغلبها أعمال ترتبط بالتاريخ و التراث لطبيعة المرحلة التي تستدعي النهوض بالهمم و إحياء بطولات الأجداد.

و يمكن أن نحصي ما حصلنا عليه من أوبريتات من سنة 1964 إلى غاية سنة 1998 في الجدول التالي:

عنوان الأوبريت	اسم المؤلف	السنة
أنا الجزائر	محمد الأخضر السائحي	1964
النصر والاستشهاد	محمد بلقاسم خمار	1968
حكاية ثورة	محمد الأخضر السائحي	1972
عزيز وعزيزة أو الجهد الأكبر	محمد الأخضر السائحي	نوفمبر عام 1972.
السخاب الأخضر	محمد الأخضر عبد القادر السائحي	ما بين سنتي 1972 و 1973
نجمة خضار	محمد الأخضر السائحي	مجهولة
مسيرة الجزائر	عبد القادر بن محمد	1979
نداء التراب أو رباعيات الهجرة الضائعة	محمد الأخضر عبد القادر السائحي	1980/03/26
الجزائر ملحمة البطولة والحب	محمد بلقاسم خمار	1981/10/17
علبية وحكاية نصر	أحمد الطيب معاش	1982/06/26
وسام الخلود ⁽²⁾	عبد الله بن حلي	1982
صوت الأحرار	عبد القادر بن محمد	1984
مواويل الوطن	عز الدين ميهوبي	1984

1- كتبت (خيمة الأفراح) سنة 1998، و (المعقد) سنة 1997 و تمزج هذه الأخيرة بين اللغة الفصحى و الدارجة في نص واحد و للشاعر سليمان جوادي أيضا أوبريت (وحدك) يدور موضوعها حول شخصية الرئيس هواري بومدين و أوبريت (الجزائر المحروسة) سنة 2003 من تلحين "فؤاد ومان"، و هو ما ذهب إليه الشاعر سليمان جوادي في حديث هاتفني أجريته معه بتاريخ 25/مارس/2007.

2- قراءة في اللوحة الثانية و الثالثة من أوبريت وسام الخلود. ينظر: شايف عكاشة: مدخل إلى عالم الشعر المعاصر في الجزائر قراءة مفتاحية منهج تطبيقي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، د ت، ص: 89-95.

الفصل الأول:

1987	عز الدين ميهوبي	قال الشهيد
مجهولة	يوسف ربح	أنغام عربية
1992/04/06	محمد بلقاسم خمار	جزائر الحب
مجهولة	أحمد حمدي	الحصن
مجهولة	أحمد حمدي	جزائر الأحرار
يناير 1995	عز الدين ميهوبي	حيزية
جوان 1995	عز الدين ميهوبي	سيتيفيس "سرد تاريخي"
نوفمبر 1995	عز الدين ميهوبي	الشمس و الجلال
1996	عز الدين ميهوبي	08 ماي 1945
1997	صالح لمباركية	مصطفى بن بولعيد
1997	سليمان جوادي	المعقد
1998	سليمان جوادي	خيمة الأفراح

الفصل الثاني

الأبعاد الموضوعاتية لفن الأوبريت في الجزائر

1- البعد الوطني

2- البعد الاجتماعي

3- البعد التاريخي

4- البعد الخرافي

5- البعد القومي

تمهيد:

خضعت المضامين الأوبريتية في الجزائر إلى التجارب الفردية و معينها الفكري و الثقافي و طبيعة الأحداث الوطنية والسياسية والاجتماعية التي عاصرتها، و من خلال محاولة تتبعنا لينايع الإلهام لدى الشعراء الجزائريين الذين كتبوا في هذا الجنس نلاحظ أن جهودهم انصببت بالدرجة الأولى على التغني بالوطن و قد بدا ذلك جليا في النصوص التي كان ظهورها مقترنا بالمناسبات الوطنية كعيد الاستقلال و ذكرى اندلاع الثورة، بينما كان التاريخ المعين الثاني الذي ذهبوا من خلاله إلى استعادة مآثر الثورة و شخصياتها البطولية متخذة إياها كنموذج لجماهير الشعب، ثم إنها عبرت عن الحياة الاجتماعية والتطلعات السياسية والحضارية التي يسعى الشعب إلى تحقيقها وهذا كله في إطار تلك التحولات التي تبنتها الجزائر سياسيا واقتصاديا واجتماعيا كإجراءات لمحو آثار الاستعمار كالاشرابية⁽¹⁾ و العمل من أجل الصالح العام و الديمقراطية⁽²⁾ و التعليم و العمل و السياسة. و ما تبعها من إصلاحات تضمنتها الثورات الثلاثة (الثقافية، الزراعية، الصناعية)، و على العموم فلقد صبت النصوص الأوبراتية مضامينها في خمسة أبعاد: الوطني، التاريخي، الاجتماعي، القومي الخرافي رغم تلك الصعوبة التي واجهتنا ونحن بصدد الفصل بينها لتداخل المضامين حتى في الأوبريت الواحدة، و سنحاول فيما يلي الوقوف عند هذه الأبعاد كل على حدة.

1- البعد الوطني:

الوطن لغة هو «المنزل تقيم به، و هو موطن الإنسان و محله، ... و الجمع أوطان و أوطان الغنم و البقر: مرابضها وأماكنها التي تؤوي إليها»⁽³⁾، فالوطن بهذا وجود مادي محض «إلا أن الوطن بالمفهوم السياسي ليس هو هذا المعنى المتداول والمعروف الذي يدل على معنى مادي بل إنه يدل على معان وجدانية وروحانية تتجاوز حدوده المكانية»⁽⁴⁾.

إن أقرب شبيه بالوطن هي الأم فهو «عش الإنسان الذي درج فيه و منه خرج، و مجمع أسرته، و مقطع سُرته، و هو البلد التي نشأت تربيته، و غذاؤه و هواؤه»⁽⁵⁾، و يرتبط الإنسان بوطنه بروابط دموية و عاطفية و اجتماعية و إنسانية وحياتية، ثم إن الانتماء إلى الوطن يفرض على المواطن واجبات و يضمن له حقوقا و تُعد الوطنية أهم ما يستوجب على المواطن اتجاه وطنه

1- اشتراكية: الاشتراكية هي مذهب سياسي يرمي إلى تغيير شكل المجتمع اقتصاديا و سياسيا و اجتماعيا و القضاء على الملكية الخاصة و جعل وسائل الإنتاج و المعاملات مشتركة بين الجميع.

2- ديمقراطية: الديمقراطية هي نظام حُكومي تكون مباشرة السلطة فيه للشعب.

3- ابن منظور: لسان العرب. دار صادر، بيروت، لبنان، ط1، 1992. مج 13. ص: 451.

4- إسماعيل زروخي: الدولة في الفكر العربي الحديث. دار الفجر للنشر و التوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 1999. ص: 301.

5- نفسه. ص: 302.

«فالوطني المخلص في حب الوطن يفدي وطنه بجميع منافع نفسه، و يخدمه ببذل جميع ما يملك و يفديه بروحه و يدفع عنه كل من تعرض له بضرر كما يدفع الوالد عن ولده الشر»⁽¹⁾.

لطالما تغنى الشعراء بالوطن، ذلك أن الوطن يمثل الكثير لهؤلاء، إن استقرار الوطن هو استقرار لذات الشاعر، لكونه الرسول الداعي إلى لم شتات المجتمع الواحد و إرساء معاني الإخاء فيه من أجل الوقوف كسد منيع في وجه المطامع الأجنبية والابتعاد عن أي نوع من الفرقة الدينية أو العصبية بغية إعلاء وحدته و لعلنا نلمس هذا الاهتمام، و هذا الحس الوطني في كل من الأوبريتات التالية: (حكاية ثورة) لمحمد الأخضر السائحي، (مسيرة الجزائر) و (صوت الأحرار) لعبد القادر بن محمد (الجزائر ملحمة البطولة و الحب) و (الجزائر الحب) لمحمد بلقاسم خمار، و سنركز فيما يلي على تحليل هذه الأعمال توضيحاً لهذا البعد.

1-1-حكاية ثورة⁽²⁾:

تمثيلية تقترب كثيراً من القصة الشعرية فالحدث فيها ينمو عن طريق السرد، تنتهي باستعراض غنائي، لم يقسمها الشاعر لا إلى فصول و لا إلى مشاهد، ذات موضوع رمزي فالأم يريد بها "الجزائر" و البننت يريد بها "جزائر الاستقلال".

تظهر الأم محتفلة بعيد ابننتها العاشر، تضع يدها على رأسها تدللها وتخطبها متغنية بها معتبرة أن هذا العيد هو عيد خلودها و مجدها:

الأم:

كَيْفَ يَمْضِي عُمْرِي لَوْ	لَمْ تَهْلِي فِي وَجُودِي؟
كَيْفَ تَخْضَرُ دُرُوبِي	كَيْفَ تَقَرُّ وَرُودِي؟
وَفُؤَادِي كَيْفَ يَصْحُو	بَعْدَ أَنْ طَالَ هُجُودِي؟
عَيْنُكَ الْعَاشِرُ عَيْدِي	عَيْنُ مَجْدِي، وَ خُلُودِي
إِنَّهُ عَيْدِي أَنَا	عَيْنُ صَفَائِي وَسَلَامِي
لَمَحَتْ عَيْنَايَ فِيهِ النُّورُ	مِنْ بَعْدِ الظُّلَامِ ⁽³⁾

1- المرجع السابق. ص: 304.

2- لمحمد الأخضر السائحي، تم عرضها على خشبة المسرح وفي التلفزيون عند ظهورها، والظاهر أنها كتبت سنة 1972 أي في الذكرى العاشرة للاستقلال وهذا ما نلمسه من خلال قراءتنا للبيت الرابع:

عَيْنُكَ الْعَاشِرُ عَيْدِي عَيْنُ مَجْدِي وَخُلُودِي.

3- محمد الأخضر السائحي: الراعي و حكاية ثورة. ص: 39.

تدخل الأم مع ابنتها في حوار طويل، تسرد على مسامعها قصة عذابها و شقائها فهي لم تتجها إلا بعد أن ظن الكل أنها امرأة عاقر، لقد راودها حلم الإنجاب طويلا، لكنه كان دوما مشوبا بالظنون و الأوهام:

البنات:

حَدَّثْنِي خَيْرِي نِي
كُلُّ مَا فِي الْكَوْنِ حَوْلِي
أَنَا لَا أَعْرِفُ شَيْئًا
بِاسْمٍ فِي مُقَلَّتِيَا⁽¹⁾

المجموعة:

كَانَ هَذَا فِي زَمَانٍ غَابِرٍ
كُنْتُ وَهْمًا وَظَنُونًا وَمُنَى
كُنْتُ نُورًا فِي الْحَنَائَا⁽²⁾ مُشْرِقًا
كُنْتُ مَعْنَى عَاشٍ فِي أَعْمَاقِنَا
كَيْفَ نَحْكِي لَكَ مَاذَا جَرَى
لَمْ تَكُونِي بَعْدُ عَاتَقْتُ الْحَيَاةَ
كُنْتُ طَيْفًا عَابِرًا فِي الْخُلُوتِ
سَاطِعًا نَمَشِي بِهِ فِي الظُّلُمَاتِ
لَمْ تُقْسِرْهُ هُنَاكَ الْكَلِمَاتِ
إِنَّهَا مَأْسَاءُ كُلِّ الْأَمَهَاتِ⁽³⁾

و تحدث الأم الابنة عن سبب شقائها إنه الطاعون الذي حل بهم ذات يوم قاضيا على أشكال الحياة و أسبابها، جاعلا من الأرض خرابا، ليطول مكوته سنوات وسنوات، واصفة هوله و الألم الذي خلفه لها و لسائر الأمهات:

الأم:

وَقَضَيْتُ اللَّيْلَ وَخُدِي
كَانَ أَبْنَائِي صِغَارًا
يَا لِقَلْبِي حِينَ أَحْكِي
أَنَا أَمْ لَيْسَ قَلْبِي
إِنَّهَا مَأْسَاءُ قَلْبٍ
لَمْ تَكُنْ كَالرَّيْحِ ثَارَتْ
إِنَّهَا الطَّاعُونَ يُقْنِي
وَلَكَمْ كَانَ مَدِيدًا
وَالْأَسَى كَانَ عَنِيدًا
فَدَعُونِي لَنْ أَعِيدًا
صَخْرَةً لَيْسَ حَدِيدًا
كَادَ مِنْهَا أَنْ يُبِيدَا
وَأَنْتَهَتْ بَعْدَ قَلِيلٍ
إِنَّهَا الدَّاءُ الْوَيْبِيلُ⁽⁴⁾

1- المصدر السابق، ص: 40.

2- حَنِيَّة: الحَنِيَّةُ هِيَ الْقَوْسُ (ج) حَنَائَا، والمقصود هنا حَنَائَا الأضلع.

3- نفسه، ص: 40 - 41.

4- الْوَيْبِيلُ: الشَّدِيدُ.

كُلُّ بَيْتٍ بِقَتِيلٍ	كُلُّ دَارٍ حَطَمَتْهَا
عَلِيلٌ أَوْ ذَلِيلٌ	وَالَّذِي عَاشَ - كَمَنْ مَاتَ -
لَكِنْ مُسْتَحِيلٌ	وَرَجَعْنَا نَطْلُبُ الْمَسْجِدَ
وَدَعَانَا لِلرَّحِيلِ ⁽¹⁾	كَفَرَ الْمَسْجِدُ أَيْضًا

و تتضافر الجهود للقضاء علي هذا الطاعون لكن دون جدوى فلقد استعصى الأمر، فلم يكن بد من الاتحاد جميعا لأنه سبيل الانتصار و العودة بهذه الابنة لتتحول الحياة إلى نعيم برجوعها فيعم الخير:

المجموعة:

عَنْدَمَا غَابَ الْخَبِيرُ	لَكِنْ الدَّاءُ تَعَاَصَى
وَأَتَتْهُنَّ لِلْمَصِيرِ	إِنَّمَا نَحْنُ أَفْقَتَا
بَاتِحَادٍ فِي الْمَسِيرِ	وَعَرَفْنَا النَّصْرَ يَأْتِي
شَيْءٌ يَعْصِيْرُ	لَيْسَ فِي الْوَحْدَةِ وَالْقُوَّةِ
بِكَ كَالْبَدْرِ الْمُنِيرِ	فَقَهْرُهُ أَوْ عُدَّتَا
بِكَ، بِالنَّصْرِ الْكَبِيرِ ⁽²⁾	وَأَنْتَصَرْنَا وَفَرَحْنَا

إن الحوار الذي يدور بين الأم و ابنتها ليس إلا قالبا اتخذهُ محمد الأخضر السائحي ليسرد من خلاله قصة الجزائر مع ليل الاستعمار ثم مع فجر الاستقلال بأسلوب يفيض شاعرية، ناقلًا إلينا معاناة الشعب الجزائري عن طريق عاطفة هي من أسمى العواطف على الإطلاق إنها عاطفة الأمومة خصوصا إذا لم تظفر بها الأم إلا بعد ترقب.

إن الحرية لم تكن هي نقطة توقف هذه الأم عن الكفاح و إنما كانت بداية لجهاد أكبر هو بناء هذا الوطن و تشيده و إن تعثر قليلا قبل انطلاقه الشاملة فإن ذلك شأن البداية دوما:

الأم:

أَمَلِي الْغَالِي الْوَحِيدُ	أَنْتِ يَا فَرَّةَ عَيْنِي
قَاتِلْ مُرَّ شَدِيدِ	جِئْتَنِي بَعْدَ شَقَاءِ
هَكَذَا شَأْنُ الْوَلِيدِ	وَتَعَثَرْتُ قَلِيلًا
حُسْنُهَا حُسْنٌ فَرِيدُ ⁽³⁾	ثُمَّ أَصْبَحْتَ فِتَاءَ

1- المصدر السابق. ص: 41.

2- نفسه. ص: 43.

3- نفسه. ص: 43.

تدب الحياة في جزائر الاستقلال و تعود الأرض إلى أصحابها، تبدأ المشاريع: هذا غاز يمدد تشيد مصانع، جامعات، تخرج أجيالا لا بد و أن تكون في مستوى هذه التضحيات الجسام، أجيال تشعر بحس الانتماء إلى التراث و التاريخ و الهوية و العقيدة السمحاء:

أحدهم:

وَأَقْصُ الْحَادِثَاتِ	إِسْمَعِي سَوَفَ أَحْكِي
كَمْ صَعَدْنَا دَرَجَاتِ	كَمْ جَنَيْنَا كَمْ رَبَحْنَا
بِكَ وَاتَّئْنَا الْحَيَاةَ	بِكَ وَافْتَنَّا الْأَمَانِي
كَانَ فِي أَيْدِي الطَّغَاةِ ⁽¹⁾	بِكَ نَلْنَا كُلَّ شَيْءٍ
بِجَهَادٍ وَثَبَاتِ	وَوَرَّثْنَا الْأَرْضَ قَسْرًا ⁽²⁾
ثَرَاهَا مِنْ هِبَاتِ	كُلَّ مَا فَوْقَ وَمَا تَحْتَ
وَالْكُنُوزِ الْغَالِيَاتِ	فَمَلَكْنَا الْخَيْرَ فِيهَا
وَمَدَدْنَا الْقَنَنَاتِ	وَحَقَّرْنَا وَأَسْلَنَّا
وَقِلَاعًا فِي الْجَهَاتِ	وَبَنَيْنَاهَا حُصُونًا
يَتَحَدَّى الْعَادِيَاتِ ⁽³⁾	وَصَنَعْنَا الْجَيْلَ جُنْدًا
نَيِّرَاتٍ ثَاقِبَاتِ	وَبَنَيْنَاهُ عُقُولًا
عَرَبِيَّ الْكَلِمَاتِ	وَأَرَدْنَاهُ فَصِيحًا
مُسْتَعَارٍ أَوْ صِفَاتِ	لَيْسَ يَرْضَى بِلِسَانِ
جَدِيدِ النَّظَرَاتِ ⁽⁵⁾	سَلَفِي ⁽⁴⁾ الرَّأْيِ فِي الدِّينِ

و يؤكد الشاعر على وحدة المغرب العربي، و بنظرة استشرافية يرى أن الحدود القائمة اليوم بين بلدان الوطن العربي ستزول ذات يوم، بعد أن تتحرر فلسطين و يعمها السلام «و هناك قضايا عربية كثيرة عاشتها الجزائر في أدبها و فكرها، و في أعصابها و جهادها.منها قضية فلسطين و استقلال أجزاء من الوطن العربي كالسودان و ليبيا، و ثورة مصر، و إنشاء الجامعة العربية

1- طَغَى: يَطْغَى الرَّجُلُ: جَاوَزَ الْحَدَّ الْمَقْبُولَ فِي الظُّلْمِ، طَغَى الْكَافِرُ: غَلَا فِي الْكُفْرِ.

2- قَسَرَ: يَفْسِرُ، قَسْرًا غَيْرَهُ عَلَى الْأَمْرِ: أَكْرَهَهُ عَلَيْهِ، وَ قَهَرَهُ.

3- عَادِيَّةٌ: الْعَادِيَّةُ هِيَ مُؤَنَّثُ الْعَادِي:الْخَيْلُ الْمُغِيرَةُ (ج) عَادِيَاتٌ.

4- سَلَفِيٌّ: مَذْهَبُ السَّلَفِ هُوَ مَذْهَبُ الْمُتَقَدِّمِينَ، وَ السَّلَفِي: هُوَ مَنْ يَرْجِعُ فِي الْأَحْكَامِ الشَّرْعِيَّةِ إِلَى الْكِتَابِ وَالسُّنَّةِ، وَ يَبْطُلُ مَا سِوَاهُمَا.

5- المصدر السابق. ص: 44.

و المعارك الأدبية و مناسبات التكريم أو التأبين لعظماء الشرق من كتاب و شعراء و قادة
مصلحين»⁽¹⁾.

أحدهم:

وَجَمْعًا بَعْدَ صَدٍّ ⁽²⁾	وَجَمْعًا بَعْدَ صَدٍّ ⁽²⁾
وَ احْتَوَانَا الْمَغْرِبُ وَ الْوَاحِدُ	وَ احْتَوَانَا الْمَغْرِبُ وَ الْوَاحِدُ
نَحْنُ لِلْوَحْدَةِ نَسْعَى	نَحْنُ لِلْوَحْدَةِ نَسْعَى
عَرَبٌ نَحْنُ وَ نَبْقَى	عَرَبٌ نَحْنُ وَ نَبْقَى
نَلْتَقِي فِي الْمَغْرِبِ	نَلْتَقِي فِي الْمَغْرِبِ
وَسَنَمُحُوهَا حُدُودًا	وَسَنَمُحُوهَا حُدُودًا
عِنْدَمَا نَكْشِفُ عَنْ وَجْهِ	عِنْدَمَا نَكْشِفُ عَنْ وَجْهِ
وَنُقَرُّ الْحَقَّ فِيهَا	وَنُقَرُّ الْحَقَّ فِيهَا
رُغْمَ مَنْ رَامَ الْخِصَامَ ⁽³⁾	رُغْمَ مَنْ رَامَ الْخِصَامَ ⁽³⁾

و تتعدى نظرة الشاعر الاستشرافية زوال الحدود بين بلدان الوطن العربي و تحرر فلسطين
إلى صنع جيل عربي متزن العقل أبي النفس يتطلع لتحقيق أمانى الوطن العربي:

أحدهم:

وَعَدًا نَصْنَعُ جِيلًا	وَعَدًا نَصْنَعُ جِيلًا
عَقْلُهُ فَوْقَ هَوَاهُ	عَقْلُهُ فَوْقَ هَوَاهُ
وَإِذَا غَنَى يُغْنِي	وَإِذَا غَنَى يُغْنِي
لِلْأَمَانِيِّ الْعَرَبِيَّةِ	لِلْأَمَانِيِّ الْعَرَبِيَّةِ
نَفْسُهُ نَفْسُ أَبِيَّة ⁽⁴⁾	نَفْسُهُ نَفْسُ أَبِيَّة ⁽⁴⁾
بِالْأَمَانِيِّ الْوَطَنِيَّةِ ⁽⁵⁾	بِالْأَمَانِيِّ الْوَطَنِيَّةِ ⁽⁵⁾

و ينهي الشاعر سرده لحكاية ثورة باستعراض غنائي يتغنى فيه بذكرى الاستقلال
و بالمشاريع الصناعية و الزراعية التي عمت كل شبر من بلادنا بفضل أبناء الجزائر عمالا و فلاحين
مؤكدًا على أن هؤلاء جميعا سيظلون على العهد قدما نحو التقدم و النجاح يدفعهم إلى ذلك الاعتقاد
و المبدأ الوطني:

المجموعة:

كَبُرُوا فَاَلْيَوْمَ عَيْدٌ قَدْ بَلَغْنَا مَا نُرِيدُ

1- أبو القاسم سعد الله: دراسات في الأدب الجزائري الحديث. الدار التونسية للنشر، تونس، د ط، 1985. ص: 108.

2- صَدَّ: يَصُدُّ: صَدًّا فلانا عن كذا: مَنَعَهُ وَصَرَفَهُ.

3- محمد الأخضر السائحي: الراعي و حكاية ثورة. ص: 45.

4- أبي: الأبيُّ هُوَ مَنْ يَغَافُ الشَّيْءَ وَيَكْرَهُهُ، مَنْ لَا يَرْضَى بِالذَّلِّ.

5- نفسه. ص: 45.

كُلُّ شَيْءٍ مِنْ ثَرَانَا فِيهِ مَشْرُوعٌ جَدِيدٌ

نَحْنُ فِي الْعَهْدِ السَّعِيدِ⁽¹⁾

و هكذا استطاع الشاعر أن يجسد هذه المعاني و الدلالات و الرموز من خلال مشاعر الأم و هي ترنو بعين الأمل إلى فتاتها و هي تكبر و تنشب، ترقب خطواتها الواحدة تلو الأخرى و تنتظر تدفق ملامح الحسن و البهاء لتصب العروس المبتغاة جزائر الاستقلال صبية يافعة تمد يدها لتمسك بقوة بأيدي شقيقاتها في الشرق و الغرب، فتتشابك الأيدي لترسم ملحمة الوحدة العربية المنشودة ترفع رايات الحرية و النصر و الكرامة في صورة أبدعها السائحي تدل دلالة قاطعة على أنه حمل هم الوطن و العرب بقلب يضطرب حماسة و ترقبا.

1-2- مسيرة الجزائر⁽²⁾:

جاءت الأوبريت في شكل ثلاثة عشرة خاطرة حملت العناوين التالية (الحلم، الطفولة الباسمة البريئة، الجهاد، الثورات و المقاومة، أول نوفمبر 1954، الثورة الصناعية، الثورة الزراعية، الثورة الثقافية، قف و تذكر ، قف و سل، مضرب الأمثال، دعاء، استمرارية المسيرة من أجل الحياة و الكفاح).

إن استقلال الجزائر كان بالنسبة للشاعر حلما فبداية الثورة حلم، فقبل أن تصبح الفكرة واقعا لابد أن نمتهن الحلم بها ليل نهار كذلك هو أمر مسيرة الجزائر فقد كانت حلما جميلا، حلما صوفيا تهون أمامه مطامع الجسد من جوع و ظمأ، حيث يصور لنا الشاعر امتداد هذا الحلم بداخله منذ العهد الأول لصباه عندما كان يرسم على لوحته قمرا ونجمة يجسد فيهما حلم طفل صغير يحلم بالحرية، إنها بعض من ذاكرة أبناء الجزائر الذين ولدوا في الفترة الاستعمارية:

مَسِيرَةٌ مُنْتَصِرَةٌ

لِلثَّورَةِ الْمُظْفَرَةِ

قَدْ بَدَأَتْ مِنْذُ الْقَدَمِ

طَرِيقَهَا دَمْعٌ وَدَمٌ

وَنُورُهَا مُبْلِجٌ⁽³⁾ وَحُبُّهَا مُخْتَلِجٌ⁽⁴⁾ فِي كَبْدِي

1- المصدر السابق. ص: 46.

2- استعراض غنائي من تأليف عبد القادر بن محمد بلقاضي في الذكرى الخامسة و العشرين لاندلاع الثورة الجزائرية، قام بتلحينها عبد الوهاب سليم وغنتها المجموعة الصوتية: حسيبة، عائدة، رشيد منير، بوقلاش، ينظر: الغلاف الخارجي لمخطوطة مسيرة الجزائر، الملحق، ص: 307.

3- بَلِجٌ: يَبْلُجُ، بُلُوجًا الصُّبْحُ: أَسْفَرُ وَ أَشْرَقَ.

4- خَلَجٌ: يَخْلُجُ: خَلَجًا الشَّيْءَ: جَذَبَهُ وَ انْتَزَعَهُ، خَلَجَ الْأَمْرَ فَلَانَا: شَغَلَهُ.

عُرُوفُهُ تَأَصَّلَتْ
 مِنْ قَبْلُ أَنْ أُخْرَجَ يَوْمَ مَوْلَدِي
 إِلَى الْحَيَاةِ وَالْكَفَاحِ
 رَفَعْتُ يَوْمًا قَلَمًا
 وَلَوْحَةً وَعِلْمًا
 رَسَمْتُ فِيهَا قَمَرًا
 وَجَمَّةً، وَحُلَمًا...
 يَا حُسْنَ ذَاكَ الْعِلْمِ
 يَا طَيِّبَ ذَاكَ الْحُلْمِ
 يَشْفِي الْعَلِيلَ⁽¹⁾ مِنَ الْجَرَّاحِ...
 جَوْعَانُ لَكِنْ لَا أَرَى لِلْجُوعِ أَيَّ أَثَرٍ
 ضَمَّانُ لَكِنِّي ارْتَوَيْتُ مِنْ عُيُونِ الْحَجَرِ⁽²⁾

يحن الشاعر إلى ماضيه إلى مراحله حلمه الجميل ويهتم كثيرا بمعاينة ما يثيره في نفسه من ذكريات (الجري مع الجدول الرقراق، اللعب بين المروج و البطاح، اللعب بالكرة، قراءة القرآن في الألواح)، إن الحنين إلى الطفولة هو حنين إلى الوطن البكر، فحلم الشاعر حلم طفولي و أمل عايشه في صباه يوم كان لا يأبه كنه ما يجري حوله، و لقد انبثقت عن هذا الحلم أسئلة مصيرية عن مستقبل هذا الشعب:

كُنَّا صِغَارًا لَا نَرَى شَرًّا وَلَا نَسْمَعُهُ،
 وَلَا نَهَابُ مَا جَرَى،
 وَمَا طَرَأَ⁽³⁾، وَمَا إِعْتَرَى⁽⁴⁾
 نَجْرِي وَرَاءَ الْجَدُولِ الرَّقْرَاقِ⁽⁵⁾ أَوْ نَقْطَعُهُ،
 فِي الصَّبْحِ نَقْصِدُ الْمُرُوجَ وَالْبِطَاحَ،

 نَلْعَبُ بِالْكَرَةِ أَوْ نَقْفِرُ مِنْ بَيْنِ النَّلَلِ

1- العليل: هو المريض.

2- عبد القادر بن محمد بلقاضي: "مسيرة الجزائر". مجلة الثقافة، وزارة الثقافة و السياحة، الجزائر، العدد: 96، السنة السادسة عشر، نوفمبر/ ديسمبر 1986. ص: 188.

3- طرأ: يطرأ الرجل: خرج فجأة: طرأ الشيء: حدث فهو طارئ.

4- عرأ: يعرؤ، عرؤا الأمر فلانا: ألم به، عرأ فلانا: قصده طالبا معروفا.

5- رقرق: الرقرق من الأشياء: ما يتلألأ.

وَتَفَرَّأَ الْقُرْآنَ فِي الْأَلْوَا ح !...
نَمْحُوهُ بَعْدَ الْحِفْظِ بِالصَّلَاصِلِ (1)،
تَكْتُبُهُ بِقَلَمٍ مِنْ قَصَبٍ،
وَبِمِدَادٍ (2) الصَّمْغِ (3)... دُونَ نَصَبٍ (4)

.....

يَا مَا أَحْلَى نِسْمَةَ الصَّبَاحِ !
إِذْ تُرْسِلُ الْأَنْجُمُ آمَالَ الصَّبَا (5)،
إِلَى النُّفُوسِ الضَامِمَاتِ
إِلَى الْبُطُونِ الْجَائِعَاتِ،
إِلَى الْقُلُوبِ الْحَائِرَاتِ !
قَدْ حَمَلَتْهَا نَحْوًا رِيحُ الصَّبَا (6)...
أَيُّهَا الْأَمَالُ يَا نُورَ السَّمَاءِ !

.....

هَلْ أَنْتِ تَحْمِلِينَ لِلشَّعْبِ خَبْرَ
وَهَلْ لَدَيْكَ نَبَأُ الْمُسْتَقْبَلِ (7)

و تأتي الاجابة عن مستقبل هذا الشعب من خلال ماضيه الذي يحمل أخبار دحر المعتدين
فأبناء الجزائر كانوا دائما سدا منيعا في وجه المستعمر، و يرى الشاعر أن هذا الثبات الذي عرف به
الشعب الجزائري مستمد من عقيدته و التي يأتي الجهاد فيها كفرض يستوجب التضحية بالغالي
و النفيس، هذا المبدأ العقائدي الذي لا يمكن للجزائريين الحياد عنه حين أدركوا معناه منذ أن كانوا
صغارا يرتشفون الإيمان من ألواح الحفظ، لقد تعلق بقلوبهم حتى وجدوا له طعما شبيها بالعسل:

اجْتَازَ شَعْبِي مُنْذُ تِلْكَ الْحَقْبِ
مَرَّاحِلَ الْجِهَادِ وَ الْكِفَاحِ...

1- صَلَاصِلٌ: الصَّلَاصِلُ هُوَ الطِينُ الْيَابِسُ.

2- مِدَادٌ: الْمِدَادُ هُوَ سَائِلٌ يُكْتَبُ بِهِ.

3- صَمْغٌ: الصَّمْغُ هُوَ مَادَّةٌ لَزْجَةٌ تَتَحَلَّبُ وَ تَسِيلُ مِنْ بَعْضِ الْأَشْجَارِ، فَتَتَجَمَّدُ بِالْجَفْرِ، وَ تَذُوبُ فِي الْمَاءِ، وَ تُسْتَعْمَلُ فِي إَصَاقِ الْأُورَاقِ.

4- نَصَبٌ: النَّصَبُ هُوَ النَّعْبُ.

5- صَبَاً: الصَّبَا هُوَ الصَّغَرُ.

6- صَبَاً: الصَّبَا هِيَ رِيحٌ مَهَبُّهَا مِنْ مَشْرِقِ الشَّمْسِ، إِذَا اسْتَوَى اللَّيْلُ وَالنَّهَارُ.

7- عبد القادر بن محمد بلقاضي: "مسيرة الجزائر"، مجلة الثقافة، ص: 189 - 190.

وَقَاوِمَ الْمُسْتَغْمِرِينَ

.....

لَوْلَا هِدَايَةَ مِنَ الرَّحْمَانِ،
وَبَيِّنَاتٍ مِنَ هُدَى الْفُرْآنِ،
وَوَقَفَاتٍ مِنْ بَنِي أَوْطَانِي،
لَمَا اسْتَطَاعَ الشَّعْبُ أَنْ يَبْقَى هُنَا

.....

فَأَيْنَ وَنَدَالُ وَأَيْنَ الرُّومُ؟

.....

يُجَاهِدُونَ ... !
يُجَاهِدُونَ بِالسَّلَاحِ،
بِالْمَالِ وَالصِّمْتِ الرَّهِيْبِ،
بِالْقَلْبِ وَالْأَمَالِ، وَالصَّبْرِ الْمَهِيْبِ،
بِالرُّوحِ وَالْأَجْسَادِ ...!

.....

وَكُلُّ حَيٍّ وَجَمَادٍ

مُجَاهِدٌ !

مُجَاهِدٌ مِنْ أَجْلِ تَحْرِيرِ الْوَطَنِ،
مِنْ أَجْلِ إِخْمَادِ الْفِتَنِ⁽¹⁾،
مِنْ أَجْلِ تَحْقِيقِ الْمُسَاوَاةِ هُنَا،
وَالْعَدْلِ بَيْنَ النَّاسِ وَالْأَخُوَّةِ،
مِنْ أَجْلِ تَقْرِيرِ الْمَصِيرِ !
وَنَشْرِ أَنْسَامِ السَّلَامِ وَالْهَنَاءِ !
إِيْمَانُنَا بِاللَّهِ أَسْمَى قُوَّة !
لَقَدْ اسْتَقَيْنَا مَاءَهُ مِنْذُ الصَّبَا
لَمَّا ارْتَشَقْتَاهُ مِنَ الْأَلْوَاخِ !
أَصْفَى مِنَ الْمَاءِ الْقَرَاخِ !⁽²⁾

1- فِتْنَةٌ: الْفِتْنَةُ هِيَ الْإِبْتِلَاءُ، إِخْتِلَافُ النَّاسِ فِي الْأَرَءِ وَ مَا يَفْعُ بَيْنَهُمْ مِنَ الْقِتَالِ.

2- قَرَاخٌ: الْقَرَاخُ هُوَ الْخَالِصُ مِنْ كُلِّ شَيْءٍ.

أَزْكَى مِنَ الْأَنْسَامِ فِي الصَّبَاحِ !.

أُبْهَى مِنَ الزُّهُورِ فِي الْبُسْتَانِ !...⁽¹⁾

يثمن الشاعر مسيرة الثورات و المقاومة في الجزائر، إنها مسيرة النضال التي تتسم بالوفاء و الصدق و الإخلاص والصفاء، مسيرة من أجل نصرة الحق، فالشعب الجزائري لم يكن يوما ليطلم أحد، كما لم يكن يوما ليرضى أن يعيش قانعا تحت وطأة الذل و الظلم، إنه شعب أبي يبني حاضره امتداد لماضيه يبذل قصار جهده لتحقيق أمانيه:

مَسِيرَةُ تَخَلَّلَتْهَا الثُّورَاتُ...

مِنْذُ الْقَدَمِ

.....

يَا رَوْعَةَ الشَّعْبِ إِذَا الشَّعْبُ مَشَى !

يَحْمِلُ رَايَاتَ النُّضَالِ.

.....

شَعْبٌ عَظِيمٌ،

شَعْبُ الْجَزَائِرِ الْكَرِيمِ،

مَا كَانَ يَوْمًا ظَالِمًا !

وَلَا تَعْدَى أَبَدًا عَلَى أَحَدٍ

شَعْبُ أَبِي بَاسِلٍ⁽²⁾

مِنْذُ الْقَدَمِ

شَعْبٌ وَدِيعٌ⁽³⁾ فَاضِلٌ،

ابْنًا، وَبَنَاتًا، وَأَبَا، وَ أُم !

كَانَ وَمَا زَالَ مِثَالًا قَائِمًا

عَلَى الْوَقَاءِ !

عَلَى الْفِدَا، وَالصَّدْقِ، وَالْإِخْلَاصِ،

عَلَى الصَّقَاءِ !

إِنْ أَحَدًا عَلَى أَرْضِنَا اعْتَدَى،

إِذَنْ هُوَ الْبُرْكَانُ يَرْمِي لَهَبًا !

1- عبد القادر بن محمد بلقاضي: "مسيرة الجزائر"، مجلة الثقافة ، ص: 190 - 194.

2- بَاسِلٌ: الْبَاسِلُ: هُوَ الشُّجَاعُ الشَّدِيدُ.

3- وَدِيعٌ: الْوَدِيعُ هُوَ ذُو الْخَفْضِ وَالسَّعَةِ فِي الْعَيْشِ، الْهَادِي، السَّكِينُ.

فلا مناص !

.....

فثورة بثورة،

وكتفا لكتف،

ومرفقا لمرفق

وقدما لقدم !...

شعب يسير...

منذ القرون الغابرة !

إلى العهود الحاضرة !

إلى الأبد !...⁽¹⁾.

مسيرة الثورات كللت بثورة نوفمبر، هذه الثورة التي يعتبرها الشاعر معجزة القرن حيث يضيف الشاعر على نوفمبر جملة من الصفات جاعلا منه شهرا قدسيا (شهر الحياة، مشعل الحرية الحمراء، كوكبا أصل من بعد السرى)، إن الفضل في استقلال الجزائر ليس حكرا على أحد فكل شبر من ترابنا كان ساحة حرب و كل فرد من الجزائر كان عنوانا لثائر مجهول:

شعب يشيد⁽²⁾ المعجزات،

في كل قرن وبكل جيل

.....

نوفمبر الميمون⁽³⁾ ! أيا شهر الحياة !

يا مشعل الحرية الحمراء !

يا كوكبا أطل من بعد السرى !⁽⁴⁾

.....

والفضل بعد الله في تلك الحروب للشهيد !

وللمجاهد الذي برهن عن بأس شديد !

والشعب لما نزلت جموعه الغفيرة !

1- عبد القادر بن محمد بلقاضي: "مسيرة الجزائر"، مجلة الثقافة، ص: 194 - 196

2- شاد: يشيد البناء: رقعته.

3- ميمون: الميمون هو صاحب اليمن.

4- السرى: هو سير عامّة الليل.

تَصِيحُ فِي شَوَارِعِ الْمَدْنِ وَالْحَظِيرَةِ !⁽¹⁾
 وَفِي الْبَوَادِي الشَّاسِعَاتِ، وَالْقُرَى الصَّغِيرَةِ !...
 تَحْيَا الْجَزَائِرُ عَلَى مَدَى الدُّهُورِ !
 وَيَحْيَا شَعْبُهَا الْأَبْيُّ !
 ... وَالْكَلُّ مِنْهُ قَدْ أَصِيبَ...
 فِي نَفْسِهِ، أَوْ فِي قَرِيبٍ...
 فِي الرُّوحِ، أَوْ فِي الْقَلْبِ أَوْ فِي الْجَسَدِ...
 أَوْ فَلَذَّةٍ مِنْ فَلَذَاتِ الْكَبَدِ...
 مِنَ الْبَنِينَ وَالْبَنَاتِ...
 أَوْ فِي صِلَاتِ الرَّحِمِ...
 أَوْ رَجْلِهِ، أَوْ الْيَدِ...
 أَوْ دَارِهِ أَوْ أَرْضِهِ..
 أَوْ فِي بَنَاتِ فِكْرِهِ !...
 لَمْ يَبْقَ مِنْهُ أَبَدًا مَنْ لَمْ يُصَبَّ بِالْمِ !⁽²⁾.

و تكلل ثورة نوفمبر بالنصر، و يرصد لنا الشاعر جو الاحتفال بالاستقلال، جموع تحمل العلم الوطني، هذه الراية التي حاكنتها الأمهات ليلا على ضوء الشموع، غاسلة إياها بدموع الفرحة إلا أن استقلال الجزائر لم يكن نهاية رحلة الجهاد بل هو بداية لجهاد أكبر هو بناء الجزائر و الشروع في مسيرة التشييد:

و خَرَجَ الشَّعْبُ جَمِيعًا يَحْمِلُ الرَّايَاتِ !...
 قَدْ نَسَجَتْهَا الْأُمّهَاتُ،
 عَبْرَ اللَّيَالِي الْحَالِكَاتِ !⁽³⁾
 وَبَلَلَتْهَا بِالْذُّمُوعِ !...
 فِي آخِرِ اللَّيْلِ، عَلَى ضَوْءِ الشُّمُوعِ !

.....

وَعَمَتِ الْبُشْرَى كَشَمْسٍ أَشْرَقَتْ عَلَى الرُّبُوعِ.
 فَيَا لَهَا مِنْ فَرَحَةٍ كُبْرَى وَمِنْ نَصْرٍ مُبِينٍ !

1- حَظِيرَةٌ: الحَظِيرَةُ هِيَ مَا يُحِيطُ بِمَاوَى الْمَاشِيَةِ.

2- عبد القادر بن محمد بلقاضي: "مسيرة الجزائر"، مجلة الثقافة، ص: 196 - 199.

3- حَالِكٌ: الْحَالِكُ مِنَ الظَّلَامِ هُوَ الشَّدِيدُ السَّوَادِ.

وَشَرَعَ الشَّعْبُ يَشِيدُ الْمُعْجَزَاتِ ...
مُسْتَأْنِفًا مَسِيرَةَ الْبِنَاءِ وَالتَّشْيِيدِ،
وَهُوَ الْجِهَادُ الْأَكْبَرُ،
بَعْدَ الْجِهَادِ الْأَصْغَرِ⁽¹⁾.

و تنطلق ثورات الجزائر الثلاث (الصناعية، الزراعية، الثقافية) و ينقل لنا الشاعر مظاهر كل واحدة منها، معامل تطاول عنان السماء و قرى زراعية كالأنجم الزهر و أبناء شعب يؤمون المدارس. ليعلموها أننا شعب فعلا يستحق الحياة:

يَا أَلْفَ مَعْمَلٍ وَمَعْمَلًا بَدَا !
دُخَانُهَا يَعْطُو مِنَ الْمَدَاخِنِ،
يَدُوبُ فِيهَا الصَّلْبُ، وَالْحَدِيدُ،
يَسِيلُ فِيهَا النِّقْطُ وَالْغَارُ الْعَتِيدُ،

.....

يَا أَلْفَ قَرْيَةٍ وَقَرْيَةٍ عَلَا
بُنْيَانُهَا بَيْنَ الْحُقُولِ النَّاصِرَةِ !
بَيَاضُهَا كَأَنَّهُ نُورٌ جَلَا⁽²⁾
مَظَاهِرَ الْبَاسِ عَنِ الْقَلَاخِ !
وَحُمْرَةُ الْقَرْمِيدِ مِنْهَا قَدْ بَدَتْ
كَأَنَّهَا شَقَائِقُ النُّعْمَانِ !⁽³⁾...

.....

وَيَخْرُجُ الْأَوْلَادُ فِي كُلِّ صَبَاحٍ !
لِيَحْفَظُوا الْقُرْآنَ فِي الْأَلْوَاخِ !
تَرَاهُمْ كَالنَّحْلِ حَوْلَ الْمَدْرَسَةِ !
يَرْتَشِفُونَ الْعِلْمَ وَالْعِرْفَانَ،

.....

وَيَخْرُقُ الْجَهْلُ وَيَمْحُو الشَّعْوَدَةَ⁽⁴⁾،

1- عبد القادر بن محمد بلقاضي: "مسيرة الجزائر"، مجلة الثقافة، ص: 199.

2- جلا: جلا الأمر: وضح فهو جلي.

3- شقائق النعمان: هي نبات أحمر الزهر ميقع بنقط سود.

4- شعودة: هي خفة في اليد و أعمال كالسحر تري الشيء للعين بغير ما هو عليه.

وَيَصِلُ الْمَخْلُوقَ بِالْخَلْقِ! ...!

.....

يَرْتَشِفُونَ الْعِلْمَ كَالْمَاءِ الْقَرَّاحَ،

وَيَسْتَعِدُّونَ لِحَوْضِ الْمَعْرَكَةِ،

مَعْرَكَةِ الثَّقَافَةِ الْمُصَحَّحَةِ،

بِلُغَةِ الضَّادِ الْمَجِيدِ الْخَالِدِ

بِلُغَةِ الْقُرْآنِ!!⁽¹⁾

و يدعونا الشاعر للوقوف و استذكار التضحيات التي بذلت من أجل الجزائر فالمقام يستدعي وقفة إجلال أمام كل من (الجال التي كانت معقلا للثورة، السجون التي كانت محشرا للتعذيب، المقابر التي ملئت بالشهداء):

بُورَكْتَ يَا مَسِيرَةَ الْجَزَائِرِ !

فَقَدْ جَعَلْتَ مَوْطِنِي كَقَبْلَةٍ لِلزَّائِرِ !

.....

قَفَّ بِالْجِبَالِ الشَّامِخَاتِ !

بِجِبَلِ الْأُورَاسِ أَوْ بِجُرْجُرَا !

وَأَذْكُرُ مَعِيَ الْمُجَاهِدِينَ ! ...!

.....

قَفَّ بِالْفَرَى ... إِذَا وَجَدْتَ أَثَرَا !

وَأَذْكُرُ مَعِيَ الْمُكَافِحِينَ !

.....

قَفَّ بِالسُّجُونِ بِرَبْرُوسٍ "وَتَزَلَّتْ" !

وَأَبْكِي عَلَى الْمُعَذِّبِينَ الْمُعْدَمِينَ !

قَفَّ بِالْمَسَاجِدِ الَّتِي قَدْ حُشِرَتْ!⁽²⁾

بِجُنُثِ الْمُسْتَشْهَدِينَ !

.....

قَفَّ بِالْمَقَابِرِ الَّتِي قَدْ بَرَزَتْ ...!

1- عبد القادر بن محمد بلقاضي: "مسيرة الجزائر"، مجلة الثقافة، ص: 199-206.

2- حَشَرَ: حَشَرَ النَّاسَ جَمَعَهُمْ.

لِلنَّاطِرِينَ ! ...

.....

قِفْ يَا أَخِي وَاحْتَرَمْ الْمَوَاقِفَا !

وَأَذْرُفْ مَعِي

إِنْ كُنْتَ مِثْلِي ذَارِقًا

لِلأَدْمُعِ !..⁽¹⁾

و الوقفة التي يدعونا إليها الشاعر ليست وقفة تأمل فحسب بل للمساءلة أيضا فكم احتضنت هذه
الجبال و الربى و السهول و البطاح أولئك الثوار الذين لهم في كل شبر آية و مفخرة بكل ربوع
الوطن:

قِفْ يَا أَخِي وَسَلِّ بِهَا الْجَمَادَا...

وَالْحَيَوَانَ الْخُرْسَ⁽²⁾ وَالْعِبَادَا...

سَلِّ الرِّيَّاحَ الْعَاصِفَاتِ !..

وَالْجَدُولَ الرَّقْرَاقَ بَيْنَ الرِّبَوَاتِ...

وَالطَّيْرَ فِي غَدْوِهِ وَفِي الرِّوَاكِ...

.....

يُنَبِّئُكَ عَنْ كُلِّ كَائِنٍ عَنْ ثَوْرَةٍ وَثَائِرِ !

عَنْ ثَوْرَةِ الْجَبَابِرِ !!

يُنَبِّئُكَ عَنْ مَسِيرَةِ الْجَزَائِرِ !!...

مَسِيرَةِ الْحُرِّيَّةِ الْحَمْرَاءِ وَالْمَقَاخِرِ !⁽³⁾

لقد بلغ الشأن بمسيرة الجزائر أن أصبحت مضرب الأمثال في التضحية و الذود عن الوطن
و ستبقى على المدى تشدّ همم أجيال الجزائر ليكونوا خير خلف لخير سلف:

مَسِيرَةُ الْجَزَائِرِ !

سَوْفَ تَكُونُ مَضْرِبَ الْأَمْثَالِ !

لِحَيِّلِنَا وَبَعْدُ لِلْأَجْيَالِ !

وَسَوْفَ يَبْقَى ذِكْرُهَا إِلَى الْأَبَدِ !

فَلَا يَغِيبُ أَبَدًا عَلَى أَحَدٍ !...

1- عبد القادر بن محمد بلقاضي: "مسيرة الجزائر"، مجلة الثقافة، ص: 208 - 210.

2- خُرس: يَخْرُسُ، خَرَسًا الرَّجُلُ: ائْتَقَدَ لِسَانُهُ عَنْ الْكَلَامِ فَهُوَ أَخْرَسٌ، و هي خَرَسَاءُ (ج) خُرْسٌ.

3- عبد القادر بن محمد بلقاضي: "مسيرة الجزائر"، نفسه. ص: 211 - 212.

.....

مُؤْتَمَرَاتٍ كُلُّهَا تَضُمُّ خَيْرَ خَلْفٍ...

لِخَيْرِ مَعْشَرٍ وَخَيْرِ سَلَفٍ!⁽¹⁾

إن كل مسيرة بحاجة إلى عين ترقبها وترعاها، لذا يقف الشاعر متوجها إلى الله بالدعاء سائلا إياه أن يحف مسيرة الجزائر بالخير و يحفظها من كل سوء.

رَحْمَتُكَ اللَّهُمَّ لِلْمُسْتَشْهِدِينَ !

وَعَوْنُكَ اللَّهُمَّ لِلْمُنَاضِلِينَ !

وَاجْعَلْ بَيْنَنَا خَلْقًا خَيْرُ خَلْفٍ !

لِمَنْ مَضَى وَهُمْ لَنَا خَيْرُ سَلَفٍ!⁽²⁾

.....

في الأخير يؤكد الشاعر أن مسيرة الجزائر مستمرة و ستظل كذلك مليئة بالكفاح:

مَسِيرَةٌ مُظْفَرَةٌ *

لِلثَوْرَةِ الْمُوقَرَةِ !

قَدْ بَدَأَتْ مِنْذُ الْقَدَمِ !

طَرِيفُهَا دَمْعٌ وَدَمٌ !

وَنُورُهَا مُنْبِلُجٌ وَحُبُّهَا مُخْتَلِجٌ فِي كَبْدِي !

عُرُوقُهُ تَأْصَلَّتْ !

مِنْ قَبْلُ أَنْ أُخْرُجَ يَوْمَ مَوْلَدِي،

إِلَى الْحَيَاةِ وَالْكَفَاحِ ...!⁽³⁾

إن أوبريت مسيرة الجزائر هي حنين وطني جارف إلى الثورة و إلى نماذجها البطولية إلى العودة إلى التمسك بالعقيدة الإسلامية المقترنة بزمن الشهداء، و دعوة من الشاعر للسير على مبادئ الثورة التحريرية و جعلها النموذج الأمثل لبناء المستقبل.

1-3- الجزائر ملحمة البطولة و الحب⁽⁴⁾:

1- عبد القادر بن محمد بلقاضي: "مسيرة الجزائر"، مجلة الثقافة ، ص: 213 - 214.

2- عبد القادر بن محمد بلقاضي: "مسيرة الجزائر"، نفسه. ص: 215.

3- عبد القادر بن محمد بلقاضي: "مسيرة الجزائر"، نفسه، ص: 216 - 217.

4- من تأليف محمد بلقاسم خمار، نالت جائزة الشرف الأولى في المسابقة التي نظمتها الاذاعة و التلفزة الجزائرية بمناسبة الذكرى العشرين لاستقلال الجزائر سنة 1982. ينظر: محمد بلقاسم خمار: الجزائر ملحمة البطولة و الحب "أوبيريت شعرية غنائية"، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د ط، 1985. ص: 01.

يتغنّى الشاعر في أوبيراته "الجزائر ملحمة البطولة و الحب" بوطنه الجزائر مفتخرا به في عيد استقلاله فهي مناسبة لكي يعبر الشاعر عن جملة من المشاعر الصادقة التي تربطه بوطنه فالوطن بالنسبة للشاعر هو مداد الروح و الجسد، ما أجمل الذكرى إن هي اقترنت بعودة حبيبة الشاعر زكية التي لا تزال وفيه له رغم البعاد، و ليست زكية سوى رمزا اتخذها الشاعر للتعبير عن الشخصية الوطنية، فالجزائري ما يزال على عهد الوفاء لمقوماته الوطنية فإذا كان بالأمس قد جاهد من أجل بقاءها فهو اليوم يعزز جهوده من أجل الثبات عليها.

فمسيرة بناء جزائر الاستقلال متوقف على جميع أبناء هذا الوطن، هذه المسيرة التي تستمد جذوتها التي لا تخدم من تاريخ هذا الوطن الذي كان على طول الزمن محل أطماع الأعداء إلا أنه لم يهن و لم يلن.

مجموعة صغيرة (2):

أَيْنَ قَرَطَا جَنَّةً فِي حُلْمِهَا أَيْنَ مَا جَاءَ بِهِ غَزْوُ الرُّومَانِ
أَيْنَ لِلَّوْ نُدَالَ جَيْشٌ نَاكِصٌ⁽¹⁾ وَالْبِيزَنْطِيُّونَ فِي دَرِّ الدُّخَانِ
أَلْفُ عَقْدٍ عَاشَهَا الشَّعْبُ ضَنْى وَأَسَى مُرًّا فَمَا لَانَ وَهَانُ⁽²⁾⁽³⁾

و يستمر الشاعر في الإشادة بوطنه معتبرا بانتمائه إلى الإسلام والعروبة مبينا مدى قوته و صلابته أمام المحن، عارضا علينا لوحات منحتها الطبيعة لهذا الوطن من جمال الصحاري و السهول، و البحار، قبل أن يبدأ في سرد قصة هذا الوطن مع المستعمر الغاشم.

كانت الجزائر ذات مكانة دولية في البحر الأبيض المتوسط ترعى السلام و تؤدي حقوق الجوار، قبل أن يأتي زحف فرنسا حاملا معه الظلام والحق، ونوايا النهب لما تزخر به هذه الأرض من خيرات، فكان غزوهم شبيها بزحف الجراد لا يبقى ولا يذر شيئا يقف في طريقه إلا وصيره إلى حطام:

مجموعة صغيرة رقم (3):

كَانَتْ الْأَطْمَاعُ تُدْكِي⁽⁴⁾ زَحْفَهُمْ
وَجُنُودُ النَّهْبِ فِيهِمْ كَالضَّرَامِ⁽⁵⁾
أَقْبَلُوا مِثْلَ جَرَادٍ جَائِعٍ

1- نكص: يَنْكُصُ عَنِ الْأَمْرِ: أُحْجِمَ عَلَى عَقِيْبِهِ: رَجَعَ عَمَّا كَانَ عَلَيْهِ.

2- هَان: هَانَ الرَّجُلُ: ذَلَّ.

3- المصدر السابق، ص12.

4- ذكا: يَذْكِي الْحَرْبَ: أَشْعَلَ نَارَهَا، وَذَكَ لَهَبُ النَّارِ: اشْتَدَّ وَ أَشْعَلَ.

5- ضرام: الضَّرَامُ هُوَ لَهَبُ النَّارِ.

يَبْذُرُونَ⁽¹⁾ الْجَدْبَ⁽²⁾ زَرَعًا وَالْحُطَامَ

هَمْهُمْ أَنْ يَسْتَغْلُوا خَيْرَنَا

وَيَبِيدُوا شَعْبَنَا.. هَذَا الْهَمَامُ⁽³⁾⁽⁴⁾

إلا أن هذا الشعب لم يستسلم فقد زاد عن أرضه منذ الوهلة الأولى يبذل النصر و يرد كيد الظالمين، ثائر خلف ثائر، و يفرد الشاعر بالذكر ثورة الأمير عبد القادر، هذه الثورة التي كانت بمباركة الشعب الذي بايع هذا الشاب اليافع و تعتبر ثورته مضرب المثل «و التي يمكننا القول بشأنها أنها استفتاء شعبي حر اختار القوم فيه بكل حرية و مسؤولية الشخص المناسب الذي سيتولى شؤون هذه الدولة و الإمارة الفنية لتدخل الجزائر بعده مرحلة جديدة من الكفاح والجهاد المنظم المتشعب بروح القومية التي طالما أخدمها التعالي العنصري و النزاع القبلي»⁽⁵⁾.

صوت (1):

يَا ابْنَ مَحْيِ الدِّينِ ثَابِرْ

نَحْنُ بَارِكُكَ أَمْرٌ

وَارْتَضَيْتُكَ الْأَمِيرَ

صوت (2):

يَا فَتَى رَيْفٍ مُعَسَّكِرْ

أَنْتَ مَقْدَامٌ وَشَاعِرٌ

خَلْفُكَ الشَّعْبُ يَسِيرُ

صوت (3):

أَنْتَ لِلثَّارَاتِ قَادِرٌ

فَاتَكُنْ لِلْخَصْمِ قَاهِرٌ

وَلَهُ مِنَّا نَذِيرٌ⁽⁶⁾

و تستمر ثورة الأمير عبد القادر تهين فرنسا و تقض مضاجعها على مدار سنوات و تضيق السبل بالأمير عندما تحاصره فرنسا من جميع الاتجاهات فلا يجد ملجأ سوى الحدود المغربية، إلا أنه يفاجأ بخديعة أشقائه «و لما سدت في وجه الأمير السبل، و لم تبق أمامه إلا الناحية الغربية المتاخمة

1- بَذَرَ: بَذَرَ الشَّيْءَ: نَثَرَهُ وَفَرَّقَهُ.

2- جَدْبٌ: جَدْبٌ، جَدْبًا الْمَكَانُ: يَبْسُ لَاحْتِيَاسِ الْمَطَرِ عَنْهُ.

3- الْهَمَامُ: هُوَ السَّيِّدُ الشَّجَاعُ.

4- المصدر السابق. ص: 16.

5- عبد الرحمان الجيلالي: تاريخ الجزائر العام، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، 1986، ج: 04، ص: 70.

6- محمد بلقاسم خمار: الجزائر ملحمة البطولة و الحب "أوبيريت شعرية غنائية"، ص: 19-20.

للحدود المغربية اضطر إلى الالتجاء إليها ليجمع قوته ويطلب العون فاتصل بسلطان المغرب الذي لم يستجب لنداء الأخوة تحت تهديد فرنسا له باحتلال المغرب، و فعلا فقد ضربت فرنسا مدينتي طنجة و مغادور ببوارجها الحربية مما اضطر مولاي عبد الرحمن بن هشام إلى عقد صلح مع فرنسا في 10 سبتمبر 1844 بشروط مخزية⁽¹⁾ «أملأها الجنرال بيجو من بينها طرد الأمير من الأراضي المراكشية، و القبض عليه في أي فرصة تتاح من أجل سجنه أو قتله أو تسليمه»⁽²⁾.

و هكذا عاد الأمير بما تبقى من جند إلى أرض الوطن سنة 1845 بعد أن يؤس من مساعدة سلطان المغرب و لسان حاله ينشد بتحسر ومرارة قول الشاعر طرفة بن العبد:

وَ ظَلُمْتُ دَوِي الْفُرْبَى أَشَدَّ مَضَاضَةً⁽³⁾ عَلَى الْمَرْءِ مِنْ وَقَعِ الْحُسَامِ⁽⁴⁾ الْمُهَنْدِ⁽⁵⁾ ⁽⁶⁾

الشاعر:

وَ غَصَّتْ⁽⁷⁾ شَوَاطِنُنَا بِالضَبَاعِ
وَفَاحَتْ⁽⁸⁾ عُفُونَاتُ أَمْرَاضِ الْبِ⁽⁹⁾
فَمَسَتْ مِنَ الدَّاءِ بَعْضَ الْقِلَاعِ
وَلَا حَتَّ خِيَانَاتِ أَهْلِ الْكَذِبِ
فَقَابَ الْأَمِيرُ الْأَسِيرُ الشُّجَاعُ
وَلَكِنْ ثَوْرَاتُنَا لَمْ تَغِبْ⁽¹⁰⁾

و لم تكن نهاية ثورة الأمير عبد القادر نهاية تاريخ المقاومة ضد فرنسا بل هي بداية ثورات شعبية أخرى فما إن تخمد واحدة إلا وتشب أخرى، بالزحف الذي يمتد على طول ربوع الوطن.

هاتف (1):

الله أكبر..الله أكبر

1- محمد بن عبد القادر الجزائري: تحفة الزائر في تاريخ الجزائر و الأمير عبد القادر، شرح وتعليق: ممدوح حقي، دار البقطة العربية للتأليف و الترجمة و النشر، بيروت، ط 2، ج 2، ص 449.

2- يحيى بوعزيز: ثورات الجزائر في القرنين 19-20. دار البعث، الجزائر، ط1، 1980 ص: 32-33.

3- مَضَاضَةٌ: المَضَاضَةُ هي التَّأَلُّمُ مِنْ وَجَعِ الْمُصِيبَةِ.

4- حُسَامٌ: الحُسَامُ هُوَ السَّيْفُ الْقَاطِعُ.

5- مُهَنْدٌ: الْمُهَنْدُ هُوَ السَّيْفُ الْمَطْبُوعُ مِنْ حَدِيدِ الْهِنْدِ.

6- الزوزني: شرح المعلمات السبع، دار الجيل للنشر والتوزيع، دار القلم، بيروت، لبنان، د ط، د ت، ص: 89.

7- غَصَّ: غَصَّ الْمَكَانُ بِالْقَوْمِ: امْتَلَأَ بِهِمْ وَ ضَاقَ بِهِمْ.

8- فَاحٌ: فَاحَ الْمِسْكُ: انْتَشَرَتْ رَائِحَتُهُ يُقَالُ، فَاحَتْ رَائِحَةُ الْأَمْرِ أَيِ انْتَشَرَتْ لَهُ سَمْعَةٌ سَيِّئَةٌ.

9- أَلَبٌ: يُأَلَبُ، أَلَبَ الْقَوْمُ: تَجَمَّعُوا، أَلَبَ الْجُرْحُ: بَرِيءَ ظَاهِرُهُ دُونَ بَاطِنِهِ.

10- محمد بلقاسم خمار: الجزائر ملحمة البطولة و الحب "أوبيريت شعرية غنائية"، ص: 23

عَاشَتْ الْجَزَائِرُ حُرَّةً مُسْتَقْلَةً
سُهُولٌ مَتَّيْجَةٌ تَضْطَرُّمُ
الْحَرْبُ تَعْمُ الصَّحْرَاءُ
الزَّعَاطِشَةُ.. الزَّيْبَانِ
الْقِتَالُ يَمْتَدُّ إِلَى السَّوَارَةِ.

هاتف (2):

"اللهُ أَكْبَرُ
يَسْنُفُطُ الْإِسْنُتِ عَمَارُ
شَمَالٌ وَشَرْقٌ قَسَنْطِينَةُ تَنْتُورُ
فَرْجِيوَّةٌ، وَالْبَابُورُ
الْمَعَارِكُ فِي جِبَالِ الْأُورَاسِ
الزَّعَارِيذُ وَأَزِيْزٌ⁽¹⁾ الرَّصَاصُ"⁽²⁾.

و لم تقتصر المقاومة في الجزائر على العمل المسلح فحسب بل عمد الجزائريون إلى التفاوض السياسي فظهرت أحزاب سياسية كحزب نجم شمال إفريقيا:

زكية:

وَتَارَ بِهَا خَالِدٌ
يُدْفِعُ بِاسْمِ الْقَضِيَّةِ
وَابْرَقَ⁽³⁾ فِي اللَّيْلِ نُورُ
أَبَانَ النَّوَايَا الْخَفِيَّةِ
فَأَشْرَقَ نَجْمُ الشَّمَالِ
شُعَاعًا مِنْ الْفِكْرِ حَيًّا
يُنَادِي صُفُوفَ الرِّجَالِ
وَيَدْعُو لِإِفْرِيْقِيَا
وَيُرْسِلُ مِثْلَ الْهَلَالِ
نَسَائِمَ رُوحِ أَبِيَّةِ

.....

1- أزيْزُ: الْأَزِيْزُ هُوَ صَوْتُ الرَّعْدِ وَحَرَكَاتُ السِّيَّارَاتِ وَ الطَّائِرَاتِ وَ نَحْوَهَا.

2- المصدر السابق، ص: 24-25.

3- أَبْرَقَ: أَبْرَقَتِ السَّمَاءُ: لَمَعَ فِيهَا الْبَرْقُ

نَحْنُ فِي النَّاسِ دُعَاةٌ أَوْفِيَاءُ
كُرْمَاءُ النَّفْسِ حَتَّى فِي السَّمَاءِ
بِاسْمِ حِزْبِ الشَّعْبِ ثُرْنَا لِلْفِدَاءِ
ومع الإسلام قمنا علماء⁽¹⁾

و امتد رفض الاستعمار إلى منابر العلم فقد كانت جمعية العلماء المسلمين برئاسة عبد الحميد بن باديس منبرا كان هدفه الأول والأخير هو التمسك بالهوية الجزائرية من خلال العمل على نشر الوعي ومحو الأمية، و قد لاقت دعوته هذه اقبالا من كل حذب وصوب من أجل إعلاء كلمة الواجب الوطني:

المجموعة:

وَقَامَتْ وَسَارَتْ وَفُودُ الشَّبَابِ
مَوَاكِبَ مِنْ خَيْرَةِ الْعَامِلِينَ
تُثَبِّتِي نِدَاءَ الْإِمَامِ الْمُهَابِ
وَتَقْفُوا خُطَى قَوْمِنَا الصَّادِقِينَ
تطل على المجد من كل باب⁽²⁾

و أمام الوعي الاجتماعي والسياسي الذي بدأ ينتشر بأرض الجزائر لم تقف فرنسا ساكنة بل ردت بعنف مرتكبة ما شاء لها من جرائم فذاق الشعب ما ذاق من ألوان الأسى و العذاب:

المجموعة:

وَجَنَّ جُنُونُ الْغُرَاةِ
تَفْجَرُ حَقْدُ الْقُرُونِ
فَقَامُوا وَخُوشَاءَ بُعَاةِ
يُثِيرُونَ عَصْفَ الْمُثُونِ
يَدُسُّونَ⁽³⁾ سَمَّ الشِّتَاتِ
وَوَيْلُ⁽⁴⁾ الْأَدَى وَالشُّجُونِ⁽⁵⁾ ⁽⁶⁾

1- المصدر السابق، ص: 29-30

2- نفسه، ص: 31.

3- دَسَّ: دَسَّ الشَّيْءَ: أَخْفَاهُ.

4- وَيْلٌ: كلمة عَذَابٍ، وَ الْوَيْلُ هُوَ حُلُولُ الشَّرِّ.

5- شَجَنَ: الشَّجَنُ هُوَ الْهَمُّ وَ الْحُزْنُ (ج) شُجُونٌ.

6- نفسه، ص: 33.

و أنت الحرب العالمية الثانية فلاحت بواذر الحرية للجزائريين بعدما وعدتهم فرنسا بها، على أن يكون مهرها دماء تذود عن أرض فرنسا فكان لها ما أرادت ودخل الجزائريون حربا لا ناقة لهم فيها و لا جمل، و بعد انتصار فرنسا خرج الشعب الجزائري في عيد ينشد و يتغنى بالاستقلال و لكن فرنسا لم يكن من شيمتها الوفاء بالعهود، و يا ليتها توقفت عند هذا بل كان جزاء الجزائريين أمر لقد ارتكبت مجزرة رهيبة في كل من: سطيف، قالمة، خراطة راح ضحيتها خمسة و أربعون ألف شهيد.

الشاعر:

فِيَا مَايُ ذِكْرُ بِهَا
سطيف وَ جِيرَانُهَا
أَعْدُ وَصَفَهَا مِنْ جَدِيدٍ
وَ قَالَمَا وَ أَقْرَانُهَا
مِنْ الْحَقْدِ نِيرَانُهَا
وَ هَوْلِ يَفْتُ الْحَدِيدِ
وَعُودُ تَوَلَّتْ وَعِيدُ
وَ خَمْسُونَ أَلْفَ شَهِيدٍ
فِيَا مَايُ خَيْرُ بِهَا
وَ بَشَّرُ بُصْبُحٍ وَلِيدُ⁽¹⁾

لقد كانت أحداث ماي محطة غيرت مسار التعامل مع فرنسا التي لا تفهم الا لغة السلاح فأدرك الشعب الجزائري أن ما أخذ بالقوة لا يسترد إلا بالقوة إن الثار لمجازر ماي كان بادرة تلوح و تذكر العمل المسلح الذي شرع في التحضير له.

زكية:

فِيَا مَايُ.. لَنْ نَتَأَخَّرَ
سَنَنْتَارُ.. سَنَنْتَارُ
وَنَخْفِقُ يَا عَلَمِي فِي الْقَضَاءِ
يُزِيئُكَ: أَبْيَضُ، أَحْمَرُ.. أَخْضَرُ
قَرِيبًا.. قَرِيبًا.. سَنَنْتَارُ⁽²⁾.

1- المصدر السابق. ص: 34-35

2- نفسه. ص: 35-36.

ظل النار لماي يظطرم في حشايا الجزائريين إلى حين ثورة نوفمبر فتفجرت نارا مستعرة
تحرق فرنسا.

الشاعر و زكية:

فِي لَيْلَةِ الْأَوَّلِ مِنْ نُوفَمْبَرُ
فِي عَامِنَا الرَّابِعِ وَالْخَمْسِينَ
مِنْ قَرْنِنَا الْعِشْرِينَ
وَالنَّاسُ فِي دَوَامَةِ الْأَحْلَامِ
دَوَتْ رُبُوعَنَا :اللهُ أَكْبَرُ
حَيَّ عَلَى الْوَعَى يَا مُؤْمِنِينَ
وَانْطَلَقَ الرَّصَاصُ بِالرَّيْنِ(1).

و امتد صدى ثورة نوفمبر إلى المغرب العربي بل لقد أضحت هذه الثورة مثلاً للعالم أسره في
التضحية و بذل الروح و المال فداءً للوطن.

المجموعة الصغيرة:

لَبَّيْكَ يَا نُوفَمْبَرُ
يَا نَاصِرًا فِي الْمَغْرِبِ النُّوَارِ
يَا مُوقِدًا فِي الْمَشْرِقِ الشَّرَارِ
لَبَّيْكَ يَا نُوفَمْبَرُ
يَا مَالِنًا إِفْرِيقِيَا النَّهَارِ
يَا قِبْلَةَ الْكِبَارِ وَالصَّغَارِ
لَبَّيْكَ يَا نُوفَمْبَرُ
يَا قَاهِرًا جُيُوشَ الْإِسْتِعْمَارِ
يَا قُدْوَةً فِي عَالَمِ الْأَنْصَارِ(2)

و تتحول قضية الجزائر إلى قضية عالمية، إن انتصار الشعب الجزائري ما هو في الحقيقة إلا
انتصار السلم في العالم.

زكية:

سَجَلْ لِتَارِيخِ الْعِلْمِ
يَخْتَالُ مَا بَيْنَ الْأُمَمِ

1- المصدر السابق، ص: 37.

2- نفسه، ص: 38 - 39.

بِالسَّيْفِ قَمْنَا بِالْقَلَمِ
وَنِدَاؤُنَا: يَحْيَا السَّلَامُ⁽¹⁾

و على الرغم من أن الجزائر نالت استقلالها بتضحيات أبنائها الا أنها أدركت أن هذا الاستقلال ينقصه الكثير و لن تكتمل فرحته الا اذا عمت الحرية وطننا العربي بل و إفريقيا جميعا يرحب الشاعر بوفود الأحرار: فلسطين، إفريقيا، فيقول:

الشاعر:

أَهْلًا بِكُمْ يَا مَرْحَبًا	إِخْوَانَنَا الْأَحْرَارَ
أَنْتُمْ لَنَا..نَحْنُ لَكُمْ	وَكُلُّنَا أَبْرَارَ
لَا عَاشَ فَوْقَ أَرْضِنَا	مُسْتَعْمِرُ غَدَارَ
النُّورُ فِي قُلُوبِنَا	وَفِي الْعُيُونِ النَّارَ
وَشَعْبُنَا وَجَيْشُنَا	لِكُلِّ حُرٍّ ثَارَ ⁽²⁾

لقد أضحت الجزائر قبلة الثوار و شاحذة الهمم لكل شعب يتطلع لنيل الاستقلال بما قدمته من أسوة حسنة في التضحية في سبيل الوطن، فهذا ممثل فلسطين يقسم بأنه سيدافع عنها حتى يطهرها من يد الصهيونية الشائبة:

ممثل فلسطين:

بِاسْمِ الْعُرُوبَةِ اقْسِمُ	بِاسْمِ فَلَسْطِينِ السَّلْبِيَّةِ
سَنْظِلُ مِنْ أَجْلِ الْفِدَا	لِهَبَا وَ عَاصِفَةِ رَهْبَةِ
حَتَّى نُطَهِّرَ أَرْضَنَا	مِنْ كُلِّ شَائِبَةٍ ⁽³⁾ غَرِيبَةٍ ⁽⁴⁾

و يتعدى صدى ثورة الجزائر و ما حققته من نصر بلدان الوطن العربي و إفريقيا ليشمل كل طالب للحرية في العالم فما هو ممثل الأحرار في العالم يعتبر استقلال الجزائر فوز للإنسانية التي تنشد الحرية كحق للإنسان:

ممثل الأحرار في العالم:

تَحِيَّةَ نَزْفِهَا فِي مَوْسِمِ الْحُرِّيَّةِ
وَإِنَّا دَوْمًا مَعَ الْكِفَاحِ وَ التَّضْحِيَّةِ

1- المصدر السابق، ص: 41.

2- نفسه ، ص: 42.

3- شَائِبَةٌ: الشَّائِبَةُ هي مُؤَنَّثُ الشَّائِبِ، وَ تُطْلَقُ عَلَى الْعُيُوبِ وَ الْأَذْنَانِ وَ الْأَقْدَارِ.

4- نفسه، ص: 43.

لَا ظَلَمَ لَا اسْتِبْدَادَ لَا اسْتِغْلَالَ لَا رَجْعِيَّةَ⁽¹⁾

وَالنَّصْرُ فِي الْإِنْسَانِ فِي الثَّوْرَةِ وَالْحُرِّيَّةِ.

وَالنَّصْرُ لِلْإِنْسَانِ فِي الثَّوْرَةِ وَالْحُرِّيَّةِ⁽²⁾

إن الاستقلال يستوجب ثورة أخرى هي ثورة البناء و التشييد، فها هو الفلاح ينشد فرحا شعار الثورة الاشتراكية كخيار تبنته جزائر الاستقلال من أجل تحقيق العدالة فالأرض لمن يخدمها، و النظام الإقطاعي ولى بذهاب فرنسا.

الفلاح:

حَيَّ عَلَى الْفَلَّاحِ حَيَّ عَلَى الصَّالِحِ

فَأَنِّي الْفَلَّاحُ وَالظُّلْمُ وَلَّى وَرَاحَ

بِالثَّوْرَةِ الزَّرَّاعِيَّةِ

هَيَّا إِلَى الْأَقْرَاحِ⁽³⁾

و المحافظة على ثروات البلاد ليس قصرا على الفلاح فحسب بل إن العامل في المصنع مستعد للتضحية من أجل وطنه.

العامل:

إِنِّي لِهَذَا الشَّعْبِ عَامِلٌ حُرٌّ وَمِنْ نَسْلِ الْأَفَاضِلِ

أَبْنَى الْمَصَانِعِ وَالْمَعَامِلِ وَعَلَى مَكَاسِبِنَا أَقَاتِلُ

لِأَصُونَ ثَرَوَاتِ الْبِلَادِ⁽⁴⁾.

و لن يكون هناك ازدهار زراعي ولا صناعي إن لم تجد الأراضي والمصانع أيدي كفوءة من أبناء هذا الوطن تتقن تسييرها، لذا كان على الطالب الجزائري حديث العهد بالاستقلال أن يدرك الدور الكبير الذي يقع على عاتقه سيرا على خطى الأجداد.

الطالب:

بِيَدِي أَحْمِلُ عَهْدِي وَبِأُخْرَى كُثْبِي

أَنَا إِنْ أَوْهَبْتُ جُهْدِي لِبِلَادِي .. مَطْلَبِي:

أَنْ أَكُونَ الثَّوْرَ فِي أَرْضِي الْفَتِيَّةِ⁽⁵⁾

1- رَجْعِيٌّ: الرَّجْعِيُّ هُوَ الَّذِي يَتَّبِعُ مَذْهَبَ سَلْفِهِ دُونَ مُسَايَرَةِ التَّطَوُّرِ.

2- المصدر السابق. ص: 44.

3- نفسه، ص: 51.

4- نفسه، ص: 52.

5- نفسه، ص: 53.

و يقف الجندي سليل جيش التحرير يجدد العهد للسير على درب آبائه لحماية الوطن وصون كرامته.

الجندي:

صُعُودًا .. صُعُودًا فَتَحْنُ هُنَا
مِنَ الشَّعْبِ جَيْشٌ يَهْزُ الدُّنْيَا
وَيَحْمِي الْوَطَنَ
حَمَلْنَا السَّلَاحَ لِيَوْمِ النَّزَالِ
وَفِي كُلِّ سَاحٍ ضَرَبْنَا الْمِثَالِ
لِمَجْدِ الْوَطَنِ
فِيَّارِبُ بَارِكْ لَنَا قَصْدَنَا
وَيَا شَعْبُ أَبْشِرْ بِمَا عِنْدَنَا
وَيَحْيَا الْوَطَنُ⁽¹⁾

إن الشاعر يرى أن كل أبناء الجزائر مسؤولون عن بنائها كل من مكانه مهما اختلفت حرفهم و مهنتهم.

المناضل:

أَنَا رَمَزُ النِّصْرِ فِي كُلِّ مَجَالٍ كُلُّ مَا أَمْلِكُ مِنْ أَجْلِ النَّضَالِ
حِرْفَتِي أَوْ عَمَلِي .. رُوحِي وَ مَالِي هِيَ مِنْ أَجْلِكَ يَا أَرْضَ الْجَمَالِ
وَأَنَا فِيكَ مُنَاضِلٌ⁽²⁾

و بهذا يقف الشاعر محمد بلقاسم خمار وقف في أوبريت "الجزائر ملحمة البطولة والحب" عند الكثير من الحقائق التاريخية التي شهدتها الجزائر و هو بهذا يؤكد التزامه بقضايا وطنه، و ليس التطرق إلى قضايا الوطن، إلا نتاج عاطفة صادقة ترجمتها حماسة الشاعر و غيرته الوطنية، دفعته للوقوف عند تاريخ شعبه بكل موضوعية.

1-3- صوت الأحرار⁽³⁾:

1- المصدر السابق، ص: 54 - 55.

2- نفسه، ص: 55.

3- من نظم عبد القادر بن محمد، في احتفالات الذكرى الثلاثين لثورة نوفمبر (1954-1984)، و هي تحتوي على فصلين اثنين الفصل الأول تحت عنوان (الجهاد في سبيل الوطن)، و فيه أربعة مشاهد و الفصل الثاني عنوانه (الجهاد في سبيل تشييد الوطن)، ينظر: نص الأوبريت معالم بارزة في ثورة نوفمبر 1954، الملتقى الأول في باتنة سنة 1989، جمعية أول نوفمبر لتخليد و حماية مآثر الثورة في الأوراس (باتنة)، مطبعة عمار قرفي، باتنة، الجزائر، ط، د ت، ص: 280 - 296.

تستهل الأوبريت بمشهد يمثل جماعة من المجاهدين و هم ينشدون نشيد صوت الأحرار من أعلى الجبل، أما عن مضمون النشيد فهو: الإشادة بثورة نوفمبر و التغني بها، تمجيد الشهداء و الإقرار بأن أرض الجزائر كانت على الدوام عرين الأبطال و الثوار:

صوت الأحرار يسمع من الجبال لجماعة من المجاهدين:

اقْرَأْ كِتَابَكَ لَا تَكُنْ مُتَهَيِّبًا ⁽¹⁾ !	وَأَنْهَضْ لِتَحْرِيرِ الْحِمَى مُتَأَهِّبًا ⁽²⁾ !
وَأَسْمَعْ لِأَوَّلِ طَلْقَةٍ فِي غُرَّةٍ ⁽³⁾	نُطِقَ الرِّصَاصُ بِفَجَرِهَا مُتَلَهِّبًا!
.....	
أَرْضُ الْجَزَائِرِ رُقْعَةٌ قُدُسِيَّةٌ	كَتَبَ إِلَهُ لَهَا الْخُلُودَ مُدْهَبًا!
صَفَحَاتُهَا عِبَرُ الْقُرُونِ شَوَاهِدٌ	لِرَوَائِعِ الْأَمْثَالِ أَضْحَتْ مَضْرِبًا
بِجَهَادِهَا، وَ صُمُودِهَا، وَ ثَبَاتِهَا	كَانَتْ شِعَارَ الثَّائِرِينَ وَ مَدْهَبًا
كَانَتْ وَ مَازَالَتْ، كَذَلِكَ شَائِهَا	أَبَدًا عَرِينًا ⁽⁴⁾ لِلْأَفَاضِلِ مُنْجِبًا!
عَاشَتْ! وَ عَاشَ الشَّعْبُ فِيهَا مُؤْمِنًا	بِرِسَالَةِ الْجَيْلِ الْجَدِيدِ، مُهْدَبًا! ⁽⁵⁾

و تنطلق رصاصة أول نوفمبر فيصعد الكل إلى الجبل ملبيا للنداء، فداء للوطن، و ليست ثورة نوفمبر إلا امتدادا لثورات سبقتها، صوت أحرار القمم يصل إلى كل الثوار لتعم الثورة كامل التراب الوطني:

- أحرار القمم - صوت آخر:

لَمْ يَبْقَ إِلَّا أَنْ تُرَدَّدَ صَوْتُ أَحْرَارِ الْقِمَمِ
مِنْ أَطْلَسِ الصَّحَرَاءِ الْمَنِيْعِ لِأَطْلَسِ التَّلِّ الْأَشْمِ⁽⁶⁾،
فَاكْتُبْ عَلَى صَفَحَاتِ أَرْضِي كُلَّ فُخْرٍ يَا قَلَمُ،
وَ اخْفِقْ عَلَى رِبَوَاتِ أَرْضِي فِي الْجَزَائِرِ يَا عِلْمُ!⁽⁷⁾

1- هَابَ: يَهَابُ غيره: خَافَهُ وَحَذَرَهُ.

2- تَأَهَّبَ: تَأَهَّبَ لِلأَمْرِ، اسْتَعَدَّ، تَهَيَّأَ.

3- غُرَّةٌ: غُرَّةٌ مِنَ الشَّهْرِ: أَوَّلُهُ.

4- عَرِينٌ: الْعَرِينُ هُوَ مَاوَى الْأَسَدِ.

5- عبد القادر بن محمد "صوت الأحرار"، مجلة الثقافة، وزارة الثقافة و السياحة، الجزائر، العدد: 90 السنة الخامسة عشرة،

نوفمبر/ ديسمبر 1985، ص: 163 - 164.

6- أَشْمٌ: الْأَشْمُ هُوَ السَّيِّدُ الْأَبْيُّ الْكَرِيمُ.

7- عبد القادر بن محمد "صوت الأحرار"، نفسه، ص: 165.

و لم يكن طريق الثورة معبداً بالورود بل إن سبيلها دم وعذاب و أهوال تشيب لها الولدان و قنابل تهز الأجساد فترسلها أشلاء و أسلاكاً مكهربة تعصف بالأبدان فتحيلها فحماً، إنها الموت و مع ذلك فقد خاضها الجزائريون لأنهم آمنوا بها خياراً وحيداً لنيل الاستقلال:

- هول الحرب - فصيلة من جيش التحرير الوطني:

فَمِنْ الْمَدَافِعِ مَا يَشِيْبُ لِهَوْلِهَا رَأْسُ الْوَلِيدِ،
وَمِنْ الْقَنَابِلِ وَابِلٌ فِي نَارِهَا بَأْسٌ شَدِيدٌ،
وَمِنْ الْقَذَائِفِ مَا يَذُوبُ لِلْهَيْبَةِ دِرْعُ الْحَدِيدِ،
وَمِنْ السُّدُودِ عَلَى الْحُدُودِ بِكَهْرَبَاءٍ مَا يُبِيدُ؟⁽¹⁾

و يصور لنا الشاعر تلك المجازر و المآسي التي اقترفتها فرنسا في حق الجزائريين فلقد شردت و سجنّت و قتلت، دون أن تبالى بالآلام الجزائريين و لا بمعاناتهم بل لقد حولت الجزائر إلى رقعة من السجون و المعتقلات و المحتشدات:

- صدى المحتشدات - صوت آخر:

اسْمَعْ فِدَيْتُكَ، فِي اللَّيَالِي الْحَالِكَةِ صَدَى الْآثِينَ!
مِنْ كُلِّ مُحْتَشِدٍ⁽²⁾ تَصَاعَدَ نَحْوَ رَبِّ الْعَالَمِينَ!
لَوْ كُنْتُ تَدْرِي مَا جَرَى لِلْأَبْرِيَاءِ مَدَى السِّنِينَ...
لَذَرَقْتَ مِثْلَ السُّحْبِ أَمْطَارًا مِنْ الدَّمْعِ السَّخِينِ^{(3)!}⁽⁴⁾

و يتأجج القتال و تزيد فرنسا من عدد قواتها في الجزائر، و بكل تجبر تحاول أن تند هذه الثورة و هي في عز مهدها، إلا أنها تفشل الفشل الذريع:

- تحامل الأعداء - صوت آخر:

زَحَفُوا بِأَعْظَمِ قُوَّةٍ مِنْ جَيْشِ حِلْفِ أَطْلَسِي
وَ تَكَالَبُوا بِلَفِيفِهِمْ⁽⁵⁾ مِنْ أَجْنَبِي أَشْرَسِ⁽⁶⁾
وَبِقُوَّةِ سَرِيَّةٍ، وَتَجَبَّرَ، وَتَغَطَّرَسَ⁽⁷⁾،

1- عبد القادر بن محمد "صوت الأحرار"، مجلة الثقافة، ص: 165.

