



الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة العربية وآدابها



الإبداع الجماعي في المسرح الجزائري المعاصر

دراسة موضوعاتية وثيقة الأعمال المسرحية لهرمان نفوذيا

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب الجزائري الحديث

إشراف الدكتور:

محمد لخضر زبادية

إعداد الطالبة:

كريمة لوصيفة

لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الرتبة العلمية	الجامعة	الصفة
أ.د. جمال مجالي	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة	رئيسا
أ.د. محمد لخضر زبادية	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة	مشرفا
أ.د. أحمد جاب الله	أستاذ التعليم العالي	جامعة باتنة	عضوا مناقشا

عضوا

جامعة جيجل

استاذ محاضر

ا.د. فيصل الاحمر

مناقشا

السنة الجامعية: 2014-2015هـ / 1435-1436هـ

إنّ واقع المسرح في الجزائر يعبر عن تجربة رائدة، ولكنها ليست مكتملة؛ لأنّها تجربة فتيّة، لا تزال في طور النمو أو بالأحرى في طور التجريب والسعي الحثيث لتحقيق الذات من خلال كمّ من الأعمال المسرحية التي لا يمكن حصرها أو تحديد موضوعاتها في أطروحة واحدة، نظرا للتنوع الذي يميّزها على مستوى المسرح المحترف أو مسرح الهواة، على السواء، كما تتميز هذه الحصيلة المسرحية بالتنافر والتقارب في الوقت نفسه، فضلا عمّا يعترّيها من تشابه واختلاف مما يجعل منها تجربة أكثر ثراء وتميّزا، ويعود هذا التفرد والتميز -في نظرنا- إلى تنوع مشارب الثقافة المسرحية الجزائرية وغنى مصادرها وتباين منطلقاتها وخلفياتها، بيد أنّ هذه التجربة الفتية انقطعت وتيرة تطورها وتواصلها الفعلي بشكل ملفت للنظر على إثر تداعيات العشرية الأخيرة من القرن العشرين فتخلّف المسرح الجزائري بذلك عن ركب التطور، لكننا نحسب أن العودة كانت قوية من خلال الجهود المبذولة من قبل المبدعين والفنانين لمواكبة العصرنة والحداثة دون تنكر للتراث بأشكاله ومضامينه.

لا شك أنّ خط سير الإبداع المسرحي الجزائري قد بحث له أصحابه عن بعض السبل التي تكفل له النجاح والاستمرارية مع الحرص الكامل والتام على تحديث الآليات والميكانيزمات التي من شأنها أن تمده بأشكال جديدة لا تنوء بحمل المضامين التي يراودها أن تحملها، كما حرص هؤلاء على إطلاق العنان لروح المبادرة وتثمين الأفكار الخلاقة، لذا فقد تغيّر الخطاب المسرحي وفقا لمعطيات جديدة نجم عنها إلغاء المفرد لصالح الجماعة، فلم تعد لشرعية بقاء واستمرارية المسرح الذي يبنى على قدرات فردية منفصلة، بل كان لابد من الجمع بين كل المواهب واستثمارها بشكل فعّال لتثمر مسرحا متميزا ومتفردا، ومما يبدو لنا أنّ صفة الجماعية اتسم بها المسرح الجزائري منذ بداياته، بل العمل الجماعي ككل هو عبارة عن نظام اجتماعي كان سائدا قبل الاحتلال الفرنسي بكثير، غير أنّ هذا الجانب تعمق بشكل جلي مع التجارب المعاصرة بدءا بتجربة 'ولد عبد الرحمن كافي' الساعية إلى تحديث وتأصيل التجربة المسرحية الجزائرية، وصولا إلى تجارب مختلف المسارح النشطة كالمسارح الجهوية والمسرح الوطني، إلى جانب الجمعيات والتعاونيات المسرحية التي تنشط تحت لواء مسرح الهواة،

و بهذا اكتسى المسرح الجزائري سمة الإبداع الجماعي، بل أضحي ميزة، عرف بها دون الكثير من المسارح العربية-إذا استثنينا بعض التجارب هنا وهناك كتجربة المسرح الفلسطيني وتجربة المسرح اللبناني مع 'رجيه عساف'-، بل ولا يزال الإبداع الجماعي يميز الخطاب المسرحي الجزائري (نصا وعرضاً) عبر ما يعرف حالياً بورشات الكتابة المسرحية والإخراج المسرحي...