2- مُحْتَشِدٌ: هو مكان الاحتشاد، و يُطْلَقُ عَلَى الْمَكَانِ الَّذِي يُحْشَرُ فِيهِ الْمُتَهَمُونَ بِتُهْمٍ سِيَاسِيَةٍ لِّلْإِقَامَةِ بِهِ فِي حُكْمِ الْمَسَاجِينِ، تَحْتَ الْحِرَاسَةِ.

3- سَخِينٌ: السَّخِينُ هُوَ الْحَارُّ.

4- عبد القادر بن محمد "صوت الأحرار"، نفسه، ص: 165

5- لَفِيفٌ: اللَّفِيفُ هُوَ الْجَمْعُ الْعَظِيمُ مِنْ أَخْلَاطٍ شَتَّى، فِيهِمُ الشَّرِيفُ، وَ الدَّيَّءُ، وَ الْمُطِيعُ، وَ الْعَاصِي، وَ الْقَوِيُّ، وَ الضَّعِيفُ.

6- أَشْرَسُ: الْأَشْرَسُ هُوَ السَّيِّءُ الْخُلُقِ.

7- تَغَطَّرَسَ: يَتَغَطَّرَسُ، تَغَطَّرَسًا الرَّجُلُ: تَطَاوَلَ وَ تَكَبَّرَ.

وَتَحَامَلُوا... لَكِنَّهُمْ فَشَلُّوا أَمَامَ الْأَطْلَس!!⁽¹⁾

و يصمد الجزائريون جميل الصمود و يضربون أروع أمثلة التضحية في ساحات الوغى شهيد خلف شهيد، تتعدد الأسماء و تمتد، إلا أنها جميعا تشترك في صفة واحدة هي البطولة و الشهامة و تتوج ساحات الوغى باختلاف الأمكنة في أرض الجزائر بانتصارات تكتب لها الخلود:

- صولة جيش التحرير الوطني - صوت آخر:

مَنْ ذَا أَسْمِي مِنْ جُنُودٍ؟... كُلُّهُمْ أَسْدُ النِّزَالِ!

أَوْ مَا أَمَجْدُ مِنْ نَوَاحٍ؟... كُلُّهَا مَهْدُ النَّضَالِ!

أَوْ مَا أَسْجِلُ مِنْ وَقَائِعٍ فِي الصَّحَارِي وَالْجِبَالِ؟..

قَدْ صَالَ فِيهَا الْجَيْشُ مِنْ أَقْصَى الْجَنُوبِ إِلَى الشَّمَالِ!!⁽²⁾

ليتوج الكفاح بتوقيف القتال في 19 من مارس كعيد للنصر، قبل أن تنال الجزائر استقلاله التام وسيادتها على ربوعها في 05 من جويلية 1962:

- فجر الحرية - جماعة من الشعب يحتفلون بالاستقلال مع المجاهدين و ينشدون:

يُولِيْوْ تَأَلَّقَ فَجْرُهُ مِنْ بَعْدِ لَيْلِ دَامِيس⁽³⁾،

أَحْيَاهُ شَهْرُ نُوفَمْبَرٍ يَوْمًا لِيَوْمِ خَامِسٍ!

عِيدُ الْجَزَائِرِ أَشْرَقَتْ أَنْوَارُهُ فِي مَارَسٍ،

بِالرَّجْمِ مِنْ مَكْرٍ وَمِنْ غَدْرِ الْعَدُوِّ الْيَائِسِ!!⁽⁴⁾

و يرسم لنا الشاعر تلك الجموع التي خرجت تحنل باستقلال الجزائر في صورة لا تضاهيها صورة، إنها الفرحة تغرق المغرب العربي، و إفريقيا بأكملها.

- عيد الشعب - صوت من الجماعة:

خَرَجَتْ جُمُوعٌ فِي الشَّوَارِعِ مَا لِذَلِكَ مَنَظَرٌ!..

أَيَّامَ عِيدِ الْجَزَائِرِ أَهْ لَوْ! تَتَكَرَّرُ!

وَالْمَغْرِبُ الْعَرَبِيُّ فِي إِفْرِيقِيَا يَتَبَخَّرُ!

وَالْعَالَمُ الْعَرَبِيُّ مُبْتَنَسٌ بِهَا⁽⁵⁾، يَتَحَسَّرُ!..⁽⁶⁾

1- عبد القادر بن محمد "صوت الأحرار"، مجلة الثقافة، ص: 166.

2- عبد القادر بن محمد "صوت الأحرار"، نفسه، ص: 166.

3- دَامِيسُ: الدَامِيسُ هُوَ شَدِيدُ الظَّلْمَةِ.

4- عبد القادر بن محمد "صوت الأحرار"، نفسه، ص: 167.

5- الضمير هنا يهود إلى: (أيام العيد).

6- عبد القادر بن محمد "صوت الأحرار"، نفسه، ص: 167.

و يمر عيد الاستقلال، و تتجدد ذكراه و يحتفل بها الشعب ذكرى خلف ذكرى، و يحتفي الشاعر اليوم بالعيد الثلاثين للاستقلال مخلدا إياه في هذه الأبيات:

- الله أكبر - صوت آخر:

الله أَكْبَرُ! اللهُ يَوْمَ أَعْرُ مُشَهَّرُ!
مِنْ بَيْنِ أَيَّامِ الزَّمَانِ عَلَى الْجَزَائِرِ يُزْهِرُ!
يُولِيُو مِنَ التَّارِيخِ لَا يُنْسَى!كَذَلِكَ نُوفَمْبَرُ!
عِشْرُونَ عَامًا بَعْدَهَا عِشْرٌ وَ شَعْبُكَ يَذْكُرُ!.. (1)

و لكي تستمر الرسالة وتتواصل المسيرة فعلى شباب الاستقلال أن يكون في مستوى الحدث وأن يحفظ العهد و يصون الأمانة و يحمل الراية التي ستنزل تعلو تطاول عنان المجد و الكبرياء:

- طريق الخالدين - صوت من الجماعة:

قُمْ يَا فَتَى! وَاسْلُكْ طَرِيقَ الْخَالِدِينَ وَرَدِّ!
الله أَكْبَرُ! مِثْلَمَا رَدَدْتَهَا فِي الْمَوْعِدِ!...
قُمْ مِنْ جِهَادٍ كَانَ فِي التَّارِيخِ أَرْوَعَ مَشْهَدٍ!
وَخُذِ الْمَنَارَةَ مِنْ رِفَاقِ الدَّرَبِ لَا تَتَرَدَّدُ!!.. (2)

و ينقل لنا الشاعر مظاهر البناء فهاهي مظاهر الثورة الصناعية و الزراعية تعم أرجاء البلاد :

المصانع، القرى الاشتراكية الفلاحية، أنابيب الغاز تمدد، الحقول الخضراء تثمر:

- مظاهر الصناعة - صوت آخر:

اسْمَعْ صَدَى الْجَرَارِ وَهُوَ مُزْمَجِرٌ⁽³⁾ فَوْقَ الشَّعَابِ،
وَانْظُرْ إِلَى تِلْكَ الْمَصَانِعِ وَهِيَ تَخْتَرِقُ السَّحَابَ،
وَالَى الْحَدِيدِ وَقَدْ أَذِيبَ كَأَنَّهُ نَهْرٌ عَجَابٌ⁽⁴⁾،
وَالَى الْأَتَائِبِ الَّتِي يَجْرِي بِهَا غَازٌ مُدَابٌ! (5)

- القرى الاشتراكية - جماعة من الفلاحين وهم متوجهون إلى المزارع:

انْظُرْ إِلَى تِلْكَ الْقَرْىِ بَيْنَ الْحُقُولِ النَّاصِرَةِ!
قَرْمِيدُهُمَا كَشَقَائِقِ النُّعْمَانِ تَبْدُو زَاهِرَةً،
وَبَيَاضُهَا تَحْتَ الْأَشِعَّةِ كَاللَّيْلِ السَّاحِرَةِ،

1- عبد القادر بن محمد "صوت الأحرار"، مجلة الثقافة، ص: 168.

2- عبد القادر بن محمد "صوت الأحرار"، نفسه، ص: 169.

3- زَمَجَرٌ: يُزْمَجِرُ، زَمَجَرَةُ الرَّجُلُ: أَكْثَرُ مِنَ الصِّيَاحِ وَالصَّخَبِ.

4- عَجَابٌ: الْعُجَابُ هُوَ مَا يَدْعُو إِلَى الْعَجَبِ.

5- عبد القادر بن محمد "صوت الأحرار"، نفسه ص: 169.

وَدُخَانُهَا مُتَصَاعِدٌ نَحْوَ النُّجُومِ السَّاهِرَةِ! (1)

و الأرض عند الشاعر مصدر الكرامة و العزة لذا يخاطب أبناء الجزائر و يحثهم على التفاني في حبها و خدمتها بكل همة و اقتدار من أجل انتاج وفير:

- العودة إلى الأرض - صوت آخر:

يَا ابْنَ الْجَزَائِرِ! عُدْ إِلَى الْأَرْضِ الْكَرِيمَةِ وَ اعْلَمْ

أَنَّ الزَّرَّاعَةَ ثَرَوَةٌ كُبْرَى فَصْنُهَا تَسْلَمُ!

مَنْ يَتْرُكِ الْأَرْضَ الْخَصِيبَةَ دُونَ عَرْسِ يَنْدَمُ!

فَمَنْ وَاسَقَ مِنْ عَرَقِ الْجَبِينِ كَمَنْ سَقَاهَا بِالْدَمِ!! (2)

ثم إن جزائر الاشتراكية قد حملت معها شعارات عديدة تحث على التعاون و التأزر من اجل الحفاظ على أمن هذا الوطن و لن يكون ذلك إلا إذ انتهج الشعب موثيق دستوره و مقومات دينه و يذكر الشاعر من بين هذه الشعارات شعار "يد الله مع الجماعة".

- يد الله مع الجماعة - صوت اخر:

وَيَدُ اللَّهِ مَعَ الْجَمَاعَةِ .. كُلَّمَا وَضَعْتَ يَدًا

بِيَدٍ، وَ هَبَّ الشَّعْبُ مُتَحَدِّ الصُّفُوفِ يُشَيِّدُ،

مِثْنَاهُ بِيَدٍ، وَ مَصْحَفُهُ بِأُخْرَى يَشْهَدُ،

فِي ظِلِّ دُسْتُورِ الْجَزَائِرِ لَا مَحَالَةَ يَسْعَدُ! (3)

إن الثورة الثقافية هي الأخرى وجه من أوجه جزائر الاستقلال فالعلم ضرورة للحاق بركب الحضارات و الأمم، فطلاب الجزائر يدركون يدركون ثقل المسؤولية الملقاة على عاتقهم فلا طريق للنجاح سوى العلم:

- العلم و الثقافة - جماعة من الطلاب وهم متوجهون إلى الجامعات:

بِالْعِلْمِ نَبْنِي مَا نَشَاءُ وَ بِالثَّقَافَةِ نَرْتَقِي،

مَادَامَتِ الْأَجْيَالُ مِنْ تِلْكَ الْمَدَارِسِ تَسْتَقِي،

أُبَشِّرُ بِطُولِ سَلَامَةٍ يَا نَشْءُ فِيهَا وَاسْبِقْ!

إِنَّ النِّجَاحَ كَمَا تَرَى حِلْفَ اللَّيْبِيبِ (4) الْأَحْدَقِ! (5)

1- عبد القادر بن محمد "صوت الأحرار"، مجلة الثقافة، ص: 169 - 170.

2- عبد القادر بن محمد "صوت الأحرار"، نفسه، ص: 170.

3- عبد القادر بن محمد "صوت الأحرار"، نفسه، ص: 170.

4- لَيْبِيبٌ: هُوَ ذُو اللَّبِّ الْعَاقِلُ.

5- عبد القادر بن محمد "صوت الأحرار"، نفسه، ص: 170 - 171.

و جزائر الاستقلال منوط إليها الكثير من الأدوار على مستوى الداخل و الخارج، و عليها أن تسلك طريق العدل للفصل فيها فالكثير من دول إفريقيا يسودها الظلم، و تنتظر من يأخذ بيدها و فلسطين هي الأخرى تنتظر من يحررها من براثن بني صهيون.

- القضايا العادلة - صوت آخر:

مَنْ لِي بِمَنْ يَقِفُ الْمَوَاقِفَ فِي الْقَضَايَا الْعَادِلَةِ؟؟..
إفريقيًا تَبْكِي! وأمريكا الجُنبِ مُجَادِلَةٌ!
والمشرقُ العربيُّ يندُبُ حَظَّهُ فِي الْقَافِلَةِ!
وَحَمَى فِلَسْطِينُ السَّلِيْبَةَ بَيْنَ أَيْدٍ قَاتِلَةٍ!!..⁽¹⁾

و يجدد الشاعر نداءه لأبناء الجزائر كي يسيروا على درب الجدود لحماية وطنهم من كل ظالم تحدثه نفسه الاعتداء عليها.

- درب الجدود - جماعة المناضلين كلهم:

يَا ابْنَ الْجَزَائِرِ! سِرْ عَلَى دَرْبِ الْجُدُودِ الْمَاجِدِينَ!
وَابْنَ الْجَزَائِرِ وَارْعَهَا مِنْ كَيْدِ كُلِّ الظَّالِمِينَ!
وَكَتُبْ لَنَا تَارِيخَ جَبْهَتِهِمَا بِحَبْرِ الْخَالِدِينَ!
وَتَعَمَّدِ اللَّهُمَّ بِالرَّحِمَاتِ كُلَّ الثَّائِرِينَ!⁽²⁾

ليختم الشاعر هذه الأوبريت بنشيد صوت الأحرار الذي استهلته به الأوبريت و يتم إنشاده من طرف كل الجماعة، مفتخرا مُجددا بوطنه و بذكرى استقلاله.

و هكذا استطاع الشاعر أن يسجل بشعره مرحلتي الثورة و البناء و التشييد و ينقلها للأجيال كي تحفظها و تدرك أن الثمن الذي قدم من أجل الجزائر ثمن غال و غال جدا و جب صونه و استكمال المشوار بالعمل والجد و حب الوطن لأنه الضمان الوحيد لوحدة هذا الوطن و مجده.

1-4-الجزائر الحب⁽³⁾:

1- عبد القادر بن محمد "صوت الأحرار"، مجلة الثقافة، ص: 172.

2- عبد القادر بن محمد "صوت الأحرار"، نفسه، ص: 172.

3- لمحمد بلقاسم خمار كتبها بتاريخ 1992/04/06، قد قام الملحن معطي البشير بتلحينها و شارك في أداء كلماتها مجموعة كبيرة من فنانيين الجيدين، جاءت في شكل مقاطع غنائية تتناوب على أدائها الشخصيات، الأب: و يرمز إلى الاستقلال و الأم: ترمز إلى الحرية، التاريخ: يروي الأحداث، الشاهدان: مع التاريخ أربعة أصوات: تمثل صوت الشعب وكذلك المجموعة الصوتية، كتبت الأوبريت بمناسبة الذكرى الثلاثين للاستقلال و عن سبب كتابتها يقول كاتبها « بطلب من وزارة الثقافة و كان المفروض أن تقدم في عيد الثلاثين للاستقلال»، ينظر: محمد بلقاسم خمار: الأعمال الشعرية الكاملة. الديوان السادس، طبعة خاصة وزارة المجاهدين، الجزائر، د ط، د ت، ج: 2، ص: 03. و ينظر: ربيعة بناي: الجزائر ملحمة البطولة و الحب، دراسة موضوعاتية فنية، ص: 73.

يدور موضوع الأوبريت على جملة من الخواطر الوطنية و التي لا تخضع في طرحها إلى تنظيم محدد و إنما جاءت مبثوثة على مختلف المقاطع، يستهلها الشاعر بالوقوف أمام ذكرى الخامس من جويلية، هذه الذكرى التي تستحق التأمل، لاقترانها بحدثين إحداهما حزين و هو ذكرى احتلال الجزائر و ثانيهما سعيد و هو ذكرى الاستقلال و هو بهذا يفتخر بالشعب الجزائري الذي استطاع بإيمانه أن يحيل من الأزمة همة ليمحو آثار الهزيمة و يثبت للعالم بأسره وجوده و أحقيته في الحرية بثورة نوفمبر:

صوت:

عَرَفْنَاكَ يَا تَمُوزُ مِنْ كُنْتَ قَاصِرًا
تَمُرُ حَرِينًا دَامِيَ الْجُرْحِ تُزْفِرُ
فَكُنَّا نَرَى فِي وَجْهِكَ اللَّهُ غَاضِبًا
وَكُنَّا نَرَى فِي زَيْنِكَ الشَّعْبُ يَكْبُرُ
إِلَى أَنْ طُغَتْ مِنَ الْغُيُومِ فَاظْمَرَتْ
بَنَاءَ ثَوْرَةٍ، وَ انْهَالَ نَهْرُ نُوفَبَرٍ⁽¹⁾

ثورة وراء ثورة يحدوها الأمل في الانتصار إلى أن جاء نوفمبر و تحققت الرؤى:

المجموعـة:

وَ انْطَلَقْنَا .. ثَوْرَةٌ تَبَعَتْ ثَوْرَةً
وَ اَنَاشِدُ الْوَعَى : اللهُ أَكْبَرُ
أَرْضُنَا لَا بُدَّ أَنْ تُصْبِحَ حُرَّةً
وَ اِنْتَصَرْنَا بَعْدَ أَنْ قَامَ نُوفُمْبِرٌ⁽²⁾

و لكن هذا الانتصار لم يكن سهلا فاستقلال الجزائر كان ثمنه تضحيات جسام:

التاريخ:

جَاءَ وَالذُّكْمُ حُرًّا كَرِيمًا
جَاءَ مِنْكُمْ .. مِنْ دِمَاءِ الشُّهَدَاءِ
جَاءَكُمْ يَحْمِلُ تَارِيخًا عَظِيمًا
وَأَطْرَافًا كَطَرِيقِ الْأَنْبِيَاءِ⁽³⁾

1- محمد بلقاسم خمار: الأعمال الشعرية الكاملة. الديوان السادس، ج 2. ص: 8.

2- نفسه. ص: 08.

3- نفسه. ص: 08

كما يعود الشاعر بنا إلى عهود جزائر ما قبل الاستعمار، حينما كانت شامخة، تتمتع بمكانة دولية مرموقة قبل أن تحقد عليها فرنسا و تستبيح أرضها و شعبها و تكبل قيودها:

التاريخ:

وَ أَتَى الْجَيْشُ الصَّلِيبِيُّ الْحَسَّ—وُدُ
يَحْمِلُ الْأَحْقَادَ فِي قَلْبٍ جَحْ—وُدُ
فَاسْتَبَاحَ الْأَرْضَ وَ الشَّعْبَ—وُدُودُ
وَ رَمَى وَالدِّكْمَ بَيْنَ الْفَيْ—وُدُ(1)

و يرى الشاعر محمد بلقاسم خمار أن المواطن الجزائري اليوم لا يكاد يذكر ذكرى الاستقلال إلا عند حلولها، متمنيا لو أننا نستطيع أن نبقى على دوام الوصل معها لنعيشها وجدانا ينبع منه السلوك القوي الذي يؤدي بنا إلى الازدهار:

صوت:

تَغِيبُ فَنَنْسَى...ثُمَّ تَأْتِي فَتَذْكُرُ
وَتَغْفُو فَنَسْهُو...ثُمَّ تَرْفُو، فَتَنْظُرُ
فِيَا لَيْتَكَ تَبْقَى...دَائِمَ الْوَصْلِ بَيْنَنَا
لِنَحْيَاكَ وَجَدَانَا...فَتَمُوتُوا وَ نُزْهِرُ(2)

إن هذا البعد الوجداني عن الثورة ومبادئها والاستقلال و نبضه جعل الجزائريين اليوم فريسة لفتن خطيرة أدمت القلب و أبكت العيون أنستهم ثمن الحرية التي ضحى من أجلها شهداؤنا بالأمس:

الأب:

وَ نَسَايْتُمْ أُمَّكُمْ عِنْدِي غَرِيبَةً
فِي زَمَانٍ مُظْلِمٍ
هَذِهِ الْحُرِّيَّةُ الْأُمُّ الْحَبِيبَةُ
كَمْ بَكَتْ فِي أَلَمٍ...؟(3)

و يفصح الشاعر عن المتسبب في هذه الأزمة إنهم أبناء الوطن الواحد، إن علة الجزائر في أبنائها وهذا ما يزيدها ألما:

الأم الحريّة:

وَعَتَيْتُ أَشْعَارِي فَصَارَتْ بِلَا صَدَى

1- المصدر السابق. ص: 08

2- نفسه. ص: 06

3- نفسه. ص: 10.

وَعَانَيْتُ مِنْ ظَلَمِ الْهَوَى مَا يَدْمِرُ
أَسَائِلُ قَفَرِ الْبَيْدِ أَهْلًا فَقَدْتُهُمْ
وَ ظَلَمُ ذَوِي الْقُرْبَى أَشَدُّ مَضَاضَةً
عَلَى الْمَرْءِ مِنْ وَقَعِ السَّهَامِ وَ أخطرُ! (1)

لقد تفرق الأبناء إلى صفوف فوهنت قواهم و أصبحوا مطمعا للأجنبي:

التاريخ:

وَ لَكِنْ رِيحًا شَمَالِيَّةً فَرَقْتَكُمْ:
إِلَى أَلْفِ صَفٍّ وَ صَفٍّ ..
فَقُلْتُمْ لَجَلَادِكُمْ لَا تَخَفْ
عَقَا اللَّهَ عَمَّا سَلَفَ ..! (2)

و يطرح الشاعر جملة من الحلول لهذا الشتات الذي يعصف بأبناء الوطن الواحد و هي:

1- السير على عهد الثائرين من السلف و نبذ الفرقة والتحلي بالأخوة و الحلم:

صوت:

وَ مِنْ أَمِنَا الْمِعْطَاءِ مَلِيُونِ عَاشِقِ
شَهِيدٌ يُنَاجِيَنَا ... أَفِيقُوا .. تَذَكُّرُوا
فَإِنْ لَمْ يَكُنْ مِثْلُ الطَّبِيعَةِ طَبِيعَةً
سَخِيٌّ .. فَإِنَّا سَوْفَ نَشْقَى وَ نَعُثُرُ (3)

2- نسيان الأحقاد والضعيفة، و رفع شعار الحب للشتات، و تذكر ما كان بالأمس من توضحيات:

المجموعة:

أَلَا .. لَا عَقَا اللَّهَ عَمَّا سَلَفَ
سَنَمُضِي عَلَى الدَّرْبِ مِثْلَ السَّلَفِ
نُوحِّدُ بِالْحُبِّ أَهْدَافَنَا
وَ نُغْلِي صُرُوحَ (4) الْحِمَى وَ الشَّرَفِ
وَ تَبْنِي الْجَزَائِرَ .. يَا أَمَنَا

1- المصدر السابق. ص: 10.

2- نفسه. ص: 13

3- نفسه. ص: 13.

4- صَرْحٌ: الصَّرْحُ هُوَ كُلُّ بِنَاءٍ عَالٍ.

فَنَحْنُ شَبَابُكَ خَيْرُ خُلُوفٍ⁽¹⁾

3- التفاني في العمل، كل فرد بما عليه، و من مكانه، من أجل الرقي و الوحدة.
الأب:

أريدُ شَبَابَ اليَوْمِ جَيْلاً مُجَرَّباً
ثَلَاثُونَ عَاماً وَ المَيَادِينَ مَخْبَرُ
أريدُ عَمَلاً، ثَسَابِقُ عَصَرَهَا
جهودا .. و فلاحين تجني و تبذر
أريدُكَ آدَاباً، وَ عِلْماً وَ نَهْضَةً
تَصُونُ وَ تَحْمِي خَيْرَتَا، وَ تَغْمُرُ⁽²⁾
أريدُكَ فِي الإسلامِ وَ العَرَبِ رَائِداً
وَ فِي بَارِقَاتِ الغَزْوِ كَالْيَتِ تَزَارُ
أريدُكَ إِخْلَاصاً وَ حُبّاً وَ وَحْدَةً
أريدُكَ أَنْ تَرْقَى لِمَا أَنْتَ أَجْدَرُ⁽³⁾

4- تسامح أبناء الوطن الواحد إعلاء لكلمته:

الأم الحريّة:

بِلَادِي وَ أَنْ جَارَتُ عَلَيَّ عَزِيزَةً
عَشِيقَتُكَ قِيداً يَا بِلَادِي .. وَ إِنِّي
وَمَنْ هَامَ بِالْبَيْضَاءِ يَغْنُو⁽⁴⁾ لَأَمْرَهَا
لَأَمْرَهَا
وَ قَوْمِي وَ إِنْ ظَنُّوْا عَلَيَّ سَاعِفِرُ
مَعَ الحُبِّ أَسْمُوْا فَوْقَ هَمِي وَ أَكْبُرُ
وَيَهْوَى الَّذِي تَهْوَى وَيَرْضَى وَ يَصْبِرُ⁽⁵⁾
يَصْبِرُ⁽⁵⁾

5- التمسك بالثوابت من دين و عروبة:

صوت:

.....

بِعَقِيدَتِهِ ... وَ غُرُوبَتِهِ ..
يَتَجَلَّى سَرُّ الخَلْقِ
وَ بِنُورَتِهِ ... وَ بَطُولَتِهِ ..

1- المصدر السابق. ص: 15.

2- عَمَر، يَعْمُر، تَعْمِيرًا الْمَنْزِلُ: جَعَلَهُ أَهْلًا، عَمَرَ الْأَرْضَ: بَنَى عَلَيْهَا، وَ أَهْلَهَا.

3- نفسه. ص: 15.

4- عَنَّا: خَضَعَ وَ ذَلَّ.

5- نفسه. ص: 11

تَهْتَزُّ قُلُوبُ الْعَشَّاقِ⁽¹⁾

و يبحث الشاعر عن هذا الذي خطط لضرب أبناء الوطن الواحد غير مبال بمن صنعوا أمجاد الجزائر بالأمس معرضا تاريخا برمته إلى الضياع و التلف:

شاهدة أولى:

عَقَا اللَّهُ عَمَّا سَلَفَ ... ؟!
وَمَنْ رَامَ هَذَا .. ؟
وَهَلْ يَسْمَحُ اللَّهُ، أَنْ نَهْجَرَ الشُّهَدَاءَ
وَنُلْقِيَ بِمَنْ جَاهَدُوا
فِي زَوَايَا الْعَقَاءِ⁽²⁾
وَنَصْرُخُ فِي وَجْهِ أُرَاسٍ قِفْ
أَلَا لَا عَقَا اللَّهُ عَمَّا سَلَفَ!⁽³⁾

و يتبين الشاعر أهداف من خطط لضرب أبناء الوطن الواحد فهو يريد إذلالنا و توجيه ضربات موجعة لنا، ليطمس تاريخنا و يلهو بمستقبل أطفالنا سالباً منهم السعادة و الفرح:

شاهدة ثانية:

وَهَلْ يَسْمَحُ اللَّهُ
أَنْ نَتَنَاسَى الْعَذَابَ
وَنُحْنِئِي الْخُذُودَ
لِمَنْ جَزَّ⁽⁴⁾ مِنَّا الرِّقَابَ
لِيَصْفَعَنَا بِالْأَكُفِّ
وَيُلْقِيَ بِتَارِيخِنَا فِي الضُّبابِ
وَأَمْجَادُ أَبْطَالِنَا
وَيَسْلُبُ⁽⁵⁾ أَقْرَاحَ أَطْفَالِنَا
وَيَلْهُو بِهَا فِي مَدَارِجِهِ⁽⁶⁾ كَالْتَحَفِ؟

1- المصدر السابق. ص: 19

2- العَقَاءُ: هُوَ الثَّرَابُ، الْهَلَاكُ.

3- نفسه، ص: 14

4- جَزَّ: يَجُزُّ، جَزًّا الصُّوفَ: قِطْعَةً، جَزَّ النَّخْلَةَ: قَطَعَ ثَمَرَهَا.

5- سَلَبَ: سَلَبَ الشَّيْءَ: انْتَرَعَهُ مِنْ غَيْرِهِ قَهْرًا.

6- دُرُجٌ: الدَّرَجُ هُوَ سَفِيْطٌ تَدَخَّرُ فِيهِ الْمَرْأَةُ طَيِّبَهَا وَ أَدَوَاتِهَا، شَيْءٌ صُنْدُوقٌ يَدْخُلُ فِي تَنَاقِيَا الْمَكْتَبِ (ج) أَدْرَاجٌ، وَ دَرَجَةٌ.

أَلَا لَا عَقَا اللَّهَ عَمَّا سَلَفٌ⁽¹⁾

كما يتطرق الشاعر إلى الحديث عن جمال الجزائر ويضفي على هذا الجمال روحا قدسية:

صوت:

وَمَنْ لَمْ تَلَامِسْهُ الرَّمَالُ بُوْحِيهَا⁽²⁾

فِيَهْتَزُ مَأْخُودًا، وَيَشْعُرُ وَيُشْعِرُ؟

وَمَنْ لَمْ تُعَانِقْهُ الْجِبَالُ بِهَامِهَا⁽³⁾

فِيَحْضُنُ آفَاقَ الْحَيَاةِ وَيُبْصِرُ؟⁽⁴⁾

و تناول الشاعر بالذكرى أحداث أكتوبر 1988 حينما خرج الجزائريون مطالبين: بفك الأزمة الاقتصادية، تساوي الفرص بين أبناء الوطن الواحد، نبذ كل من: الرشوة، الاحتكار، المحسوبية وجوب تجسيد وعود المسؤولين على أرض الواقع، تشجيع التداول على السلطة، و هو يرى أن في ذلك وفاء لهؤلاء الشهداء و دليل على أن الشعب الجزائري يقف دون أي شكل من أشكال التغيرير بالوطن و بمستقبل أبنائه:

المجموعة:

.....

وَفِي أَكْثَوْبٍ فَاضَتْ الْأَحْوَالُ

وَنَادَتْ بِالْدِّيْمُقْرَاطِيَّةِ

لَا احْتِكَارَ⁽⁵⁾ وَلَا اسْتِغْلَالَ⁽⁶⁾

لَا رَشْوَةَ⁽⁷⁾ وَلَا مَحْسُوبِيَّةَ⁽⁸⁾

بَكْفِينَا مِنْ قِيْلٍ وَقَالَ

وَيَكْفِي مِنْ الْإِنْتِهَازِيَّةِ⁽⁹⁾

اَثَلَاثُ عُقُودٍ .. هَذَا مُحَالٌ

1- المصدر السابق، ص: 14

2- وَحْيٌ: الوحي هو كل ما ألقته إلى غيرك ليعلمه، ما يُوحِيهِ الله إلى أنبيائه.

3- هَامَةٌ: الهامة هي أعلى الرأس أو وسطه.

4- نفسه، ص: 12.

5- احْتِكَارٌ: يحتكر السلعة: جمعها وانفرد بالتصرف فيها لكي تباع غالية.

6- اسْتَغْلَلَ: يستغل، استغل، استغلا لا الرَّجُلُ: انتفع منه بغير حق، إما لجاهه أو نفوذه.

7- رَشْوَةٌ: الرشوة هي ما يعطى لقضاء مصلحة أو لإلحاق باطل و إبطال حق.

8- مَحْسُوبِيَّةٌ: المحسوبية هي تخصيص الأصدقاء، و الأحباب، بالنتعم دون سواهم من أصحاب الكفاءات.

9- انْتَهَزَ: ينتهز، انتهازا الفرصة: اغتمها و بادر إليها، انتهز الشيء: قبله و أسرع إلى أخذه.

لَا جَدَّةَ فِي الْمَسْؤُولِيَّةِ
وَبِلَادُنَا مَلَيَاتِهِ أَرْجَالُ
وَالْمَجْمُوعَةِ هِيَ، هِيَ
يَا جَوِيلِيَّةُ أَبْشِرْ بِالْقَالِ⁽¹⁾
نَحْنُ لَا نَرْضَى الدُّنْيَا⁽²⁾

إن أوبريت جزائر الحب قد كتبت من أجل التغني بالذكرى الثلاثين للاستقلال فكان من المفروض أن تعبق فخرا واعتزازا بالماضي إلا أن ما شهدته الجزائر بداية من أحداث أكتوبر 1988 من فتن و اضطرابات جعلت الذكرى تدمي قلب الشاعر حزنا وأسى مما دفع الشاعر أن يتخذها منبرا للدعوة إلى الوحدة الوطنية محاولا إيجاد خلاص لإخماد دبيب الفرقة.

2- البعد الاجتماعي:

لقد حاولت الأوبريت في الجزائر بعد الاستقلال أن تقف عند بعض المشاكل الاجتماعية في موضوعات تشترك بخيط رفيع رقيق وهو الحب فكانت أن تناولت القضايا الاجتماعية التالية:

- العمل كضرورة اجتماعية في أوبريت (عزيز وعزيزة) لـ (محمد الأخضر السائحي) - الخلافات الزوجية الناجمة عن الشك في أوبريت (السخاب الأخضر) لـ (محمد الأخضر عبد القادر السائحي)
- الأرض كبعد روعي اقتصادي سياسي في أوبريت (نداء التراب) لـ (محمد الأخضر عبد القادر السائحي) - العودة إلى استلهم نموذج الأسرة الجزائرية التي لبث نداء الفاتح من نوفمبر في أوبريت (علجية وحكاية نصر) لـ (أحمد الطيب معاش) - الحب وما ينجم عنه من عناء بين الآباء و الأبناء وسلطة الأعراف في أوبريت (حيزية) لـ (عز الدين ميهوبي) و أوبريت (خيمة الأفراح) لـ (سليمان جوادي)، و سنحاول فيما يلي التعرف على الطريقة التي توخاها الشعراء في معالجة هذه القضايا.

2-1-عزيز وعزيزة أو الجهاد الأكبر⁽³⁾:

جاءت الأوبريت في شكل قصة حب تجمع بين عزيز وعزيزة بدأت القصة أيام الاستعمار الفرنسي و انتهت في عهد الاستقلال، فهي هو عزيز يطلب من عزيزة أن ترتبط به وفاء لعهودها قبل الاستقلال.

1- قال: الفالُ هُوَ القولُ أو الفعل الذي يُستَبْشَرُ به.

2- المصدر السابق. ص: 16.

3- أوبريت كتبها محمد الأخضر السائحي، عرضت على المسرح الوطني في نوفمبر 1971 و على أمواج الإذاعة و التلفزة الجزائرية و مثلتها: فرقة التمثيل التابعة للإذاعة و التلفزة الجزائرية، أخرجها: كرم مطاوع، أما مضمونها فهو تلخيص لمواقف الاستعمار والثورة و تنتهي باستعراض غنائي عن انجازات الثورة. ينظر: واجهة مخطوطة أوبريات (عزيز وعزيزة أو الجهاد الأكبر)، الملحق، ص: 304.

عزيز:

هَذَا كُنَّا تَوَاعَدْنَا فِيهِ
فَقَدْ نَلْنَا الْأَمَانِي يَا مُرَادِي⁽¹⁾
مُرَادِي⁽¹⁾
حَلَقْنَا أَنْ نَدُومَ عَلَى وَقَاءِ
وَبَقِيَ مَا حِينِنَا فِي اتِّحَادِ
فَهِيََا قَدْ تَحَقَّقَ مَا رَجَوْنَا
وَهَاهُوَ فَاظْطَرِي عِلْمُ الْبِلَادِ⁽²⁾
الْبِلَادِ⁽²⁾

ترفض عزيزة أن ترتبط بعزیز فالوقت لا يزال مبكرا وليس الاستقلال هو آخر المطاف فهناك أشياء أخرى تشغل بالها وتحول بينها وبين التفكير في عزيز أنه واجب بناء الوطن وإكمال مشوار الآباء والأجداد:

عزيزة:

نِدَاؤُكَ مِلْءُ سَمْعِي يَا حَبِيبِي
وَحُبُّكَ دَائِمًا مِلْءُ الْقُلُودِ
سَأَبْقَى مَا حَيَّيْتُ عَلَى عُهُودِي
أَلْبِي يَا عَزِيزُ .. مَتَى تُنَادِي
وَلَكِنْ مَا يَزَالُ هُنَاكَ شَيْءٌ
يُجَادِبُنِي التَّرَدُّدُ فِي الْمُرَادِ
أَبِي وَأَبُوكَ مَا سَعِدَا بِيَوْمٍ
فَهَلْ نَحْيَا لِنَسْعَدَ بِالْوُدَادِ؟⁽³⁾
بِالْوُدَادِ؟⁽³⁾

يضيق عزيز ذرعا بعزیزة ويرى أنه ليس مسؤولا عن بناء وطن تسبب الآباء والأجداد في تضييعه وتسليمه للعدو، محاولا استمالتها ودحض قناعتها:

عزيز:

كَفَاكَ مِنَ التَّمَنُّعِ بَلْ كَفَانِي
فَإِنِّي ضِيقْتُ ذِرْعًا بِالْعِنَادِ
أَبِي وَأَبُوكَ قَدْ جَنَيْنَا⁽⁴⁾ عَلَيْنَا
هُمَا فَتَحَا الطَّرِيقَ لِكُلِّ عَادٍ⁽⁵⁾
عَلَيْنَا
فَقَدْ تَرَكََا الشُّعُورَ⁽⁶⁾ مُفْتَحَاتٍ
وَنَامَا لِلخُطُوبِ⁽⁷⁾ وَلِلْعَوَادِي⁽⁸⁾
مُفْتَحَاتٍ
وَلِلْعَوَادِي⁽⁸⁾

1- مُرَادٌ: هُوَ الْمُبْتَغَى، الْأَمْرُ الْمَرْغُوبُ فِيهِ.

2- محمد الأخضر السائحي: أوبيرات عزيز وعزیزة، "مخطوطة"، ص: 38.

3- نفسه، ص: 38.

4- جَنَى: يَجْنِي، جَنَایَةُ الذَّنْبُ: ارْتِكَابُهُ، جَنَى الذَّنْبِ عَلَيْهِ: جَرَهُ إِلَيْهِ فَهُوَ جَان (ج) جَنَاءَ.

5- عَادٍ: الْعَادِي هُوَ الْمُعْتَدِي، الْعَدُوُّ الْمُتَجَاوِزُ الطَّوْرَ، الْمُخْتَلِسُ.

6- ثَغْرٌ: الثَّغْرُ هُوَ كُلُّ فُرْجَةٍ أَوْ جَوْفَةٍ مُتَفَتِحَةٍ.

7- حَطَبٌ: الْأَمْرُ الْعَظِيمُ الْمَكْرُوهُ (ج) خُطُوب.

8- نفسه، ص: 38.

و يحز هذا الكلام في قلب عزيزة و تعتبره جرما كبيرا، فتسأله كيف استطاع نسيان ما قدمه الجدود من أجل تحرير الوطن داعية إياه إلى تحري الحقائق و تقليب صفحات التاريخ و التمعن بها:

عزيزة:

لَقَدْ أَجْرَمْتَ فِي حَقِّ الْجُدُودِ	أَتَتَّهُمُ الْجُدُودَ بِغَيْرِ حَقٍّ؟
وَمَا بَدَّلَ الْجُدُودِ مِنَ الْجُهُودِ؟	أَتَنَسَى يَا عَزِيزُ جِهَادَ قَرْنٍ
وَأَبْلَوْا فِي الثَّبَاتِ وَفِي الصُّمُودِ	لَقَدْ مَلَأُوا جَزَائِرَنَا نِضَالًا
وَحَاضُوا لِلْعُلَا نَارَ الْوَقُودِ	تَحَدُّوا كُلَّ مُعْتَصِبٍ ⁽¹⁾ دَخِيلِ
رَوَى مَا كَانَ فِي مَاضِي الْعُهُودِ	فَلَوْ قَدْ جَازَ لِلتَّارِيخِ نَطْقُ
تَرَاهُ فَهُوَ مِنْ خَيْرِ الشُّهُودِ ⁽²⁾	فَلَيْتَ الْغَيْبَ يَكْشِفُ عَنْهُ حَتَّى
الشُّهُودِ ⁽²⁾	

و يشرع التاريخ في رواية ملحمة الجزائر، و يصف لنا كيف كان حال الجزائر قبيل الاحتلال

الفرنسي، تتعم بالسلم و يتفجر فيها الحب:

التاريخ:

اسْمَعَا الْآنَ حَدِيثِي وَأَنْظُرَا الْآنَ الْجَوَابُ

« ذات يوم .. يوم بعيد .. منذ مائة عام أو يزيد .. وفي وقت خيم فيه على البلاد .. ظلام فرنسي بغيز .. وضباب .. كان هناك شعب عريق و شباب .. ودماء تجري في العروق .. وعواطف تغلي في الصدور وفي القلوب .. ومع الكره والبغض للمحتل الدخيل .. كانت قلوب تهفو لقلوب .. وشفاه تنطق باسم الحبيب ومأل عراض في مستقبل حر سعيد .. هكذا كانت عزيزة .. و هكذا صار عزيز .. شابان .. غضان في عمر الزهور .. التقيا سويا على غير موعد .. وتواعد سويا على اللقاء كل يوم وكانت بسمات .. وكانت ضحكات وكان حنين ...»⁽³⁾

و تغيرت حال هذه الأرض بقدم المستعمر الفرنسي محاولا تدنيس هذه الأرض بممارساته لقد أطلق العنان لكل أشكال الظلم التي تتجذر في عمق الاستبداد فكان له ما أراد من ممارسات دنيئة تتم عن نفوس مشوهة مريضة لا يتحكم فيها إلا الهوى و الظلال ناقلنا إلينا صورة لما تعج به مجالسهم من فساد للأخلاق:

صوت 1: تعالي هنا

صوت 2: بل هنا "مارجان"

1- غَصَبَ: غَصَبَ الشَّيْءَ: أَخَذَهُ قَهْرًا وَ ظُلْمًا، غَصَبَ فَلَانًا عَلَى الشَّيْءِ: قَهَرَهُ، غَصَبَ الْمَرْأَةُ: زَنَى بِهَا كَرْهًا.

2- المصدر السابق. ص: 38-39.

3- نفسه. ص: 40.

صوت 3: إلي أنا .. لا هنا .. لا هناك

المرأة: سأتيك ...

صوت 1: ما يال فستانها طويل؟

صوت 2: كما طال فيها هواك ... (ضحكات)

صوت 3: على نخب "بيجو" .. اشربوا .. (1).

و راحت فرنسا تتعاطف في غطرسها حين سولت لها نفسها الظن أن الجزائر ما هي إلا قطعة فرنسية ولتحقيق ظنونها استماتت من أجل طمس كل ما له علاقة بالهوية الجزائرية فاستهدفت الدين الإسلامي، و اللغة العربية باعتبارهما المكون الأساسي للشخصية الجزائرية:

مـوريس:

حَتَّى الْهَوَاءِ وَحَتَّى الثُّرَابِ
وَلَكِنَّا نَحْنُ أَهْلُ الْمَكَانِ
هُنَا، وَنَصْنَعُ حَتَّى الزَّمَانَ

هُنَا يَا صَدِيقِي فَرَنْسَا .. وَلَا شَيْءَ
فَلَسْنَا هُنَا يَا صَدِيقِي ضَيُوفًا
صَنَعَ الْمَكَانُ هُنَا كَمَا نَشْتَهِي

جـان:

أَيُمْكِنُ صَوِّغُ الْهَوَى فِي الْجِنَانِ⁽²⁾؟

وَهَلْ تَسْتَطِيعُ تَصَوِّغُ الْقُلُوبِ؟

مـوريس:

بَلَى قَدْ صَنَعْنَا الْقُلُوبَ

بِمَاذَا؟

جـان:

بِتَوْجِيهِ مَكُونِهَا⁽³⁾، بِاللَّسَانِ

مـوريس:

جـان:

لِهَيْبٍ، سَيُحْرِقُنَا وَدُخَانِ⁽⁴⁾

حَذَار .. فَمِنْ تَحْتِ هَذَا الرَّمَادِ

و استخدمت فرنسا من أجل تحقيق غاياتها الاستيطانية كل أشكال الإخضاع و الإذلال لقد اعتبرت الجزائري إنسانا من الدرجة الثانية بل لقد عاملته بكل أشكال الاحتقار:

مـوريس:

1- المصدر السابق، ص: 41.

2- جِنَانٌ: الجِنَانُ هُوَ الْقَلْبُ.

3- مَكُونٌ: المَكُونُ هُوَ الْبَعِيدُ عَنِ الْأَعْيُنِ، الْمُسْتَوْر، الْمَخْفِي الَّذِي لَمْ تَصِلْ إِلَيْهِ الْأَيْدِي.

4- نفسه، ص: 42 - 43.

كثيْرًا، وَعَدْتِ لَنَا غَيْرَ "جَان"
وَعَيْرُ السَّيَّاطِ⁽¹⁾ وَعَيْرُ الْهَوَانِ
الْهَوَانِ
بِمَا فِيهِ .. فَالْنَّاسُ كَالْحَيَوَانِ

أَرَأَيْكَ تَغَيَّرْتَ بَعْدَ الْغِيَابِ
هُنَا لَيْسَ يَنْفَعُ غَيْرُ السُّجُونِ
لَنَا الْيَوْمَ هَذَا الثَّرَابُ الْعَرِيضُ

جـان:

أَرَى أَنَّ ذَاكَ عَهْدًا مَضَى فَذَاكَ .. زَمَانٌ وَهَذَا زَمَانٌ⁽²⁾

و رغم استبداد فرنسا كان عزيز يدعو حبيبته عزيزة للقاء والسلوى و الاستماع بالوقت إلا أن
عزيزة ترفض ذلك، فلن يطيب لها زواج في ظل استبداد غاشم، إنها لا ترض أن تكون خادمة في أحد
بيوت المعمرين و زوجها محتقر و أطفالها عبيد لفرنسا:

عـزيز (مستأنفا حديثه الأول):

"فَلَا بُدَّ لِلْقَيْدِ أَنْ يَنْكَسِرَ"
وَلَمْ تَلْتَفِتْ لَهُمُومَ الْبَشَرِ
وَتَسْبِقُ مِنَ الدَّهْرِ ذَاكَ الْخَطَرَ

فَلَوْ شِئْتُ سِرْنَا مَعًا فِي الطَّرِيقِ
فَهَيَّا بُبَادِرْ خُطُوبَ الزَّمَانِ

عزيزة (بلوم):

لَخَادِمَةٍ زَوْجَهَا مُحْتَقَرٌ
"لِمُورِسٍ"؟! حَسْبُكَ هَذَا الْهَذَرُ!⁽³⁾⁽⁴⁾
الْهَذَرُ!⁽³⁾⁽⁴⁾

وَهَلْ يَا عَزِيزُ تَرُوقُ الْحَيَاةَ
كَفَانًا .. أُنْجِبُ أَيْضًا عَيْدًا

و يلح عزيز رغم الظرف المرير الذي تعيشه البلاد في الطلب، ولكن عزيزة ترفض ذلك
مؤجلة أمر الزواج إلى ما بعد الاستقلال، لتشرط على عزيز أن يكون مهرها هو تحرير الوطن لأنها
ترى أن الزواج في ليل الاستعمار ما هو إلا ذلٌ وهوان:

عزيزة:

وَحَدَّثَنِي عَنْ الْحَقِّدِ فَهُوَ أَعْظَمُ شَانَا
قَدْ نَبَذْتُ الْعُهُودَ وَالْإِيمَانَا

فَدَعِ الْحُبَّ يَا عَزِيزُ
أَنَا قَدْ أَعْطَيْتُكَ الْعُهُودَ وَلَكِنْ
لَنْ يَتِمَّ الزَّوْاجُ مِنْ دُونِ مَهْرٍ

عزيز:

إِنَّهُ حَاضِرٌ خُذِيهِ الْآنَ

عزيزة:

1- سَوْتُ: السَّوْطُ هُوَ مَا يُضْرَبُ بِهِ مِنْ جِلْدٍ مَطْفُورٍ.

2- المصدر السابق. ص: 43.

3- الْهَذَرُ: هُوَ سَقَطُ الْكَلَامِ الَّذِي لَا يُعْبَأُ بِهِ.

4- نفسه. ص: 45.

رَاحَ يُعْرِى جَبَانَةً وَجَبَانًا
عَانِسًا⁽²⁾ .. أَوْ نَنَالَ مُنَانًا
مُنَانًا
مَا لَقَبْنَا مِنَ الشَّقَاءِ، كَفَانَا

مَا الزَّوَّاجُ الدَّلِيلُ إِلَّا اقْتِضَاحُ
أَنَا لَنْ أَقْبَلَ الزَّوَّاجَ .. سَابِقِي
لَمْ أَعُدْ أَقْبِلُ التَّحْدِي .. كَفَانَا

عزیز:

لِي رَجَاءٌ عَزِيزَتِي

عزیزة:

سَأَلْبِي الرَّجَاءَ مَهْمَا كَانَا

قُلْ عَزِيزِي

عزیز:

إِنَّ قَلْبِي طَوَّلَ الْمَدَى مَا خَانَا

أَنْ تَدُومِي عَلَى الْوَفَاءِ .. عِدِّي

عزيزة:

يَا حَبِيبِي مِنْ حُبَّنَا وَهَوَانَا

ضَحَّ (3) بِالْحُبِّ .. فَالْجَزَائِرُ أَعْلَى
أَعْلَى

وَعَلَىٰ حُبِّهَا التَّقَىٰ قَلْبَانَا

نَحْنُ قُلُوبَانِ يَحْنُوَانِ عَلَيْهَا

وَإِنْ طَالَ يَا عَزِيزُ نَوَانَا⁽⁴⁾(5)
نَوَانَا⁽⁴⁾(5)

سَوْفَ أَبْقِي عَلَى الْعَهْدِ

قتنع عزيز أخيرا أنه لا مجال لجني ثمار حبة قبل أن تستقل الجزائر فاختار طريق المقاومة

و كانت البداية بقتله لأحد الفرنسيين:

الفرنسي: أَنْتَ؟ مَنْ أَنْتَ؟

عزیز: صدیق من اجل الأصْدقاء

1- قِرْآنُ: الْقِرْآنُ هُوَ الْجَمْعُ بَيْنَ الزَّوْجَيْنِ بِالْعَقْدِ.

2- عَائِشَةُ: عَسَتْ الْبَيْتُ: طَالَ مَكْثُهَا فِي بَيْتِ أَهْلِهَا بَعْدَ ادْرَاكِهَا وَ لَمْ تَتَزَوَّجْ، فَهِيَ عَائِشَةُ (ج) عُنُسٌ وَ عَوَانِسُ.

3- ضَحَّ: ضَحَّى بنفسه أو بمصلحته في سبيل كذا : بذلها عن طواعية تألبية لواجب مقدس.

4- نَوَى: النَّوَى هُوَ الْبُعْدُ.

5- المصدر السابق، ص: 50- 51.

الفرنسي: الفرنسي وفي - لا يجاري في الوفاء
عزيم: فتعال الآن خلفي ستراني في الفناء
الفرنسي: لا تدعن لست أقوى أنا في أوج العياء
أثقلثي الخمر حتى صرت أمشي للوراء
يخرجان ويتمادي الرقص .. ثم

صوت (1): مات سيسيل

صوت (2): كيف مات؟

صوت (3): محال

صوت (4): بل قفوا لحظة نرى الأمر

الجميع: شكراً⁽¹⁾

و هكذا ينطلق عهد الانتفاضات الشعبية ويشير الشاعر إلى ثورة الأمير عبد القادر كبداية
لأكبر مقاومة منظمة وإلى ضراوتها ثم كيف أرعبت الاستعمار الفرنسي وحرمته من كرى النوم:
الأمير:

وَاقْدِفِيْهِمْ يَا جِبَالُ	إِيْهِ يَا أَرْضُ ابْلَعِيْهِمْ
وَمَعِي هَذِي الرَّجَالُ	لَنْ يَعْيشُوا فِي بِلَادِي
إِنَّهُمْ مِثْلُ الرَّمَالِ	سَوْفَ نَذْرُوهُمْ رَمَاداً
مُطْمَئِنِّينَ مُحَالِ	وَمُحَالٌ أَنْ يَتَأَمُّوا
وَاضْرِبُوهُمْ عَنْ شِمَالِ ⁽²⁾	اضْرِبُوهُمْ عَنْ يَمِينِ
شِمَالِ ⁽²⁾	

و تتمادي فرنسا في سياستها الإدماجية لمسح الشعب الجزائري قلبا و لسانا «ليسهل ابتلاعه و
ينسلخ من عقيدته الإسلامية ليدب إليه الضعف و الخور و ينتهي أمره»⁽³⁾.

جان:

لَا .. حَذَار. لَا أَمَانُ	
إِنَّهُمْ أَصْحَابُ شَانِ	إِنَّهُمْ أَصْحَابُ بَأْسِ ⁽⁴⁾
	بَأْسِ ⁽⁴⁾

1- المصدر السابق، ص: 52.

2- نفسه، ص: 54 - 55.

3- يحي الشيخ صالح: شعر الثورة عن مفدي زكريا، دراسة فنية تحليلية، دار البعث للطباعة والنشر، قسنطينة، الجزائر، ط 1،

1، 1987، ص: 99.

4- بَأْسٌ: هُوَ الْعَذَابُ الشَّدِيدُ.

لَيْسَ فِيهِمْ مِنْ ذَلِيلٍ	لَيْسَ فِيهِمْ مِنْ جَبَانٍ
ثَوْرَةٌ فِي كُلِّ حِينٍ	وَتَبَّةٌ ⁽¹⁾ فِي كُلِّ آنٍ
كُلَّمَا جِئْنَا مَكَانًا	دَخَلُوهُ مِنْ مَكَانٍ
وَإِذَا مَاتَ فُلَانٌ	قَامَ فِي الْحِينِ فُلَانٌ

موريس:

لَنْ يَتُورُوا بَعْدَ هَذَا	إِنَّهُمْ لَاقُوا الْهَوَانَ
وَمَسَخْنَاهُمْ فَعَادُوا	لَا فَوَادَ لَا لِسَانَ
هَذِهِ الْأَرْضُ سَتَبْقَى	مَلَكْنَا طُولَ الزَّمَانِ ⁽²⁾
	الزَّمَانِ ⁽²⁾

و رغم كل محاولات فرنسا للنيل من هذه الأرض و رغم استماتتها من أجل البقاء عليها و مسخ هويتها إلا أن كل هذا غدي بفضل كفاح أبناء الجزائر أضغاث أحلام و مزاعم ليعود الحق إلى أصحابه و تؤكد الجزائر حقيقة انتمائها العربي الإسلامي رغم عهد الاحتلال الذي عمر طويلا:

التاريخ:

وَانْتَهَتْ أَحْلَامُ قَرْنٍ	وَظُنُّونَ هَمَجِيَّةَ
زَعَمُوا الْأَرْضَ سَتَغْدُوا	ذَاتَ يَوْمٍ أَجْنَبِيَّةَ
وَهِيَ أَرْضٌ بِسَمَاهَا	وَهَوَاهَا عَرَبِيَّةَ ⁽³⁾
	عَرَبِيَّةَ ⁽³⁾

تعلن الجزائر بالاستقلال عهدا جديدا هو عهد البناء والتشييد و يؤكد الشاعر على أهمية العمل فلا ثورة بدون عمل و لا استقلال فعلي دون إعادة بناء الوطن:

التاريخ:

« العمل كلمة رائعة لو تدركان .. منها سحر الوجود فيها عظمة الإنسان .. و رقي الأمم .. العمل .. إنه هو أساس الثورة كل ثورة أي ثورة. بل إن الثورة هي العمل نفسه وثورة بلا عمل .. هي قلب أجوف بلا نبضه بلا حياة بلا فجر .. بلا مستقبل .. و حذار يا ولدي أن تخدع بأن الثورة هي نهاية مرحلة و أن الاستقلال هو نهاية الثورات أو خاتمة المطاف ..»⁽⁴⁾.

1- وَتَبَّ: وَتَبَّ الرَّجُلُ: قَفَزَ، وَتَبَّ عَلَى غَيْرِهِ: غَالِبَهُ.

2- محمد الأخضر السائحي: أوبيرات عزيز وعزيزة، "مخطوطة"، ص: 55 - 56.

3- نفسه، ص: 56.

4- نفسه، ص: 57.

و كأسلوب يجمع أطماع فرنسا تتبنى الجزائر سياسة التأميمات لضمان استقلالها الاقتصادي
فالحرية ليست علما يرفرف و نشيد يدوي و إنما هي امتلاك لجميع البنى التحتية و سد جميع أبواب
التبعية للأجنبي على جميع المستويات الثقافية، السياسية، الاقتصادية:

موريس:

قَدْ خَسِرْنَا كُلَّ شَيْءٍ لَا قَدِيمَ لَا جَدِيدَ
كَانَ ظَنِّي أَنَّهُ يَكْفِيهِمْ لَفْظٌ مَجِيدُ
رَايَةَ تَخَفِيقَ فِي الْبَابِ وَ طَغْرَى⁽¹⁾ وَ نَشِيدُ
فَإِذَا هُمْ قَدْ أَفَاقُوا
أَمَّمُوا الْبُثْرُولَ وَ الْغَازَ
قَدَّمُوا مِنْ أَجْلِ هَذَا
لَيْسَ هَذَا يَا صَدِيقِي
كُلُّ بَنِكَ أَمَمُوهُ
لَمْ نَعُدْ تَمَلِكُ شَيْئًا
أَدْرَكُوا الْمَعْنَى الْبَعِيدَ
وَلَمْ يَنْسُوا الْحَدِيدَ
أَمَسَ مَلِئُونَ شَهِيدَ
وَحْدَهُ قَالَا مَرُّ أَفْظَعُ
كُلُّ حَقْلٍ، كُلُّ مَصْنَعٍ
لَيْسَ غَيْرَ الصَّمْتِ يَنْفَعُ⁽²⁾
يَنْفَعُ⁽²⁾

و للحاق بركب الأمم و انطلاقة سليمة في طريق بناء جزائر استقلال كان على الجزائريين
تبني رؤى اجتماعية جديدة وتغيير بعض الذهنيات المتوارثة كضرورة أن تشارك المرأة الرجل في
العمل كما شاركته بالأمس الكفاح و النضال على أن لا يعيقها ذلك على أداء واجباتها كأم و ربة
منزل:

الفتاة 1: أَيْنَ تَمْضِينَ؟

الفتاة 2:

أَنَا عَامِلَةٌ قَدْ أَتَيْتُ
وَمَضَى أَمَسٌ وَوَلَّى عَهْدُهُ
أَنَا فِي الْمَدْرَسَةِ مِثْلُ أَخِي
ثَوْرَةُ النَّحْرِ خُصَّتْهَا مَعًا
لَمْ يَعْنِي ابْنِي وَ لَا حُبِّي لَهُ
أَخْتَاهُ وَقْتُ الْعَمَلِ
إِنَّمَا الْمَرْأَةُ أَخْتُ الرَّجُلِ
وَأَرَى الْمَكْتَبَ مِثْلُ الْمَنْزِلِ
فَلْتَسِرْ فِي ثَوْرَةِ الْمُسْتَقْبَلِ
عَنْ نِصَالِي عَنْ جِهَادِي الْأَوَّلِ

الفتاة 1:

1- طَغْرَاءُ: الطَّغْرَاءُ، وَ الطَّغْرَى هي علامة كانت ترسم على المناشير و المَسْكُوكَاتِ الْحُكُومِيَّةِ، وَ تُطْلَقُ الْيَوْمَ عَلَى الشَّعَارِ الَّذِي
الذي تختاره الدولة رمزًا لنظامها (ج) طَغْرَاءَاتٌ، وَ طَغْرِيَّاتٌ.

2- المصدر السابق، ص: 61.

وَأَنَا مِثْلَكَ أَمْسَى شَيْ
وطني يدْعُوا بَنِيهِ
فَأَنَا فِيهِ حَقٌّ
فَلَنَسِرَ جَنَابًا لَجَنَابِ
كُلُّنَا أَمْسَ حُمَاةُ
فِي طَرِيقِي لِلْحَيَاةِ
مِثْلَمَا يَدْعُو الْبَنَاتُ
وَعَلَيْنَا وَاجِبَاتُ
الْفَتَى مِثْلُ الْفَتَاةِ
كُلُّنَا الْيَوْمَ بَنَاتُ

الفتاة 2:

فَتَعَالَى نُسْرَعُ الْآنَ فَقَدْ فَاتَتِ الْقَوَاتُ⁽¹⁾

و في إشارة من الشاعر إلى أن عهد الاستعمار قد ولى ومضى يتساءل مورييس على لسان فرنسا عن وجهته بعد استقلال الجزائر؟ فيجيبه التاريخ أنه لا مكان له فثورة الجزائر ألهمت كل الشعوب المظلومة لنيل حريتها لذا عليه العودة إلى أرضه.

مورييس: كَيْفَ أَصْنَعُ؟ أَيْنَ أَمْضِي؟
التاريخ: كُلُّ أَرْضٍ سَتَرَى فِيهَا الْجَزَائِرَ
هِيَ وَاسَتْ كُلَّ شَعْبٍ وَأَعَانَتْ كُلَّ ثَائِرٍ
بِفِلَسْطِينَ نَظِيرٍ وَبِفَتْحَامَ نَظَائِرٍ
وَمُرَبِّيقَ شَبَابٍ طَائِرٍ الْوَتْبَةَ قَادِرٍ
دَرَبَهَا الْمَرْمُوقُ فِيهِ كُلُّ مَنْ أَخْلَصَ سَائِرٍ
لَمْ يَعْذُ فِيهَا عَبِيٌّ لَمْ يَعْذُ فِيهَا مُغَامِرٍ
أَيُّ شَعْبٍ صَنَعَتْهُ هَذِهِ الثَّوْرَةُ ظَافِرٍ

جـان: فَاتَّبِعْنِي يَا صَدِيقِي.

مورييس: أَيْنَ نَمْضِي؟

جـان: سَنَسَافِرُ⁽²⁾.

و حين يفصح التاريخ عن مآثر الأجداد يقتنع عزيز بكلام عزيزة ويدرك أن المسيرة لم تنته بالاستقلال مؤمنا بالعمل كسبيل لبلوغ المعالي ويدرك أن عرسه بعزيزة لن يكون إلا بعد بناء الوطن وتشبيده:

عزيز:

فَانْكَرُوا أَبْهَا التَّارِيخِ شُكْرًا
عَرَفْتُ عَزِيزَتِي مَا قُلْتُ حَقًّا
لَقَدْ أَحْسَنْتَ فِي هَذَا الْمَقَالِ
قَدْ انْطَبَقَ الْجَوَابُ عَلَى السُّؤَالِ

1- المصدر السابق، ص: 60 - 61.

2- نفسه ، ص: 62.

فَهَيَّا نَبْدَا الْأَعْمَالِ هَيَّا
فَلَا تَسْمُو شُعُوبٌ دُونَ كَدِّ
سَاعِدُو فِي الصَّنَاعَةِ عَبْقَرِيًّا⁽¹⁾.
عَبْقَرِيًّا⁽¹⁾.
وَأَجْعَلْ لِلْفَلَاخَةِ فِي فُؤَادِي
وَاهْتَفِ فِي سُرُورٍ وَاعْتَزَّازِ
فَإِنَّ الْجَدَّ مِنْ أَسْسِ الْمَعَالِي
وَلَا تُبْنِي الْفَخَارُ بِلَا نَضَالِ
وَأَبْدُلْ فِي التَّعْلَمِ كُلَّ مَالِي
مَكَانًا لَيْسَ يَخْطُرُ عِنْدَ بَالِ
عَزِيزَةٌ قَدْ وَصَلْنَا لِلْكَمَالِ⁽²⁾
لِلْكَمَالِ⁽²⁾

و يتحقق حلم عزيز بالظفر بعزيزة فالمهر جاهز والجزائر تسير قدما للأمام وهو يبذل كل جهده حال جميع عمال الجزائر يكدون ويجهدون من أجل صنع عرس عزيزة وعزيز وعرس الجزائر في ظل عزة وكرامة لا يمكن المساس بها:
عزيزة:

بَلْ أَدْعُ كُلَّ عَامِلٍ وَقُلِّ
فَعُرْسُنَا لَوْلَاهُمْ
وَفَرَحَةُ الْأَبْطَالِ لَا
مَعِيَ يَحْيَا الْعَمَلُ
لِظِلِّ وَهَمٍّ أَوْ أَمَلٍ
يَصْنَعُهَا إِلَّا الْبَطْلُ⁽³⁾
الْبَطْلُ⁽³⁾

و تنتهج الجزائر مبدأ الاشتراكية كإصلاح اجتماعي يحقق الكرامة الاجتماعية المبنية على أساس التعاون والمساواة في الفرص و نبذ جميع أشكال الطبقة:
الجميع:

وَسَمَّضِي فِي الْكِفَاحِ
كُلُّ يَوْمٍ بِسِلَاحٍ
نَحْنُ فِي الْعَهْدِ السَّعِيدِ
نَحْوَ غَايَاتِ النَّجَاحِ
كُلُّنَا فِي الْاعْتِقَادِ
أَشْتَرَاكِي الْمَبَادِي
هَمُّنَا مَجْدٌ بِلَادِ
كُلُّنَا فِيهَا سَعِيدٌ⁽⁴⁾
سَعِيدٌ⁽⁴⁾

و هكذا يدعُو محمد الأخضر السائحي أبناء الجزائر إلى العمل مبينا مدى أهميته مؤكدا أن الاستقلال السياسي ما هو إلا حبر على ورق إن لم يصاحبه تحرر اقتصادي، ثم إن الشاعر يحاول غرس بذرة تغليب حب الوطن على حب رغبات النفس في نفوس الشباب الجزائري لأنه يرى بأن لا عزة ولا كرامة و لا تمتع بالحرية لإنسان لا يأكل و يلبس مما ينتج ضارب بذلك لنا مثلا بسيطا، فأي

1- عَبْقَرِيٌّ: الْعَبْقَرِيُّ هُوَ الْكَامِلُ مِنْ كُلِّ شَيْءٍ، الَّذِي لَيْسَ فَوْقَهُ شَيْءٌ، السَّيِّدُ، كُلُّ مَا يَتَعْجَبُ مِنْ كَمَالِهِ، وَ قُوَّتِهِ، وَ حَذَقِهِ.

2- المصدر السابق. ص: 62 - 63.

3- نفسه، ص: 63.

4- نفسه، ص: 64.

زواج هذا لعزیز من عزیزة و هو عاطل على العمل؟ و البلاد في حرب و ظل تبعية اقتصادية! إلا زواج الذل و الهوان!.

2-2- السخاب⁽¹⁾ الأخضر⁽²⁾:

تبدأ الأوبريت عندما يقع حدث يؤدي إلى نوع من الجفوة بين الحبيبين (ريم وسعيد)، و لأن الأمر لا يمكن أن يستمر على هذا الوضع يعود الحبيبان إلى الماضي، ليستنطقا تلك الذكريات الجميلة ليسردا على مسامعنا رحلة حبهما منذ لحظة اللقاء إلى اللحظة التي تزف فيها الحبيبة عروسا لحبيبها. يختار سعيد الجو المناسب للم شمله مع زوجته ريم فالليلة جميلة اكتمل فيها البدر، منتقيا لها من ألفاظ التودد، فما كان من ريم بعد سماعها لكلامه، سوى أن تهدأ، فهي الأخرى انتظرت سماع مثل هذه العبارات الجميلة منذ زمن:

ريم: يَا حَبِيبِي.

مِنْ زَمَانٍ وَقَوَادِي يَتَمَنَّى هَمْسَةً مِنْ خَيْرِ حَادٍ.

يَسْتَعِيدُ الْحُبَّ فِيهَا وَيُنَادِي.

لَيْسَ إِلَاكَ حَبِيبِي، لَيْسَ إِلَاكَ مُرَادِي

يَا حَبِيبِي، أَيْنَ جَنَاتُ الْوَدَادِ؟⁽³⁾.

يتغنى كل من سعيد و ريم بيوم اللقاء، ذلك اليوم الذي باح فيه سعيد بحبه لريم، فما كان منها إلا أن قابلته بالصد والتمنع، إلا أن عنادها هذا، زاد سعيدا إصرارا و تمسكا بها لأنه يدرك أن الحب لا يحلو إلا بعد طول جهد:

سعيد:

سَوْفَ يَحْلُو - إِنْ صَقَا بَعْدَ لِقَانَا -

كُلُّ شَيْءٍ مِنْ جَدِيدٍ⁽⁴⁾.

و بعد طول حرمان وبعد الوصل يدعو سعيد ريم للذهاب معه في رحلة، تشمل ربوع الوطن ليتمتعا بأمانى حبهما، فما كان على ريم إلا أن استجابت لنداء الحبيب:

سعيد:

1- السخاب: هو قلادة من رياحين ليس فيها لؤلؤ و لا جواهر (ج) سَخَبٌ، تطلق في جنوب الجزائر على عقد من الطيب المطحون تتجمل به النساء.

2- يقول محمد الأخضر عبد القادر السائحي «هذه الأوبرات كتبت خلال سنتي 1972 و 1973». و «حسب علمي أنها لم تلحن إلى الآن»، ينظر: محمد الأخضر عبد القادر السائحي، رسالة خاصة، أرخت بتاريخ 2007/11/29، ينظر الملحق، ص: 298.

3- محمد الأخضر عبد القادر السائحي: واحة الهوى، الشركة الوطنية للطبع و التوزيع، الجزائر، د ط، 1973، ص: 68.

4- نفسه، ص: 72.

يَا غَزَالِي أَيُّ حِيلَةٍ لَانْطِلَاقَاتِ الطُّفُولَةِ
قَدْ تَغْنَى كُلُّ غُصْنٍ فِي رَوَابِينَا الْجَمِيلَةِ
وَتَعَالَى صَوْتُ لَحْنٍ لِأَمَانِينَا الْعَلِيَّةِ
فَتَعَالَى، يَا غَزَالِي نَتَجَوَّلُ فِي الرَّبُّوعِ
وَنُغْنَى لِلْأَمَانِي، لِلرَّبِّيْعِ⁽¹⁾

و تبدأ مسيرة الحب لتخط الرحال في سطيف هذه المدينة الرائعة الجميلة فيزهو الحب بريم
و سعيد:

المجموعة رقم 4: قصيدة الحب «سطيف»

وَعَلَى الْحُسْنِ يَطُوفُ
أَعْيُنُ سَكْرَى وَأَحْلَامُ الصَّبَايَا كَالطُّيُوفِ
حَوْلَ رِيمٍ وَسَعِيدٍ⁽²⁾

يسفر الصباح في مدينة العلمة عن تبادل ابتسامات بين ريم و سعيد، فيتغنى كل منهما بما وراء
الابتسامة من جمال وتحنان، فالابتسامة رمز الأمان، ليعم الحب العلمة بأسرها و يصل إلى كل القلوب.
ريم:

يَا بَسْمَةً كَالشَّعْرِ فِي خَفَقَانِهَا
رَفَتْ بِهَا الْأَعْمَاقُ فِي غَلِيَانِهَا
شَقَّةً تَبِينُ وَنَظْرَةً مَلَأَ حَيَاةَ
فِي جَمَالٍ مِنْ وَرَاءِ حَنَانِهَا⁽³⁾

ينزل ريم و سعيد جميلة، و أمام روعة المكان يكتشف سعيد أنه لم يدرك عمق حبه لريم إلا
عندما توالى السنون، فظل باقيا، راسخا، أما آثار جميلة فيها هي الأخرى تبصر ميلاد حب جديد فهي
لطالما كانت على مر التاريخ حضنا للحب وربيعا للقلوب:

المجموعة رقم 6:

رَأَتْ الْآثَارُ مِيلَادَ رَبِيعٍ فِي الْقُلُوبِ
فَاسْتَعَادَ التَّارِيخُ ذِكْرَى كَمْ لَدَيْهَا
مِنْ حَبِيبٍ
مِثْلَ رِيمٍ وَسَعِيدٍ⁽¹⁾

1- المصدر السابق، ص: 73.

2- نفسه، ص: 75.

3- نفسه، ص: 77.

و يصل موكب الحب إلى جسور قسنطينة، حيث يدعو سعيد ريم للحديث فحديث ريم يحلو له و يطيب، و من معين قسنطينة شرب الحبيبان فازداد الحب و نما:
المجموعة رقم 7:

رَشَفَ⁽²⁾ الحُبُّ كُؤُوسًا مِنْ مَعِينٍ لِلْجَمَالِ.
فَهُنَا رَوْعَةٌ حُسْنٌ بَيْنَ هَاتِيكَ اللَّيَالِي.
حَوْلَ رَيْمٍ وَسَعِيدٍ⁽³⁾.

يحط الرجل هذه المرة في سكيكدة، حيث تحتضن هذه الأخيرة عرس ريم وسعيد في جو بهيج فالألحان تهبط من السماء، و الأزهار و الأشجار تغمرها النشوة:

رِيم: يَا لِحُونَ⁽⁴⁾ السَّمَاءِ، انْزِلِي هَا هُنَا
وَابْعَثِي أَنْعَمًا بَيْنَ هَذَا الْهِنَا
نَعْمَاتُ الْهَوَى إِذْ تَهْزُ الدُّنَى
طَرَبًا بِالْأَلِيِّ تَوَجُّوا بِالْمُنَى، رَأْسَ هَذَا
الْعُرُوسِ⁽⁵⁾

و بعد أخذ ورد يفتح كل من سعيد و ريم قلبه للآخر، تزول الشكوك بتأكيد الواحد منهما للآخر بأنه ما يزال على عهد الوفاء فلا يمكن للحب أن يضيع فهو باق ببقاء تلك المدن الخالدة:

سَعِيد: لَا تَقُولِي. أَيُّهَا الحُبُّ الْوَدَاعُ
بَلْ أَعِيدِي ذِكْرِيَّاتٍ عَزَفَتْ لَحْنُ الْبِقَاعِ⁽⁶⁾
فَهِيَ أَشْهُودُهُ حُبٌّ خَالِدٌ عَبْرَ الْبِقَاعِ⁽⁷⁾

رِيم: أَصَحِّحُ يَا حَبِيبِي
لَمْ تَحْنُ عَهْدَ فَوَادِي
سَعِيد: أَبَدًا مَا خُنْتُ عَهْدًا

مَدَّ عَرَفْتُ الحُبَّ صَرَفًا⁽¹⁾

1- نفسه، ص: 80.

2- رَشَفَ: رشف الماء: مَصَّهُ بِشَفْطِيهِ، رشف الاناء: شرب كل ما فيه.

3- المصدر السابق، ص: 84.

3- لَحْنٌ: اللحن في الموسيقى هو الصوت الموسيقي الموضوع للأغنية، (ج) ألحان، و لِحُونٌ

4- نفسه، ص: 85.

5- بِقَاعٌ: الْبِقَاعُ هُوَ الْمُرْتَفِعُ مِنْ كُلِّ شَيْءٍ.

6- الْبُقْعَةُ: هي الْقِطْعَةُ مِنَ الْأَرْضِ، (ج) بقاع و بقع

وَقَطَّعْتُ الْحُسْنَ غَضًّا⁽²⁾

وعزفت اللحن سحرا

وتغنينا جميعا⁽³⁾

و قد عمد الشاعر في نهاية كل مقطع غنائي إلى ترديد اللازمة التي افتتح بها نصه الغنائي و ذلك لإعطاء دفع لمجرى الأحداث وإثارة الفضول من أجل متابعه المقطع تلو الآخر خصوصا و أنها تنتهي بطرح سؤال عن طبيعة الرحلة التي عاشها ريم وسعيد، أضف إلى ذلك ما تلعبه من دور فعال يتمثل في ربط مختلف الأناشيد والتي اختلفت من مقطع إلى آخر ويجعلها تصب في أنشودة واحدة طويلة:

المجموعة الكبرى:

أَقْبَلْتُ لَيْلَةَ حُبٍّ.

ذَاتَ يَوْمٍ مِنْ بَعِيدٍ.

وَإِذَا بِالْبَدْرِ يَحْكِي.

قِصَّةَ الْحُبِّ الْوَحِيدِ.

حُبُّ رِيمٍ وَسَعِيدٍ.

أَفْتَدْرِي كَيْفَ كَانَتْ رَحْلَةُ الْحُبِّ الْوَحِيدِ⁽⁴⁾.

و هكذا فإن هذه الأوبريت تعالج قضية الحب القائم بين الأزواج و كيف يمكن له أن يفتر، مما يستلزم وقفة للحوار بين الزوجين بتبادل وجهات النظر و اللوم و العتاب، ثم كيف تكون الذكريات الجميلة سببا في بعثة من جديد، يقول الكاتب عن سبب كتابته لهذه الأوبريت: «هي عبارة عن تسجيل لمواقف عشتها في هذه المدن، و استعمال اسمي البطلين (ريم و سعيد) هو استعمال مسرحي و ليس واقعا معاشا فعلا، المقطع الواقعي الوحيد هو مشهد العتاب فقد حدث أمر أدى إلى نوع من الجفوة بيني و بين السيدة زوجتي أزالها عتاب صريح طهر القلوب و غسل النفوس من أدران الشكوك فعادت حياتنا إلى الصفاء والهناء والاطمئنان والحمد لله»⁽⁵⁾.

إن المنتبِع لما جاء في الأوبريت يجدها عبارة عن مجموعة من الخواطر التي تغرق في الذاتية التي لا تخضع إلى ترابط ولا تحمل أي صراع درامي يؤهلها للتبلور في شكل قصة ناضجة.

7- صَرَفْتُ: الصَّرَفُ هو الْخَالِصُ من كل شَيْءٍ.

1- غَضٌّ: يَغْضُ، النَّبَاتُ: نَضْرُ وَ طَرُوْ فَهُوَ غَضٌّ، غَضَّتِ الْمَرْأَةُ: رَقَّ جِلْدُهَا، وَ ظَهَرَ دَمُهَا.

2- المصدر السابق، ص: 91 - 92.

3- نفسه، ص: 92.

4- محمد الأخضر عبد القادر الساتحي، رسالة خاصة، أرخت بتاريخ: 2007/11/29، ينظر: الملحق، ص: 298.

2-3- نداء التراب أو رباعيات الهجرة الضائعة⁽¹⁾:

جاءت الأوبريت في ستة مقاطع غنائية تؤدي من طرف المجموعة الصوتية، يسبق كل مقطع تمهيد من طرف الراوي يختمه بسؤال ليجد جوابه في المقطع الغنائي.

في المقطع الأول ينقل لنا الشاعر صورة عن الهجرة الجماعية التي عرفت الأرياف الجزائرية قبل الاستعمار، حيث اتجه الناس وراء طلب رخاء العيش، الذي سُمع به في المدن، فخلت الأرياف وتناسى الفلاح الجزائري سنين كفاحه وسط الحقول، أين كانت تغدق عليه بالخيرات، متسائلا عن سبب هذا الرحيل و هذه الهجرة:

الشاعر:

وَعَنِ الْأَرْضِ. أَرْضِنَا مَا سَلَوْنَا ⁽²⁾	نَحْنُ قَوْمٌ عَلَى الْفَلَاخَةِ عِشْنَا
سَلَوْنَا ⁽²⁾	
تُعْدِقُ ⁽³⁾ الرِّزْقَ وَالسَّلَامَ عَلَيْنَا	فِي هَوَاهَا جُهِودُنَا كُلَّ يَوْمٍ
عَلَيْنَا	
وَأَبَادُوا حُقُولَنَا فَصَبَرْنَا	كَمْ أَرَادُوا بِـلَادِنَا فَمَنَعْنَا
هَذِهِ الْهَجْرَةُ الْغَرِيبَةُ عَنَّا؟ ⁽⁴⁾	كَيْفَ كَانَ الرَّحِيلُ؟ بَلْ كَيْفَ كَانَتْ
عَنَّا؟ ⁽⁴⁾	

و بحلول الاستعمار الفرنسي 1830 أفتكت الأراضي من الفلاح الجزائري بالقوة ومنحت للأجنبي من سجين ولص ومنتشرد ليزوق الجزائري أبشع أنواع الهوان حين أحرقت أرضه وقطعت سبل رزقه:

الشاعر:

1- أوبريت لمحمد الأخضر عبد القادر السائحي كتبت بتاريخ 1980/03/26، نشرت بمجلة المجاهد عدد 1048 بتاريخ 11 رجب 1401هـ، 15 ماي 1981 كما لحنها الموسيقار عبد الله كريبو و أدتها مجموعة من المطربين و المطربات في الاذاعة و التلفزة الجزائرية في 17 جوان 1982. و الأوبريت عبارة عن « عرض غنائي يصور المراحل التي مرت بها علاقة الفلاح الجزائري مع الأرض: - قبل الاستعمار. - أثناء الاستعمار - بعد الاستقلال و ما يطلب منه الآن للنجاح في عملية الإنتاج وتحسينه»، ينظر: محمد الأخضر عبد القادر السائحي: اقرأ كتابك أيها العربي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د ط، 1985، ص: 101.

2- سَلَى: سَلَى عَنْ هَمٍّ، و منه كشفه و أزاله عنه، سَلَى فلانا عن الشيء جعله ينساه.

3- غَدَقَ: غَدَقْتُ الْأَرْضُ: كَثُرَ فِيهَا الْمَاءُ، أَخْصَبَتْ. غَدَقْتُ عَيْنُ الْمَاءِ: غَزُرَتْ.

4- نفسه، ص: 102.

أَحْرِقُوا الْحَرْتَ: أَهْلِكُوا النَّسْلَ
جَعَلُوا أَرْضَنَا خَرَابًا مُرِيْعًا
فَعَلُوا كُلَّ ذَلِكَ: بَلْ فَعَلُوا
أَخَذُوا الْأَرْضَ مِنْ دُونِهَا اعْتِصَابًا
وَأَقْتَنَانَا(1)
وَأَقْتَنَانَا(1)
أَفْتَوْ كُلَّ شَيْءٍ مُوَصِّلٍ لِلرَّخَاءِ
وَجِبَالًا تَعُجُّ بِالْبُؤْسَاءِ
أَكْثَرَ مِنْهُ شَرَّاسَةً وَهَوَانًا
وَأَحْتِيَالًا وَخُدْعَةً وَافْتِنَانًا(1)

و استمر الأمر على حاله إلى أن استقلت الجزائر، فعادت الأراضي إلى أصحابها الشرعيين
إلا أن الجزائري الذي عاش لمدة طويلة بعيدا عن أرضه لم يدرك قيمتها:
الشاعر:

عَادَتِ الْأَرْضُ... غَيْرَ أَنْ نُفُوسًا
لَمْ تَرَ الْكَثْرَ حَوْلَهَا مُسْتَقَرًّا
وَتَسِيلُ الْحَيَاةَ عَبْرَ سَوَاقِيهِ
أَنْهَكَتْ بِالْهَوَانِ وَقْتَ الظَّلَامِ
تَتَعْنَى طُيُورُهُ بِسَلَامِ
ثَمَارًا شَهِيَّةَ الْابْتِسَامِ(2)
الابْتِسَامِ(2)

حيث أن الجزائري راح يلهث وراء الوظيفة المستقرة وشقة في المدينة تاركا الأرياف للبؤس:
الشاعر:

أَلِفَ النَّاسُ رَاحَةَ الْعَيْشِ ذُلًّا
أَلْفُوا عَادَةَ الْوُظَيْفِ فَصَدُّوا
عَنْ طَرِيقِ الْحُقُولِ ذَاتِ الْعَمِيمِ(3)
الْعَمِيمِ(3)
وَتَعَامُوا عَنِ النَّشَاطِ الْكَرِيمِ

ليتساءل الشاعر عن أي رخاء يريد إنسان أهمل أرضه؟ معتبرا أنه بهذا يسعى إلى الهوان لا
غير:

الشاعر:

كَيْفَ نَرْجُو سَعَادَةً أَوْ رَخَاءً
يَا لِهَوْنٍ أَلَمْ بَنَّا فَرَضَيْنَا
وَرَضَيْنَا بِأَنْ نَكُونَ حُطَامًا
أَيُّ أَخِي ذَاكَ حَالَتَا حَالِ بُؤْسٍ
وَتَرَى الرَّيْفَ فِي طَرِيقِ الْجَحِيمِ
بِالْمَآسِي قَرَابَةً وَصَحَابًا
يَسْتَسِيغُ الْعَذَابَ صَرْفًا شَرَابًا
مَلَنْتُ بِالْجُمُوعِ كُلِّ مَدِينَةٍ(4)
مَدِينَةٍ(4)

1- المصدر السابق، ص: 104.

2- نفسه، ص: 106.

3- نفسه، ص: 107.

4- نفسه، ص: 107 - 110.

و في المقطع الخامس يبين لنا الشاعر كيف تفاقمت الأوضاع من جراء إهمال الأرض حتى أصبح الجزائري عاجزا عن توفير القمح وتحقيق الاكتفاء الذاتي من خضر وفواكه «أصبحت الوضعية

لا تطاق، كيف يصدق عاقل أن أرضا مثل أرض الجزائر لا يمكن أن تكفي مواطنيها من البقول و الخضر و الفواكه بل و أدهى من ذلك القمح»⁽¹⁾.