وبناء على ما سبق ذكره فقد استوقفتنا هذه الظاهرة -الإبداع الجماعي في المسرح الجزائري المعاصر- لكونها لافتة للانتباه طبعت بدايات مسار نشاط المسارح الجهوية في السبعينيات وبداية الثمانينيات، وهذا ما قادنا إلى طرحها في شكل بحث يدرس: جذور وأسباب الظاهرة وخلفياتها، ولما أضحت سمة بارزة لا يكاد يخلو منها أرشيف أي مسرح من المسارح الجهوية؟ وهل قيض لهذا النوع من التجارب النجاح الكبير بالمقارنة مع غيره من التجارب أم لا؟ وهل أسهمت هذه الظاهرة في تطوير المسرح الجزائري؟ وما هي سبلها المنتهجة لخدمة الخطاب المسرحي بكل تجلياته (نص/عرض) لتحمله على التغيير والتحول نحو الأفضل؛ بحيث يصبح خطاباً لا يعترف بالسكون والاستقرار في دلالاته؟ وهل يمكن لهذه الظاهرة أن تحمل في رحمها أدواتاً وسبلاً للبحث عن أشكال ومقترحات جديدة من شأنها الرقي بالمسرح الجزائري وتأصيله وتفعيل دوره؟

تساؤلات كثيرة تتوالد حول طبيعة هذه الظاهرة، وربما هنالك سيل آخر من التساؤلات يبحث عن إجابات فيما يتداعى عنها؛ لذلك أردنا أن نكون من بين أولئك الذين يحاولون الكشف عن ظاهرة الإبداع الجماعي في المسرح الجزائري المعاصر، ولكي لا تتشعب بنا السبل ارتأينا أن نقف عند تجربة "المسرح الجهوي لوهران" من خلال النماذج المسرحية الموجهة لفئة الكبار، مستثنين فئة الصغار على اعتبار أنها تحتاج إلى دراسة نوعية تختلف تماماً عن سابقتها.

و من خلال ما سبق ارتأينا أن نقسم البحث إلى جانب مقدمة والخاتمة مدخلا وثلاثة فصول.

أما الفصل الأول فقد عنوانه بـ "المسرح الجزائري من التسعينيات إلى الناصيل"، وعبر محاوره الثلاثة الكبرى تطرقنا في البدء إلى لبوس البدايات المتأرجحة بين الهيمنة الغربية شكلاً والمرجعية المشرقية

مضمونا تحت عنوان (البولور والتفصيل) والأجنبية والمشرقية شكله ومضمونا مرورا بـ (البدليات) (الفعلية) (الاولى) لتبلور (المسرح) (الجزائري)، ووقفنا في ختام الفصل الأول عند مراحل ظهوره.

و أوسمنا الفصل الثاني بعنوان "(الإبداع) (الجمالي) في (المسرح) (الجزائري) (الحاضر)"، استهّليناه بـ 'نقطة حول مصطلح (الإبداع) (الجمالي) في (المسرح)' في ضوء ثنائية النص والإخراج، ثم سعينا إلى تقصي الأسباب الحقيقية خلف ولادة هذا النمط من التأليف الإبداعية تحت عنوان 'أسباب (التأليف) (الجمالي)' وبعدها عرضنا 'حرية (الجزائري) (الإبداع) (الجمالي)' على المستويين: (التأليف) و (الإخراج) (المسرحيين). من خلال نماذج (إحصاءات) وأنهيته بـ 'أبعاد (النصوص) (المسرحية) (الجزائري) (الإبداع) (الجمالي)'، كاشفين عن الأبعاد و طبيعة المضامين: الاجتماعية والسياسية والتاريخية و الثقافية التي تضمنتها المتون المسرحية محل الدراسة.

في حين عنواننا الفصل الثالث-الفصل التطبيقي:- 'البناء الفني للمسرحيين (الجزائري) (الإبداع) (الجمالي) -مسرحيين (المسرح) (الجزائري) (المسرح) نموذجاً-'، محاولين تسليط الضوء على البناء الفني للمتون محل الدراسة من جانبها (الجمالي) (الشخصيات، الزمكان، اللغة والحوار الدرامي، الصراع، الحبكة) موضحين ألوان الاختلاف في البناء الفني لهذه المتون المسرحية.

و هذه الفصول الثلاثة استهلّت بمدخل وجيز يكشف عن سؤالات (الهوية) و (الجمعية) من خلال العودة إلى أزمنة متفاوتة رصدنا عبرها تجليات الظواهر المسرحية المشاعة ضمن الوحدات الإقليمية التي شكلت إنسان هذه الأرض، وأنهيناها بخاتمة ضمناها أهم النتائج المتوصل إليها.

ولعل طبيعة الموضوع والإشكالية المطروحة تحيلنا إلى منهج معين للبحث، إذ اقتضى منا تتبع الظاهرة وفق المنهج التاريخي لتسليط الضوء على جذور وأسباب وخلفيات الظاهرة المدروسة، فضلا

على تتبع خطوات المنهج الوصفي رغبة منّا في الوقوف على السمات المتعددة التي طبعتها في المدونات محل الدراسة، دون أن نغفل العملية التحليلية لتلك النصوص المسرحية (الحدث القرائي).

أمّا بخصوص أسباب اختياري لهذا الموضوع فهي تكمن في رغبتني في معرفة أبعاد هذه الظاهرة 'الإبداع الجماعي في المسرح' بعد إطلاعي عليها عرضيا خاصة وأنها تشهد تكتما صارخا وسط الدارسين وقلة متابعة، لذا آثرت البحث عن الظاهرة رغبة منّي في كشف جوانب منها مساهمة مني في إثرائها، أمّا عن تفضيلي الاختيار للمتون المسرحية الوهرانية دون غيرها يعود لكوني استطعت الحصول على كل النصوص المسرحية، في الوقت الذي حرمت من أغلبها على عتبات مسرح قسنطينة، وانعدمت تماما على مستوى المسرح الجهوي لباتنة.

أما الصعوبات التي اعترضت سبيلي في البحث، فقد كان لندرة المادة العلمية ومحدوديتها نصيب كبير منها مما اضطرّني إلى التنقل إلى مختلف ولايات الوطن و إلى طرق أبواب المسارح الجهوية التي مسّها هذا اللون من الإبداع، فسكنني اليأس حين صادفني الجحود والامتناع والتعجيز في تقديم المساعدة على أبواب بعض المسارح الجهوية و تملكنتني الغبطة حينما آخر لما فتحت لي أبواب وقرائح مسارح أخرى وكان هذا السبب خلف التعديل الحاصل لموضوع البحث وإنهائه، كما أنني لم أتمكن من الظفر بالعروض المسرحية لهذه المتون على مستوى أرشيف محطة التلفزة الجزائرية المركزية وبمختلف محطاتها الجهوية، إضافة إلى عدم الحصول على دراسات حول الموضوع ذاته التابعة لكل من فلسطين ولبنان، و حتما اطلاعي عليها كان ليفتح لي آفاقا أخرى لم أقربها بعد في هذه الدراسة، بخاصة و أنّ كل الدراسات المحلية حول هذه الظاهرة في مجملها لا تتجاوز بعض الأسطر أو الفقرات .

ومن الدراسات التي وقفت عليها مطولا وأفادت وجهتي وإن كانت جلّها تطرقت بشكل موجز إلى أسباب اللجوء إلى هذا النوع من الكتابة من قبل الشباب الهاوي نحو دراسة 'علي الراعي' (المسرح في الوطن العربي)، 'حفناوي بعلي' (أربعون عاما على خشبة مسرح الهواة في الجزائر)، 'ليلي بن عائشة' (بنية الخطاب المسرحي المعاصر بين ثنائية التجريب والإبداع)، 'جروّة علاوة وهبة' (ملاحم المسرح الجزائري)، 'مخلوف بوكروح' (ملاحم عن المسرح الجزائري)،

و'محي الدين بشطارزي' في مذكراته، 'عز الدين جلاوجي' (النص المسرحي في الأدب الجزائري)،
أما دراسة 'أحمد بيوض' (المسرح الجزائري نشأته وتطوره) فقد رصدت إلى جانب ما سبق ذكره
بعض عناوين التأليف المسرحية الجزائرية مع إعطاء فكرة عامة حول مضامينها.

أما الدراسات التالية: (المسرح الجزائري) لـ 'آرليث روث' و (ألف عام وعام على المسرح
العربي) لـ 'تمارا الكساندروفنا بوتينتسيفا' و (الظواهر المسرحية عند العرب) لـ 'علي عقلة
عرسلان' و (المسرح تاريخا ونضالا) لـ 'محمد الطاهر فضلاء'، و (المسرح في الجزائر دراسة موضوعاتية
فنية) لـ 'الصالح مباركية' و (المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000) لـ 'نور الدين عمرون'
و (المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر) لـ 'بوعلام رمضان'، فقد كانت بوابة نحو رصد الخلفيات
التاريخية لهذا البحث.

وبالرغم الصعوبات التي اعترضتني في هذه الدراسة إلا أنني بذلت جهدي بمعية أستاذي المشرف
الدكتور 'محمد لخضر زبادية' الذي لم يألُ جهدا في توجيهي وإرشادي إلى مكامن المعارف السليمة،
منذ أن كنت طالبة عنده خلال فترة الليسانس فحق علي أن أشكره جزيل الشكر على ذلك،
كما لا يفوتني أن أتقدم بشكري الخالص إلى أساتذتي بقسم اللغة العربية وآدابها بجامعة العقيد الحاج
لخضر بباتنة و بخاصة إلى الطاقم المشرف على الدفعة، كما لا يفوتني أن أشكر الدكتورة 'ليلى
بن عائشة' على الدعم المعنوي، والثناء كل الثناء لعمال المسرح الجهوي لوهران على التسهيلات
التي قدمت لي في جمع المادة المعرفية، مدونة كانت أو شفوية عن طريق اللقاءات العديدة مع مبدعيها
(مخرجين خاصة).