و أمام هذه الوضعية وفي المقطع السادس يبين لنا الشاعر كيف تعالى صوت التراب طالبا النجدة لتهب طائفة من الشباب المتطوع إلى تلبية النداء:
المجموعة الصوتية في المقطع السادس و الأخير:

وَحُقُولُ الْبِلَادِ تَقْنَى بَوَارًا ⁽²⁾	كَيْفَ تَبْقَى أَخِي خَالِيًا هَنِيئًا
بَوَارًا ⁽²⁾	إِنَّ صَوْتَ التَّرَابِ فِي كُلِّ رُكْنٍ
يَمْلَأُ الْبَحْرَ وَ الْفَضَا وَ الْقِفَارَا	خَلِصُونِي مِنَ الْيَبَابِ ⁽³⁾ وَ مَا
يَأْكُلُهُ الْبَحْرُ كُلَّ عَامٍ مِرَارًا	مَا
وَ الْبَحْرُ رَاحَةً أَوْ فِرَارًا	ضَاقَ صَدْرِي وَلَنْ أَطِيقَ مِنَ الصَّخْرَاءِ
فَالشَّبَابُ الطُّمُوحُ يُحْيِي التُّرَابَ	مَا عَلَى أَرْضِنَا الْحَبِيبَةِ بَأْسٌ
دَعَاهَا الْحِمَى فَكَانَتْ جَوَابَا	فِرْقُ التَّطَوُّعِ الْمُثْمِرِ الْمَجْدِي
يُنْشَأُ الصَّالِحَاتِ يُقْنِي الصَّعَابَا	إِنَّهَا الْأُمَةُ الْعَظِيمَةُ نَشْءٌ
الْيَوْمَ حِصْنًا وَ نِلْتُ بَعْدَ السَّحَابَا ⁽⁴⁾	يَا شَبَابَ الْجَزَائِرِ الْحُرِّ دُمْتَ
السَّحَابَا ⁽⁴⁾	

و عن هذه الاستجابة يعلق محمد الأخضر عبد القادر الساتحي: «هي حركة التطوع التي أمنت بها مجموعة من الشباب الجزائري خاصة طلبة جامعة الجزائر ما بين سنة 1963 و 1973، ثم أصبح التطوع منهجا ثابتا في برنامج الكشافة الإسلامية الجزائرية و اتحاد الشبيبة الجزائرية و قد كان لي شرف تحمل مسؤولية فرقة التطوع التي عملت طيلة صائفة 1963 لإعادة الحياة لسد وادي الفضة بتشجير محيطه و شق المصطبات وبنائها منعا لانجراف التربة أثناء الأمطار الغزيرة و السيول الجارفة»⁽⁵⁾. إذن هذه المقطوعات الشعرية التي وظفها الشاعر في شكل أوبريت هي من صميم تجربة

1- المصدر السابق، ص: 110.

2- بَوَارٌ: الْبَوَارُ: هُوَ الْهَلَاكُ.

3- الْيَبَابُ: هُوَ الْخَرَابُ الْخَالِي الَّذِي لَا شَيْءَ فِيهِ.

4- نفسه، ص: 112.

5- محمد الأخضر عبد القادر الساتحي: رسالة خاصة أرخت بتاريخ 2007/11/29. ينظر: الملحق، ص: 298.

تجربة معيشه، تجربة تتم عن وعي ملتزم اتجاه الأرض و الوطن فهو يدعو من خلالها كل الشباب و كل جزائري إلى إدراك قيمة الأرض و قيمة من يخدمها لأنه لا رقي و لا ازدهار ولا رخاء لوطن لا يطعم نفسه بنفسه.

2-4- علجية و حكاية النصر⁽¹⁾:

تبين هذه المسرحية معاناة أسرة جزائرية أثناء فترة الاحتلال التي وصلت إلى حد الخوف من التصريح بحب الوطن، ثم كيف دعت الثورة الجزائريين فاستجابوا لندائها بكل شرائحهم من مختلف الأعمار.

يسفر المشهد الأول عن حامد وهو يتغنى بحبه لعلجية و وطنه ولكي يتعرف على مدى جودة غنائه و إن كان يؤهله للظفر بعلجية أم لا، يطلب حكما شرط أن لا يكون علجية، فعلجية تحبه و الأكيد أنها ستحكم لصالحه، إلا أن علجية ترفض أن يكون الحكم شخصا ثالثا، لأنها تخشى على حامد فالتغني بالوطن سر لا يجب أن يذاع، ففرنسا تقتل كل من يتجرأ و يغني لوطنه، غير أن هذا يحز في نفس حامد، فحامد لم يكن يوما جباناً:
علجية:

السُّرِّ يَا حَبِيبِي .. حُبًّا لِلْوَطَنِ وَلَوْ دَرْتَ فِرْنَسَا لَضَمْنَا الْكَفْنَ ..
إِنْ كُنْتَ يَا حَبِيبِي تُرِيدُ أَنْ تُغْنِي فَلْتَحْكِ بِالتَّلْمِيحِ فَإِنَّهُ كَفَنٌ
يَحْذِقُهُ الْفَنَانُ .. بِأَخْرِ الزَّمَانِ ..

حامد:

مَا دَخَلَ التَّلْمِيحُ فِي لُفْيَانَا أَتَحْسَبِينَ حَامِدًا جَبَانًا؟! (2)

و لكي يبرهن حامد لعلجية على مدى شجاعته يروي لها قصة الجندرمي الفرنسي و كيف قتله قبل أن يلتحق بالمجاهدين، و لم تتأكد علجية من صحة حكاية حامد، إلا بمجيء الأم وتأكيدها للواقعة:
الأم: بلى.. بلى..أذكرها..وَيَالَهُ مِنْ يَوْمٍ..

وَإِنِّي أَخْفِيَّهَا حَتَّى عَلَى عِلْجِيَّة
لَأَنْهَا-كَمَا تَرَى-غَرِيرَةً (1) صَبِيَّة (2)

1- لأحمد الطيب معاش كتبت بتاريخ 1982/06/26، شخصيات الأوبريت هي (علجية البطلة)، (حامد خطيبها)، (هنية، أم علجية)، (الشيخ جعفر)، جاءت الأوبريت في ثلاث مشاهد، أحداث المشهد الأول و الثاني تقع في فترة الاحتلال، بينما أحداث المشهد الثالث فتقع عقب سنوات من الاستقلال ينظر: أحمد الطيب معاش: دواوين الزمن الحزين، دار الهدى للطباعة و النشر و التوزيع، عين مليلة، الجزائر، د ط، 2005، ص: 94.

2- أحمد الطيب معاش: التراويح و أغاني الخيام، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د ط، د ت، ص: 148.

و تهم الأم بأخذ عُلجية إلى المنزل فهناك ضيف في طريقه للوصول وهو الشيخ جعفر، وتخبر الأم حامدا وعلجية أن سبب الزيارة هو أن الشيخ يطلب يد عُلجية فتثور ثائرتهما:

حامد مستكرا:

مَاذَا يُرِيدُ جَعْفَرُ الْمَزْوَاجُ أَمَا كَفَاهُ الْبَيْضُ وَالْدَّجَاجُ؟
(ترتبك الأم وتسكت).
تتدخل عُلجية:

أَجِيبِي يَا أُمَاهُ.. لِمَ إِذَا تَسْكُتِينَ
سُؤَالَهُ وَجِيَّةً.. فُطْمَنِي الْمِسْكِينَ!

الأم:

يَا حَامِدُ يَا ابْنِي .. أَنَا بَيْنَ نَارَيْنِ
إِلَيْكَ بِجَوَابِي .. بَدَا عَلَى الْخَدَيْنِ..
فَالشَّيْخُ جَاءَ يَخْطُبُ.. (3)

و يتوعد حامد بإنزال اشد العقاب بالشيخ جعفر ولكن في المشهد الثاني يتبين للجميع بأن الشيخ جعفر المزواج لم يأت لخطبة عُلجية، وإنما جاء للالتحاق بالثورة فخطيبته الحبيبة هي جبهة التحرير الوطني، فهذا هو يعرض عن عادة الزواج بعدما أعاده نوفمبر إلى صوابه:

الشيخ:

جَيْشُ التَّحْرِيرِ أَخْطَبُ!!
وَتِلْكَ هِيَ غَايَتِي الْمَرْغُوبَةُ..

حامد:

أَقْصِحْ يَا شَيْخَ جَعْفَرِ..

الشيخ:

وَهَلْ يُفِيدُ أَكْثَرُ؟
أَتَارِي (نُوفَمْبَر)
فَجِئْتُكُمْ اسْتَعْفِرُ..
بَارُودَتِي جَاءَتْ مَعِي
هِيَ هُنَا .. أَتَنْظُرُ؟ (1)

1- غُرٌّ: الغرُّ هو الشاب الذي لا تجرُبة له، من يَخْدَعُ إذا خُدِعَ، مؤنث غريرة.

2 - نفسه. ص: 150.

3 - المصدر السابق. ص: 151.

هنا تجد علجية بأنه من الأولى أن تلتحق هي الأخرى بالثورة وهي الشابة الصغيرة، لتقرر الأم أيضا الانضمام فلا داعي يستدعي بقاءها.

علجية مستبشرة:

«يَا ضَيْفَنَا لَوْ جِئْنَا لَوَجَدْتَنَا نَحْنُ الضُّيُوفُ وَأَنْتَ رَبُّ الْمَنْزِلِ»
يَا مَنْ أَرَدْتُكَ لِلتَّجْدِ مَعْبَرًا هَا قَدْ سَبَقَتْ شَبَابَنَا لِلْمَعْقَلِ!

الشيخ:

ماذا تقول بنيتي هل أوضحت أوترغبين بنيتي في الجحفل؟!

علجية:

أَجَلٌ .. رَغِبْتُ مَدَّ سَبَقْتُمْ رَكْبَنَا فَلَنَمُضَ لِلْجِهَادِ أَنْتُمْ وَأَنَا ..

الأم:

فِيهَا لَهَا مِنْ خُطْبَةٍ فَرِيدَةٍ
وَلِيَهْنَا الْجَمِيعُ بِالْخُطُوبَةِ
سَتَذْهَبُونَ كُلُّكُمْ لِلْجَيْشِ
فَكَيْفَ أَبْقَى هَاهُنَا كَالْعَفْشِ ..
أَقْسَمْتُ أَنِّي مِثْلَكُمْ سَأَمْشِي
إِلَى الْجِهَادِ حَتَّى فَوْقَ نَعْشِي! (2)

و بأحد معاقل الثورة يطول حديث جعفر عن تاريخ المقاومة في الجزائر منذ المقراني، ثورة الأوراس، ثورة الشيخ الحداد، قبل أن يعرج للحديث مطولا عن ثورة الأمير عبد القادر ملخصا إياها منذ لحظة تأسيس الأمير للإمارة إلى يوم استسلامه، بعدما أسس دولة ظلت فرنسا تخشاهامد ثمانية عشر سنة «و بذلك طويت صفحة مجيدة من صفحات الجهاد المقدس الذي حمل لواءه الأمير مدة سبعة عشر عاما و ستة أشهر و ثمانية أيام» (3).

الشيخ:

سَبْعٌ وَعَشْرٌ قَدْ قَضَاهَا صَامِدًا
لَكِنْ حَظَّ الصَّامِدِينَ تَقَاعَسًا (4) ..

2- نفسه، ص: 155.

1- المصدر السابق، ص: 155 - 156.

2- محمد بن عبد القادر الجزائري: تحفة الزائر في تاريخ الجزائر و الأمير عبد القادر. ج1. ص: 498.

4 - تَقَاعَسَ: يَتَقَاعَسُ، تَقَاعَسًا عَنِ الْأَمْرِ: تَأَخَّرَ وَ تَلَكَّأَ فِي الْقِيَامِ بِهِ.

فَاسْتَسْلَمَ الْبَاطِلُ الْحَكِيمَ لَوَاقِعَ
أَمَلَى عَلَيْهِ الصُّلْحَ مَهْمَا دَلَّسَا⁽¹⁾
لَكِنَّهُ تَرَكَ الْجَزَائِرَ دَوْلَةً
بِالرَّغْمِ مِنْ لَيْلٍ عَلَيْهَا عَسْعَسَا⁽²⁾..
هَذِهِ خُلَاصَةُ ثَوْرَةِ مَشْبُوبَةِ⁽³⁾
تَرَكَتْ لَنَا فِي كُلِّ سِرْجٍ بُرْنَسًا..
شُهِدَاؤُهَا كَانُوا بِرَوْضَةِ أَرْضِنَا
وَرَدًّا وَطَيْبًا لَا يُصَوِّخُهُ⁽⁴⁾ الْأَسَى
تَارِيخُنَا قَدْ رَصَعْتُهُ دِمَائِهِمْ لَمَّا قَضُوا مُسْتَرْخَصِينَ الْأَنْفُسَا⁽⁵⁾.

و يتوقف الشيخ جعفر عن سرد مفاخر الأمير بوصول العدو، فينهض الكل مدافعا عن الوطن.
ينزل الستار عن المشهد الثاني وعن طريق الحاكي غير المرئي يعلن الكاتب عن فجر
الاستقلال:

«و هكذا دامت المعركة في الجبل وسُفُوحِهِ وشِعَابِهِ أياما بلياليها .. وتكررت مثيلاتها في كل
جبل ومعقل من أقصى البلاد إلى أقصاها.. ومضت سنين وجاءت سنين وأطل فجر الاستقلال
ولنستمع لبقية قصة حامد وعلجية والشيخ المجاهد والخالة هنية..»⁽⁶⁾.

و عقب الاستقلال وفي المشهد الثالث يظهر لنا الكاتب حامدا و علجية والخالة هنية و الشيخ
جعفر في رغد من العيش، ثورة البناء شملت كل شيء، فها هي المنجزات: الحقول الخضراء
المدارس، أبناء الاستقلال يتعلمون بنينا و بناتا يتقنون عدة لغات، فالكل لا يزال وفيا للزعيم نوفمبر.

يغير الشيخ لحنه يقول: يَا زَعِيمَ يَا نُوفْمَبِر
يَا زَعِيمَ يَا مُحَرَّرْ
يَا مَنْ جَمَعَ الزُّنُودَ
يَا مَنْ كَسَرَ الْفَيْوُودَ
يَا مَنْ وَحَدَ الْبِلَادَ.

يَا نُوفْمَبِر .. يَا نُوفْمَبِر .. يَا نُوفْمَبِر!⁽¹⁾

1 - دَلَسَ: يُدَلِّسُ، تَدْلِيْسًا الْبَائِعُ: كَتَمَ عَيْبَ السِّلْعَةِ عَنِ الْمُشْتَرِي، دَلَسَ الْمُحَدِّثُ فِي الْأَسْنَادِ: تَعَمَّدَ الْخَطَأَ أَوْ الْخَلْطَ فِيهِ.

2 - عَسْعَسَ: يُعَسِّسُ، عَسْعَسَةَ اللَّيْلِ: أَظْلَمَ.

3 - مَشْبُوبَةٌ: الْمَشْبُوبَةُ هِيَ النَّارُ الْمُوقَدَةُ.

3- صَوَّحَ: يُصَوِّحُ، تَصْوِيْحًا النَّبْتُ يَبْسُ حَتَّى تَشَقَّقَ، صَوَّحَ الْحَرُّ أَوْ الرِّيحُ الشَّيْءَ: جَفَّقَهُ أَوْ أَيْبَسَهُ حَتَّى تَشَقَّقَ وَ تَتَنَازَّرَ.

4- أحمد الطيب معاش: التراويح و أغاني الخيام. ص 159.

5- نفسه، ص : 160 - 164.

و تنتهي الأوبريت باجتماع الكل كبارا وصغارا احتفالا بالذكرى العشرين لاستقلال الجزائر:

الأطفال يغنون و يرقصون:

لُعِيدِ الاستِّقَالَ	نُغْنِي .. نُغْنِي
بُعِيدِ الاستِّقَالَ	نُحِبُّ جَمِيعًا
يَحْيَا الاستِّقَالَ	فَقُولُوا جَمِيعًا

الجميع:

يَحْيَا .. يَحْيَا ..	يَحْيَا الاستِّقَالَ
يَحْيَا .. يَحْيَا ..	عَهْدُ الاستِّقَالَ (2)

لقد هدف الكاتب أحمد الطيب معاش من خلال مضمون هذه الأوبريت و التي تناولت واقع أسرة جزائرية عاصرت فترتي الاحتلال والاستقلال إلى تبيان ثلاث حقائق، الحقيقة الأولى تتمثل في العلاقة الوطيدة التي تربط تاريخ الجزائر بعضه ببعض، فتورة الأمير عبد القادر كانت سندا و وقودا لاستمرار ثورة التحرير، وهذه الأخيرة كانت وستبقى نبعاً ينهل منه الجزائريون في مسيرة البناء و التشييد حاضرا ومستقبلا، الحقيقة الثانية أن ثورة التحرير لم تكن حكرا على أحد فلقد شارك فيها الشباب، الكهول، الشيوخ، الأطفال، الرجال والنساء جنبا إلى جنب، أما الحقيقة الثالثة فهي أن استقلال الجزائر لم يكن وليد ثورة التحرير فحسب فهو امتداد لجهود كل مقاومة شهدتها تراب الجزائر منذ يوم الاحتلال إلى غداة الاستقلال.

2-5- حيزية⁽³⁾:

أعاد الشاعر عز الدين ميهوبي إحياء و صياغة قصيدة حيزية في شكل عمل فني يجمع بين الأداء المسرحي و الغنائي و حتى الرقص، جاءت في سبع لوحات حملت العناوين (دمعة في العين، البئر و الخيمة، زينة البنات، الرحلة إلى التل، قال الحادي، رؤيا و تخاطر، غضبة أب، موت حيزية) و هي مواقف جاءت في صراع درامي بسيط.

6- نفسه، ص: 164.

2- المصدر السابق. ص: 165.

3- أوبريت لعز الدين ميهوبي كتب على غلافها "غنائية امرأة من الجزائر" كتبت بتاريخ يناير 1995، و طبعت لأول مرة بتاريخ ديسمبر 1997، و من منا لا يسمع بحيزية القصة أو الأغنية؟، فلقد تداولتها الألسن وجسدت في أعمال سينمائية ومسرحية، و غناها المغنون أمثال خليفي أحمد، عبد الحميد عباس، رابح درياسة، «فحيزية هي بطللة قصة حب واقعية جرت أحداثها في أواسط القرن الماضي بين منطقة سيدي خالد الصحراوية جنوب بسكرة (تبعد عن الجزائر بـ 500 كلم شرقا) و منطقة بازر سكرة القريبة من سطيف (تبعد عن الجزائر بـ 300 كلم شرقا)» ينظر: عز الدين ميهوبي: حيزية "غنائية امرأة من الجزائر". مؤسسة أصالة للإنتاج الإعلامي و الفني، سطيف، الجزائر ط 1، ديسمبر 1997. ص: 07.

تبدأ الأوبريت سنوات من بعد موت حيزية، حينما يطلب سعيد من

الشاعر ابن قيطون⁽¹⁾ تخليد حيزية، في قصيدة رثائية، و الكاتب يبين من خلال ذلك المقام الذي استدعي كتابة هذه القصيدة التي تعد من الموروث الشعبي الجزائري:

سعيد: و حيزية؟

ابن قيطون: دمعة في العين جرح في القلب.

سعيد: ما أقدرت ننساها..

ابن قيطون: يا معزي بعد أعوام..يا مجدد في الأحزان⁽²⁾.

و إن كان أمر طلب سعيد من الشاعر ابن قيطون، تخليد حيزية في قصيدة، أمر يوافق المنطق و المعقول، فالأرجح أن الشاعر كان قريبا من مكان الواقعة و عايش أطوارها و تأثره بها، جعله ينظم هذه القصيدة ثلاث أيام فقط من موت حيزية، كما انه ليس من المعقول أن يستجمع سعيد قواه في ثلاث أيام من موت حيزية و يتجه إلى ابن قيطون ليطلب منه تخليد حيزية و نحن نعلم بالغ الحزن الذي ألم بسعيد بعد وفاتها:

بَيْنَ مَوْتِهَا وَ الْكَلَامِ عَنِّي ثَلَاثَ أَيَّامٍ بَقَائِي بِالسَّلَامِ وَ مَا وَ لَاتَ لِي
تَمَّتْ يَا سَامِعِينَ فِي الْأَلْفِ وَمِيتِينَ كَمَلْتُ سَعِينَ وَ زَيْدَ خَمْسًا بَاقِيًا⁽³⁾
بَاقِيًا⁽³⁾

سعيد: لا مازالها حية بين أضلوعي .. في أدموعي .. بجاهك اسيدي خالد تطفئ ناري و إجماري.

ابن قيطون: أنت عاشق .. و اللي يحمل نار في قلبو يبان للناس دخانها .. و يا ويح من حب نجمة و في الليل خانها .. أنت عاشق هادف في حبك .. وأنا رايع انظم أقصيدة في حيزية اللي حبيبتها.

سعيد: عمري ليك ومالي ليك .. أسيدي .. قول .. قول .. اهبالى زاد أسيدي

1- ابن قيطون: من مواليد قرية سيدي خالد، توفي في أواخر القرن التاسع عشر، اشتهر بمقدرة خاصة في فن الغزل، و لعل أروع ما يخلده في هذا الموضوع قصيدة حيزية ينظر: التلي بن الشيخ: دور الشعر الشعبي في الثورة 1850_1945. الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر، د ط، 1983. ص: 444.

2- عز الدين ميهوبي: حيزية "غنائية امرأة من الجزائر". ص: 13.

3- التلي بن الشيخ: دور الشعر الشعبي في الثورة 1850_1945، ص: 532.

ابن قيطون: روح هوم في البرية .. و راك تسمعها من الركبان اللي يقصدوا التل على ظهور البل روح يا سعيد راك تسمع حكاية الراحلة حيزية بنت أحمد بن الباي⁽¹⁾.

ينقلنا عز الدين ميهوبي في اللوحة الثانية إلى العهد الجميل لعلاقة الحب التي تربط بين سعيد و حيزية حينما كان يعد أحدهما الآخر بالوفاء والإخلاص. و يرسم لنا بنبرة يملأها الكثير من الحزن حال حبيبان يخشيان المستقبل، و اكتشاف أمرهما، في بيئة محافظة جدا و كأنه بذلك يومئ لنا بالنهاية المأساوية لهذه القصة:

سعيد: عارف إيجي يوم ويقولوا الناس اثنين حبوا بعض وماتوا ..
حيزية: .. من الحب!

سعيد: عارف باللي أنا يتيم وجدي خلالي مال كثير و عمي هو اللي رباني .. و عارف باللي أنت زينة بنات العرش .. و عارف باللي ما نخونكش طول عمري.

حيزية: و أنا عارفة باللي والدي هو كبير العرش .. و عارفة باللي الناس رايحة تعرف اليوم والا غدوة رانا نحبو بعض .. و عارفة باللي ما نخونكش طول عمري.

سعيد: اسمك يا حيزية موشوم في دمي.

حيزية: وأنا ما نبدلش بيبك رجال الصحراء والتل.

سعيد: و ناس بكري قالوا "إذا أفسد الملح ما كان شي يملحوا"⁽²⁾.

و القصة تؤكد أن حيزية و سعيد كانا في وقت ما ينعمان بحبهما و يلتقيان خلصة على الأقل هذا ما وصلنا في قصيدة ابن قيطون، فلقد شبه تناسق العلاقة بين الحبيبان بنوار العطيل⁽³⁾ في بداية تفتح أكماله:

يَا حَسْرَاهُ عَلَى قُبَيْلٍ كُنَّا فِي تَاوِيلٍ⁽⁴⁾ كِي نُؤَارِ الْعَطِيلَ شَاوُ⁽⁵⁾ النَّقْضِيَا⁽¹⁾⁽²⁾
النَّقْضِيَا⁽¹⁾⁽²⁾

1- عز الدين ميهوبي: نفسه، ص: 14-15.

2- المصدر السابق، ص: 20

3- العطيل: هو الأراضي الممتدة المزروعة.

4- تويل: هو هناء العيش، الحالة الجيدة.

5- شَاوُ: هو البداية، نقول شَاوُ الربيع بمعنى بداياته وأيامه الأولى.

أما في اللوحة الثالثة نقف عند ثلاث مواقف، يصور لنا فيها الكاتب حيرة حيزية أمام هذا الحب، لقد بدا على ملامحها و سلوكها الحزن و قد لاحظت ذلك قريناتها و أمها، و هذا شيء طبيعي فالمحب غالبا ما يحس بالحزن ان راودته أفكار حدوث ما قد يقف في وجه استمرار حبه:

البنات تتغنى:

زَيْنَةَ الْبَنَاتِ .. حِيزِيَّةَ مَالِكُ حَيْرَانِهِ .. يَا خِيَّةَ
قَلْبِكَ مَهْمُومٌ يَا خِيَّةَ وَلَا مَسْكُونٌ .. بِيَلِيَّةَ⁽²⁾

ثم يروي لنا وقع كلام الناس على والد حيزية فمند عام و هو يسمع عن وجود علاقة عاطفية تجمع بين ابنته حيزية و ابن أخيه سعيد، و لكي لا يلاحقه الناس بالهمز و اللمز و حفاظا على شرفه يقرر الرحلة إلى التل في الغد دون اصطحاب سعيد، و تحاول أم حيزية رده عن قراره لكن دون جدوى.

الباي: سعيد يبقى في الصحراء .. ما يمشيش مع المرحول.

الأم: هذي أول مرة ما يروحش فيها معانا..

الباي: وآخر مرة ..

الأم: واش اعمل حتى يبقى هنا ..

الباي: هذا عام وأنا نسمع في كلام يدور بين الناس .. ويجب لي في العار.

الأم: رجعت لكلامك اللولائي.

الباي: "علة الفولة من جنبها"

الأب: واش تقصد؟

الأم: نقصد توجد علاقة بين سعيد وحيزية ..⁽³⁾.

و الحقيقة أن قصيدة ابن قيطون لم يرد فيها قصة عدم اصطحاب الباي لسعيد في هذه الرحلة ومن المحتمل أن يكون عز الدين ميهوبي قد أضاف هذا من إبداعه الخاص، لكي يصور لنا لوحة الفراق و الانتظار التي عاشها سعيد، و يضيف على القصة نوعا من التشويق و كثيرا من الحزن، أو لكي يطبع عنها نوعا من التجديد، في مسار أحداثها.

و في آخر هذه اللوحة يجعل الكاتب حيزية تتسلل ليلا لتقابل سعيدا و تخبره أن أباه قرر الرحيل إلى التل في الغد، مودعة إياه، مجددة لعهد الوفاء القائم بينهما.

1- الصمّايا: الحَجَرُ الصَّلْبُ جِدًّا.

2- عز الدين ميهوبي: حيزية "غنائية امرأة من الجزائر" ص: 19 - 20.

3- نفسه. ص: 25- 26.

غدا نرحل .. إلى التل
وودع موكب الأمل
أنا أهواك في حلي
فلا تقلق .. نعود غدا
فطير الرحلين شدا
و في ترحالنا أبدا

سعيد يقول:

هي الأقدار تجمعنا
على كفين تجمعنا
فليت الطير تسمعنا
و تبعدنا إذا شاعت
فتسحقنا إذا جاءت
فتحملنا إذا جاءت⁽¹⁾
جاءت⁽¹⁾

و يصف لنا الكاتب على لسان الراوي في اللوحة الرابعة ركب حيزية الذي هم بالرحيل والحالة التي بدت عليها حيزية في تلك اللحظة، وهي تترقب رؤية سعيد، ثم كيف أصبح سعيد بعد رحيل حيزية.

الراوي:

ركبوا الجحاف في الأبقار⁽²⁾
الأبقار⁽²⁾
حيزية حيرانة .. اتطل
وين سعيد زين الكل
.....
سعيد وحدو في حيرة
ليلوا ونهاروا مهموم
لمن يشكي .. يا حسره
.....
قالوا جن هذا الخطرة⁽⁴⁾
الخطرة⁽⁴⁾
من يوم ما رحلت قمره
حيزية في قلبو جمره
واللي في صدره موشوم⁽³⁾
موشوم⁽³⁾
والطف يا رب القدرة⁽⁵⁾
القدرة⁽⁵⁾

و هنا يحذو الشاعر عز الدين ميهوبي حذو الشاعر ابن قيطون في تصوير الراكب وقت الرحيل، و ليس هذا بالأمر الجديد فهي عادة الشاعر الجاهلي في تصوير الطعائن و ما تتركه في نفس المحب من آلام.

1- المصدر السابق، ص: 29.

2- الأبقار: وقت الصباح.

3- موشوم: فيه علامة.

4- الخطرة: المرأة.

5- نفسه، ص: 31.

أما في اللوحة الخامسة فيستعيز الشاعر عن التصريح بشيوع خبر قصة الحب القائمة بين حيزيه و سعيد وسط الحداة و الركبان و عدم تحمل الشيخ أحمد بن الباي لهذا الأمر بموقف لأحد الحداة و هو يتغني بكلام عن الحب و ولهه و يصور لنا تلك المشادة الكلامية التي دارت بينهما و انتهت بصفع احمد بن الباي لهذا الحادي:

الحادي: و إذا قلت لرياح واش فيها؟

الباي: قلت كلمة زائدة تندم عليها.

الحادي: وإذا قلت العاشق واش فيها

الحادي: قلت لك .. (ويصفعه)⁽¹⁾

و يمر الصيف و يمضي الخريف و لا يعود ركب حيزيه و يشدد الوجد بالسعيد و يرى رؤية مفادها أن حيزيه تموت و تحدثه نفسه بذلك متمثلا حيزيه أمامه ليدخل معها في هذا الحوار في شكل توارد خواطر:

سعيد: دَمْعِكَ عَلَى خَدِّكَ جَرَايَ حَيْرَانَةٍ

حيزية: دَمْعِي مِنْ حُبِّكَ جَرَايَ فِي لَيْلِكَ

سعيد: وَقَدْ ذَابِلُ كِي لِرِمَاشٍ سَهْرَانَةٍ

حيزية: مَا يَطِيرُ طَيْرٌ بَلَا لِرِيَّاشٍ وَيَجِيلُكَ

سعيد: فِي أَمْنَامِي شُفَّتَكَ فِي مُوتٍ قَرْبَانَةٍ

عُمَرُ الْعَاشِقِ كَيْفَ يَفُوتُ خَسْرَانَةٍ

حيزية: عُمَرُ الْعَاشِقِ وَرَقَةٌ ثَوْتُ ذَبْلَانَةٍ

وإذا خَطَفَتْهَا لِقْدَارٌ يَا حَلِيلُكَ⁽²⁾

و تتدهور حالة حيزية و تقلق الأم على ابنتها لتطلب منها أن ترحم نفسها و ترحمها:

الأم : يا حيزيه .. شهرين مروا يا بنتي و أنت تذبالي .. حالك يا مَضْنُونَتِي⁽³⁾ ما يفرحش.

حيزية: راكي عارفة واش بي، سعيد هو سباب ضري.

الأم : يا بنتي .. إذا دام الحال على حالوا .. واحد منا يموت بوك من غمو و إلا أنت من عشقك

.. وإلا أنا من حزني عليكم. هنييني يا بنتي و هني قلبك ..

حيزية: أنا اللي نموت ..

1- المصدر السابق. ص: 34.

2- نفسه، ص: 38 - 39.

3- مَضْنُونَتِي: بمعنى غَالِيَتِي وَحَبِيبَتِي: وهي من الضَّنْ: وَهُوَ مَا يُضَنُّ بِهِ لِنَفْسَتِهِ وَ مَكَانَتِهِ عِنْدَ الشَّخْصِ.

و يسمع الشيخ أحمد بن الباي هذا الكلام فيتأكد من ما يدور بين الناس عن ابنته فتثور ثائرتة و تحاول الأم جاهدة أن تقنعه أن يزوج حيزية من سعيد ليسكت كلام الناس إلا أن الأب يصر على الرفض.

و تقف حيزية وسطا فهي لا تستطيع أن تقف في وجه أبيها كما أنها لا تستطيع أن تخون عهد سعيد فهي تحدث نفسها.

حيزية:

"قلبي في كف و بويا في كف .. ما نقدر نرفع صوتي قدام بويا و ما نقدر أنخون العهد اللي أقطعوا مع سعيد.." (2).

و هذه قمة الأخلاق الحميدة التي تتصف بها الفتاة التي شبت على تربية حسنة، فرغم معاندة أبيها لها، و حرمانها من أن تتزوج من تحب إلا أن هذا لا يجعلها تخالف أعراف التربية و الدين التي نشأت عنها، فهي لا تستطيع أن ترفع صوتها على أبيها، و ربما أضفى عز الدين ميهوبي هذه الأخلاق على حيزية، لكي يبين لنا ذلك الصراع النفسي الذي تعيشه حيزية فهي تقع في حيرة بين الوفاء لحبها و طاعة أعراف قريتها، لتكتسب شخصيتها استمالة القارئ و المتفرج على السواء. و في اللوحة الثامنة و الأخيرة يزداد شوق حيزية إلى سعيد و تتاجيه رغم بعد المسافة و لأنه لا يرد المناجاة، تقع رهينة المرض و تسوء حالتها فيقرر والدها العودة بها إلى سيدي خالد إلا أن حيزية تلفظ أنفاسها و هي في طريق العودة بعد أن تطلب من أمها أن تسامحها على جريمة الحب التي ارتكبتها، و أي جريمة هذه التي ارتكبتها؟ أهى الحب؟ ثم تستسمح أمها في أن تغني لسعيد آخر أغنية انه تصوير من الكاتب لتلك الرومانسية والرهافة التي تتمتع بها حيزية، و كل ذلك يصب في سعيه لإضفاء التميز على هذه الشخصية:

حيزية (تغني):

يَا وَلَفِي لِفَرَاقٍ مَرَارَةٍ

وَالدُّنْيَا دِيمًا .. غَدَارَةٍ

إِذَا مَتَّ اَيُّقُولُوا خُسَارَةٍ

حِيزِيَّةَ زَيْنَةَ لِبَنَاتٍ

حَبِيبَتِكَ يَا وَلَدَ الْعَمِّ

1- نفسه، ص: 40 - 41.

2- المصدر السابق ، ص: 42.

واللي حبك ما يندم
ما خنتك والله يعلم
حييتك حتى الممات
هذي وصية مني ليك
خليها وشم بيديك
حيزية تستنى فيك
في قبرها بعد الممات⁽¹⁾.

و يؤكد ابن قيطون هو الآخر أن حيزية لم يمهلها الموت حتى تصل إلى ديارها حيث وافتها المنية في واد اثل:

في واد اثل نعيد حاطين سماط فريد⁽²⁾ رايسة الغيد⁽³⁾ و ادعتي يا خويا
فريد⁽²⁾ خويا
في ذا الليلة وفات عادت في الممات كحلة الرمقات⁽⁴⁾ و ادعت دار الدنيا⁽⁵⁾
الدنيا⁽⁵⁾

و ان كان ابن قيطون لا يذكر لنا في قصيدته السبب الذي أدى إلى وفاة حيزيه، على الرغم من أنه كان قريباً من الحادثة، و قد يكون ذلك التكتّم عن الإفصاح عن سبب الوفاة احتراماً و عدم مساس بعرض أسرة شريفه فانه من غير اللائق أن يشهر شاعر شعبي بكيفية موت فتاة وجهت لها تهمة الحب علناً خاصة إذا كانت من أبناء منطقته؟ ثم إننا نرى حيزيه و أمر مبادلتها الحب لسعيد أمر غير وارد تماماً من طرف الشاعر ابن قيطون، حتى يخيل لنا أنه حب من طرف واحد و ليس هذا إلا أن وجود المرأة و إعلانها لحبها ظل و يظل شيئاً تأنفه البيئة الشرقية إلى حد اليوم و تتخرج منه كثيراً، لذلك بقيت حيزيه محايدة تماماً في قصيدة ابن قيطون، بينما وردت حيزيه في قصة عز الدين ميهوبي و أعلنت حبها بطريقة حيية، محترمة، و بذلك يعطي عز الدين للمرأة الحق في الحب بل و في إعلانه و لكن بشيء من الوفاء إلى العادات و التقاليد.

و ان ظل سبب الوفاة غامضاً، و الموت من الوجد و الحزن أمر وارد، إلا أن الانتحار أمر مستبعد كل الاستبعاد في هذه البيئة. و إن القصة كان بإمكانها أن تأخذ بعداً جمالياً أقوى لو جعل عز الدين ميهوبي حيزيه تموت من الوجد، و لربما أراد الشاعر أن ينسج على منوال مآسي

1- نفسه، ص: 47، 48.

2- حاطين سماط فريد: بمعنى نزلنا منزلاً واحداً من الصوف و يقصد هنا أن سعيد و حيزية في واد اثل قد نزلا بالقرب من بعضهما.

3- رايسة الغيد: بمعنى رئيسة البنات و الشابات في النعومة . و الغيد: هو النعومة.

4- كحل الرمقات: رمق، يرمق، رمقا غيره: لحظه لحظاً خفيفاً، و هنا بمعنى: صاحبة العيون السوداء.

5- التلي بن الشيخ: دور الشعر الشعبي في الثورة 1850_1945. ص: 526.

الغرب فكم هي تلك القصص التي تنتهي عندهم بانتحار أبطالها المحبين كقصة روميو وجوليت، أما أن يموت المحب منتحرا في بيئة مسلمة فهذا ليس من طبيعة الإنسان المسلم الذي يؤمن بأن كل شيء هو قضاء و قدر:

(و تسقط حيزية ميتة في أحضان أمها و في يدها قارورة سم تناولته لتنتحر و تموت)⁽¹⁾

تموت حيزية و يرسم لنا الشاعر وقع الخبر على الأب أحمد بن الباي الذي يندم على ما بدر منه و يتمنى لو أنه استطاع أن يعيدها إلى الحياة ليزوجها من سعيد، أما سعيد فيغرق في بحر من الأحزان والألم ويعبر الكاتب عن ذلك بما تحمله كلمات سعيد و هو يغني:

(سعيد يأتيه الخبر فلا يصدق و يغني):

خُدُونِي إِلَيْهَا وَ لَا تَتْرُكُونِي
فَرُوحِي إِلَيْهَا وَ ثُورُ عُيُونِي
خُدُونِي إِلَيْهَا خُدُونِي
أَنَامُ وَ أَصْحُوا بِغَيْرِ جُفُون
خُدُونِي إِلَيْهَا وَ لَا تَتْرُكُونِي
تَمَزَّقَ قَلْبِي وَ زَادَ جُنُونِي⁽²⁾.

و الحقيقة التاريخية تؤكد أن وقع خبر موت حيزية على سعيد كان كالصاعقة، فقد أصبح هائما بين الوديان و الصحاري:

يَمْكُنُ رَسِي اجْذَاب⁽³⁾ نَجْرِي فِي الِاعْلَابِ⁽⁴⁾ مَا خَلَيْتُ شُعَاب⁽⁵⁾ مِنْ كَاف⁽⁶⁾ وَ كَدِيَا⁽⁷⁾
حَطُّوْهَا فَاكْتَفَانِ بِنْتُ عَالِي الشَّانِ زَادَتْنِي حُمَان⁽⁸⁾ نَقَضَتْ مَخَّ حَجَايَا⁽⁹⁾⁽¹⁾

1- عز الدين ميهوبي: حيزية " غنائية امرأة من الجزائر"، ص: 49.

2- المصدر السابق، ص: 51

3- راسي اجذاب: فقدت عقلي.

4- الأعلاب: هي المساحات الشاسعة.

5- شعاب: هي النواحي.

6- كاف: الكهف.

7- كديا: الكدية هي الأرض الغليظة، التراب الناعم اذا وطىء ثار غباره، شبه الوادي، أو أوسع منه.

8- حمان: حرقة، و حرارة شديدة من شدة الألم.

9- حجايا: من الحجا و هو العقل (ج) أحجاء.

خَطَفْتُ عَقْلِي رَاحَ مَصْبُوغَةُ الْأَمْلَاحِ⁽²⁾ بَنَتْ النَّاسَ الْمَلاحَ زَادَتْنا كَيَا

و يقف سعيد عند قبر حبيبته ويبدأ في مناجاته، و ما أفجع نفسا تتاجي قبراً فهو لا يسمع و لا يجيب أنه يطلب المدد و الصبر حتى من القبر، و ان لم ينل غايته:

سعيد:

يَا قَبْرَهَا حِيزِيَّةَ أَيْنَ
أَنِّي أَنَا عَضُّ اليَدَيْنِ
يَا قَبْرَهَا أَحَبِّئُهَا
وَأَمُوتُ عَشَقًا مَرَّتَيْنِ
يَا قَبْرَهَا
مَا عُدْتُ أَلَمَحَ ظِلِّهَا
أَوْ صِرْتُ أَسْمَعُ صَوْتِهَا
حِيزِيَّةَ غَابَتْ أَيْنَ—هَا؟
يَا قَبْرَهَا
هَلَا تَرُدُّ فَأَسْمَعُ⁽³⁾

و إذا كان عز الدين ميهوبي قد جعل سعيدا يناجي قبر حيزية فان ابن قيطون على لسان سعيد قد طلب من حفار القبور أن يتمهل في وضع التراب على حيزية، لكي لا يؤذيها.

يَا حَقَّارَ الْقُبُورِ سَايسُ⁽⁴⁾ رِيمُ الْقُورِ⁽⁵⁾ لَا تُطَيِّحْ شَيْءَ صَخُورٍ عَلَى حِيزِيَّةَ
قَسَمْتُكَ بِالْكِتَابِ وَحُرُوفِ الْوَهَابِ لَا تُطَيِّحْ التُّرَابَ فَوْقَ أُمِّ مَرَايَا⁽⁶⁾ (7)

في الأخير يستسلم سعيد للحقيقة، و يدرك أن كل شيء بيد الله و لكل أجل كتاب ليبين لنا الشاعر من خلال ذلك أن الإنسان في سيدي خالد أو أن الإنسان المسلم بصفة عامة مهما تفاقمتم أجزائه فسيعود في الأخير الى خالقه طلباً لرحمته و عفوه:

سعيد (بايقاع اخر):

3- التلي بن الشيخ: دور الشعر الشعبي في الثورة 1850_1945. ص: 526.

2- مصبوغة الاملاح: جميلة الملامح.

3- عز الدين ميهوبي: حيزية "غنائية امرأة من الجزائر". ص: 53، 54.

4- سايس: ترفق.

5- ريم القور: هي التي تمشي مشية الغزال.

6- أم مرايا: أي صاحبة المرأة و التي لا تفارقها كناية على اهتمامها الدائم بتزيين نفسها أو المقصود الجميلة الفاتقة الحسن.

7- التلي بن الشيخ: دور الشعر الشعبي في الثورة 1850_1945، ص: 527.

اعْفِرْ لِي يَا حَنِينُ أَنَا وَ الْأَجْمَعِينَ
 رَأَهُ سَعِيدٌ حَزِينٌ بَيْنَهُ الْوَايَا
 ارْحَمْ مَوْلَ الْكَلَامِ وَاعْفِرْ لَامَ عَلَامَ
 لَا فِيهِمْ فَاَلْمَنَامُ يَا عَلِي الْعُلَيَّا⁽⁵⁾
 الْعُلَيَّا⁽⁵⁾

و إذا كان أمر التعامل مع تراثنا أمر من الواجب التماسه والتغيير من مجرى بعض أحداث قصصه أمر يجيزه الفن، فانه من الواجب أن تتغير أحداثه مع ما يخدم أصالة الإنسان المسلم و عقيدته التي لها من التميز ما يجعلها رائدة خاصة في قصص الحب، فالوفاء و الإخلاص للمحب و إن كان طبيعة إنسانية، فهي أكثر ما يجب أن تتجلى عند الإنسان المسلم لأنها من بين ما يحرص عليه الدين الإسلامي.

4- عز الدين ميهوبي: نفسه، ص: 10.

2-6- خيمة الأفراح⁽¹⁾:

ترسم اللوحة الأولى مشهداً تمهيداً لوضع المشاهد في قلب الأحداث، حيث يقدم فيها الراوي قصيدة من الشعر يصف فيها جمال هذه الليلة قبل أن يعمد إلى إخبارنا بأننا على موعد مع ضيوف سيحلون علينا، فيشرع في مدحهم لكونهم مبعث البهجة و السلوى، محاولاً بذلك إثارة فضولنا لتتبع مراحل التمثيلية.

الراوي:

هَذِهِ اللَّيْلَةُ وَحَنَّا سَاهِرِينَ	وَفَرَحَتْنَا أَنْ شَاءَ اللَّهُ تَبْقَى وَ تَدُومُ
هَذِهِ اللَّيْلَةُ خَيْرٌ مِنْ لَيَالٍ آخِرِينَ	هَذِهِ اللَّيْلَةُ ضَاوِيَةٌ قَمَرَةٌ وَ نَجُومُ
هَذِهِ اللَّيْلَةُ حَبَابَتَا لَيْتَا جَائِيْنَ	بِالْقَاهُمْ يَهْنَى الْقَلْبُ الْيَ مَهْمُومُ
تَشَوْقُنَا لِخَبَارِهِمْ هَذِي سَنِينَ	وَ خَيَالَهُمْ فِي بَالَتْنَا بَاقِي مَرَسُومُ
نَاسٌ مَلَأَ مَحَالٌ تَلْقَى فِيهِمْ شَيْنُ	لِخَلْقِ الزَّيْنَةِ وَ النَّسَبِ الْمَعْلُومُ
هُوَمَا مِنْ بَكْرِي بِالْحِكْمَةِ فَايَزِينَ	ثَقَافَةٌ وَ أَدَبٌ وَ خِيَارُ الْعُلُومُ
قَاصِدُهُمْ يَرْتَاحُ إِذَا كَانَ حَزِينُ	وَ يَفَاجِي ⁽²⁾ عَنْ خَاطِرُو وَيَنْسَى لَهُمُومُ
رَبِّي خَلِينَا وَ خَلِيَهُمْ هَاتِيَيْنِ	وَهَذَا الشَّمْلُ أَنْ شَاءَ اللَّهُ يَبْقَى مَلْمُومُ ⁽³⁾

و بعدها أن يدخل البطل باحثاً عن محبوبته و عندما لا يجدها، يتملكه الحزن والأسى فيتأوه مغنيا في اللوحة الثانية شوقاً وحنيناً.

البطل (يغني):

قَلْبِي فَرَقَرُ ⁽⁴⁾ طَارَ شَوْرُ ⁽⁵⁾ إِلَى نَبِغِيهِ	هَذِهِ مُدَّةٌ مَا تَفَكَّرُ مَا جَاتِي
نَبِغِيهِ	
مَا سَوَّلَ عَنْ خَاطِرِي وَاشْ مَنْوِيهِ ⁽⁶⁾	مَا دَرَكُوهُ مُحَانُ كَثْرَةِ كِي مُحَاتِي
مَنْوِيهِ ⁽⁶⁾	

1- أوبريت لسليمان جوادي «لحنها محمد بوليفة و كتبت سنة 1998» تجري أحداث الأوبريت في بيئة بدوية، لغة الغناء و الحوار هي عبارة عن أبيات من الشعر الملحون، أما شخصيات الأوبريت فهي (الراوي، البطل: شاب في مقتبل العمر، البطلة: فتاة في مقتبل العمر، تركية: عرافة في العقد الخامس من عمرها، الكهل: رجل يبدو عليه المرح، الزوجة: زوجة الكهل في الأربعين من عمرها، مجموعة من الراقصين و الراقصات ، مكالمة هاتفية مع الأستاذ سليمان جوادي، أجريت يوم 12/ماي/2007 .

2- يفاجي: يُسَلِّي نفسه. .

3- سليمان جوادي: خيمة الأفراح، تمثيلية غنائية، "مخطوطة"، ص: 03.

4- فرقر: فرفر الرجل: أسرع، وقارب الخطو والمقصود هنا طار.

5- طار شور: طار باتجاه.

6- واش منويه: ما هي نيته وما الذي يدور في فكره.

وَإِشْ الضَّرَّ إِلَى مَعْدَبٍ حَنَانِي⁽²⁾
حَنَانِي⁽²⁾
وَنَرْجِعُ الرُّوحَ فِي الْجَسَدِ الْقَانِي

مَا قَالَشَ مَحْبُوبٌ قَلْبِي وَإِشْ نَبِيَّة⁽¹⁾
نَبِيَّة⁽¹⁾
مَا قَالَشَ بَزُورَتِي⁽³⁾ يَمَكُنْ نَحْيِيه
نَحْيِيه

مَنْ يَوْمَ قَرَأَكَ وَ أَنَا بَيْنَكَ نَعَانِي⁽⁵⁾
نَعَانِي⁽⁵⁾

يَا مَحْبُوبِي صُدْ لِي⁽⁴⁾ كُونْ نَبِيَّه
نَبِيَّه

تظهر العرافة تركية التي ترق لحاله فتتجه إليه موسمية، حادثة إياه على الصبر:

تركيــــــــــــــــة:

لَا تَبْعُ الشَّارِدَةَ لَا تَغْدَى هَـالِكُ
وَالسَّاعَةَ إِلَيَّ تَضِيعُ رَبِّي يَبْدَأُ هَـالِكُ
غَيْرَ طَوِيلَ الْعُمُرُ إِلَيَّ خَرَجَ مِنْهَا سَالِكُ⁽⁶⁾
سَالِكُ⁽⁶⁾

لَا تَقْطَعْ يَا بَنِي لَا تَقْطَعْ لِيَّاسُ
أَصْبِرْ لِلْمَكْتُوبِ رَاكَ تَعُودُ لَا بَاسُ
يَا مَا فِي الْغَرَامِ غَلْطُوا قَبْلَكَ نَاسُ

و كانت موساة تركية بمثابة تشجيع للبطل في الاسترسال للحديث شاكيا لها لواجعه، كاشفا أسرارها، فما كان منها إلا أن تدعوه إلى تفهم الأسباب التي جعلت حبيبته تغيب عنه، فهي لا تجد حيلة لكي تراه أمام الأعراف:

البطــــــــــــــــل:

وَالْكَيَّةَ فِيهَا مَا فِيهَا
هِيَ شَوْفِي وَإِشْ بِيهَا

ثُرْكِيَّةَ فِي قَلْبِي كَيَّة
نَاجِيَّتْكَ رُوحِي فِي يَدَيَا

تركيــــــــــــــــة:

إِحْكِي سِرَّارَكَ لَا تَجْحَدُ
وَسَبَائِيكَ إِلَيَّ تَبْغِيهَا

تَفْضُلُ يَا وَلَدِي أَقْعُدُ
رَانِي شَائِقَاتِكَ مِثْمَرْدُ

البطــــــــــــــــل:

لَا حَقَاتِنِي مِنْهَا الْعَجَائِبُ
بَاقِي غَيْرَ نَفْكَرٍ فِيهَا

هِيَ السَّبِيَّةُ وَ هِيَ السَّبَائِبُ
صَغِيرَ رَدِثِي شَائِبُ

تركيــــــــــــــــة:

1- وإش نبيه: ما به.

2- حناني: بمعنى الذين يمنحني الحنان.

3- زورتي: بزيارتي

4- صد لي: أنظر الي.

5- المصدر السابق، ص: 03 - 04.

6- نفسه، ص: 04.

هي تجيك لا تظلمها حاول يا ولدي تفهمها

و بالفعل فالبطلة لم تجد حيلة للقاء حبيبها إنها تخشى أن يفتضح أمرها.

هي:

تَاجَ رَاسِي أَنْتَ وَ تَقْئِيرِي	أَوْ أَعْلَى وَأَحْلَى مَا نِمْلُكَ
أَنْتَ مَكْتُوبِي وَ مَصِيرِي	نَتَّحْدِي نَفْسِي مِنْ أَجْلِكَ
لَكِنْ خَائِفَةٌ يَجِيكَ عَذَابُ	مِنْ نَاسِي وَنَكُونُ سَبَابُ
غَيْرَ قَدَرٍ يَا وَلَفِي حَالِي	وَ اصْبُرْ عَالِي الرَّبِّ قَضَاهُ (1)

يظهر الكهل فيعجب بالفتاة، وبجمالها الخلاب ويأخذ في تعداد محاسنها التي أفقدته عقله.

الكل:

أَذْكُرُ اللَّبَةَ (2) تَتَجَاوِي	وَأَذْكُرُ الْبَيْتَ (3) تَصْفَاكَ (4)
تَتَجَاوِي	تَصْفَاكَ (4)
وَ أَذْكُرُ الْقَمْرَةَ تَتَعَالَى	وَتَبْقَى ضَاوِيَةً وَسَطَ سَمَاكَ
مَا حَلَاها بِزَيْنِهَا الطُّفْلَةُ	يَا صَاحِبِي مِنْهَا مَقْوَاكَ (5)(6)
	مَقْوَاكَ (5)(6)

و يشرع الكهل في مقارنة البطلة بزوجته، فالبون واسع بينها:

الكل:

مَا شِي كَيْفِي دَايِرَ وَحْلَةٍ (7)	كَيْفَ تَشُوقُهَا نَجِي (8) بِهِ لَآكُ
وَ حَلَّة (7)	بِهِ لَآكُ
بَاقِيَةٌ مَعَايَا كِي الْحَصْلَةُ (9)	يَا لِي كَيْفِي مَوْتُ بَدَاكَ (10)
الْحَصْلَةُ (9)	

1- المصدر السابق، ص: 10.

2- اللبة: هي المرأة اللطيفة، الحسنة العشرة مع زوجها، و أم لبة أي محبة عاطفة (ج) لبات.

3- البية: صاحبة البيت.

4- تصفاك: تأتي اليك.

5- مقواك: عبارة تعبر عن الضعف أي أنه لا يملك حيلة و لا قوة عندما يرى هذه الفتاة لأنها تأخذ بلبه.

6- نفسه، ص: 03 - 04.

7- وحلة: بمعنى الشبيهة بالوحل و هو الطين الرقيق الذي يرتطم فيه الناس، و الدواب فيلتصقون به.

8- نجي: تأتي.

9- الحصلة: بمعنى التي تحبسك عن الحركة و الورطة التي لا سبيل للخروج منها.

10- نفسه، ص: 05.

تدافع الزوجة عن نفسها كاشفة عيوب زوجها فهو سبب عللها وأمراضها لما قاسته معه من
ويلات، فهو شيخ لا يرحم أحدا:
الزوجة:

شَيْبَةُ النَّارِ ⁽¹⁾ أَسْكُتُ وَلَا	نَحْكِي وَاشْ قَاسَيْتُ مَعَاكَ
لَا رَاجِلَ دَايِرٍ كَيْفَ الْعِلَّةُ	لَا عَقَارَ ⁽²⁾ يَنْفَعُ لِدَوَاكَ
فِي اللَّيْلِ أَكْحَةُ وَالسَّعْلَةُ	لِدَوَاكَ
مَا بَقِيَ لِسَانِكَ مَا خَلَّى	وَفِي النَّهَارِ عَامِلٌ مَرَضَاكَ
حَاسِبُ رُوحِكَ وَخَدِّكَ رُجْلَةُ	كُلُّ النَّاسِ مَا يَبْأَثُو حُذَاكَ
	دَايِرُ كُلِّ النَّاسِ وَرَاكَ ⁽³⁾

و يتمادى الكهل دون هوادة في اللوحة الرابعة والخامسة في السعي وراء الفتيات غير آبه لا
بتأنيب تركية و لا بكلام زوجته و يصل به الحد إلى الغيرة من البطل و التجسس على الحبيبان، ثم
التصريح علنا بأنه يريد الزواج من فتاة صغيرة ليعيد سالف أيامه.

الكهل:

أَنَا بَاغِي طِفْلَةٍ صَغِيرَةٍ	تَرْجَعْلِي سَالِفَ أَيَّامِي
تَعْلَمْنِي الْحَيْرَةَ وَالْغَيْرَةَ	تَنْسِيَنِي صَلَاتِي وَصِيَامِي
بَاغِيَهَا مَرْبُوعَةَ الْقَدِّ	كُلُّ مَقْصَلٍ فِيهَا مَعْدُولٌ ⁽⁴⁾
	مَعْدُولٌ ⁽⁴⁾

يحزن هذا الكلام الزوجة فتحاول أن تعيده إلى جادة صوابه مخبرة إياه عن حالة عياله، ثم إن
مكانته هو الآخر في طريقها إلى الضياع داعية إياه إلى السير على نهج أقرانه والالتزام بالحشمة
و الوقار.

1- شيبه النار: تعبير عامي يطلق على الشيخ السفیه الطاعن. فالشيب الذي ظهر في لحيته ليس دليل وقار و إنما دليل على السفه
السفه الذي سيقوده لنار جهنم.

2- عقار: الدواء.

3- المصدر السابق، ص: 05.

4- نفسه، ص: 10.

يَا رَاجِلْ تَهْدَنْ⁽¹⁾ وَاعْقِلْ
وَاعْقِلْ
كَيْفَ تَشُوفُ الزَيْنَ تَتَبَدَّلْ
يَا رَاجِلْ أَلْعَنَ ابْلَيْسُ
رَاهُ حَالَهُمْ بَدَا يَنْبَهْدَلْ⁽³⁾
يَنْبَهْدَلْ⁽³⁾
يَا رَاجِلْ أَلْعَنَ شَيْطَانِكَ
شَيْبَانِي تُضْرِبُ الحَطَّةَ
رَاكَ ضَيَعَتْ زَمَانُكَ الْأَوَّلْ
لَا تَتَسَّى عُمْرَكَ لَا تَجْهَلْ
وَتَوَلِي مَخْطُوف⁽²⁾
مَخْطُوف⁽²⁾
لَوْلِيدَاتِكَ شُوفْ
خَصَّهُمُ الْمَصْرُوفْ
وَأَعْمَلْ كَيْمَا عَمَلُوا قِرَانِكَ
مُتْرَيْنَ مَتَحُوفْ
مَا هُوَ شَيْ مَخْلُوف⁽⁴⁾
مَخْلُوف⁽⁴⁾

يؤثر حديث الزوجة في نفس الكهل فيناجيهما بأغنية يؤنب فيها نفسه قبل أن يدخل في اللوحة السادسة البطل فيلقى هو الآخر بلومه على الكهل مبينا له أن ما يفعله يجانب الصواب ناصحا إياه بالقناعة، ولكي تهدأ الوضعية تلجأ تركية إلى الله متضرعة طالبة منه أن يزرع الحب في قلوب الكل: **تركيمة:**

يَا رَبِّي عَلَى الْحُبِّ اجْمَعْنَا
وَحَاضِينَا⁽⁵⁾ مِنْ بُغْضِ النَّاسِ
النَّاسِ
لَا تَشْقِينَا وَلَا تَوَلِّعْنَا⁽⁶⁾
تَوَلِّعْنَا⁽⁶⁾
بِرَحْمَتِكَ يَا رَبِّ انْفَعْنَا
وَخَلِينَا عَائِشِينَ لَا بَاسَ⁽⁷⁾
بَاسَ⁽⁷⁾

في اللوحة السابعة تضم البطلة صوتها إلى حبيبها فهي لا تتطلع إلا له و لا تريد سواه معلنة ذلك أمام الكل مدافعة من حبها: **البطلة: (تغني)**

1- تهدن: التزم السكون والوقار.

2- مخطوف: هو الذي يتخطف الشيء: يستلبه بسرعة واختلاس.

3- يَنْبَهْدَلْ: يصير من سيء إلى أسوأ

4- المصدر السابق، ص: 11.

5- حاضينا: اختصنا برحمتك واحفظنا.

6- لا تولعنا: بمعنى لا تجعلنا نتعلق تعلقا شديدا بهذه الدنيا بحيث تصبح كل همنا.

7- نفسه، ص: 13.

يَا نَاسَ نَبَغِيهِ
ثُمُوتٌ عَلِيهِ
يَا جَمِيلَ لَوْصَافِ
ثَامُنِكَ وَعَلِيكَ نَحَافِ⁽¹⁾
وَنَبَغِي كُلِّ مَنْ يَشْبَهُ لِيهِ
فِي حُبِّو نَقْتِي وَنَذُوبِ

في الأخير يدخل الراوي مبينا أن ما كان عالقا في القلوب من شوائب قد زال و أن الحب عم الجميع و باقتضاب سريع يزف الحبيبان و يرقص الكل على وقع أغنية تؤكد على أن الوفاء و الإخلاص سيرافق درب الحبيين.
عرس زواج البطلين:

تَلَقَيْنَا كَثِيرَ مَعَ بَعْضِ
وَعَدَيْنَا أَيَّامَ جَمِيلَةٍ
مُسْتَحِيلِ الْيَوْمِ نَتَّبَاعِدُ
يَا مَا حَلَمْنَا وَ ثَمَنَيْنَا
يَا مَا ضَحَكْنَا يَا مَا بَكَيْنَا
كَانَ الْحُبُّ مَا بَيْنَنَا صَافِي
قُلُوبَنَا مَا فِيهَا خَافِي
مَا نُهَجَرُ هَا الْعُشَّ الدَّافِي
وَقَرَحْنَا كَثِيرَ مَعَ بَعْضِ
وَأَيَّامَ حَزِينَةٍ مَعَ بَعْضِ
وَلَا نَتْفَارِقُ عَنْ بَعْضِ
يَا مَا قَصُورُ جَمِيلَةٍ بَنِينَا
سَاهَرِينَ لِيَالِي مَعَ بَعْضِ
وَالْوَاحِدُ لِلآخِرِ وَافِي
يُظْهِرُ مِنْهَا حَتَّى النَّبِضِ
مَا دُمْنَا مَعَ بَعْضِ⁽²⁾

تعرض أوبريت خيمة الأفراح تتعرض لموضوع رئيسي يتمثل في قصة حب تقف دونها الأعراف، فالبطلة لا تستطيع وصل حبيبها، مما يجعله ضحية الشكوك و الوسواس. ثم هي أيضا تطرح ظاهرتين اجتماعيتين الأولى تتمثل في الشيخ الذي يطعن في السن و يجعل من همه الأكيد تتبع الصبايا اللواتي هن في مثل سن ابنته، مبينة عواقب ذلك، و تتمثل الظاهرة الثانية في اللجوء إلى العرافة و المكانة التي تحظى بها هذه الأخيرة في مثل هذه الأوساط فهي المعين عند الأزمات، و قد جاءت الأوبريت في أسلوب ساخر تهكمي ذات نسيج درامي مفكك يغيب فيه الصراع.

3- البعد التاريخي:

ظل التاريخ بروافده المتعددة أحد أهم ينابيع الإلهام في المسرح، و قد انصبت جهود الكتاب على تقصي سير بعض الشخصيات التاريخية و الأحداث البطولية المرتبطة بانتمائهم العربي أو الوطني.

1- المصدر السابق، ص: 13.

2- نفسه، ص: 15.

و تتفاوت نظرة الكتاب إلى تلك الأحداث القديمة والغرض من توظيفها، و إن كانت تصب في مجملها في هدف وطني أو قومي، بمعنى إحياء ذلك الماضي التليد و تمجيده و ربطه بالأهداف الوطنية و القومية بغية خلق إسقاطات تاريخية من شأنها أن تساهم في إحداث الإصلاح و التغيير في الأوضاع الاجتماعية و السياسية المعاصرة.

إن الكاتب عندما يغوص في التاريخ ليستحضر حقبة زمنية بما تحمله من أحداث درامية راسخة أو يقف عند سير بعض الشخصيات التاريخية التي كانت حياتها مليئة بالمواقف الخصبة، انما يستعيد بذلك لحظات خاصة من شأنها أن تثبت في الإنسان إحساسا بالثقة يجعله يتحدى واقعه الفاسد و يسعى لبناء مستقبل جديد، و ذلك بعد أن يحصل من هذا الماضي على دلالات معاصرة من شأنها أن تكون نقطة انطلاق لمعالجة مشكلة من مشكلات العصر الراهنة و هذا ما نجده في كل من الأوبريتات: (أنا الجزائر) لمحمد الأخضر السائحي (سيتيفيس) و (الشمس و الجلال) لعز الدين ميهوبي، و (ابن بولعيد) لصالح لمباركية.

3-1- أنا الجزائر⁽¹⁾:

استهلت الأوبريت بمنظر المرأة و هي تغني في تحد و عناد من وراء قضبان السجن، تطلب من سجانها أن يمارسوا عليها ما يشاءون من أشكال التضييق و التكيل، لافتة انتباههم إلى أنها لن تموت أبدا فهي لم تهن بالأمس، شبت على الكفاح و تاريخها شاهد على ذلك، و لن تموت اليوم، و الغد سيحمل معه علم اليقين:

المرأة:

حَصَّنُوا هَذِي السُّجُونُ	ضَيَّفُوا هَذِي الْفُيُودُ
وَأَعَصَفُوا مِثْلَ الْمُتُونُ	وَأَقْصَفُوا مِثْلَ الرُّعُودُ
أَبَدًا لَسْتُ أَهُونُ	
إِنْ تَكُنْ هَذِي الْجِرَاحُ	صَنَعْتُهَا مَرْوَحَةً
فَأَنَا بَنْتُ الْكِفَاحُ	مَدَّ مَعِي لَنْ أَسْقَحَهُ
لَنْ تَرَى دَمْعِي الْعُيُونُ	
اصْنَعُوا مَا شِئْتُمْ	إِنَّ لِلصَّبْرِ حُدُودًا
كَلَّمَا أَمَعْتُمْ	زِدْتُ كَالطُّودِ صُمُودًا

1- لمحمد الأخضر السائحي تتضمن ملخص الثورات الشعبية و الثورة التحريرية منذ الاحتلال الفرنسي 1930 أذاعتها التلفزة الجزائرية سنة 1964. جسد فيها الشاعر شخص الجزائر في امرأة مقيدة في لباس عربي جزائري وراء قضبان السجن، بينما جسد فرنسا في جندي يقوم على حراستها ينظر: محمد الأخضر السائحي: الراعي و حكاية ثورة، ص: 49.

وَعَدًا قَدْ تَعْلَمُونَ⁽¹⁾

و يمر أمام السجن رجل على جواد يحمل علما يظهر عليه تاريخ 1832 كدلالة على ثورة الأمير عبد القادر⁽²⁾ و قبل أن يختفي يطلب من المرأة أن لا تجزع و لا تخاف، فإن عهد الثورة قد بدأ، فوسط الظلام الدامس «برزت الشخصية البطولية الإنسانية للأمير عبد القادر معززة بسند شعبي قوي و مرفوعة على أكتاف بيعة تكاد تكون جماعية و في هذه الإمارة، و في طريقة ظهورها بعث الشعب من جديد، و تقلد أمره بدافع من أعماقه و ألقى بكل ثقله في ميدان الاستشهاد لا تعرقل انطلاقته أموال مخزونة و لا يجذب نظره إلا بريق السيف»⁽³⁾.
المار: أنا ها هنا لا تجزعي سأكون أول ثائر قولي لهم لا تفرحوا قد ثار عبد القادر «يختفي»⁽⁴⁾.
يختفي»⁽⁴⁾.

تفرح المرأة بابنها الذي هم لنجدتها، و ككل أم تدفعه إلى الأمام بعبارات تتضح بالأمل و الانتصار، مكررة على مسامع سجانها عبارة "لن يفرحوا".
المرأة:

حُتَّ الخُطى يَا فَارَسِي وَ حَذَارَ لَا يَكْبُ الجَوَادُ
اللَّيْلُ يَهْتَفُ لِلسَّرَى⁽⁵⁾ وَ المَجْدُ يَدْعُو للجِهَادُ
لِلسَّرَى⁽⁵⁾
لَنْ يَفْرَحُوا .. لَنْ يَفْرَحُوا
مَهْمَا تَطَاوَلَ لَيْلُنَا وَ تَعَمَّقَتْ فِيهِ الجِرَاحُ
فَعَدَا يَضْمُدُ جُرْحُنَا وَ عَدَا سَيَبْلُجُ الصَّبَاحُ
لَنْ يَفْرَحُوا .. لَنْ يَفْرَحُوا⁽⁶⁾

و تخمد فرنسا جذوة ثورة الأمير عبد القادر، لتتحدى في سياستها الرامية إلى طمس معالم الشخصية الوطنية و يرمز الشاعر إلى ذلك من خلال محاولة الجندي تغيير نمط ملابس المرأة السجينة

1- نفسه، ص: 51.

2- الأمير عبد القادر: (1807-1883) عبد القادر بن محي الدين بن مصطفى ابن محمد بن المختار، الحسني، الجزائري، أمير أمير مجاهد، شاعر أديب صوفي من مؤلفاته: ذكرى العاقل، المواقف، وديوان شعر... للمزيد ينظر: عادل نويهض: معجم أعلام الجزائر من صدر الإسلام حتى العصر الحاضر، مؤسسة نويهض الثقافية للتأليف والترجمة والنشر، بيروت لبنان، ط2، 1983، ص: 103-104، وأبا القاسم محمد الحفناوي: تعريف الخلف برجال السلف. مؤسسة الرسالة بيروت، المكتبة العتيق تونس، ط2، 1985، ج2، ص: 316-322.

3- صالح خرفي: شعر المقاومة الجزائرية، الشركة الوطنية للتوزيع و النشر، الجزائر، د ط، د ت، ص: 91.

4- محمد الأخضر الساتحي: الراعي و حكاية ثورة، ص: 52.

5- سَرَى: يُسَرَّى، سَرَّ، تُسَرَّى عنه الشيء: أزاله.

6- نفسه، ص: 52.

بملايس تتراءى له أنها أرفع قيمة وثمنا إلا أن المرأة تتشبث بملايسها و لا ترضى عنها بديلا وهي حقيقة تاريخية عايشها الإنسان الجزائري بكل مرارة فلقد «كان الاستعمار في الجزائر استيطانيا، هدفه أن تصبح الجزائر قطعة من فرنسا لا تختلف عنها إلا في المستوى المعيشي المتدني، و لذلك حاول القضاء على ما يميز الجزائريين عن الفرنسيين في مجال الدين والثقافة و ما ينتج عنهما من عادات وتقاليد وشخصية متميزة»⁽¹⁾.

الجندي:

أَخْلَعِي تِلْكَ الثِّيَابَ إِنِّهَا جَدُّ قَدِيمَةٍ
وَ خُذِي هَذِي الْبَسِيحَةَ إِنِّهَا أَرْفَعُ قِيمَةٍ

المرأة في إصرار :

أَنَا لَا أَبْغِي بَدِيلًا بَثْيَابِي لَا أَرِيْدُ
إِنَّ ثَوْبِي مِنْ طِبَاعِي لَسْتُ عَنْ طَبْعِي أَحِيْدُ⁽²⁾
أَحِيْدُ⁽²⁾

و تتوالى الثورات لتحرير المرأة السجينة: ثورة سيدي الشيخ، ثورة المقراني، ثورة بوعمامة و يهف قلب المرأة عند كل ثورة تأمل في الحرية.

المرأة:

بَسَلَامَ يَا رَجَالِي أَنَا فِي السَّجْنِ سَعِيدَةٌ
لَمْ أَعُدْ أَشْعُرُ أَنِّي هَا هُنَا الْيَوْمَ وَحِيدَةٌ
كُلُّ شَيْءٍ يَتَعَصَى فِي يَدَيْنَا أَنْ نُعِيدَهُ⁽³⁾
نُعِيدَهُ⁽³⁾

و أمام هذا الصمود والاصرار و توالي الثورات أيقنت فرنسا أنها أمام خصم لا يهادن و لا يلين.

الجندي (يخاطب نفسه):

لَمْ تَنْلِ مِنْهَا اللَّيَالِي لَمْ يَلِ مِنْهَا الْعَذَابُ
كُلُّ يَوْمٍ تَتَحَدَّى لَا تُبَالِي لَا تَهَابُ⁽⁴⁾
تَهَابُ⁽⁴⁾

1- يحي الشيخ صالح: شعر الثورة عند مفدي زكريا. دراسة فنية تحليلية، دار البحث للطباعة و النشر، قسنطينة، الجزائر، ط 1، 1987، ص: 18.

2- محمد الأخضر السائحي: الراعي و حكاية ثورة، ص: 52.

3- نفسه، ص: 54.

4- نفسه، ص: 55.

و تطل المرأة صامدة ثورة بعد أخرى إلى أن تأتي ثورة التحرير الكبرى و في إشارة إليها و مشاركة جميع الفئات الاجتماعية فيها «تمر على باب السجن جماعة فيهم الفلاح و الراعي و العامل و التاجر و الشيخ و المرأة و الطفل والعجوز يحملون راية عليها تاريخ 1954»⁽¹⁾.

و نَقْضِي عَلَى الْمُتَجَبِّرِ	نُحْطِمُ كُلَّ السُّجُونِ
إِلَى الْمَوْتِ .. وَ اللَّهُ أَكْبَرُ	سَنَمْضِي جَمِيعًا صُفُوفًا
سَنَظْفِرُ سَنَظْفِرُ سَنَظْفِرُ ⁽²⁾	حَلَقْنَا بِشَهْرٍ نُوقِمُ بِرِ
سَنَظْفِرُ ⁽²⁾	

بعد أن تمر هذه الجماعة وتختفي نسمع طلقات نار يعقبها غناء المرأة كدلالة على انتصار

الثورة:

المـــــــرأة:

و أَغْنِي لِلْحَيَاةِ	هَذِهِ الْمَرْءَ أَشْدُّوْ
قَدْ تَخَطَّيْتُ الْمَمَاتِ	قَدْ تَخَطَّيْتُ الرَّزَايَا ⁽³⁾
لَا حَ لِلنَّصْرِ سِمَاتِ ⁽⁴⁾	الرَّزَايَا ⁽³⁾
سِمَاتِ ⁽⁴⁾	وَ أَرَى فِي كُلِّ وَجْهِ

لقد كان كفاح الجزائري مرتبطين بكفاح الشعوب الإفريقية فالمعركة واحدة شاملة ضد الاستعمار إن الجزائر ترى استقلالها متعلقا بالاستقلال الوطني للأفارقة كلهم إنها تطمح في تضامن إفريقي فعلي لدحر الاستعمار الذي كان دائما يهدد حرية الشعوب الإفريقية:

رَفَعْتُهَا الْأَخْوَاتِ	هَذِهِ أَعْلَامُ نَصْرِي
وَحَدَّثْتُهَا الْحَادِثَاتِ	أَنَّهَا أَعْلَامُ أَرْضِ
فِي اللَّيَالِي الْغَابِرَاتِ	كَمْ تَمَنَيْتُ لِقَاهَا
لَمْ يَعُدْ بَعْدُ شَتَاتِ ⁽⁵⁾	فَأَخْفَقِي الْيَوْمَ جَمِيعًا
شَتَاتِ ⁽⁵⁾	

في الأخير تقترب الجماعة التي أعلنت ثورة 1954 من المرأة لتفك قيدها و تخرجها من السجن، بينما الكل يتلفظ باسم الحرية، و تقف المرأة و تحذر أبناءها من أن الحرية ليست نهاية المطاف فالعدو قد يعود من أي ثغرة و من أي باب، و نحن لا ندرى أي ضرر يقصد به محمد الأخضر السائحي، و الذي مازال على الأرض فهل هي أشكال من الاحتلال؟ و أي غدر يقصد؟ و ما

1- نفسه، ص: 57.

2- المصدر السابق، ص: 57.

3- رَزِيَّة: و الرَزِيَّةُ بالسُّنْهِيلِ هِيَ الْمُصِيبَةُ (ج) رَزَايَا.

4- نفسه، ص: 58.

5- نفسه، ص: 58.

هي هذه الثغور؟ إن محمد الأخضر السائحي عايش فترة الاستقلال و أدرك حقيقة الهجاء المتفرنسين الذين خلفتهم فرنسا في الجزائر بغية استهداف الخصوصية الجزائرية من لغة و عقيدة و عادات و تقاليد و يدرك مدى الخطورة التي يشكلونها و لعله يقصدهم بهذا:

المـــــــرأة:	احْذَرُوا مَلِئُونَ مَرَّةً
نَحْنُ أَحْرَارٌ وَ لَكِنْ	لَمْ تَزَلْ فِيهَا الْمَضَرَّةُ
لَمْ يَزَلْ فِي الْأَرْضِ عَذْرٌ	فَارَ مَنْ يَأْخُذُ حَذْرَةَ
فَحْذُوا الْحَذَرَ جَمِيعًا	يَرْفَعُ الْعَالَمُ قَدْرَةَ
أَنْ مَنْ يَحْيَا عَزِيْزًا	أَلْفُ بَابٍ، أَلْفُ ثَغْرَةٍ
لَا تَقُولُوا قَدْ أَمِنَّا	أَنْ تَرَى مَا سَوْفَ نَكْرَهُ (1)
كُلُّهَا يُمَكِّنُ مِنْهَا	

إن غاية الكاتب من وراء هذا الأوبريت هو السعي لتعريف النشء بتاريخ الثورات الشعبية و الثورة التحريرية التي عرفتها الجزائر، مبينا المكانة التاريخية التي حضت بها هذه الأخيرة في قلب الدول الأفريقية فطالما كانت الجزائر قبلة للثوار الأفارقة، لافتا انتباه الجيل الجديد إلى كل ما قد يهدد أمن هذا الوطن، حاثا إياه على وجوب التصدي لجميع أشكال الاستلاب الاستعماري.

3-2- سيتيفيس(2):

يبدأ عز الدين ميهوبي بسرد قصة مدينة سطيف منذ عام 225 ق م، عندما كان يحكمها القائد ماسينيسا(3) و يهيم بحبها:

ماسينيسا:

1- المصدر السابق، ص: 58-59.

2- أوبريت لعز الدين ميهوبي جاءت في شكل سرد تاريخي تتخلله بعض الأغاني، تتضمن الأوبريت تاريخ مدينة سطيف من الاحتلال الروماني إلى غاية الاستقلال من الاستعمار الفرنسي و قد تم إخراجها في شكل أوبريت في جوان 1995 بمشاركة نخبة من فناني سطيف ينظر: عز الدين ميهوبي: سيتيفيس، "سرد تاريخي"، مؤسسة أصالة للإنتاج الإعلامي و الفني، سطيف، الجزائر، ط 1، يناير 1998، ص: 52.

3- مسنيسا: (227-149 ق.م): من أشهر ملوك البربر الجزائريين البارزين، و من أعظم زعمائها على الإطلاق، كان محب لوطنه، كافح الاستبداد الفينيقي و استقل بعرش الجزائر سنة 58 ق.م، من بين أعماله: انشاؤه لأسطول ضخم و جيش منظم، ضرب السكة باسمه، سعى في توحيد الشمال الافريقي...للمزيد ينظر: عبد الرحمان بن محمد الجيلالي: تاريخ الجزائر العام، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط 6، 1983، ج 1، ص: 62-63.

« أيتها المرأة القمحية التي يطلقون عليه أن ازديف...منحتني القوة والصبر...أنا لا أملك غير هذا التاج أمنحك إياه فاقبله...واتركي التاريخ يقول إن رجلا كان اسمه ماسينيسا أحب مدينة.....»⁽¹⁾

فخصوبة أرض سطيف جعلها محل أطماع الرومان فاستطاعوا الوصول إليها في القرن الأول الميلادي فأصبحت بذلك مستوطنة رومانية تحت إمارة الإمبراطور نرفا حيث أسسها « لتوطين الجنود المسرحين من الخدمة العسكرية و وضعها تحت رعاية الإله مارس فعرفت باسم مستوطنة نرفا أو غسطس مارتياليس سيتفانسيوم للجنود المسرحين من الخدمة العسكرية»⁽²⁾.

نيرفــــــــــــــــا:

«هذه هي سيتيفيس إذن ..كم هي رائعة .. جميلة... انها لا تصلح لأي شيء صحيح هي خصبة و فيها خيرات كثيرة .. ولكنها تصلح لأن تكون عاصمة لمحاربي روما القدماء ..يا جنود إنها لكم .. أدخلوها بها سلام آمين»⁽³⁾

و ينتفض يوغرطة دفاعا عن ستيفيس حيث توالى انتصاراته «على الجيوش الرومانية و كانت الحروب بين الفريقين طاحنة تمكن البربر بقيادة يوغرطة من دحر الرومان عدة مرات وتشــــــــــــــــتيت شملهم»⁽⁴⁾.

يوغرطــــــــــــــــة: أملا بـكلب الرومان .. ماريوس!

ماريــــــــــــــــوس: أهلا بالرجل الذي لا يقهر...

يوغرطــــــــــــــــة: لن يفصل بيننا غير هذا..

ماريــــــــــــــــوس: أخشى أن تهزم نفسك..

(نزال بينهما.. و ماريوس يسقط تحت قدمي يوغرطة.. فيما تلقى شبكة على يوغرطة التي يصتدير نحو صهره)⁽⁵⁾.

إلا أن روما استطاعت أن تهزم يوغرطة و يعود ذلك إلى «استعمال سلاح الخيانة والعمالة فتواطأ معها يوكوس ضد صهره يوغرطة الذي ألقى عليه القبض وسلمه إلى "سلا" الذي

1- عز الدين ميهوبي، نفسه، ص: 18.

2- خديجة منصوري " مستوطنة سيتيفيس في الفترة الرومانية النشأة والنمو الاقتصادي" مجلة العلوم الإنسانية، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، جوان 2001، ص: 172.

3- عز الدين ميهوبي: سيتيفيس، "سرد تاريخي". ص: 12.

4- صالح فركوس، تاريخ الجزائر من ما قبل التاريخ إلى غاية الاستقلال (المراحل الكبرى)، دار العلوم للنشر، الجزائر، د ط 2005، ص: 48

5- عز الدين ميهوبي: نفسه. ص: 14.

اقتاده إلى ماريوس، حيث نقله إلى روما وأودعوه السجن هناك إلى أن مات عام 104 ق.م جوعاً و
ظماً⁽¹⁾.

يوغُرطة:

أشكرك يا صهري لأنك لست من الرجال الأحرار...

وازديف لن تكون كما روما للبيع

يوغُرطة لم يهزم إنما خانته صهره..⁽²⁾

و لم يدم استعمار روما طويلا حتى أتى الوندال بزحفهم ونزلت قواتهم «على الشواطئ
المغربية بنواحي الغزوات لتواصل زحفها شرقا فأتت على الأخضر و اليابس أثناء زحفها حيث قامت
بقطع الأشجار و إتلاف المزروعات و تقتيل الأبرياء من النساء الأطفال و الشيوخ و رجال الدين»⁽³⁾.

عام 419 بعد الميلاد...

رحل الرومان وجاء "الوندال"

كالجراد يأتي على الأخضر واليابس

و"ستيفيس" صابرة..

تقاوم في صمت..

قائد وندالي: صحيح .. مدينة رائعة وأهلها طيبون ..والطيبون يصلحون لحراثة الأرض وجني
الزيتون..وخدمة الوندال..نحن سادة هذه الأرض!⁽⁴⁾.

و ظلت سطيف على الدوام محل أطماع الغزاة فبعد الرومان و الوندال جاء البيزنطيون
يحدوهم حلم استنزاف خيرات هذه الأرض:

عام 539 جاء البيزنطيون..جاؤوا مثلما جاء الرومان والوندال..كانوا يعرفون أن ستيفيس
هي أرض الخيرات والبركات..⁽⁵⁾

وقفت ستيفيس في وجه كل الغزاة صابرة مكابرة إلى غاية الفتح الإسلامي، فلم يكن فرسان هذا
الدين يطمعون في نهب أو سلب وإنما جاؤوا لإعلاء كلمة التوحيد و نشر السلام:
(قائد مسلم):

1- صالح فركوس: نفسه، ص: 48.

2- عز الدين ميهوبي: ستيفيس، "سرد تاريخي"، ص: 14-15.

3- صالح فركوس: تاريخ الجزائر من ما قبل التاريخ إلى غاية الاستقلال (المراحل الكبرى)، ص: 52.

4- عز الدين ميهوبي، نفسه، ص: 17-18.

5- نفسه، ص: 20.

« أيتها المدينة المكابرة.. لم نأت من أجل القمح والزيتون.. ونهب أرزاق الناس إنما جئنا ومعنا الحق والعدل هيا أيتها المدينة استحمي بالنور واطردي عنك الديجور وارفعي المآذن في رباك وسهولك.. وابدئي رحلتك مع الإسلام ..»⁽¹⁾

بقيت ستيفيس لمدة قرون تنعم بالسكينة في راية الإسلام، قبل أن تتعرض الجزائر للغزو الفرنسي وتكابد ويلات الاستبداد:
سانت آرنبو:

«أجلاف⁽²⁾ العرب والأمازيغ ينعمون بخيرات هذه الأرض.. ما أحققهم.. سأسحقهم كاصراصير وستدوسهم أقدام فرنسا.. فرنسا هي أمكم أيها الحمقى.. إنكم لا تساؤون شيئا.. الموت خير لكم.. وجنودي يحسنون ذلك آه آه آه»⁽³⁾

و ككل شبر من أرض الجزائر شملت المقاومة تراب سطيف و ناضل أبناؤها بكل صبر
«المقاومة الممتدة من أولاد سيدي الشيخ حتى الزعاطشة مرت من هنا .. والمقراني مر بجيشه من هنا.. لم تهدأ سطيف .. ولكنها كانت تتجمل بالصبر وانتظار اليوم الموعود..»⁽⁴⁾

و تتوالى انتفاضة خلف انتفاضة إلى غاية 8 ماي 1945 عندما خرج الجزائريون بالآلاف مطالبين فرنسا بالاستقلال الموعود فكان جوابها خمسة و أربعون ألف شهيد:

الشاعر:

آه فرنسا .. الغالية!
عدي الضحايا.. إنهم لا ينتهون
دمهم توزع في الثراب..
دمهم سيُزهرُ زيزفون⁽⁵⁾!
خرج الأحياء يقرحون
لا يملكون سوى هُتافِ صادرتُهُ ذبابك المتوحشة..
الأرضُ - من جثث الضحايا - أفرشة..
هل تذكرين الموتَ يمشي في الشوارع..

1- نفسه، ص: 25

2- جلف: هو الرجل الغليظ الجافي الطبع الأحمق (ج) أجلاف.

3- المصدر السابق، ص: 32

4- نفسه. ص: 33

5- زيزفون: الزيزفون هو شجر طري الخشب، أبيض الزهر، تغلى أزهاره مع الشاي، وتشرب لتخفيف الآلام العصبية وأوجاع الرأس.

يَحْصُدُ الْأَطْفَالَ وَالْعِلْمَ الْوَحِيدَ...

"تَحْيَا الْجَزَائِرُ" قَالَهَا "سَعَالُ" فَالْتَهَبَ الْوَرِيدُ..

هَلْ تَذْكُرِينَ..