تعدّ قضية تأصيل المسرح في الجزائر من أهم القضايا التي تحظى باهتمام الدارسين الحرسين على ازدهار الحركة المسرحية، بل نستطيع القول إنّها أضحت ضرورة تملّحها الحياة الثقافية ومستقبل المسرح في الجزائر يتوقف عليها.

كما أنّ حالة تمزق هوية المسرح في العالم العربي بشكل عام وفي الجزائر خصيصا استدعتنا للوقوف بحيد على آراء الدارسين النظرية في تأصيل المسرح في الجزائر، فتبيّن لنا ذلك التعميم التاريخي للحركة المسرحية في الجزائر؛ حيث يُرجّح الباحثون لحظة الميلاد على أكثر تقدير إلى الفترة العثمانية، وهذا طبعا لا ينجح إلى الصواب في غالب تقديرنا، بخاصة وأنّ أرض الجزائر عمرتها السلالات البشرية الأولى إلى جانب منطقتي الشرق الأدنى والشرق الأقصى⁽¹⁾، فضلا على أنّ تجليات الظواهر المسرحية الأولى ما هي إلاّ نشاط إنساني فطري مشاع تتلون أشكاله بحسب طبيعة إفراز المحرض السيكولوجي، ولربما لو تجاوزنا هذا التصوّر لبداية الظاهرة المسرحية تماشياً و رغبة التجمع البشري في تسجيل خلاصة تجاربه ومعاناته وتفاعلاته ومعطيات حياته عملا بالنظرية الداروينية للأداب والفنون، لوقفنا دون ريب على بدايات ناضجة نوعا ما عن سابقتها التي تصورنا وجودها.

مع ذلك يمكننا القول إنّ ذلك التباين والتنوع في آراء الدارسين لا يخرج عن كونه مسعى جاد وصائق في تعليم سمات التكوين الروحي والفكري والحضاري للدرس المسرحي في الجزائر ومن ثمّ تأصيله.

وبناء على ما سبق ذكره جال بخلدنا أن نكشف عن أصول المسرح في الجزائر بدءا ببدايات الإنسان الأولى عبر جذوره العربية وغير العربية، التاريخية وما قبل التاريخية.

و بحكم أنّ أرض الجزائر عرفت ضمن أزمنة متفاوتة عديد الثقافات الغربية منها والعربية،

⁽¹⁾ رشيد الناظوري: المغرب الكبير- العصور القديمة أسسها التاريخية الحضارية والسياسية-، ج1، دار النهضة العربية، بيروت، (د.ط) 1981، ص21.

وإن كانت جزائر ما قبل التاريخ غير بارزة المعالم إلا أنه من خلال الاكتشافات القليلة التي أحصيت والتي من بينها ما رصده 'س. أرنبورغ' (*) عام 1948 عن (عين حنش) (***) تؤكد على عدم خلو هذه الأرض (الجزائر) من «الكائن البشري الذي لم يعرف الكتابة ولم يهتد إلى الكثير مما أودع الله تعالى في هذه الأرض من خيرات»⁽¹⁾.

إن التدرج الكشفى للبذور الأولى للمسرح الجزائري تستدعي منا عرضا موجزا يتناول البدايات الأولى للإنسان في هذه الأرض، والجدير بالذكر أن هذه الحقبة الزمنية أغفلتها أقلام الدارسين المتخصصة بالبحث والتمحيص، والقارئ العادي يلحظ هذه الحلقات المفقودة الضالة في تاريخ البناء الفكري والفني لإنسان هذه الأرض. وباعتبار الجزائر إحدى المناطق التي تحتفي بموقعها الجغرافي الاستراتيجي، فضلا على تنوعها الجيولوجي والمناخي اللذين أهلاها إلى لعب دور مهم في تشكيل انسان هذه الرقعة الجغرافية، والتي بدورها دفعته بشكل مستمر للاحتكاك بشعوب أخرى وتخليف عديد التأثيرات المتجسدة في مظاهر التواصل الحضاري، الذي اصطبغ في مجمله باضطراب دائم مع مختلف الأجناس الوافدة للمنطقة، فتبلور تاريخ المنطقة جامعا « بين الصفة المحلية من ناحية، والصفة الدولية من ناحية أخرى في اطار حوض البحر الابيض المتوسط »⁽²⁾، وإن كان هذا الجمع بارز اللحظ لدى شعوب الأرض بأسرها لكنه لدى المغاربة القدماء أوضح وأظهر⁽³⁾.