لَا أَظُنُّكَ تَذْكُرِينَ فَأَنْتِ مِثْلُ الْمَوْتِ يَلْتَهُمُ الضَّحَايَا

ثُمَّ يَنْتَظِرُ الْمَزِيدُ..⁽¹⁾

و لم تكن مجازر 8 ماي لم تكن لتنبط عزيمة الجزائريين بل كانت دافعا لتغيير نهج المقاومة و البدء في العمل السري لتفجير الثورة:

مَرَّ عَامٌ ..

عَلَّمُوا الشَّعْبَ حُرُوفَ الْأَبْجَدِيَّةِ

مِنْ هُنَا نَبْدَأُ

أَكْتُبُ بِدُقِيَّةِ

لَا تُفَكِّرْ فِي الْبَقِيَّةِ ..

مَرَّ عَامٌ ..

شَعَرَ النَّاسُ بِدِفْءِ الْجُرْحِ

لَكِنْ رَجَالُ السِّرِّ نَامُوا فِي الْمَنَافِي وَالسُّجُونِ

إِنَّمَا الْأَرْضُ حُنُونٌ

ثَوْرَةٌ تَكْبُرُ فِي كُلِّ الْعُيُونِ

فَهُمَ الشَّعْبُ وَلَمْ تَقْهَمْ فِرَنَسَا

مَنْ نَكُونُ!⁽²⁾

و أثمر العمل السري و جاءت ثورة نوفمبر لتقول كلمتها و لتقود الشعب للنصر.

فِي حَنَايَا الْأَرْضِ قَالُوا..

سَاعَةَ الصَّفْرِ رِصَاصَةً

ثُمَّ قَالُوا: أَعْلَنَ الشَّعْبُ خَلَاصَةً

.....

سَاعَةَ الصَّفْرِ دَنَتْ

وَبَكَى الْأَوْرَاسُ مِنْ قُرْطِ الْقَرْحِ

فَتَرَاوَى فِي الْمَدَى .. قَوْسُ قَرْحٍ

1- نفسه. ص: 38.

2- المصدر السابق، ص: 42.

طلقة واحدة .. يا للفرح

هكذا شاء القدر

ثورة تأتي كإعصار لتحرير البشر⁽¹⁾

و يواصل الشاعر سرد مسيرة كفاح الجزائر مع الاستعمار الفرنسي تلك المسيرة التي كانت وفاء لكل من سقط في سطيف في 8 ماي 1945.

أوفياء .. أوفياء

أوفياء لك يا شهر الدماء

"ماي" يا صرخة عز وانتماء

كيف ننسأك .. وننسى الشهداء⁽²⁾

إن الوقوف عند الأحداث التاريخية الحافلة بالبطولات التي عرفتها مدينة سطيف والبحث عميقا في امتدادها التاريخي، و التأكيد على بطولة أبنائها وأبناء الجزائر ككل من أمثال ماسينيسا و يوغرطة ما هو إلا محاولة بعث حقبة تشع بالقوة من تاريخ الجزائر، و قد هدف عز الدين ميهوبي من خلال ذلك إلى حث شباب اليوم للتحلي بالوطنية و حب الجزائر من أجل و تحسيسه بوجوب أداء رسالته كاملة من أجل الوطن.

3-3- الشمس والجلاد⁽³⁾:

يستهل الشاعر أوبريت (الشمس و الجلاد) بعرض بعض من الحقائق التاريخية عن طفولة العربي بن مهيدي⁽⁴⁾ (مكان مولده، العمل الذي كان يمارسه والده، تعليمه، و معلموه) ذلك أن فترة الطفولة هي أهم مرحلة في تكوين شخصية الطفل، فالأبطال لم يولدوا من العدم، بل هم نتيجة طفولة خصبة و تنشئة حريصة و اهتمام بالغ، كذلك هو العربي بن مهيدي فلقد رعته تربية أبيه، حيث قرأ

1- نفسه، ص: 44.

2- المصدر السابق، ص: 49

3- أوبريت لعز الدين ميهوبي جمعت ما بين فنون: المسرح و القول و الغناء، تطرقت إلى بعض من الحياة الاجتماعية و السياسية للشهيد العربي بن مهيدي، ملخصة إياها في تسع لوحات حملت العناوين التالية (درس في المحطة، مع تافاريناس، الصلاة و الحرية، الأم و الوداع، الإعداد للثورة، ابن مهيدي - بيجار(1)، ابن مهيدي - بيجار(2)، التعذيب والفكر، ابن مهيدي - بيجار (3)).

4- العربي بن مهيدي: ولد عام 1923 في عين مليلة بناحية قسنطينة في عائلة فلاحية متوسطة، ناضل في صفوف حزب الشعب و أصبح من كوادر تنظيمه المسلح، عضو مؤسس للجنة الثورية للوحدة و العمل، و قائد منطقة وهران، اعتقلته قوات الكولونيل بيجار يوم 23 فيفري 1957، يستشهد بن مهيدي تحت التعذيب دون أن يدلي بأي اعتراف و ينال اعجاب العدو بذلك...للمزيد ينظر: محمد حربي: الثورة الجزائرية سنوات المخاض، تر: نجيب عياد، صالح المثلوثي، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، د ط، 1994. ص: 176.

القرآن و دخل المدرسة الفرنسية و تخرج منها بامتياز، تعلم اللغة العربية على أيدي معلمين أكفاء و طلبا للعلم انتقل إلى بسكرة، باتتة، قسنطينة تحفه في كل هذا مشيئة الله التي تعده لمستقبل عظيم **فالعربي بن مهدي** لم يكن طفلا عاديا و إنما صبيا يحمل بين أضلعه قضية التراب المغتصب، طفل تضطرم بحب الجزائر، طفل يختزن العذاب، طفل يهيج في صمت ليكون بحجم الدور المنوط له.

أغنية:

طِفْلٌ يُورِّقُهُ⁽¹⁾ الثَّرَابُ
حُلْمٌ عَلَى صُعْدِ السَّحَابِ
طِفْلٌ يَجِيءُ وَرَوْحُهُ
حُبْلَى⁽²⁾ بِأَصْنَافِ الْعَذَابِ
عَيْنَاهُ مِنْ جَمَرٍ تُشْعِ
وَبَيْنَ أَضْلَعِهِ التَّهَابِ
لَا شَيْءَ يُخْزِنُهُ سِوَى
صَوْتِ الْجَزَائِرِ فِي الْغِيَابِ⁽³⁾

فحياة العظماء مليئة بالمواقف الراضية للخنوع فقد كان **العربي بن مهدي** يعبر عن وطنيته بدون هوادة «ففي إحدى زياراته إلى أهله بعين مليلة، تعرض لحادثة بمحطة القطار بباتنة عندما أراد اقتطاع تذكرة السفر فتعرض لشتم من طرف قابض المحطة فلم يرض بهذه الإهانة، فذهب يشتكيه إلى المدير فلم يجده و طلب من موظف المحطة أن يسلم له دفتر الانطباعات والاقتراحات، ليسجل شكواه في الدفتر غير أن تدخل خاله، العامل بالمحطة، أقنعه بالعدول عن تقديم شكواه مباشرة و وعده بمتابعة القضية بنفسه»⁽⁴⁾.

و لعل هذا الموقف الذي جسده محمد العربي رافض لأي شكل من أشكال القمع الذي تسلطه فرنسا على أبناء الجزائر فهو لا يقبل أن يدوس فرنسي على كرامة جزائري في وطنه. و بمثل هذه الحوادث تقاس شهامة الرجال واستعداداتهم البطولية.

ابن مهدي: لو أن هذه المحطة ملك لك لحق لك أن تتصرف فيها كما شئت.. لكنها ملك للجزائريين.

القابض: ماذا تقول؟ الجزائريون؟.. أغنام مثلكم يملكون محطة قطار؟

1- أَرَقُّ: يُورِّقُ، أَرَقُّ فلانا: أسهره و أدهب عنه النوم.

2- حُبْلَى: الحُبْلَى هي الحَامِلُ.

3- عز الدين ميهوبي: الشمس و الجلال "غنائية الشهيد محمد العربي بن مهدي"، مؤسسة أصالة للإنتاج الاعلامي و الفني سطيف، الجزائر، د ط، يناير 1998، ص: 15.

4- سليمان بارور: حياة البطل محمد العربي بن مهدي، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، د ط، 1989، ص: 18.

ابن مهدي: نعم.. أغنام لكنها ترعى في مراعيها.. وأنتم من تكونون؟
القابض: نحن؟ نحن أسياة هذه الأرض.
ابن مهدي: قل لصوص هذه الأرض

Vous n'etes que brigants sur cette terre

القابض: أتجرؤ على قول هذا؟
ابن مهدي: وأنت لا تخجل عندما تشبه الجزائريين بالأغنام؟
القابض: وهل أنت وصي⁽¹⁾ على هؤلاء.. الأغنام؟
ابن مهدي: أريد تذكرة.. ولم آت للنقاش.
.....

القابض: قلت لك لا تذكر للعرب.. خاصة أمثالك؟
ابن مهدي: هذا في فرنسا..
Ca c'est chez vous en France.. أما في الجزائر فلا أظن أن كلاما كهذا يقبله الجزائريون..

القابض: لسانك سليط.. وسنحسن تأديبك !
ابن مهدي: قبل أن تؤديني أريد أن أتحدث الى مسؤول محطة القطار.

.....
القابض: عجب.. أول مرة أجد واحدا من العرب ..يحتج..بل ويدون احتجاجاته.. أنت إذن تحسن الكتابة.

Bizarre! C'est la première fois qu'un arabe ose se plaindre

.....
ابن مهدي: خالي.. السجن أحب إلي من عدم الحصول على تذكرة لركوب القطار!
الخال: سبحان الله.. لسان.. أم جمر؟
القابض: أمازلت واقفا أيها الطفل.. اذهب فإنك لو بقيت قرنا هنا ما أعطيتك تذكرة ؟

Dégage ! pas de billet même si tu restes ici , un siècle

ابن مهدي: قلت قرنا
القابض: نعم..
ابن مهدي: لا أعتقد أنكم ستعمرون طويلا.. يا سيد جاك⁽²⁾.

1- وصي: هو من يُوصى له، من يقوم على شؤون الصغير .

2- عز الدين ميهوبي: الشمس والجلاد، " غنائية الشهيد العربي بن مهدي"، ص: 16 - 21.

فرنسا لن و لم تحب الجزائريين يوما هي الحقيقة التي أدركها محمد العربي عند محطة القطار
فالجزائري بالنسبة لها ليس سوى تراب للذهب و يد تسخرها لخدمتها.

القابض: لا دخل لك.. اذهب فلا تذاكر للعرب..

ابن مهدي: شكرا أيها القابض لوجه خالي سأذهب.. أقول لك فقط لقد أجبتني اليوم عن سؤال لم
تجبنني عنه أمي؟

القابض: أي سؤال تقصد؟

ابن مهدي: سؤال بسيط: لما تحبنا فرنسا؟⁽¹⁾

أغنية: لا لن تُحبك..

لن تُحب سوى دمك

لا شيء يطلع من فمك

هي لن تُحبك

لن تُحب سوى يدك

لا شيء يطلع من غدك

لا لن تُحبك⁽²⁾

كما أن العربي بن مهدي كان يهتم كثيرا بمطالعة الكتب و خصوصا كتاب (تاكفاريناس) هذا
القائد الذي قاوم روما مقاومة باسلة، لقد تأثر بن مهدي بشجاعته و قوته و تعلم منه فكرة أن الحرية
تؤخذ و لا تعطى و ما أخذ بالقوة لا مجال لاسترجاعه إلا بالقوة.

الضابط: ما هذا الكتاب الذي بين يديك؟

ابن مهدي: انه كتاب تاريخي..

الضابط: تاريخي.. أي تاريخ؟

ابن مهدي: تاريخ الجزائر.. طبعاً!

الضابط: هات.. تاكفاريناس.. هائل.. أنت البدوي.. تقرأ تاريخ تاكفاريناس.. مالك و تاكفاريناس
أيها.. المثقف !

ابن مهدي: تاكفاريناس ابن هذا الوطن و لم يأت من بلاد الغال أيها القابض.

الضابط: ولكن تاريخك وتاريخ تاكفاريناس وتاريخ هذه الأرض صاروا ملكا لفرنسا..

ابن مهدي: كل شيء يمكنكم مصادرتة إلا التاريخ أيها الضابط⁽³⁾.

1- نفسه. ص: 21.

2- المصدر السابق. ص: 22.

3- نفسه. ص: 25.

لقد كانت فرنسا تتماهى في عنجهيتها بادعائها أن الجزائر و تاريخها ملك لها، فوقفت بالمرصاد أمام دبيب كل حركة من شأنها أن تغرس الوعي في نفوس أبناء الجزائر، رغم كل ذلك فالعربي بن مهدي و غيره من الجزائريين كانوا يتمسكون بحلم الاستقلال، لقد كان مبعث رؤى مستقبلية أخذت تتمخض شيئاً فشيئاً لتلد الثورة:

أغنية:

أَوَّلُ الثَّوْرَةِ حُلْمٌ لِلْفَرَحِ
وَرُؤَى تَكْبَرُ فِي كُلِّ الْعُيُونِ
وَعَصَافِيرُ وَحَبَاتُ بَلَحْ
وَشُمُوسٌ تَتَنَامَى فِي سَكُونِ
أَوَّلُ الثَّوْرَةِ حُلْمٌ لِلْفَرَحِ
آخِرُ الثَّوْرَةِ أَقْوَامٌ فَرَحَ

يَا دَمِي

هَذَا فَمِي

عَنِي لِلْأَرْضِ الْبَهِيَّةِ

وَأَتْلُ لِلشَّعْبِ وَصِيَّةَ

يَعْقُبُ اللَّيْلُ نَهَارٌ

.....

مَنْ يَمُتْ يَحْيَ عَدَا

خَادِمًا .. أَوْ سَيِّدًا

.....

أَوَّلُ الثَّوْرَةِ حُلْمٌ وَالْقَى⁽¹⁾.

وَزَغَارِيْدٌ عَلَى مَدِّ الْأَفْقِ⁽²⁾.

اشتغل محمد العربي في وظيفة بثكنة عسكرية تابعة لجيش فرنسي «و عندما أحس بالقيود المفروضة عليه استقال من وظيفته لدى الجيش الفرنسي لأنها لا تتماشى و طموحاته و ميولاته واختياراته، و لا ربما أيضا أراد أن يكون حرا في تصرفاته كما يشاء غير مقيد بأوامر رؤوسيه»⁽³⁾

1- أَلْقَى: أَلْقَى الْبَرَقَ: لَمَعَ وَ أَضَاءَ وَ لَمْ يَعْقِبْهُ مَطَرٌ.

2- المصدر السابق، ص: 27 - 29.

3- السبتى غيلاني: دور الشهيد محمد العربي بن مهدي في الحركة الوطنية و الثورة التحريرية، مذكرة ماجستير، قسم التاريخ،

جامعة باتنة، 2003-2004، ص: 81.

و لقد عبر عز الدين ميهوبي عن نفس محمد العربي الأبية التواقفة للحرية بتمسكه بأداء صلاته رغم الضغوط المفروضة عليه، فممارسة فروضه الدينية كانت بالنسبة إليه أولى الأولويات حتى وإن كان ذلك سيعرضه للفصل من العمل:

الضابط: ماذا تفعل يا بن مهدي؟

ابن مهدي: اليوم يوم جمعة..

الضابط: أعرف هذا.. أقصد أنك تنتهياً للخروج.

ابن مهدي: أنا ذاهب لأداء صلاة الجمعة..

الضابط: لكنه وقت عمل..

ابن مهدي: الصلاة قبل.. العمل في هذا المصنع العسكري.

الضابط: معنى هذا أنك ترفض العمل..

ابن مهدي: أرفضه إذا كان يحول دون أدائي لصلاة الجمعة..

الضابط: إذن في هذه الحال.. اعتبر نفسك مفصولاً.

Dans ce cas considère toi.. comme renvoyer

ابن مهدي: شكراً أيها الضابط.. فإنك بهذا أعطيتني حرية كنت بحاجة إليها!⁽¹⁾

ودع محمد العربي الثكنة العسكرية الفرنسية بعد ما أثبت جراته للمرة الثانية، باختلاسه لمسدسين من مخزن الأسلحة ، مما يؤكد على أن فكرة العمل المسلح كانت تختمر في ذهنه:

يخرج من جوربه مسدسين. ثم يقول:

«الشرطي بيرار لا يتورع عن فعل أي شيء لأنه معه..هذه»

و هو يهم بالخروج يقول:

«الحرية في الجحيم خير من السجن في جنة لا تنتهي أيامها و أعوامها..و لحظة حلم هنا خير من وعد بالحرية هناك»⁽²⁾.

شارك محمد العربي في مظاهرات الثامن ماي أين تعرض للاعتقال و هناك تأثر «في المعتقل أشد التأثير بالأحداث التي شاهدها بمدينة بسكرة و المدن الجزائرية الأخرى، و كان يمتنع عن الأكل مدة اعتقاله كما يروي محمد عصامي الذي كان معه في زنزانه واحدة و قد زاد في يقينه أنما أخذ بالقوة لا يسترد إلى بالقوة، لذلك عند خروجه من السجن اختار أن يدخل في النضال السري و التحضير للثروة»⁽³⁾ و هذا ما نلمسه من خلال هذا الحوار الذي يجمع بين محمد العربي و أمه:

1- عز الدين ميهوبي: الشمس و الجلال "غنائية الشهيد محمد العربي بن مهدي". ص: 29 - 30.

2- نفسه. ص: 31.

3- السبتي غيلاني: دور الشهيد محمد العربي بن مهدي في الحركة الوطنية و الثورة التحريرية، ص: 96.

الأم: أراك حزينا يا ابني.

ابن مهدي: لا .. لست حزينا.. إنما أفكر.

الأم: فيما تفكر؟

ابن مهدي: أفكر في كل شيء.. فيك في والداي واخوتي.. في هذا الشعب الذي لم يتحرك منذ

انتفاضة 08 ماي 1945.

الأم: ما زلت تذكر هذا اليوم..

ابن مهدي: إنه يوم لا ينسى.. كان عمري يوم ذاك اثنين وعشرين سنة.. ولم يكن الناس في بسكرة

يدركون جيدا أبعاد هذا اليوم الذي اختاره الحلفاء لإعلان الانتصار على النازية واخترناه نحن

للمطالبة بالاستقلال..

الأم: مازلت تذكر العلم الذي قمنا بخياطته..

ابن مهدي: والمسدس أيضا الذي كنت أخبئه..

الأم: ووالدك أمازلت تذكر ما قاله لك ..

ابن مهدي: طبعاً.. يومها قال لي « يا ابني دعك من مواجهة السلطات الفرنسية.. إنني أخشى أن

يحدث لك ما حدث للجواسيس الذين يعملون لصالح الألمان والذين أعدموا شنقا أمام الناس في

بسكرة..».

الأم: ورغم هذا فقد أوقفك السلطات الفرنسية مع بعض أصدقائك منهم محمد عصامي والهاشمي

طرودي 25 خمسة وعشرين يوما ..

ابن مهدي: حاولوا أن يعرفوا منا كل شيء.. عذبونا.. شتمونا.. أغرونا.. حاولوا لكننا كنا واثقين

من أننا انتصرنا عليهم.. حكموا علينا بعشر سنوات ثم أخلو سبيلنا.

الأم: ولكنك رغم كل هذا يا العربي تزداد تعلقاً بالسياسة ..إنني أخاف عليك.

ابن مهدي: لا تخافي يا أمي فلأعمار بيد الله ..ولكن فرنسا يجب أن ترحل..

الأم: فرنسا لن تخرجها وحدك..

ابن مهدي: لا.. يا أمي.. العربي ليس وحده.. سيكون وراءه شعب !

.....

الأم: أي أمر تقصد؟

ابن مهدي: اتفقنا على إعلان الثورة !

الأم: ماذا.. الثورة !

ابن مهدي: نعم الثورة.. الحرب على فرنسا!⁽¹⁾

ككل الجزائريين يلتحق محمد العربي بالثورة راهنا جميع أفراده على انتصارها فكل شيء متوقف عليها، و هو على يقين من أن الطريق الذي اختاره تتوقف نهايته إما عند الشهادة و إما النصر و كلاهما شيء محبب بالنسبة إليه:

الأم: تودعنا إلى أين.. وأنا أستعد لأفرح بك؟

ابن مهدي: فرحي الكبير يكون بعد أن نطلق فرنسا بالثلاث.. أجلي هذا الموضوع إلى ما بعد الحرب !

الأم: لا تنس أنك حدثتني عن بنت الباش اغا..

ابن مهدي: ربما يطاب مني عبء الزواج لأترك خلفا من بعدي ..لكن يبق همي الأكبر كيف أطلق فرنسا أولا..أمي لقد اتفقنا و الحرب ليست بعيدة..وأنا أطلب دعواتك..

الأم: رغم أن قلبي يعتصر لفراقك..فانني أدعو الله لك و لرفاقك بالنصر..

ابن مهدي: .. أو الشهادة !

الأم: يا رب..⁽²⁾

و يصور الشاعر منظر الأم و هي تودع ابنها، متضرعة لله أن يحفظه حالها حال كل الأمهات الجزائريات اللواتي كن يدفعن أبنائهن للثورة بكل شجاعة رغم ما يختزن في قلوبهن من خوف الفراق أين يمتزج الفرح مع الحزن، الزغاريد مع الدموع:

أَغْنِيَةَ الْأُم: لَكَ مِنْي دَعَوَاتُ

لَكَ مِنْ رُوحِي تَحِيَّةُ

لَكَ مِنْي صَلَوَاتُ

وَزَغَارِيدُ هَنِيئةُ

لَكَ مِنْ عَيْنِي دَمْعَةُ

وَلِعَيْنَيْكَ

أَصْلِي أَلْفَ رَكْعَةٍ

فَتَرَانِي

بَيْنَ أَضْلَاعِكَ شَمْعَةُ

لَكَ يَا ابْنِي دَعَوَاتِي

لَكَ يَا ابْنِي صَلَوَاتِي

1- عز الدين ميهوبي: الشمس و الجلال " غنائية الشهيد محمد العربي بن مهدي". ص: 34 - 36.

2- المصدر سابق، ص: 37.

لقد كان محمد العربي يحمل هم الثورة بكل ثقلها، حيث رفض تأجيل موعد انطلاقها خوفا من و أدها، و هذا ما نلمسه من خلال هذا الحوار:

مناضل: إننا على أبواب الشتاء.. وأخشى أن لا يلتحق الناس بالثورة !

ابن مهدي: الثورة لا تؤمن بأحوال الطقس.. وشعبنا يعيش شتاء من أربعة فصول..

مناضل: نحن في الأسبوع الأخير من شهر أكتوبر.. و أنا أقترح أن نمدد موعد إعلان الثورة إلى حين التأكد من أننا وفرنا الشروط اللازمة..

ابن مهدي: أي شروط تقصد؟

مناضل: السلاح و المؤونة.. مثلا.

ابن مهدي: إذا انتظرنا أكثر من أسبوع فعلى الثورة.. السلام !

مناضل: و لكننا نخشى أن نفشل..

ابن مهدي: لا أيها الإخوان هذه كلمة أملى أن نسقطها من حديثنا.. لأن الفشل من طبع العاجزين عن التحدي و الإيمان بالثورة..⁽²⁾

حديث محمد العربي كان دائما يدل على وعي تام بأبعاد الثورة فهو من أكد أن الشعب هو الذي سيتولى رعايتها:

مناضل: و هل تعتقد أن الشعب حاجز.. للثورة؟

ابن مهدي: يا إخوان.. مم تخافون؟ الثورة أن من الثورة أم على الثورة؟

مناضل: لا هاته و لا تلك.. إنما نخاف من الشعب فهو لا يعرف شيئا عما نخططه نحن في غيابه.. و بيان نوفمبر الذي أعدناه وحده لا يكفي؟

ابن مهدي: كلمة واحدة أقولها لأنني أؤمن بها «ألقوا بالثورة إلى الشارع سيحتضنها الشعب..»⁽³⁾
أغنية:

أَلْقُوا بِالثَوْرَةِ..

لَا تَخْشَوْا عَلَيْهَا

شَعْبُنَا يَحْنُوا عَلَيْهَا

أَلْقُوا بِالثَوْرَةِ أَلْقُوا أَلْقُوا لِلشَّارِعِ أَلْقُوا

إِنَّهَا لِلشَّعْبِ عِتْقٌ

1- نفسه، ص: 38.

2- المصدر السابق، ص: 44-45.

3- نفسه، ص: 44-47.

أَلْفُوا لَا تَخْشُوا عَلَيْهَا

.....

كُنْ وَقُودًا

أَيُّهَا الشَّعْبُ لَهَا

كُنْ وَرُودًا

تَتَنَامَى حَوْلَهَا

كُنْ كَمَا شِئْتَ لَهْيًا⁽¹⁾

و يتم القبض على محمد العربي بعد سبع سنوات من المطاردة و عندما يقدم لبيجار يصاب

بدهشة:

(يدخل ضابط على بيجار يحمل خبرا مهما):

الضابط: سيدي.. لك أن تفرح العمر كله وتشرب الأتخاب حتى الفجر!

بيجار: ما ذا تقصد يا ملازم "بالوك"؟

الضابط: لقد جئناك بصيد عظيم..

بيجار: صيد.. عظيم.. هات ما عندك.. لا أريد ألغازا !

الضابط: هذا الشاب الذي حيرك..

بيجار: وهل هناك من يجرو على زرع الحيرة في قلب الكولونيل بيجار !

الضابط: أعتقد أنه موجود يا سيدي..

بيجار: موجود؟.. من تقصد؟

الضابط: بن مهدي..

بيجار: قلت بن مهدي.. أين هو؟

الضابط: إنه على بعد أمتار من مكتبك يا كولونيل..

بيجار: أنت متأكد من أنه هو.. محمد العربي بن مهدي؟

الضابط: هو.. بلحمه و شحمه !

بيجار: ربما أخطأتم.. فهو أشبه بالزئبق لا يمكنك أن تمسك به؟⁽¹⁾

و أثناء محاوره بيجار لمحمد العربي يبدي هذا الأخير جرأة و بسالة كبيرتين تتمان عن إيمانه الكبير بالحرية و الثورة واتخاذهما كمبدأ يضحي بنفسه من أجله:

ابن مهدي: وطنكم وراء هذا البحر.

بيجار: ولكنه يمتد هنا.. تحت قدميك !

ابن مهدي: سنرى أين يبقى على هذه الأرض..

ابن مهدي: وحده التاريخ يرسم خارطة البقاء.. سترحلون اليوم أو غدا !

.....

ابن مهدي: كم أنتم أغبياء أيها الكولونيل.. إني لأعجب كيف بقيتم قرنا وربع في بلادنا؟

Comme vous êtes stupide colonel !

Et dire que vous êtes reste plus d'un siècle dans notre patrie

Et nous resterons !

بيجار: و سنبقى..

ابن مهدي: بل سترحلون و لو بقيت ذرة رمل واحدة.. ستهزمكم!

بيجار: قلت لك إنكم تحلمون فقط!

ابن مهدي: ليتنا نحلم مثلكم بفرنسا تمتد من دانكارك إلى تامنراست!

بيجار: بل من دانكارك إلى تومبوكتو!

ابن مهدي: و أنا أتنبأ بجزائر ممتدة من تامنراست إلى دانكارك.. ألم يسقط بدانكارك جزائريون دافعوا عن شرف فرنسا أيها الكولونيل.. أم أن ذاكرتكم مخرومة؟

Ou vous avez des trous de mémoire ?

بيجار: هذا كلام مجانيين.. ستدفع ثمنه غاليا!

ابن مهدي: أعرف هذا لأن الحرية لن تأتي على طبق من قصر الإليزي!

بيجار: مجنون.. ألا تخشى الموت؟

ابن مهدي: الموت يخشوها الجبناء من أمثالكم !

.....

بيجار: أخرجوه.. لا أريد رؤية وجهه الآن !

ابن مهدي: لكنني سأعود ولو من قبري يا.. بيجار !

(يخرج ابن مهدي مقيدا وهو يقهقه)⁽¹⁾.

تبرز عظمة الرجال عند المواقف الصعبة كذلك كان محمد العربي فرغم تفنن فرنسا في تعذيبه شتى الوسائل إلا أنه كان واثقا من أنه لن ييوح لهم بأي شيء، أنه رجل يستطيع أن يتحكم في فكره حتى و هو غائب عن الوعي:

الضابط: أحضروا هذا .. الكلب !

ابن مهدي: كلب.. إنما أشرف منك ومن تاريخك !

الضابط: أوثقوه وسنرى أينما أشرف من الآخر؟

ابن مهدي: مسكين.. إنني أشفق عليك من نفسك.. أعتقد أنك بمائك وأسلاك كهربائك و أسلحتك .. تنتزع شيئا من صدر هذا الواقف أمامك. إنك مخطئ أيها المسكين.

الضابط: سنرى..

ابن مهدي (ضاحكا): تأكد بأنك ستضيع وقتك..

J'ai ordonne a nom esprit de ne rien vous dévoiler

لقد أمرت فكري بأن لا أقول لكم شيئا !

الضابط: قل ما شئت الآن..سنرى بعد ساعات..

(وشرع في تعذيب ابن مهدي)⁽²⁾

أغنية:

أقتلونني

1- المصدر السابق، ص: 61.

2- المصدر السابق، ص: 66- 67.

قَدْ أَمُوتُ الْآنَ لَكِنْ
هَلْ يَمُوتُ الدَّمُّ بَعْدِي؟

.....

اَفْتَحُوا صَدْرِي فَلَنْ
تَجِدُوا غَيْرَ الْوَطَنِ
صَامِدًا عَبْرَ الزَّمَنِ

.....

أَطْفِنُوا كُلَّ الشُّمُوسِ
سَوْفَ أَحْيَا فِي النُّفُوسِ

.....

أَسْقُطُ الْيَوْمَ وَخَلْفِي
يَأْتِي مِنْ شَعْبِي الْوَفِ
أَقْتُلُونِي

سَوْفَ أَحْيَا

شَامِخًا مِثْلَ النَّخِيلِ

سَـوَوَفَ أَحْيَا

خَالِدًا فِي كُلِّ جَيْلٍ

أَقْتُلُونِي (1)

عزيمة الأبطال لا ينال منها التعذيب و السجن، فرغم مرور أيام عديدة من بداية تعذيب محمد العربي إلا أنه يقف صامدا مدافعا عن وطنه و شعبه، و يؤكد على إيمانه بالثورة حتى لآخر لحظات حياته، إنه يتحدى بكلامه جلاد فرنسا بيجار و هو يدرك مصيره لا محالة الموت. و كل ذلك نابع من إيمانه أن عهود الاستعمار قد ولت و أن الظلم لا محالة مصيره إلى الزوال:

بيجار: ستموت يا بن مهدي..

ابن مهدي: و هل تعتقد أنني أنتظر أن تقلدني حكومتكم في باريس وسام البطولة !

بيجار: قلت لك ستموت..

ابن مهدي: أعرف هذا و قد اخترت طريقي منذ عشرين عاما..

صحفي: سيد بن مهدي..هل تعتقد أن الفلاقة..

ابن مهدي: ماذا قلت؟

صحفي: فلاقة..

ابن مهدي: هذا شرف لا ندعيه لأننا نؤمن بشيء اسمه.. الحرية. هل فهمت؟

صحفي: شيئاً ما..

ابن مهدي: شوف.. إن ثورتنا تحت قيادة جبهة التحرير الوطني و جيش التحرير الوطني هي عبارة عن إرادة شعبية لتحقيق الحرية و الاستقلال يحمل فيها الشعب السلاح لطرد المحتل الاستعماري ولتكوين دولة جزائرية على شكل جمهورية ديمقراطية اجتماعية .. هذا مبدأنا⁽¹⁾.
أغنية:

مَا أَعْجَبَهُ

هَذَا الْفَتَى مَا أَعْجَبَهُ

كَلِمَاتُهُ الْغَضْبَى لَهَبٌ

هَذَا الْفَتَى مَا أَصْلَبَهُ

وَالْفَجْرُ آتٍ مِنْ غَضَبٍ

مَا أَرْوَعَهُ

هَذَا الْفَتَى مَا أَعْجَبَهُ⁽²⁾

و يفتك محمد العربي الإعجاب حتى من جلاده بيجار لأنه رأى فيه مثال التضحية و رمزا من رموز الفكر الثوري.

بيجار: أريد أن أسمع وصيتك يا ابن مهدي قبل أن نفترق فقد تكون الأخيرة.. فهل لك من وصية؟

Avez vous un dernier vœux a faire ?

ابن مهدي: وصيتي أن لا أرى وجهك ثانية ..

Mon vœux de ne plus vous voir..

بيجار: خذوه .. وانتظروا الأوامر..

Amenez le et attendez les ordres..

(يأخذون ابن مهدي ويبقى بيجار يقول)

بيجار:

عجيب أمر هذا الرجل ..بل عجيب أمر نساء هذه الأرض..كانهن ينجبن أبنائهن كل ثلاثة أشهر.. نقتلهم بالآلاف فيولدون بالملايين.. و بن مهدي واحد من ملايين .. إنه يعرف كيف يقهر

1- المصدر السابق، ص: 72-76.

2- نفسه، ص: 78.

الآلم.. إنه مؤمن بالمقاومة إيماناً أعمى.. لو أن لي ثلثة من أمثال هذا الرجل لفتحت العالم و جعلت من فرنسا إمبراطورية لا تغيب عنها الشمس..⁽¹⁾.

و بهذا فان صياغة تاريخ شخصية البطل الشهيد العربي بن مهيدي بأسلوب جديد ما هو إلا إذكاء لنفوس شباب الجزائر اليوم من أجل اتخاذها كقدوة للسير على نهجها و رفع شعار الاستماتة من أجل الوطن.

3-4- مصطفى بن بولعيد⁽²⁾:

تبدأ الأوبريت بالافتخار بجبل الأوراس و تاريخه العريق فهو معقل الثوار الذي أمد الثورة بالقوة، بل أن هذا الجبل أضى بمثابة الدليل الذي يرشد كل من يقصد طريق المجد:

المطرب:

أَنَا هَاهُنَا مِنْ سَحِيقِ الْعُصُورِ
أَغِيثُ الْخَلَائِقِ حِينَ تَتُورُ
يُنَادُونَ
شُمُوحٌ وَمَلَحَمَةٌ فِي الدُّهُورِ
وَيَشْتَدُّ زَحْفُ فَأَحْمِي الظُّهُورِ

الكورس:

أُورَاسُ كَيْفَ الْعُبُورِ
إِلَى قِمَّةِ الْمَجْدِ.. كَيْفَ الْعُبُورِ

المطرب: فْتَزَارُ (شيليا)

شليّا:

بجيش النُمُورِ

وَتَنْقُضُ (مستأوة)

المطرب:

مستأوة:

بِالْصُّفُورِ

المطرب:

وَ (أحمر خدو) يَمْدُ الْجُسُورِ
أَنَا الرِّقْصُ فِي قِمَمِي أَلْفُ نُورِ
لِيَعْبِرَ سِرْبُ الْأَبَاةِ النُّسُورِ
وَنَارُ ثِقَادُ لِمَنْ لَا يَنْوُرُ⁽¹⁾
يَنْوُرُ⁽¹⁾

1- المصدر السابق، ص: 91.

2- الأوبريت مؤلفها الدرامي صالح لمباركية، أشعارها لمصطفى بلقاسمي، كتبت بتاريخ 26 أكتوبر 1997، تشيد ببطولات الشهيد الشهيد مصطفى بن بولعيد، من خلال تقديم مواقف بارزة في تاريخه النضالي لتكون أسوة لشباب الجزائر اليوم ممن تنثر في نفوسهم الغيرة و النخوة على هذا الوطن، في وقت أقل ما نستطيع أن نقول عنه أنه محنة، جاءت في لوحتين، كل لوحة احتوت على ثمان استعراضات، وقف فيها مؤلفها على تواريخ و أماكن و أزمات، أدوات، شخصيات، صنعت الحدث على طول مسار الثورة فكانت وقودها الذي لا ينضب و مشعل فتيلها كلما همت ريح الاستعمار بإخماده.

يعلن الراوي بدأ الحكاية منذ ثلاثة آلاف سنة حين كان الأوراس شامخا يعمه السلم و الأمل إلا أن مجيء الرومان و من بعده الوندال يعكر صفو حياة سكانه البربر، إلا أنهم يقاومون ببسالة، فأبناءه يوغرطة، الكاهنة، يستميتون حفاظا على أرضهم، إلى غاية الفتح الإسلامي:

المطرب:

رُومَانُ الزَحْفُ وَ وَندَالُ
(يوغرطة) نُهْرُ شَالُ
(كاهنتي)⁽²⁾ لَاحَتْ تَخْتَالُ
وَتَهَيَّبُ بِهِمْ وَبِمَنْ جَالُوا
سُحِفُوا فَشُمُوخِي قَتَالُ
بِدِمَاءِ الْغَرْبِ سَيَالُ
وَ تُحَذِرُ أَبْنَاءَ صَالُوا

الكاهنة:

أورَاسُ العِزَّةِ أَبْطَالُ
وَسَحَابُ رُعودِ هَطَالُ
أرجَالي تُؤبُوا.. أرجالُ

المطرب:

فالقَتْحُ الأخضرُ وَ لَالُ
حسان وَ عقبية إِذْ مَالُوا
قَدِمُوا فَانْسَابَتْ أحوَالُ
لِسُفُوحِي شِيدَتْ أَمَالُ⁽³⁾

لن يهدأ روع هذا الوطن فهو محل الأطماع، و متطلع الأبصار، على لسان الراوي تمضي السنين و تتعاقب إلى حين هجوم القوات الفرنسية على سيدي فرج، و مع توغل الاستعمار تولد في كل مرة ثورة، ثورة الأمير عبد القادر، ثورة الشيخ بوعمامة، ثورة لالة نسومر، ثورة أحمد باي، و يصور لنا الشاعر على لسان المطرب انتفاضة الأوراس سنتي 1879 و 1916، يقول:

أَنَا الأورَاسُ الهَدَارُ
قِمَمِي فَتَكَاتُ أَبْكَارُ
وَ حَفِيدِي سَيْفُ بَنَارُ
فَأَنَا لَصَدِيقِي أَنْهَارُ
وَ أَنَا لِعَدُوِّي أَقْدَارُ
فَأَنَا الأورَاسُ الهَدَارُ
بِجُمُوعِ الحَتَفِ، أَنَا النَّارُ
وَ شِعَابِي مَوْتُ مَوَارُ
أَسَدٌ فِي هَامَتِهِ ثَارُ
مِنْ خُلْدِ الفَتْحِ وَ أَزْهَارُ
تَرْمِي.. وَ سِهَامِي إِعْصَارُ
بِبحَارِ المَوْتِ.. أَنَا النَّارُ⁽¹⁾

1- صالح لمباركية: أوبيريت ابن بولعيد، "مخطوطة"، ص: 01.

2- الكاهنة: (82 هـ/701 م): ملكة بربرية اسمها دهبيا بنت تابنت بن تيفان، كانت زوجا لرجل من رؤساء قبيلة جراوة إحدى قبائل البتر العظيمة المقيمة بجبل أوراس جنوب قسنطينة، كانت تدعي الاطلاع على أحوال الغيب و التكهّن للناس فعرفت بذلك في قومها، اشتهرت بلقب الكاهنة، استبدت بالملك بعد موت زوجها 25 سنة، و عاشت مائة وعشرين سنة... للمزيد ينظر: عبد الرحمن الجيلالي: تاريخ الجزائر العام، ج1، ص: 148-149.

3- صالح لمباركية: نفسه، ص: 02.

إلا أن فرنسا بعد أن ترد كيد هذه الانتفاضة تعتمد إلى سياسة أخرى هي التجويع و التشريد لسكان هذه المنطقة «تعتبر منطقة الأوراس قبل اندلاع الحرب العالمية الثانية، من بين مناطق الوطن الأكثر بؤسا و فقرا، بسبب سياسة الاستعمار الفرنسي المبنية على القمع والاستغلال و القهر»⁽²⁾.

صوت(1):

وَطْنُ الرَوَائِعِ بَاتَ أَجْدَبَ مُقْفَرًا وَ مَدَاكٍ يَا بَيْضَاءَ صَارَ مَقَابِرًا

صوت(2):

مِنْ بَعْدِ مَا كُنَّا نُصْدِرُ قَمَحَنَا وَ نُغِيثُ دِيَاكَ الْوُجُودَ الْأَكْبَرَا
هَبَطَ الْكِلَابُ فَجَقَفُوا أَنْهَارَنَا زَرَعُوا الْمَجَاعَةَ وَ الْجَرَادَ الْأَصْفَرَا⁽³⁾

و امتدت سياسة الاستعمار إلى محاولة طمس القومية الوطنية من دين و لغة فحولت المساجد إلى كنائس:

صوت(3):

هُمْ سَمَمُوا آفَاقَنَا وَ رُبُوعَنَا هُمْ أَمَمُوا ثُرْبَ الرَّجَالِ الْأَنْضَرَا
هُمْ صَادَرُوا قُرَانَنَا وَلِسَانَنَا مِنْ بَعْدَمَا طَرَدُوا الصِّرَاطَ الْأَخْضَرَا
يَا لِلْمَآذِنِ هُجِرَتْ أَطْيَارُهَا وَ غَدَتْ لِأَبْنَاءِ الصَّلِيبِ مَنَابِرَا⁽⁴⁾

و تمر الحرب العالمية الأولى و تأتي الثانية لتعد فرنسا الجزائريين بالاستقلال إن هم انضموا إلى صفوفها و انتصروا على ألمانيا النازية، إلا أن ابن بولعيد⁽⁵⁾ رفض ذلك، و حرض الشباب على العصيان فما كان من فرنسا إلا أن تقوم بسجنه، فابن بولعيد «و بعد اندلاع الحرب العالمية الثانية و بالتحديد سنة 1943، استدعي ثانية للتجنيد في إطار التعبئة العامة بتكنة قالمة، و نتيجة لنشاطه الوطني المتميز أودع السجن العسكري بتهمة تحريض الشباب الجزائري المجند في الجيش الفرنسي على التمرد و العصيان»⁽⁶⁾.

1- المصدر السابق، ص: 03

2- الشهيد مصطفى بن بولعيد "سلسلة رموز الثورة الجزائرية 1954-1962"، إعداد المتحف الوطني، الجزائر. د ط، د ت، ص: 37.

3- صالح لمباركية: أوبيريت ابن بولعيد، "مخطوطة". ص: 04.

4- نفسه. ص: 04.

5- مصطفى بن بولعيد: ولد يوم 5 فيفري 1917 في أريس بمنطقة الأوراس، مناضل في حزب الشعب، و زعيم لأنصار الكفاح المسلح، قائد لمنطقة الأوراس، يعتقل في فيفري 1955 لكنه يتمكن من الفرار، يستشهد يوم 27 مارس 1956، اثر انفجار جهاز إرسال ألغمه رجال المخابرات الفرنسية... للمزيد ينظر: محمد حربي: الثورة الجزائرية سنوات المخاض، ص: 187.

6- الشهيد مصطفى بن بولعيد "سلسلة رموز الثورة الجزائرية 1954-1962"، ص: 41.

القائد الفرنسي: أنا أقوى (يتصارعان) ستقهر (إلى جنوده) هجوم أوقفوهم (تهجم القوات الفرنسية على ابن بولعيد و الشباب الجزائريين، يقيدونهم بالسلاسل). (يخاطب الشباب).

أنا رسول المحبة والأخوة والحرية والسلام، تقدموا أيها الشباب فرنسا تستغيث بكم هلموا انجدتها، تجندوا.. تجندوا (تنزع ألبستهم وتستبدل بالزي العسكري).

هيا إلى فرنسا إلى الموت حتى الانتصار. (تشتعل نار الحرب على خشبة المسرح)⁽¹⁾.

المطرب: (تتوقف الحرب من حين لآخر ليتدخل المطرب أو الراوي)

وَأَبَاؤُهَا قَدِمُوا لِأَنْدَحَار	هِيَ الْحَرْبُ قَدْ سُعِرَتْ لِلدَّمَار
وَأَبَاؤُنَا حَطَبُ الْإِنْتَحَار	فرنسا وألمانيا في انتحار
نُـمُوتُ لَتَحْيَا جُيُوشُ التَّنَّار	نُدَافِعُ عَنْ رَايَةِ الْعَاصِيَيْنِ
لُصُوصُ أَتَتْ مِنْ وَرَاءِ الْبَحَار ⁽²⁾	نُقَاتِلُ مِنْ أَجْلِ أَنْ لَا نَمُوتَ

و بانتهاء الحرب العالمية الثانية خرج الجزائريون يحتفلون بانتصار فرنسا أملا في منح الجزائر استقلالها وفاء بعهداها، إلا أن فرنسا تنتكر لذلك، بل أنها تتعمد إلى صنع مجزرة بالجزائريين: القائد الفرنسي: حربنا انتهت، ألمانيا انهزمت و النصر لنا، (بقوة) تحيا فرنسا (يتقدم الى ابن بولعيد ويحدثه على انفراد). أنت تحسن الكلام ولكنك لا تحسن السياسة والحرب، فرنسا انتصرت على ألمانيا انتصارا ساحقا ولن تعرف الهزيمة بعد اليوم، و أنت و أنتم. (إلى الجنود الجزائريين) أبطال فرنسا و جنودها، و الجزائر قطعة من فرنسا (يبتعد ابن بولعيد عن القائد الفرنسي مع مجموعته) مالكم؟ و لما تعلنون العصيان؟

أتريدون الموت فالموت لكم (حركة سريعة على الخشبة) أطلقوا النار (القوات الفرنسية تطلق النار و تكشف اللوحة عن ثورة (8 ماي 1945) الشعب الجزائري يواجه القوات الفرنسية بشراسة القتلى الجرحى)⁽³⁾.

تتلاشى كل ادعاءات فرنسا في أنها بلد الحضارة و السلام، فيدرك ابن بولعيد و جميع الجزائريين أنه لا سبيل إلى نيل الاستقلال سوى طريق الكفاح المسلح «و بعد مجازر 8 ماي 1945 الأليمة، تأكد له و لغيره من الشباب الجزائري، أنه لا سبيل لإعادة السيادة الوطنية إلا بالعمل المسلح»⁽⁴⁾.

1- صالح لمباركية: أوبيريت ابن بولعيد، "مخطوطة"، ص: 06.

2- نفسه، ص: 06.

3- المصدر السابق، ص: 08.

4- نفسه، ص: 08.

ابن بولعيد: (يجري في كل الاتجاهات وهو يحمل بندقيته، تخمد الحرب نوعا ما) أين أنت أيه القائد الفرنسي البطل، أين أنت يا ابن (شارل ماني) أيها الجسور، أقتل النساء و الأطفال و الشيوخ وتدعي أنك البطل (يجري في كل الاتجاهات) أين أنت يا (رتشارد قلب الأسد) تلطخ يديك بالدماء وتذهب كالزوبعة بعد أن تحطم كل شيء، (يجري في كل الاتجاهات) أيها السيد، تدعي أنك تحمل الحضارة في كفيك وتوزعها على الناس بالمجان، تقدم لهم الزهور، زهور ملطخة بالدم، (يحمل في يديه أحد الأموات الجزائريين) أخوة، محبة، حرية، سلام⁽¹⁾.

و تظهر أحزاب و جمعيات هدفها يصب في مصب واحد، هو ضمان حقوق هذا الشعب، حزب الشعب، الاتحاد الديمقراطي للبيان الجزائري، الحزب الشيوعي الجزائري، و يشتد إيمان الجزائريين بانتمائهم، و تتعالى الأصوات للوقوف في وجه سياسات فرنسا الرامية إلى طمس هوية هذا الشعب و يأتي في مقدمة هؤلاء عبد الحميد بن باديس:

الكورس: (ينشد)

وَالى الْعُرُوبَةَ يَنْشِيبُ	شَعْبُ الْجَزَائِرِ مُسْلِمٌ
أَوْ قَالَ مَاتَ فَقَدْ كَذَبَ	مَنْ قَالَ حَادَ عَنْ أَصْلِهِ
رَامَ الْمَحَالَ مِنْ الطَّلَبِ	أَوْ رَامَ إِدْمَاجًا لَهُ

المطرب:

تُذِيقُ الْعَدُوَّ صُنُوفَ الْعَذَابِ	شُيُوخُ الْهُدَى عَلَى الْحَقِّ شِيدَتْ
يَشْقُ الظَّلَامَ بِصُبْحِ اقْتِرَابِ	وَمِنْ فَيْضِهِمْ جَاءَ بَادِيسُ بَرْقَا
وَيَرْتَوُوا لِمَا خَبَأَتْهُ الْقُبَابِ	يَهْزُ جُمُودُ النُّفُوسِ الْحَيَارَى
تُبَشِّرُنَا بِاقْتِرَابِ الْحِسَابِ ⁽²⁾	وَجَمْعِيَّةُ الْعُلَمَاءِ تَهَادَتْ
الْحِسَابِ ⁽²⁾	

و بدأت تظهر الملامح الأولى للعمل المسلح «و هو ما تبلور فعلا في مؤتمر حركة الانتصار للحريات الديمقراطية في فبراير 1947 بالجزائر العاصمة، حين تم تأسيس جناحها العسكري المعروف بالمنظمة الخاصة (L'OS) و التي ترأسها محمد بلوزداد»⁽³⁾، و«لقد كان مصطفى بن بولعيد في طليعة طليعة الشباب الأوائل الذين انضموا إلى المنظمة الخاصة (L'OS) بالأوراس كما كان في طليعة من أسندت إليهم مهمة تشكيل نواة هذا التنظيم السري في منطقة الأوراس»⁽⁴⁾.

1- نفسه، ص: 08.

2- المصدر السابق، ص: 09 - 10.

3- جمال قنان: قضايا و دراسات في تاريخ الجزائر الحديث و المعاصر، منشورات المتحف الوطني للمجاهد، الجزائر، د ط 1994. ص: 234.

4- الشهيد مصطفى بن بولعيد: "سلسلة رموز الثورة الجزائرية 1954_1962"، ص: 46.

ابن بولعيد: (يدخل فجأة مع بعض القادة) لا بد من النضال والمقاومة.

قائد: للقوات الفرنسية القدرة على السيطرة، فكيف يكون هذا النضال.

قائد آخر: نخرج للشوارع و نهيب الشعب للثورة.

ابن بولعيد: لا.. العمل السري يؤدي بنا إلى النجاح.

قائد: التنظيم السري؟.

ابن بولعيد: نعم... وننقل العمل النضالي من العاصمة إلى أنحاء الوطن.

قائد: تقسيم الوطن إلى مناطق وتعيين رؤساء المناطق مع المحافظة على السرية التامة في كل النشاطات⁽¹⁾.

و يعد مصطفى بن بولعيد من بين الذين ظلوا ساهرين على توحيد الشمل بين المركزيين و المصاليين بغية الوصول إلى حل نهائي فلقد اهتمى هو «و رفاقه المتحمسون للعمل الثوري المسلح الى فكرة تشكيل اللجنة الثورية للوحدة والعمل، وذلك في 6 مارس 1954، بهدف العمل على تقريب وجهات النظر بين التيارين المتصارعين (المركزيين و المصاليين) في هرم قيادة حركة الانتصار للحريات الديمقراطية»⁽²⁾.

صوت: اللجنة الثورية للوحدة و العمل

صوت من الخارج:

فَرَعْدُ الْمَنَايَا فِي كُلِّ الشَّعَابِ

فَرَنَسَا أَصْغَى لِصَوْتِ الْأَذَانِ

سَيَصْدَعُ أَمْرًا بِقِصَلِ الْخِطَابِ⁽³⁾
الْخِطَابِ⁽³⁾

هُوَ الشَّعْبُ فِي عُمْقِهِ أَلْفُ سِرِّ

و لقد كان مصطفى بن بولعيد من بين القادة الستة الذين حددوا موعد اندلاع الثورة حيث التقى مع «مصطفى بن بولعيد و محمد بوضياف رابح بطاط و محمد العربي بن مهيدي و ديدوش مراد و كريم بلقاسم»⁽⁴⁾ و قد أصفر هذا اللقاء على مجموعة من القرارات كان من بينها تعيين مصطفى بن بولعيد على رأس قيادة المنطقة الأولى الأوراس:

الراوي: (يدخل أثناء الحركة ويتخذ مكانا خاصا به وسط الخشبة) و في يوم 22 أكتوبر سنة 1954 يلتقي في العاصمة:

1- صالح لمباركية: أوبريت ابن بولعيد، "مخطوطة"، ص:13.

2- الشهيد مصطفى بن بولعيد، نفسه، ص:53-54.

3- صالح لمباركية: أوبريت ابن بولعيد، "مخطوطة"، ص:13.

4- الشهيد مصطفى بن بولعيد، "سلسلة رموز الثورة الجزائرية 1954_1962"، ص:65.

سي مصطفى بن بولعيد، ديدوش مراد، كريم بلقاسم و رابح بطاط، محمد العربي بن مهيدي و محمد بوضياف (يلتقي الأعضاء الستة في منصة خاصة ويقومون بامضاء وثائق) في هذا الاجتماع يتم الاتفاق على:

صوت من الخارج: تفجير الثورة المسلحة ليلة أول نوفمبر.

الراوي: (حركة مفاجئة على الخشبة بعد الهدوء التام واستنفار في كل المناطق).

أصوات من الخارج: الثورة... الثورة... الثورة.

صوت من الخارج: سي مصطفى بن بولعيد ، المنطقة الأولى أوراس النمامشة⁽¹⁾.

و تنطلق الثورة، و يزداد لهيبها ليعم جميع التراب الوطني، يعبر الشاعر عن ضراوتها فيقول

على لسان المطرب:

المطرب:

وَأَضْرَمَهَا السُّمْرُ فِي كُلِّ سَاحٍ	فَفِي كُلِّ شَيْبَرٍ غَضُوبٌ جَسُورٌ
وَفِي كُلِّ حَيٍّ جَحِيمٌ تَلْظَتْ	تَهَيُّ لِلْغَاصِيَيْنَ الْفُـدُورُ
فَقُوجٌ يَجُوسُ خِلَالَ الدِيَارِ	وَفُوجٌ يُحَاصِرُهُمْ فِي الْجُحُورِ
وَفُوجٌ عَلَى اثْرِ فُوجٍ يَجِيءُ	عَلَى إِثْرِهِ عَاصِفَاتٌ تَمْـُورُ
وَفُوجٌ يُلاحِفُهُمُ لِلْهَضَابِ	وَفُوجٌ يَجِيءُ لِيَحْمِيَ الظُّهُورِ ⁽²⁾

و تتعدد الأدوار المهمة التي كان يقوم بها مصطفى بن بولعيد ، من بينها سفره إلى المشرق مروراً بتونس لإحضار السلاح فانطلاقاً من «حرصه على تقوية الثورة، و إمدادها بالذخيرة و الأسلحة لمواجهة المرحلة القادمة قرر مغادرة مقر قيادته بجبل كيمل، بالأوراس في 24 جانفي 1955 م، قاصدا قرية ابن قردان، ماراب (تبردة) رفقة عمر المستيري و مجموعة من المجاهدين لمرافقته إلى غاية الحدود التونسية»⁽³⁾.

قائد: الثورة بالبارود و الرصاص، هات السلاح يا بن بولعيد.

قائد آخر: الثورة عمت الأوراس و انتشرت في البلاد، الثوار يريدون السلاح.

ابن بولعيد: (فترة صمت) لا بد من السفر للخارج.

قائد: السفر..

ابن بولعيد: نعم ... السفر إلى الشرق، مصر⁽⁴⁾.

1- صالح لمباركية، نفسه، ص: 14.

2- نفسه، ص: 17.

3- الشهيد مصطفى بن بولعيد: "سلسلة رموز الثورة الجزائرية 1954_1962"، ص: 65.

4- صالح لمباركية: أوبيريت ابن بولعيد، "مخطوطة"، ص: 17.

أتعرفون من هو هذا السجين؟

(بسخريه) البطل، شيطان الأوراس.⁽³⁾

مجاهد آخر:

[illegible]

5- صالح لمباركية، أوبيريت ابن بولعيد، "مخطوطة"، ص: 23.

3- نفسه، ص: 24-25.

الخرافة جنس أدبي شعبي قد تبدو لنا في الوهلة الأولى بعيدة كل البعد عن الصدق، إلا أن الحقيقة تؤكد أنها نوع من الإبداع الشعبي النابع من وعي وشعور جمعي مترجم في صور تحمل من ورائها مغزى ودلالات يصعب فك أبعادها من الوهلة الأولى، غير أن الباحث فيها يجد لها جذورا نفسية واهتمامات روحية دفعت بها إلى الظهور فهي حكاية «مليئة بالرموز التي تشير إلى تجارب إنسانية عميقة، والتي يمكن شرحها شرحا أدبيا ونفسيا معا»⁽¹⁾.

إن اعتماد الحكاية الخرافية وتأليفها هو نوع من التخفيف من وطأة الواقع فبالرغم «من أن التجارب الإنسانية التي تصورها الحكاية الخرافية تجارب عميقة، فإن الحكاية الخرافية قادرة بوسائلها الخاصة على تصوير ذلك تصويرا خفيفا بعيدا عن ثقل العالم الواقعي و كآبته»⁽²⁾.

و بهذا فالحكاية الخرافية مكان رحب يجد فيه الإنسان الشعبي ما يحلم به من حياة العدالة والحب إنها «تقدم بوسائلها الخاصة جوابا شافيا عن السؤال الذي يدور بخلد الشعب عن مصيره و كأنما نود أن نقول له، هكذا ينبغي أن تعيش خفيفا متفائلا متحركا مغامرا، مؤمنا بالقوى السحرية في عالم الغموض الذي تعيشه»⁽³⁾.

لقد عاد شعراؤنا و كتابنا المعاصرين لاستكناه أدبنا الشعبي حتى فرضت الخرافة وجودها في الإنتاج الأدبي و أصبحت بمثابة اتجاه فني يصل الماضي بالحاضر وهذا ما نجده في أوبريت (نجمة خضار⁽⁴⁾) لـ (محمد الأخضر السائحي).

3-1- نجمة خُضار⁽⁵⁾:

تجري أحداث الفصل الأول في ساحة كبيرة هي سوق القرية حيث يجتمع تجارها بمناسبة عيد الحصاد ليبيع كل واحد منهم سلعته مغريا الناس بشرائها، و هناك نتعرف على نجمة:

1- نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعبي، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة، مصر، ط 3، د ت، ص: 93.

2- نفسه، ص: 97.

3- نفسه، ص: 92.

4- نجمة خضار: هي حكاية خرافية شعبية جزائرية يدور موضوعها حول فكرة أساسية واحدة و لكنها تروى بطرق مختلفة، تحوي مغامرة تخوضها نجمة مع بنات عمها و ابنة الراعي اقتبسها محمد الأخضر السائحي و أعاد صياغتها في قالب حديث.

5- أوبريت نجمة خضار تمتاز فيها الحقيقة مع الخرافة، في ثلاثة فصول، يتطرق موضوعها إلى الاستعمار الفرنسي و محاولاته محارباته الرامية إلى جعل الجزائر قطعة من فرنسا، إلا أن ذلك لا يكون بأسلوب صريح وإنما في قالب رمزي، شخصياتها نجمة خضار رمز للجزائر، الغول رمز لفرنسا، نوار رمز لكل جزائري ثار من أجل الجزائر، مسعود رمز لكل من يدعي حب الجزائر إلا أنه يتخلى عنها عند أول محنة، و هي شخوص تميل إلى التسطيح أما عن الزمن في هذه الأوبريت فنلاحظ اختفاء الأبعاد الزمنية فيها مطلقا و هذا ما تتسم به الحكاية الخرافية.

« تصل نجمة فيحدقون بها بينما نسمع رجلا يسأل آخر عن نجمة

الأول:

مَنْ نَجْمَةٌ هَذِي الَّتِي مَلَأْتُهُمْ بِالْفَرْحَةِ
الْعَيْنُ مِنْهَا لِلْمَهَا وَالْجِدُّ جِدُّ الظَّبْيَةِ؟

الثاني:

هِيَ خَيْرُ بِنْتٍ عِنْدَنَا وَأَحَبُّ مَنْ فِي الْقَرْيَةِ
وَمُنَى النُّفُوسِ جَمِيعُهَا وَمُرَادُهَا فِي الْحَقْلَةِ
هِيَ فَوْقَ أَطْمَاعِ الْوَرَى فَوْقَ الْمُنَى وَالرَّعْبَةِ
هِيَ كَعْبَةٍ لِقُلُوبِنَا وَنَوْمُهَا كَالْقَبْلَةِ»⁽¹⁾

تجري الأحداث خلال الفصل الأول وهي في مجملها استعراض يجمع ما بين: الغناء، الرقص

تغنيا بمناسبة عيد الحصاد و تبيان للمكانة العظيمة التي تحتلها نجمة في قلوب سكان القرية:

مجموعة الرجال: غَنُّوا فَالْقَرْيَةُ سَاهِرَةٌ لَا تَغْفُو الْقَرْيَةُ فِي الْعِيدِ

وَابْقِي يَا نَجْمَةٌ سَاطِعَةً فِي الْحَقْلِ وَزَيْدِينَا، زَيْدِي

نَجْمَةٌ: هَذِهِ اللَّيْلَةُ لَا أَتَعَبُ فِيهَا مَنْ غَنَّا

أَنَا أَحْيَاها بِرُوحِي وَبِقَلْبِي وَدِمَائِي

فَاهْتَفُوا لِلأَرْضِ قِيَمًا إِنَّهَا أَصْلُ الْعَطَاءِ

مَنْحَتَنَا الْخَيْرَ حَتَّى

كُلُّ بَيْتٍ فِي هَذَا

كَيْفَ لَا أَشْعُرُ أَنَّ

مِنْ سُرُورِي فِي السَّمَاءِ؟

إِنَّهُ يَوْمٌ بِلَادِي

إِنَّهُ عِيدُ الْحَصَادِ

المجموعة: حَيُّوْهَا، حَيُّوا الْأَرْضَ وَحَيُّوا قِيَمًا نَجْمَةٌ خَضَّارَ

وَتَعَالَوْا نَمْرُحْ نَفْرَحْ نَرْقُصْ رَقْصَةَ قَطَافِ الْأَزْهَارِ⁽²⁾

و في هذه الأثناء المليئة بالبهجة و المرح يدخل نَوَّارُ⁽³⁾ ليساعد نجمة و صاحباتها على حمل

سلال الغلة إلا أن ذلك يثير حفيظة مسعود لأنه يطمع إلى الظفر بنجمة ويرى نوار منافسا له في ذلك

1- محمد الأخضر السائحي: أوبريت نجمة خضار "مخطوطة"، ص: 08.

2- المصدر السابق، ص: 10.

3- نَوَّارُ: هو الشَّدِيدُ النَّوَرِ.

فبيدأ الصراع بينهما، مسعود مفتخرا بماله وما يملكه من ثروة ونوار الذي لا يملك من الأمر سوى حب نجمة له:

نوار يتوقف على الرقص ويخاطب مسعود:

مَنْ ذَا تَرَاهُ مِثْلِي فِي شَرْفِي وَبُلِي؟

مسعود:

فِي الرَّقْصِ وَالْغِنَاءِ لَا الْجُودُ وَالنُّورُ

نوار:

يَا عَجَباً مَسْعُودُ
الذُّلُّ وَالْهَيَّوَانُ
سَيَبِيدُ الصَّرَاعُ
أَنْتِ تَهْوِي نَجْمَةً؟

يُسَمِّعُ مِنْهُ الْجُودُ
حَسْبُكَ يَا زَمَانُ
وَيَغْرِقُ الشَّجَاعُ

مسعود:

وَمَالِي الْكَثِيرُ
وَكُلُّ شَيْءٍ غَالِي
وَأَنْ أَرَادَ عُمْرِي
بَذَلْتُهُ فِي الْمَهْرِ

نَعَمْ .. وَمَتَّ بِالْغَمَّةِ⁽¹⁾
وَحَيَّرِي الْوَفِيرُ
قَدَّمَ لَهُ لِحَالِي
بَذَلْتُهُ فِي الْمَهْرِ

نوار:

هَيْهَاتَ أَنْ تَتَّالَا
الْأُمُورُ لِلْفُتُوبِ

مِنْ نَجْمَةِ اللَّامَالَا
وَلَيْسَ لِلْجُيُوبِ⁽²⁾

و يطول الأخذ و الرد بين مسعود و نوار حول نجمة و الظفر بها حتى يتدخل أب نجمة و يحسم الصراع لصالح مسعود لأنه أكثر مالا و ثروة:

أحدهم يأخذ بيد نوار:

حَتَاتِيكَ نَوَّارُ لَا تَحْتَدِمُ
فَقَدْ لَا يُفِيدُكَ الْغَضَبُ

ثان: سَتَنْظُرُ فِي الْأُمْرِ فَاصْبِرْ

نوار: دَعُونِي..

مسعود: دَعُوهُ...

1- الغمة: هي الكربة و الحزن.

2- نفسه، ص: 11 - 12.

أخـر: أليسَ لنجمَة أب؟

لَهُ وَحْدَهُ أَمْرُ هَذَا الزَّوْاجِ

وَيَخْتَارُ لِابْنَتِهِ مَنْ أَحَبَّ

الأب: قَدْ اخْتَرْتُ

نـوار: مَسْعُودُ طَبِيعاً؟

الأب: نَعَمْ..

نـوار: وَأَنَا؟

الأب: أَنْتَ تَدْرِي السَّبَبَ هُوَ الْمَهْرُ نَوَّارَ.

نـوار: مَنْ قَالَ أَنَّنِي عَجَزْتُ؟

مسعود: مَتَى كُنْتَ ذَا ثَرَوَةٍ أَوْ نَشَبٍ؟⁽¹⁾

و في غمرة الحديث عن نجمة يسمع صراخها و استغاثتها، فالغيلان⁽²⁾ وصلت إلى القرية و عاثت في الأرض فسادا ملتهمة كل ما تجده أمامها آخذة معها نجمة:

نَحْنُ الْغِيلَانُ بَنُو الْغِيلَانِ مَلَأْنَا الدُّنْيَا أَحْزَانًا

لَا نَعْرِفُ مَعْنَى الرَّحْمَةِ لَسْنَا نَعْرِفُ إِحْسَانًا

وَنَسُوقُ الظُّلْمَةَ لِلدُّنْيَا وَنَسُوقُ الظُّلْمَ.. وَ مَاكَانَا

لَا نَرَعَى الْعَهْدَ وَ لَا نَرَعَى قِسْمًا أَوْ نَرَعَى أَيْمَانًا

كَالنَّاسِ، وَ لَكِنْ لَيْسَ نَحْبُ بَرَعَمِ الصُّورَةِ إِنْسَانًا

دُنْيَانَا يَمْلِكُهَا أَقْسَانَا فِي بَطْشٍ أَوْ أَقْوَانَا

نَحْنُ الْغِيلَانُ بَنُو الْغِيلَانِ مَلَأْنَا الدُّنْيَا أَحْزَانًا

لَا نَعْرِفُ مَعْنَى الرَّحْمَةِ لَسْنَا نَعْرِفُ إِحْسَانًا⁽³⁾

تجري أحداث الفصل الثاني في (كهف الغول) أين يحتجز الغول نجمة، و هناك يبدأ الصراع الحقيقي الذي بنيت عليه الأوبريت و المتمثل في تلك المواقف الصلبة التي تقابل بها نجمة محاولات الغول في طمس هويتها و مسخها غولا شبيها به:

الغول في نبرة قوية:

1- نَشَبٌ: النَّشَبُ هُوَ الْمَالُ، الْعَقَارُ.

2- الغيلان ج مفردة غول: غاله الشيء و اغتاله: أهلكه و أخذه من حيث لم يدر. والغول: المنية، و اغتاله: قتله غيلة و الغول في مفهوم اللغة العربية يعني الهول و الخوف و الهلاك و لموت و العطب و الشر جميعا. ينظر: ابن منظور: لسان العرب. دار صادر، بيروت، ط 1، 1992، مج: 11، ص: 507 و عبد المالك مرتاض: الميثولوجيا عند العرب، دراسة لمجموعة من الأساطير و المعتقدات العربية القديمة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د ط، 1989، ص: 26.

3- محمد الأخضر السائحي: أوبريت نجمة خضار "مخطوطة"، ص: 16.

أَنْتِ هُنَا سَيِّدَةٌ كَأَيِّ غُولٍ سَيِّدٍ
فَحَاوِلِي أَنْ تَقْرَحِي وَحَاوِلِي أَنْ تَسْعَدِي
تَعْلَمِي أَنْ تَخْضَعِي، أَنْ تَرْكَعِي، أَنْ تَسْجُدِي
وَلَا تُرِيدِي أَبَدًا فِي الدَّهْرِ مَا لَمْ أَرِدْ

نجمـة:

لَا أَسْتَطِيعُ إِنَّ هَذَا الْأَمْرَ لَيْسَ بِيَدِي
جَنْسِي وَدِينِي وَلِسَانِي وَدَمِي وَبَلَدِي
فَكَيْفَ أَنْ أَسْتَطِيعُ أَنْ أَكُونَ غَيْرِي؟

الغول:

أَقْصِدِي

بشَرْطِ أَنْ تَجْتَهِدِي

الْأَمْرُ سَهْلٌ مُمَكِّنٌ

بعد لحظة سكوت:

الْغُولُ لَا يَهْمُهَا أَنْ تَقْرَحِي أَوْ تَعْضَبِي
أَنْتِ هُنَا فِي حُكْمِهَا فِي الشَّرْقِ أَوْ فِي الْمَغْرِبِ
لَكِنِّي أُرِيدُ أَنْ تَسْمِيَ لِأَعْلَى الرُّتَبِ
فَتُصْبِحِي كَمِثْلِنَا فِي مَأْكَلٍ وَ مَشْرَبِ
وَمَلْبَسٍ وَ مَنْطِقٍ فِي مَقْصَدٍ وَ مَأْرَبِ

نجمـة:

لَكِنِّي لَنْ أَسْتَطِيعَ أَنْ أَكُونَ

الغـول:

جَرِّبِي

وَقَلِّدِيْنِي.. رُبَّمَا أَصْبَحْتَ ذَاتَ مَنْصَبٍ
وَحَاوِلِي أَنْ تَنْبُذِي عَادَاتِ أَهْلِكَ الْغَيْبِي
وَأَحْتَقِرِيهَا، وَازْدْرِي نَفْسَكَ مِثْلَ الْمُذْنِبِ
لَا تَذْكُرِي الْمَاضِي، وَلَا الْآتِي، وَلَا تَرْتَقِي
إِنْسِي حَدِيثَ الْأَمْسِ.. مَاتَ الْأَمْسُ .. لَا تَنْتَحِي(1)

تَنْتَحِي(1)

و تقع نجمة رهينة اليأس والوساوس وتدخل في صراع داخلي، تتساءل ما إذا كانت قادرة على الوقوف في وجه محاولات المسخ التي يبذلها الغول؟:

هَلْ صَحِيحٌ أَنَا مَسْخٌ⁽¹⁾ شَوْهَ الظُّلْمِ جَمَالِي؟
 مَسْخٌ⁽¹⁾ وَ سَأَنْسَى أَنتِي كُنْتُ
 لَا أَخِي يَبْحَثُ عَنِّي فَتَاءَ بَيْنَ أَلِي⁽²⁾
 وَ أَعِيشُ الْعُمْرَ فِي كَهْفٍ أَلِي⁽²⁾
 هَلْ صَحِيحٌ أَنتِي أَنْسَى لَا ابْنَ عَمِّي لَا ابْنَ خَالِي
 لَنْ يَعُودَ النَّيَّايُ يُشْجِنِي⁽³⁾ بِلا أَهْلٍ وَ مَالٍ
 يُشْجِنِي⁽³⁾ مَعَ الدَّهْرِ طِبَاعِي؟
 وَ لِيَالِي السَّمَرِ الْحُلُو بِأَنْشُودَةٍ رَاعِي؟
 لَا تُذَكِّي⁽⁴⁾ مِنْ الشَّوْقِ التِّيَاعِي؟⁽⁵⁾
 التِّيَاعِي؟⁽⁵⁾ وَ حَدِيثُ الْمَجْدِ لَا يَشْحَذُ عَزْمِي وَانْدِفَاعِي؟
 هَلْ صَحِيحٌ أَنَّ نَوَّارَ حَبِيبِي ضَاعَ مَنِّي؟
 لَمْ يَعْذُ يَسْمَعُ صَوْتِي أَوْ يَرَانِي إِذْ أَعْنَى؟
 فِي يَدِي خَاتَمُهُ شَاهِدُ إِخْلَاصٍ لِحُسْنِي؟
 سَوْفَ يَحْكِي ذَاتَ يَوْمٍ لَكَ يَا نَوَّارَ عَنِّي⁽⁶⁾

و يطلب الغول من نجمة أن تحضر لإبنته لعبة (جمل، كبش، بقرة) و يشترط أن تكون اللعبة من أصل عربي، فتقف نجمة على باب الكهف تتطلع إلى مرور أحد يمدّها باللعبة، فيمر عليها راع أول ثم ثاني و ثالث دون أن تجد لديهم ضالتها، فلقد اتفق جميعهم إنه لم يعد هناك لا إبل و لا كباش و لا بقرة منذ أن اختفت نجمة:

نجمة (حزينة):

أَلَيْسَ وَرَاءَكَ رَاعِي عَلَى السَّقْفِ يَرَعِي الْبَقْرُ
 يُسَابِقُ ثِيْرَانَهَا كَأَيَّامِنَا فِي الصَّغَرِ؟

الراعي:

1- مسخ: يمسخ، مسخا الشيء: حول صورته إلى صورة قبيحة.

2- آل: هم أهل الرجل و المرأة

3- شجي: يشجى، شجى الرجل: حزن الرجل: اهتاج للذكرى فهو شج (م) شجيرة

4- ذكا: و ذكاء: لهب النار: اشتد و اشتعل.

5- لاع: يلوع، لوعة الرجل: احترق فؤاده من هم أو شوق.

6- نفسه، ص: 19.

لَا رَاعِي لَا بَقَرٌ لَا عُشْبَ لَا مَطَرٌ
«مِنْ عَامِ نَجْمَةٍ خَضَّارٌ مَا صَبَّتْ الْأَمْطَارُ»
«وَلَا وَلَدَتْ الْبَقَرَةُ عِجْلٌ عَلاشٌ⁽¹⁾ تَلْعَبُ بِنْتُ الْغَوْلَةِ»⁽²⁾
الْغَوْلَةُ»⁽²⁾

في هذه الأثناء تهتدي نجمة إلى حيلة و هي أن تضع خاتمها في إناء الراعي الأخير ليكون رسالة منها إلى نوار ليأتي لنجدها.
نجمة:

خُذِ الْمَاءَ فَاشْرَبْ وَ بَلِّغْ سَلَامِي وَ مَا فِي الْإِنَاءِ إِلَى مُنْجِدِي.

الراعي:

وَمَنْ هُوَ؟

نجمة:

نَوَّارُ هَذَا اسْمُهُ سَيَعْرِفُ مِنْ خَاتَمِي مَقْصِدِي

الراعي: يشرب و يخرج الخاتم و قبل أن يضعه في جيبه يقول:

فَبُورِكَتْ مِنْ خَاتَمِ حَامِلٍ حَكَايَتُهَا.. صَيِّغْ مِنْ عَسْجَدٍ⁽³⁾

تنتبه الغول لحديث نجمة مع الراعي، فيحذرها من أن تعاود الكرة قاطعا لها سبل الأمل في الخلاص منه:

الغول (في تحذير):

رُبَّمَا يَخْطُرُ فِي بَالِكَ بَعْضُ الْهَدْيَانِ

فَتُنَاجِي النَّفْسَ يَوْمًا بِظُنُونٍ، يَا مَآنِي⁽⁴⁾
بِأَمَانِي⁽⁴⁾

تجري أحداث المنظر الثاني في سوق القرية حيث يظهر الجميع باللبسة الرثة القديمة، فأهل القرية لم يعودوا قادرين على تحمل الجوع و قحط الأرض لقد تسرب اليأس إليهم و يحاول نوار أن يشجعهم على قهر الغول و دحره و تخليص نجمة في حين يثبط مسعود آمالهم و يؤكد لهم أن الغول أقوى من أن يقهر و لأن أب نجمة لم يعد قادرا على استماع المزيد عن صراع مسعود و نوار من أجل الظفر بنجمة فإنه يقرر أن نجمة لن تكون لمن يحررها من براثن الغول:

الجميع (يصفقون):

1- علاش: بمعنى لماذا.

2- المصدر السابق. ص: 21.

3- نفسه، ص: 22.

4- نفسه، ص: 23.

نَوَّارُ أَنْتَ هُنَا الْبَطْلُ
وَالرَّأْيُ عِنْدَكَ مُكْتَمَلُ
مَا الْمَوْتُ الْيَوْمَ؟ وَمَا الْأَجَلُ؟
الْأَمْرُ لَدَيْكَ .. فَمَا الْعَمَلُ؟

مسعود (يتدخل):

مَهْلًا قَوْمِي لَا تَتَّخِذُوا
مَنْ قَالَ الْغَوْلُ سَتَقْهَرُهَا
قَدْ تَأْكُلُكُمْ قَدْ تُهْلِكُكُمْ
كَمْ نَاسٌ قَبْلَكُمْ أَكَلُوا!
بَلْ تَقْهَرُهَا بَلْ تُهْلِكُهَا

الجميع:

لَا شَيْءَ مُحَالٍ يَا رَجُلُ

نوار: مَسْعُودُ أَنْتَ تُحْدِرُنَا؟

مسعود:

إِنِّي يَا إِخْوَانِي وَجَلُ

أَب نَجْمَة: لَا نَرْجِعُ مِنْ عَزَمٍ أَبَدًا

أحدهم:

مَنْ قَالَ بَأْسًا نُقْتَلُ

أَب نَجْمَة: الْآنَ سَأَعْلِنُ بَيْنَكُمْ

الجميع:

ماذا؟

لَنْ أَبْقَى أَحْتَمِلُ

أَب نَجْمَة:

لَا نَاقَةَ -مَهْرُ- لَا جَمْلُ

مَنْ أَنْقَضَ نَجْمَةً يَأْخُذْهَا

الجميع:

مَا غَيْرُكَ يَقْدِرُ أَوْ يَصِلُ

أَبْشِرْ نَوَّارُ سَتَأْخُذْهَا

مسعود:

الْخُزْنُ طَوَّاهَا وَالْعِلُّ

قَدْ مَاتَتْ نَجْمَةٌ مِنْ زَمَنِ

نوار:

مَنْ يَزَعِمُ ذَلِكَ يَنْفَصِلُ⁽¹⁾

أَخْرَسَ .. لَا قُوَّةَ تَفْصِيلِهَا

في هذه الأثناء يصل الراعي ويعلم نوار بأمر نجمة و ما كان من حديثه معها:

نوار: سَأَنْقِضُهَا رَعَمَ كُلِّ الصَّعَابِ

وَأَمْسَحُ أَدْمُعَهَا الْجَارِيَةَ

الراعي: إِنْ أَنْتَ نَوَّارُ؟

أحدهم: ذَلِكَ اسْمُهُ.

الراعي (مشير إلى نوار):

(إِيَّاكَ الرَّوَايَةُ وَالرَّوَايَةُ⁽¹⁾)

وبوصول أخبار عن نجمة يعود البشر إلى وجوه أهل القرية فنتعالى الزغاريد تعلو الزغاريد:

إِمرأة: سَيَعُودُ الزَّرْعُ يَنُمُو
فِي الْحُقُولِ السُّنْدُسِيَّةِ
وَ يَعُودُ الْعَيْثُ يَهْمِي
فِي أَرْضِينَا الزَّكِيَّةِ
وَ يَعُودُ اللَّيْلُ عِطْرًا
وَ سَنَّا فِي كُلِّ قَرْيَةٍ

و ينتهي الفصل الأول بقرار نوار و رفقاءه الصعود إلى الجبل لتحرير نجمة فإما الظفر بها
و إما الموت دونها:

نوار (يشير لهم ليتبعوه):

فَتَعَالَوْا يَا رِفَاقِي
بِأَرَادَاتٍ قَوِيَّةٍ
سَنَخُوضُ اللَّيْلُ إِمَّا
لِلْمُنَى، أَوْ لِلْمَنِيَّةِ⁽²⁾

تجري أحداث الفصل الثالث في سفح الجبل أين يصعد الرفاق لتحرير نجمة، و هنا يبرز وجه
الشبه الذي يؤكد أن الشاعر أراد من وراء نجمة الجزائر، فالجنود الذين جعلوا من أنفسهم فداء
لإحضار نجمة، مرت عليهم سبعة أيام في الجبل دون أن يصلهم أي بصيص أمل عن وجود نجمة
و لكنهم لم يفقدوا الأمل في العثور عليها، كذلك هي الثورة الجزائرية التي دامت سبع سنوات بذل فيها
الثوار كل نفيس و لم يغيروا موقفهم في كون مطلبهم هو الاستقلال التام للجزائر:

الجندي الأول:

سَبْعَةَ أَيَّامٍ هُنَا
لَمْ يَنْتَهِ الدَّرْبُ بِنَا
وَ نَجْمَةٌ لَمْ نَرَهَا؟

الثاني:

وَ نَجْمَةٌ لَنْ نَرَنَا
وَ نَحْنُ فِي مَوْقِفِنَا
وَ الْغُولُ فِي مَوْقِفِهَا

الأول:

1- المصدر السابق، ص: 28.

2- نفسه، ص: 29.

كَمْ قَدْ لَقِينَا مِنْ شَقَا وَكَمْ لَقِينَا مِنْ عَنَا؟

الثاني:

لَا بُدَّ مِنْ نِهَايَةٍ يَا صَاحِبِي لَوْ ضِعْنَا
تَطْنُهَا قَدْ تَنْتَهِي؟

الأول:

الثاني:

الأول:

الثاني:

بِعَزْمِنَا، بِصَبْرِنَا.

أَنْ تَكُونَ مُؤْمِنًا وَ أَنْ تَكُونَ مَوْفِقًا⁽¹⁾
مَوْفِقًا⁽¹⁾

و يسمع نوار غناء نجمة يتسرب من كهف الغول يتسرب من كهف الغول فيستعد و من معه لتطويقه و تحاول الغول إيها نوار أنها تستطيع أن تصل معه لحل النزاع بأسلوب التفاهم إلا أن نوارا يدرك حيلتها و لا يرض إلا بالحصول على نجمة و إخراج الغول من الوطن:

الغول: لَوْ تَقَاهَمْنَا؟

نوار: مُحَالٌ إِنَّهُ مَكْرٌ جَدِيدٌ.

الغول:

أَبَدًا .. نَجْمَةٌ خُدَّهَا هِيَ لَيْسَتْ كَالْعَبِيدِ
إِنَّمَا دَعْنِي سَابِقِي حَوْلَ كَهْفِي مِنْ بَعِيدِ
هَاهُنَا .. أَرْضٌ خَرَابٌ كُلُّهَا قَفَرَاءَ .. بِيَدِ

أصوات:

لَا .. مُحَالٌ .. لَيْسَ نَرْضَى ..

هِيَ شَيْطَانٌ مَرِيدٌ

نوار: هَلْ سَمِعْتَ الْآنَ؟؟ لَمْ يَبْقَ سِوَى أَمْرٍ وَحِيدٍ

الغول: أَيُّ أَمْرٍ؟

نوار: سَتَمُوتِينَ

الغول (في رعب): سَأَمُضِي .. لَنْ أُرِيدَ.

أَيْنَ غِيلَانِي وَإِخْوَانِي.

اجْمَعُوهُمْ فِي الصَّعِيدِ.

نوار: وَسَيَمُضُونَ كَمَا جَاءُوا شَرِيدًا وَطَرِيدًا.

ارْحَلِي الْآنَ.. فَإِنَّ الظُّلَمَ يَقْتُلِي وَيَبِيدُ⁽¹⁾

و بهذا تحمل الغيلان أمتعتها على ظهورها و تغادر و هي تبكي ذليلة أمام رفقاء نوار (الجنود) و النساء و الأطفال في حين يجري تغيير المنظر.

في المنظر الثاني تجري الأحداث في السوق الأولى مع نفس العروضات و البضائع و المتجولين بإضافة أدوات فلاحية و حرث، في جو احتفالي، فلقد عادت نجمة و عادت الحياة معها إلى القرية:

بائع البرتقال:

كُلُّ شَيْءٍ عَادَ أَفْضَلَ	كُلُّ شَيْءٍ عَادَ أَجْمَلَ
عَنْبِي أَوْ بُرْتُقَالِي	كُلُّ أَنْوَاعِ الْغِلَالِ
فَاشْتَرَوْا مِنْهَا الْكَثِيرَ	خَيْرُنَا عَادَ وَفِيرًا ⁽²⁾
	وَفِيرًا ⁽²⁾

في الأخير يدخل نوار و نجمة في ثياب العروسين وراءهما الطبول و المزامير، فيتوقف جميع الباعة و يجتمعون و يبدأ الرقص والإنشاد:

المجموعة:

هَيَّا نَقْرَحْ، هَيَّا نَمْرَحْ،
هَيَّا نَرْقُصْ كَالْأَطْفَالِ
نُنْشِدُ لِلْعَلَّةِ نَجْمَعُهَا
وَ نُغْنِي لِلْقَمَحِ الْغَالِي
لِلنَّخْلَةِ لِلزَّيْتُونَةِ، فِي الْوَادِي، وَ عَلَى السَّفْحِ الْغَالِي.

نجمة:

سُئِنِي لِلْسُّهُولِ الْخُضِرِ، لِلْأَرْضِ الْغَنِيَّةِ
لِلسَّوَاقِي، لِلدَّوَالِي، لِلشُّطُوطِ الذَّهَبِيَّةِ
لِنَرَانَا الْخَصْبِ، لِلزَّرْهَارِ فِي الْحَقْلِ شَذِيَّةِ⁽³⁾

بهذا الأسلوب الرمزي المشوق لجأ الكاتب إلى الاستعانة بالحكاية الخرافية في تجسيد تاريخ الجزائر مع ليل الاستعمار الفرنسي و التطرق إلى محاولات فرنسا الرامية إلى طمس معالم الشخصية الجزائرية ثم بيان الصمود الذي قابله به الشعب الجزائري و صبره حتى نيل الاستقلال.

1- المصدر السابق، ص: 33 - 34.

2- نفسه، ص: 35.

3- المصدر السابق، ص: 36.

5- البعد القومي:

لا يعبر المسرح عن هموم الوطن فحسب بل يتعداه إلى التعبير عن منازع الأمة و مطامحها و آلامها و الأمة هي: «جماعة بشرية متجانسة فكريا ونفسيا وثقافيا، و تقطن بقعة جغرافية، و لأبنائها لغة واحدة و تاريخ مشترك، و آمال لمستقبل مشترك، و دون أن تقوم فيها الوحدة العنصرية، يشعر أفرادها، بالارتباط المعنوي فيما بينهم ارتباط ولاء»⁽¹⁾، هذا الارتباط المعنوي هو ما يعرف باسم (القومية) و التي يضمحل عندها الفرد فلأمة «روح و شخصية معنوية أقوى من الأفراد و هي تتجلى فيهم وتتجسد في حياتهم خلال الزمن. فالقومية مبدأ روحي جماعي وتحقيق روح الأمة و شخصيتها المعنوية باستمرار هو هدف الجماعة و قاعدة السلوك المثلى»⁽²⁾.

و منه فالمسرح القومي هو كل مسرح تنعكس على مرآته جميع الصور النابضة من حياة الأمة و كفاحها و آلامها، يجد فيه الإنسان العربي صدى وجدانه وحياته و واقعه، يساير أفكاره ليس كفرد و إنما كإنسان و مواطن ينتسب إلى شعب ينتمي إلى الأمة العربية، و سنقوم هنا بعرض نص أوبريت "أنغام عربية" ليوسف ربح و هي أوبريت تبين مدى تأثر صاحبها بالروح القومية العربية إلى حد التغني بها.

5-1- أنغام عربية⁽³⁾:

تستهل الأوبريت بلوحة يتم فيها إرسال اللحن المميز للأوبريت ثم عرض صور للعالم العربي تجسد كل من:

- خريطة العالم العربي.
- الحضارة العربية.
- إنجازات العالم العربي.
- القواسم المشتركة.
- شعوب الأمة و مسارها التاريخي.
- تلاحم شعوب الأمة العربية.
- تجسيد الاتحاد والإخاء.⁽⁴⁾

1- حكمت عبد الكريم فريحات، إبراهيم ياسين الخطيب: مدخل إلى تاريخ الحضارة العربية الإسلامية، دار الشروق للنشر والتوزيع، رام الله، المنارة، فلسطين، ط 1، سبتمبر 1999، ص: 23.

2- علي حسني الخربوطلي: التاريخ الموحد للأمة العربية، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، د ط، مصر، 1970، ص: 12.

3- أوبريت ليوسف ربح جاءت في ثمانية عشرة لوحة.

4- يوسف ربح: أنغام عربية في أوبرات شعرية غنائية، دار هومة للطباعة و التوزيع، الجزائر، د ط، د ت، ص: 07.

و يضعنا الشاعر بعرضه لهذه الصور في جو تمهيدي حماسي يستثير فينا الروح المشتركة التي تجمع كافة بلدان الوطن العربي، قبل أن يوجه لنا دعوة عامة للاستماع إلى ما وراء أبياته و التمعن فيها، لكي نحط رحالنا في الأرض العربية و التي يصفها بالسمو و الطهارة هذه الطهارة التي كانت ناجمة عن اصطفاء رباني جعل منها «منبع معظم الأديان السماوية والأرضية التي ملأت العالم في القديم والحديث ومنبت الأنبياء والرسل الذين اهتدت و ما تزال تهتدي بهم البشرية على مر الدهور»⁽¹⁾:

المقدمة:

حُطُوا الرِّحَالَ هَا هُنَا	فِي أَرْضِ عَرَبِيَّةٍ سَامِيَّةٍ
أَهْلُهَا هُمْ حُرَّاسُهَا	مِنْ كُلِّ مُغِيرٍ طَاغِيَةٍ
حُطُوا الرِّحَالَ هَا هُنَا	فِي أَرْضِ عَرَبِيَّةٍ طَاهِرَةٍ
و تَمَهَّلُوا وَ اسْمَعُوا	مَا وَرَاءَ الْقَافِيَةِ ⁽²⁾

القافية⁽²⁾

يشيد الشاعر بأهم مقوم من مقومات الأمة العربية والمتمثل في الأمة العربية و يعتبرها أساس لم شمل بلدان الوطن العربي فهي «أداة تخاطبها و تفاهمها العلنية و السرية و هي وسيلة تعبيرها و تفكيرها الخاصة والعامة، و هي واسطة تعليمها و تنقيفها وتربيتها الإنسانية، و هي رمز شخصيتها العالمية الكبرى، و هي حاملة تاريخها المجيد و تراثها الجليل، و هي وعاء إبداعاتها الحصارية و المدنية الممتازة و هي أخيرا لا آخرا الحبل السري الأعظم الذي يربطها ككل عضوي أو حي ربطا ذاتيا محكما»⁽³⁾:

العَرَبِيَّةُ جَمَعَتْ أُمَّتَنَا

العَرَبِيَّةُ جَمَعَتْ وَحْدَتَنَا

عُرْبَانُ .. عُرْبَانُ

عُرْبَانُ .. عُرْبَانُ

العَرَبِيَّةُ جَمَعَتْ نَعْمَتَنَا

العَرَبِيَّةُ جَمَعَتْ لُغَتَنَا

عُرْبَانُ .. عُرْبَانُ

عُرْبَانُ .. عُرْبَانُ

1- إسماعيل عرفي: كتاب العرب القومي، منشورات وزارة الثقافة و الإرشاد القومي، دمشق، سوريا، د ط، 1977، ص: 62.

2- يوسف ريج: نفسه، ص: 08.

3- إسماعيل عرفي: نفسه، ص: 56.

العَرَبِيَّةُ جَمَعَتْ حَضَارَتَنَا

العَرَبِيَّةُ جَمَعَتْ أَصَالَتَنَا

عُرْبَانُ .. عُرْبَانُ

عُرْبَانُ .. عُرْبَانُ (1)

إن اشتراك بلدان الوطن العربي وجدانا و روحا يجعل الإنسان العربي لا يشعر بالغربة أينما حل في أرض العروبة، فكل العرب أهله و إخوته و هذا ما يؤكد عليه الشعر، فهو يذوب وجدانا في انتمائه القومي:

بِاسْمِكَ لَقِيتُ الْأَهْلَ أَهْلِي أَنَا

بِاسْمِكَ لَقِيتُ الْأَصْلَ أَصْلِي أَنَا

.....

بِاسْمِكَ لَقِيتُ الْأَخَّ وَالْأَخْتَ هُنَا

بِاسْمِكَ لَقِيتُ الْأَبَّ وَالْأُمَّ هُنَا (2)

انتماء الشاعر العربي جعله يتغنى بجمال المرأة العربي على اختلاف أصلها فهي بالنسبة له في غاية الجمال الروحي والجسدي:

عَرَبِيَّةٌ ذَاتُ الْحُسْنِ وَالْجَمَالِ

عَرَبِيَّةٌ بَنَتْ الْعِزَّ وَالْدَّلَالَ

مَغَارِبِيَّةٌ بَنَتْ الْمَجْدَ وَالْقَخَارَ

خَلِيجِيَّةٌ ذَاتُ السَّرِّ وَالْخِمَارِ

بَنَتْ الْجَزَائِرَ بَنَتْ الْعِفَّةَ وَالْأَبْطَالَ

بَنَتْ الْمَغْرِبَ بَنَتْ أَرْجَالَ مَنْ الْأَحْرَارَ

بَنَتْ الْعِرَاقَ بَنَتْ الْخِفَةَ وَالْخِصَالَ

بَنَتْ لُبْنَانَ خَلَاتِلِي فِكْرِي مُحْتَارَ

بَنَتْ عَمَّانَ قَلْبِي إِلَيْهَا طَارَ (3)

1- يوسف ريح: أنغام عربية في أوبرات شعرية غنائية. ص: 09.

2- نفسه. ص: 11.

3- المصدر السابق. ص: 12.

و لا يتوقف الانتماء العربي عند الافتخار بماضي الحضارة العربية و الاعتزاز بكل ما له صلة بها بل يتعداه إلى إدراك المسؤولية المترتبة على هذا الانتماء و هي وجوب الاستمرار في تبليغ الرسالة التي احتضنها العرب منذ أربعة عشرة قرناً فالأمة العربية «أمة رسالية خالدة كانت على مر العصور تنسج للبشرية رسالاتها الرؤيوية الجليلة، بحيث غدت الرسالة بالنسبة إليها وكأنها طبيعة أصيلة فيها. و على هذا فلا عجب في أن تستمر في نسج هذه الرسالات عبر العصور المقبلة و بالتالي فلا عجب في أن تصطفى اليوم لتؤدي كعادتها رسالة الخلاص و النشور و التجدد»⁽¹⁾.

عَرَبِيٌّ أَنَا مُنْذُ وَلَدْتَنِي

مُسْتَمِرٌّ أَنَا فِي تَبْلِيغِ رِسَالَتِي

مَا تَخَلَّيْتُ يَوْمًا عَنْ أَصَالَتِي

مَا نَسَيْتُ يَوْمًا تَارِيخَ أُمَّتِي

عَرَبِيٌّ أَنَا مُنْذُ وَلَدْتَنِي

مُسْتَمِرٌّ أَنَا فِي تَبْلِيغِ رِسَالَتِي

لَنْ أَحِيدَ أَبَدًا عَنْ هَوِيَّتِي

لَنْ أَتَخَلَّى أَبَدًا عَنْ نَحْوَتِي⁽²⁾

ينتقل الشاعر فيتكلم عن التاريخ المشترك لأبناء الوطن العربي المليء بالكفاح ضد المعتدين الغاصبين المكلل بالانتصارات والمفاخر الذي يرى بأنه من الواجب أن تتعرف عليه الأجيال القادمة:

مِنَ الْخَلِيجِ لِلْمَغْرِبِ كُلُّنَا عُرَبَانُ

مِنَ الْخَلِيجِ لِلْمَغْرِبِ كُلُّنَا إِخْوَانُ

وَ أَجْدَادُنَا ثَوَارُ خِيَالَةٍ أَوْ فُرْسَانُ

حَارِبْنَا الْغَزَاةَ فِي كُلِّ مَكَانُ

.....

تَارِيخُنَا مَعْرُوفٌ بِالنَّصْرِ مَلِيحَانُ

.....

يَا اللَّهُ انْعَرَفْ أَجْيَالُنَا بِمَاضِي الزَّمَانِ

يَا اللَّهُ نَفْرَحْ وَانْعَمِي أَجْمَلُ الْأَحَانِ⁽³⁾

و يعقد الشاعر على شباب الجيل الجديد أمانيه في أن يكون خير خلف ويتمم ما بناه أسلافه من عز ومجد لأنه روح الأمة وصانع محطات التغيير:

1- إسماعيل عوفي: كتاب العرب القومي. ص: 151.

2- يوسف ريج: أنغام عربية في أوبيرات شعرية غنائية، ص: 16.

3- نفسه، ص: 19 - 20.

شَبَابُ الْعَرَبِ يَا رُوحَنَا
يَا صَفْحَةَ لِمَجْدِنَا
يَا حُبْنَا الْغَالِي الْأَمِينُ
يَا خَلْقًا لِلأُولَى
أَنْتَ تَبْضُ فِي قَلْبِنَا
أَنْتَ الْمُنَى أَنْتَ الْحَيْنُ

.....
.....
الْمَدَى لِمَجْدِنَا
أَنْتَ الْأَمَلُ لِلْقَادِمِينَ⁽¹⁾

و يتغنى لشاعر بعيد العروبة أي مناسبة عيد الجامعة العربية فلقد كان قيام الجامعة العربية حدثًا هائلًا في نظر الجزائريين فاحتفلوا به في محافلهم و ذكروه في أشعارهم و قصصهم:

عَيْدُ الْعُرْبَانِ يَا أَخِي
عَيْدُ الشُّجْعَانِ يَا أَخِي
عَيْدُ الْعُرْبَانِ يَا أَخِي
عَيْدُ الشُّجْعَانِ
حُبٌّ وَأَمَانٌ⁽²⁾

و تتعدد إنجازات العرب و التي يأتي القمر الصناعي عربسات في مقدمتها فهو فتح جديد في مجال الاتصالات و حد شمل العرب و قرب المسافات بينهم:

عَرَبَسَاتُ الْيَوْمِ قَرَبَ الْأَوْطَانِ
وَأَمَّنَ الطَّرِيقَ الْوَحْدَةَ عُرْبَانِ
وَأَفْتَحَ عَهْدًا جَدِيدًا وَاجْمَعَ الْإِخْوَانَ
وَقَرَبَ كُلَّ أَبْعَدِ مَا بَيْنَ الْبُلْدَانِ⁽³⁾

و في الأخير ينقل لنا الشاعر شعوره المتفائل بالوحدة العربية و التي يراها قريبة المنال فسائر مقومات الأمة العربية «من وحدة في الأصل و في اللغة و اشتراك في التاريخ و ذكريات و الآلام كانت في الواقع بمثابة روافد للنزوع إلى الوحدة أمل العرب و محور حياته القومية بعد تحررهم»⁽⁴⁾.

فَجَرُّ الْعَرَبِ لَاحَ
وَأَشْرَقَ نُورُ الصَّبَاحِ
فِي كُلِّ شِبْرٍ مِنْ أَرْضِنَا
فِي كُلِّ قَلْبٍ فِي وَطَنِنَا
فَجَرُّ الْعَرَبِ لَاحَ

1- المصدر السابق، ص: 23.

2- نفسه، ص: 25.

3- نفسه، ص: 28.

4- عمر الدقاق: الاتجاه القومي في الشعر العربي الحديث، دار الشرق العربي، بيروت، لبنان، د ط، د ت، ص: 295 - 296

وَأَشْرَقَ نُورُ الصَّبَاحِ

وَوَحَدَ الرَّأْيَ فِينَا

حِينَ اتَّفَقْنَا وَالتَّقِينَا (1)

لقد حاول يوسف ريح في هذه الأوبريت بيان الروابط التاريخية و الحضارية التي تجمع بلدان الوطن العربي، ناقلا إلينا تطلعاته في حلم الوحدة، و غايته من وراء ذلك هو «إيصال روابط الأخوة و المحبة و الأصالة التي تجمع الشعوب العربية، و ذلك بواسطة الروح الفنية و المعاني السامية التي تساهم في تلاحم الشعوب العربية بواسطة الكلمة و اللحن و الأداء و الصورة المعبرة»⁽²⁾، إلا أن نشوة الانتماء العربي جعلت الكاتب ينتقي أسلوبا بسيطا سطحيا بعيدا عن رصد الحقائق التاريخية و الوقوف عندها مما يجعل الأوبريت لا تخرج عن طابع خلجات أو خواطر حماسية مناسباتية بعيدة كل البعد عن العمق الفكري.

تلك هي أهم الأبعاد الموضوعاتية التي رصدناها من خلال دراستنا لفن الأوبريت في الجزائر وان كنا نؤكد أن هذا الفن كان بمقدوره أن يشهد ازدهارا كبيرا «نظرا لتوفر عناصر الإبداع و التاريخ و الأسطورة، و مختلف جماليات البيئة و النص»⁽³⁾ التي تمتلكها الجزائر بتاريخها الغني بالبطولات و تراثها الزاخر بالحكايات.

و هي تحتاج إلى كتاب أوبريتيين يمتلكون قدرا كافيا من التبحر في الثقافة و التاريخ حيث يرجع محمد بلقاسم خمار ذلك الضعف الذي تعاني منه الأوبريت في الجزائر من ناحية اختيار المضامين و كيفية معالجتها في كثير من الأحيان إلى «أن شروط التشجيع، و التلحين و الإخراج .. الجيدة، غير متوفرة.. بالإضافة إلى أن أغلب المعنيين بالمسرح، و الحركة الأدبية بصفة عامة هم شبه مثقفين، و لا علاقة لهم بالعمق الثقافي المطلوب»⁽⁴⁾.

و لكن مع ذلك نقر بذلك الجهد الكبير المبذول من طرف القلة التي أخذت على عاتقها الكتابة في هذا الفن و نرى أن فن الأوبريت في الجزائر يشق طريقه نحو الازدهار حيث يشهد اهتماما كبيرا باستحداث التاريخ و التراث الجزائري و هذا ما نجده مثلا عند الشاعر عز الدين ميهوبي.

1- يوسف ريح: أنغام عربية في أوبرات شعرية غنائية. ص: 30

2- نفسه. ص: 05.

3- ربيعة بناي: أوبريت الجزائر ملحمة البطولة و الحب، دراسة موضوعاتية فنية، ص: 73.

4- نفسه، ص: 73.

الفصل الثالث

البناء الفني لفن الأوبريت في الجزائر

1- الأوبريت في الجزائر و التأثير الغربي عليها

2-الحبكة

3- الشخصيات

4- الحوار

5- اللغة والأسلوب

6- الموسيقى

تحدثنا في الفصل الأول و الثاني عن علاقة المسرح الجزائري بالغناء و أهم النصوص الأوبريتية التي ظهرت للوجود من سنة 1964 إلى سنة 1998، و قمنا بالوقوف عند الموضوعات التي عالجتها، و لما كان ارتباط المضمون بالشكل أمرا لا مناص منه، و ذلك لأن القلب الذي يصب فيه الكاتب مضمونه كلما أحسن بناءه كلما ضمن تأثيرا أبلغ للفكرة التي يريد إيصالها، و لذلك كان لا بد لنا أن نخصص فصلا ثالثا نتحدث فيه عن المناحي الفنية للنصوص الأوبريتية في الجزائر.

لقد انكبنا طويلا على قراءة سبعة عشرة نصا أوبريتيا، و لعل أول صعوبة واجهتنا و نحن بصدد دراستها فنيا هي طبيعة العناصر الفنية التي من الواجب الوقوف عندها لإعطاء هذه النصوص حقها من التحليل، إذ وجدنا أنفسنا بين ثلاث اتجاهات، هل ندرس هذه النصوص باعتبار أنها نصوص مسرحية؟ و من الشائع في الدراسات المسرحية الوقوف عند التقنيات (الحبكة، التشخيص، الحوار)، أو نقوم بدراستها من منظور الدراسات الشعرية؟ و التي من عاداتها تناول عناصر الأسلوب الشعري من (أسلوب و لغة، صورة شعرية، رمز، موسيقى)، أو أننا نعتبرها جنسا موسيقيا و نقوم بدراستها من ناحية (الأصوات، طبيعة الآلات و الغناء، الموسيقى)؟.

و لأننا لا نزال نصر أن جنس الأوبريت هو شكل من أشكال المسرحية التي يجب أن تقوم على الأحداث و الشخصيات و الغناء الذي يخدم الصراع الدرامي رأينا أنه من الأصوب أن نقوم بدراستها من خلال ما اختاره له مؤلفوها من أحداث و كيفية تصوير الشخصيات و إدارة الحوار، أي القيام بنقدها بمعايير الأدب التمثيلي.

و باطلاعنا على النصوص الأوبريتية محل البحث، وجدنا أن هذه العناصر (الحوار الشخصيات، الحبكة) لا تظهر بشكل جلي و واضح في جميع النصوص، حيث يتفاوت وجودها من نص إلى آخر، و يرجع ذلك إلى تبني البعض منها لأطر تجريبية حديثة، و تأثر نصوص البعض الآخر بالأهداف النهائية المراد توصيلها مما يجعلها تركز على بعض العناصر فحسب، مما سمح لنا بتقسيم النصوص الأوبريتية في الجزائر إلى أربعة أنواع :

1- الأوبريت التعليمية

2- الأوبريت العاطفية

3- الأوبريت الاستعراضية

4- الأوبريت الواقعية

و على هذا وجب علينا قبل دراسة عناصر البناء الفني للأوبريت في الجزائر التطرق إلى تبيان تأثير الأطر التجريبية المسرحية الغربية عليها.

1- الأوبريت في الجزائر و التأثير الغربي عليها:

إن النصوص الأوبريتية التي قمنا بدراستها هي نصوص مسرحية، تزامن ظهورها مع سنوات الستينات من القرن العشرين وهي الفترة التي عرفت على الصعيد العالمي أشكالاً متعددة من الدراما الغربية، فكان من الطبيعي ألا تسلم من التأثير ببعض وسائلها الفنية.

حضرت الدراما الملحمية كشكل من أشكال الدراما الغربية التي تأثر بها بعض الشعراء الأوبريتيين، فقراءتنا لكل من الأوبريتات : (أنا الجزائر)، (حكاية ثورة)، (عزيز و عزيزة)، (علجية و حكاية نصر)، (حيزية)، (الشمس و الجلال) يكشف لنا عن مدى استخدام وسائل فنية بريشتية فيها .
فالتغريب⁽¹⁾ يظهر في أوبريت (أنا الجزائر) من خلال تقطيع الأحداث و كسر الإيهام بتوظيف اللافتات و الاستعانة بالمؤثرات السمعية للتعبير عن الحدث فصول إطلاق النار في الكواليس يلعب دورا دراميا يتمثل في إعلامنا بموت الشخصية، فمثلا يركز **صالح لمباركية** على أسلوب المسرحة على صعيد نص أوبريت (ابن بولعيد) بحيث يغير الممثلون ملابسهم أمام الجمهور و تستخدم اللافتات التي تعبر عن تغير الزمان و المكان، و تأتي كل من الأوبريتات: (حيزية)، (الشمس و الجلال)، (خيمة الأفرح) في شكل لوحات، و عمد **عز الدين ميهوبي** إلى عنوانها في (حيزية)، (الشمس و الجلال).

كما مزج **محمد الأخضر السائحي** بين جملة من حرفيات المسرح الملحمي في أوبريت (عزيز و عزيزة) فكان السرد و القطع، و أسلوب المسرح داخل المسرح، فعزیز و عزيزة بعدما كانا ممثلين في (المسرحية 1) سرعان ما يتحولان إلى متفرجين يشاهدان أمامهما عرضا يشمل جملة من المشاهد التمثيلية تدخل في إطار ما يقوم (التاريخ) بسرده و (المسرحية 1) هي في الحقيقة مجرد إطار لتقديم القصة التي يرويها (التاريخ) و تقديم جملة من المشاهد التمثيلية التي تتخللها، و هذه المشاهد هي التي تشكل الجزء الأساسي من المواقف التي أراد الشاعر أن يمرر من خلالها أهدافه المتمثلة في إسقاط الأحداث الماضية على الحاضر و ذلك لاستقراء دروس من التاريخ.

و الأوبريت بهذا ذات بنية متنوعة ومشوقة يتخللها العودة في الزمن و التفرج على أحداث الماضي مما يخرق علاقة الفرجة التقليدية التي تبنى على الإيهام.

كما أن الراوية وسيلة أخرى من وسائل التغريب التي تم توظيفها لدى كتاب الأوبريت في الجزائر و هو يزود الجمهور بخلفية الأحداث ، و يؤكد للمشاهدين بأن ما يرونه ليس حقيقة و إنما تمثيل واصفا أفكار الشخصيات و دوافعها، و مخبرا عن الكيفية التي سينتهي إليها الحدث

1- التغريب: نظرية ترفض المسرح الإيهامي الذي يعتمد التأثير على المتفرج من خلال الإيهام و التمثيل لأن هذا النوع من المسرح برأيها يترك المتفرج سلبيا تجاه العرض الذي يتابعه و تدعو إلى تحقيق التغريب من خلال جعل المؤلف يبدو غريبا و متفردا مما ينفي التمثيل بما هو مألوف و يؤدي إلى إبعاد المتفرج عن المتعة السلبية و دفعه إلى اتخاذ موقف نقدي مما يراه ...
للمزيد ينظر: ماري الياس، حنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، ص: 139-141.

المقبل محررا إياه من الترقب و نجد توظيف هذه التقنية في كل من: (الشمس و الجلال)، (عزيز و عزيزة).

و اقتربت أوبريت (ابن بولعيد) من المسرح الشامل كونها جمعت بين الملحمية و التسجيلية و التمثيل الصامت، و الراوي يقوم بسرد أحداث لا تمثل و كل هذا يتم دون تغيير في الديكور و الاكتفاء باللافتات التي تظهر مع الممثلين .

و كانت الدراما التسجيلية شكلا آخر من أشكال الدراما الغربية تأثر بها كتاب الأوبريت و هي «نوع من الدراما يعنى على وجه الحصر، بتوثيق حادثة ما»⁽¹⁾ و يظهر ذلك بشكل واضح في كل من الأوبريتات: (ابن بولعيد)، (الشمس و الجلال)، (سيتيفيس).

و بهذا فإن المتتبع للنصوص الأوبريتية في الجزائر يجدها عبارة عن شكل من المسرح الغنائي يتميز بالقصور الذي يدل على عدم نضج التجربة، و انعدام صقل الخبرة و الاحتكاك الأصيل فهي ليست مسرحا غنائيا خالصا و إنما وظفت بعض حرفيات المسرح الملحمي و المسرح التسجيلي و المسرح الشامل.

و هذا التأثير بالمسرح مرده إلى أن الأوبريت أو المسرح الغنائي في الجزائر قد وصل متأخرا سواء على الصعيد الغربي أو العربي فكان أن صادف ظهوره حركات التجديد المسرحي فتأثر بها.

2- الحبكة:

تعد الحبكة «الجزء الرئيسي في بنية الموقف الدرامي، فهي لا تعني مجرد القصة التي قد يشمل عليها الموقف و إنما تعني التنظيم العام لمجرى الأحداث في النص الدرامي، و بنائها و ربطها ببعضها بهدف تأثيرات فنية، و انفعالية معينة»⁽²⁾.

و المتتبع لهذا العنصر في الأوبريت الجزائرية يجده قد تراوح بين القوة تارة و الضعف أخرى من نص إلى آخر، حسب الأهداف التي توخاها الشعراء من كتابة أوبريتاتهم ففي الأوبريت ذات الاتجاه التعليمي، لم تعط الحبكة أهمية بالغة باعتبار أنه بإمكان «المشتغلين على الدراما من تفكيك البنية الدرامية إلى أحداث منفصلة لأغراض تعليمية»⁽³⁾.

و أوبريت (أنا الجزائر) تعتمد في تشكيل أحداثها على الاستعراض الحركي، فدخول (المار) الذي يجسد في كل مرة قائدا من قواد الثورات الشعبية في الجزائر و ما يقوم به هي أفعال استعراضية

1- حياة جاسم محمد : الدراما التجريبية في مصر 1960- 1970 و التأثير الغربي عليها، منشورات دار الآداب، بيروت، لبنان ط1، 1983، ص: 205.

2- لينا نبيل أبو مغلي، مصطفى قسيم هيلات: الدراما و المسرح في التعليم- النظرية و التطبيق - دار الراية للنشر و التوزيع عمان، الأردن، ط1، سنة 2008، ص: 31.

3- نفسه، ص: 31.

تعلن في كل مرة عن انتفاضة شعبية تتوج في الأخير بالثورة التحريرية و هذه الأحداث تشكل مراحل مستقلة مرتبطة مع بعضها البعض من ناحية الترتيب التاريخي فحسب و تخلو من أي عقدة.

و تقترب (حكاية ثورة) من القصة الشعرية، حيث جسد فيها محمد الأخضر السائحي معاناة الجزائر مع الاستعمار الفرنسي في صورة قصصية متقطعة و لقد اهتم الشاعر فيها بالعرض الوصفي النفسي المطعم بالعظات عوضا عن البناء الفني القصصي المحكم ، و الاعتماد على الأسلوب القصصي هو محاولة من الشاعر للسيطرة على انتباه المشاهد.

و لا يقوم البناء الفني في أوبريت (عزيز وعزيرة) على حدث متسلسل و إنما تقوم على صراع فكري فعزيرة تحاول تصحيح ما يجوب في فكر عزيز من مفاهيم مجحفة في حق الأجداد بما يقصه التاريخ على مسامعها من حقائق تاريخية بأسلوب سردي يعمد الشاعر إلى تطعيمه بمشاهد تمثيلية تؤكد و تعزز المضامين، و هكذا جاءت الأوبريت في شكل جملة من الصور التي تعكس توضيحات الجدود أيام الاستعمار و في فجر الاستقلال عندما بدأت ثورة التشييد، و تنتهي الأوبريت بعدول عزيز عن رأيه و اقتناعه بما جاء على لسان عزيرة.

إن القطع الدرامي يتجلى في هذه الأوبريت على كل المستويات مستوى الخطاب المسرحي الذي يتضمن الحوار و السرد والإنشاد و مستوى المضمون و مستوى الأداء أين يغيب تنظيم الأحداث و ربطها ببعضها البعض فالشاعر لا يهدف إلى إحداث تأثيرات فنية، و انفعالية بقدر ما كان يركز على توجهه التعليمي.

و في أوبريت (نجمة خضار) نجد نقلا و نضجا في البناء الفني يختلف عن الأوبريتات السابقة فهي تتكون من ثلاثة فصول، فالقصة فيها تتميز بالتسلسل و عدم التقاطع، حيث يضع الشاعر بداية جد مشوقة ينقلنا من خلالها إلى الجو المفعم بالحياة و النشاط الذي يعم سوق القرية من أجل أن يصور لنا حالة الاستقرار الاقتصادي و النفسي الذي يعيشه أهل القرية فهم ينعمون بكل الخيرات و يخبرنا أن أهل القرية على موعد للاحتفال بعيد الحصاد.

ثم تأتي نجمة التي كان ظهورها إعلانا لبداية الاحتفال بعيد الحصاد ناقلا إلينا أجواء الاحتفال من رقص و غناء ثم يعمد إلى إثارة المناوشات الكلامية بين نوار و مسعود مصورا لنا صراعهما من أجل الظفر بنجمة مما يثير حفيظة أب نجمة الذي يقرر أن نجمة ابنته ستكون من نصيب مسعود لكونه قادر على إعطائه المهر الكافي وتأكيد نوار أن نجمة لن تكون إلا من نصيبه، هذا الخصام الذي يؤدي إلى تفرق الحاضرين ممن حضر الحفل و مغادرة الجمع المكان.

في هذه الأثناء يطرأ حدث مفاجئ و هو هجوم الغيلان برا و بحرا على القرية و اختطافهم لنجمة و أكلهم لكل من يصادفونهم أمامهم ناشرين الفساد في الأرض.

و في المنظر الأول من الفصل الثاني يعرض لنا الشاعر أهم الأفكار التي يريد إيصالها إلينا حيث يثير حوارا بين الغول ونجمة و كيف أن الغول تريد أن تمسخ نجمة غولا مثلها و هنا يدرك القارئ أن الشاعر قد رمز بالغول لفرنسا إذ استطاع أن يطرح أهم الأساليب التي كانت تستخدمها فرنسا من أجل أن تطمس هوية الإنسان الجزائري، و المطامح التي كانت تستشرف تحقيقها من وراء سجن نجمة في كهفها.

و هكذا فإن الصراع القائم بين نجمة و الغول صراع لا يتجاوز تصوير جملة من الانفعالات كالبكاء و الحزن و الحيرة و القلق من طرف نجمة و التلاطف و الغضب من طرف الغول. و قد أدخل الشاعر في هذه الأوبريت شخص الغول الثاني ليؤكد إحكام الفكرة التي يريد إيصالها، فإعجابه بنجمة ومصارعته للغول الأول من أجل الحصول عليها إشارة إلى تلك المطامع الاستعمارية التي تحوم حول الجزائر لأنها بلد يملك من مقومات الثروة والجمال الكثير، و الذي يمثل موقف الصراع النفسي في هذه الأوبريت، ذلك الصراع الذي ينشب بين نجمة و ذاتها، حيث أخذت تفكر في مصيرها و تتساءل بمرارة عن ما إذا كانت بالفعل ستتخلى عن دينها و لغتها و تصبح غولا مشوها و أن أهل القرية بما فيهم نوار سينسونها و يتركونها وحيدة في الكهف.

و نحسب أن الشاعر وفق حين جعل طلب الغول من نجمة و المتمثل في جلب لعبة لابنتها سببا في النقاء نجمة بالراعي الذي يحمل خاتمها إلى نوار، الذي يهم و من معه من جنود للصعود إلى الجبل وبعد سبعة أيام يتمكنون من الغول و تعود معهم نجمة.

و بهذا فالأوبريت تقوم على علاقات سببية فأب نجمة يختار مسعود كزوج لابنته نجمة على أساس الثروة لكنه يتراجع عن ذلك عندما يعلن أنها ستكون من نصيب من يحررها من أيدي الغول و لا يظفر بها نوار إلا بعدما يقوم بذلك، و القرية بعدما كانت تنعم بالهدوء سرعان ما يحط بها القحط و الجفاف و لا تعود إلى سابق عهدها إلا بعودة نجمة.

فمسار الفعل يقوم بتطوير الأحداث بحيث يتم الانتقال من حالة الهدوء و الاستقرار إلى حالة المعاناة الناجمة عن فقدان نجمة ثم تعود الأوضاع إلى استقرار في نهاية الأوبريت بعودتها، هذه النهاية السعيدة تدافع على انتصار الحب و الخير على يد البطل بفضل إيمانه القوي، و هذا هو التطهير و بهذا فالأوبريت تحمل تأثيرا فنيا وهدفا تعليميا في آن واحد لذا جاءت بأسلوب رمزي، بسيط و خيالي يستقطب النشء.

أما عن أوبريت (نداء التراب) فهي أقرب ما تكون إلى العرض الغنائي السردى الذي يتتبع المراحل التي مرت بها علاقة الفلاح الجزائري مع الأرض، ولا نجد في هذه الأوبريت أحداثا متصاعدة أو حبكة و إنما تقدم الأوبريت على شكل مقاطع سردية تصف مراحل متتالية يربطها

الترتيب التاريخي و يستهل كل مقطع بتقديم من طرف الراوي ينتهي بسؤال موجه إلى (الشاعر) لتقوم المجموعة الصوتية بالإجابة نيابة عنه.

و مما ساعد على غياب الحدث المتصاعد و الحبكة في أوبريت (علجية وحكاية نصر) لأحمد الطيب معاش هو تفكك العناصر الدرامية من خلال دخول قالب السرد في المادة الدرامية مما جعل الشاعر لا يركز على أزمة، وإنما على صيرورة و تطور يقومان على تسلسل الأحداث أو المواقف فجاءت أوبريته بذلك خليطاً من السرد و الدراما.

فالشاعر يستهل أوبريته بكلام بين حامد و خطيبته علجية حول حب الوطن ثم يسرد عليها قصته مع الجندرمي، لتظهر ملامح الصراع عندما يأتي جعفر إلى دار علجية لخطبتها، فهذا الأمر لا يرضي حامد و علجية ولكن سرعان ما يخمد هذا الصراع عندما يتبين أن الشيخ جعفر قد قدم قاصدا حامد من أجل الانضمام إلى جيش التحرير الوطني. ثم ينقلنا الشاعر إلى تلك الأجواء التي رافقت انضمام الشيخ جعفر إلى المجاهدين قبل أن يشرع هذا الأخير في حكاية تاريخ ثورة الأمير عبد القادر ليقطع حديثه بخبر مفاجأ و هو اقتراب قوات الاستعمار الفرنسي من المكان ليظهر صراع جديد يغيبه الشاعر و يجعله يتم خارج خشبة مبلغا عنه باستخدام السرد على لسان (الراوي غير المرئي) أين يصور لنا الشاعر تفاصيل المعارك التي دارت بين المجاهدين وقوات الاستعمار الفرنسي والتي دامت سنوات و سنوات مستعينا بالمؤثرات الصوتية (زخات الرشاش وتفجيرات القنابل) و السرد في هذه المرة هو سرد درامي يخدم مبدأ التكثيف إذ يروي فيه الراوي تفاصيل المعارك التي دامت سنوات بين الاستعمار الفرنسي والجزائر كما أنه يتخذ وسيلة للانتقال من مشهد إلى آخر و لتقديم مالا يمكن تقديمه كعمل على خشبة لضرورات تقنية.

ثم يعرج الكاتب على الخاتمة التي تضمنت الانتقال إلى وضع جديد و هو فجر الاستقلال و فيها نجد معلومات عن مصير كل الشخصيات سنوات من بعد الاستقلال فعلجية أصبحت زوجة لحامد و أنجبا أطفالا، و أم علجية أضحت زوجا للشيخ جعفر، و فيها أيضا عودة إلى ما كان في البداية من خلاف قائم بين جعفر و حامد و علجية و تسويته نهائيا بطلب جعفر العفو و الصفح من هذان الأخيران ثم استرسال في الحديث عن حال الجزائر بعد الاستقلال و تصوير لبعض الانجازات التي عرفت الجزائر الاستقلال، لتنتهي الأوبريت بمنظر غناء جماعي و رقص احتفاء بذكرى عيد الاستقلال.

و بهذا فانزلاق الشاعر أحمد الطيب معاش هو الآخر وراء الهدف التعليمي من خلال إدراجه لعنصر السرد في هذه الأوبريت ومحاولته تغطية حقبة زمنية طويلة تبدأ أيام الثورة و تنتهي سنوات من بعد الاستقلال هو ما جعل البناء الفني لهذه الأوبريت يتسم بالضعف خصوصا أمام إهمال عنصر الحدث.

أما أوبريت (خيمة الأفراح) فيفتقد نصها إلى حبكة مدروسة نظرا لانعدام الحدث الدرامي إذ جاءت على شكل لوحات غنائية تغطي عليها المناجاة الذاتية، يربطها المعنى العام، وحتى الصراع الذي يقوم بين المرأة و زوجها الكهل لا يتعدى أن يكون تراشق بالاهانات.

و إذا كان تحري البناء الفني الجيد أمر ضروريا في العمل المسرحي فانه من العبث مطالبة الأوبريت التعليمية بنضوج قيمها الفنية ما دامت تهدف إلى التعليم فالشاعر يبسط قيمه التعليمية بالطريقة الأسهل و الأنسب لجمهور النشء.

و يبرر عدم النضج الفني لهذه المسرحيات التعليمية إلى كون «الدراما كوسيلة تعليمية تختلف عن الدراما كاحتراف، حيث أنه في الدراما التعليمية لا نهتم بالدقة الكبيرة في الإعداد الفني والإخراج الدقيق، بل نهتم كثيرا بالفهم عند كل من الممثلين و المشاهدين»⁽¹⁾.

و انسياق محمد الأخضر عبد القادر الساحي في أوبريت (السخاب الأخضر) باتجاه إبراز طبيعة العواطف الجياشة التي ترتبط حب سعيد بريم جعلاه يهمل أمر الحبكة، فالحوار الثنائي الذي يربط بين ريم و سعيد على طول المقاطع الغنائية الثمانية المكونة للأوبريت هو حوار غنائي مغرق في وصف العواطف، و عدم اهتمام الشاعر بالحبكة له ما يبرره فأغلب «المسرحيات الموسيقية من النوع العاطفي يكون الهدف الموسيقي منها هو التعبير عن نوعية الحب الذي تحكي عنه كلمات الأغنية و يشتمل عادة على خط لحني غنائي بسيط متكرر»⁽²⁾.

و يعتبر الاستعراض شكلا مسرحيا «يرتبط بالحركة السريعة و الإثارة و الرقص و نصوص الأغاني التي تلنقي برغبات الجمهور و بمشاكله و آماله»⁽³⁾، و الأوبريتات الاستعراضية التي بين أيدينا (الجزائر ملحمة البطولة والحب)، و (صوت الأحرار)، و (جزائر الحب) لم تبلغ الحركة التمثيلية فيها شأوا كبيرا و إنما التنوع الأدائي الغنائي والتأثير الانفعالي هو الهدف الأول و الأخير الذي توخاه مؤلفوها خصوصا إذا عرفنا أنها في أغلبها قد قدمت في مناسبات الاحتفال بذكرى الاستقلال أو اندلاع الثورة التحريرية و لعل الأوبريت التي تتجه إلى بعض من النضوج الاستعراضي هي أوبريت (الجزائر ملحمة البطولة والحب) لاستعانتها بأصوات الهواتف و المؤثرات الصوتية و الضوئية و إدخال بعض الأناشيد الوطنية من أجل التأكيد على طبيعة المواقف الدرامية.

في حين قدمت أوبريت (مسيرة الجزائر) في شكل قصيدة مجردة من أي تمثيل، و يعمد يوسف ريج إلى تقسيم أوبريت (أنغام عربية) إلى لوحات كل لوحة لها استقلاليتها مع الاستعانة بمشاهد تمثيلية و يتفرد صالح لمباركية في أوبريت (ابن بولعيد) باستعراض يجمع جملة من التقنيات: الأداء الغنائي

1 - لينا نبيل أبو مغلي، مصطفى قسيم هيلات: الدراما و المسرح في التعليم - النظرية و التطبيق - ، ص: 25.

2 - يوسف السبسي: دعوة إلى الموسيقى، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، د ط، 1981، ص: 191.

3 - نفسه، ص: 186.

الرقص الاستعراضى، السرد، و استخدام الهواتف، المشاهد التمثيلية، الأشباح، و إن كان عنوان الأوبريت هو (ابن بولعيد) فإن موضوعها خرج عن تغطية حياة هذه الشخصية إلى الإشادة بتاريخ الجزائر و نقل جملة من الحوادث التاريخية التي صنعت منعرجات هامة في تاريخ الثورة، هذا التشتت على مستوى المضمون أدى إلى غياب الحدث المتنامي الذي كان من شأنه التبلور في حبكة ناضجة.

و تأخذ أوبريت (سيتيفيس) شكلا استعراضيا مميزا بمجئها في قالب سردي تتخلله بعض المشاهد التمثيلية التي تجسد المضامين الدرامية، و الأوبريت تتناول سلسلة من الأحداث التاريخية التي مرت بها مدينة سطيف من عهد الرومان إلى فجر الاستقلال و تنتهي بمجموعة من الأناشيد التي يقوم بأدائها الكورال و هي في مضمونها تعزز المواقف الدرامية و تؤكد على الوفاء لمن صنع مجد الجزائر من الشهداء.

و لقد كان بالإمكان أن تتخذ هذه الاستعراضات قالباً فنياً محبكا لو بذل مؤلفوها الجهد الكافي لتكييفها للعرض، إلا أن إهمال هذا الجانب و طغيان الجانب الشكلي على الجانب الفني في هذه العروض يمكن لنا أن نعلله إلى كون أن هدف كتابتها لم يكن هو التأثير الفني و إنما هو مخاطبة المشاعر و إلهاب العواطف و تأجيحها من خلال التنوع الأدائي و الغنائي «فالاستعراض طريقة تدخل ضمن منهج تغليب الشكل على المضمون، لذلك نجد القصة أو الحدث في العمل الاستعراضى بسيطة و غير متفرعة الأحداث»⁽¹⁾

و تنفرد أوبريتات عز الدين ميهوبي (الشمس و الجلال) و (حيزية) ببناء فني يمزج بين جملة من الفنون (السرد، الغناء، الحوار)، فالنص الأوبريتي فيهما يتداخل فيه النص المسرحي مع النص الروائي و الغنائي، مما جعل الحدث الدرامي في أوبريت (الشمس و الجلال) يتسم بالتقطع في مشاهد منفصلة التي تنقل جملة من المواقف و الأحداث التي عاشها محمد العربي بن مهيدي و ما الشخصيات الأخرى التي وجدت في الأوبريت إلا أقطاب لتصوير مختلف المواقف التي تبرز أبعاد هذه الشخصية و يشكل الغناء فيها مفاصلا للحدث ليعمق المواقف الدرامية و يضمن لها المزيد من التأثير.

و لا يختلف الأمر في أوبريت (حيزية) عن أوبريت (الشمس و الجلال) حيث يتسم فيها الحدث بالتقطع عاقته كثرة المواقف التي تعبر عن المشاعر الذاتية باستخدام الغناء بأداء تعبيري يترجم العواطف و الأحاسيس والانطباعات، و بإلقاء متفاوت بين المشاهد التمثيلية الحوارية و الغنائية على شكل لوحات تقطع تسلسل الخطاب مجسدة باقتضاب مواقف من قصة (حيزية)، و الأوبريت جاءت في شكل صور جاهزة و ليست في شكل تسلسل و ترابط للأحداث، و لقد ركز الشاعر فيها على أهم المنعرجات التي شكلت قصة (حيزية) و صنعت لها الشهرة.

و لكن رغم ذلك استطاع الشاعر من خلال قفزاته اللوحاتية أن يخلق عنصر الصراع فكل لوحة هي تصعيد نفسي باتجاه ذروة معينة.

إن اهتمام عز الدين ميهوبي لم يكن منصبا باتجاه عالم الفن فتقسيمه لكل من الأوبريتين (حيزية)، (الشمس و الجلال) إلى لوحات يدخل في إطار رغبته في كسر الإيهام و رسم إيقاع داخلي متميز للنصوص سعيا منه لتحقيق شكل فني و جمالي منفتح على تعددية الفنون الداخلة في تركيبه من أجل شأنه أن يخلق علاقة مختلفة عند الجمهور.

و قد يكون لهذا الأسلوب من الكتابة عند عز الدين ميهوبي مبرر يتمثل في أن هذا الأخير كان يكتب نصوصه خصيصا من أجل إخراجها في أفلام غنائية لذا أصر على أن تبدو الأحداث سريعة ممزوجة بشكل متقاطع لإعطاء الفيلم الطابع الإيقاعي الخفيف.

3- الشخصيات:

تعتبر الشخصية العنصر الثاني الذي تقوم عليه المسرحية بعد الحكمة يقول (مارون ألود): «هناك ما هو أهم من الحكمة... هناك ذلك الشيء الذي يعطي الحكمة معنى و مغزى و حياة... هذا الشيء هو الشخصية»⁽¹⁾.

و المنتبع لعنصر الشخصية في الأوبريت الجزائرية يجد أن الاهتمام بها قد اختلف من نوع أوبريتي إلى آخر، بل لقد تراوح بناؤها قوة و ضعفا حتى في النوع الواحد، ففي الأوبريت التعليمية التي كتبها محمد الأخضر السائحي كانت الانطلاقة بأوبريتات اتسمت بشخصياتها بالسطحية و الترميز كما في أوبريت (أنا الجزائر) و (حكاية ثورة) لتتجه إلى المزج بين الشخصيات الفردية⁽²⁾ و المجازية⁽³⁾ في أوبريت (عزيز و عزيزة) و تستقر عند الاستواء في شخصيات فردية و أخرى نوعية⁽⁴⁾ في أوبريت (نجمة خضار).

و لقد ظل التركيز على إضاءة جانب واحد من جوانب الشخصية هم الشاغل للكاتب و خصوصا في ما يتعلق بالشخصية البطلة أو الشخصيات الرئيسية و ذلك تماشيا مع ما يريد تحقيقه من أهداف تعليمية.

1- حسين رامز محمد رضا: الدراما بين النظرية و التطبيق، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، لبنان، ط1، 1972 ص: 335.

2- الشخصية الفردية: و هي الشخصية التي تفرض تميزها و فرديتها من خلال بروز جوانبها: الداخلية، الخارجية، و الاجتماعية بشكل بارز للعيان ... ينظر: فردب ميليت، جير الدايس بنتلي: فن المسرحية، ص: 442-448.

3- التشخيص المجازي: هو طرح مفاهيم مجردة على شكل شخصيات لها ملامح أو أسماء توحى بهذه المفاهيم ... للمزيد ينظر: ماري الياس، حنان قصاب حسن: المعجم الموسوعي للمصطلحات الثقافية، ص: 273.

4- شخصية النوعية: و هي التي تمثل النوع أو الطبقة كشخصيات: المحامي، الفلاح، الفتاة، الرجل، المرأة للمزيد ينظر: فردب ميليت، جير الدايس بنتلي، نفسه، ص: 442-448.

في أوبريت (أنا الجزائر) **محمد الأخضر السائحي** يرمز الشاعر لشخص المرأة بالجزائر و لشخص الجندي بفرنسا و يخلو هذا التشخيص من أي معطيات تمثل الفرد و كل ما نلمسه من خلال قراءتنا للنص الأوبريتي هي بعض الإرشادات المسرحية التي تصرح بانفعالات تعبر عن عناد المرأة و إياها وخبث الجندي و غلظته، و التشخيص المظهري الوحيد يمكننا أن لmse في إشارة الكاتب إلي لباس المرأة و التي يبدو أنها تلبس ألبسة رثة قديمة لم تعجب الجندي الذي أراد أن تستبدلها بقبعة و لباس آخر يروقان له إلا أن المرأة لم تبالي بهذا اللباس و ثمنه بقدر ما كان يمثل لها انتماء و أصلا لا يمكن الحياد عنه، و قد أراد الشاعر من وراء هذا التشخيص المظهري أن يؤكد حقيقة أن أبناء الجزائر رغم معاناتهم من ويلات الاستعمار و سياساته الخبيثة ظلوا صامدين محافظين على هويتهم الحضارية و قد وفق الشاعر كثيرا في هذه الصورة فعادة ما يكون تقليد الآخر في اللباس ذوبان في شخصه و انتمائه.

و تحتوي الأوبريت على شخصيات ثانوية و هي: (الأمير عبد القادر و الرجال الذين يمثلون ثورة سيدي الشيخ، المقراني، بوعمامة، جماعة فيهم الفلاح و الراعي والعامل و التاجر و الشيخ و المرأة و الطفل و العجوز) و لقد تم تجسيدهم من طرف الشاعر في شخص (المار)، فهي الأخرى شخصيات خالية تماما من أي ميزة خاصة، و إنما تم التعريف بها من طرف الشاعر بطريقة علنية تلقينية استعراضية.

و يمكن تحليل هذه السطحية و التقريرية في عرض شخصيات الأوبريت البعيدة عن التأثير الفني العميق إلى كون الشاعر **محمد الأخضر السائحي** لم يكن همه محاكاة الواقع، و إنما كان بصدد تعريف المشاهد بطريقة موجزة بمختلف الثورات الشعبية التي عرفت الجزائر، بأسلوب رمزي بسيط يفهمه الجميع، و الأوبريت بذلك تاريخية موجهة إلى النشء الجديد هيمن عليها الطابع التعليمي موجهة إلى جمهور أغلبه أمي فتاريخ كتابتها هو سنة 1964 أي سنتين بعد الاستقلال فقط.

و لا يخرج **محمد الأخضر السائحي** عن هذه التقريرية في رسم الشخصيتين الرئيسيتين في أوبريت حكاية ثورة فخصية الأم و التي يعني بها الجزائر و البنت و التي يعني بها جزائر الاستقلال كلتاها شخصيتان رمزيتان خاليتان من أي ميزات فردية، ما عدا بعض الإشارات لمظهر البنت و التي يبدو أنها ذات حسن و مطلع بشوش و هذه الإشارة للمظهر الجسدي للفتاة لها مبررها فهو يريد أن يبين لنا أن الجزائر بعد عشرية من الاستقلال استطاعت أن تحسن من نسيجها العمراني و من مظهرها الخارجي و هذا ما نلمسه من خلال هذه الأبيات:

الأم:

أَنْتِ يَا قَرْةَ عَيْنِي أَمَلِي الْغَالِي الْوَحِيدُ
جِئْتَنِي بَعْدَ شَقَاءٍ قَاتِلٌ مُرٌّ شَدِيدٌ

وَتَعَثَرْتُ قَلِيلًا هَكَذَا شَأْنُ الْوَلِيدِ
ثُمَّ أَصْبَحْتُ فَتَاةً حُسْنُهَا حُسْنُ فَرِيدِ

المجموعة:

وَحَبَبْنَا حِينَ وَأَفْتِ عِزَّةَ النَّصْرِ الْمَجِيدِ
أَرْضُنَا الْيَوْمَ سَلَامًا زَانَهُ الْعَيْشِ الرَّغِيدِ
فَاهْنُئِي بِالْعَيْشِ فِيْهَا كُلُّ يَوْمٍ لَكَ عِيدِ
كُنْتُ كَالْعَيْثِ عَلَيْنَا قَاضٍ بِالْخَيْرِ الْمَدِيدِ⁽¹⁾

و قد وفق الشاعر كثيرا في هذا التشخيص الرمزي فالجزائر غداة الاستقلال و البناء شبيهة بالأم التي تتحسس خطوات ابنتها الصغيرة تخشى عليها السقوط، و هو تجسيد ظاهر يستطيع أن يفهمه القارئ من الوهلة الأولى، و هذه الطرح البسيط المشوق عكس الهدف الذي توخاه الكاتب من وراء كتابتها و هو هدف تربوي تعليمي حيث وجه فيه جيل الاستقلال إلى التمسك بالهوية من دين و لغة تمسكا لا يعيقه على تبني الأفكار الجديدة و الانفتاح على العالم:

أحدهم:

وَصَّغْنَا الْجِيلَ جُنْدًا يَتَحَدَّى الْعَادِيَاتِ
وَبَنَيْنَاهُ عُقُولًا نَيْرَاتٍ ثَاقِبَاتِ
وَأَرْدَنَاهُ فَصِيحًا عَرَبِيَّ الْكَلِمَاتِ
لَيْسَ يَرْضَى بِلِسَانٍ مُسْتَعَارٍ أَوْ صِفَاتِ
سَلَفِي الرَّأْيِ فِي الدِّينِ جَدِيدِ النَّظَرَاتِ⁽²⁾

كما أنه يلقي على كاهل جيل الاستقلال مهامما يجب عليهم القيام بها: المحافظة على اللغة العربية، توحيد بلدان الوطن العربي، تحرير فلسطين:

أحدهم:

اجْتَمَعْنَا بَعْدَ صَدٍّ وَجَقَاءٍ فِي وِئَامِ
وَاحْتَوَانَا الْمَغْرِبُ الْوَاحِدُ فِي حُضْنِ السَّلَامِ
نَحْنُ لِلْوَحْدَةِ نَسْعَى مَالِنَا وَ الْإِتْقَامِ
عَرَبٌ نَحْنُ وَبَبَقَى عُرْبًا طَوَّلَ الدَّوَامِ

1 - محمد الأخضر السائحي: الراعي و حكاية ثورة، ص: 43-44.

2- نفسه، ص: 44.

نَلْتَقِي فِي الْمَغْرِبِ وَ الشَّرْقِ هُنَا أَوْ فِي الشَّامِ
وَسَنَمُحُوهَا حُدُودًا ذَاتَ يَوْمٍ ..ذَاتَ عَامٍ
عِنْدَمَا نَكْشِفُ عَنْ وَجْهِهِ فَلَسَطَيْنَ اللَّثَامِ
وَنُقِرُّ الْحَقَّ فِيهَا رُغْمَ مَنْ رَامَ الْخِصَامِ⁽¹⁾

و يصرح الكاتب عن هدفه التربوي و هو بناء جيل قادر على تحقيق أمانى العرب و الجزائر و لن يكون كذلك إلا إذا أعد إعدادا يجعله متين العقل، عزيز النفس.

أدهم:

وَ عَدَا نَصْنَعُ جِيًّا لِلْأَمَانِي الْعَرِيَّةِ
عَقْلُهُ فَوْقَ هَوَاهُ نَفْسُهُ نَفْسُ أَبِيَّةِ
وَ إِذَا غَنَى يُغْنِي بِالْأَمَانِي الْوَطَنِيَّةِ⁽²⁾

أما عن الشخصيات الثانوية في هذه الأوبريت كشخصية (الفلاحين) و (العمال) فهي شخصيات نوعية أتى بها الشاعر كشخصيات استعراضية تشيد بالانجازات التي حققتها الجزائر مع مطلع الاستقلال.

و يتخذ التشخيص بعدا فنيا في أوبريت (عزيز وعزيرة) لمحمد الأخضر السائحي و هي تتكون من ثلاث شخصيات رئيسية هي: (عزيرة)، (عزيز)، (التاريخ)، و نستطيع أن نقول أن (عزيرة) هي الشخصية البطلة في هذه الأوبريت كونها هي محور موضوعها نظرا لتلك الصفات المعنوية المتميزة التي خلعها عليها الشاعر و التي تترك في القارئ الإعجاب، فهي: وفية، مخلص، أبيبة، عزيزة النفس على قدر كبير من الوعي و الالتزام بالمسؤولية، ثبتت على مبادئها على طول مسار الأوبريت و ظلت متمسكة برأيها في أنها لن ترتبط بعزيز رغم حبها الشديد له إلا بعدما يساهم هذا الأخير في بناء الوطن بعمله و عرق جبينه، و لعل أبلغ أبيات عبرت عن هذه الشخصية هو ذلك الكلام الذي وجهته لعزيز معاتبة إياه عندما استعجلها الزواج و الحرب في أوجها بين الجزائر و فرنسا:

عزيرة (بلوم):

وَهَلْ يَا عَزِيزُ تَرُوقُ الْحَيَاةُ لَخَادِمَةٍ زَوْجَهَا مُحْتَقِرُ
كَفَانَا .. أَتُنْجِبُ أَيْضًا عَيْدًا "لِمُوريس"؟! حَسْبُكَ هَذَا الْهَذَرُ⁽³⁾

1- المصدر السابق، ص: 45.

2- نفسه، ص: 45.

3- محمد الأخضر السائحي: أبيات عزيز و عزيرة، "مخطوطة"، ص: 45.

و يصبغ محمد الأخضر السائحي على شخصية عزيزة لمسة من الشاعرية عندما يجعل منها مرهفة الحس عاجزة حتى على رؤية مظاهر الهوان أو سماع حديث الذل، فالإنسان العزيز عادة لا يقف ليرى مظاهر الذل و الهوان فهذا مما تعافه النفس الشّماء:

عزيز:

تَعَالِ لَقَدْ رَجَعُوا مِنْ جَدِيدٍ سَبَقِي هُنَا..فَانْظُرِي فِي حَدَرٍ..

عزيزة:

لِمَآذَا نَرَى يَا عَزِيزُ الْهَوَانَ؟ سَبْبُصِرُ مَا لَا يَرُوقُ الْبَصَرُ
وَتَسْمَعُ مَا يَمْلَأُ السَّمْعَ وَقَرًا⁽¹⁾ وَيَجْعَلُ أَعْمَاقَنَا تَتَفَجَّرُ
فَخَيْرٌ لَنَا لَا نُطِيلَ الْوُقُوفَ كَقَانَا..سَتَمْضِي وَلَا نَتَنَظَّرُ⁽²⁾

و يستمر الشاعر في إضفاء صفات التميز على هذه الشخصية عندما يشترط أن يكون مهرها تحرير الوطن واسترجاع عزة الجزائري:

عزيزة : لَنْ يَتِمَّ الزَّوْاجُ مِنْ دُونِ مَهْرٍ

عزيز: إِنَّهُ حَاضِرٌ خُدَيْهِ الْآنَ

عزيزة: لَيْسَ مَالًا لَا أَبْتَغِي الْمَالَ لَكِنْ أَبْتَغِي أَنْ تُحَرِّرَ الْأَوْطَانَ
أَنْ يَصِيرَ الْجَزَائِرِيُّ عَزِيزًا أَنْ يُذِلَّ الطُّغَاةَ وَالطُّغَيَانَا⁽³⁾

و اللافت للانتباه أن الشاعر ركز على إضاءة الجانب الفكري في شخصية (عزيزة) و ذلك لأن غايته المتوخاة هي نقل ما يدور في عقل عزيزة من أفكار إلى النشء لتبنيها والعمل بها.

أما شخصية (عزيز) فتبدو لنا في بداية الأوبريت شخصية متكررة للأصل، مضطربة الفكر ناكرة لجميل تضحيات الجدود في سبيل الوطن، فهو يري أن الجدود بتقاعسهم هم من فتحوا الباب للاستعمار الفرنسي و يري انه ليس مسئولا عن جريمة لم يرتكبها فمن حقه أن يتمتع بالحياة و بالزواج من عزيزة و الأمر عنده لا يقبل التأجيل و هنا نتبين غلبة الحب على الواجب الوطني في نفس عزيز إلا أن الأمر لا يستمر على حاله فأمام إصرار عزيزة يقتنع هذا الأخير بكلامها و ينظم ليشارك في الدفاع عن الوطن بل انه يستمر في أداء واجبه من خلال المشاركة في بناء جزائر الاستقلال

1- وَقَرًا: هُوَ الصَّمَمُ وَ النَّقْلُ فِي السَّمْعِ.

2- المصدر السابق، ص: 46.

3- نفسه، ص: 50.

و شخصية عزيز بهذا هي شخصية تعكس حقيقة النفس البشرية التي يتصارع فيها الواجب مع الحب و إن كان في حقيقة الأمر أن وجود شخصية مثل شخصية عزيز تتكرر تضحيات الجزائريين في سبيل الاستقلال لا يمكن أن تكون شخصية واقعية، لأن ما بذل من تضحيات في سبيل تحرير الجزائر أمر يعترف به العالم بأسره و العدو قبل الصديق، إلا أن محمد الأخضر السائحي أتى بمثل هذه الشخصية من أجل تحقيق هدفه التعليمي.

و بهذا فان عزيزا وعزيزة شخصيتان رمزيتان، فعزيزة رمز لكل إنسان عزيز و هي تمثل الإنسان الجزائري الأبوي الذي حمل السلاح ودافع عن الوطن سنوات الاستعمار و أدرك أن الثورة ضد فرنسا ضرورة توجب من أجلها كل رغبات النفس و لم يتوقف دوره عند هذا فلم يركن إلى الكسل غداة الاستقلال بل واصل الكفاح موقنا أنه لا استقلال سياسي دون رفع صرح الاقتصاد، بينما رمز إلى شخص عزيز إلى كل إنسان عزيز لا يصر على مغالطة التاريخ بعدما يرى الحقائق متضحة أمامه و ينظم إلى قافلة بناء الوطن بعدما كان يرى أنه ليس بالإمكان الوقوف في وجه فرنسا بما تملكه من قوة و أن إخراج فرنسا أمر بعيد المنال و أن تحرير الوطن أمر لا يعنيه مستسلما لطلب رغبات النفس رغم نداء الواجب و هو نفسه الإنسان الذي تتكرر لماضي الجدود غداة الاستقلال و ظن أن الاستقلال يعني الركون إلى الكسل و الخمول و تحقيق جميع رغبات النفس، إلا أنه سرعان ما يدرك زيف ادعاءاته و يصحح مفاهيمه.

و يلجأ الشاعر إلى استخدام التشخيص المجازي فـ (التاريخ) مفهوم مجرد طرحه الشاعر في شكل شخصية (الراوي) تسرد الأحداث و لقد صرح على لسانها بأنها تتميز بالتفقه في كل العلوم و الإحاطة بجميع الأماكن والأسفار:

التاريخ:

أَنَا التَّارِيخُ عِنْدِي كُلُّ عِلْمٍ صَحَبْتُ النَّاسَ فِي كُلِّ الْعُهُودِ
مَلَأْتُ صَحَائِفِي⁽¹⁾ خَيْرًا وَ شَرًّا وَ جُبْتُ الْأَرْضَ مِنْ أَقْصَى الْحُدُودِ⁽²⁾

و في الأوبريت شخصيات ثانوية كشخصية (موريس) و(جان) والشخصيتين كما يبدو هما قادة في الجيش الفرنسي والمتبع للحوار الدائر بينهما يتضح له أن شخصية موريس تمثل فرنسا المتوحشة بقادتها المتعطشين للدماء، بينما يمثل جان نموذج الفرنسي الذي يدرك أن عهد الاستبداد ولى وأن مكوث فرنسا لن يطول في الجزائر بعدما اختبر مدى إصرار أبناء هذا الوطن على الاستقلال.

1- صَحِيفَةٌ: هِيَ الْوَرَقَةُ الْمَكْتُوبَةُ، الْجَرِيدَةُ، (ج) صُحُفٌ وَ صَحَائِفٌ.

2- المصدر السابق، ص: 45.

موريس:

أَرَاكَ تَغَيَّرْتَ بَعْدَ الْغِيَابِ كَثِيرًا، وَ عُدْتَ لَنَا غَيْرَ " جَان"
هَذَا لَيْسَ يَنْفَعُ غَيْرُ السُّجُونِ وَ غَيْرُ السَّيَاطِ وَ غَيْرُ الْهَوَانِ
لَنَا الْيَوْمَ هَذَا الثَّرَابُ الْعَرِيضُ بِمَا فِيهِ .. فَالنَّاسُ كَالْحَيَوَانِ

جان:

أَرَى أَنَّ ذَاكَ عَهْدًا مَضَى فَذَاكَ .. زَمَانٌ وَ هَذَا زَمَانٌ (1)

و تتعدد تلك المواقف التي تؤكد أن (موريس) ومن خلفه فرنسا كانت أحلامه في الجزائر لا تنتهي فعنجهيته و غريزته المتأصلة على النهب والسلب جعلته يتوهم أنه تمكن من الإنسان الجزائري و مسخه فؤادا ولسانا بحيث لن يعاود الحراك و مجابهة فرنسا، لذا فهو لا يبالي بحديث جان:

موريس: هل أمنا الآن جان؟؟

جان:

لَا .. حَذَار. لَا أَمَانٌ
إِنَّهُمْ أَصْحَابُ بَأْسٍ إِنَّهُمْ أَصْحَابُ شَانٍ
لَيْسَ فِيهِمْ مِنْ ذَلِيلٍ لَيْسَ فِيهِمْ مِنْ جَبَانٍ
ثَوْرَةٌ فِي كُلِّ حِينٍ وَثْبَةٌ فِي كُلِّ آنٍ
كَلَّمَا جِئْنَا مَكَاتَا دَخَلُوهُ مِنْ مَكَاتَانِ
وَ إِذَا مَاتَ فُلَانٌ قَامَ فِي الْحِينِ فُلَانٌ

موريس:

لَنْ يَتُورُوا بَعْدَ هَذَا إِنَّهُمْ لَأَقْوُوا الْهَوَانِ
وَمَسَخْنَاهُمْ فَعَادُوا لَا فُؤَادَ لَا لِسَانَ (2)

و تكشف نوايا موريس على أنه كان يطمع في مهادنة الجزائريين بمنحهم استقلالا سوريا يجعل فرنسا تحافظ على بعض امتيازاتها في الجزائر أملا في الرجوع ولقد ظل (موريس) يتشبث بأضغاث هذه الأحلام إلى غاية استرجاع الجزائريين آخر ما يربطهم بفرنسا:

موريس:

قَدْ خَسِرْنَا كُلَّ شَيْءٍ لَا قَدِيمَ لَا جَدِيدَ

1- المصدر السابق، ص: 43.

2- نفسه، ص: 55.

كَانَ ظَنِّي أَنَّهُ يَكْفِيهِمْ لَقَظٌ مَجِيدٌ
رَايَةً تَخْفِقُ فِي الْبَابِ وَطَعْرَى وَ نَشِيدٌ
فَإِذَا هُمْ قَدْ أَفَاقُوا أَدْرَكُوا الْمَعْنَى الْبَعِيدُ
أَمَّمُوا الْبُثْرُولَ وَالْغَازَ وَلَمْ يَنْسُوا الْحَدِيدُ
قَدَّمُوا مِنْ أَجْلِ هَذَا أَمْسَ مَلِيُونٌ شَهِيدُ

جان:

وَتَحَدَّوْا مَا أَرَدْنَا يَوْمَ قَالُوا لَا تُرِيدُ
ثَوْرَةً فِي كُلِّ شَيْءٍ أَشْعَلُوهَا مِنْ جَدِيدُ
مَا تَرَاهَا كَيْفَ تَبْنِي كَيْفَ تُعْلِي وَ تُشِيدُ

موريس:

لَيْسَ هَذَا يَا صَدِيقِي وَحْدَهُ فَالْأَمْرُ أَقْطَعُ
كُلُّ بَنِّكَ أَمَّمُوهُ كُلُّ حَقْلٍ، كُلُّ مَصْنَعُ

لَمْ نَعُدْ نَمْلِكُ شَيْئًا لَيْسَ غَيْرَ الصَّمْتِ يَنْقَعُ (1)

و لقد اتسمت نظرة الشاعر إلى شخصياته بالاتساع و الاعتدال فلم يصور الإنسان الجزائري في شخصية (عزيز و عزيزة) بصورة أن كل الجزائريين كانوا أبطالا لا يترددون و لا يقفون مشدودين إلى مغريات الحياة و إنما فيهم صاحب المبادئ التي لا تحيد و فيهم من تعتريه لحظات ضعف و استكانة و مغالطة للمفاهيم و الشك في انتماء و ماضي الجدود و كذلك النفس الإنسانية فليس كل الناس على نفس الدرجة من سمو الأهداف و نبيل المبادئ التي لا تتزعزع، ففيهم الأبى مطلقا وفيهم من يتذبذب بين الوفاء للواجب و الانتصار لمطامع النفس و ان كان في الأخير قد جعل من عزيز يشعر بالخزي فيكفر عن ذلك بالانضمام إلى الجهاد وكأنه بذلك يريد أن يؤكد على طبيعة الإنسان الجزائري التي دائما تنزع إلى الخير.

و بالمقابل لم يجعل الفرنسيين على حد سواء يرحبون ببقاء فرنسا في الجزائر فإذا كان أمثال موريس يصرون على البقاء فان أمثال جان كانوا متأكدين من ضرورة منح الاستقلال للجزائريين لطبيعة إنسانيتهم التي تعاف الظلم و إيماننا منهم ببطولة أبناء هذا الشعب و كل هذه الحقائق مأخوذة من الواقع جعلت شخصيات الشاعر تمتلك الكثير من الحيوية و الجاذبية و الصدق الإنساني.

و لقد جاء في الأوبريت توظيفا لبعض الشخصيات على أساس الانتماء كشخصيتي (الجزائري) في إشارة إلى تلك الفئة من الجزائريين الذين قلدتهم فرنسا رتبة بشاغا و جعلتهم في خدمتها و شخصية (الفرنسي) التي تظل تحتقر الجزائري حتى و ان كان يعمل على إرضاء فرنسا و شخصية (بيني) التي تؤكد ادعاءات فرنسا في أنها أم للجنود الجزائريين الذين يعملون لصالحها، و يبين أن سلوك (الفرنسي) الاحتقاري اتجاه الجزائري هو ما يجعل ضميره يصحو و يقرر خيانتهم.

و تتعدد الشخصيات الاستعراضية في الأوبريت و التي يكون حضورها في الختام كشخصيات: (الأمير عبد القادر، الجنود، فلاحون، العمال، الفتاة1، الفتاة2) لتعكس على الترتيب ملامح : صرامة و شجاعة الأمير عبد القادر، شراسة الجنود الجزائريين، تقاني الفلاح والعامل في بناء جزائر الاستقلال و عي الفتاة الجزائرية بدورها الريادي في التوفيق بين المشاركة في بناء الجزائر كامرأة عاملة و أم و ربة أسرة.

و المتتبع لشخصيات الأوبريت يجدها ذات بناء فني غير مكتمل فهي ترتبط بعلاقات ثنائية متقابلة ومستقلة عن بعضها البعض (عزيز) و (عزيزة)، (جان) و (موريس)، (الجزائري) و (الفرنسي) بينما تقف شخصية الراوي ممثلة بشخص (التاريخ) خارج الحدث و يقتصر دورها على السرد والتعليق و السبب في ذلك يعود إلى تفكك أفعالها و اتسامها بالتقطع و تقديمها في شكل قوالب جاهزة فالحاجس التعليمي التوجيهي يظل مسيطرا على توجه الشاعر.

و الملاحظ أن الأوبريتات السابقة قد انتهجت أسلوب الرمز في التشخيص وهذا الأسلوب كان اللجوء إليه سياسيا في مسرحيات ما قبل الاستقلال في حين يمكن تعليل اللجوء إليه غداة الاستقلال لما يحتويه من تبسيط و تشويق من أجل التعليم والتنقيف و نشر الأفكار.

و المتتبع لشخصيات أوبريت (نجمة خضار) يجدها هي الأخرى تتسم بالسطحية رغم فريديتها و إن يكن الشاعر قد استطاع أن يبلغ درجة كبيرة من الإجادة في بناء شخصية نجمة مقارنة بشخصه في الأوبريتات السابقة، و نجمة هي شخصية رمزية يلجأ الشاعر إلى التعريف بها من خلال رأي الآخرين فيها بطريقة علنية ونجده قد بدأ في تعريفها بالتركيز على البعد الاجتماعي لهذه الشخصية و بيان مكانتها المقدسة وسط سكان القرية فهي مصدر بهجة الجميع كما أشار إلى بعض ملامحها الحسية فهي ذات رونق وبهجة وصبا، عيونها عيون ألمها، وعنقها عنق الطيبة:

رجل :

هَـا هِيَ نَجْمَةٌ أَقْبَلَتْ حَيُّوا النَّضَارَةَ وَالصَّبَا
جَاءَ السُّرُورُ..فَرَدُّوا يَا مَرْحَبًا.. يَا مَرْحَبًا

الجماعة:

أَلَا نَطَابَ لَنَا السَّمَرُ أَلَا نَرَاكَ لَنَا السَّهَرُ
يَا مَرْحَبًا يَا مَرْحَبًا (1)

تصل نجمة فيحدثون بها بينما نسمع رجلا يسأل رجلا آخر عن نجمة:

الأول: التي من نجمة هذي ملأتهم بالفرحة
 العين منها للمها والجيد جيد الظبية؟

الثاني:

هي خير بنت عندنا وأحب من في القرية
و منى النفوس جميعها ومرادها في الحقلة
هي فوق أطماع الوري فوق المني والرغبة
هي كعبة لقلوبنا ونومها كالقبة (2)

و لا نكتشف بعضا من الملامح النفسية لنجمة و التي تبين لنا أنه يرمز بها إلى الجزائر إلا في الفصل الثاني عندما تقع رهينة في يدي الغول حيث تبدو ضعيفة مقهورة خائفة غير واثقة من نفسها تخشى ميوع شخصيتها و مسخها، و بهذا تتضح معالم شخصية نجمة بالتدرج و يتضح لنا سبب تركيز الشاعر في شخصية نجمة على التشخيص الاجتماعي و البيولوجي و النفسي أي على البناء الفني التام لهذه الشخصية، فالإحاطة بالمكانة الاجتماعية دليل على قدسية الجزائر، و الإحاطة بالجانب النفسي دليل على مكابدة جزائر الاحتلال لكل أشكال طمس الهوية، أما التركيز على الجانب البيولوجي الشكلي فيعود إلى تبيان أن جمال الجزائر و غنى ترابها هما منبع طمع الاحتلال الأجنبي فيها.

و يؤكد الشاعر على المكانة الاجتماعية لشخصياته ف (نوار) شاب فقير، و شريف، و نبيل بينما يتبين أن (مسعود) يمتلك من المال الكثير و يتصف بالذل والهوان و التشخيص يكون علنيا فهو يقدم لنا شخصياته بطريقة جاهزة، خالية من أي عمق فكري أو نفسي ماعدا ما يجيء على لسان نوار من حديث عن معنى الحب، و بعض الانفعالات التي تصدر عنه و التي تدل على إصراره و تمسكه بنجمة حتى و إن أراد أبوها أن يزوجها لمسعود.

بينما تبدو شخصية (والد نجمة) شخصية ضعيفة فهو يفضل (مسعود) عن (نوار) في أمر زواج نجمة لمجرد أن مسعود يمتلك المال الكثير إلا أنه يغير رأيه هذا في المنظر الثاني من الفصل الثاني و يؤكد أن (نجمة) ستكون من نصيب من يحررها من الغول.

1- محمد الأخضر السائحي: أوبريت نجمة خضار، "مخطوطة"، ص: 7.

2- نفسه، ص: 8

و يوظف الشاعر شخصيات خرافية كشخصية (الغول) و (الغول الثاني) بطريقة رمزية فالمقصود بـ (الغول) الاستعمار الفرنسي ولا يتجاوز في تصويرها إلا ما يصدر عنها من انفعالات فهي تارة لطيفة مهادنة تريد أن تسترضي نجمة بأسلوب الخداع و تارة قوية ثائرة عندما ترفض نجمة الانصياع لأوامرها و تارة تستخدم أسلوب الإغراء لكسب ود نجمة و تجريدها من هويتها و أسلوب التحذير كلما عاود نجمة حلم في الحرية. بينما أراد من وراء (الغول الثاني) القوى الاستعمارية التي تتكالب من أجل التوسع و لها هي الأخرى مطامع في الجزائر.

الغول الثاني:

يَا إِلَهِي أَيُّ وَجْهِ، أَيُّ جِسْمٍ، أَيُّ قَدْ؟
كَيْفَ لَا أَكُلُّهَا وَهِيَ بَجْنِي، وَ هِيَ عِنْدِي؟
الغول الأول (ثائر):

انصَـرِفْ لَا تَتَرَدَّدْ
هِيَ مِلْكِي مِنْ زَمَانٍ
الثاني: بَلْ سَابَقْنِي
الأول: بَلْ سَتَمُضِي
الثاني: أَنْتَ لَا تَعْرِفُ قَصْصِي

الأول: رَبِّمَّا تَأْكُلْنِي أَيْضًا
الثاني: قُلِي .. هَذَا تَحَدِّي (1)

و في الأوبريت شخصيات ثانوية كشخصية (الراعي الأول) و هي شخصية وظيفها الشاعر من أجل بعث التشويق و الإطالة و الترقب في مجرى الأحداث: بينما كان أدت شخصية (الراعي الثاني) دور الرسول الذي يوصل خاتم نجمة إلى نوار ويخبره أنها لا تزال على قيد الحياة، في حين كان توظيف شخصيتي (الجندي الأول و الجندي الثاني) من أجل مساعدة نوار في الكشف عن مكان نجمة لذا كان تشخيص هذه الشخصيات جميعها تشخيصا نوعيا خاليا من أي ميزات فردية.

و تظهر الجوقة ممثلة في هيئات مختلفة (جوقة الفتيات، جوقة الرجال) و يتمثل دورهما في دعوة الحضور إلى الرقص و الغناء في الفصل الأول، بينما تظهر (جوقة الجماعة) في الفصل الأول لدعوة الحضور للاحتفاء بنجمة و الرقص و المرح ثم تعاود الظهور في المنظر الثاني من الفصل الثاني في شكل جماعة يلبسون ثياب رثة يرددون أغنية تصف الحالة المأساوية لأهل القرية بعد غياب نجمة.

و يبدأ الشاعر أوبريته بتقديم مجموعة من الشخصيات الاستعراضية النوعية لتعبر في البداية عن ذلك الجو المفعم بالحركية التي استهلكت به الأوبريت احتفالاً بيوم الحصاد وهذه الشخصيات هي (بائع العنب، صاحب التفاح، بائع البرتقال، بائع القمح، بائع الثياب) بالإضافة إلى تمثيله لشخص المشتريين أو قاصدي السوق من خلال شخص نكرة حسب مقام تواجدتها عبر عنها بـ (أحدهم، الأول آخر، ثالث، جماعة، أحد الواقفين).

أحدهم (يقف عنده):

أَعْطَيْنَا مَنْ بَرُّتْكَ الْإِكْ

ثاني: أَعْطَيْنَا مِنْهُ كَثِيرًا

جماعة: أَعْطَيْنَا نَحْنُ كَذَلِكَ

آخر: زِنْ لَنَا الْحَبَّ الْكَثِيرًا⁽¹⁾

و تجسد شخصيات الباعة أيضا المنظر الأخير من الأوبريت مع استحداث شخصية (بائع الزهور) و (بائع الأدوات) ليدلل الشاعر على وجوب العمل و عودة الحياة كما كانت عليه في سابق عهدها بل بمزيد من الحب و السعادة:

بائع الورود:

إَشْتَرُوا هَذِي الزُّهُورَ	فَهِيَ عُنْوَانُ السُّرُورِ
إِنَّا فِي أَلْفِ نِعْمَةٍ	بَيْنَ نَوَارٍ وَجَمَّةٍ
فَاشْتَرَوْهَا وَانْتَرَوْهَا	وَافْرَشُوهَا وَانْتَرُوهَا
وَاشْتَرَوْهَا مِنْهَا الْكَثِيرَا	خَيْرْنَا عَادَ وَفِيرَا ⁽²⁾

و إذا كانت شخصية نجمة قد اتسمت بالنضوج فان المتتبع لشخصيات الأوبريت الأخرى يجدها خالية من أي بعد فكري أو نفسي عميق حتى و كأنها تبدو شخصيات خيالية ذات أبعاد رمزية بسيطة موجهة بأسلوب مرح للأطفال في قالب خرافي ذات أهداف تربوية تعليمية.

و تأتي أوبريت (نداء التراب) و التي كتبت سنة 1980 لترسم شخصيتين فحسب شخصية (الراوي) الذي يسرد الأحداث و الجوقة ممثلة بـ (المجموعة الصوتية) و لا يهتم الشاعر بإضفاء أي

1- المصدر السابق، ص: 4.

2- نفسه، ص: 35-36.

ملاحم على شخصيته، فالمهم بالنسبة للشاعر هو النص الواجب تبليغه و الذي يحمل رسالة وجوب الحفاظ على الأرض.

و عنى أحمد الطيب معاش في أوبريت علجية و حكاية نصر برسم شخصياته و إعطائها حيزاً مهماً في البناء الفني للأوبريت و هي: (علجية)، و (حامد) خطيب علجية، و (الأم) أم علجية و (الشيخ جعفر)، و (ضابط في جيش التحرير) و ذلك من خلال محاولة ربطها ببعض بعلاقات متباينة إلا أنه لم يوفق إلى ذلك فكانت شخصياته بسيطة تسير وفق خط واحد مما جعلها عاجزة على تطوير الحدث فحامد هو شاب على قدر من الشجاعة والبأس وهو من يصرح بذلك في قوله:

حامد:

مَا الدَّاعِي لِلتَّعْرِيزِ ⁽¹⁾ يَا عَلْجِيَّة	أَمَا تَدْرِينَ أَنَّنِي مِنَ الْجَبَلِ
رَأْسِي كَجُلْمُودٍ ⁽²⁾ وَقَلْبِي غَابَةٌ	قَبْضَتِي يَهَابُهَا حَتَّى الْوَعَلِ ⁽³⁾
فَهَلْ نَسَيْتَ قِصَّةَ (الْجُنْدَرْمِي)	لَمَّا أَتَى يُرِيدُ اسْمِي؟ ⁽⁴⁾

و علجية تبدو فتاة متسرعة في إطلاق الأحكام فهي تحكم على قصة حامد مع الجندرمي دون أي روية:

علجية:

مَاذَا جَرَى سِوَى أَنَّ الْجُنْدَرْمِي	قَدْ قَادَ (حامدي) تَجَاهَ الْقِسْمِ
---	--------------------------------------

حامد غاضباً:

أَخْطَأْتُ فِي التَّقْدِيرِ فَأَنْتِ تَجْهَلِينَ	حِكَايَةَ الْجُنْدَرْمِي مُورِدَ الْخَدَيْنِ
فَاتْنِي فَاجَأَتُهُ كَاللَيْثِ فِي الْعَرِينِ	وَإِنِّي مَرَقْتُه بِالظُّفْرِ وَالسَّكِينِ
جَرَدْتُهُ مِنْ سَيْفِهِ وَ مِنْ مُسَدَّسَيْنِ	ثُمَّ التَّحَقَّقْتُ بَعْدَهَا بِذَلِكَ الزَّعِيمِ ⁽⁵⁾

كما يبدو أنها على قدر قليل من تجارب الحياة حتى أن أمها لا تحكي لها قصة حامد مع الجندرمي:

1- التَّعْرِيزُ: التَّعْرِيزُ فِي الْكَلَامِ هُوَ مَا يُفْهَمُ بِهِ السَّمْعَ مُرَادَكَ بَدُونِ تَصْرِيحٍ.

2- جُلْمُودٌ: الْجُلْمُودُ هُوَ الصَّخْرُ (ج) جَلَامِيدٌ.

3- وَعَلٌ: الْوَعَلُ هُوَ تَيْسُ الْجَبَلِ

4- أحمد الطيب معاش: التراويح و أغاني الخيام، ص: 148.

5- نفسه، ص: 148 - 149

بلى.. بلى.. أذكرها.. وياله من يوم..
وَإِنِّي أَخْفَيْتَهَا حَتَّى عَلَى عُلْجِيَّة
لَأَنَّهَُا - كَمَا تَرَى - غَرِيرَةٌ صَبِيَّة (1)

بينما نجد تضارباً في الأحكام الصادرة في الحكم على الشيخ جعفر فالأم تلقبه بالولي الطاهر في حين يخبرنا حامد بأنه شيخ معروف بكثرة زواجه وقد يكون هذا الالتباس قد وقع فيه الشاعر مراعاة للضرورة الشعرية:

الأم: فَأَنَّهُ الشَّيْخُ الْوَلِيُّ الطَّاهِرُ..
حامد: وَأَيُّ شَيْخٍ مِنْهُمْو.. أَجَعْفَرُ؟!
الأم: أَجَلْ أَصَبْتُ يَا ابْنِي جَعْفَرُ..
حامد مستنكراً: مَاذَا يُرِيدُ جَعْفَرُ الْمَزْوَاجُ
أَمَا كَفَاهُ الْبَيْضُ وَالْذَّجَاجُ؟ (2)

و شخصية الأم هنا لا تبدو عليها أي ملامح سوى ضعف الشخصية فهي تقع في حيرة من أمر خطبة الشيخ جعفر من ابنتها علجية ولا يقدم لنا الشاعر أي سبب مقنع لهذه الحيرة، وكان بالأحرى أن يكون القرار محسوماً فأما أن تكون علجية لحامد وإما أن تكون للشيخ جعفر:

الأم: يَا حَامِدُ يَا ابْنِي.. أَنَا بَيْنَ نَارَيْنِ
الْيَكْ بِجَوَابِي.. بَدَأَ عَلَى الْخَدَيْنِ..
فَالشَّيْخُ جَاءَ خَطْبُوبٌ... (3)

و مع بداية المشهد الثاني يكشف لنا الشاعر عن نوايا الشيخ جعفر فهو لم يأت لخطبة علجية وإنما لالتحاق بثورة التحرير، و يبين التغير الذي طرأ على هذه الشخصية فهو الشيخ الذي عرف بحبه للزواج يعرض عن هذه العادة و السبب نداء نوفمبر فهو الذي أعاده إلى رشده:

1- المصدر السابق، ص: 150.