والحقيقة التاريخية التي توصل إليها الدارسون استنادا إلى كل من كهوف ضواحي الجزائر العاصمة 'كهف الصخرة الكبيرة' وكذا 'كهوف ايقاد' قرب بجاية التي تثبت وجود بقايا أقوى الأجزاء العظمية في الهيكل الإنساني العاقل « بصفة خاصة عظام الفك السفلي والعلوي والجمجمة »⁽⁴⁾.

(*) س. أرنبورغ: عالم فرنسي اكتشف سنة 1947 موقع 'عين حنش'. (ينظر شارل أندري جوليان: تاريخ شمال أفريقي - تونس الجزائر المغرب الأقصى من البدء إلى الفتح الإسلامي 647م، ترجمة: محمد مزالي، البشير بن سلامة، مؤسسة تاوالت الثقافية، ليبيا، ط: 1، 1968م، ص 34).

(**) عين حنش: موقع بنواحي العلمة، يبعد بحوالي 35 كلم من سطيف، عثر فيه على آثار سلاسل بشرية عمرت المنطقة لأكثر من 1.8 مليون سنة و عدة أدوات من حجر الصوان من عظام الحيوانات المنقرضة، تدل على أن أولى السلاسل البشرية قد عمرت الجزائر و البلاد المغربية.

تاريخ التعديل: 2009/02/17م، تاريخ الإطلاع عليه: 2011/07/28م (ينظر: <http://ar.wikipedia.org/wiki/%D8>)

(1) صالح فركوس: تاريخ الجزائر من قبل التاريخ إلى غاية الاستقلال: المراحل الكبرى، دار العلوم للنشر والتوزيع، الجزائر، (د.ط)، 2005م، ص 12.

(2) رشيد الناظوري: المغرب الكبير - العصور القديمة أسسها التاريخية الحضارية والسياسية -، ج 1، ص 23.

(3) عز الدين جلاوي: النص المسرحي في الأدب الجزائري - دراسة نقدية -، الطباعة الشعبية للجيش، الجزائر، (د.ط)، 2007، ص 26.

(4) المرجع نفسه، ص 26.

كما كان إنسان هذه المنطقة في تعامله مع معطيات الطبيعة مؤمناً بوجود قوى خفية وهو « معتقد صورته تشخص وجود أرواح كالجنون مثلاً في العناصر الطبيعية كالعيون والأنهار والجبال والأحجار والأشجار»⁽¹⁾ تخرص على تسيير مظاهر الطبيعة التي يخضع بدوره لها، فكان لزاماً عليه التجاوب وهذه المخاوف فابتدع وخلق طقوساً تعبدية « كتقديس المصنوعات الحجرية التي لذلك العهد كالرقص في نظام الطرق الدينية وهي طقوس العبادة في ذلك العصر»⁽²⁾. ظناً منه أنه في حالة استمالة هذه المظاهر الطبيعية إليه يأمن شرها و يخفف من سطوة و وطأة القوى الخفية الخاضعة لها و التي تتحكم في حياته هذا من جانب، وظفره من جانب آخر بشيء من الاستكانة والطمأنينة فقام بصنع أقنعة ليمارس بها طقوسه التي يحمي بها نفسه من المخلوقات الشريرة⁽³⁾.

المراجعة السريعة للعصر الحجري بأقسامه (القديم والحديث) لأرض الجزائر تبين ذلك التقدم الحاصل في الحالات الفكرية والمادية للإنسان على غرار الأقوام الأخرى.

و مع بداية التأريخ عرف الإنسان الكتابة وأتيح لسكان المنطقة (البربر) التواصل مع الفينيقيين (814 ق م - 146 ق م) فبعد أن كانوا يعيشون في كنف القبيلة محترفين الرعي والزراعة أضحى البربر يعرفون «بفضل احتكاكهم بالفينيقيين نظام الاستقرار وتأسيس المدن»⁽⁴⁾ وإن كان هذا الاستقرار نسبياً بحكم طبيعة الجنس البربري (الرجل الحر).

والدارس لتاريخ الجزائر في العصر القرطاجي يلمح ذلك التلاحق المزجي للعناصر الحضارية في المجتمع البربري «فمنها العنصر القرطاجي الفينيقي الأصل والعنصر البربري المحلي، والعنصر اليوناني، بالإضافة إلى العناصر الحضارية المصرية والقبرصية، والإفريقية الزنجية، و...» و كان لكل عنصر من هذه العناصر المادية والفكرية في المجالات الدينية، والثقافية، والأدبية، والفنية، والطقوس الدينية والمسرحية»⁽⁵⁾.

(1) أنور الجندي: الفكر والثقافة المعاصرة في شمال إفريقيا، المكتبة العربية، القاهرة، (د.ط.)، 1965م، ص 30.

(2) المرجع نفسه، ص 19.