2- نفسه، ص: 151.

3- نفسه، ص: 151.

الشيخ: جَيْشُ التَّحْرِيرِ أَخْطَبُ!!
وَتِلْكَ هِيَ غَايَتِي الْمَرْغُوبَةُ..

حامد: أَصِحَّ يَا شَيْخَ جَعْفَرٍ..
الشيخ: وَهَلْ يُفِيدُ أَكْثَرَ؟
أَثَارِي (تُوقَمَبَر)
فَجِئْتُكُمْ اسْتَعْفِرُ..
بَارُودِي جَاءَتْ مَعِي
هِيَ هُنَا .. أَتَنْظُرُ؟⁽¹⁾

و سرعان ما يتحول الشيخ جعفر في المشهد الثاني و هو في أحد معاقل الثورة إلى شيخ واعظ
ملم بتاريخ الجزائر يحمل مصحفا و يأخذ منه جنود جيش التحرير العبر:

الشيخ مت دخلا :

يَا سَيِّدِي فَأَنْتَ لَوَاعِظٌ وَ الْوَعْظُ قَدْ يُزِيلُ عَنَّا الْكَرْبَا..
قَدْ جِئْتُكُمْ وَفِي جَرَابِي⁽²⁾ مَصْحَفٌ وَ مِنْ ثَرَاتِ الْأَوَّلِينَ مَتَحَفٌ
فَعِنْدَمَا أَسَامِرُ الْجُبُودَا فَقَدْ أَكُونُ جُنْدِيَا مُفِيدَا
فَأَنْتُمْ الْحَاضِرُ يَا أَبْنَاءَنَا وَ الْمَاضِي السَّحِيقُ أَنَّهُ أَنَا..⁽³⁾

إن شخصيات الأوبريت ذات بناء فني مضطرب تتغير مواقفها بدون مبررات مسبقة فعلجية
رغم قلة تجاربها و الأم رغم هشاشة رأيها و جعفر رغم ما عرف عنه بأنه شيخ يحب الزواج يلتحقون
جميعهم بالثورة و نحن نعلم أن الثورة تحتاج إلى شخصيات على قدر من المسؤولية
و الوعي، و الظاهر أن عدم نضج هذه الشخصيات سببه خلو المسرحية من أحداث تختبر عندها مواقف
الشخصيات و الاقتضاب السريع لأحداث الأوبريت، و جعلها تمتد على فترة طويلة من عهد الاستعمار
إلى غداة الاستقلال، دون التركيز على حدث أو فترة معينة.

1- المصدر السابق، ص: 155.

2- جَرَابٌ: هُوَ وَعَاءٌ يُحْفَظُ فِيهِ الزَّادُ.

3- نفسه، ص: 157.

و في أوبريت (خيمة الأفراح) لسليمان جوادي نجد أن رسم الشخصيات يتسم بالضعف فهي تخلو تماماً من أي ملامح ذاتية فالبطل شاب في مقتبل العمر متفاني في حب محبوبته، و البطلة فتاة في مقتبل العمر يبدو من خلال رأي الكهل فيها أنها على قدر من الجمال جعله يصبو رغم كبر سنه، وتركية هي عرافة في العقد الخامس من عمرها على قدر من الحكمة، الكهل و هو رجل يبدو عليه قلة العقل و الطيش، والزوجة زوجة الكهل و هي في الأربعين من عمرها و يبدو أنها امرأة تلح في طلب زوجها و تخاف عليه، و يقتصر حضور الراوي في التمهيد من أجل إثارة التشويق و التعريف بشخصياته، و في الختام يقدم أغنية يصف فيها النهاية السعيدة التي انتهى إليها أهل الخيمة بينما يتمثل دور مجموعة الراقصين و الراقصات في أداء بعض الرقصات ذات التعبير الدرامي.

و تبدو شخصيات الأوبريت من بيئة بدوية محدودة الثقافة يسيطر عليها الجهل و لا يتعدى تشخيصها التصوير النفسي لآلام البعد و الفراق الذي تعاني منه البطلة و البطل.

و تنفرد الأوبريت العاطفية (السخاب الأخضر) بوجود شخصيتين فقط هما في (ريم) و (سعيد) في حين نجد لكل مقطع جوقة خاصة به بالإضافة إلى الجوقة الرئيسية ممثلة بشخص (المجموعة الكبرى).

و قد اختلف في دور استخدام الجوقة بين التمهيد للمقاطع الغنائية و التعليق و الوصف للأجواء التي يعيشها ريم و سعيد في حين شكلت المجموعة الكبرى رابط الوصل بين المقاطع المختلفة و تكرر وجودها كإلزامية بين مقطع وآخر وينتهي المقطع الغنائي الذي تقوم بإنشاده بسؤال موجه للمشاهد من أجل إثارة التشويق لتتبع ما كان من رحلة ريم و سعيد:

المجموعة الكبرى:

أَقْبَلْتُ لَيْلَةً حُبًّا

ذَاتَ يَوْمٍ مِنْ بَعِيدٍ

وَ إِذَا بِالْبَدْرِ يَحْكِي

قِصَّةَ الْحُبِّ الْوَحِيدِ

حُبُّ رِيمٍ وَ سَعِيدٍ

أَفْتَدْرِي كَيْفَ كَانَتْ

رَحْلَةَ الْحُبِّ الْوَحِيدِ؟⁽¹⁾

و لا يجتهد الشاعر في إضفاء أي ملامح على الشخصيتين ريم وسعيد و كل ما يبدو عليهما أنهما هائماتان في عالم مسحور بالحب، ماعدا بعض الإشارات التي لم يستخدمها الشاعر من أجل التعريف بشخصياته بقدر ما كانت نتيجة الاسترسال في حديث العواطف حيث يضيف على ريم ملامح من الطبيعة فهي ريم شرود، و زهرة عطرها الندى، و غزال.

سعيد:

قَدْ تَغْنَى كُلُّ عُصْنٍ فِي رَوَابِينَا الْجَمِيلَةِ
وَتَعَالَى صَوْتُ لَحْنٍ لِأَمَانِينَا الْعَلِيَّةِ
فَتَعَالَى، يَا غَزَالِي تَنْجُولُ فِي الرُّبُوعِ
وَنُغْنَى لِلْأَمَانِي، لِلرَّيْنِيعِ⁽¹⁾

بالإضافة إلى بعض الصفات البيولوجية و التي نستخلصها من تلك الأوصاف التي يكتني بها ريم سعيد كالصوت العذب و الوجه المشرق.

و يتخذ التشخيص شكلا آخر في الأوبريتات الاستعراضية، حيث لا نجد في أوبريت (صوت الأحرار) و التي كتبت سنة 1984 شخصيات بالمعنى التقليدي فـ (الجوقات) و (الأصوات المنفردة) تمثل تجريدات معنوية تعكس مضامين الأبيات المنشدة، بينما يقتصر التمثيل في أوبريت (مسيرة الجزائر) و التي كتبت سنة 1979 على (المجموعة الصوتية) و التي تقوم بأداء جميع المقاطع الغنائية. و التركيز على استخدام الجوقة والتشخيص السطحي في الأوبريتات السابقة الذكر يرجح إلى كون كل من الشعارين (محمد الأخضر عبد القادر السائحي) و (عبد القادر بن محمد) قد كتبوا نصوصهم من أجل الغناء ولم يكن اهتمامهما منصبا على البناء الفني للشخص.

و لا يختلف محمد بلقاسم خمار في أوبريتيه (الجزائر ملحمة البطولة و الحب التي كتبت سنة 1981) و (الجزائر الحب التي كتبت سنة 1992) عن النموذج الأوبريتي عند كل من محمد الأخضر عبد القادر السائحي وعبد القادر بن محمد حيث نجد الشاعر في أوبريت (الجزائر ملحمة البطولة و الحب) يعرف بشخصياته في بداية الأوبريت و يشير إلى رموزها بطريقة علنية: الشاعر: يرمز إلى ضمير الشعب، زكية: رمز الشخصية الوطنية، أفراد المجموعة: ترمز للقوات الحية للبلاد، وفد الأحرار: يرمز إلى موقف الجزائر من قضايا التحرر في العالم.

بالإضافة إلى شخصيات (الصديق)، (ممثل فلسطين)، (إفريقيا)، (مجموعة الضيوف)، (الفلاح) (العامل)، (الطالب)، (الجندي) (المناضل) و الجوقات ممثلة بـ (المجموعة الكبرى) و التي

تنقسم إلى (ثلاث مجموعات صغيرة)، و الاستعانة (بأربع أصوات فردية) يمكن أن يقوم بأدائها من طرف فتاة أو شاب بدون فرق، كما يوظف الشاعر (صوت الهاتف).

و هذه الشخصيات تتميز بالسطحية و لا ترتبط مع بعضها البعض بأي علائق ماعدا ما يصرح به الشاعر من أن (زكية) هي حبيبة (الشاعر) و أن الشاعر يتسم بصفات الهيبة و الوقار و الخشوع فهي في مجملها شخصيات استعراضية تتواجد على خشبة المسرح حسب التسلسل الذي ارتضاه لها الشاعر و تشترك في موضوع واحد هو الإشادة بتاريخ الجزائر على الصعيد الوطني، و العربي و الإفريقي.

و على نفس النمط يجسد الشاعر شخصياته في أوبريت الجزائر الحب حيث يصرح علنا برموزها و هي: الأب: و يرمز إلى الاستقلال، الأم: و ترمز إلى الحرية، التاريخ: يروي الأحداث الشاهدان : مع التاريخ، أربعة أصوات: تمثل صوت الشعب و كذلك المجموعة الصوتية. و استخدام الرمز في هذه الأوبريت لا يأخذ أي بعد فني فهو يصرح علنا بأنه يريد من وراء الأب الاستقلال، و أنه يريد من وراء الأم الحرية، و بهذا فالرموز خالية من كل إحياء:

التاريخ:

يَا أَبْنَاءَ الْوَطَنِ الْعَالِي
يَا قَوْمِي.. أَهْلَ الْمَقَاهِرِ
وَالدُّكْمِ ذُو الْمَجْدِ الْعَالِي
هُوَ اسْتِقْلَالُ الْجَزَائِرِ

الأب:

هَذِهِ الْحُرِّيَّةُ الْأُمُّ الْحَبِيبَةُ
كَمْ بَكَتْ فِي أَلَمٍ؟⁽¹⁾

أما أوبريت (أنغام عربية) لـ (يوسف ريج) فهي خالية تماما من التشخيص ما عدا بعض الإرشادات الاخراجية التي قدمها الشاعر في البطاقة الفنية للأوبريت حيث وزع فيها كيفية الغناء بالشكل التالي: المقدمة: يؤدي المقاطع التي تربط اللوحات بعضها ببعض، هي: تؤدي المقاطع التي تربط القصائد، الأداء: مطربون و مطربات رفقة المجموعة الصوتية، فرقة الرقص: البالي تؤدي بحركاتها و رقصاتها رفقة الموسيقى التعبيرية المشاهد التي تتطلب ذلك.

و يحتل السرد مكانا كبيرا في نص أوبريت (سيتيفيس) لعز الدين ميهوبي و التي كتبت سنة 1995 و لما كانت الأوبريت تتناول تاريخ مدينة سطيف من ما قبل الميلاد فان الكاتب أولى اهتماما أكبر لعنصر السرد في حين لم يكن حضور الشخصيات المتباعدة زمنيا إلا على شكل مشاهد تمثيلية استعراضية و هي شخصيات تاريخية صنعت تاريخ سطيف: (ماسنيسا)، (القائد الروماني نيرفا) (القائد الأمازيغي يوغرطا)، (القائد الروماني ماريوس)، (القائد البيزنطي سالومون)، (القائد الفرنسي غالبوا)، (الجنرال الفرنسي سانت ارنو)، (الشهيد بوزيد سعال). و إذا كانت هذه شخصيات فردية فالأوبريت لا تخلو من التشخيص النوعي في الشخصيتين: (قائد بيزنطي)، (قائد مسلم).

و نأتي لأوبريت (ابن بولعيد) حيث نجد أن الغناء الفردي و الجماعي و الباليه برقصاته و حركاته التعبيرية هي العناصر التي أفرد لها الكاتب الحيز الأكبر من النص مما جعله يبتعد كل البعد عن الاهتمام بالشخصيات و بنائها الفني.

فبالرغم من العدد الكبير للشخصيات التاريخية و الوطنية التي تظهر على خشبة المسرح فان ظهورها كان استعراضيا فحسب يتوافق مع الرواية الدرامية للأحداث من طرف الراوي أو مع مضامين الأبيات المنشدة كما يتضح من خلال قراءة الإرشادات الإخراجية في الأمثلة التالية:

المثال 1:

الراوي: (يتدخل) و تشتعل نار الحرب، و تشتد، في الغرب...في الشرق....في الشمال و في الجنوب، ثورات عارمة في كل مكان.

(تظهر على ساحة المعركة عدة شخصيات كالأمير عبد القادر و الشيخ بوعمامة و لالة أنسومر و أحمد باي وغيرهم....)⁽¹⁾.

المثال 2:

المطرب:

رُؤْمَانُ الزَحْفُ وَ وَندَالُ	سُحِفُوا فَشُمُوخِي قَتَالُ	(الشعب ينتصر)
(يوغرطة) نُهْرُ شَلَالُ	بِدِمَاءِ الْعَرَبِ سَيَالُ	(يظهر الملك يوغرطة)
(كاهنتي) لَاحَتْ تَخْتَالُ	وَ تُحْدِرُ أَبْنَاءَ صَالُوا	(الكاينة مع بنيها) ⁽²⁾

و في الأوبريت تأخذ بعض الأصوات الفردية الغنائية شكل شخصيات غير بشرية كجبلي (شليا) و (مستأوة) إلا أنها تقدم إلينا خالية من أي صفة شبه إنسانية تحدد خصائصها و يقتصر دورها على الغناء:

1- صالح لمباركية: أوبريت مصطفى بن بولعيد، "مخطوطة"، ص: 3.

2- نفسه، ص: 2.

الكورس: أَوْرَاسُ كَيْفَ الْعُبُورُ إِلَى قِمَّةِ الْمَجْدِ كَيْفَ الْعُبُورُ

المطرب: فَتَزَارُ (شيليا)

شليا: بِجَيْشِ النُّمُورِ

المطرب: وَتَنْقُضُ (مستأوة)

مستأوة: بِالصُّمُورِ

المطرب:

وَ (أحمر خدو) يَمُدُّ الْجُسُورَ لِيَعْبُرَ سِرْبُ الْأَبَاةِ الشُّورَ

أَنَا الرِّقْضُ فِي قِمَمِي أَلْفُ نُورٍ وَ نَارٌ تُقَادُ لِمَنْ لَا يَنْثُورُ⁽¹⁾

و يلعب الراوي دورا مهما في أوبريت (ابن بولعيد) و لا يقتصر دوره على رواية الأحداث و التقديم للمشاهد التمثيلية و الغنائية بل يتدخل حتى في مجرى الأحداث:

الراوي:

يا حامل الصليب..تريد الحرب..(الى ابن بولعيد) يا ابن بولعيد يا ابن صلاح الدين هاهو ابن (ريتشارد) قلب الأسد يريد النزال فنأزله يريديك ندا فصارعه. (يتقابلان وفي يديهما السيوف)⁽²⁾.

و حتى في المشاهد التمثيلية التي من الواجب أن يولي الكاتب فيها اهتماما برسم الشخصيات نجد ذلك غائبا، فكل الشخصيات تتسم بالسطحية ، فحتى شخصية ابن بولعيد لم يفرد لها الكاتب اهتماما يجعلها تبرز بملامح خاصة و مميزة بحكم أنها هي الشخصية البطلة، فلقد جاء التعريف بها علنا دون إعطاء متسع لبيان مختلف جوانبها. فما قام به ابن بولعيد من مواقف لا يختلف عن مواقف أي شاب جزائري عاصر الثورة و انضم إلى صفوفها

القائد الفرنسي: تعال أيها الشاب..تعال..أراك تحسن الكلام..من أنت؟

الشباب: (يتقدم مع مجموعة من الشباب) مصطفى.. مصطفى بن بولعيد

القائد الفرنسي: مصطفى بن بولعيد ..هيه (باحترار) و بعد؟

.....

شاب اخر: ما قصدك ومقصداك أيها الغريب؟..من أنت؟

1- المصدر السابق، ص: 1.

2- نفسه، ص: 5.

القائد الفرنسي: أنا جندي من جنود (جان دارك)، قائد من قادة (شارل ماني) أنا من أبناء (ريتشارد) قلب الأسد

.....

ابن بولعيد: ابن (ريتشارد) احذر، فإذا كنت أنت قلب الأسد فأنا نابه احذر و ارم سلاحك و جنب نفسك الحرب، غادر أرضنا و لك السلام.

القائد الفرنسي: هيه (بسخرية) ذاك التاريخ ولى، دافع عن نفسك.

ابن بولعيد: أمض (ريتشارد) فالسيف في يدي وأنا أقوى، لأن قضيتي عادلة⁽¹⁾

إن هذه السطحية في رسم الشخصيات تؤكد أن المؤلف كان يكتب استعراضا يقوم أولا على الغناء و الأداء الحركي و الصورة البصرية أكثر مما يقوم على المشاهد التمثيلية . و بهذا فالأوبريتات الاستعراضية هي أوبريتات موجهة في الأصل للتلحين و الأداء لذا كان التشخيص فيها ليس لغايات فنية و إنما من أجل تحقيق التنوع الأدائي و الانفعالي. و نأتي لرسم الشخصيات في الأوبريت الواقعية عند عز الدين ميهوبي في أوبريتيه (حيزية) و (الشمس والجلاد) و فيهما نجد أن الشاعر قد وفق إلى حد ما في رسم الأبعاد الفنية لشخصياته، حيث يركز في أوبريت (حيزية) على المكانة الاجتماعية التي تحضى بها حيزية فهي ذات عز و جاه:

الفتيات يغنين:

حَيْزِيَّة يَا بِنْتَ الْبَّاي	يَا قَمْرَةَ ضَوَّتْ الْخِيَامَ
قَلْبُكَ يَخْفِقُ لِي جَاي	و مَهْرُكَ مَا عَنَدُوشْ اسْوَامَ
حَيْزِيَّة يَا غَالِيَّة عَلَيْنَا	يَا بِنْتَ الْعِزَّة وَ الْجَاه
قَلْبُ سَعِيد يَسْمَعُ فِينَا	مِنْ وَ لَهْوَ فِي حُبِّكَ تَاه ⁽²⁾

و يذهب الشاعر في تشخيصه لسعيد هو الآخر إلى بيان حالته الاجتماعية فهو يتيم الأب و عمه هو صاحب الفضل عليه فهو من قام بتربيته و هو بالإضافة إلى ذلك صاحب مال و جاه و محب مخلص و وفي لابنة عمه حيزية و هي الأخرى تبادله الحب: سعيد: عارف إيجي يوم ويقولوا الناس اثنين حبوا بعض و ماتوا.. حيزية:.. من الحب

1- المصدر السابق، ص: 5.

2- عز الدين ميهوبي: حيزية "غنائية امرأة من الجزائر"، ص: 18.

سعيد: عارف اللي أنا يتيم وجدي خلالي مال كثير وعمي هو اللي رباني..وعارف بللي أنت زينة بنات العرش .. وعارف باللي ما انخونكش طول عمري.

حيزية: و أنا عارفة باللي والدي هو كبير العرش.. و عارفة باللي الناس رايحة تعرف اليوم و إلا غدوة رانا انحبو بعض..و عارفة باللي ما نخونكش طول عمري.

سعيد: اسمك يا حيزية موشوم في دمي حيزية: و أنا ما نبلكش بيك رجال الصحرا و التل⁽¹⁾ و ينجح الشاعر في تصوير ذلك الحزن الذي خيم على حيزية و انعكس على مظهرها العام عندما علمت بأن وقت الرحلة قد حان مما يعني أنها ستفترق على سعيد وقتا من الزمن و كذلك شأن المحبين فهم يحزنون عند كل فراق و هذا ما نلمسه من خلال كلام الأم:

الأم: زينة البنات حيزية مَالِك حيرانة يا بئيه
قلبك مَهْمُومٌ قولي لِي وَلَا مَسْكُونٌ ... ببليية
لا ضحكة منك تَسْعِدُنِي لَا مَشْيِيَةَ رِيمٍ فِي حَيِّية
زينة البنات .. يا صَبْرِي عَيْنِيكَ السُّودَ مَرْخِيية
مَالِك حيرانة..يا بئيه⁽²⁾.

و هي إلى ذلك على قدر من الأدب، فهي لا تستطيع أن ترفع كلامها في وجه أبيها رغم أنه فرق بينها وبين سعيد:

حيزية: (تحدث نفسها لأنها لا تقوى على مواجهة والدها):
قلبي ف اكف وبويا ف اكف..ما نقدر نرفع صوتي قدامو بويا وما نقدر نخون العهد اللي اقطعتو مع سعيد..⁽³⁾

و على فراش الموت تبدو قمة تمزق نفس (حيزية) فهي لا تدري أي ذنب ارتكبهتة أهو حبها لسعيد؟ إنها تترك أنها ستموت من دون أي سبب وجيه ثم إنها تطلب من أمها أن تسامحها في أن تغني لسعيد آخر أغنية:

حيزية: حبيت سعيد ..قلت عار. فرقتوا بيني وبينو وسكنتني لمرار..سامحيني يا ما إذا مت بين يديك وغنيت لسعيد آخر أغنية⁽⁴⁾.

1- المصدر السابق، ص: 19 - 20.

2- نفسه، ص: 23.

3- نفسه، ص: 42.

4- نفسه، ص: 47.

أما شخصية الأم فلقد تعهدا بصدق فني تام فهي تترصد ملامح ابنتها عندما تلاحظ عليها الشحوب و الذبول، و تتصرف بحكمة عندما يكتشف الأب أمر الحب القائم بين حيزية و سعيد و تحاول الأم تهدئة زوجها و إقناعه بأن الحب ليس أمرا مشينا:

الأب: نقصد توجد علاقة بين سعيد وحيزية..

الأم: هذا كلام ما يزيد ما ينقص

الأب: معنى هذا انك عارفة..

الأم: هما اولاد عم..و ما فيهاش عيب اذا حبو بعضهم وتزوجوا⁽¹⁾

و مرة أخرى تتدخل الأم لتطلب من الأب أن لا يعامل سعيد بقسوة فهو لم يرتكب شيئا يستحق كل هذا العنت:

الأب: راك هنا. يا الغلة المرة⁽²⁾..لا تي عمك لاك ولد خويا..أتلطخ⁽³⁾ لي في

سمعتي⁽⁴⁾ و اتخلي الناس تتحدث علي بكلام الشوم⁽⁵⁾.. من اليوم ما انزידش⁽⁶⁾ انشوف وجهك .. و حيزية لا هي ليك لاك ليها من غدوة.

الأم تتدخل: يا راجل ما اتخليش⁽⁷⁾ الشيطان يلعب بيبك..هذا ولد خوك وراك ما شفتش⁽⁸⁾ منو واش يجرح..

الأب: نستنى حتى نتجرح ..يا امرا

الأم: ما تكونش قاسي على اولادك⁽⁹⁾..

و ككل أم تحلم أم حيزية باليوم الذي تفرح فيه بابنتها و ترفها عروسا عندما تحدثها حيزية بأمر فراقها:

الأم: يَا بِنْتِي وَ عَلَاشْ عَلَيْكَ

1- المصدر السابق، ص: 26.

2- الغلة المرة: بمعنى الذرية الفاسدة، غير الصالحة.

3- أتلطخ: تشوّء.

4- سُمَعَتِي: سُمْعَةٌ: السُّمْعَةُ هِيَ الصَّيْتُ وَ الذَّكْرُ حَسَنًا كَانَ أَمْ سَيِّئًا.

5- الشُّومُ: الْعَيْبُ وَ الشَّرُّ.

6- ما انزידش: بمعنى لن أفعل ذلك الشيء مرة أخرى.

7- ما اتخليش: لا تدع.

8- ما شفتش: لم أر.

9- نفسه، ص: 23.

وَأَنَا غَدْوَةٌ تَفْرَحُ بِبَيْتِكَ

وَتُجِينَا الْبَنَاتُ اثْنَتَيْنِ

حِزِّيَّةَ زَيْنَةَ الْبَنَاتِ⁽¹⁾

إلا أن هذه الأحلام تتبخر بموت حيزية لتلقي الأم بلومها على الأب و تحمله ذنبها الى يوم القيامة:

الأم: أنت اللي اللي احرمتها من حب بن عمها وقلت عار..أنت يا أحمد بن الباي. اقتلت حيزية و اقتلت سعيد و اقتلتي و اقتلت روحك..ذنبها حتى يوم القيامة في رقبتك⁽²⁾.

أما تصرفات الأب فكلها منطقية في بيئة قاسية تراعي العرف و التقليد فاذا كانت قسوته على حيزية و سعيد نابعة من حفاظه على شرفه وسط عشيرته فان الخطأ الذي ارتكبه هو اعطائه لكلام الناس حيزا كبيرا و ان كان هذا هو المعتاد في مثل هذا المواقف، و لم يصور عزالدين ميهوبي الأب بصورة القاسي مطلقا، فهو عند موت حيزية يحزن حزنا عميقا على ابنته و يلوم نفسه و ان كان لوما متأخرا.

و في أوبريت (الشمس و الجلال) و التي تقتضب فيها حياة الشهيد محمد العربي بن مهيدي في مقدمة و عشرة لوحات نجد شخصية رئيسية واحدة هي شخصية محمد العربي و اتي يكشف لنا الشاعر في كل لوحة عن جانب من جوانبها لتكتمل لنا صورتها النهائية في الختام.

ففي اللوحة الأولى يبرز الطفل محمد العربي عنيذا، جريئا و صعب المراس و في اللوحة الثانية تبرز إمام محمد العربي بتاريخ وطنه و حبه للمطالعة، في اللوحة الثالثة يبرز الجانب الخلفي لشخصية محمد العربي فهو ملتزم بأداء فرائضه، في اللوحة الرابعة تبرز إعلاء واجب الوطن على رغبات النفس عندما تحدثه الأم بأمر الزواج فيؤجله إلى حين انتهاء الحرب، في اللوحة الخامسة تبرز شخصية محمد العربي القيادية ذات الإيمان القوي بمبادئ الثورة، في اللوحة السادسة يبين الشاعر شخصية محمد العربي التي أرهبت فرنسا ممثلة بالكولونيل بيجار، و في اللوحة السابعة تبرز لنا عظمة شخصية العربي بن مهيدي التي تملك حتى زمام التحكم في أفكارها إذ لا تستطيع فرنسا بما تملكه من وسائل الاستتقاق أن تظفر منه بأي معلومة، في اللوحة الثامنة يبرز الشاعر ذلك الإيمان القوي بالانتصار على فرنسا الذي يملكه محمد العربي، في اللوحة التاسعة يبرز الشاعر شخصية محمد العربي و التي تفتك الإعجاب و الدهشة حتى من جلاديه و يقف في مقدمتهم الجنرال بيجار.

أما عن شخصيات الأوبريت الثانوية، فهي شخصيات سطحية جاءت لتبرز جوانب جديدة من شخصية محمد العربي فلقد كان حضورها مقتصرا على الظهور مرة واحدة أو اثنان و اختلف وجودها

1- المصدر السابق، ص: 26.

2- نفسه، ص: 50.

من لوحة إلى أخرى باعتبار أن كل لوحة تمثل حدثا مستقلا، و هي (القابض)، (الخال)، (الأم) (الضابط)، (الصحفي)، (الكولونيل بيجار)، (الجنرال ماسو)، (الضابط بالوك).

و تلعب شخصية الراوي دورا مهما في أوبريت (الشمس والجلاد) و هو شخصية مستقلة خارجة عن الحدث، يعرفنا ببعض حياة العربي بن مهيدي الماضية، كما يقوم بالتعريف بما جرى من أحداث مقتضبة بين اللوحة والأخرى و التقديم لما سيكون في المشاهد الحوارية. و بهذا يتضح أن التشخيص في الأوبريت الحديثة قد اتجه نحو محاكاة الواقع و تحري الصدق الفني فشخصية العربي بن مهيدي و شخصية حيزية هما شخصيتان حقيقتان مستمدتان من التراث و التاريخ.

4- الحوار:

يعتبر الحوار عنصرا بالغ الأهمية في بناء العمل الدرامي و المسرحي فهو «الأداة الرئيسية التي يبرهن بها الكاتب على مقدمته المنطقية، و يكشف بها عن شخصياته، و يمضي بها في الصراع»⁽¹⁾.

و يرتبط الحوار ارتباطا وثيقا بالشخصية المسرحية فهو وسيلة تعمل «على خلق حالة اتصال وجداني و إدراكي بين الشخصية و غيرها و المتفرج لتكشف له عما تعانيه و عن أساليب حياتها و حيلها في سبيل تحقيق جوهر وجودها و تبرير ذلك الوجود و كيفية تحقيق جوهرها و ما يعترض طريقها في الوصول إلى أهدافها الرئيسية في الحياة»⁽²⁾.

لذلك كان لا بد أن يحرص الكاتب المسرحي على إنشاء الحوار في صورة تتناسب مع ما تحمله الشخصية من طباع و مميزات وما أنيط إليها من دور «فالحوار الجيد شيء مستحيل ما لم يكن صادرا صدورا معبرا وصحيحا عن الشخصية التي تستعمله، و ما لم يصلح للتعبير تعبيراً طبيعياً و بدون مشقة عما حدث للشخصيات من كل ما هو مهم لموضوع الرواية»⁽³⁾.

و يقوم الحوار على شخصيات يحدث تبادل لفظي فيما بينها وليس معنى هذا حضور شخصيتين تتكلمان بالتناوب و تترجم سلوكاتهما المشهدية كلامهما الملفوظ فحسب و إنما يجب أن يكون النص الناتج من خلال هذا الحوار نصا متناسقا، فكل تفكيك على مستوى تركيب هذا النص هو تفكيك على مستوى الأفكار التي يريد الكاتب إيصالها.

و لما كانت الأوبريتات ذات الاتجاه التعليمي بالدرجة الأولى مسرحيات شعرية لا تحتوي في بنائها الفني على عدد كبير من الشخصيات و كان هدفها منصبا بالدرجة الأولى على محاولة توصيل

1- توفيق موسى اللوح: لغة المسرح بين المكتوب و المنطوق، مصر العربية للنشر والتوزيع، مصر، ط 1، 2008، ص: 32.

2- أبو الحسن سلام: مقدمة في نظرية المسرح الشعري، ص: 172.

3- توفيق موسى اللوح: نفسه، ص: 22.

جملة القيم الأخلاقية و الدروس إلى الجمهور لم يولي كتابها أهمية بالغة بالحوار الذي يدخل في إطار الإعداد الدرامي، فليس مهما أن يكون الحوار درامي أولاً بقدر ما يجب أن يكون أداة من شأنها توصيل الفكرة و رغم ذلك فقد تراوح الحوار قوة و ضعفاً من عمل أوبريتي إلى آخر، حيث لم يكن الحوار في أوبريت أنا الجزائر بين المرأة والجندي سوى حواراً إعلامياً إخبارياً، يتسم بالإيجاز و ذلك لبساطة الطرح:

المار: أَنَا مَاضٍ كَرَفَاقِي فَاسْتَخْفِي بِالْمُصِيبَةِ

سَتَتَالِيَنَ الْأَمَانِي أَنَّهَُا جِدُّ قَرِيبَةٍ

الجندي: (في استغراب)

عَجَبًا مَنْ ذَا؟

المرأة:

أَخُوهُمُ أَنَّهُ ابْنِي بُوعَمَامَةِ

الجندي: (لنفسه)

عَجَبًا كَيْفَ سَيَتُّهُمْ⁽¹⁾؟ كُلُّهُمْ يَأْبَى السَّلَامَةَ

أَنَا لَا أَعْرِفُ حُبًّا مِثْلَ هَذَا وَ هِيَامًا⁽²⁾

لَا يُبَالِي الْمَوْتَ فِيهِ وَ يُبَالِي أَنْ يُضَامًا⁽³⁾⁽⁴⁾

في حين جاء الحوار في قالب سردي في أوبريت حكاية ثورة و ان كان الحوار السردى مما يعاب في المسرحية الشعرية، لكن في هذه الأوبريت جاز استخدامه باعتبار أن السرد قد اتخذ مطية لتوصيل الرسالة التي توخاها الشاعر:

البنات: حَدَّثْنِي عَنْكِ أُمِّي عَنْ لِيَالِيكِ الْبَعِيدَةِ

كُنْتُ تَشْقِيَنَ لِأَجْلِي كَيْفَ أَصْبَحْتُ سَعِيدَةً؟

الأم: أَهْ لَوْ أَحْكِي لَكَ الْحُزْنَ الَّذِي كُنْتُ لَقِيْتُ

1- سبتهم: سلبهم.

2- هِيَامٌ: الهَيَامُ هُوَ الْجُنُونُ مِنْ فَرْطِ الْعِشْقِ.

3- ضَامٌ، ضَامٌ غَيْرُهُ: قَهْرُهُ وَ ظَلَمُهُ - أَذْلُهُ -، ضَامٌ فَلَانًا حَقُّهُ: انْتَقَصَهُ وَ غَيَّبَهُ.

4- محمد الأخضر السائحي: الراعي و حكاية ثورة، ص: 56-57.

لَوْ وَصَفْتُ الْبُؤْسَ وَالضَّرَّ الَّذِي كُنْتُ رَأَيْتُ
أَنَا لَمْ أَنْجِبْكَ إِلَّا بَعْدَ أَنْ قَالُوا فَنَيْتُ
مَتُّ لَكِنِّي بِمَوْتِي وَفَنَائِي قَدْ حَيَّيْتُ

البنيت: حَدَّثَنِي خَبِيرِي أَنَا لَا أَعْرِفُ شَيْئًا
كُلُّ مَا فِي الْكَوْنِ حَوْلِي بِاسْمٍ فِي مُقَلَّتِيَا

المجموعة: كَانَ هَذَا فِي زَمَانٍ غَابِرٍ لَمْ تَكُونِي بَعْدَ عَانَقْتُ الْحَيَاةَ
كُنْتُ وَهْمًا وَظَنُونًا وَمُنَى كُنْتُ طَيْفًا عَابِرًا فِي الْخُلُوتِ
كُنْتُ نُورًا فِي الْحَنَائِيَا مُشْرِقًا سَاطِعًا نَمْشِي بِهِ فِي الظُّلُمَاتِ
كُنْتُ مَعْنَى عَاشٍ فِي أَعْمَاقِنَا لَمْ تُفْسِرْهُ هُنَاكَ الْكَلِمَاتِ
كَيْفَ نَحْكِي لَكَ مَاذَا جَرَى إِنَّهَا مَأْسَاءُ كُلِّ الْأَمَهَاتِ

المطرب:

ذَاتَ يَوْمٍ عَصَفَ الْخَطْبُ بِنَا عَصْفًا شَدِيدًا
نَشَرَ الظُّلْمَةَ فِي الْأَفْصَاقِ حَتَّى لَا مَرِيدًا
قَوْضَ⁽¹⁾ الْأَسْوَارَ فَانْهَارَتْ وَأَلْقَاهَا بَعِيدًا
لَا دَوَالِي لَا حُقُولَ، كُلُّهَا عَادَتْ حَصِيدًا
وَالْمَوَاشِي وَالْمَرَاعِي كُلُّ شَيْءٍ قَدْ أَبِيدَا
وَتَشَتَّتْنَا مَعَ اللَّيْلِ طَرِيدًا وَشَرِيدًا

الأم:

وَقَضَيْتُ اللَّيْلَ وَخَدِي وَلَكَمْ كَانَ مَدِيدًا
كَانَ أَبْنَائِي صِغَارًا فَدَعُونِي لَنْ أَعِيدَا
يَا لِقَلْبِي حِينَ أَحْكِي فَدَعُونِي لَنْ أَعِيدَا
أَنَا أَمْ لَيْسَ قَلْبِي بِصَحْخَرَةٍ لَيْسَ حَدِيدًا
إِنَّهَا مَأْسَاءُ قَلْبٍ كَادَ مِنْهَا أَنْ يُبِيدَا
لَمْ تَكُنْ كَالرِّيحِ ثَارَتْ وَانْتَهَتْ بَعْدَ قَلِيلٍ
إِنَّهَا الطَّاعُونَ يُفْنَى إِنَّهَا الدَّاءُ الْوَيْلُ
كُلُّ دَارٍ حَطَمَتْهَا كُلُّ بَيْتٍ بِقَتِيلٍ

وَالَّذِي عَاشَ-كَمَنْ مَاتَ- عَلِيْلٌ أَوْ ذَلِيْلٌ
وَرَجَعْنَا نَطْلُبُ الْمَسْجِدَ لَكِنْ مُسْتَحِيلٌ
كَفَرَ الْمَسْجِدُ أَيْضًا وَدَعَانَا لِلرَّحِيْلِ⁽¹⁾

و يقترب الحوار الشعري من أداء وظيفته الدرامية في المسرح في كل من الأوبريتات (عزيز و عزيزة) و (نجمة خضار)، حيث تنوعت البحور و الأوزان التي أظهرت مرونة في الحوار لم نرها في الأوبريتات السابقة الذكر، فمن المشاهد الحوارية التي وظف فيها الشعر لغة حوار و أداء، أي أن يكون الحوار فيها فعل و حركة و صراع و هو ما وفق فيها محمد الأخضر السائحي الى حد ما في سبيل تحقيق الحوار الدرامي و اللغة الشعرية الدرامية ما يتضح في الموقف التالي من أوبريت (نجمة خضار):

نوار: لَمَآذَا صِرْتَ تَمْنَعُنِي؟
الأب: قَدْ قُلْتُ مَا قُلْتُ
نوار: لَسْتُ أَبَالِي أَحَدًا..
مسعود: لَنْ يَبَالِيَهَا
أحدهم يأخذ بيد نوار:
حَنَانِيكَ نَوَّارُ. لَا تَحْتَـدِمِ
ثان: فَقَدْ لَا يُفِيدُكَ هَذَا الْعُضْبُ
سننظر في الأمر فاصبر
نوار: دَعُونِي..
مسعود: دَعُوهُ...

آخر: أَلَيْسَ لِنَجْمَةِ أَب؟
لَهُ وَحْدَهُ أَمْرُ هَذَا الزَّوْاجِ وَيَخْتَارُ لَابْتِنَتِهِ مَنْ أَحَبَّ
الأب: قَدْ اخْتَرْتُ
نوار: مَسْعُودُ طَبْعًا؟
الأب: نَعَمْ..
نوار: وَأَنَا؟
الأب: أَنْتَ تَدْرِي السَّبَبُ

هُوَ الْمَهْرُ نَوَّارٌ

نوار: مَنْ قَالَ أَتَنِي عَجَزْتُ؟

مسعود: مَتَى كُنْتُ ذَا ثَرَوَةٍ أَوْ نَشَبْتُ؟⁽¹⁾

و لكن هذا لا يعني خلو أوبريت (نجمة خضار) من بعض المواقف الغنائية التي عادة ما تكون سببا في تعطيل الحوار كالمناجاة الذاتية كما يتضح في المثال التالي:

نجمة:

هَلْ صَحِيحٌ أَنَا مَسْخُحٌ شَوْهَ الظُّلُمِ جَمَالِي؟
وَسَأَنْسَى أَتَنِي كُنْتُ فَتَاءَ بَيْنَ أَلِي
لَا أَخِي يَبْحَثُ عَنِّي لَا ابْنَ عَمِّي لَا ابْنَ خَالِي
وَأَعِيشُ الْعُمُرَ فِي كَهْفٍ بِلَا أَهْلٍ وَ مَالٍ
هَلْ صَاحِبٌ أَتَنِي أَنْسَى مَعَ الدَّهْرِ طِبَاعِي؟
لَنْ يَعودَ النَّايُ يُشْجِنِي بِأَنْشُودَةٍ رَاعِي؟
وَلِيَالِي السَّمَرِ الْحُلُو لَا تُذَكِّي مِنَ الشَّوْقِ التِّيَاعِي؟
وَحَدِيثُ الْمَجْدِ لَا يَشْحَذُ عَزَمِي وَ انْدِفَاعِي؟
هَلْ صَحِيحٌ أَنَّ نَوَّارَ حَبِيبِي ضَاعَ مِنِّي؟
لَمْ يَعدْ يَسْمَعُ صَوْتِي أَوْ يَرَانِي إِذْ أَغْنِي؟
فِي يَدِي خَاتَمُهُ شَاهِدُ إِخْلَاصٍ لِحُسْنِي؟
سَوْفَ يَحْكِي ذَاتَ يَوْمٍ لَكَ يَا نَوَّارَ عَنِّي؟⁽²⁾

و إذا كانت هذه المناجاة تتجاوز في طولها حوار الشخصيات العادية مما قد يوقف الحدث فان المتتبع لمضمونها يجد أنها تساهم في تعزيز المقاصد التي يبتغيها الشاعر ففي المثال السابق يطرح الشاعر مسألة ما إذا كانت نجمة ستبقى صامدة في وجه محاولات الغولة لمسحها أم لا؟ و هي ذات دلالات على الاضطراب النفسي و المأزق الفكري الذي تعاني منه نجمة مما يمنحنا فرصة للتعرف على هذه الشخصية بشكل أعمق ثم إن احتواء المسرحية الغنائية لمثل هذه المناجاة الذاتية أمر لا يعاب

1- محمد الأخضر السائحي: أوبريت نجمة خضار "مخطوطة"، ص: 13-14.

2- نفسه، ص: 19.

لأنها تؤدي غناء مما يعمق الموقف الدرامي، كما وظفت المناجاة الذاتية كوسيلة تعمل على تطوير الحدث فلقد كان غناء نجمة سببا في معرفة مكانها و وصول نوار إليها:

نجمة (تغني):

أه من ليلى على نفسي

فكم ليلى طال

و لكم عربد⁽¹⁾ في جنبي قلب ذو انفعال

فتلاشيت هباء

مثل ذرات الرمال

وتحطمت شظايا

تحت هاتيك النصال⁽²⁾

أه من ليلى على نفسي، فكم ليلى طال

أنا ياليل على الرعم من الهم الثقيل

وعلى رعم ظلام فيك كالحزن الطويل

يتدجى⁽³⁾ كالشقاء المر في القلب العليل

تعصف الأرياح فيه في دوي كالعويل

أتحداك.. على الرعم من الهم الثقيل⁽⁴⁾.

و يحاول أحمد الطيب معاش في أوبريته (علجية وحكاية نصر) تطويع اللغة الشعرية في محاولة الاقتراب من اللغة الواقعية اليومية فكانت أبياته تعمق الموقف و تحلل الشخصية فالحوار في النموذج التالي بعيد عن الغنائية الخالصة فهو حوار يأخذ شكل الحكى القصصي:

علجية :

فهايتها اذن يا حامد و احك عن حب الوطن

مادام (حامدي) شجاعاً فهو لا يخشى الكفن

حامد:

ما الداعي للتعريض يا علجية أما تدرين أنني من الجبل

رأسي كجلمود و قلبي غابة و قبضتي يهابها حتى الوعل

1- عربد: عربدة الرجل: ساء خلفه.

2- النصال: النصل هو حديدة الرمح، و السهم، و السكين، (ج) نصال.

3- دجا: دجا الليل: تمت ظلمته فهو داج.

4- المصدر السابق، ص: 31.

فَهَلْ نَسِيتَ قِصَّةَ (الجُنْدَرْمِي) لَمَّا أَتَى يُرِيدُ اسْمِي؟

علجية:

مَا قِصَّةَ الْجُنْدَرْمِي هَذِهِ وَكَيْفَ قَدْ نَجَوْتَ مِنْ قَبْضَتِهِ؟

حامد مستأنفا:

هَرَبْتُ مِنْهُ قَاصِدًا مَعَارَةً
فَسَلَّ شَيْئًا بِالرَّصَاصِ يَقْطُرُ
لِكِنَّهُ لَمَّا أَطْلَ لَاهِتًا
فَظَنَنْتَنِي مُرْتَعِبًا كَالْقَرَمِ
وَهَبَ خَلْفِي جَارِيًا فِي حَرَمٍ؟
مَاذَا تَرَيْنَ فَعَلَ الْجُنْدَرْمِي؟

علجية:

مَاذَا جَرَى سِوَى أَنَّ الْجُنْدَرْمِي قَدْ قَادَ (حَامِدِي) تَجَاهَ الْقِسْمِ؟

حامدا غاضبا:

أَخْطَأْتُ فِي التَّقْدِيرِ فَأَنْتِ تَجْهَلِينَ
فَأَنْتِي فَاجَأَتْهُ كَاللَيْثِ فِي الْعَرِينِ
جَرَدَتْهُ مِنْ سَيْفِهِ وَمِنْ مُسَدَّسَيْنِ
حِكَايَةُ الْجُنْدَرْمِي مُورِدَ الْخَدَيْنِ
وَأَنْتِي مَزَقْتُهُ بِالظَّفَرِ وَالسَّكِينِ
ثُمَّ التَّحَقَّقْتُ بَعْدَهَا بِذَلِكَ الزَّعِيمِ⁽¹⁾

كما أن على أوبريت (علجية و حكاية نصر) لم تخلو هي الأخرى من المواقف التي تعمل على شل الحركة كما هو الشأن في ذلك الحوار السردى الذي دار بين الشيخ جعفر و الضابط:

الضابط:

حَدَّثَ جُنُودَنَا عَنْ عَبْدِ الْقَادِرِ وَ عَنْ مَلَا حِمِ الْأَمِيرِ الثَّائِرِ

الشيخ:

تَحْكِي الدَّمَاءُ وَ الْخَيُْولُ وَ الرَّبَى
نَادَاهُ شَعْبٌ فَاسْتَجَابَ مُتَبَيِّيًا
لَمْ الصُّفُوفَ لِلذِّيَادِ⁽³⁾ حَوْلَهُ
كَمْ وَقَعَةَ حَمْرَاءَ خَاضَ نَقْعَهَا⁽⁴⁾
أَنَّ الْأَمِيرَ كَانَ عُنُوانَ الْإِبَا
نَفْسِي الْفِدَاءُ وَ الْيِرَاعُ⁽²⁾ وَ الظَّبَى
مُشْرِقًا فِي زَحْفِهِ مُغْرِبًا
كَمْ أَرْهَبَ الْغَزَاةَ كَمْ قَدْ أَرْعَبَا ..

الضابط:

1- أحمد الطيب معاش: التراويح و أغاني الخيام، ص: 148-149.

2- اليراع: القصب الذي يَرمِرُ به الرَّاعِي، القلم.

3- ذاد: يَدُودٌ، وَ نِيَادَا الْعَدُوَّ عَنْ وَطْنِهِ: دَفَعَهُ وَ طَرَدَهُ.

4- نَقَعَ: النَّقْعُ هُوَ الْغُبَارُ السَّاطِعُ، نَقَعَ الشَّرُّ لِفُلَانٍ: أَدَامَهُ.

عَفَوًا أَقَاطِعُ شَيْخَنَا فَعَلَّ يَشْرَحُ مَلْبَسًا:
هَلْ ابْنُ مَحْيِ الدِّينِ أَسَسَ لِلْأَمَارَةِ مَجْلِسًا؟
وَهَلْ الْعَشَائِرُ كُلُّهَا قَدْ بَايَعَتْ
شَيْبِلَ الذِّيَادِ وَالْبَسْتَنَةَ الْبُرْنَسَا؟

الشيخ:

تَارِيخُنَا يَحْكِي بِأَنَّ أَمِيرَنَا قَدْ كَانَ شَهْمًا قَائِدًا مُتَمَرِّسًا
قَدْ خَاضَهَا حَرْبًا يُحِبُّ غِمَارَهَا لَمْ يَخْشَ أَسْطُولًا وَ لَا جَيْشًا رَسًا..
مِنْ حَوْلِهِ قَامَ كُلُّ سَمِيدَعٍ يَحْمِي الثُّغُورَ وَيَسْتَرِدُّ الْأَطْلَسَا
قَدْ أَثَرَ (الشُّورَى) وَ أَسَسَ دَوْلَةً مَعَ جَارِهِ لَمَّا بَغَى وَ تَقَرَّنَا

الضابط:

مَازَالَ بِاللَّيْلِ الطَّوِيلِ سُوَيْعَةً لَا تَحْسِبُ
هَاتِ الْكَلَامَ عَنِ الْأَمِيرِ وَخَلَّ سُلْطَانًا قَسًا..

الشيخ:

سَبْعُ وَ عَشْرُ قَدْ قَضَاهَا صَامِدًا
لَكِنْ حَظَّ الصَّامِدِينَ تَقَاعَسَا..
فَاسْتَسَلَّمَ الْبَطْلُ الْحَكِيمُ لِمَوَاقِعِ
أَمَلَى عَلَيْهِ الصَّلَاحَ مَهْمَا دَلَّسَا
لَكِنَّهُ تَرَكَ الْجَزَائِرَ دَوْلَةً
بِالرَّغْمِ مِنْ لَيْلٍ عَلَيْهَا عَسَعَسَا..
هَذِهِ خُلَاصَةٌ ثَوْرَةٍ مَشْبُوبَةٍ
تَرَكْنَا لَنَا فِي كُلِّ سِرْجٍ بُرْنَسَا..
شَهِدَاؤُهَا كَانُوا بِرَوْضَةِ أَرْضِنَا
وَرَدَّا وَطِينًا لَا يُصَوِّحُهَا الْأَسَى

تَارِيخُنَا قَدْ رَصَعَتْهُ دِمَائُهُمْ لَمَّا قَضُوا مُسْتَرْخِصِينَ الْأَنْفُسَا. (1)

و لم يستطع سليمان جوادي أن يخلق حوارا حيا في أوبريت (خيمة الأفراح) إذ راح يكثر من مواقف المناجاة في قصائد وجدانية تكاد تكون قطع غنائية كاملة بذاتها ضاربا بذلك بالحوار الدرامي عرض الحائط مما جعل الصراع فيها سطحيا و لعل خير يجسد هذه الغنائية ما جاشت نفس البطل به و هو يغني شوقا و أسفا على عدم رؤية حبيبته:

قلبي فرقر طار شـور إلي نبغيه هذه مدة ما تفكر ما جاني
ما سول عن خاطري واش منويه ما دركوه محان كثرة كي محاني
ما قالش محبوب قلبي واش نبيه واش الضر إلى معذب حناني
ما قالش بزورتي يمكن تحبيه و ترجع الروح في الجسد الفاني
ما قالش نروحلو باه نواسيه ياك هو في الشاؤ ياما واساني
ما قالش نوانسو و تقرب ليه ياك في الشدة شحال طل علي وجاني
ما قالش نرد خير الى نشنيه ونوسع عن خاطرو قصرة و معاني
يا محبوبي ضر في ذاتي خافيه متمكن مني ساكن دخلاي
من غيرك شكون يا قاسي يشفيه و يردني مرتاح متهني كي زماني
يا محبوبي صد لي كـون نبيه من يوم فراقك و أنا بيك نـعاني⁽¹⁾

و يأخذ الحوار طابعا غنائيا بحثا في الأوبريت ذات الاتجاه العاطفي ممثلة بأوبريت (السخاب الأخضر) فالحوار فيها يخلو من أي صراع و ما هو إلا رصف لمشاعر و أحاسيس ذاتية كما يتضح في الحوار التالي:

ريم: يالـحـون السـمـاء، انـزـلي هـا هـنا
 وابـعـني أنـعـما بـين هـذا الهـنا
 نـعـمات الهـوى إذ تـهـز الدنـى
 طربـا بالآلي تـوجـوا بالـمنـى، رأس هـذا
 العـروس

سعيد: اضـحـكي يـا ربـى وابـتـسـم يـا زهـر
 إنـنـا في الهـوى حـول هـذا القـمـر
 قـد صـفـا لـحـنـنا، فارـقـصـي يـا شـجـر
 رقـصـات الشـدا، والعـبـير العـطـر.
 فرحـا بالـمنـى.⁽²⁾

1- سليمان جوادي: خيمة الأفراح ، تمثيلية غنائية، "مخطوطة"، ص: 3-4.

2- محمد الأخضر عبد القادر السانحي: واحة الهوى، ص: 85-86.

و نجد في بعض الأوبريتات و خصوصا الاستعراضية منها عجزا ظاهرا في التحكم في الحوار و جعله يتخذ طابعا مميزا بتغير الشخصية المسند إليها إذ كثيرا ما نجد الحوار على هيئة قصائد مطولة يعمل الشاعر على تقطيع أوصالها و توزيعها على السنة عدد من الشخصيات توزيعا شكليا، بحيث لو أنك قرأت الأداء أو المقاطع الغنائية المؤداة متناسيا أسماء الشخصيات المدونة أمام فقراته و أوصاله المتفرقة لأعطتك قراءة الحوار موضوعا واحدا، و لو أداه صوت ممثل واحد أو ممثلة واحدة لما أحس المتلقي أنه أمام أكثر من صوت، و لناخذ مثالا عن ذلك في كل أوبريت فيما يلي:

نموذج من أوبريت حكاية ثورة:

المطرب:

ذاتَ يَوْمَ عَصَفَ الْخَطْبُ بِنَا عَصْفًا شَدِيدًا
نَشَرَ الظُّلْمَةَ فِي الْأَفَاقِ حَتَّى لَا مَزِيدًا
قَوَضَ الْأَسْوَارَ فَاتَّهَرَّتْ وَأَلْقَاهَا بَعِيدًا
لَا دَوَالِي لَا حُقُولَ، كُلُّهَا عَادَتْ حَصِيدًا
وَالْمَوَاشِيَ وَالْمَرَاعِيَ كُلُّ شَيْءٍ قَدْ أُبِيدَا
وَتَشَتَّتَا مَعَ اللَّيْلِ طَرِيدَا وَشَرِيدَا

الأم:

وَقَضَيْتُ اللَّيْلَ وَحَدِيدِي	وَلَكُمُ كَانَ مَدِيدَا
كَانَ أَبْنَائِي صِغَارًا	وَالْأَسَى كَانَ عَنِيدَا
يَا لِقَلْبِي حِينَ أَحْكَمِي	فَدَعُونِي لَنْ أَعِيدَا
أَنَا أَمْ لَيْسَ قَلْبِي	صَخْرَةً لَيْسَ حَدِيدَا
إِنَّهَا مَاسَاهُ قَلْبٍ	كَادَ مِنْهَا أَنْ يُبِيدَا
لَمْ تَكُنْ كَالرَّيْحِ ثَارَتِ	وَانْتَهَتْ بَعْدَ قَلِيلِ
إِنَّهَا الطَّاعُونَ يُقْنِي	إِنَّهَا الدَّاءُ الْوَيْلُ
كُلُّ دَارٍ حَطَمَتْهَا	كُلُّ بَيْتٍ يَقْتِيلُ
وَالَّذِي عَاشَ كَمَنْ مَاتَ-	عَلِيلٌ أَوْ ذَلِيلُ
وَرَجَعْنَا نَطْلُبُ الْمَسْجِدَ	لَكِنْ مُسْتَحِيلُ
كَفَرَ الْمَسْجِدُ أَيْضًا	وَدَعَانَا لِلرَّحِيلِ ⁽¹⁾

نموذج من أوبريت الجزائر ملحمة البطولة و الحب:

صوت:

سَجِلْ لِتَارِيخِ الْفِدَاءِ
شُهِدَاؤُنَا بَحْرُ الدِّمَاءِ
أَرْوَاحُهُمْ مِلْءُ السَّمَاءِ
وَقُبُورُهُمْ طِيبُ الرَّغَامِ⁽¹⁾

الشاعر:

سَجِلْ لِتَارِيخِ الصُّمُودِ
أَعْيَا مَلَايِينَ الْجُنُودِ
وَحُطُوطُ مَوْتٍ فِي الْحُدُودِ
وَلَجَيْشُنَا كَانَ الزَّمَامُ⁽²⁾
سَجِلْ لِتَارِيخِ الْعِلْمِ

زكية:

يَخْتَالُ مَا بَيْنَ الْأُمَمِ
بِالسَّيْفِ قُمْئًا بِالْقَلَمِ
وَنِدَاؤُنَا: يَحْيَا السَّلَامُ

المجموعة:

سَجِلْ لِتَارِيخِ الْجَزَائِرِ
وَلِشَعْبِهَا، شَعْبُ الْجَبَابِرِ
شَعْبُ الْمَلَا حِمٍ وَالْمَآثِرِ
سَجِلْ لِتَارِيخِ الْأَنَامِ⁽³⁾

نموذج من أوبريت الجزائر الحب:

شاهدة أولى:

عَفَا اللَّهُ عَمَّا سَلَفَ ... ؟!
وَمَنْ رَامَ هَذَا .. ؟
وَهَلْ يَسْمَحُ اللَّهُ، أَنْ نَهْجُرَ الشُّهَدَاءِ
وَنَلْقَى بِمَنْ جَاهَدُوا

1- رَغَامٌ: الرَّغَامُ هُوَ الثَّرَابُ.

2- الزَّمَامُ: هُوَ الْمَقُودُ.

3- محمد بالقاسم خمار: الجزائر ملحمة البطولة و الحب، "أوبريت شعرية غنائية"، ص: 41.

فِي زَوَايَا الْعَقَاءِ
وَتَصْرُخُ فِي وَجْهِ أَوْرَاسٍ:
قِفْ
أَلَا لَا عَقَا اللَّهُ عَمَّا سَلَفَ!

شاهدة ثانية:

وَنُحْنِي الْخُدُودَ
لِمَنْ جَزَّ مِنَّا الرِقَابَ
لِيَصْفَعَنَا بِالْأُكُفِ
وَيُلْقَى بِتَارِيخِنَا فِي الضَّبَابِ
وَأَمْجَادُ أَبْطَالِنَا
وَيَسْلُبُ أَفْرَاحَ أَطْقَالِنَا
وَيَلْهُو بِهَا فِي مَدَارِجِهِ كَالْتَحَفِ؟
أَلَا لَا عَقَا اللَّهُ عَمَّا سَلَفَ

المجموعة:

أَلَا لَا عَقَا اللَّهُ عَمَّا سَلَفَ
سَتَمُضِي عَلَى الدَّرْبِ مِثْلَ السَّلَفِ
نُوحِدُ بِالْحُبِّ أَهْدَافِنَا
وَنُعْلِي صُرُوحَ الْحِمَى وَ الشَّرَفِ
وَنَبْنِي الْجَزَائِرَ.. يَا أَمْنَا
فَنَحْنُ شَبَابُكَ خَيْرَ خَلْفٍ.⁽¹⁾

نموذج من أوبريت ابن بولعيد:

المطرب:

فَمِنْ بَطْشِهِمْ غَابَ عِبْرَ الْجِبَالِ وَ فِي كُلِّ فَجٍّ⁽²⁾، وَ فِي كُلِّ غَارٍ
مَصَابِيحٌ مِنْ فِتْنَةِ الْحَقِّ قَامُوا وَ رَاحُوا يَخْطُونَ وَ عَدَا لِنِشَارٍ
وَ حَوْلَ خَلَاصٍ لِيَبْيُضَاءَ آتٍ عَلَى قِمَّةِ الْوَعْدِ الْكَلِيلِ⁽³⁾ غَارٍ⁽⁴⁾

1- محمد بلقاسم خمار: الأعمال الشعرية الكاملة، الديوان السادس، ج2، ص: 14-15.

2- فجٌّ: الفجُّ هو الطريق الواسع بين جبلين.

3- إكليل: الإكليل: هو التاج (ج) أكاليل.

4- غارٌ: شجرٌ طيب الرائحة، وَرَقُهُ دَائِمُ الْإخْضِرَارِ، وَ خَشْبُهُ صَلْبٌ، كَانُوا قَدِيمًا يَضْفَرُونَ مِنْ أَوْرَاقِهِ أَكَالِيلَ يُتَوَجَّوْنَ بِهَا رُؤُوسَ الْمُتَنَصِّرِينَ فِي الْحُرُوبِ.

يَجُوسُ بِهِمْ ابْنُ بُولَعِيدَ لَيْلًا خِلَالَ الدِّيارِ..

ابن بولعيد:

البدار..البدار⁽¹⁾

المطرب:

وَيَقْصِفُ سَمْعَ فَرَنْسَا الْأَصَمِّ

ابن بولعيد:

غَدًا سَوُوفَ يَنْدَلِعُ الْانْفِجَارُ

وَعَدَا مِنْ زَنَازِنِكَ الْمُرْعَبَاتِ سَيَجْرُفُكَ الزَّحْفُ زَحْفُ الْبَحَارِ

وَمِنْ قَمَمِ النَّارِ فَارْتَقِينَا سَتَطْلُعُ كَالْغَضَبِ الْمُسْتَطَارُ⁽²⁾

وَمِنْ وَأَفْدِيكَ نَمْدُ جُسُورًا لِنَعْبُرَ لِلْخُلْدِ وَالْإِتِّصَارِ⁽³⁾

فإذا حاولنا ضم أوصال المقاطع الشعرية في كل نموذج ببعضها و أهملنا كتابة (اسم الشخصيات) لم نجد أي نشوز في المعنى أو في الحالة النفسية أو في النسيج أو في الأسلوب فالحوار في كل نموذج ليس بحاجة إلى أكثر من صوت واحد ينقله:

إن الشعراء الذين لجأوا إلى مثل هذا يرون أن هناك قيمة درامية في التوحيد الأدائي بالضرورة في الخصائص المعنوية و السياقية و النفسية، بينما تقوم القيمة الفنية فيها على التفرق أو التوزيع على صوتين أو ثلاث لما فيه من تنويع أدائي يحقق عنصر الفرجة و الإمتاع، و يكاد يتسم الحوار في أوبريت (ابن بولعيد) بميزة واحدة فهو ذا هدف إعلامي استعراضي تسجيلي يرصد الحقائق بطريقة تقريرية على الرغم من قلته مما جعل الأوبريت ذات طابع استعراضي وثائقي أقرب منه إلى المسرح الغنائي:

ابن بولعيد: (يدخل فجأة مع بعض القادة) لا بد من النضال والمقاومة.

قائد: للقوات الفرنسية القدرة على السيطرة، فكيف يكون هذا النضال.

قائد آخر: نخرج للشوارع و نهيا الشعب للثورة.

ابن بولعيد: لا العمل السري يؤدي بنا إلى النجاح.

قائد: التنظيم السري؟

1- البدار: بَادَرَ إلى الشيء: أَسْرَعَ، بَادَرَ الشيء: عَالَجَهُ، بَادَرَ فلانا الشيء و اليه: سَبَقَهُ.

2- الْمُسْتَطِيرُ: هو السَّاطِعُ المنتشر في كل جهة.

3- صالح لمباركية: أوبريت مصطفى بن بولعيد، "مخطوطة"، ص:6-7

ابن بولعيد: نعم...و ننقل العمل النضالي من العاصمة الى أنحاء الوطن.

قائد: تقسيم الوطن الى مناطق و تعيين رؤساء المناطق مع المحافظة على السرية التامة في كل النشاطات.⁽¹⁾

و في مكان آخر من الأوبريت:

قائد: أين سي مصطفى؟

قائد آخر: أين سي مصطفى؟ الثورة اشتعلت واشتد أوارها⁽²⁾، أين سي مصطفى؟

قائد آخر: نريد السلاح، نريد السلاح، أين سي مصطفى؟

(يدخل سي مصطفى مع بعض المجاهدين)

قائد: الثورة بالبارود و الرصاص، هات السلاح يا بن بولعيد.

قائد آخر: الثورة عمت الأوراس وانتشرت في البلاد، الثوار يريدون السلاح.

ابن بولعيد: (فترة صمت) لا بد من السفر للخارج.

قائد: السفر ..

ابن بولعيد: نعم ... السفر الى الشرق، مصر.⁽³⁾

و إذا كانت الأوبريتات التعليمية باعتبارها مسرحيات شعرية قد تعرض الحوار فيها إلى ما قد يتعرض إليه حوار المسرحية الشعرية من عيوب تتمثل في الإطالة و الغنائية و الخطابية فان هذه النقصات لم تكن لتأثر على بنية النصوص لأنها بالدرجة الأولى قد جاءت في شكل مسرحيات غنائية مما جاز لها استخدام بعضا من المواقف الغنائية، و بدرجة ثانية حملت هدفا تعليميا مما سمح لها بتوظيف الأسلوب الخطابي و الحوار الطويل، أي أن هذه الأوبريتات قد قدمت جانب الفكرة على عنصر الحوار الدرامي.

و الشيء نفسه يقال عن الأوبريت العاطفية ممثلة بأوبريت (السحاب الأخضر) فإغراق حوارها في الغنائية ناجم عن اتجاهها الذي يعنى بالتعبير عن العواطف وهي بذلك تتشغل بالمعنى عن الحوار الحركي.

بينما يعطى الحظ الأوفر في الأوبريت الاستعراضية للغناء و التنوع الأدائي أو للفنون الحركية و الرقص وهي بذلك تغلب جانب الشكل على المضمون و تبيح الغنائية و الإنشاد، و تأتي إلى الأوبريت الواقعية و التي نلمس فيها اتجاهها مبشرا بإعطاء الحوار في الأوبريت طابعا واقعيا أولا

1- المصدر السابق، ص:12.

2- أوار: الأوار هو الحر، العطش.

3- نفسه، ص:19.

لكونه بلغة النثر و ثانيا لاتسامه بالإيجاز والقصر و التعبير الدرامي مقتربا من مميزات الحوار الدرامي.

و حسب رأيي فإن عز الدين ميهوبي باتجاهه هذا المنحى في لغة الحوار قد وضع اللبنة الأولى باتجاه مسرحية غنائية فنية تتخذ من النثر لغة للحوار بينما تختص لغة الغناء بالشعر، مخلصا الأوبريت أو المسرحية الغنائية في الجزائر من تبعية المسرحية الشعرية، هذا الفصل الذي كان من الواجب مراعاته لعدم تداخل جنس المسرحية الشعرية مع جنس المسرحية الغنائية ، و تأكيدا أن وسيلة التعبير في الأولى هي الشعر بينما أداة التعبير في الثانية هي الغناء.

و هكذا نقول أن المسرحية الشعرية لا يمكن لها أن تقبع تحت ظل المسرحية الغنائية ، و إنما نلفت النظر إلى أن المسرحية الغنائية لا يمكن أن تنحصر في المسرحية الشعرية، فكل مسرحية شعرية جاز لها أن يطلق لفظ المسرحية الغنائية عليها إذا ما هي احتوت على قصائد غنائية أوكل لها من يلحنها.

و خلاصة ما قد نصل إليه أن المسرحية الغنائية أو الأوبريت في الجزائر قد أخذت من المسرحية الشعرية مطية للولوج إلينا باعتبارها فنا غريبا علينا أو وقع التباس بينهما لضيق المسافة الفاصلة بين ظهورهما فما كاد الشعب الجزائري يتعرف على المسرحية الشعرية و يقدم على التأليف فيها حتى ظهرت المسرحية الغنائية بل لعل المعين الذي أخذت منه المسرحية الشعرية هو نفسه المعين الذي أخذت منه المسرحية الغنائية تأسيا بنظرائنا في المشرق العربي.

فكان من الطبيعي أن يحدث الاختلاط و التداخل بين الجنسين، فالفنون عادة ما تتطلب فترة طويلة من الألفة تستوفي شروط النضج و عادة ما يكون الميلاد الطبيعي لجنس أدبي ما و جنس آخر مفصولا بفترات زمنية طويلة نوعا ما كافية لتغيير الأفكار و المذاهب و حتى الظروف الاقتصادية و الاجتماعية التي أفرزتها، أما ما حدث عندنا فهو نوع من الولادة القيصرية دون استوفاء المسرحية الغنائية حقها من النضج .

و هكذا فإن ما وُظف من غناء في أوبريتات محمد الأخضر السائحي لم يكن إلا لأغراض تعليمية بالدرجة الأولى و ليس من أجل خلق مسرح غنائي و في تطور لاحق ظهرت الأوبريت في قوالب عاطفية و استعراضية، قبل أن تأخذ اتجاها واقعا في الأوبريت الواقعية بتوظيفها للحوار النثري و ان لم تسلم الأوبريت أو المسرحية الغنائية في الجزائر بأنواعها من التجريب كما كنا قد رأينا سابقا.

5- اللغة و الأسلوب:

إن لكل كاتب أسلوب يجعله يملك نظرة خاصة للغة و طريقة منفردة في خلقها«فكل أسلوب صورة خاصة بصاحبه تبين طريقة تفكيره و كيفية نظرته إلى الأشياء و تفسيره لها و طبيعة انفعالاته»⁽¹⁾.

و بهذا فالأسلوب يرتبط ارتباطا كبيرا بالتفكير و الإحساس لذا يمكن اعتباره«هو طريقة الكاتب الخاصة في التفكير و الرؤية و الطريقة الخاصة في الشعور و الرؤية ستقرض طريقة خاصة في استخدام اللغة. فالأسلوب الصادق إذن يجب أن يكون فريدا، إذا كنا نفهم من عبارة الأسلوب الصادق تعبيراً لغوياً كافياً كل الكفاية عن طريقة الكاتب في الشعور»⁽²⁾.

و نظراً لهذه الأهمية التي يكتسبها الأسلوب و دوره في الحكم على العمل الأدبي ارتأينا أن نقف عند هذا الجانب لنكشف أهم الخصائص الأسلوبية التي تلفت النظر في نصوص الأوبريت الجزائرية.

لعل أول خاصية اتسمت بها الأوبريت التعليمية عند **محمد الأخضر السائحي** هو ذلك الأسلوب المشوق الذي قدمت به، حيث افتتحت أوبريت (أنا الجزائر) بمقطع غنائي و امرأة من وراء أسوار السجن، مما يستدعي لفت الانتباه، بينما تم التقديم لأوبريت (حكاية ثورة) بمظهر معبر و هو منظر الشموع المشتعلة و الجو الاحتفالي الذي يدل على عيد ميلاد البنت العاشر، فالأم تضع يدها على رأس ابنتها تدللها وتخاطبها، و كان السفر في الزمن و اختراق شخوص مجازية أسلوباً متميزاً في إيصال الأفكار في أوبريت (عزيز و عزيزة)، في حين صبت أوبريت (نجمة خضار) في قالب الخرافة التي تعتبر عامل جذب وخصوصاً بالنسبة للصغار لما تحمله بين طياتها من عوالم خيالية .

و مما يلفت الانتباه في هذه الأوبريتات أن الحوار فيها لا يخلو من استخدام أسلوب الاستفهام ففي أوبريت (أنا الجزائر) يتخلل الأوبريت جملة من الأسئلة البسيطة التي يطرحها الجندي مثل: **من يكونون؟ ، عجباً من ذا؟ من أجل معرفة اسم (المار) و هذه الأسئلة تساعد على تركيز المشاهد و مزيد من الاستيعاب و نفس الشيء بالنسبة إلى استخدام الأسئلة من طرف البنت في أوبريت (حكاية الثورة) و ذلك من أجل عدم قطع مجرى السرد الطويل الذي قد يجعلهم يفقدون الانتباه. فالبنت تستطلع ماضي أمها بمجموعة من الأسئلة و الاستفسارات لتدرك حقيقة وجودها و ظهورها في الحياة، في حين تبدأ أوبريت (عزيز و عزيزة) بسؤال استنكاري تتوجه به لعزيز الذي ينكر ماضي الجنود و لا ينهي الحوار إلا بشكر عزيز للتاريخ و عزيزة على تبصيره بحقائق الماضي.**

1- عبد السلام المسدي: الأسلوبية و الأسلوب، الدار العربية للكتاب، مطبعة الشركة التونسية لفنون الرسم، تونس، ط 2، 1982، ص: 66.

2- عز الدين اسماعيل: الأدب و فنونه، دار النشر المصرية، مصر، دط، د ت، ص: 37.

هذا ولقد استطاع محمد الأخضر السائحي أن يقدم قصة (حكاية ثورة) بطريقة جذابة و بسيطة مستخدما عبارات : كان هذا في زمان غابر، ذات يوم عصف الخطب بنا، اسمعي سوف أحكي، أنت يا قرة عيني، ثم متابعة السرد، و نفس الشيء بالنسبة لأوبريت عزيز و عزيزة حيث وظف العبارات مثل: ذات يوم ..يوم بعيد ..منذ مائة عام أو يزيد...، هكذا بدأت القصة..شأن كل قصة و الآن اسمعا يا ولدي بقية الحديث شأن كل حديث... ذات يوم مثل هذا، تلك هي القصة يا ولدي..بسيطة في الأحداث عميقة في معانيها... و حذار يا ولدي أن تخذعا بأن الثورة هي نهاية مرحلة و أن الاستقلال هو نهاية الثورات أو خاتمة المطاف... و كل هذه الأساليب هي عامل على جذب لمتابعة التفاصيل.

و يعتمد الشاعر إلى تغيير الراوي و من ثم تغيير الصوت الذي يقوم بعملية السرد بين الشخص (الأم، المجموعة، أحدهم) من أجل التنوع في نبرات الصوت كطريقة تعمل على المزيد من لفت الانتباه، و غيرها من الأساليب التي لا تدعو إلى الملل كقصر النصوص الأوبريتية في كل من (أنا الجزائر) و (حكاية ثورة)، و اعتمادها على شخصيات قليلة، و جمل بسيطة، بلغة عربية فصحي سهلة و مألوفة و معبرة.

و قد سجلت ظاهرة التكرار حضورا قويا في أوبريتات محمد الأخضر السائحي التعليمية خالقا بذلك العديد من الصور المكررة ذات إيقاع متناسق بشكل يستدعي التفاعل مع اللغة المنغمة و إعطاء المتعة، و لعل دواعي التكرار وجدانية و تعليمية بالدرجة الأولى ، متخيرا الألفاظ المؤثرة بموسيقاها الهامسة مثل: الأزهار، الصباح، الغناء، الحب، السهر، السمر، الجراح، الصباح..

و كثيرا ما تعلو النبذة الخطابية عند محمد الأخضر السائحي مستخلصا جملة من الدروس و الحكم من أجل غرس القيم الأخلاقية و الاجتماعية و العادات و السلوكات من أجل التأثير في النشء خصوصا و أن الجزائر تبدأ مرحلة جديدة فالشباب في حاجة ماسة إلى موجه يرشدهم و يأخذ بيدهم فمن الحكم نورد الأمثلة التالية: "و رأينا الذل....خير منه أحشاء القبور⁽¹⁾"، "هكذا كل عظيم يركب الأمر العظيم، إن يعيش عاش عزيزا، أو يموت مات كريما⁽²⁾"، " إن من يحيا عزيزا، يرفع العالم قدره⁽³⁾ " تصرع الليث ذئاب، حين لا يلقي النصير⁽⁴⁾"، ليس في الوحدة و القوة، شيء بعسير⁽⁵⁾.

1- محمد الاخضر السائحي: الراعي و حكاية الثورة، ص: 53.

2- نفسه، ص: 55.

3- نفسه، ص: 59.

4- نفسه، ص: 42.

5- نفسه: 43.

و من بين الدروس التي يقدمها ما جاء في الآيات عن مفهوم الزواج، فالزواج في ظل العبودية و الاستعمار ما هو إلا افتضاح و امتهان للكرامة:

عزيز (دهشا):

وَ الْقِرَانُ الَّذِي اتَّفَقْنَا عَلَيْهِ هَا هُنَا قَبْلَ لَحْظَةٍ؟

عزيزة:

.. لَا قِرَانًا

مَا الزَّوْاجُ الدَّلِيلُ إِلَّا افْتِضَاحٌ رَاحَ يُغْرِي جَبَانَةً وَ جَبَانًا

أَنَا لَنْ أَقْبَلَ الزَّوْاجَ .. سَابَقِي عَانِسًا .. أَوْ نَتَالُ مُنَاتَا

لَمْ أَعُدْ أَقْبَلُ التَّحَدِي .. كَفَانَا مَا لَقِينَا مِنَ الشَّقَاءِ، كَفَانَا⁽¹⁾

و يحذر الشاعر الفلاح على العمل مؤكدا على ضرورة بذل الجهد و التفاني في خدمة الأرض:

فلاح 2:

أَحْـذَرُوا مِنْ الْوَتَى⁽²⁾ وَ الْكَسَلِ

وَدَائِمًا فِي يَقْضَاةٍ وَ دَائِمًا لِلْعَمَلِ

فَأَرْضُنَا جَمِيعًا تَقْتِنُ كُلَّ الْبُذُولِ

.....

إِيَّاكُمْ مِنْ غَفْلَةٍ وَ حَازِرُوا مِنْ زَلَلِ⁽³⁾

لَمْ يَنْتَهِ الدَّرْبُ بِنَا مَا زَالَ نِصْفُ الْعَمَلِ

تَذَكَّرُوا مَنْ سَقَطُوا مِنْ أَجْلِكُمْ فِي الْجَبَلِ

وَ حَقَّقُوا لِلشَّهَادَا فِي الْأَرْضِ أَعْلَى الْأَمَلِ

وَ وَاصْلُوا زَحَقَكُمْ لِلنَّصْرِ أَوْ لِلْأَجْبَلِ

سَيَقْتَدِي آخِرُنَا مِنْ بَعْدِنَا بِالْأَوَّلِ⁽⁴⁾

و يدعو محمد الأخضر السائحي المرأة إلى المساهمة في بناء الجزائر جنبا إلى جنب مع

الرجل ماحيا بذلك النظرة التقليدية التي طالما اعتبرت المرأة خلقت لأجل القيام بأمور المنزل فحسب:

1- محمد الاخضر السائحي: أوبيرات عزيز و عزيزة "مخطوطة"، ص: 50.

2- وَتَى: وَتَى الرَّجُلُ فِي الْأَمْرِ: فُتِرَ وَ ضَعُفَ وَ كَلَّ.

3- زَلَلٌ: الزَّلَلُ هُوَ ارْتِكَابُ الذُّنُوبِ.

4- نفسه، ص: 58.

الفتاة 2:

أَنَا عَامِلَةٌ قَدْ أَتَى أَخْتَاهُ وَقَتُ الْعَمَلِ
وَمَضَى أَمْسٌ وَوَلَّى عَهْدُهُ وَمَضَى أَمْسٌ وَوَلَّى عَهْدُهُ
أَنَا فِي الْمَدْرَسَةِ مِثْلُ أَخِي وَ أَرَى الْمَكْتَبَ مِثْلُ الْمَنْزِلِ
ثَوْرَةُ التَّحْرِيرِ خُضْنَاهَا مَعًا فَلَنَسِرَ فِي ثَوْرَةِ الْمُسْتَقْبَلِ
لَمْ يَعُقْنِي ابْنِي وَلَا حُبِّي لَهُ عَنْ نِضَالِي عَنْ جِهَادِي الْأَوَّلِ

الفتاة 1:

وَأَنَا مِثْلُكَ أَمْشِي فِي طَرِيقِي لِلْحَيَاةِ
وَطَنِي يَدْعُو بَنِيهِ مِثْلَمَا يَدْعُو الْبَنَاتِ
فَأَنَا فِيهِ حَقٌّ وَ عَلَيْنَا وَاجِبَاتُ
فَلَنَسِرَ جَنَبًا لَجَنَبِ الْفَتَى مِثْلُ الْفَتَاةِ
كُنَّا أَمْسَ حُمَاةَ كُنَّا الْيَوْمَ بَنَاتِ (1)

و يخاطب عزيز و عزيزة و من خلالهما النشء الجديد مقدما له درسا في أهمية العمل معتبرا
إياه أساس كل تقدم فيقول على لسان التاريخ:
..فالإرادة الإنسانية لا تقهر..فقط أن تدرك أن تعرف..أن تعمل.. العمل كلمة رائعة لو
تدركان..منها سحر الوجود فيها عظمة الإنسان..ورقي الأمم..العمل.. انه هو أساس الثورة كل ثورة
أي ثورة..بل إن الثورة هي العمل نفسه وثورة بلا عمل..هي قلب أجوف بلا نبضه بلا حياة بلا
فجر..بلا مستقبل..وحذار يا ولدي أن تخدعا بأن الثورة هي نهاية مرحلة وأن الاستقلال هو نهاية
الثورات أو خاتمة المطاف..(2)

و يستطرد الحوار بين مسعود ونوار حول من يظفر بنجمة بإعطاء الشاعر على لسان نوار
درسا في مفهوم الحب الحقيقي الذي لا تزلزله مغريات الحياة.
مسعود:

نَعَمْ .. وَ مُتْ بِالْعُمَّةِ
وَمَالِي الْكَثِيرُ وَ خَيْرِي الْوَفِيرُ
وَكُلُّ شَيْءٍ غَالِي قَدَّمْتُهُ لِخَالِي

1- المصدر السابق، ص: 60 - 61

2- نفسه، ص: 57.

وَإِنْ أَرَادَ عُمَرِيُّ بِذَلِّهِ فِي الْمَهْرِ

نوار يواصل حوارَه مع مسعود:

الْحُبُّ يَا أَيُّهَا الْمَعْرُورُ مُنْتَصِرٌ
وَالْحُبُّ أَقْدَسُ مِنْ مَالٍ يُدْنَسُ
وَالنَّجْمُ فِي الْأَفْقِ لَا فِي الْأَرْضِ مَسْكَنُهُ
وَلَيْسَ يُبْصِرُهُ فِي النَّاسِ عُمَيَانُ⁽²⁾

و تبرز الخطابية بشكل واضح في هذه الأبيات التي يتوجه بها نوار إلى أهل القرية داعيا إياهم إلى ضرورة التحلي بالشجاعة و مواجهة الغول حتى دحرها، في قوله:

نوار:

دَعُوا الْحَزْنَ لَيْسَ تُفِيدُ الدُّمُوعُ
فَلَمْ يَخْلُقِ اللَّهُ لِلْغُولِ قَلْبًا
إِذَا شِئْتُمْ أَنْ تَكْفُؤُوا الْأَذَى
وَهِيَاجُ أَجْمَعُوا هَا هُنَا أَمْرُكُمْ
وَحَلُّوا الْبُيُوتَ، فَإِنَّ الْبُيُوتَ
إِلَى الْقِمَمِ الشَّمِّ فَوْقَ الْجِبَالِ
سَنَقْضِي عَلَى الْغُولِ مَهْمَا عَتَتْ
وَلَيْسَ يُفِيدُ الْبُكَاءُ وَالنَّادَمُ
وَلَا أَوْدَعَ اللَّهُ فِيهَا الشَّيْثَ⁽³⁾
فَادْكُوا الشَّعُورَ بِهِذَى الرَّمَمِ⁽⁴⁾
فَلَنْ يَنْجَحَ الشَّعْبُ مَهْمَا انْقَسَمَ
مَقَرُّ الضَّعِيفِ وَ مَثْوَى الْهَرَمِ⁽⁵⁾
وَكُورُ الشُّؤْرِ أَعَالِي الْقِمَمِ
فَمَا الْغُولُ عِنْدِي إِلَّا حُلْمُ⁽⁶⁾

و يستعين الشاعر بالرمز في بسط شخصياته الجندي رمز لفرنسا، المرأة رمز للجزائر، الأم رمز للجزائر الاستعمار، البنت رمز للجزائر الاستقلال، عزيزة و عزيزة رمز لعزة الإنسان الجزائري نجمة رمز للجزائر الغول رمز لفرنسا، و هذا الأسلوب لا يستخدم كصورة فنية إيحائية و إنما لغرض تعليمي يجسد الفكرة بكثير من البساطة و التشويق مما يسهل على أي إنسان اكتشاف كنهها و استيعاب أفكارها.

و هو في كل هذا يتحرى المباشرة و الوضوح في إيصال رسالته التعليمية خشية الوقوع في التعقيدات الفنية التي قد لا يفهمها الجمهور.

1- وَجَدَانُ: هُوَ النَّفْسُ وَ قَوَاهَا الْبَاطِنِيَّةُ.

2- محمد الأخضر السائحي: أوبريت نجمة خضار "مخطوطة"، ص: 11-12.

3- شَيْمَةٌ: الشَّيْثَةُ هِيَ الْخُلُقُ وَ الطَّبِيعَةُ (ج) شَيْمٌ.

4- رَمَّةٌ: هِيَ الْعِظَامُ الْبَالِيَّةُ (ج) رَمَمٌ.

5- هَرَمٌ: الْهَرَمُ هُوَ الشَّيْخُ الَّذِي بَلَغَ أَقْصَى الْكِبَرِ.

6- نَفْسُهُ، ص: 24-25.

و يظهر طغيان النبوة الخطابية المرتكزة في صياغتها على الأدوات المستعملة في الخطب عادة، كأدوات الاستفهام، و الأمر و النهي و النفي، و التوكيد، و النداء، و التحريض، و هذا في الأوبريتات: (أنا الجزائر)، (عزيز و عزيزة)، (مسيرة الجزائر)، (الجزائر ملحمة البطولة و الحب) (صوت الأحرار) باعتبارها ذات مضامين إصلاحية تدعو إلى مواكبة الحضارة و التطور على جميع المستويات.

و لعل هذا الأسلوب الخطابي أنجع مع شعب لا يزال حديث عهد بالاستقلال و لا يجد وجهة يوليها بعدما فتح عينيه على بنية عمل الاحتلال على تمزيقها كلية، هذا ما جعل الشعراء يتجهون أسلوب الدعوة الصارخة إلى الحذر من المكائد، و اللحاق بركب الأمم، و النهوض بالقطاعات الزراعية الصناعية و الثقافية و الحرس على بناء جيش يستطيع الوقوف في وجه الغاصبين.

لقد شحن محمد عبد القادر بلقاضي أوبريت صوت الأحرار بنبرة تستثير الهمم و تهز العواطف، و تبصر الشباب، و تضرب الأمثال حتى أوشك أن يتحول إلى خطيب.