(3) رشيد الناظوري: المغرب الكبير- العصور القديمة أسسها التاريخية الحضارية والسياسية-، ج 1، ص 121.

(4) صالح فركوس: تاريخ الجزائر من قبل التاريخ إلى غاية الاستقلال: المراحل الكبرى، ص 34.

(5) عز الدين جلاوي: النص المسرحي في الأدب الجزائري -دراسة نقدية-، ص 28.

من خلال ما درسناه نعلم أنّ المسرحية ولدت من رحم المعابد تعرض تجارب جماعات إنسانية لذلك «لا يمكن فهم لحظة ابتكار مجتمع من المجتمعات لفن المسرح أو خلقه في مكان ما، وزمان ما إلاّ من خلال كون المسرح تجربة واقعة في الوعي الجمعي وموقفاً نابعا منه بالضرورة»⁽¹⁾، ولما كانت معطيات الوعي الجمعي خلال هذه الحقب الزمنية مبنية على أساس صراع متعدد الأقطاب، كان لابد له من إيجاد الخلاص والتطهير له في كنف الدين من خلال ممارسة جملة من العروض الطقوسية لها تعبير خاص عن الحياة الجماعية فتبلورت «المسرحية القديمة بطقوس تؤدي للآلهة ثم كانت صراعا بين الإنسان والآلهة، ثم بينه وبين مظاهر الطبيعة... وأخذت الصراعات تشيع دائرتها، وقد أنزلوا آلهتهم منزلة البشر في أساطيرهم»⁽²⁾.

ويبقى التواجد القرطاجي على طول امتداد الشمال الإفريقي طيلة سبعمائة سنة (814 ق م - 146 م) علامة بارزة في التأريخ لإنسان هذه الأرض نظرا للحوار الحضاري الذي حققته انطلاقا من تجسيد التواصل بين كثير من الثقافات الوافدة، إلاّ أنّ الزحف الروماني واستلائه على الأراضي البربرية فتح صفحة تأريخ جديدة مبنية على أساس القوة، وبذلك يدخل البربر عهدا جديدا يدعى بالعهد الروماني.

وقبل الولوج إلى تجليات الحضور المسرحي في العهد الروماني نؤكد بناء على ما اطلعنا عليه عدم قدرة الدارسين الظفر بمظاهر مسرحية خارج الطقوس الدينية مما يؤكد فكرة أنّ البربر عرفوا المسرح معرفة إنسانية بدائية، فضلا عن كون المسح الكشفى لم يرصد إلى حد الساعة نصوصا مسرحية تابعة لهذه الحقبة الزمنية، وربما مرجع ذلك إلى أن اللغة التي كانت منتشرة وقتها عند البربر « كانت لغة تأليف وعلم لكنها لم تكن لغة أدب »⁽³⁾.

(1) إبراهيم عبد الله غلوم: المسرح والتغير الاجتماعي في الخليج العربي - دراسة في سوسيولوجية التجربة المسرحية في الكويت والبحرين، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ع: 105، (د.ط)، 1998، ص: 8.

(2) عبد اللطيف محمد سيد الحديدي: العمل المسرحي في ضوء الدراسات النقدية بين النظرية والتطبيق، دار المعرفة، مصر، ط: 1، 1996، ص: 13.

(3) أنور الجندى: الفكر والثقافة المعاصرة في شمال إفريقيا، ص: 34.

وكان الزحف الروماني للأراضي البربرية بعد تحطيم قرطاجنة قد عمد إلى بسط نفوذه على بلاد المغرب عامة والجزائر بخاصة مستعينا في ذلك على «نفس المواقع التي اختارها الفينيقيون والقرطاجيون لأهميتها الإستراتيجية، اقتصاديا، وعسكريا»⁽¹⁾ هذه المواقع التي كانت تزخر بعدد المرافق الضرورية لحياة رغيدة.

كما عمد الرومان في بدايات تواجدهم في بلاد المغرب إلى جذب البرابرة لثقافتهم الرومانية بكل الوسائل؛ حيث فرضوا عليهم استعمال لغتهم اللاتينية بصورة رسمية في المحاكم والمدارس القائمة آنذاك في المدن الكبرى كقرطاجنة وسيرتا وشرشال قصد محو لغة أهل البلاد القرطاجنية، فضلا عن إجبارهم على الخدمة العسكرية والتجنيس⁽²⁾، ورومنة كل نشاط ديني وثقافي، إلا أننا نرصد إجماع الدارسين على كون جملة العناصر الحضارية الرومانية المادية والفكرية لم تغر البرابرة كي ترتسم بشكل نهائي في بلاد المغرب لأن «البربر من أشد الأجناس تمسكا بالقديم ومحافظه عليه وعدم إقبال على الجديد والمستحدث»⁽³⁾، مع ذلك لا يمكننا نفي حالة انتهاء البربر بالتأثر والأخذ والذوبان في خضم المعطيات الحضارية الرومانية تحت طول السيطرة شأنهم في ذلك شأن كل الأمم.