المشهد3- الثورة الثقافية:

بِالْعِلْمِ نَبْنِي مَا نَشَاءُ وَ بِالثَّقَافَةِ نَرْتَقِي
مَادَامَتِ الْأَجْيَالُ مِنْ تِلْكَ الْمَدَارِسِ تَسْتَقِي
أُبَشِّرُ بِطُولِ سَلَامَةٍ يَا نَشْءُ فِيهَا وَ اسْبِقْ!
إِنَّ النَّجَاحَ كَمَا تَرَى حِلْفَ اللَّيْبِ الْأَحْنَقِ!(1)

رنين المقلّمات وصرير الأقلام-صوت من الجماعة:

إِسْمَعْ رَنِينَ الْمِقْلَمَاتِ مَعَ النَّشِيدِ الْأَرْوَعِ
وَ صَرِيرِ أَقْلَامٍ، وَ غَنَّةٍ(2) طَالِبٍ مُتَطَوِّعِ
وَ اجْلِسْ بِحُلُقَةٍ، فِي مَسْجِدٍ، مُتَرَبِّعِ
وَ انْهَلْ وَ قُلْ: سُبْحَانَ رَبِّ الْعَالَمِ الْمُتَضَعِّعِ

سر العوالم- صوت آخر:

هَذِي بَوَاحِرُ فِي الْقَضَاءِ وَ ذَاكَ صَارُوخُ سَمَا
نَحْوَ الْكَوَكِبِ، بَاحِثًا عَمَّا يُلَاقِي فَشِي السَّمََا
أُتْرَى هُنَاكَ سَاكِنُونَ وَعَانِشُونَ بِهَا ... فَمَا؟
لَوْ كُنْتُ تَدْرِي لَاتَّخَذْتُ إِلَى الْعَوَالِمِ سُلْمَا

موقف الجزائر-صوت آخر:

1- حَذَقَ: حَذَقَ الْعَمَلُ، وَ فِيهِ: تَمَهَّرَ فِيهِ، فَهُوَ حَادِقٌ.

2- غَنَّةٌ: الْغَنَّةُ هِيَ صَوْتُ يَخْرُجُ مِنَ الْخَيْشُومِ، وَهَذَا بِمَعْنَى كَثَرِ صَوْتِهِ وَتَكَرُّرِهِ حَتَّى سَمِعْتَ لَهُ غَنَةً.

العَصْرُ عَصْرُ الْعِلْمِ، فَانْهَضْ لَا تَكُنْ مُتَخَلِّفاً
وَالْعَالَمُ الْعَرَبِيُّ أَصْبَحَ شَمْلُهُ مُتَالِفاً⁽¹⁾
وَالْعَالَمُ الْعَرَبِيُّ ظَلَّ مُشْتَتَاً مُتَخَلِّفاً
يَا ابْنَ الْجَزَائِرِ قُمْ وَجَدِّدْ لِلْجَزَائِرِ مَوْقِفَا

المصير الباسم-صوت آخر:

يَا ابْنَ الْجَزَائِرِ كَانَ نَصْرُكَ بِالْحُسَامِ الْقَاسِمِ
وَبِقُوَّةِ الْإِيمَانِ دَوْماً، وَالتَّضَالُّ الْحَاسِمِ
فَارْسُ طَرِيقِكَ لِلْبِنَاءِ عِدَاً بِرَيْشَةٍ رَاسِمِ
وَاسْلُكْ مُتَنَدٍ⁽²⁾ الْخَطِيءَ نَحْوَ الْمَصِيرِ الْبَاسِمِ...

المشهد4-تقرير المصير- جماعة من المناضلين في سبيل بناء الوطن:

مُسْتَقْبَلُ الْأَجْيَالِ بَيْنَ يَدَيْكَ لَا تَتَّـرَدَدِ
قَرَّرْ مَصِيرَكَ تَحْتَ جَبْهَتِكَ الرَّشِيدَةِ بِالْيَدِ
وَخُذِ الصِّرَاطَ مَذْهَباً مِثْلَ النَّبِيِّ مُحَمَّدٍ
إِنَّ الْمُنَاضِلَ مَنْ يُنَاضِلُ فِي الصُّفُوفِ وَيَهْتَدِي⁽³⁾

و تركيز هؤلاء الشعراء على المضمون الإصلاحي جعلهم يهملون جانب الشكل فجاءت لغتهم مباشرة تقريرية استجابة للمناسبات الوطنية العابرة بعيدة كل البعد عن لغة الشعر، قريبة من النثر.

فأبو القاسم خمار مثلاً يعمد إلى رصف العبارات الجزلة القوية متناسياً أن لغة الشعر هي لغة إيحائية تصويرية، ظناً منه أن الحديث عن الثورة يتطلب لغة ثورية فتكثر عنده المفردات: النزال، الدم الطعان، الغدر، الضرام، الحطام، عصف، انفجار، جمر، صخر، النفير، الشرور، القتال، الخراب..

و في ظل تبني الجزائر لجملة من الإصلاحات على المستوى الاجتماعي و الاقتصادي و السياسي الذي شهدته البلاد مع الثورات الثلاث الصناعية، و الزراعية، و الثقافية، دخلت القاموس الأوبريتي مفردات و تراكيب و شعارات تعبر عن الواقع الجزائري الجديد و خصوصاً تلك التي كانت مناسبة: (حكاية ثورة)، (عزيز و عزيزة)، (مسيرة الجزائر)، (الجزائر ملحمة البطولة و الحب) (علجية و حكاية نصر)، (صوت الأحرار)، و لأنها أرخت لمرحلة الثورة التحريرية و الثورات الصناعية و الزراعية و الثقافية فلقد نهلت من مفردات متنوعة، حيث لم تخلو الأوبريتات من المفردات

1- تألق: يتألق، تألقا البرق أو الكوكب: لمع و أضاء.

2- اتأد: يتأد الرجل: تألَّى و تمهل.

3- محمد عبد القادر بلقاضي: "صوت الأحرار" مجلة الثقافة، ص: 170-172.

[illegible]

(3) «(68) ☒☹↗⚡♦◻🌀📺🔍✂️ 🔢■💾🌐»

فَأَيُّنَ عَادَ وَ ثَمُودُ؟
 قَدْ أَهْلَكُوا بِالطَّاغِيَّةِ!
 وَ أَرْسَلَ اللَّهُ عَلَيْهِمْ صَرْصَرًا!...
 وَأَيُّنَ فِرْعَوْنُ وَ حَوْلَهُ الْجُتَّى؟
 قَدْ أَغْرَقُوا جَمِيعَهُمْ فِي الْبَحْرِ!
 وَ سَوْفَ يَصْلَوْنَ جَحِيمَ الْجَمَّةِ (4)

معنى الآيات مأخوذ من قوله تعالى: «»







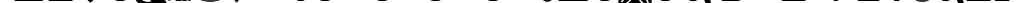


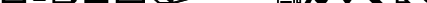
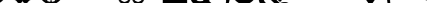





5- جَدَدٌ: جَدَدَ الْأَمْرَ: أَنْكَرَهُ مَعَ عِلْمِهِ بِهِ وَ لَمْ يَعْتَرَفْ بِهِ.

(6)
(4)

(7) ⁽⁵⁾ 

(9) «(8) 

فَاخْتَارَكَ اللَّهُ لِتَبْقَى آيَةً
سُبْحَانَ مَنْ جَعَلَ مِنْ نَهَايَةِ
بَدَايَةِ مَا كَانَ عِيْدًا لِلْمَمَاتِ
عِنْدَهُمْ أَصْبَحَ عِيْدًا
لِلْحَيَاةِ عِنْدَنَا
أَصْبَحَ عِيْدًا
لِلْحَيَاةِ عِنْدَنَا
سُبْحَانَ مَنْ أَخْرَجَ مِنْ ظِلَامِهِمْ
نُورًا لَنَا

1- نَحْسٌ: الشُّؤْمُ.

2- خَزَى: خَزَى الرَّجُلُ: ذَلَّ وَهَانَ، وَقَعَ فِي بَلِيَّةٍ وَشَرٍّ وَ اقْتَضَحَ.

3- فصلت: الآيتان (15- 16).

4- طَاغِيَّةُ: الْجَبَّارُ، الْمُتَكَبِّرُ الْعَاتِي، الصَّاعِقَةُ.

5- عَات: الْعَبِي هُوَ الْجَبَّارُ، وَيُقَالُ: لَيْلٌ عَاتٍ أَيْ شَدِيدُ الظُّلْمَةِ وَمَلِكٌ عَاتٍ أَيْ قَاسِي الْقَلْبِ.

6- حَسُومٌ: الْحَسُومُ هُوَ الشُّؤْمُ وَ النَّحْسُ يُقَالُ: أَيَّامٌ حَسُومٌ أَيْ انْقَطَعَ خَيْرُهَا.

7- صَرَاعٌ: صَرَاعٌ غَيْرُهُ: طَرَحَهُ عَلَى الْأَرْضِ فَهُوَ مَصْرُوعٌ.

8- **أَعْجَازُ: أَعْجَازُ النَّخْلِ: أَصُولُهَا.**

9- الحاقّة: الآيات (05 - 08).

(1) «(9) <⊗↯○•

لَا ظَلَمَ فِيهِ، لَا، اسْتَغْبِ إِتَدَ
وَلَا رُكُوعَ أَبَدًا لِأَحَدٍ
سِوَى لِرَبِّ الْعَالَمِينَ الْاَوْحَدِ
لَا فَضْلَ فِيهِ أَبَدًا بَيْنَ الْعَبَادِ
إِلَّا لِمَنْ كَانَ تَقِيًّا مُتَّقِيًّا (2)

و لا يتوقف توظيف المعجم القرآني عند هذا النموذج و إنما اكتفينا به على سبيل المثال لا الحصر فلقد أبدى الشعراء من أمثال: **محمد الأخضر السائحي**، **أحمد الطيب معاش**، **محمد عبد القادر بلقاضي**، **محمد الأخضر عبد القادر السائحي** تأثرا ظاهرا بلغة القرآن إلى حد الاستعانة بها في تشكيل تجربتهم الإبداعية الأوبريتية، غير أن هذا التأثير يبدو محصورا على اللفظ دون المعنى في المثال السابق، مما يكسب الأبيات الشعرية نوعا من الضعف، و يصبغ على الشعر معينا لفظيا واحدا مما يدل

3- الحجرات: الآية 13.

سَوْفَ نَذْرُوهُمْ رَمَادًا
وَمَحَالٌ أَنْ يَنَامُوا
إِثْمُهُمْ مِثْلُ الرَّمَالِ
وَمَحَالٌ أَنْ يَنَامُوا
وَاضْرِبُوهُمْ عَنْ يَمِينٍ
وَاضْرِبُوهُمْ عَنْ شِمَالٍ⁽¹⁾

.⁽²⁾ (5)

في حين استوحت الصورة اللفظ و المعنى معا و نجد ذلك في قول مصطفى بلقاسمي:

بـ (بوطالب) زَحَفُوا كَالْجَحِيمِ
تَمَيَّزَ⁽³⁾ غِيظًا⁽⁴⁾ فِيرَمِي (وستيلي)
وَ أَضْرَمَهَا السَّمْرُ فِي كُلِّ سَاحِ
وَ فِي كُلِّ حَيٍّ جَحِيمٍ تَلْظَتْ
فَقُوجٌ يَجُوسُ خِلَالَ الدِيَارِ
وَ قُوجٌ عَلَى أَثَرِ قُوجٍ يَجِيءُ
وَ قُوجٌ يَلْاحِظُهُمُ لِلْهَضَابِ

وَ نَارٌ (رفاعة) ذَاتُ التَّهَابِ
وَيَقْصِفُ (بوعريف) رَعْدَ انْصِبَابٍ⁽⁵⁾
فَفِي كُلِّ شَبْرٍ غَضُوبٌ جَسُورٌ
تُهَيِّئُ لِلْغَاصِيَيْنِ الْفُـدُورُ
وَ قُوجٌ يَحَاصِرُهُمْ فِي الْجُحُورِ
عَلَى إِثَرِهِ عَاصِفَاتٌ تَمْـُورُ
وَ قُوجٌ يَجِيءُ لِيَحْمِيَ الظُّهُورُ⁽⁶⁾

فهذه الأبيات جاءت في تركيب لغوي استوحت ألفاظ و معنى الآيات: »

[illegible]

1- محمد الأخضر السائحي: أوبيرات عزيز و عزيزة "مخطوطة"، ص: 54-55.

2- الواقعة: الآيات (4 - 6).

3- تَمَيَّزَ: تَمَيَّزًا شَيْءٌ: ائْتَصَلَ مِنْ غَيْرِهِ وَانْعَزَلَ، تَمَيَّزَ الرَّجُلُ مِنَ الْغَيْضِ: تَقَطَّعَ.

4- غَيْظٌ: الغيظ هو سَوْرَةُ الغَضَبِ أو شدته.

5- صالح لمباركية: أوبريت مصطفى بن بولعيد "مخطوطة"، ص: 18.

6- نفسه، ص 17

① ② ③ ④ ⑤ ⑥ ⑦ ⑧ ⑨ ⑩ ⑪ ⑫ ⑬ ⑭ ⑮ ⑯ ⑰ ⑱ ⑲ ⑳ ㉑ ㉒ ㉓ ㉔ ㉕ ㉖ ㉗ ㉘ ㉙ ㉚ ㉛ ㉜ ㉝ ㉞ ㉟ ㊱ ㊲ ㊳ ㊴ ㊵ ㊶ ㊷ ㊸ ㊹ ㊺ ㊻ ㊼ ㊽ ㊾ ㊿ 𐀀 𐀁 𐀂 𐀃 𐀄 𐀅 𐀆 𐀇 𐀈 𐀉 𐀊 𐀋 𐀌 𐀍 𐀎 𐀏 𐀐 𐀑 𐀒 𐀓 𐀔 𐀕 𐀖 𐀗 𐀘 𐀙 𐀚 𐀛 𐀜 𐀝 𐀞 𐀟 𐀠 𐀡 𐀢 𐀣 𐀤 𐀥 𐀦 𐀧 𐀨 𐀩 𐀪 𐀫 𐀬 𐀭 𐀮 𐀯 𐀰 𐀱 𐀲 𐀳 𐀴 𐀵 𐀶 𐀷 𐀸 𐀹 𐀺 𐀻 𐀼 𐀽 𐀾 𐀿 𐁀 𐁁 𐁂 𐁃 𐁄 𐁅 𐁆 𐁇 𐁈 𐁉 𐁊 𐁋 𐁌 𐁍 𐁎 𐁏 𐁐 𐁑 𐁒 𐁓 𐁔 𐁕 𐁖 𐁗 𐁘 𐁙 𐁚 𐁛 𐁜 𐁝 𐁞 𐁟 𐁠 𐁡 𐁢 𐁣 𐁤 𐁥 𐁦 𐁧 𐁨 𐁩 𐁪 𐁫 𐁬 𐁭 𐁮 𐁯 𐁰 𐁱 𐁲 𐁳 𐁴 𐁵 𐁶 𐁷 𐁸 𐁹 𐁺 𐁻 𐁼 𐁽 𐁾 𐁿 𐂀 𐂁 𐂂 𐂃 𐂄 𐂅 𐂆 𐂇 𐂈 𐂉 𐂊 𐂋 𐂌 𐂍 𐂎 𐂏 𐂐 𐂑 𐂒 𐂓 𐂔 𐂕 𐂖 𐂗 𐂘 𐂙 𐂚 𐂛 𐂜 𐂝 𐂞 𐂟 𐂠 𐂡 𐂢 𐂣 𐂤 𐂥 𐂦 𐂧 𐂨 𐂩 𐂪 𐂫 𐂬 𐂭 𐂮 𐂯 𐂰 𐂱 𐂲 𐂳 𐂴 𐂵 𐂶 𐂷 𐂸 𐂹 𐂺 𐂻 𐂼 𐂽 𐂾 𐂿 𐃀 𐃁 𐃂 𐃃 𐃄 𐃅 𐃆 𐃇 𐃈 𐃉 𐃊 𐃋 𐃌 𐃍 𐃎 𐃏 𐃐 𐃑 𐃒 𐃓 𐃔 𐃕 𐃖 𐃗 𐃘 𐃙 𐃚 𐃛 𐃜 𐃝 𐃞 𐃟 𐃠 𐃡 𐃢 𐃣 𐃤 𐃥 𐃦 𐃧 𐃨 𐃩 𐃪 𐃫 𐃬 𐃭 𐃮 𐃯 𐃰 𐃱 𐃲 𐃳 𐃴 𐃵 𐃶 𐃷 𐃸 𐃹 𐃺 𐃻 𐃼 𐃽 𐃾 𐃿 𐄀 𐄁 𐄂 𐄃 𐄄 𐄅 𐄆 𐄇 𐄈 𐄉 𐄊 𐄋 𐄌 𐄍 𐄎 𐄏 𐄐 𐄑 𐄒 𐄓 𐄔 𐄕 𐄖 𐄗 𐄘 𐄙 𐄚 𐄛 𐄜 𐄝 𐄞 𐄟 𐄠 𐄡 𐄢 𐄣 𐄤 𐄥 𐄦 𐄧 𐄨 𐄩 𐄪 𐄫 𐄬 𐄭 𐄮 𐄯 𐄰 𐄱 𐄲 𐄳 𐄴 𐄵 𐄶 𐄷 𐄸 𐄹 𐄺 𐄻 𐄼 𐄽 𐄾 𐄿 𐅀 𐅁 𐅂 𐅃 𐅄 𐅅 𐅆 𐅇 𐅈 𐅉 𐅊 𐅋 𐅌 𐅍 𐅎 𐅏 𐅐 𐅑 𐅒 𐅓 𐅔 𐅕 𐅖 𐅗 𐅘 𐅙 𐅚 𐅛 𐅜 𐅝 𐅞 𐅟 𐅠 𐅡 𐅢 𐅣 𐅤 𐅥 𐅦 𐅧 𐅨 𐅩 𐅪 𐅫 𐅬 𐅭 𐅮 𐅯 𐅰 𐅱 𐅲 𐅳 𐅴 𐅵 𐅶 𐅷 𐅸 𐅹 𐅺 𐅻 𐅼 𐅽 𐅾 𐅿 𐆀 𐆁 𐆂 𐆃 𐆄 𐆅 𐆆 𐆇 𐆈 𐆉 𐆊 𐆋 𐆌 𐆍 𐆎 𐆏 𐆐 𐆑 𐆒 𐆓 𐆔 𐆕 𐆖 𐆗 𐆘 𐆙 𐆚 𐆛 𐆜 𐆝 𐆞 𐆟 𐆠 𐆡 𐆢 𐆣 𐆤 𐆥 𐆦 𐆧 𐆨 𐆩 𐆪 𐆫 𐆬 𐆭 𐆮 𐆯 𐆰 𐆱 𐆲 𐆳 𐆴 𐆵 𐆶 𐆷 𐆸 𐆹 𐆺 𐆻 𐆼 𐆽 𐆾 𐆿 𐇀 𐇁 𐇂 𐇃 𐇄 𐇅 𐇆 𐇇 𐇈 𐇉 𐇊 𐇋 𐇌 𐇍 𐇎 𐇏 𐇐 𐇑 𐇒 𐇓 𐇔 𐇕 𐇖 𐇗 𐇘 𐇙 𐇚 𐇛 𐇜 𐇝 𐇞 𐇟 𐇠 𐇡 𐇢 𐇣 𐇤 𐇥 𐇦 𐇧 𐇨 𐇩 𐇪 𐇫 𐇬 𐇭 𐇮 𐇯 𐇰 𐇱 𐇲 𐇳 𐇴 𐇵 𐇶 𐇷 𐇸 𐇹 𐇺 𐇻 𐇼 𐇽 𐇾 𐇿 𐈀 𐈁 𐈂 𐈃 𐈄 𐈅 𐈆 𐈇 𐈈 𐈉 𐈊 𐈋 𐈌 𐈍 𐈎 𐈏 𐈐 𐈑 𐈒 𐈓 𐈔 𐈕 𐈖 𐈗 𐈘 𐈙 𐈚 𐈛 𐈜 𐈝 𐈞 𐈟 𐈠 𐈡 𐈢 𐈣 𐈤 𐈥 𐈦 𐈧 𐈨 𐈩 𐈪 𐈫 𐈬 𐈭 𐈮 𐈯 𐈰 𐈱 𐈲 𐈳 𐈴 𐈵 𐈶 𐈷 𐈸 𐈹 𐈺 𐈻 𐈼 𐈽 𐈾 𐈿 𐉀 𐉁 𐉂 𐉃 𐉄 𐉅 𐉆 𐉇 𐉈 𐉉 𐉊 𐉋 𐉌 𐉍 𐉎 𐉏 𐉐 𐉑 𐉒 𐉓 𐉔 𐉕 𐉖 𐉗 𐉘 𐉙 𐉚 𐉛 𐉜 𐉝 𐉞 𐉟 𐉠 𐉡 𐉢 𐉣 𐉤 𐉥 𐉦 𐉧 𐉨 𐉩 𐉪 𐉫 𐉬 𐉭 𐉮 𐉯 𐉰 𐉱 𐉲 𐉳 𐉴 𐉵 𐉶 𐉷 𐉸 𐉹 𐉺 𐉻 𐉼 𐉽 𐉾 𐉿 𐊀 𐊁 𐊂 𐊃 𐊄 𐊅 𐊆 𐊇 𐊈 𐊉 𐊊 𐊋 𐊌 𐊍 𐊎 𐊏 𐊐 𐊑 𐊒 𐊓 𐊔 𐊕 𐊖 𐊗 𐊘 𐊙 𐊚 𐊛 𐊜 𐊝 𐊞 𐊟 𐊠 𐊡 𐊢 𐊣 𐊤 𐊥 𐊦 𐊧 𐊨 𐊩 𐊪 𐊫 𐊬 𐊭 𐊮 𐊯 𐊰 𐊱 𐊲 𐊳 𐊴 𐊵 𐊶 𐊷 𐊸 𐊹 𐊺 𐊻 𐊼 𐊽 𐊾 𐊿 𐋀 𐋁 𐋂 𐋃 𐋄 𐋅 𐋆 𐋇 𐋈 𐋉 𐋊 𐋋 𐋌 𐋍 𐋎 𐋏 𐋐 𐋑 𐋒 𐋓 𐋔 𐋕 𐋖 𐋗 𐋘 𐋙 𐋚 𐋛 𐋜 𐋝 𐋞 𐋟 𐋠 𐋡 𐋢 𐋣 𐋤 𐋥 𐋦 𐋧 𐋨 𐋩 𐋪 𐋫 𐋬 𐋭 𐋮 𐋯 𐋰 𐋱 𐋲 𐋳 𐋴 𐋵 𐋶 𐋷 𐋸 𐋹 𐋺 𐋻 𐋼 𐋽 𐋾 𐋿 𐌀 𐌁 𐌂 𐌃 𐌄 𐌅 𐌆 𐌇 𐌈 𐌉 𐌊 𐌋 𐌌 𐌍

و استعارة الشاعر للصورة القرآنية لفظا و معنى مقصودة هنا، من أجل استحضار الآية القرآنية في أذهاننا و تحقيق تأثير أعمق، حيث يشبه عزيمة الثوار و إرادتهم في ردع العدو بنار جهنم التي تتميز غيضا مما لا يدع شكاً في مدى ضراوة هذه الثورة.

و من الأساليب التي عمد إليها كتاب الأوبريت التضمين فكثيرا ما استعان البعض منهم بشعر الغير بتضمين بيت كامل في سياقاتهم الشعرية، كقول **محمد الأخضر السائحي**:

عزیز: دَعِيَ يَا عَزِيزَةُ هَذَا الْكَلَامَ فَلَا بُدَّ أَنْ يَسْتَجِيبَ الْقَدْرُ
عزیزة: وَلَا بُدَّ لِلَّيْلِ أَنْ يَنْجِلِيَ وَلَا بُدَّ لِلْقَيْدِ أَنْ يَنْكَسِرَ⁽²⁾

فَعَجَزَ الْبَيْتَ الْأَوَّلَ وَ الْبَيْتَ الثَّانِي⁽³⁾ لَيْسَا لِمُحَمَّدٍ الْأَخْضَرِ السَّائِحِي وَ إِنَّمَا هُمَا لِأَبِي الْقَاسِمِ الشَّابِي وَ لَقَدْ ضَمَّنْهُمَا الشَّاعِرُ هُنَا لِمُنَاسِبَتِهِ لِمَا هُوَ فِيهِ مِنْ سِيَاقِ كَلَامِهِ. وَ فِي قَوْلِ مُحَمَّدٍ عَبْدِ الْقَادِرِ بَلْقَاضِي:

أَصْوَاتُهُمْ تَمَلَأُ آفَاقَ السَّمَاءِ
مُقْسِمَةً «بِالنَّازِلَاتِ الْمَاحِقَاتِ»
(وَبِالدَّمَاءِ الزَّكَاتِ الدَّافِقَاتِ) (4)

1- الملك: الآيات (6-9).

2- محمد الأخضر السائحي: أوبيرات عزيز وعزيزة "مخطوطة"، ص: 45

3- ينظر: محمد كرو: أبو القاسم الشابي حياته و شعره، الدار العربية للكتاب، تونس، د ط، ص: 199.

4- محمد بلقاضي: مسيرة الجزائر، وزارة الثقافة و السياحة، الجزائر، العدد: 96، السنة السادسة عشر، نوفمبر/ ديسمبر 1986

فالبيت يتضمن قول الشاعر مفدي زكريا:

قَسَمًا بِالنَّازِلَاتِ الْمَاحِقَاتِ وَ الدَّمَاءِ الزَّكَايَاتِ الطَّاهِرَاتِ

و في قول محمد بلقاسم خمار:

الأم الحرية:

أَسَائِلُ قَقَرِ الْيَدِ أَهْلًا فَقَدْتُهُمْ
وَ ظَلَمُ ذَوِي الْقُرْبَى أَشَدُّ مَضَاضَةً
عَلَى الْمَرْءِ مِنْ وَقَعِ السَّهَامِ - وَ أَخْطَرُ
وَ لَكِنْ قَلْبِي لَمْ يَزَلْ عَالِقًا بِكُمْ..

وَ حُبِّي لَكُمْ .. حَتَّى وَ لَوْ ضَيِّمٌ (1) - أَخْضَرُ (2)

فالبيت الثاني (3) ليس لمحمد بلقاسم خمار و إنما هو لطرفة بن العبد و لقد ضمنه الشاعر هنا لمناسبته. و من الأساليب التي انتهجها كتاب الأوبريت توظيف أبيات شعرية مناسبة لمجرى الأحداث و المواقف الدرامية، فهذا محمد بلقاسم خمار يوظف قصيدة للأمير عبد القادر معبرا بها عن ضراوة ثورته:

هاتف: لَنَا فِي كُلِّ مَكْرُمَةٍ مَجَالُ وَ مِنْ فَوْقِ السَّحَابِ لَنَا رَجَالُ
رَكِبْنَا لِلْمَكَارِمِ كُلِّ هَـوَلٍ (4) وَ خَضْنَا أَبْحُرًا وَلَهَا زَجَالُ
أَذَا عَنْهَا تَوَانَى الْغَيْرُ عَجْزًا فَتَحْنُ الرَّاحِلُونَ لَهَا الْمَجَالُ
سَلُّوا تُخْبِرُكُمْ عَنَّا فِرْسَا وَ يَصْنُقُ إِنْ حَكَتْ مِنْهَا الْمَقَالُ
فَكَمْ لِي فِيهِمْ مِنْ يَوْمٍ حَرْبٍ بِهِ أَفْتَحُرُ الزَّمَانَ، وَ لَا يَزَالُ (5)

أيضا يوظف محمد بلقاسم خمار بيتا شعريا لأبي القاسم الشابي:

أَذَا الشَّعْبُ يَوْمًا أَرَادَ الْحَيَاةَ فَلَا بُدَّ أَنْ يَسْتَجِيبَ الْقَدَرُ (6)

1- ضَيِّمٌ: الضَّيْمُ هُوَ الظُّلْمُ، الْإِذْلَالُ (ج) ضَيُّومٌ.

2- محمد بلقاسم خمار: الأعمال الشعرية الكاملة. الديوان السادس، ج2، ص:10

3- ينظر: الزوزني: شرح المعلقات السبع، ص:39.

4- هَوَلٌ: الْفَرَعُ، الْأَمْرُ الشَّدِيدُ، الْأَمْرُ الْمَخِيفُ، الْمَقْرَعُ.

5- نظمت هذه القصيدة بعد ظفر الأمير على أربعة جيوش فرنسية، و على كثير من القبائل التي انضمت إليهم، و كان يقود إحداها الخائن يوسف المنتصر العنابي ينظر: محمد بلقاسم خمار: أوبريت الجزائر ملحمة البطولة و الحب، "أوبريت شعرية غنائية" ص: 22، و ممدوح حقي: ديوان الأمير عبد القادر الجزائري، شرح و تعليق، دار اليقظة العربية للتأليف و النشر، بيروت، لبنان، ط 2، ص: 25-28.

6- ينظر، محمد بلقاسم خمار: الجزائر ملحمة البطولة و الحب: أوبريت شعرية غنائية"، ص: 33 و محمد كرو: أبو القاسم الشابي الشابي حياته و شعره، الدار العربية للكتاب، تونس، ص: 199.

و يستحضر صالح لمباركية نشيد (شعب الجزائر مسلم) لعبد الحميد ابن باديس، كما يوظف عز الدين ميهوبي أغنية (حيوا الشمال) و (نشيد قسما).
و هناك ظاهرة بارزة في شعر الأوبرينات و يمكن أن نعتبرها شكل أسلوبى ملفت للانتباه و هي كثرة توارد الأعلام و الأسماء فيه، من أسماء جبال، و ثوار و شهداء:
فأسماء البلدان نلاحظها في قول الشاعر على لسان التاريخ:

التاريخ:

كُلُّ أَرْضٍ سَتَرَى فِيهَا الْجَزَائِرَ
هِيَ وَاسَتْ كُلِّ شَعْبٍ وَ أَعَاتَتْ كُلَّ ثَائِرٍ
بِقَلَسُطِينَ نَظِيرٍ⁽¹⁾ وَ بَقْتَنَامُ نَظَائِرٍ
وَمَرْيَبِيْقُ شَبَابٍ طَائِرُ الْوَتْبَةِ قَادِرٍ
دَرِبُهَا الْمَرْمُوقُ فِيهِ كُلُّ مَنْ أَخْلَصَ سَائِرٍ
لَمْ يَعُدْ فِيهَا غَيِّ لَمْ يَعُدْ فِيهَا مُغَامِرٍ
أَيُّ شَعْبٍ - صَنَعَتْهُ هَذِهِ الثَّوْرَةُ ظَافِرٍ⁽²⁾

و أسماء الثوار نلاحظها في قول الشاعر محمد بلقاسم خمار:

هاتف:

لَنْ نَنْسَى أَبَدًا لَنْ نَنْسَى
ثَوْرَاتِنَا الَّتِي لَمْ تَتَوَقَّفْ
مُنْذُ بَدَايَاتِ الْقَرْنِ التَّاسِعِ عَشْرٍ
إِلَى مُنْتَصَفِ الْقَرْنِ الْعِشْرِينَ
وَالْمَجْدُ لِأَبْطَالِنَا الْخَالِدِينَ

هاتف:

لَنْ نَنْسَى أَبَدًا لَنْ نَنْسَى
بُومَرْزَاقَ، وَبُومَعْرَةَ، وَأَحْمَدَ بَـ
وَالسَّعْدِي، وَالْحَشْمِي، وَمَحِي الدِّيـ
وَكُلُّ قَادِتِنَا الْمَيَامِيـ

هاتف:

1- نظير: النَّظِيرُ هو المِثْلُ وَ الْمُسَاوِي.

2- محمد الأخضر السائحي: أوبرات عزيز وعزيرة "مخطوطة"، ص: 62.

لَنْ نَنْسَى أَبَدًا لَنْ نَنْسَى
بوشوشة، و لالا فاطمة
و بوبغلة و أولاد سيدي الشيوخ
الذين أذهلوا قادة المستعمرين

هاتف:

لَنْ نَنْسَى أَبَدًا لَنْ نَنْسَى
ابن خدومة، وأعراش تبسة
والصبايحية، وعائلة بوحمة
وأولاد عبدون وكل أبناء شعبنا الأمين

هاتف:

لَنْ نَنْسَى أَبَدًا لَنْ نَنْسَى
محمد المقراني، و الشيخ الحداد
و بومرزاق، و أبو بوعمامة
و كل أبطال الجهاد و المسبليين
و المجد و الخلود لكل الثائرين⁽¹⁾

و نفس الشيء نجده عند أحمد الطيب معاش:

الشيخ:

مَنْ أَيْنَ يَا أَبْنَائِي سَوْفَ أَبْـدَأُ؟
مَنْ ثَوْرَةَ الْأَمِيرِ عَبْدِ الْقَادِرِ
أَمْ ثَوْرَةَ الْمُقْرَانِيِّ ذِي الْمَفَاخِرِ..
أَمْ ثَوْرَةَ الْأَوْرَاسِ فِي الْأَمْدَادِ⁽²⁾
أَمْ ثَوْرَةَ ابْنِ الشَّيْخِ وَالْحَدَّادِ⁽³⁾

و أسماء الجبال في قول مصطفى بلقاسمي:

أَسْوَدُكَ أَوْرَاسُ جَمْرِ الْعِنَادِ إِذَا زَارُوا كَانَ أَعْلَى انْقِلَابِ
بـ(بوطالب) زَحَفُوا كَالْجَحِيمِ وَتَارُ (رفاعة) ذَاتَ التَّهَابِ
وَ هَامَةٌ (كيمل) سِلْهَا وَسِلْنَا وَسِلْ (أحمد خدو) سِلْ كُلَّ غَابِ

1- محمد بلقاسم خمار: الجزائر ملحمة البطولة و الحب " أوبيريت شعرية غنائية"، ص: 27-28.

2- أمد: الأمد: هو الغاية و النهاية (ج) أمد.

3- أحمد الطيب معاش: التراويح و أغاني الخيام، ص: 158.

وَقِمَّة (مسعودة) تَبَاهَى وَ (ققلول فرطاس) حَامِي الْجَنَابِ
 سِلْ (الجبل الأزرق) الْمُسْتَبِيحَ وَدَمُ الْغَاصِبِينَ يَرُدُّ الْجَوَابَ
 وَ (خنقة معاش) فِي (اشمول) واحصنة الفاتحين الصَّالِبِ
 فَمَا بَيْنَ (شليا) وَ رَأْس (الشَّلْع) وَ (مستاوة) أَلْفُ أَلْفِ شَهَابٍ⁽¹⁾

و لعل ذكر الأسماء ظاهرة تحمل من الجدة ما تدفع عن القارئ الملل، فذكر أسماء البلدان التي اتخذت من الثورة التحريرية مثالا يحتذى به، و ذكر أسماء الثورات و الثوار الذين لعبوا دورا مهما في صنع مجد الجزائر، و تحديد بعض الأماكن من قمم و جبال اتخذت كحصون لدحر العدو، تجعل من القصائد و المقطوعات الشعرية أو النثرية أكثر مساسا بحقيقة الأحداث، و ثراء بمعطيات جديدة مساهمة لما يجري على الصعيد الوطني و العالمي، على أن لا يكون ذكر مثل هذه الأسماء خاليا من الروح و رصفا و حشداً لأكبر عدد منها من أجل الاستعراض فحسب لأن ذلك قد يؤدي إلى تجريدها من خصوصياتها و بما ارتبط بها من جزئيات و هذا الخطأ الأسلوبى يتجلى بشكل واضح في نماذج: محمد بلقاسم خمار، أحمد الطيب معاش، صالح لمباركية، السابقة الذكر، فتحري الدقة «في تناول الأحداث و التركيز على جزئياتها بلمحات معبرة ذكية هي استغلال لذلك المنبع، و هو ما يعطي الشعر جدة و طرافة، شريطة ألا تصبح أحداثا جافة خالية من الروح الإنسانية التي تنفخها الثورة في الإنسان و الشعر»⁽²⁾

و تبقى أوبريت (حيزية) لعز الدين ميهوبي، (و خيمة الأفراح) لسليمان جوادي النصين الأوبريتتين الوحيدتين اللتين جاءتا بأسلوب لغوي يعتمد على العامية حيث عزز نصيهما بالشعر الملحون المحمل بشحنات من الحكم و الأمثال.

يستترسل سليمان جوادي في إعطاء جملة من الأمثال و الحكم الشعبية فيقول على لسان البطل:

مَنْ فَاتَ زَمَانُـو مَّا يَطْمَعُ فِي زَمَانِ الْغَيْرِ
 وَ مَنْ طَابَ جَنَائُـو مُحَالٌ يَرْجَعُ صَغِيرُ
 مَنْ وَقَّتْهُ قَاتٌ مَّا يَطْمَعُ فِي وَقْتِ النَّاسِ
 وَ مَنْ زَهَرُوا مَاتَ مَّا يَسْرِقُ زَهْرُ النَّاسِ
 وَ مَنْ ضَيَّعَ شَأْنُـو مَّا يَلْقَاهُ لَوْ مَهْمَا يَدِيرُ

1- صالح لمباركية: اوبريت مصطفى بن بولعيد "مخطوطة"، ص: 18.

2- يحيى الشيخ صالح: شعر الثورة عند مفدي زكريا، دراسة فنية تحليلية، ص: 382.

لَا تَخْضَبُ⁽¹⁾ رَأْسَ لَا تَقُولُ الشَّيْبُ مَكْبَرَتِي
لَا تَدِيرُ لِبَاسَ لَا تَقُولُ الْهَمَّةُ تَصْغُرُنِي
مَنْ عُمِرُوا خَانُوا مَا يَفِيدُ مَعَاهُ التَّدْيِيرُ
لَا تَصْغُرْ عُمْرُكَ الزَّمَانُ مَا مَعَاهُشُ الْحِيلَةُ
غَيْرَ أَحْكَمَ قَدْرُكَ وَاقْنَعِ الْقَتَاعَةَ جَمِيلَةً⁽²⁾

و يرصد لنا عز الدين ميهوبي أيضا جملة من الأمثال و الحكم الشعبية المبنوثة على طول أوبريت (حيزية): (اللي تحبوا قابله..واللي تكرهوا جانبه)، (اللي ارقص يوم الجمعة يبكي انهار الحد)، (الفرح ماعدنو عايلة..والحزن عندو عايلة وولاد)، (اللي حبني ما بنى لي قصر..واللي كرهني ما حفر لي قبر)، (يا معزي بعد أعوام..يا امجدد في الأحزان)، (زينة الثوب كمه.. وزينة الإنسان فمه)، (قطرة قطرة وتتملا الساقية)، (إذا افسد الملح ما كان شي يملحو)، (علة الفولة من جنبها)، (إذا شفت الطير بشارة، وإذا ريشو طار خسارة).

و اذا كانت مثل هذه الأمثال والحكم مما يضيفي على النص المتعة و الاستمتاع و يحمل معاني و عبر من شأنها التأثير على المجتمع، فاللغة عند سليمان جوادي تتسم بكونها تحمل الكثير من الجراءة التي تجعلها تضم ألوانا من السب و الشتم:

الزوجة:

شَيْبَةُ النَّارِ أَسْكُتْ وَلَا تَحْكِي وَاشْ قَاسِيَتْ مَعَاكَ
رَاجِلْ دَايِرْ كَيْفَ الْعِلَّةُ لَا عَقَارْ يَنْفَعُ لِدَوَاكَ
فِي اللَّيْلِ الْكُحَّةُ وَالسَّعْلَةُ وَفِي النَّهَارِ عَامِلْ مَرْضَاكَ
مَا بَقِيَ لِسَانُكَ مَا خَلَّى كُلُّ النَّاسِ مَا يَبْأُو حَذَاكَ
حَاسِبْ رُوحَكَ وَحَدِّكْ رُجْلَةَ دَايِرْ كُلُّ النَّاسِ وَرَاكَ⁽³⁾

و في موضع آخر:

الكهل:

كَأَيْنُ وَاحِدٍ عَنَدُو رِيْمَ وَوَاحِدٌ كَيْفِي عَنَدِي ضَبْعَةٌ
عَايِشُ دَايِمٌ كِي لِبْهِيْمَ حَامِلٌ هُمُومِي بِالشَّبْعَةِ
مَرْيَّة⁽¹⁾ رَبِّي كَرِيْمَ مُحَلِّلٌ لِلرَّاجِلِ رَبْعَةٌ⁽²⁾

1- خَضَبَ: خَضَبَ الشَّيْءُ: لَوَّنَهُ.

2- سليمان جوادي: خيمة الأفراح، تمثيلية غنائية، "مخطوطة"، ص: 12.

3- المصدر السابق، ص: 05

و في موضع آخر:

الكهل:

مَا شِي كَيْفِي دَايِرْ وَحَلَّة كَيْفْ تَشُوقَهَا تُجِي بِهِلَاكْ
بَاقِيَة مَعَايَا كَيْفْ الْحَصَلَّة يَا اللِّي كَيْفِي مُوتْ بِدَاكْ⁽³⁾

كما يعتمد الشاعر إلى الإفصاح على طيش الشيخ بطريقة فاضحة تتجراً حتى على الدين و

أركاناه:

الشيخ:

أَنَا بَاغِي طِفْلَة صَغِيرَة تَرْجَعْلِي سَالِفْ أَيَامِي
تَعْلَمْنِي الْحِيرَة وَالْغِيرَة تَنْسِينِي صَلَاتِي وَصِيَامِي
بَاغِيهَا مَرْبُوعَة الْقَد كُلْ مِقْصَلْ فِيهَا مَعْدُولْ
عَيُونْ شَقَايِفْ وَخَد وَالزَّيْنْ عِنْدَهَا مَجْمُولْ
مَحَاسِنْ وَخَصَايِلْ كَثِيرَة تَهَيِّجْلِي شَوْقِي وَغَرَامِي
بَاغِيهَا فِي رُبَيْعْ عُمْرُهَا تُخْلِيْنِي تَزْهَى وَنِرْتَا ح
شَقَتْهَا بِجَوْهَرْ مَرْصُوعَة وَشَعْرُهَا سَايِبْ مَسْرَحْ
تُخْلِيْنِي نَنْسَى لِكَبِيرَة وَ تَشُوقْ الدُّنْيَا قُدَامِي⁽⁴⁾

و مهما يكن من محاولة سليمان جوادي أن يعبر عن الواقع بصورة أصدق كان عليه أن يتخير ألفاظه فلغة الشعر «يجب أن تظل مثالية متسامية حتى و هي ترتبط بالواقع، أما النزول بها إلى أن تصبح لغة سوقية فانه يفقدها كثيرا من خصائصها الجمالية لأن العلاقات بين مفردات اللغة لا تستمد نسقها الشعري الرائع من واقع الحياة اليومية بالنظر إليها من جانبها المعجمي أو الدلالي، بل تستمد أساسا من عمق الفكرة، و تلميح الصورة، و صدق الإحساس، و ذلك وحده ما يعين الشاعر على تقديم تجربة حية نابضة»⁽⁵⁾

و لعل الاتجاه إلى الكتابة باللغة العامية في (حيزية) و (خيمة الأفراح) يعود إلى المزيد من محاولة تحري الواقعية خصوصا و أن شخصيات هذه الأوبريتتين و بيئتهما هي بيئة بدوية شعبية إذ لا يمكن أن يكلف الشخصيات النطق باللغة العربية الفصحى و ذلك لواقعية الموضوع و التصاقه بالبيئة

1- مَرِيَّة: المزية هي ما تتكرم به على غيرك من الخصال الحميدة

2- نفسه، ص: 06

3- نفسه، ص: 05

4- المصدر السابق، ص: 10

5- محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته و خصائصه الفنية 1925-1975، ص: 394.

البدوية، ثم إن الغرض منهما كان الكشف عن بعض السلوكات التي تلتصق في هذه البيئات التقليدية من أجل نقدها مما جعلهم يلتزمون الصدق لتبليغ الرسالة إلى كافة فئات المجتمع.

بينما جاءت بقية الأوبريتات باللغة العربية الفصحى، لأنها الأنسب للأهداف التعليمية والموضوعات الوطنية و التاريخية خصوصا تلك التي حوت شخصيات نوعية و رمزية غلب عليها التجريد، فالغايات التربوية التعليمية والإصلاحية و الشخصيات الرمزية التي تتوجه صوب النشء أو تلقى في المحافل كثيرا ما تحقق أهدافها بطريقة أحسن إن هي توخت اللغة العربية الفصحى لأن هذه اللغة تساعد على حجب الملامح الشخصية و إضفاء المزيد من الرمزية على الأوبريتات.

و خلاصة القول أن اللغة و الأسلوب في الأوبريت الجزائرية قد تباينا قوة و ضعفا من مؤلف إلى آخر و من أوبريت إلى آخر فإذا كانت الأوبريت التعليمية قد اتسمت بانتقاء العبارة و موسيقى اللفظ، و اللغة الشاعرية، فإن بعض الشعراء قد تعاملوا مع اللغة بأسلوب فيه كثير من السلبات كالضعف اللغوي و الإسفاف في المعجم القرآني و اللغة الهابطة، و التكلف، و التقريرية و الشكلية، و هي في كل ذلك عاصرت الواقع الجزائري الاجتماعي و السياسي و الاقتصادي مركزة على الكلمات و العبارات التي تتغني بالثورة التحريرية و الثورات الصناعية و الزراعية و الثقافية التي عرفت الجزائر بعد الاستقلال، مع ظهور اتجاه يعني بالعودة إلى التراث بتوظيف الأمثال و الحكم.

6- الموسيقى:

كان من المفروض أن تمتد دراستنا إلى الموسيقى المصاحبة للألحان و التمثيل، أي الموسيقى كفن قائم بذاته يعتمد على الآلات الموسيقية، و لكننا لم نسلك هذا الاتجاه لأن تلحين الأوبريت في الجزائر لم يبلغ شأنا كبيرا، يفتح لنا مجال هذه الدراسة، لذا قررنا أن نقتصر دراستنا على موسيقى الشعر و ما تتضمنه من ألفاظ و تنغيم تركيبى للجمل باعتبار أن الشعر هو المكون الرئيس لمعظم مكونات النصوص الأوبريتية.

و تكتسي الموسيقى أهمية عالية في الشعر، و ان كانت توجد بشكل أو بآخر في النثر «ذلك أن العلاقة بين الموسيقى و الشعر علاقة ترجع إلى طبيعة الشعر نفسه الذي نشأ مرتبطا بالغناء و من ثم فإنهما يصدران عن نبع واحد وهو الشعور بالوزن والإيقاع»⁽¹⁾ وليست الموسيقى في الشعر أوزان و إيقاعات تخلق من المضامين و إنما هي «وسيلة من و»سائل التعبير و الإيحاء، لا تقل أهمية عن التعبير اللفظي بل لعلها تفوقه، ذلك لأن موسيقى الشعر هي التي تخلق الجو و هي التي توحى بالظلال الفكرية و العاطفية لكل معنى، و تكون تلك الظلال أكثر فاعلية في النفس من المعنى المجرد، بحيث يعتبر ضعف الموسيقى في الشعر انتقاصا شديدا من قدرته على التعبير و الإيحاء»⁽²⁾

1- شكري عياد: موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، القاهرة، مصر، ط2، نوفمبر 1978، ص: 59.

2- محمد مندور: محاضرات في الشعر المصري بعد شوقي، معهد الدراسات العربية العالية، مصر، ط2، 1958، ص: 74.

و على هذا فموسيقى الشعر ترتبط ارتباطا وثيقا بنفس قائله «فالرابطه الحميمية بين الشعر والإيقاع تعني أن هذا الإيقاع نابع من نفس الشاعر و من حالة التكيف الفعلي للإبداع فكريا و نفسيا و جسديا أيضا، و في هذا دلالة على ما ينبغي أن تتسم به نظرتنا إلى موسيقى الشعر من إيمان بحرية الشكل الموسيقي في انبثاقه للخواج و الأفكار»⁽¹⁾ و سنحاول فيما يلي البحث عن العلاقة بين المكون الموسيقي اللفظي في الشعر من جهة و التجربة النفسية و المشاهد و المواقف و الشخصيات التي أنتجته من جهة أخرى و لا نقتصر في ذلك على البنية الإيقاعية العروضية فحسب بل نتعداها إلى البنية الإيقاعية اللغوية و الهيكل الفني مقتصرين في ذلك على بعض النماذج لصعوبة الإلمام بجميع النصوص.

6-1-1- البنية الإيقاعية:

6-1-1-1- البنية الإيقاعية العروضية:

تعنى الموسيقى الخارجية بدراسة البحر والقافية وما يتعلق بهما من مقاطع صوتية وأحكام وقبل البدء في عرض بعض المقاطع الشعرية وتبيان مدى ملائمة الأوزان العروضية لغرض الشاعر وللموقف الأوبريتي يجب أن أشير إلى أن البنية الإيقاعية للنصوص الأوبريتية تختلف من نص إلى آخر، وبعد الاستقراء والدراسة قمنا بتصنيفها إلى ثلاث مجموعات:

*الأوبريت التي تتكون من بحر واحد

*الأوبريت التي تتكون من أكثر من بحر

*الأوبريت التي تمزج في شكلها بين الحوار النثري والغناء (الأوبريت الواقعية)

*الأوبريت التي تتكون من بحر واحد: وعددها ستة و هي أوبريت (حكاية ثورة)، أوبريت (السحاب الأخضر)، أوبريت (مسيرة الجزائر)، أوبريت (نداء التراب)، أوبريت (صوت الأحرار)، أوبريت (أنغام عربية). و هي في مجموعها أوبريتات تكاد تنعدم فيها الحركة الدرامية.

جاءت أوبريت (حكاية ثورة) على وزن الرمل و لقد كيف الشاعر استعماله مع مقتضى الموقف حيث اختار وزن الرمل للأبيات التي مهدت للحكاية ملائمة مع ما يتطلبه التمهيد من نفس طويل يثير التشويق، لا يمكن أن يحمله إلا بحر طويل في حين عمد إلى استحضار مجزوءه بمجرد الدخول في سرد تفاصيل الأحداث ذات الخطب الجلل والتي تحت على شحذ الهمم مما يثير الانفعال و تجعل النفس تضطرب و التي يناسبها البحر القصير:

المجموعة:

1- محمد حسن عبد الله: الصورة و البناء الشعري، مكتب الدراسات الأدبية، دار المعارف، القاهرة، د ط، 1983، ص: 185-

كَانَ هَذَا فِي زَمَانٍ غَابِرٍ لَمْ تَكُونِي بَعْدُ عَانَتِ الْحَيَاةَ
0//0/0-0//0/0-0//0/0/ 0//0/0-0//0/0-0//0/0/
فَاعِلَاتِنَ - فَاعِلَاتِنَ - فَاعِلَن فَاعِلَاتِنَ - فَاعِلَاتِنَ - فَاعِلَن
كُنْتُ وَهْمًا وَظَنُّنَا وَمُنَى كُنْتُ طَيْفًا غَابِرًا فِي الْخُلُوتِ
كُنْتُ نُورًا فِي الْحَيَاةِ مُشْرِقًا سَاطِعًا نَمُشِي بِهِ فِي الظُّلُمَاتِ (1)

المطرب:

ذَاتَ يَوْمٍ عَصَفَ الْخَطْبُ بِنَا عَصْفًا شَدِيدًا
0//0//0/ -0//0///-0//0/// -0//0//0/
فَاعِلَاتِنَ - فَعَلَاتِنَ - فَعَلَاتِنَ - فَاعِلَاتِنَ
نَشَرَ الظُّلْمَةَ فِي الْأَفَاقِ حَتَّى لَا مَزِيدًا
قَوَضَ الْأَسْوَارَ فَانْهَارَتْ وَأَلْقَاهَا بَعِيدًا
لَا دَوَالِي لَا حُقُولَ، كُلُّهَا عَادَتْ حَصِيدًا
وَالْمَوَاشِي وَالْمَرَاعِي كُلُّ شَيْءٍ قَدْ أَبِيدَا
وَتَشَتَّتْنَا مَعَ اللَّيْلِ طَرِيدَا وَشَرِيدَا (2)

و لقد انتهج عبد القادر بن محمد في أبريت (صوت الأحرار) نهج محمد الأخضر السائحي في تخيره لمواضع البحر التام و المجزوء في المثال السابق، فالأوبريت جاءت على بحر واحد هو الكامل اقتصر وزن الكامل على نشيد صوت الأحرار الذي افتتحت واختتمت به الأوبريت، بينما اختصت بقية مشاهد الأوبريت على مجزوءه.

الفصل الأول: - الجهاد في سبيل تحرير الوطن.

مشهد 1:

اقْرَأْ كِتَابَكَ لَا تَكُنْ مُتَهَيِّبًا وَانْهَضْ لِتَحْرِيرِ الْحِمَى مُتَاهِبًا
0//0///-0//0/0-0//0/0/ 0//0///-0//0///-0//0/0/
متفاعلن - متفاعلن - متفاعلن متفاعلن - متفاعلن - متفاعلن
وَاسْمَعْ لَأَوَّلِ طَلْقَةٍ فِي عُرَّةٍ نَطَقَ الرِّصَاصُ بِفَجْرٍهَا مُتْلَهَبًا
يَا لَيْلَةَ هَبَّ النِّسِيمُ عَلَى الْحِمَى فِيهَا، فَهَبْ شَبَابُنَا وَ تَكْتَبَا (3)

1- محمد الأخضر السائحي: الراعي و حكاية ثورة، ص: 40.

2- عبد القادر بن محمد: "صوت الأحرار"، مجلة الثقافة، ص: 163-164.

3- عبد القادر بن محمد: "صوت الأحرار"، نفسه، ص: 164.

مشهد 2: -الصعود على الجبال-

- انطلاقة الثورة:

قَفَ بِالْجِبَالِ الشَّامِخَاتِ فَقَدْ سَمِعْتُ نِدَاءَهَا

0//0///-0//0///-0//0/0/-0//0/0/

متفاعلن - متفاعلن - متفاعلن - متفاعلن

فِي لَيْلَةٍ ظَلَمَاءَ تَخْتَرُقُ النُّجُومُ رَدَاءَهَا...

إِسْمَعْ فَقَدْ سَمِعَ الرِّفَاقُ وَرَدَّدُوا أَصْدَاءَهَا

لَمْ يَبْقَ إِلَّا أَنْ نَثُورَ وَأَنْ نَكُونَ فِدَائِهَا⁽¹⁾

- المشهد الأخير - صوت الأحرار تنشده من جديد كل المجموعة في الختام:

اقْرَأْ كِتَابَكَ لَا تَكُنْ مُتَهَيِّبًا وَانْهَضْ لِتَحْرِيرِ الْحِمَى مُتَاهِبًا

0//0///-0//0/0/-0//0/0/ 0//0///-0//0///-0//0/0/

متفاعلن - متفاعلن - متفاعلن متفاعلن

وَاسْمَعْ لِأَوَّلِ طَلْقَةٍ فِي غُرَّةٍ نَطَقَ الرِّصَاصُ بِفَجْرِهَا مُتَاهِبًا

يَا لَيْلَةَ هَبَّ النِّسِيمُ عَلَى الْحِمَى فِيهَا، فَهَبْ شَبَابُنَا وَتَكْتَبَا⁽²⁾

و يمكن تحليل مجيء نشيد صوت الأحرار على وزن الكامل التام ذي المقاطع الكثيرة إلى

سببين:

أولهما: حرص الشاعر على رسم إيقاع بطيء ممتد يلاءم خلق لحظات للتأمل و التدبر في

معجزة الثورة و تعتمد الإطالة لتذوق نشوة الاستنكار من أجل إحساس المتلقي بها في أكمل صورة.

و ثانيهما: أن هذا النشيد قد ألف خصيصا من أجل الأداء الغنائي الخالي من أي حركة تمثيلية

مما يتطلب نفسا هادئا، و يسير هذا النفس إلى تسارع مستحيلا إلى مجزوء الكامل في بقية المشاهد

تماشيا مع ما تضمنته من حماسة و دعوة إلى مسابرة ركب الحضارة مما يستدعي قصر الوزن

و السرعة البعيدة عن الملل بالإضافة إلى اقتران هذه المشاهد بالحركة التمثيلية التي تناسبها مجزوءات

البحور ليعود بنا الشاعر في الأخير إلى نفس البداية الهادئة و وزن الكامل التام بعرض نفس النشيد.

أما عن انتقاء الشاعر لوزن الكامل دون غيره من البحور فذلك مرده مراعاة لمقتضى الحال

حيث يمتاز هذا البحر بإيقاع «موسيقى هادئ رصين، و ما تعرف به تفعيلاته من جزالة و حسن

1- عبد القادر بن محمد: "صوت الأحرار"، المرجع السابق، ص: 164

2- عبد القادر بن محمد: "صوت الأحرار"، نفسه، ص: 164.

اطراد (متفاعلات ست مرات) تجعله يتناسب و الموضوعات الجادة التي تحتاج إلى نفس طويل، و الشعراء الجزائريون معروفون بإكثارهم النظم في هذه الموضوعات دون الموضوعات الأخرى ثم إن طغيان النزعة الغنائية على أغلب الأعمال الشعرية من العوامل التي دفعت إلى هذا الاختيار، ذلك لأن الموضوعات الغنائية تتطلب بحورا طويلة ذات مقاطع مناسبة تتوالى فيها المقاطع تواليا رصينا هادئا»⁽¹⁾

و يوظف محمد الأخضر السائحي في أوبريت نداء التراب وزنا عروضيا واحدا و هو البحر الخفيف.

المجموعة الصوتية في المقطع الأول:

سَمِعَ النَّاسُ بِالرَّخَاءِ شَهِيَا	فِي جَوَارِ الْمَدَائِنِ الْحَافِلَاتِ
0/0///-0//0/0/-0/0///	0/0//0/-0//0//0/0/0/0/
فَعْلَاتِن - مُسْتَفْعِلن - فَعْلَاتِن	فَاعْلَاتِن - مُتَفَعِّلن - فَاعْلَاتِن
فَمَضَوْا نَحْوَهَا بِدُونِ سِلَاح	لِيَنَالُوا لَذَائِذَ الْأُمْنِيَّاتِ
تَرَكَوْا أَرْضَهُمْ خَرَابًا ثَمِينًا	و تَدَاعَوْا إِلَى قُشُورِ الْحَيَاةِ ⁽²⁾

و جاء هذا البحر مناسباً لما جاء في مضمون هذه الأوبريت و التي هي عبارة عن سرد يتتبع تاريخ المراحل التي مر بها التراب في الجزائر تشوبه الحسرة و خيبة الأمل «فقد لاحظ بعض الدارسين بأن البحر الخفيف يساعد على التذكر والترجيع، و الشجن، و رسم البطء، و ضبط الانشاد...»⁽³⁾.

و يذهب محمد الأخضر السائحي الى استحداث تعديلات على إطار الشعر الموظف في النصوص الأوبريتية فلا يحفل بالقصيدة ذات الشطرين و إنما يكتب على وزن الشعر الحر و قد جاءت الأوبريت على وزن الرمل:

المجموعة الكبرى:

أَقْبَلْتُ لَيْلَةً حُبًّا
0//0//0/-0/0//0/
فَاعْلَاتِن فَعْلَاتِن
ذَاتَ يَوْمٍ مِنْ بَعِيدٍ

1- محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته و خصائصه الفنية 1925-1975، ص: 249.

2- محمد الأخضر عبد القادر السائحي: اقرأ كتابك أيها العربي، ص: 102.

3- محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته و خصائصه الفنية 1925-1975، ص: 255.

وَإِذَا بِالْبَدْرِ يَحْكِي
قِصَّةَ الْحُبِّ الْوَحِيدِ
حُبُّ رَيْمٍ وَ سَعِيدِ
أَفْتَدِرِي كَيْفَ كَانَتْ
رَحْلَةُ الْحُبِّ الْوَحِيدِ⁽¹⁾

و عن سبب اختيار محمد الأخضر عبد القادر السائحي لتفعيله الرمل لصب مضمونه العاطفي البحت يؤكد محمد ناصر «ارتباط هذا البحر بالإيقاع المطرب و علاقته بجانب الوجدان في الإنسان فرحا كان أم ترحا، و تناسبه مع التجارب الشعورية الفياضة»⁽²⁾.
و على منوال القصيدة الحرة أيضا نظم عبد القادر بن محمد أوبريت (مسيرة الجزائر) مستعملا تفعيله الرجز:

مَسِيرَةُ مُظْفَرِهِ
0//0/ - 0//0/
مفاعِلن-مستعلن
لِلثَوْرَةِ الْمُؤَقَّرَةِ،
قَدْ بَدَأَتْ مِنْذُ الْقَدَمِ
طَرِيقَهَا دَمْعٌ وَ دَمٌ
وَأُورِهَا مُنْبَلَجٌ
وَحُبُّهَا مُخْتَلَجٌ
فِي كَبْدِي
عُرُوقُهُ تَأَصَّلَتْ
مَنْ قَبْلُ أَنْ أُخْرِجَ يَوْمَ مَوْلَدِي
إِلَى الْحَيَاةِ وَ الْكِفَاحِ⁽³⁾

و لعل اقتراب هذين الأوبريتين من اللغة الواقعية اليومية و نظمهما على بحر الرجز له ما يبرره من محاولة تعميق المواقف و الأفكار في ذهن القارئ «فالرجز فن مستقل من فنون القول و هو القلب الذي أثره القدماء للأدب الشعبية. فالناس في لهوهم

1- محمد الأخضر عبد القادر السائحي: واحة الهوى ص: 67

2- محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته و خصائصه الفنية 1925-1975، ص: 258.

3- عبد القادر بن محمد بلقاضي "مسيرة الجزائر"، مجلة الثقافة، ص: 188.

و عبثهم في أسواقهم و بيعهم و شرائهم، في بعض أغانيهم و غزلهم، في دعاباتهم و فكاهتهم، في القصص و الحكايات في كل ما يعرض لهم من شئون في حياتهم العادية التي تخلو من مواقف الجد و الجلال، كانوا يعمدون إلى الرجز فيروحوون به أنفسهم و يعبرون به عما يمكن أن يجيش في صدورهم من معان هي ملك لهم جميعا، و أخيلة و صور في متناولهم جميعا للعامة منهم و الخاصة»⁽¹⁾

* الأوبريت التي تتكون من أكثر من بحر: و عددها تسعة أوبريت (أنا الجزائر)، أوبريت (عزيز و عزيزة)، أوبريت (نجمة خضار)، أوبريت (جزائر الحب)، أوبريت (الجزائر ملحمة البطولة و الحب)، أوبريت (علاجية و حكاية نصر)، أوبريت (سيتيفيس)، أوبريت (ابن بولعيد)، أوبريت (خيمة الأفراح) ففي هذه الأوبريتات نجد أن الشعراء قد اقتربوا من وظيفة الشعر في المسرح بتنوع البحور و الأوزان تبعا لتباين المواقف، و على قدر الحركة المسرحية و الدرامية.

ففي أوبريت (أنا الجزائر) نجد جمعا بين مجزوءات الرمل و الكامل و الرجز و ذلك بتعدد الشخصيات والمواقف و هذا الجمع بين المجزوءات تعكسه قصر الأوبريت فزمنها القصير يستدعي عدم النظم على الأوزان الطويلة، فالشاعر لم يكن همه خلق لحظات للتأمل تتناسب مع البحور الطويلة بقدر ما كان يهدف إلى التعريف بالثورات الشعبية بطريقة سريعة لا تدعو إلى الملل.

من مجزوء الرجز:

المار:

أَنَا ابْنُكَ الْمُقْرَانِي	مُزَلْزَلُ الْأَقْرَانِ
/0/0/ -0//0//	0/0/0/ -0//0//
متفعّلن - مستفعل	متفعّلن - مستفعل
لَنْ يَطْمَئِنُّوا هَاهُنَا	وَالرُّوحُ فِي جُثْمَانِي

من مجزوء الكامل:

الجندي:

مَنْ هَذَا الَّذِي	جَهَلَ الْمَقَامَ وَ دَاسَنَا
-0/0/0/ 0//	-0//0/// 0//0///
متفاعل- فعل	متفاعلن- متفاعلن
وَ أَرَى السِّلَاحَ سِلَاحَنَا	وَ أَرَى اللَّبَاسَ لِبَاسَنَا
لَا تَنْسَ شَيْئًا وَاحِدًا	أَلْبَاس؟

من مجزوء الرمل:

المرأة: (تخاطب المقراني)

هَكَذَا كُلُّ عَظِيمٍ يَرْكَبُ الْأَمْرَ الْعَظِيمَا

0/0//0/ -0/0//0/ 0/0/// -0/0//0/

فاعلاتن - فاعلاتن فاعلاتن - فاعلاتن

إِنْ يَعْشُ عَاشَ عَزِيْزَا أَوْ يَمُتْ مَاتَ كَرِيْمَا⁽¹⁾

و لعل محمد الأخضر السائحي كان في تحوله من بحر إلى بحر يتصور بأن تلك البحور تتماشى مع المواقف النفسية لشخصيات المسرحية، فإذا كان مجزوء الرجز لائقا بما يحس به (المقراني) من افتخار، فإن الكامل يتماشى مع موقف التعجب و الاستفهام، بينما يتناسب الرمل مع ما تقدمه المرأة من حكم.

و تتعدد البحور المستخدمة في أوبريت (عزيز وعزيزة) بين الوافر و المتقارب و الخفيف و هي جميعها بحور طويلة كثيرة المقاطع لأن الشاعر و هو يكتب أوبريت (عزيز و عزيزة) لم يكن في حالة انفعال نفساني يستدعيه إلى اختيار بحر قصير و إنما كان في لحظات تأمل و تفكير تستدعي الإطالة ثم إن انتقاء البحور الطويلة يتماشى مع حجم الأوبريت الطويل، و يتغير الوزن بتغير الموقف حتى و ان ثبتت الشخصيات، ففي الموقف التالي يوظف يوظف تام الوافر:

عزيز:

هَٰذَا كُنَّا تَوَاعِدًا فَهَيَّا فَقَدْ نَلْنَا الْأَمَانِي يَا مُرَادِي

0/0// -0/0/0// -0/0/0// 0/0// -0/0/0// -0/0/0//

مفاعلتن - مفاعلتن - فعولن مفاعلتن - مفاعلتن - فعولن

حَلَقْنَا أَنْ نَدُومَ عَلَى وَفَاءٍ وَ نَبْقَى مَا حَيَيْنَا فِي اتِّحَادٍ

فَهَيَّا قَدْ تَحَقَّقَ مَا رَجَوْنَا وَ هَا هُوَ فَانْظُرِي عِلْمُ الْبِلَادِ

عزيزة:

نِدَاؤُكَ مِلْءُ سَمْعِي يَا حَبِيبِي وَ حُبُّكَ دَائِمًا مِلْءُ الْفُؤَادِ

0/0// -0/0/0// -0///0// 0/0// -0/0/0// -0///0//

مفاعلتن - مفاعيلن - فعولن مفاعلتن - مفاعيلن - فعولن

سَابَقِي مَا حَيَّيْتُ عَلَى عُهُودِي أَلْبِي يَا عَزِيْزُ .. مَتَى تُنَادِي

وَلَكِنْ مَا يَزَالُ هُنَاكَ شَيْءٌ يُجَادِبُنِي التَّرَدُّدُ فِي الْمُرَادِ

أَبِي وَأَبُوكَ مَا سَعِدَا بِيَوْمٍ فَهَلْ نَحْيَا لِنَسْعَدَ بِالْوَدَادِ؟

كَفَاكَ مِنَ التَّمْنَعِ بَلْ كَفَانِي فإني ضِقتُ ذرعًا بالعِنادِ
أبي و أبوك قد جنينا علينا هُما فتَحَا الطريقَ لكلِّ عادِ
فقد تركا الثُّغورَ مُقَتَّحاتِ وَ نَامَا لِلخُطوبِ وَ الْعَوَادِي

عزيزة:

أَتَتَّهُمُ الْجُدُودَ بِغَيْرِ حَقٍّ؟ لَقَدْ أَجْرَمْتَ فِي حَقِّ الْجُدُودِ
أَتَنَسَى يَا عَزِيزُ جِهَادَ قَرْنٍ وَ مَا بَدَلَ الْجُدُودِ مِنَ الْجَهْودِ؟
لَقَدْ مَلَأُوا جَزَائِرَنَا نِضَالًا وَ أَبْلَوْا فِي الثَّبَاتِ وَفِي الصُّمُودِ
تَحَدُّوا كُلَّ مُغْتَصَبٍ دَخِيلٍ وَ خَاضُوا لِلْعُلَا نَارَ الْوَقُودِ
فَلَوْ قَدْ جَاَزَ لِلتَّارِيخِ نُطْقٌ رَوَى مَا كَانَ فِي مَاضِي الْعُهُودِ
فَلَيْتَ الْغَيْبَ يَكْشِفُ عَنْهُ حَتَّى تَرَاهُ فَهُوَ مِنْ خَيْرِ الشُّهُودِ⁽¹⁾

و في موقف آخر يوظف تام الخفيف:

يدخل عزيز وعزيرة يتلصصان

عزيزة:

لِحِظَةِ لَا تُعَدُّ فِي الْعُمَرِ لَوْلَا مَا سَمِعْنَاهُ مِنْ حَدِيثِ الطَّغَاةِ

0/0//0/-0//0// - 0/0//0/ 0/0//0/-0//0// - 0/0//0/ فاعلاتن - متفع لن - فاعلاتن

كُنْتُ أَرْجُو

0/0//0/ فاعلاتن

عزيزة: وَكُنْتُ أَرْجُو وَلَكِنْ ...

0/0//0/-0//0//
متفعّلن - فاعلاتن

حَظَّنَا يَا عَزِيزُ غَيْرُ مُوَاتِي (2)

0/0///-0//0//0/0/0/
فاعلاتن-متفع لن-فاعلاتن

1- محمد الأخضر السائحي: أوبرات عزيز و عزيزة "مخطوطة"، ص: 38-39.

2- نفسه، ص: 44

أن وزن الوافر يتماشى مع ما كان يدور بين عزيز و عزيزة من حوار يحاول كل طرف فيه إقناع الآخر بأفكاره و استمالاته لأن «الوافر التام بحر يميل إلى التدفق السريع، و يمتاز باستثارة المتلقي و هو يتقبل شحناته الخطابية...فهو بحر يصلح لكل أمر من شأنه استثارة السامع، أو كسبه أو إغراقه في الحزن حتى الفجیعة، لذلك كثر استخدامه في الفخر، و الرثاء، و الاستعطاف فهو يشتد اذا شددته، و يرق إذا رققته»⁽¹⁾ بينما وظف البحر الخفيف في الموقف الثاني الذي يتحدث فيه الحبيبان عن ما يختلج نفسيهما من خواطر بصوت هامس فلطالما اختير هذا البحر «من طرف الرومانسيين لتماشيه مع الطبع الرومانسي المتميز بحساسيته الغنائية و شعوره المرهف»⁽²⁾

* الأوبريت التي تمزج في شكلها بين الحوار النثري و الغناء (الأوبريت الواقعية): و عددها اثنان و هي (الشمس والجلاد)، و(حيزية) و فيهما يتغير وزن الأغاني الموظفة أيضا من موقف إلى آخر حسب مقتضى الحال فعلى سبيل المثال نقدم الموقفين الآتيين و هما من أوبريت (حيزية) حيث يوظف في الموقف الأول مجزوء الرمل بينما يعتمد إلى تام المتقارب في الموقف الثاني:

قِصَّة الطِّفْلِ الَّذِي

0//0/-0/0//0/

فاعلاتن - فاعلن

عَشِقَ السَّحَرُ فَمَاتَ

00/// -0/0///

فعلاتن - فعلاتن

لَمْ يَكُنْ يَذْرِي الَّذِي

كَانَ يَهْوَاهُ سُبَاتَ

كَانَ يَرْعَى أَمَّا

رَاعَهُ وَجْهُ فَتَاةَ

ذَاتَ يَوْمٍ أَقْبَلَتْ

نَحْوَ بئرٍ سَاقِيَةٍ

أَرْسَلَتْ مِنْ عَيْنَيْهَا

نَظَرَاتٍ حَامِيَّةَ

فَمَضَى فِي عَشْفِهَا

1- عبد الرضا علي الودي: موسيقى الشعر العربي قديمه و حديثه -دراسة و تطبيق في شعر الشطرين و الشعر الحر- دار الشروق للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، ط 1، 2007، ص: 112.

2- محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته و خصائصه الفنية 1925-1975، ص: 255.

آه مِنْهَا الْغَالِيَّةُ⁽¹⁾.

سعيد:

خُذُونِي إِلَيْهَا وَلَا تَتْرُكُونِي

0/0// - 0/0// - 0/0// - 0/0//

فَعُولُن - فَعُولُن - فَعُولُن - فَعُولُن

فَرُوحِي لَدَيْهَا وَتُورُ عِيُونِي

0/0// - /0// - 0/0// - 0/0//

فَعُولُن - فَعُولُن - فَعُولُن - فَعُولُن

خُذُونِي إِلَيْهَا خُذُونِي

أَنَامُ وَأَصْحُو بَغِيرَ جُفُون

خُذُونِي إِلَيْهَا وَلَا تَتْرُكُونِي

تَمَزَقَ قَلْبِي وَرَادَ جُنُونِي⁽²⁾

إن اختلاف الوزن في هذين الموقفين يعود الى اعتقاد الشاعر أن الرمل أنسب للموقف الرومانسي الفياض وهو يتحدث عن كيفية تملك حيزية لقلب سعيد، كما قد يكون ذلك لعلمه أن هذا البحر تكثر فيه القافية المقيدة مما يجعله أكثر ملائمة للغناء و التلحين في حين رأى أن المتقارب أليق بالموقف الثاني الذي يناجي فيه سعيد المخاطب المجهول أنتم بأن يقوم بأخذه إلى حيزية لرؤيتها.

و هكذا نجد أن شعراء الأوبريت قد أدركوا أن تخصيص وزن دون آخر أو اختيار وزن مجزوء أو تام يخضع إلى المعنى و الموقف الذي تحمله الأغاني و الحوارات المسرحية، فعمدوا إلى تنويع البحور في الأوبريت الواحدة إيماناً منهم أن هذا التنويع يعمل على رسم الشخصيات و تطويرها و خلق مواقف مختلفة، تدفع الأحداث إلى النمو باتجاه نهاية محددة، و حمل آراء و أفكار الشخصيات و تخير مواقع تكثيف العاطفة، و إضفاء موسيقى الوزن المناسب على كلمات الحوار و الأغاني.

6-1-2- البنية الإيقاعية اللغوية:

لا يمكن أن تكتمل دراسة البنية الإيقاعية العروضية إلا بتفاعلها مع البنية الإيقاعية اللغوية فالشاعر باستخدامه لألفاظ معينة يعزف إيقاعاً موسيقياً خاصاً تتقاطع فيه قواعد النظم مع أحاسيسه و انفعالاته، و سنحاول فيما يلي الوقوف عند طبيعة المكونات الصوتية لموسيقى الحشو في بعض المواقف المنتقاة من نصوص بعض الأوبريتات و بيان مدى تطابقها مع حس الشاعر.

1- عز الدين ميهوبي: حيزية "غنائية امرأة من الجزائر"، ص: 16.

2- المصدر السابق، ص: 51

ففي أوبريت (نجمة خضار) يتضح مدى انتقاء محمد الأخضر السائحي لحروف معينة دون أخرى توافقا مع ما يحمله الموقف من مشاعر و انطباعات نفسية، وهذا ما نجده في الحالة التي يعبر فيها نوار عن فرحته بعيد الحصاد:

نوار:

هَاتُوا السَّلَالَ كُلَّهَا	أَنَا لَهَا أَنَا لَهَا
وَكُلُّهُنَّ حَوْلَهَا	وَلْتَبْقَ نَجْمَةٌ هُنَا
مَلَأَ قَلْبِي وَلَهَا	فَهُنَّ كَالزَّهْرِ شَذَى
فَقَدْ يَكُنْ مِثْلَهَا	أَنْ لَمْ يَكُنْ بَاقَةٌ
أَخَذَنَ مِنْهَا شَكْلَهَا	أَخَذَنَ مِنْهَا عِطْرَهَا
وَتِلْكَ تَحْكِي فَلَهَا	فَتِلْكَ تَحْكِي وَرَدَهَا
لِلَّهِ مَا أَجْمَلُهَا؟	وَبَيْنَهُنَّ زَهْرَةٌ
وَمَا أَطْيَقُ نَيْلَهَا	أُرِيحُهَا أَسْكِرْنِي
كَمَا أَنَا أَهْفُو لَهَا ⁽¹⁾	يَا لَيْلِيهَا تَهْفُو لَنَا

ان ما يثير انتباهنا في هذا المقطع هو كثرة ورود حرف الهاء و هو من الحروف المهموسة الدالة على الخفوت، و ان كانت هنا تعكس مضمون ذلك الانتشاء الذي يعيشه نوار فرحا و طربا بعيد الحصاد و بمساعدته لحبيبته نجمة و صديقاتها في حمل سلال الغلة، فحرف الهاء هنا الذي كثيرا ما ورد ممدودا يتناسب مع ما يشع في هذه الأبيات من أجواء توحى بالركة و الليونة و التي تترجمها استخدام العبارات: فهن كالزهر شذى، باقة، عطرها، وردها، أريحها، فلها...، بالإضافة إلى ذلك أن الهاء قد وردت في شكل (ضمير غائب يعود في كل مرة على اسم مذكور مسبقا) مما يوحي بأجواء الالتحام و التحلق و الاجتماع، و الملاحظ على هذه الأبيات أيضا هو التردد على مستوى العبارات و الأفعال و حتى الأسماء، و هذا التردد في الألفاظ يعطي لونا من الإيقاع الموسيقي يتقارب مع الغناء الذي يتطلب فيه ترداد ألفاظ بعينها.

و يفتتح محمد بلقاسم خمار أوبريته (الجزائر ملحمة البطولة و الحب) بمناجاة وطنه فيقول:

يَا وَطَنِي .. يَا أُمْلِي يَا رَائِدِي يَا عَمَلِي
يَا قِسْمَتِي يَا مَوَلِي يَا أَبَدِي يَا أَرْلِي
تَقْدِيرِكَ نَفْسِي دُمْتَ لِي
أَلْهَمْتَنِي مَشَاعِرِي أَشْدُو بِهَا كَالطَائِرِ

وَأَنْتَ..أَنْتَ خَاطِرِي يَا مَجْدُ..يَا جَزَائِرِي
تَقْدِيكَ نَفْسِي دُمْتَ لِي
لَا حُبَّ لِي إِلَّا قَلْبِي أَنَا مَغْنَاكَ
أَهْوَاكَ يَا أَهْوَاكَ وَرَيْنَا يَرْعَاكَ
تَقْدِيكَ نَفْسِي دُمْتَ لِي⁽¹⁾

اعتمد الشاعر في مناجاته هاته على الحروف المهموسة (السين، الشين، الحاء، الهاء) و استهل قصيدته بحروف النداء (يا وطني، يا أملي، يا رائدي، يا عملي) و أكثر من استخدام حروف المد الطويلة، مما جعل موسيقى لأبيات هادئة الإيقاع توحى بالهمس، و لقد وفق الشاعر بتسكين آخر الحرفين في الكلمتين (مغناك، يرعاك) أي في البيتين الأخيرين بعكس الأبيات السابقة، مما وضع ختام مناجاة الشاعر لوطنه.

و يعبر في موقف آخر عن اشتداد حرب التحرير فيقول:

وَعَلَا صَوْتُ النْفِيرِ
بَيْنَ رَايَاتِ الْجِهَادِ
وَكَسَا الزَحْفُ الْكَبِيرُ
كُلَّ أَرْجَاءِ الْوَهَادِ⁽²⁾
وَتَعَالَى بِالْهَدِيرِ
رَعْدُنَا مِنْ كُلِّ وَاذٍ
شَعْبُنَا جَيْشٌ يَسِيرُ
نَحْوَ تَحْرِيرِ الْبِلَادِ⁽³⁾

تبدو في هذه الأسطر موسيقى صاخبة مدوية بسبب تكرار (حرف الراء) في كل سطر المحاكي للصراخ و الجلجلة، و لقد عمد الشاعر الى تنويع القافية بين حرفي الراء و الدال، و جعل الأول مسبوqa بياء مد، و الثانية مسبوقة بألف مد طويلة، دلالة منه على امتداد الحرب على كل أرجاء البلاد.

و في أوبريت (صوت الأحرار) يعيش الشاعر الذكرى الثلاثين لثورة نوفمبر بقلب مفعم بالايما ن و النصر و هو يسترجع بطولات الثورة، و يقف موقف المفتخر بما حققته من انتصارات.

1- محمد بلقاسم خمار: الجزائر ملحمة البطولة و الحب "أوبريت شعرية غنائية"، ص: 5-6.

2- وَهْدٌ: الْوَهْدُ هُوَ الْأَرْضُ الْمُخْفِضَةُ الْحَفْرَةَ (ج) وَهَادٌ.

3- نفسه، ص: 19.

فمضمون نشيد صوت الأحرار كما يتضح لنا هو مضمون قوة و تحد، ذات طابع حماسي مندفع، و سيطرت على ألفاظها قوة جعلتها تتصف بالشدة لشدة حروفها فأغلب الحروف حروف انفجارية (الباء، القاف، التاء، الكاف) و هي الأكثر ترددا في ألفاظها (اقرأ، كتابك، شبابنا، منلهبا، هب كاملا...) .

و الملاحظ في هذا النشيد هو ارتفاع عدد السواكن ممثلة في الحروف المشددة التي توهي بالقوة و الشدة (مُتَهَيِّبًا، مُتَاهِبًا ، مُتَلَهِّبًا، مُحِبِّبًا...)، و من السهولة ملاحظة القوة التي يستشعرها منشد النشيد أو قارئه في نفسه عندما يتلفظ بالحروف المشددة.

و يعتمد الشاعر على صياغة الحديث في الأبيات الأولى من القصيدة على صيغة الأمر المباشر و هو ما يشعر بقوة موقف الشاعر نتيجة قوة موقف الثورة (اقرأ كتابك - انهض لتحرير الحمى - اسمع لأول طلقة في غرة...) .

و من حيث قافية القصيدة نرى أنها عبارة عن باء مفتوحة مشبعة بألف (اطلاق الصوت) (با) و هي من الأصوات التي عند التلفظ بها تلتقي الشفة العليا و الشفة السفلى التقاء محكما حيث يحبس تيار النفس خلفهما لبضع الوقت. و يؤدي خروج الهواء القوي من بين الشفتين إلى أحداث صوت شبيه بالانفجار و كأن الشاعر بها يحاكي قعقة السلاح والانفجار، و من الجدير بالذكر أن نشيد صوت الأحرار جاء على قافية موحدة رغم طوله 18 بيتا، وكأن الشاعر يشير بثباته على قافية واحدة في نشيد صوت الأحرار إلى ثبات موقفه من الذكرى و الى ثبات الثورة على مبادئها ومنهجها في مقاومة الاستعمار في حين تتنوع قافية المشاهد الأخرى ذات المقاطع الرباعية لتعكس تنوع الأحداث المشار إليها.

و يصور لنا عزالدين ميهوبي في أوبريت (حيزية) حزن الأم وهي ترى ابنتها تصارع المرض فيقول:

الأم:

زِينَةُ الْبَنَاتِ .. حَيْزِيَّة

مَالِكُ حَيْرَانَةٍ يَا بَنِيَّة

قَلْبُكَ مَهْمُومٌ قَوْلِي لِي وَ لَا مَسْـكُونٌ بِبَلِيَّة

لَا ضَحْكَةَ مِنْكَ تَسْعِدُنِي لَا مَشْيَةَ رَيْمٍ فِي حَنِيَّة⁽¹⁾

و الملاحظ أن حزن الأم قد تجسد في أنين متقطع تعكسه القافية الممثلة بياء مشددة سبقت التاء التي تلفظ هاء ساكنة، فهي عبارة عن أنين متردد (يه، يه، يه...) فيه تأكيد على ما آلت إليه حيزية من ذبول.

و لا يختلف موقف الشاعر عز الدين ميهوبي في تبيان حزن أم حيزية في أوبريت حيزية عن حزن محمد العربي في أوبريت (الشمس والجلاد) و هو يودع حضن أمه:
أغنية الابن:

أُمَاهُ

لَوْ خَيْرْتَنِي

مَا بَيْنَ حُضْنِكَ وَالْوَطَنِ

لَاخْتَرْتُ دُونَ تَرَدُّدِ

وطني عَلَى مَرِّ الزَّمَنِ

أُمَاهُ

صَوْتُ فِي السَّمَاءِ

وَيَدٌ تَلُوحُ لِلدَّمَاءِ

مَا عُدْتُ أَلْمَحَ أَيِّ شَيْءٍ

غَيْرَ الشَّهَادَةِ فِي يَدِي

أُمَاهُ

حُرَّتُكَ لَا يُطَاقُ

أُمَاهُ

دَمْعُكَ مَالِحٌ

أُمَاهُ

يُؤْلِمُنِي الْفِرَاقُ

أُمَاهُ

صَوْتُكَ جَارِحٌ

أُمَاهُ

ابْنُكَ لَنْ يَعُودَ

قَدَرِي الشَّهَادَةُ وَالْخُلُودُ⁽¹⁾

انه لمن أصعب المواقف أن يقف الأب أمام أمه ليودعها الوداع الأخير، ملبياً نداء وطنه، انه لحزن مرير أن يرى الابن دموع أمه تنهمر فلا يستطيع ردها ولكن أي حيلة يمتلكها أمام إجابة نداء الوطن، فحضر الوطن عند محمد العربي أحق واجبا من حضن الأم ولكن يظل فراق الأم موجعا ومؤلما و قد عبرت موسيقى القصيدة عن ذلك من خلال تكرار لفظ أماه بين أبيات القصيدة (سبع

مرات)، هذه اللفظة التي تنتهي بهاء تسبقها ألف لين هذا الصوت الذي يشبه التأوه (آه)، كررها الشاعر على شكل فواصل ما بين الأبيات تنفيذا ليعكس لنا مرارة فراق الأم.