ويمكن القول إن الدارسين لشؤون المسرح يستندون بخصوص تتبع خطوات نشأة وتطور المسرح في بلاد المغرب في العهد الروماني إلى تلك «الآثار التي تؤكد على وجود مسارح اشتهرت بها مدن رومانية في شمال إفريقيا، إلا أنه للأسف لم يستدلوا على ذلك بنصوص مسرحية تؤيد دعواهم»⁽⁴⁾ بغض النظر عن طبيعة النص المسرحي المكتوب إن كان رومانيا خالصا أو بربريا.

ووقفا على هذه الجهود المبذولة التي انطلقت من فكرة السعي للكشف عن المسرح في بلاد المغرب بالقياس لمعناه الخاص (القالب المسرحي اليوناني) مجهضة فكرة بدايات المسرح الأولى في كلا مرحلتيه

(1) عز الدين جلاوي: النص المسرحي في الأدب الجزائري -دراسة نقدية-، ص 28.

(2) جميل حمداوي: هل عرف الأمازيغيون المسرح قديما؟ <http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=104118>

الحوار المتمدن، ع 1990، تاريخ النشر: 2007/07/28م، تاريخ الاطلاع عليه 2011/11/15، ص 2.

(3) أنور الجندي: الفكر والثقافة المعاصرة في شمال إفريقيا، ص 68.

(4) الصالح لمباركية: المسرح في الجزائر-النشأة والرواد والنصوص حتى سنة 1972، ج 1، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، (د.ط.)، 2005م، ص 10.

'التمثيل' و'الظواهر' اللتان تنعدم فيهما القواعد وبالضرورة يسقط النص في حضور العرض؛ لأن الأداء سابق للنص زمنيا وليس العكس⁽¹⁾، متعمدين غط البصر عن ما يلحق من مرونة لا ثبات لأداءٍ جل ما يمكننا القول عنه إنه فعل إنساني يعكس في البدء محاولة لإبداع وابتكار واجتهاد فردي ثم جماعي.

وفي محاولة منا لرصد المحاور الكبرى لجهود الدارسين للتأريخ لهذا الفن لا بد لنا من الاعتراف؛ بأنه على الرغم من التناحر القائم بين البربر والمحتلين الرومان إلا أن الظواهر المسرحية جزءا من حركة التأثير الثقافي الحاصل بشكل من الأشكال إن قليلا أو كثيرا.

و المتصفح لمدونة "تطور الفعل المسرحي بتونس من النشأة إلى التأسيس 'لمحمد عبّازة' يقف على سند نصي فيه إشارة للبدايات الأولى للتأريخ المسرحي الروماني في تونس، قائلا: «نشأ المسرح التونسي لأول مرة على عهد الرومانيين أي منذ عشرين قرنا، عندما أقبل سراة القوم والنخبة المفكرة وعامة الجماهير على المسارح التي أنشأها الخواص والمجالس البلدية في كل مدينة من المدن التونسية»⁽²⁾.

وها نحن نجد له سندا نصيا آخر يؤكد خلاله معرفة تونس للمسرح اعتمادا على هياكله قائلا: «لما لا شك فيه أن تونس قد عرفت المسرح منذ أقدم العصور، لوجود العديد من الفضلاء المسرحية بهذه البلاد كمسرح قرطاج و بالاريجيا والجم وغيرها، هو دليل قاطع على وجود هذا النشاط»⁽³⁾.

يحيلنا هذا النص إلى أن البرابرة عرفوا المسرح في مرحلته الأولى "التمثيل" باعتباره نتيجة حتمية للمحرض السيكلوجي لتحقيق ظهوره و تمايزه كأي كائن بشري، فمارس « فن التمثيل القائم على الأناشيد والحركات الراقصة التي تؤدي بها الطقوس والشعائر الدينية والتي ترمز إلى التوسل

(2) أحمد بلخيري: التمثيل والظواهر والمسرح، مجلة فكر ونقد، ع:15، http://www.aljabriabed.net/n15_06belkhiri.htm، تاريخ النشر: جانفي 1999م، تاريخ الإطلاع عليه: 15/11/2011م. ص1.

(2) محمد عبّازة: تطور الفعل المسرحي بتونس من النشأة إلى التأسيس، دار سحر للنشر، تونس، ط:1، 1997، ص14.

(3) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

بالآلهة⁽¹⁾، لكنهم في العموم لم يعرفوا المسرح كفن قبال بل هو دخيل عليهم «و لربما كان لهم تمثيل قد ضاعت آثاره ولم تصلنا أخباره»⁽²⁾.