و الملاحظ أن الجرس الموسيقي للأوبريتات قد تنوع حسب موضوعاتها و الحالة النفسية و الشعورية فإذا كان الموضوع يستوجب الصرامة تجد أن الإيقاع مجلجل يملأ النفس بمعاني القوة و الجزالة ، و إذا كان الموضوع عاطفيا نجدها هائلة في ألفاظ الحب والتغزل، و إذا كان الموضوع مرحا نجد الألفاظ ذات نغم راقص متموج، و إذا كان الموضوع مأساويا نجد أن كلمات الأغاني مغرقة في الحزن و الرومانسية، حتى أمكن لنا تقسيمها حسب الى :

- أوبريت ذات حس ثائر و موسيقى عنيفة: (الجزائر ملحمة البطولة والحب)، (صوت الأحرار) (جزائر الحب)، (ابن بولعيد)

- أوبريت ذات حس مأساوي و موسيقى حزينة بخاتمة تراجيدية: (حيزية) و(الشمس و الجلال).

- أوبريت ذات حس مأساوي بنهاية سعيدة: (أنا الجزائر)، (نداء التراب)، (سيتيفيس)

- أوبريت تراجوكميديا بنهاية سعيدة: (حكاية ثورة)، (خيمة الأفراح)، (عزيز و عزيزة)، (علجية و حكاية نصر)، (مسيرة الجزائر).

- أوبريت مرحلة بنهاية سعيدة: (نجمة خضار)، (السخاب الأخضر).

و ان كان التداخل وارد في الموسيقى و لا يطغى طابع موسيقى على أوبريت بعينها.

6-2-الهيكل الفني للنصوص الأوبريتية:

الهيكل هو ذلك الإطار الشكلي الذي صبت فيه النصوص الأوبريتية مضامينها و الملاحظ أن هذا الإطار قد تباين في النصوص الأوبريتية الجزائرية من نص إلى آخر بل لقد اختلف عند الكاتب الواحد، و على العموم فان هذا الإطار قد سائر حركة التشكيل الموسيقي للقصيدة في الشعر الجزائري الحديث.

لم يهتم الشعراء في نصوصهم الأوبريتية بتوظيف القصيدة العمودية التقليدية ذات الروي الواحد، اذ اقتصر وجودها على تلك المواقف الخطابية، مما يعتمد على نفس شعري واحد فحسب، و لقد وظف صالح لمباركية هذا الشكل الخطابي و عمد إلى توزيع أبياته على أكثر من صوتين كما في المثال الآتي:

صوت (1):

وَمَدَاكَ يَا بَيْضَاءَ صَارَ مَقَابِرَا وَطَنُ الرَوَائِعِ بَاتَ أَجْدَبَ مُقْفِرَا

صوت (2):

مَنْ بَعْدَ مَا كُنَّا نُصْدِرُ قَمَحَنَا وَ نُغَيِّثُ ذِيَاكَ الْوُجُودَ الْأَكْبَرَا
هَبَطَ الْكِلَابُ فَجَقَّقُوا أَنْهَارَنَا زَرَعُوا الْمَجَاعَةَ وَ الْجَرَادَ الْأَصْفَرَا

صوت (3):

هُم سَمَمُوا آفَاقَنَا وَ رَبُّوعَنَا هُم أَمَمُوا ثُرْبَ الرَّجَالِ الْأَنْضَرَا
هُم صَادَرُوا قُرَانَنَا وَ لِسَانَنَا مِنْ بَعْدَمَا طَرَدُوا الصِّرَاطَ الْأَخْضَرَا
يَا لِلْمَآذِنِ هُجِرَتْ أَطْيَارُهَا وَ غَدَتْ لِأَبْنَاءِ الصَّلِيبِ مَنَابِرَا

صوت 1:

سَلْبُوكِ يَا خَضْرَاءَ أَجْمَلَ مَرْتَعٍ تَرَكُوكِ أَمْرَاضاً وَ فَقْرًا كَافِرًا
فَهُمُ الْأَفَاعِي حِينَ تَمْتَصُّ الدَّمَآ وَدِمَاءُ شَعْبِي سَوِّفَ تَكْبُرُ أَنْهَرَا

صوت 3/2/1:

وَدِمَاءُ شَعْبِي سَوِّفَ تَغْدُو مَلَا حِمَاً وَ تَقُورُ حَتَّى تَعْتَلِيَهُمْ أَبْحَرَا
شَعْبُ الصَّوَاعِقِ إِنْ تَسَوَّلَ طِفْلُهُ أَوْ عُدِيَتْ أَسَادُهُ أَوْ هُجِّرَا
فَلْتَرْتَقِبْ أَدَاكَ قَرَعَ قِيَامَةٍ مِنْ قِمَّةِ الْأُورَاسِ أَوْ مِنْ جُرْجُرَا⁽¹⁾

فهذا التوزيع ليس لغايات درامية وإنما تحقيقاً للفرجة والإمتاع فحسب، فثبات الأبيات على نسج واحد رغم تنوع الأصوات بناء ليس له تبرير إلا أن غرض الشاعر من هذا التوزيع هو خلق عنصر التنويع الأدائي.

و قد اتجه بعض الشعراء إلى تبني قصيدة المقاطع بالنظم على شكل مقطوعات المعتمدة أساساً على نظام التنويع بين القوافي في كل مكن الأوبريتات: (نداء التراب)، (حكاية ثورة)، (صوت الأحرار).

فبالرجوع إلى أوبريت (نداء التراب) نجده يبني الأوبريت على أساس مقطعي مجموعها عشرون مقطعا تتكون كل مقطوعة من أربعة أبيات، وهي من الوزن التام الخفيف، كما يتضح ذلك من خلال الشكل الآتي:

المستوى الأفقي التناظري للتشكيل:

1	_____	ت
2	_____	ت
3	_____	ت
4	_____	ت
5	_____	نا
6	_____	نا

7 _____ نا _____

8 _____ نا _____

بينما جاءت أوبريت (صوت الأحرار) على وزن الكامل و مجزؤه و هي مقسمة إلى واحد وأربعين مقطعاً، كما يظهر في التشكيل السطري التالي:

- صوت - جماعة من المواطنين و هم صاعدون إلى الجبال:

ها _____

ها _____

ها _____

ها _____

م _____

م _____

م _____

م _____

في حين جاءت أوبريت (حكاية ثورة) على مجزوء الرمل وهي مقسمة إلى اثنين وعشرين مقطعاً موزعة على خمسة أصوات : الأم، البنت، المجموعة، المطرب، أحدهم.

ان لجوء الشعراء الى التنويع في قوافيهم يعود الى رغبة منهم في تطويع أوبريتاتهم بطريقة أحسن للتلحين فعادة ما يشبع التجديد في القافية نهم رغبات الملحنين الفنية لما يتيح من تنعيم يقول ابراهيم أنيس: «أن تنويع القافية مما يزيد في موسيقى الشعر، و يكسبه جمالا فوق جمل»⁽¹⁾

ثم ان هذا النوع من الشعر يعطي للكتابة الشعرية نفسا يتجاوب مع طبيعة التجربة الشعرية، ومنطقها الشعوري المتلون، الذي يتسم لحالات: السرد، المناجاة، الوصف، الاستفهام، الهمس الجهر.

و توظيف شخصية (المطرب) يؤكد أن تقطيع أوبريت (حكاية ثورة) ليس لغاية تستهدف الكشف عن الشخصيات في صراعها داخل الحدث وإنما تهدف إلى تمكين الأصوات من الشدو والاستعراض المهاري للمواهب.

و يظهر الخمس كتشكيل عروضي متعدد في أشطره في ختام كل من الأوبريتين (عزيز و عزيزة) و (حكاية ثورة)، و في مقدمة أوبريت (أنا الجزائر) و قد جاءت الخمسة في هذه الأخيرة على وزن مجزوء الرمل و هندسته العروضية تعتمد في بنائها على هذا النظام:

ن _____ د _____

د _____	ن _____
ن _____	
ح _____	ح _____
ح _____	ح _____
ن _____	
دا _____	م _____
دا _____	م _____
ن _____	

لقد بنيت هذه الأبيات على أساس مقطعي وجاءت القوافي فيها متقابلة بالتخالف، أي أن الشاعر قابل بين قافيتي الشطرين في البيتين الأول والثاني، ثم أضاف شطرا بالتوازي و هو بقافية واحدة تتكرر بعد كل بيتين.

و من بين أشكال تنويع القافية ما يسمى بالمزدوج⁽¹⁾ و قد نظم منه محمد الأخضر السائحي في أوبريت (نجمة خضار) الكثير من الأبيات على وزن الرجز بنظم يتسم بالسهولة و الانسيابية كما يتضح في المثال التالي:

بائع البرتقال (من الجهة الأخرى):

بَلْ لَيْسَ فِي الْغِلَالِ كَمِثْلِ بُرْتُقَالِي
فِي مَظْهَرٍ جَلِيلٍ وَ مَنَظَرٍ جَمِيلٍ
نُعُومَةٍ فِي الْجَسِّ وَرَقَةٍ فِي الْحَسِّ
يَذُوبُ فِي الْأَقْوَاهِ بِلَمْسَةِ الشَّقَافِ
مَنْ يَشْتَرِي؟ مَنْ يَشْتَرِي؟⁽²⁾

و لقد وقع اختيار الشاعر لهذا الشكل من النظم تماشيا مع قالب الأوبريت القصصي المسرحي و غاياتها التعليمية، فالأطفال الصغار و النشء على العموم بحاجة إلى نظم بسيط يحقق لهم المتعة والإفادة في آن واحد يتحدث إبراهيم أنيس على هذا النوع من النظم فيقول: «استغل بعض المحدثين

1-المزدوج: وفيه تتميز القافية مع كل بيت، و يراعى الناظم في المزدوج أن تكون الأبيات مصرعة، فقافية الشطر الأول هي نفس قافية الشطر الثاني...للمزيد ينظر: إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص: 300-302.

2- محمد الأخضر السائحي: أوبريت نجمة خضار "مخطوطة"، ص 03

هذا النوع من النظم في أناشيد الأطفال... فأمتعوا أطفالنا بنظم سهل الموسيقى قريب الى قلوبهم محبب في أسماعهم»⁽¹⁾

و في إطار البحث عن شكل يعنى بموسيقى الشعر و ذلك التسارع الذي يطبعها في حالة الغناء يوظف محمد الأخضر السائحي مقطوعات يتم الانتقال فيها من المجزوء إلى المشطور كما هو في المثال الآتي:

نجمة:

هَذِهِ اللَّيْلَةُ لَا أَتَعَبُ فِيْهَا مِنْ غِنَائِي
أَنَا أَحْيَاها بِرُوحِي وَ بِقَلْبِي وَ دِمَائِي
فَاهْتَفُوا لِلأَرْضِ قِيْهَا إِنَّهَا أَصْلُ العَطَاءِ
مَنْحَتْنَا الخَيْرَ حَتَّى
كُلُّ بَيْتٍ فِي هَذَا
كَيْفَ لَا أَشْعُرُ أَنِّي
مِنْ سُرُورِي فِي السَّمَاءِ؟
إِنَّهُ يَوْمٌ بِلَادِي
إِنَّهُ عِيْدُ الحَصَادِ⁽²⁾

إن هذه الأبيات تعكس حقيقة الشعور السعيد الذي يمتلك نجمة لذا يتم الانتقال من الثقيل إلى الخفيف تماشياً مع الحالة الشعورية.

و انتهج كل محمد الأخضر السائحي في أوبريت (عزيز و عزيزة) و (نجمة خضار) و أحمد الطيب معاش في أوبريت (علجية وحكاية نصر) المنهج الذي اتبعه محمد العيد ال خليفة في مسرحيته الشعرية (بلال) و التي تأثر فيها بطريقة أحمد شوقي في كتاباته لمسرحياته الشعرية و هي طريقة تقوم على استخدام البحر والقافية بطريقة غير منتظمة⁽³⁾.

فعلى الرغم من النقد بالقافية الواحدة و عدد التفعيلات للبحر الواحد في كل موقف، إلا أن الكلام لا يخضع فيها لمقياس تفعيلات البحور في كل بيت بل يتصرف في تجزئتها و كسرها حسب المعنى المراد، و الموقف النفسي، و متطلبات الحوار.

فإذا كانت أبيات الموقف من بحر الخفيف، و وزنه:

1- إبراهيم أنيس: نفسه، ص: 302

2- محمد الأخضر السائحي: أوبريت نجمة خضار "مخطوطة، ص 10

3- ينظر: محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته و خصائصه الفنية 1925-1975، ص: 207.

فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن

فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن

فإن محمد الأخضر السائحي لم يخضع الحوار المسرحي لها بحيث يبدأ وينتهي مع عدد التنفعيلات الثلاث، وإنما كان يخضع التنفعيلات للموقف والجملة، فتجيء التنفعيلات لذلك مبتورة كما نلاحظ ذلك في الموقف الآتي من أوبريت (عزيز وعزيرة):

عزيز: أنا أهواك

عزيرة: ..ليس مثلي

عزيز: جميل

لو تُعِيدِينَا هَذِهِ الْكَلِمَاتِ

عزيرة ضاحكة: أنا أهواك أنت ..

عزيز: .. اقدبك بالروح

وبالأهل والمنى والحياة

هل سيرضى أبوك؟ هل يقبل اليوم

رجائي فتنتهي رغباتي؟

عزيرة: ليس ذا شأنه

عزيز: إذن شأن من؟

عزيرة: شائي أنا يا عزيز ..

عزيز: تحيا فتاتي

قد بلغنا المراد

عزيرة: صبراً عزيزي

سوف يأتي مرادنا ..سوف يأتي ..(1)

إن البحر الذي نظم عليه هذا الحوار هو البحر الخفيف الذي تنفعيلاته في الأصل:

فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن

فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن

و لكن محمد الأخضر السائحي جزأ التنفعيلات حسب متطلبات الحوار، فقد جاءت المقطوعة على هذا المنوال إذا قطعناها عروضية:

عزيز: فعلائن، مُسـ

عزيرة: تقع لن، فا

عَزِيزٌ	عَلَّانٌ
عزيرة ضاحكة:	فَاعِلَانٌ، مُتَفَعٍ لُنْ، فَعِلَانٌ
عزيرة:	فَاعِلَانٌ، مُتَفَعٍ لُنْ، فَعِلَانٌ، فـ
عزيرة:	عَلَّانٌ، مُتَفَعٍ لُنْ، فَاعِلَانٌ
عزيرة:	فَاعِلَانٌ، مُتَفَعٍ لُنْ، فَاعِلَانٌ، فـ
عزيرة:	عَلَّانٌ، مُتَفَعٍ لُنْ، فَعِلَانٌ
عزيرة:	فَاعِلَانٌ، مُتَفَعٍ لُنْ
عزيرة:	ع لُنْ، فَاعِلَانٌ
عزيرة:	تُنْ، فَاعِلَانٌ، مُتَفَعِلٌ
عزيرة:	لُنْ، فَاعِلَانٌ
عزيرة:	فَاعِلَانٌ، مُتَفَعٍ
عزيرة:	لُنْ، فَاعِلَانٌ
عزيرة:	فَاعِلَانٌ، مُتَفَعٍ لُنْ، فَاعِلَانٌ

و على هذا النحو، جاءت الكثير من المواقف في الأوبريتات: (عزير و عزيرة)، (نجمة خضار)، (علجية وحكاية نصر)، و التي خرج فيها مؤلفوها على نظام عمود الشعر الصارم.

إن الكتابة على هذه الطريقة ليست عجزاً من هؤلاء الشعراء على احترام العروض الخليلي و إنما دعوة إلى فتح القصيدة بحيث يتحكم الموقف النفسي في طول و قصر عدد التفعيلات و لقد استطاع الشعراء بهذا أن يحولوا الشعر في المسرح إلى حوار مركز و سريع و قريب من لغة الحديث اليومي، فالشعر الدرامي يعمق الموقف و لا يعطله.

و يتزاوج الشعر التقليدي مع الشعر الحر في أوبريتات محمد بلقاسم خمار و إن كانت القصيدة العمودية التقليدية تحتل المساحة الأكبر إلا أنها يظل يتمسك بأسر القافية و نظامها في شعره الحر كما يتضح في المثال التالي:

زكية:

وَشَبَّ الغَضَبُ
وَعَطَى صَهِيلُ الخِيُولِ الشَّعَابُ
وَدَوَى أَرْيَزُ البَنَادِقِ، رَعْدُ المَدَافِعِ
وَلَا حَتَّ سَيُوفُ الجِهَادِ

تُضِيءُ ظِلَامَ النُّجُومِ
وَسَالَتْ دِمَاءً، وَفَاضَتْ دُمُوعُ
وَحَيِّمَ رَكْبُ الضَّبَابِ
وَأَلَتْ مَدَائِنُنَا لِلْخَرَابِ
وَلَكِنَّهَا الشَّعْبُ
ظِلٌّ يُهَاجِمُ، ظِلٌّ يُدَافِعُ
وَلَمْ يَتَرَاجَعْ..
وَرَايَاتُ تَحْرِيرِهِمْ كَالشُّهُبِ.
تَسَامِرُ كُلَّ الرُّبُوعِ
تُظِلُّ كُلَّ الْمَوَاقِعِ
وَتَجْتَاحُ خَوْفَ الزَّمَانِ
وَتَخْتَالُ فَوْقَ اللَّهَبِ⁽¹⁾

و لعل سبب تمسك الشاعر بالقافية هو ذلك المضمون الثوري الذي تعج به نصوصه الأوبريتية و خصوصا أوبريت (جزائر ملحمة البطولة و الحب) مما يفرض عليه انتقاء نوع من الموسيقى تتميز بجمالها المتقطعة ذات الجرس الحاد المعتمد على صخب الموسيقى في تبليغ معانيه و هذا لا يمنع أن يراوح الشاعر في قافيته تبعا لما يتطلبه الشعر الحر من الانصياع للحالة النفسية و المشاعر المتدفقة بحثا عن التنويع و دفعا للرتابة الموسيقية التي يخلفها الثبات على حرف واحد.

و نجد بعد ذلك اتجاها كليا إلى القصيدة الحديثة - شعر التفعيلة- المطولة و التي تأخذ شكل الحوار الغنائي في أوبريت (السخاب الأخضر) لمحمد الأخضر عبد القادر السائحي، و شكل اللوحات في أوبريت (مسيرة الجزائر) لمحمد عبد القادر بلقاضي.

و نجد أن هذين الأوبريتين قد رفضتا في كثير من الأحيان الإيقاع العروضي و إن هي احتوت على الموسيقى الداخلية في ثناياها، ففيها انسياق كلي للدقة الشعورية في بناء الجمل الشعرية دونما خضوع للقافية، كما يتضح في المثال التالي من أوبريت (مسيرة الجزائر):

وَيَخْرُجُ الْأَوْلَادُ فِي كُلِّ صَبَاحٍ
لِيَحْفَظُوا الْقُرْآنَ فِي الْأَلْوَاخِ

تَرَاهُمْ كَالنَّحْلِ حَوْلَ الْمَدْرَسَةِ
يَرْتَشِفُونَ الْعِلْمَ وَالْعِرْفَانَ،
لِيُصْبِحُوا مُسِيرِينَ
وَقَدْ نَجَوْا مِنَ الْأَذَى وَالْغَطْرَةِ،
وَالظُّلْمِ وَالْحُرْمَانِ
أَقْلَامُهُمْ صَرِيرُهَا يَخْتَرِقُ الْأَفَاقَ...
وَيَخْرِقُ الْجَهْلَ وَيَمْحُو الشَّعْوَدَةَ،
وَيَصِلُ الْمَخْلُوقَ بِالْخَلْقِ...
إِقْرَأْ كَمَا أَمَرْتَ بِاسْمِ الْأَكْرَمِ
قَدْ عَلَّمَ الْإِنْسَانَ مَا لَمْ يَعْلَمْ.⁽¹⁾

و الملاحظ عن هذه الأبيات أن الشاعر يكاد يكتب كلاما نثريا يقترب من الأسلوب القصصي و يبتعد كل البعد عن مميزات الشعر «فليس الشعر في الحقيقة مهما تختلف الآراء- إلا كلاما موسيقيا تنفعل لموسيقاه النفوس و تتأثر به القلوب، و الموسيقى الشعرية هي أكبر ميزة تميز هذا الفن عن النثر. فاذا جردنا التجربة الشعرية من إيقاعها، فقد جردناها من أهم عناصرها، و أبرز مميزاتا»⁽²⁾ و لعل الكتابة على هذا الشكل كان سببها الانصياع إلى ما تمليه الخاطرة و ليس على قناعة من الشعراء، فهذا محمد الأخضر السائحي يقر بذلك في قوله: «بقي أيضا أن أقول كلمة في هذه الصياغة التي تستقيم هنا و تستلزم بجميع الحدود و القيود، و تحترف هناك عن أغلب الحدود و لا تعترف بأي من القيود، و ذلك أن هذه القضية ليست مبدئية في نظري، و إنما هي الخاطرة و ما مالت إليه»⁽³⁾. و أكبر مثال عن النثرية في الأوبريت الجزائرية يتجلى في أوبريت (أنغام عربية) و التي حاول الشاعر نظمها على الشكل العمودي إلا أنه لم يوفق إلى ذلك كما يوضحه المثال التالي:

حُطُّوا الرِّحَالُ هَا هُنَا فِي أَرْضِ عَرَبِيَّةٍ سَامِيَّةٍ
0//0/ -0/0///-0/0/0/ 0//0// -0//0/0/
متفاعِلن- مفاعِلن متفاعِل- متفاعِل-فاعِلن
أَهْلُهَا هُمْ حُرَّاسُهَا مِنْ كُلِّ مُغِيرٍ طَاغِيَةٍ

1- محمد عبد القادر بلقاضي: "مسيرة الجزائر"، مجلة الثقافة، ص: 205.

2- محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، اتجاهاته و خصائصه الفنية 1925-1975، ص: 236.

3- أحمد دوغال: شخصيات من الأدب الجزائري المعاصر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د ط، 1989، ص164

0// -0/0/0// -/0/0/	0//0/0/ -0/0//0/
فاعلاتن - مستفعلن	متفاعل - متفاعل - فاعل
حُطُّوا الرِّحَالَ هَاهُنَا	فِي أَرْضٍ عَرَبِيَّةٍ طَاهِرَةٍ
0//0/0/ -0/0//	0//0/-0/0///-0/0/0/
متفاعلن - مفاعلن	متفاعل - متفاعل - فاعلن
وَتَمَهَّلُوا وَاسْمَعُوا	مَا وَرَاءَ الْقَافِيَّةِ
0//0/0/ -/0///	0//0/ -0/0//0/
فعلات - مستفعلن	فاعلاتن - مستعل

- البيت الأول من الكامل: التفعيلة الأولى (إضمار)، التفعيلة الثانية (تشعيث)، التفعيلة الثالثة (إضمار و طي)، التفعيلة الرابعة (صحيحة)، التفعيلة الخامسة (قطع و خبن)
 - البيت الثاني من الرمل و الرجز، التفعيلة الأولى (صحيحة)، التفعيلة الثانية (صحيحة) الشطر الثاني غير موزون.
 - البيت الثالث مثل البيت الأول.

- البيت الرابع من مجزوء الخفيف: التفعيلة الأولى (الخبن و الكف)، التفعيلة الثانية (صحيحة) التفعيلة الثالثة (صحيحة)، التفعيلة الرابعة (الطي و القطع).

إن موسيقى الأبيات لا تمت إلى الموسيقى العربية بصلة لما فيها من انكسار و إسفاف و نشاز إذ كان من المفروض أن تكون الأبيات على وزن البحر الكامل لكن الشاعر لم يلتزم بالتفعيلة نفسها حيث حدث لها إنكسار في الوزن تخلل جميع الأبيات فأصبح الكلام أقرب إلى النثر منه إلى الشعر و ما يؤكد ذلك هو كثرة الزحافات و العلل التي غيرت من شكل التفعيلة، مما أدى إلى غياب الإيقاع الموسيقي، و فقدان الأبيات لشاعريتها فبدت لا تختلف عن الكلام العادي، و النظم على هذه الشاكلة مما يعاب خصوصا إذا عرفنا أن هذه الأوبريت قد كتبت خصيصا من أجل الغناء.

و هكذا ننتهي من خلال تتبعنا للتشكيل الموسيقي للنصوص الأوبريتية أن هذا الأخير قد تنوع من نص إلى آخر وعند الشاعر الواحد و حتى في الأوبريت الواحدة متخذا الأشكال التالية:
 - أوبريتات ذات تشكيل مقطعي اعتمدت على الوزن الموحد و القافية المترابطة، مثل: (حكاية ثورة) (نداء التراب) (صوت الأحرار)

أوبريت قصيدة التفعيلة: (السحاب الأخضر)، (مسيرة الجزائر).

- أوبريت تزواج بين القصيدة العمودية و قصيدة التفعيلة: (الجزائر ملحمة البطولة و الحب) (ابن بولعيد)، (جزائر الحب)، (حيزية)، (الشمس و الجلال).

- أوبريت راوحت بين المقطعات و القصيدة العمودية ذات القافية المطردة المعتمدة على وحدة البيت في موسيقاها وزنا و قافية: (أنا الجزائر)، (عزيز و عزيزة)، (نجمة خضار)، (علجية و حكاية نصر) (حيزية)، (الشمس والجلاد)، و إن زادت أوبريتات **محمد الأخضر السائحي** بتوظيف المزدوج و الموشحات.

- الأوبريت التي تخرج عن الإطار الشعري إلى ما يشبه النثر: (أنغام عربية).

و من خلال تتبعنا للعناصر: الحكمة ، الشخصيات، الحوار، اللغة و الأسلوب، الموسيقى في النصوص الأوبريتية المدروسة يمكننا القول أن تجربة الأوبريت في الجزائر لم تتخذ بعدا عميقا فالنتاج يتراوح بين القوة و الضعف يقول **محمد بلقاسم خمار**: « و يبدو لي أن الأوبريت التي نكتبها في الجزائر تنقصها بعض العناصر الأساسية، و في مقدمتها الجانب التمثيلي، و الحوار النثري و الموسيقى التصويرية، و هذا يرجع إلى ضعف التلحين، و الإخراج في بلادنا»⁽¹⁾

و أحسب أن هذين السببين ليسا أصل العلة التي تعاني منها الأوبريت في الجزائر فالسبب أدهى بكثير فما فائدة وجود ملحنين و مخرجين إذا لم يتوفر لدينا نص يرقى إلى مسرحية غنائية تتوفر فيها جل الخصائص الفنية، و يعتبر هذا المطلب من المستحيل تحقيقه إذا لم نجد كتاب أكفاء ينهضون بهذا الفن عن دراسة و تخصص عميقين، و خصوصا أمام فرض الشعراء دون المتخصصين في مجال المسرح سيطرتهم على هذا المجال مع جهلهم لأدنى خلفيات الكتابة في هذا الجنس المسرحي و هو ما يعترف به **محمد بلقاسم خمار** فيقول « كوني كشاعر لم أهتم كثيرا بدراسة فن الأوبريت، بقدر اهتمامي بكتابتها و إبداعها، اعتمادا على المشاهدة فقط حيث سمحت الظروف بمشاهدة عروض للأوبريت في لبنان ، و الاتحاد السوفياتي/سابق/و مالطا.. »⁽²⁾

و هو نفس السبب الذي يقف وراء انفتاح فن الأوبريت في الجزائر على تعددية الأشكال المسرحية المكونة له فالأوبريت في الجزائر اصطلاح يطلق على شكل من المسرح الغنائي الذي لا ينفرد بخصائص تستقر في قواعد ثابتة و إنما هو مزيج من: المسرح الشعري، المسرح الملحمي الوثائقي، الشعر المسرحي، المسرح التجريبي، و المسرح الغنائي خاضعا بذلك للتجارب الفردية التي تفتقد للاحتكاك و الاستفادة من بعضها البعض⁽³⁾ و يمكننا ارجاع التضارب القائم في الأوبريت الجزائرية من ناحية بنائها الفني و المشاكل التي تعيقها في النقاط التالية:

1- ربيعة بناي: أوبريت الجزائر ملحمة البطولة و الحب، دراسة موضوعاتية فنية، ص: 72.

2- نفسه، ص: 72.

3- لقد انتقلت الى مدينة سطيف لمشاهدة عرض أوبريت /غنائية أولاد عامر تأليف و سيناريو عز الدين جلاوجي في 07 ماي 2007 بدار الثقافة، سطيف، بعدما وجه لي مؤلفها دعوة للحضور و لكن من خلال تتبعي لهذه المسرحية أعتقد أنها ليست مسرحية غنائية و قد يكون اطلاق هذا الاسم عليها لما تضمنه من: كلام مقفى، شعر، موسيقى، و باليه يقوم بتجسيد الأحداث عن طريق

- 1- إن أغلب كتاب الأوبريت في الجزائر هم شعراء يفتقرون للأدوات الفنية اللازمة للإبداع في هذا المجال مما أضفى على نصوصهم مسحة من الفتور و الضعف الفني فهم لم يأخذوا هذا الفن لا عن دراسة و لا عن تكوين، و إنما دافعهم التجربة و التحدي.
- 2- تجربة الكتابة الأوبريتية ليست ناضجة لعدم وجود مؤلفين مختصين في هذا المجال ثم إن من أتاحت لهم فرصة الكتابة في هذا المجال لم يصلوا إلى درجة التمرس والإجادة لأن إنتاجهم كان في أغلبه مناسباتيا و محصورا في عدد يتراوح بين النص الواحد و الثلاث.
- 3- إن هذا الجنس المسرحي لم تعرفه الجزائر إلا غداة الاستقلال فهي حديثة العهد به فالنماذج التي بين أيدينا لا تعكس جنسا في حد ذاته و إنما تعكس مجهودات فردية و قد تراوحت بين القوة و الضعف.
- 4- صعوبة الكتابة في هذا الفن و الذي يتسم بالتعقيد لجمعه بين جملة من الفنون: الشعر، النثر المسرح.
- 5- جهل الشعراء الجزائريين بفن الأوبريت كونهم يمثلون اتجاه اللغة العربية المثقفون ثقافة كلاسيكية فلا أحد منهم تخرج من جامعة عصرية، فحوضهم لتجربة الكتابة الأوبريتية لم يكن نتيجة دراسة و دراية لخصائص هذا الفن.⁽¹⁾
- 6- إن ازدهار جنس المسرح الغنائي يتطلب استقرارا سياسيا و اقتصاديا كبيرين وابتعادا عن نار الحروب و النزاعات السياسية و لربما هذا العامل هو الذي وقف في وجه ازدهار فن الأوبريت في الجزائر.
- 7- إن أغلب ما كتب من أوبريتات كان مناسباتيا مما جعل الإنتاج يتسم بالضعف، و كثيرا ما كانت الغاية من وراء الكتابة في هذا الجنس هي الكسب المادي و تحقيق الشهرة .
- 8- عدم وجود مسارح ذات بناء معماري يتسع لما قد يتطلبه المسرح الغنائي من ديكورات ضخمة مما يعمل على تشجيع الكتابة في هذا الجنس.
- 9- يمكن تحليل زيادة النتاج الأوبريتي من عشرية إلى أخرى بزيادة عدد الجمهور المقبل على هذا الفن و رقي حسه الفني، خصوصا مع ازدهار التعليم و انفتاح الجزائر على مختلف الثقافات و جهود الدولة المبذولة في مجال محو الأمية.
- 10- عدم وجود دراسات نقدية أخذت على عاتقها تقويم هذا الفن في الجزائر.

الأداء الحركي الصامت، و الموسيقى التصويرية، حيث لم يحضر الغناء الا في المشهد الختامي أين قدم المطرب بكاكشي الخير أغنية سطايفية، ينظر: صورة عن البطاقة الفنية لعرض غنائية أولاد عامر، الملحق، ص: 301.

1- وهو ما ذهب اليه الشاعر محمد بلقاسم خمار في حديث هاتفني أجريته معه يوم الخميس/04/أكتوبر/2007 على الساعة الخامسة مساء الاربع.

11- تهميش هذا الفن على مستوى البث التلفزيوني يقول محمد بلقاسم خمار: «إن أوبريت الجزائر ملحمة البطولة و الحب منذ سنة 1982 حتى اليوم، لم تقدم على شاشة تلفرتنا سوى مرتين فقط.. رغم فقر البرامج الوطنية»⁽¹⁾ و يضيف متسائلا: «و من الملاحظ أن ملحمة الجزائر التي قدمت ليلة أول نوفمبر 1994 قد أحرزت نجاحا لا بأس به، بفضل الإمكانيات المادية الضخمة التي اعتمدت..ولكن هل يكتب لتلك الملحمة بعض البقاء...؟»⁽²⁾

و من هنا نخلص أن لفظ الأوبريت في الجزائر قد أخذ مفهوما جديدا أو عاود الظهور بشكل و مضامين جديدة غداة الاستقلال مشكلا فسيفساء بعيدة كل البعد عن خصائص و مميزات الأوبريت ذات الأصول الفرنسية شكلا و مضمونا و التي عرفها المسرح الجزائري في انطلاقته الأولى، فالبون شاسع بينهما، مما يجعلنا نقر بأن تسمية أوبريت في الجزائر هي من باب الإرث الاصطلاحي الذي خلفه المحتل الفرنسي، اذ ظلت الأوبريت ترتبط في أذهاننا بفن المسرح الغنائي بغض النظر عن مضمونه و شكله برغم من أن هذه التسمية قد تجاوزها الزمن، و على العموم فلفظة الأوبريت عندنا مرادفة لمصطلح المسرحية الغنائية.

و ما يؤكد أخذنا لهذه اللفظة من دون أدنى دراسة أو علم، الرسم اللغوي لمصطلح أوبريت Opérette⁽³⁾ عند تعريبه عندنا في الجزائر، حيث يتخذ رسومات مختلفة و لا يوجد اتفاق على شكل رسم واحد للكتابة.

1- ربعة بناي: أوبريت الجزائر ملحمة البطولة والحب، دراسة موضوعاتية فنية، ص: 72.

2- نفسه، ص: 72.

3- لملاحظة التباين الحاصل في طريقة كتابة لفظ أوبريت ينظر واجهة النصوص الأوبريتية المخطوطة منها والمطبوعة و واجهة دواوين الزمن الحزين لأحمد الطيب معاش ، الملحق: 302- 319.

الختمة

الخاتمة

تناول هذا البحث دراسة فن الأوبريت في المسرح الجزائري من ناحية الشكل والمضمون معتمدا أساسا على النصوص الأوبريتية وبلاستعانة بما أمكن العثور عليه من المراجع، و بعد دراسة و تحليل مختلف جوانب الموضوع توصلنا إلى عدد من النتائج يمكن الإشارة إلى أهمها فيما يأتي:

1- إن لفظ الأوبريت لغة هو تصغير للفظ الأوبرا opera وسبب هذا الاشتقاق إلى تلك المقارنة بين الفنين والتي أثمرت أن الأوبريت جنس مسرحي غنائي يشترك مع الأوبرا في الكثير من الأدوات إلا أنها تحتفظ لها بخصوصيات الزمن القصير و بساطة وسائل العرض.

2- إن الأوبريت هي مسرحية نثرية يتخللها بعض الغناء والرقص كانت في نشأتها تتناول نقد السلوكات و المشاكل الاجتماعية أو التقويم الساخر للأنظمة الحاكمة و ما يصدر عنها، قبل أن يظهر نوع آخر من الأوبريت يحمل مضامين عاطفية مليئة بالمغامرات و التسلية.

3- إن موضوعات الأوبريت هزلية تنسم بالخفة و المرح ولكن هدفها ليس الضحك كغاية في حد ذاته وان هو الضحك البناء الرامي إلى تقويم السلوكات و إصلاحها، فالدعابة في الأوبريت بقدر ما تكون مسلية بقدر ما تعكس واقعا مرا و مأساويا، أغانيها تزخر بروح الكاريكاتير الساخر والتمهك بعيدة عن العمق العاطفي، تقوم حوادثها و تتطور عن طريق المكائد و الدسائس و المغامرات و يكون حلها بطرق غير متوقعة.

4- إن مصطلح المسرح الغنائي يطلق على تلك المسرحيات التي يحتوي نصها على أغاني شرط أن تكون لهذه الأغاني ضرورة درامية تخدم الصراع، و تساعد على تطور الحدث الدرامي وليست على سبيل الترويح أو التزيين للعمل الدرامي.

5- ارتبط الغناء بالمسرح منذ الدراما الإغريقية حيث ظهرت العديد من الأنواع المسرحية التي توظف الغناء كعنصر أساسي تعتمد عليه في عرضها كانت آخرها مع نهاية القرن التاسع عشر عندما نادى ريتشارد فاغنر بضرورة إيجاد مسرح شامل يجمع كل الفنون على صعيد واحد و طبق ذلك في أوبراته.

6- تعود الأوبريت في أصول نشأتها إلى تلك الفواصل المضحكة التي كانت تقدم ضمن العرض الديني في القرون الوسطى في فرنسا أين أخذ هذا الفاصل اسم الفارس و الذي أصبح يعرف باسم المسرحيات الهزلية مع بداية القرن الخامس عشر، ثم كوميديا بالفودفيل مع بداية القرن السابع عشر ، ثم الأوبرا كوميك والتي فرضت وجودها إلى غاية منتصف القرن التاسع عشر، هذه الأخيرة التي فقدت كل صلة بالضحك والنقد الساخر إلى أن جاء أرفي مع منتصف القرن التاسع عشر و قدم عروضاً مليئة بالصراخ و الضحك الساخر، عرفت باسم الأوبريت، خضعت هذه الأخيرة إلى جملة من التغيرات على مستوى الشكل والمضمون لتطمس معالمها بعد الحرب

العالمية الثانية في الكوميديا الموسيقية، والتي اتجهت هي الأخرى صوب الأوبرا من خلال نماذجها التي ظهرت في الستينيات والسبعينيات من القرن العشرين، و كمرحلة أخيرة انتهى قالب الكوميديا الموسيقية الشبيهة بالأوبرا بمحتوياتها عند الفيلم الغنائي و الاستعراضى .

7- رافق الغناء المسرح العربي في أشكاله وظواهره المسرحية الأولى، وظهر المسرح العربي الحديث مرتبطا به، باعتباره عامل جذب للجمهور فمسرحية البخيل لمارون النفاش التي ظهرت أواخر سنة 1847 تعتبر أول مسرحية عربية وهي من نوع الأوبرا المضحكة Opera Bouffe ثم راح يصنع لنفسه صيتا ذائعا علي يد جملة من الفنانين إلى غاية الثلاثينات من القرن العشرين حيث سار إلى أفول أمام موجة المسرح التجاري و الفيلم الغنائي و ظاهرة الكاسيت.

8- كان الغناء عنصرا حاضرا في الأشكال المسرحية الأولى التي عرفت الجزائر كالكراكوز والحلقة كما لم يسلم أول نص مسرحي جزائري نزاهة المشتاق و غصة العشاق في مدينة طرياق في العراق من الجمع بين الغناء و الرقص.

9- ظهر المسرح في الجزائر مرتبطا بالغناء و الموسيقى في شكل تمثيلات قصيرة، حتى أضحت المسرحية التي تخلو من الغناء محكما عليها بالفشل وذلك على يد رواده الأوائل: علي عللو رشيد القسنطيني، محي الدين باشطارزي، و لقد لعبت الأغنية في عروض هذا الأخير دورا كبيرا حتى أنه اعتبر الباعث الرئيسي للأغنية في المسرح الجزائري، و مبدع المسرح الموسيقي الجزائري، و كل ذلك تأثرا بما كان يسود المسرح الفرنسي في بداية القرن العشرين من عروض مسرحية تمثلت في: الكوميديا الخفيفة و الميلودراما و الأوبريت.

10- عرف فن الأوبريت في الجزائر حركة خاصة حيث ظهر لأول مرة فيها غداة الاستعمار الفرنسي سنوات العشرينات والثلاثينات وحتى الأربعينيات من القرن العشرين بمضامينه النقدية التي ترمي إلى الإصلاح الاجتماعي، ليعود للظهور مرة ثانية بعد الاستقلال و لكن بمضامين جديدة وخصائص فنية و هي التي وقفنا عندها في بحثنا هذا لكونها هي التي تدخل في حيز بحثنا.

11- يمكن اعتبار (مسرحية الراعي) لمحمد الأخضر السائحي أول مسرحية شعرية غنائية ذات بناء فني ناضج، بشرت بعودة فن الأوبريت في الجزائر بمفهومه الجديد الذي عرفت الجزائر غداة الاستقلال، و يبقى تاريخ كتابتها مجهولا وان كنا نرجح أنها قد كتبت قبل اندلاع الثورة التحريرية.

12- ظهر الغناء كعنصر مهم في العرض المسرحي الجزائري بعد الاستقلال بالرجوع إلى مسرح الحلقة على يد ولد عبد الرحمن كاكي وعبد القادر علولة و يمكن اعتبار مسرح الحلقة بشكله الجديد نوعا من الأوبريت التراثية.

13- يعتبر نص مسرحية (أنا الجزائر) لمحمد الأخضر السائحي أول مسرحية غنائية أو أول عمل أوبريتي عرفته جزائر الاستقلال وقد كتب سنة 1964.

14- أهم الموضوعات التي تناولتها الأوبريت في الجزائر هي: الثورة التحريرية، الإشادة بالثورات الصناعية و الزراعية و الثقافية، الحب، مساندة قضايا التحرر في الوطن العربي و إفريقيا، قضية فلسطين، و ذلك في خمسة أبعاد: الوطني، التاريخي، الاجتماعي، القومي، الخرافي.

15- يمكن تقسيم الأوبريت في الجزائر بحسب أهدافها وخصائصها الفنية إلى أربع أنواع:

الأوبريت التعليمية

الأوبريت العاطفية

الأوبريت الاستعراضية

الأوبريت الواقعية

16- وظفت الأوبريت في الجزائر الكثير من حرفيات المسرح الملحمي و المسرح التسجيلي والمسرح الشامل مما يؤهلنا للقول أنها مسرح غنائي غير خالص، و هذا التأثير بالمسرح الغربي مرده إلى أن الأوبريت لدينا قد وصلت متأخرة مقارنة بالصعيد الغربي و العربي فكان أن صادف ظهورها حركات التجديد المسرحي الغربي فتأثر بها.

17- فن الأوبريت في الجزائر ينفذ على تعددية الأشكال المسرحية من: مسرح شعري و ملحمي و وثائقي و شعر مسرحي، و مسرح تجريبي خاضعا بذلك للتجارب الفردية التي تفتقد للاحتكاك و الاستفادة من بعضها البعض هذا ما جعلها شكلا من أشكال المسرح الغنائي الذي لا ينفرد بخصائص تستقر في قواعد ثابتة.

18- من خلال دراستنا للعناصر: الحبكة، الشخصيات، الحوار، اللغة و الأسلوب، الموسيقى في النصوص الأوبريتية المدروسة يمكننا القول أن تجربة الأوبريت في الجزائر لم تتخذ بعدا عميقا فالنتاج يتراوح بين القوة والضعف.

هذه بعض النتائج التي أمكن الوصول إليها عرضتها موجزة و الموضوع بحاجة إلى بحوث أخرى تدعمها وتكون أكثر عمقا، وتغطي المزيد من الأعمال الأوبريتية، و أرجو أن يكون هذا البحث هو نقطة بداية للبحث في هذا الجنس الأدبي في الجزائر من أجل النهوض بالمسرح الغنائي وإعطائه ما يستحق من اهتمام وعناية.

الملحق

عليه ولاة وسلاطين

الجزائر (القبلة / بزم) في 19 ذو القعدة 1428 هـ = 2007/11/29

الأستاذة الأستاذة سامية بوعلاي المحترمة

تحية مباركة طيبة وبعد:

معذرة على هذا التأخر الذي تسببته أوضاع متلاحقة للحياة
عموماً ونشاطاتي خصوصاً. وهذا ما استطعت أن أفيدك به إجابة
عن استفسارك التي أرسلتها منذ 2007/09/23 ووصلتني بعد ذلك
شكر تقريبا (10/04).

ج 01 - نعم فني حركة التطوع التي آمنت بها مجموعة من الشباب الجزائريين
خاصة طلبة جامعة الجزائر ما بين سنة 1963 و 1973. ثم أصبح التطوع
منهجاً ثابتاً في برنامج "الكشافة الإسلامية الجزائرية" و"اتحاد الشبيبة الجزائرية"
وقد كان لي شرف تحصيل مسئولية فرقة التطوع التي عملت طيلة هاتفتي 1963
وبنائها من خلال تجارب التربة أثناء الأمتار الغزيرة والسيول الجارفة
(طالع بمان أمكنك قصيدة "أغاني وادي الفضة" في مجموعة الشعرية والحان
قلبي). ومازالت الأوجال التي غمرته.

ج 02 - لم يبلغني سوى ما قام به الموسيقار الجزائري الأستاذ عبد الكريم
تلجني لأوبرات (نداء التراب) وقد أذنت فرقة الإذاعة الجزائرية
للتمثيل والغناء في السبعينات. ولعل الشريط ما زال موجوداً في
خزانة قسم التمثيليات الإذاعية.

أمّا حكاية ثورة فقد طلب مني مسئول فرقة في إحدى مدارس
مدينة البويرة، الإذن بتلحينها فأرسلت له الموافقة، ولم أدر بل
نقد أم لم ينقد لأن المطر حال انقطع بيننا.

ج 03 - هذه الأوبرات كتبت خلال سنتي 72 و 1973 وهي عبارة عما
تسجيل لمواقف عكستها في هذه الفترة. واستعمال اسم البطلي
(رسم وسعيد) هو استعمال مسرحي وليس واقعا معاشا فعلا. المخطط الواقعي
الوحيد هو مشهد العذاب فقد حدث أمر أدنى إلى نوع من الحفوة بيني
وبيني السيدة زوجتي آنذاك عتاب صريح. هزئت القلوب وغسل النفوس من
أدران الشكوك فعدت حياتنا إلى الرفاء والنعاء ولا طمر عتبان واشد له.

ج 04 - هذه الملل لم يكتب أساسا ليكون أوبرا أو جلا مسرحيا فكتب
مصورا شعرية أدت دورها في التعرف بالثورة المسلحة والدعوة لها منذ
الرباطات الأولى في 1954 حتى جاء نوفمبر فتفجرت طاقة الشعب الجزائري

وأصبح صوت الجبال قوة فاعله في توجيه الحياة السياسية فحس كل البطل
الوسخ الذي كان بين المتخاضين السياسيين داخل حزب (حركة الانتصار
للحريات) الذي هو قراطينة الوجه المعلن (الحزب الشعب) السري أوحى
بين ثمة الحزب والأجزاء الأخرى خاصة بين الكثير من مناضلي حزب الشعب
والكثير من رجال (جمعية العلماء المسلمين الجزائريين) مما أدى إلى انخراط جميع
القوى الحية من المظهرين القادحين في صفوف الثورة على مختلف أشكالها
وأعمارهم ذكورا وإناثا.

لأننا نوصي كانت مبعثرة حتى كانت سنة طبع المجموعة (الشعرية
الاولى) (الوان) الجزائريين) ففقت بعلمية التركيب أولا ثم وضعت عناصر
ثمة، بعنوان (كتابية ثورة).

لقد وقع خطأ في نسخ الأعداد فلا داعي فإلا بعد طبعها هو الذي كان في
1965 والأدعاء في 1966 وليس العكس كما هو مكتوب في الديوان في طبعته
الاولى والثانية، وأصبح له وجود في المجلد الأول من (الأعمال الشعرية
الكاملة). بأن بعض النقاد طبع أذيعت في نوفمبر 1965.

ج 05 و 06 - يمكنك استرجاع الإجابة الصحيحة الممثلة لحد أن كان مجموعة
(الشعرية) (الشعرية) للشاعر السامي الكبير المصاحبة لهذه الرسالة.

ج 07 - التراث الذي لم يواصل هو (الشيخ) محمد العبد خليفة رحمه الله.
وتد كند غلبها بين سنتي 1935 و 37، خاصة النص الذي حمل عنوان (بلال)
ولم يندجل في الديوان، وعلينك الشكك عنه في كتاب (النهضة الأدبية)
بأجزائه الأربعة للشيخ محمد صالح رمضان والاستاذ توفيق محمد شالونه.

ج 08 - هذا النص لم نستطع الوصول إليه المراكز والمطابع، كما دفع أحد الباعثين
في تونس بأن كتب بها وطبع هناك ولم يدخل إلى الجزائر، وهو ينزاع مع فتحة
كتابية الشيخ محمد العبد لندوه. وتبقى الرائدة للشيخ العبد.

ج 09 - وصلت في رسالة سابقة.

ج 10 - كما تلاحظ هذه الندوة الثانية حول الشيخ السامي في الربع الثاني
من شهر الله، وفيها ستكون النسخة الفرنسية من الكمال لسيرة رحمه الله، قبل ذلك
يمكنك الاعتماد على ترجمته الموجودة في (روحيك) - تراجم مختارات

ج 11 - مع الاستاذ الشاعر عبد القادر بن محمد هو واحد من أحد النقاد في الجزائر
تجده في ترجمته في الجزء الرابع من (معجم البابطين) للشعر أو العرب المعاصرة
وله أو سرات كتبها في اثنتي عشرة نيمات عندي نسخة منها في أمم عيسى منه ديام، وأما
أحد ما سأستفيد من نسخة منها إن شاء الله.

سقط السؤال 12 ولم يسجل في الرسالة الترويض.

ج 13 - سأحاول الحصول على نسخة منها من حيثها خلال الأيام القادمة إن ساعدنا الله وكانت له.
ج 14 - أتي في انتظار وصول رسالة من الاستاذ الأديب العربي للشعر أو العرب المعاصرة (بوعبد الله)

حول (أوسرات، وسام الخلود) للفقير عبد الله بن حنن (الغاية بالبحر) بوعبد
مع كل الحيو انتقدت الرواية (عبد القادر بن محمد)



الثورة هي السمة الواضحة في الشعر الجزائري حتى بعد الاستقلال
لأنها النبع الذي يستقي منه الأريج الذي ينتعش به بل الهواء الذي يتنفسه
والغذاء الذي يعيش عليه . وهاتان القصتان تفسران ذلك فقد كانت
أحدهما قبل الاستقلال ترمز إلى الثورة من بعيد . وتوحي إلى الفداء من
القريب ولا تفصح ولا تصرح وكانت الأخرى تتحدث عن ذكريات الثورة
بصراحة وتستعيد لها في فرح بعد الفوز والانتصار والموضوعان غناء للثورة
وليس الشعر إلا الغناء وليست الحياة إلا الثورة .

22،00 دج

وزارة الثقافة
الجزائر عاصمة الثقافة العربية
ولاية سطيف
رابطة أهل القلم



خزانة أولاد حمار

تأليف وسيناريو: عز الدين جلاوي
إخراج وسينوغرافيا: طيب دهمي
مراقبة وإشراف عام: جمال عبيدي

الطبعة الأولى: 2007

تمثيل واداء

أحمد حماش

فيصل نواقي

طارق عراب

حياة بن بارة

طارق نجموي

زهير شنان

جمال عبيدي

صالح خلف

هاني مصمودي

عزوز سطاظرة

توفيق شربال

عبد الملك بن تومي

عزوز بن ناصر

بلال بوسواليم

حورية محجوب

فراح حوسينات

اسمهان بن عبيد

الفريق الفني والتقني

مساعدا المخرج:

كوريفرافيا:

باليد:

موسيقى:

أشاتي:

ديكور واكسسوار:

عائلي:

جمال عبيدي وفيصل نواقي

مراد دراجي

سينيفيس

وهيب لطفي

بكاكشي الخير

سمير عمران

بوسواليم مسعود

مراد غزنونس مع نجيب بن زيدان

أنا الجزائر

استعراض غنائي

يلخص ثورات الجزائر منذ الاحتلال

★ ★ الفرنسي 1930 ★ ★

أذاعتها التلفزة الجزائرية 1964

حكاية ثورة

مثلت على المسرح وفي التلفزيون في تاريخها

المنظر : تظهر الأم محتفلة بعيد ابنتها العاشر الذي
نفهمه من خلال الشموع العشرة المشتعلة .
وعندما يسقط عليها الضوء نراها تضع يدها
على رأس ابنتها تدللها وتخاطبها :

الأم

لم تهلي في وجودي ؟	كيف يمضي عمري لو
كيف تفرّ ورودي ؟	كيف تخضر دروبي
بعد أن طال هجودي ؟	وفؤادي كيف يصحو
عيد مجدي ، وخلودي	عيدك العاشر عيدي
صفائي وسلامي	انه عيدي أنا عيد
من بعد الظلام	لحّت عينا في النور

السحاب الاخضر (ابرار)

السحاب كلة تطلق في جنوب الجزائر عن عقد من الطيب المطحون تتجمل
به النساء

نجمۃ خُفّار

-أوبريت في ثلاثة فصول-

الفصل الأول

- ساحة كبيرة، هي سوق القرية، حيث يظهر الباعة، كل ببضاعته يعرضها ويغني بها.

- نرى الناس يحملون السلال لوضع المشتريات فيها.

- نسمعه يغني:

بائع العنب: يَا أَطْيَبَ النَّبَاتِ
يَا ثَمَرَةَ الْوَالِي
طَعْمُكَ مِثْلَ الْعَسَلِ
حُلُوٌّ كَيْفَ الْأَمَلِ
وَلَوْ أَنَّكَ الْجَمِيلُ
لَافْتَحْتُ لَكَ مِثْلَهُ
فَكَيْفَ سَمُوكِ الْعَنْبِ
وَلَمْ يُسَمِّوكِ الذَّهَبَ؟
مَنْ يَشْتَرِي؟ مَنْ يَشْتَرِي؟
مِنْ عِنْدِ كَالِ سُكَّرٍ؟
أَلَمْ تَذُوقِي اللَّهْلَةَ
طَعْمُهَا مِنْ الْحَيَاةِ



« مسيرة الجزائر »

استعراض غنائي

تأليف : عبد القادر بن محمد

تأليف : عبد الوهاب سليم

خيلاء : المجموعة الصوتية

— حسيبة

— عائدة

— رشيد منير

— بوقلاش

نداء التراب أو

رباعيات الهجرة الضائعة (1)

نداء التراب عرض غنائي يصور المراحل التي مرت بها
علاقة الفلاح الجزائري مع الأرض :

- 1 - قبل الاستعمار .
- 2 - أثناء الاستعمار .
- 3 - بعد الاستقلال .
- 4 - ما يطلب منه الآن للنجاح في عملية الانتاج
وتحسينه .

المقطع الأول :

الراوي : ما هو السبب الذي جعل الفلاحين يتركون
أرضهم ويهاجرون الى المدن ؟ انها هجرة عجيبة حقاً ، فلقد
عرف الجزائري بحبه لأرضه واستماتته في الدفاع عنها فماذا
طراً عليه الآن ؟

1 - نشرت بمجلة المجاهد ، عدد 1084 بتاريخ 11 رجب 1401 هـ - 15
ماي 1981 .

كما لحنها الموسيقار عبد الله كريب وأدتها مجموعة من المطربين
والمطربات في الاذاعة والتلفزة الجزائرية في 17 جوان 1982 .

محمّد بلقاسم ضمّار

الجزائر ..
ماجحة البطولة .. والحب
«أوبريت شعريّ فنائيت»



المرحوم أحمد الطيب معاش

دقائق الزمن الحزين

- ❖ خماسيات السنوات العجاف
- ❖ اوبيرات علجية
- ❖ يوميات حرب التحرير
- ❖ مظلوم قصة قصيرة

تصدير الأستاذ الدكتور أبي القاسم سعد الله
جمع وترتيب الأستاذ: إبراهيم فلاتي

دار الهدى
عين مليحة الجزائر

مسرحية

أوبيريت علجية وحكاية النصر

صَوْتُ الْأَحْرَارِ

عبد القادر بن محمد
رئيس الديوان - وزارة التربية

هذه الأوبريت عنوانها : صوت الاحرار وهي تحتوي على فصلين اثنين :

1 - الفصل الاول عنوانه : الجهاد في سبيل تحرير الوطن وفيه أربعة مشاهد .

1 - 1 - المشهد 1 : عنوانه صوت الاحرار ، يمثل جماعة من المجاهدين وهم ينشدون صوت الاحرار من أعلى جبال الوطن .

1 - 2 - المشهد 2 : عنوانه الصعود على الجبال ، يمثل جماعة من المواطنين وهم صاعدون على الجبال وينشدون نشيد انطلاقة الثورة وعند انتهائهم من النشيد يتقدم ثلاثة منهم الواحد بعد الآخر فيتكلم الاول عن المقاومة والثاني عن احرار القمم والثالث عن يد القدر ، فتردد الجماعة كلها ما يقوله كل منهم منشدة .

أوبريت ذات فصلين من نظم « عبد القادر بن محمد » في احتفالات الذكرى الثلاثين لثورة نوفمبر الخالدة (1954 - 1984) .

انتقام عريية في أوبرات شعبية غنائية

رقم 1418 - 97 / 91

دار
الطبعة

للطباعة والنشر والتوزيع: الجزائر

34 هي البريد - بوزريعة - الجزائر

الهاتف : 94-19-36 94-41-19 الفاكس : 94-17-75

. أوبريت . الجزائر ... الحب

موضوعها : الدعوة إلى الوحدة الوطنية، والاعتماد على النفس،
ومحاربة نسيان الماضي، انطلاقاً من اعتزازنا
بثوابتنا، وتاريخنا العريق، وثورتنا وإمكانياتنا في عهد
الحرية والاستقلال.

المناسبة : أعيادنا الوطنية والمناسبات الهامة.

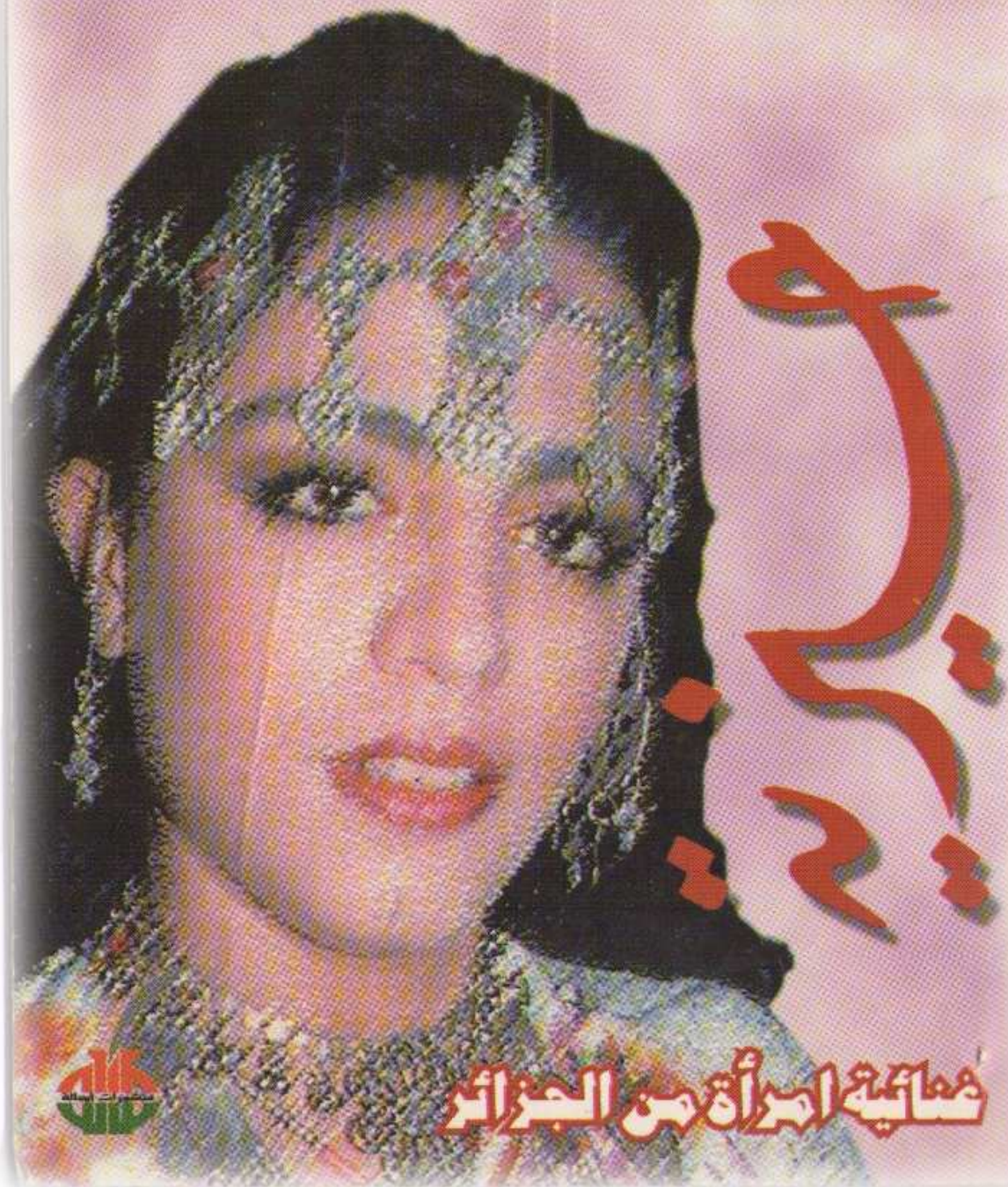
الدافع إلى كتابتها : بطلب من وزارة الثقافة وكان المفروض أن تقدم
في عيد الذكرى الثلاثين للاستقلال لولا ذلك
الحدث المؤلم.

التلحين : قام الملحن معطي البشير بتلحينها وشارك في أداء كلماتها
مجموعة كبيرة من فنانينا الجيدين.

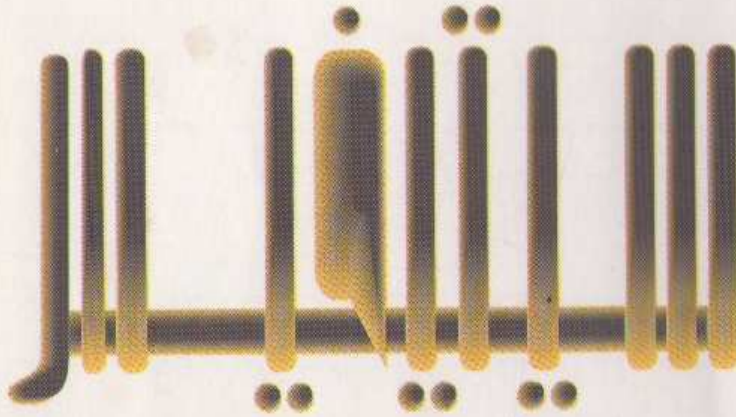
أشخاص الأوبريت :

- الأب : ويرمز إلى الإستقلال
 - الأم : وترمز إلى الحرية
 - التاريخ : يروي الأحداث
 - الشاهدان : مع التاريخ
 - أربعة أصوات : تمثل صوت الشعب
 - وكذلك المجموعة الصوتية.
- الاعتزاز بنا وإمكانياتنا في عهد

عزالدين ميهوبي



عزالدين ميهوبي



SITIFIS

سرد تاريخي



عزالدين ميهوبي

الشمس والجلاد



غنائية الشهيد
محمد العربي بن مشيدي



أوبيريت الشهيد
مصطفى بن بولعيد

التأليف الدرامي :
صالح مباركية

الأشعار :
مصطفى بلقاسمي

فيمة الأفـرام

تمثيلية غنائية لـ : سليمان جوادى،

الحن : محمد بوليفة

المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع باللغة العربية

أ- المصادر

1- القرآن الكريم

❖ الدواوين الشعرية

2- أحمد الطيب معاش: التراويح و أغاني الخيام، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د ط، د ت.

3- أحمد الطيب معاش: دواوين الزمن الحزين، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، د ط، 2005.

4- عبد القادر بن محمد بلقاضي: بوابات النور، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د ط، 1990

5- محمد الأخضر السائحي: الراعي و حكاية ثورة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د ط 1988.

6- محمد الأخضر عبد القادر السائحي: إقرأ كتابك.. أيها العربي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1985.

7- محمد الأخضر عبد القادر السائحي: روعي لكم تراجم ومختارات من الشعر الجزائري الحديث المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د ط، 1986.

8- محمد الأخضر عبد القادر السائحي: واحة الهوى، الشركة الوطنية للطبع و التوزيع، الجزائر د ط، 1973.

9- محمد بلقاسم خمار: الأعمال الشعرية الكاملة، ج: 2، الديوان السادس، طبعة خاصة وزارة المجاهدين، الجزائر، د ط، د ت.

❖ الموسوعات و المعاجم

10- ابن منظور: لسان العرب، مج، دار صادر، بيروت، لبنان، ط 1، 1992.

11- أبو القاسم الحفناوي: تعريف الخلف برجال السلف، المكتبة العتيق، تونس، ط 2، 1985، ج 2.

12- أعمال الموسوعة للنشر والتوزيع: الموسوعة العربية العالمية، مؤسسة أعمال الموسوعة للنشر و التوزيع، الرياض، المملكة العربية السعودية، ط 2، 1999.

13- ثروت عكاشة: المعجم الموسوعي للمصطلحات الثقافية، مكتبة لبنان، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونغمان، مصر، ط 2، 1990.

14- الربيعي بن سلامة و عمار و يس، محمد العيد تاورته، عزيز لعكايشي: موسوعة الشعر الجزائري، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، ط1، 2002

15- الصالحاتي للطباعة: الموسوعة العربية: مؤسسة الصالحاتي للطباعة، مج: 04، الجزائر، ط 1 2001.

16- عادل نويهض: معجم أعلام الجزائر من صدر الإسلام حتى العصر الحاضر، مؤسسة نويهض الثقافية للتأليف و الترجمة و النشر، بيروت، لبنان، ط 2، 1983.

17- عبد النور جبور: المنجد في اللغة و الأعلام، دار المشرق، بيروت، لبنان، ط 20، 1986.

18- محمد التونجي: المعجم المفصل في الأدب، دار الكتاب العلمية، بيروت، لبنان، ط 2، 1999.

❖ النصوص الأوبريتية

19- عز الدين ميهوبي: حيزية "غنائية امرأة من الجزائر" مؤسسة أصالة للإنتاج الإعلامي و الفني سطيف، الجزائر، ط 1، 1997.

20- عز الدين ميهوبي: سيتسفيس "سرد تاريخي"، مؤسسة أصالة للإنتاج الإعلامي و الفني، سطيف الجزائر، ط 1، يناير 1992.

21- عز الدين ميهوبي: الشمس و الجلال "غنائية الشهيد محمد العربي بن مهيدي"، دار أصالة سطيف، الجزائر، ط 1، يناير 1998.

22- محمد بلقاسم خمار: الجزائر.. ملحمة البطولة.. و الحب، أوبريت شعري غنائية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر د ط، 1985.

23- يوسف ریح: أنغام عربية في أوبرات شعرية غنائية، دار هومة للطباعة و التوزيع، الجزائر د ط، د ت.

ب- المراجع

24- ابراهيم دانيوس: نزاهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة طرناق في العراق، تحقيق و تقديم: مخلوف بوكروح، الصندوق الوطني لترقية الفنون والآداب، وزارة الثقافة، الجزائر، د ط 2002.

25- ابراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، 1978، ط 5.

26- إبراهيم زكي خورشيد: الأغنية الشعبية والمسرح الغنائي، سلسلة المكتبة الثقافية، العدد: 396 الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1985.

27- إبراهيم عبد الرحمن محمد: النظرية والتطبيق في الأدب المقارن، دار العودة، بيروت، د ط 1982.

28- أبو الحسن سلام: مقدمة في نظرية المسرح الشعري، دار الوفاء لنديا للطباعة و النشر، مصر ط 1 2006.

- 29- أبو القاسم سعد الله: دراسات في الأدب الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر ط 3، 1985.
- 30- أحمد ببيوض: المسرح الجزائري نشأته و تطوره 1926-1989، منشورات التبيين، الجاحظية الجزائر، د ط، 1998.
- 31- أحمد دوغال: شخصيات من الأدب الجزائري المعاصر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر د ط، 1989.
- 32- أحمد زكي: المسرح الشامل، المركز العربي للثقافة والعلوم، بيروت، لبنان، د ط، ط ت.
- 33- أحمد زلط: مدخل إلى علوم المسرح، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط 1 2001.
- 34- أدوار حليم: الأوبرات العالمية، ج 1، مطابع دار الكتاب العربي، مصر، د ط، 1954.
- 35- أرسطو طاليس: فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، مكتبة الانجلو المصرية، مصر، د ط، د ت.
- 36- إسماعيل زروخي: الدولة في الفكر العربي الحديث. دار الفجر للنشر و التوزيع، القاهرة، مصر ط 1، 1999.
- 37- إسماعيل عرفي: كتاب العرب القومي، منشورات وزارة الثقافة و الإرشاد القومي، دمشق سوريا، د ط، 1977.
- 38- بوعلام رمضان: المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر، المكتبة الشعبية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د ط، د ت.
- 39- التلي بن الشيخ: دور الشعر الشعبي في الثورة من 1850 - 1945، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، 1983.
- 40- توفيق الحكيم: فن الأدب، المطبعة النموذجية، مصر، د ط، د ت.
- 41- توفيق موسى اللوح: لغة المسرح بين المكتوب و المنطوق، مصر العربية للنشر و التوزيع مصر، ط 1، 2008.
- 42- جرجي زيدان: تاريخ آداب اللغة العربية، ج: 3، بيروت، لبنان، د ط، د ت.
- 43- جمال قنان: قضايا و دراسات في تاريخ الجزائر الحديث و المعاصر، منشورات المتحف الوطني للمجاهد، د ط، 1994.
- 44- حسين رامز محمد رضا: الدراما بين النظرية و التطبيق، المؤسسة العربية للدراسات و النشر بيروت ط 1، 1972.

- 45- حكمت عبد الكريم فريحات، إبراهيم الخطيب: مدخل إلى تاريخ الحضارة العربية الإسلامية دار الشروق للنشر والتوزيع، رام الله، المنارة، فلسطين، ط 1، سبتمبر 1999.
- 46- حياة جاسم محمد: الدراما التجريبية في مصر 1960 - 1970 و التأثير الغربي عليها منشورات دار الآداب، بيروت، لبنان، ط 1، 1983.
- 47- الزوزني: شرح المعلقات السبع، دار الجيل للنشر و التوزيع، د ط، د ت.
- 48- سلمان قطاية: نصوص من خيال الظل في حلب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا د ط، 1977.
- 49- سليم الحلو: الموسيقى النظرية، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، ط 2، 1999.
- 50- سليمان بارور: حياة محمد العربي بن مهدي، دار الهدى، عين مليلة، د ط، 1989.
- 51- سيد علي إسماعيل: تاريخ المسرح في مصر في القرن التاسع عشر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د ط، 1998.
- 52- شايف عكاشة: مدخل إلى عالم الشعر المعاصر في الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، د ط، 1988.
- 53- شايف عكاشة: مدخل إلى عالم النص المسرحي الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، د ط، 1991.
- 54- شكري عياد: موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، القاهرة، مصر، ط 2، 1978.
- 55- صالح خرفي: محمد العيد آل خليفة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د ط، 1986.
- 56- صالح خرفي، محمد العيد آل خليفة، سحب الطبعة الشعبية للجيش، طبعة الجزائر، عاصمة الثقافة العربية، 2007، الجزائر، 2007.
- 57- صالح خرفي، شعر المقاومة الجزائرية، الشركة الوطنية للتوزيع والنشر، الجزائر، د ط، د ت.
- 58- صالح فركوس: تاريخ الجزائر من ما قبل التاريخ إلى غاية الإستقلال (المراحل الكبرى)، دار العلوم للنشر، عنابة، الجزائر، د ط، 2005.
- 59- صالح لمباركية: المسرح في الجزائر، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، د ط، 2005.
- 60- طارق جمال الدين عطية، محمد السيد حلاوة: مدخل إلى مسرح الطفل، مؤسسة حورس الدولية الإسكندرية، مصر، د ط، 2002.
- 61- عبد الرحمن الجيلالي، تاريخ الجزائر العام، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط 1986، ج 4.

- 62- عبد الرحمن الجيلالي، تاريخ الجزائر العام، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط 6 1983، ج 1.
- 63- عبد الرضا علي الودي: موسيقى الشعر العربي قديمه و حديثه، -دراسة و تطبيق- في شعر الشطرين و الشعر الحر-، دار الشروق للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، ط 1، 2007.
- 64- عبد السلام المسدي: الأسلوبية و الأسلوب، الدار العربية للكتاب، مطبعة الشركة التونسية لفنون الرسم تونس، د ط، د ت.
- 65- عبد القادر علولة: من مسرحيات علولة، الأقوال، الأجواد، الأيتام، موفم للنشر، الجزائر، د ط 1997.
- 66- عبد المالك مرتاض: فنون النثر في الجزائر من 1938 - 1954، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، د ط، 1983.
- 67- عبد المالك مرتاض: الميثولوجيا عند العرب دراسة لمجموعة من الأساطير و المعتقدات العربية القديمة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د ط، 1989.
- 68- عبد الواحد عوزي: المسرح في المغرب اتجاهات و بنيات، تر: عبد الكريم الأمراني، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1998.
- 69- عز الدين اسماعيل: الأدب و فنونه، دار النشر المصرية، د ط، د ت.
- 70- عز الدين جلاوي: النص المسرحي في الأدب الجزائري، مطبعة هومة، الجزائر، ط 1 سبتمبر 2000.
- 71- عزيز الشوان: الأوبرا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د ط، 1977.
- 72- عمر الدسوقي: المسرحية نشأتها و تاريخها و أصولها، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، د ط د ت.
- 73- عمر الدقاق، الاتجاه القومي في الشعر العربي الحديث دار الشرق العربي، بيروت، د ط، د ت.
- 74- علالو: شروق المسرح الجزائري، ترجمة: أحمد منور، منشورات التبيين، الجاحظية، الجزائر د ط، 2000.
- 75- علي حسن الخربوطلي: التاريخ الموحد للأمم العربية، الهيئة المصرية العامة للتأليف و النشر مصر، د ط، 1970.
- 76- علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت ط 2، 1999.

- 77- علي عقله عرسان: الظواهر المسرحية عند العرب، منشورات اتحاد الكتاب، دمشق، د ط 1981.
- 78- فردب ميليت، جبر الدايس بنتلي: فن المسرحية، ترجمة: صدقي خطاب، دار الثقافة، بيروت د ط، 1986.
- 79- كمال عيد: سينوغرافيا المسرح عبر العصور، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، مصر، د ط، د ت.
- 80- لينا نبيل أبو مغلي، مصطفى قسيم هيلات: الدراما و المسرح في التعليم - النظرية و التطبيق - دار الراية للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، ط 1، 2008.
- 81- ماري إلياس، حنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط 1 1997.
- 82- محمد الطاهر فضلاء: المسرح تاريخا و نضالا، مطبعة دار هومة، الجزائر، د ط، 2000.
- 83- محمد بن عبد القادر الجزائري: تحفة الزائر في تاريخ الجزائر و الأمير عبد القادر، شرح و تعليق: ممدوح حقي، دار اليقظة العربية للتأليف و الترجمة و النشر، بيروت، ط 2، ج 2.
- 84- محمد حربي: الثورة الجزائرية سنوات المخاض، تر: نجيب عياد، صالح المشلوشي، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، د ط، 1994.
- 85- محمد حسن عبد الله: الصورة و البناء الشعري، مكتب الدراسات الأدبية، دار المعارف، القاهرة د ط، 1983.
- 86- محمد حمدي إبراهيم: نظرية الدراما الإغريقية، دار الثقافة. القاهرة، مصر، د ط، 1977.
- 87- محمد زغلول السلام: المسرح و المجتمع في مائة عام، منشئة المعارف الإسكندرية، مصر د ط، د ت.
- 88- محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، دار العودة، بيروت، د ط، 1983.
- 89- محمد كرو: أبو القاسم الشابي حياته و شعره، الدرا العربية للكتاب، تونس، د ط، د ت.
- 90- محمد مندور: الأدب وفنونه، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، ط 2، 2002.
- 91- محمد مندور: في المسرح المصري المعاصر، دار نهضة مصر للطباعة و النشر، القاهرة مصر، ط 1، د ت.
- 92- محمد مندور: المسرح، دار المعارف، مصر، ط 3، د ت.
- 93- محمد مندور: محاضرات في الشعر المصري بعد شوقي، معهد الدراسات العربية العالية، مصر القاهرة، د ط، 1958.

- 94- محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث "اتجاهاته و خصائصه الفنية 1925 - 1973"، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط 1، 1985.
- 95- محمد يوسف نجم: المسرحية في الأدب العربي الحديث 1947 - 1914، دار الثقافة، بيروت لبنان، ط 3، 1980.
- 96- محمود كامل: المسرح الغنائي العربي، سلسلة كتابك، العدد: 69، دار المعارف، القاهرة مصر، 1977.
- 97- مختار السويفي: خيال الظل والعرائس في العالم، الدار القومية للطباعة و النشر، مصر د ط، 1967
- 98- مخلوف بوكروح: نماذج من المسرح الأوروبي الحديث، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين دار هومة، الجزائر، ط1، 2002
- 99- مصطفى الصاوي الجويني: في الأدب العالمي -المسرح- منشأة المعارف، الإسكندرية، مصر د ط، د ت.
- 100- ممدوح حقي: ديوان الأمير عبد القادر الجزائري - شرح و تعليق - دار اليقظة العربية للتأليف و النشر، بيروت، ط 2، د ت.
- 101- نبيل راغب: دليل الناقد الفني، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، د ط 2000.
- 102- نبيل راغب: فنون الأدب العالمي، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونغمان، مصر، ط 1 1996.
- 103- نبيلة إبراهيم: أشكال التعبير في الأدب الشعري، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع القاهرة، مصر، ط 3، د ت.
- 104- نديم معلا: في المسرح، مركز الاسكندرية للكتاب، مصر، ط 1، 2000.
- 105- نور الدين عمرون: المسار المسرحي الجزائري الى سنة 2000، شركة باتنتيت، طريق بسكرة، باتنة، الجزائر، ط1، 2006.
- 106- هند قواس: المدخل إلى المسرح العربي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، د ط، 1981.
- 107- وزارة الشؤون الدينية، آثار الإمام عبد الحميد بن باديس، قسنطينة، الجزائر، ط1، 1984.
- 108- يحي الشيخ صالح: شعر الثورة عند مفدي زكريا، دراسة فنية تحليلية، دار البحث للطباعة و النشر، قسنطينة، الجزائر ، ط 1، 1987.
- 109- يحيى بوعزيز: ثورات الجزائر في القرنين 19-20، دار البعث، الجزائر، ط 1، 1980.

110- يعقوب لاندو: تاريخ المسرح العربي، ترجمة يوسف عوض، دار القلم، بيروت، لبنان، د ط د ت.

111- يوسف السيسي: دعوة الى الموسيقى، المجلس الموسيقي، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب الكويت، د ط، 1981.

ج- الدراسات

112- الشهيد مصطفى بن بولعيد، سلسلة رموز الثورة الجزائرية 1954 - 1962، إعداد المتحف الوطني، الجزائر، د ط، د ت.

113- محمد العيد آل خليفة، سحب الطبعة الشعبية للجيش، طبعة الجزائر، عاصمة الثقافة العربية 2007، الجزائر، 2007

114- معالم بارزة في ثورة نوفمبر 1954، في الملتقى الأول في باتنة سنة 1989، إنتاج جمعية أول نوفمبر لتخليد و حماية مآثر الثورة في الأوراس (باتنة)، أنجز تصفيفه و طبعه بمطبعة عمار قرفي، باتنة، الجزائر، د ط، د ت.

د- الدوريات

115- مجلة الاقلام، العدد: 06، آذار، العراق، 1980.

116- مجلة الثقافة، العدد: 90، نوفمبر/ ديسمبر، الجزائر، 1985.

117- مجلة الكتاب العربي، العدد 13، الكويت، 1985.

118- مجلة الثقافة، العدد: 96، نوفمبر/ ديسمبر، الجزائر، 1986.

119- مجلة العلوم الإنسانية، جوان 2001، قسنطينة، الجزائر.

هـ- الرسائل الجامعية

120- ربيعة بناي: أوبريت " الجزائر ملحمة البطولة و الحب دراسة موضوعاتية فنية"، بحث مقدم لنيل شهادة الليسانس في اللغة العربية وآدابها، السنة الجامعية 1994 - 1995.

121- السبتي غيلاني: دور الشهيد محمد العربي بن مهيدي الحركة الوطنية و الثورة التحريرية مذكرة ماجستير، قسم التاريخ ، جامعة الحاج لخضر، السنة الجامعية 2003 - 2004.

122- نصر الدين صبيان: اتجاهات المسرح العربي في الجزائر 1945-1981، رسالة ماجستير جامعة دمشق، السنة الدراسية 1984-1985.

و- الزيارات:

زيارة الى مدينة سطيف، دار الثقافة يوم 07 ماي 2007 لحضور عرض غنائية "أولاد عامر" لعز الدين جلاوي.

ز- المحادثات و المكالمات الهاتفية:

- حديث خاص مع الأستاذ صالح لمباركية
- مكالمة هاتفية مع الشاعر سليمان جواوي 27 مارس 2007.
- مكالمة هاتفية مع الشاعر سليمان جواوي يوم 12 ماي 2007.
- مكالمة هاتفية مع الشاعر محمد بلقاسم خمار يوم 04 أكتوبر 2007.
- مكالمة هاتفية مع الشاعر محمد الأخضر عبد القادر السائحي يوم: 2007/10/12

ح- المخطوطات والمراسلات

- 123- أرليث روث: المسرح الجزائري، ترجم: عبد المجيد المقراني، د ط، د ت.
- 124- سليمان جواوي: خيمة الأفراح، تمثيلية غنائية، "مخطوطة".
- 125- صالح لمباركية: أوبريت ابن بولعيد "مخطوطة".
- 126- محمد الأخضر عبد القادر السائحي: رسالة مؤرخة بالجزائر في 2007/11/29.
- 127- محمد الأخضر السائحي: أوبرات عزيز و عزيزة "مخطوطة".
- 128- محمد الأخضر السائحي: أوبريت نجمة خضار "مخطوطة".
- 129- محمد عبد القادر بلقاضي: مسيرة الجزائر "مخطوطة".

قائمة المراجع والمصادر بالأجنبية

❖ Encyclopédie et les dictionnaires

- 130-ANNA Amalie et autres : Dictionnaire de la musique, sous la direction de Marc Honegger, presse de l'imprimerie Hérissey, a Eveux, en France, Mars 1983.
- 131-Dictionnaire de la langue française Encyclopédie et noms propres, Alpha, Italie, 2^{ème} éd, 1994.
- 132-Encyclopédie Bordas, SGED, Paris, 2^{ème} éd, 1994.
- 133-Encyclopédie Universalis, ADAGP Cosmopress, Paris, France, 2002.
- 134-Larousse division, imprimer en Italie, 2^{ème} éd, Mars 1997.
- 135-The new Encyclopedia Brétanica, printed in U.S.A, 2^{ème} éd, 2005.

❖ Les ouvrages :

- 136- BECHTARZI Maheddine, « Mémoire 1919-1939 », SND, Alger, 1968.
- 137- BRUYR José, « L'opérette », PUF, paris, 2ème éd, 1974.
- 138- Daniel Couty et Alain Rey : le théâtre, BORDAS, France, 2ème éd 1984.
- 139- DUMESNIL Reni, « l'opéra et l'opéra-comique », que sais-je ?, le point des connaissance actuelle n° : 278, PUF, paris, 1961.
- 140- Jacob M. Landou, "Etudes sur le théâtre et le cinema arabes, G.P. Maisonneuve et larose II, rue Victor-cousin, Paris, 1er édition, 1965

مواقع الانترنت

- 1- Magali Premat: «L'opéra français au XIXe siècle», rapport de recherche bibliographique, école nationale supérieur des sciences de l'information et des bibliothèques, Villeurbanne Cedex –France
<<http://enssibal.enssib.fr/bibliotheque/documents/.../rrbpremat.pdf>>, Mars 2002
- 2- http://fr.ca.encarta.msn.com/encyclopedia_761578078/op%C3%A9rette.html
- 3- <http://www.albatainpriz.org/Encyclopedia/poet/1195.htm>
- 4- créée à Pôle Sud à Strasbourg, l'Arsenic-Centre d'art scénique, et autres, « L'opérette sans sou, si... », www.theatre-arsenic.ch/site_arsenic/.../Operette_DP.pdf, 2006.
- 5- Jack – Henri Soumère, « l'opéra de Massy », Opéra de Massy, Massy, France, <http://www.opéra-massy.com>
- 6- Jeanne et Martin Béziers, « Lilith et Icare », Création – Festival d'Avignon, Théâtre du Maquis, Aix – en – Provence, France, <[http : //www.theatredumaquis.com/Fichiers%20PDF/L&I.pdf](http://www.theatredumaquis.com/Fichiers%20PDF/L&I.pdf)>, février 2002
- 7- مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين لإبداع الشعري، معجم البابطين و شعراء العرب
<http://www.albaptainprize.org/Encyclopedia/poet/1195.htm> .2000

الأقراص المضغوطة

1- Microsoft® Encarta 2007. © 1993-2006 Microsoft corporation. Tous droits réservés.

الفهرس

فهرس الموضوعات

مقدمة	أ - هـ
الفصل الأول: فن الأوبريت بين التأسيس والتأصيل 1964 - 1998	07-69
1- تعريف الأوبريت	08
1-1- لغة	08
1-2- اصطلاحا	10
2- السمات العامة للمسرح الغنائي وأنواعه	14
3- الغناء من الدراما الإغريقية إلى المسرح الشامل	21
4- الأوبريت من الفارس إلى الفيلم الغنائي	32
5- المسرح الغنائي في الوطن العربي	41
6- فن الأوبريت في المسرح الجزائري	54
الفصل الثاني: الأبعاد الموضوعاتية لفن الأوبريت في الجزائر	70-197
1- البعد الوطني	71
2- البعد الاجتماعي	110
3- البعد التاريخي	149
4- البعد الخرافي	180
5- البعد القومي	191
الفصل الثالث: البناء الفني لفن الأوبريت في الجزائر	199-292
1- الأوبريت في الجزائر و التأثير الغربي عليها	200
2- الحبكة	201
3- الشخصيات	207
4- الحوار	231
5- اللغة و الأسلوب	246
6- الموسيقى	264
الخاتمة	294
الملحق	298
المصادر و المراجع	321
الفهرس	333