ولما كانت كل أقطار المغرب العربي تعيش الظروف التاريخية نفسها دون تحديد معالم إقليمية خاصة فاصلة، بات من المؤكد صلاحية تعميم ما ذهب إليه 'محمد عبّازة' - في كون البدايات الأولى للمسرح الروماني كانت بتونس في شمال إفريقيا- على الجزائر أيضا خاصة وأنّ هذا التوجه يجد المثبت الموضوعي له في المخلفات الهيكلية المنتشرة في الجزائر نحو "ثوقادي".

ومما عرف عن الرومانيين أيضا في كل البلدان التي وطأتها أقدامهم أنّهم لازموا حياة اللهو والتسلية والترفيه فسارعوا لبناء هياكل تلبي احتياجاتهم وفي الوقت نفسه تضمن لهم الحياة الرغيدة والمستقرة والهادئة « كالمباني الحكومية، والمكاتب، والمعابد، وأقواس النصر، والحمامات والحوانيت، والأسواق، المنازل، ومعاصر الزيتون، والساحات، والملاعب، والاسطبلات، ولعلّ أهمها جميعا المسارح النصف الدائرية التي مازالت قائمة حتى الآن في كثير من المدن منها جميلة، تيمقاد، تبسة، شرشال، سكيكدة»⁽³⁾.

وهنا نخرج لفكرة مفادها أنّ هذه المسارح النصف الدائرية التي يُعتد بها لإثبات ممارسة النشاط المسرحي على ركحها واستمتاع الجماهير بأروع ما أبدعته قرائح الرومان من عروض مسرحية أقل ما يمكننا القول عنها أنّها وليدة المسرح الإغريقي، في الحقيقة هي مسارح شيدت في البدء كحلبة مصارعة لأن الرومان عرّفوا في «حياتهم بالجندية واستخدام القوة في استعباد الآخرين وحب المصارعة والعناية بالرياضة البدنية ... والاهتمام بالعمران المدني الضخم الشاهق»⁽⁴⁾.

بشكل ما كان الرومان القاطنون في المدن الجزائرية 'تيمقاد' و'شرشال' و'سكيكدة'، 'تبسة'،

(1) عباس الجزائري: الأدب المغربي من خلال ظواهره وقضاياها، مكتبة المعارف، المغرب، ط: 2، 1982م، ص 263.

(2) محمد عبّازة: تطور الفعل المسرحي بتونس من النشأة إلى التأسيس، ص 13.

(3) عز الدين جلاوي: النص المسرحي في الأدب الجزائري -دراسة نقدية-، ص 28، 29.

(4) جميل حمداوي: هل عرف الأمازيغيون المسرح قديما؟ ص 2،

'دلس'...^(*). في الغالب كانوا محاربين يجدون في المحافل الفكرية والأدبية والحفلات الترفيهية والثقافية متنفسا لهم فكانوا يحظون بمشاهدة مسرحيات و « روايات ذات عجائب غريبة أو مسرحيات قصيرة⁽¹⁾ ».

وهنا نتساءل كيف تمكن الدارس -على رغم حنكته- إسناد العجائبية والغرائبية على عروض ليس لها سند مجرد أو عيني متوارث ولو رواية خلال هذه الفترة الزمنية؟

ووفقا للوثائق والحفريات الأركيولوجية ثبت تشييد مدارس في العديد من الممالك الأمازيغية يدرس فيها المسرح وما يرتبط به من فنون وعلوم وآداب إلى جانب الاهتمام بالصناعة والصيد و خدمة الأرض⁽²⁾.

وبالرغم من كل الممارسات التعسفية على البرابرة إلا أنهم اشتغلوا بالدرس الأدبي والعلمي والفني وأبدعوا فيه أيما إبداع، بل تفوقوا على الرومان في كثير من الأحيان، وفي هذا يشير 'شارل اندري جوليان' "Charles André Julian" في كتابه "تاريخ شمال إفريقيا" إلى أن معظم المثقفين الرومان أصلهم أمازيغي جئسوا إما جبرا أو اختيارا، وعينوا في مناصب سامية، وأعطيت لهم مكانة في المجتمع الروماني نحو 'اغسطينيوس'^(**) و'ابوليوس' و'ترنيوس'^(***).

^(*) الجدول رقم "1" يبين المدن الجزائرية التي انشأ فيها الرومان مسارح (ينظر الصالح لمباركية: المسرح في الجزائر-النشأة والرواد والنصوص حتى سنة 1972، ج1، ص 12، 13).

المدينة	الحقبة الزمنية
شرشال	8م-18م
قالة	50م-150م
جميلة	150م
أمداوروش	200م-300م
تيمقاد	168م
خيسة	200م-300م

⁽¹⁾ منير بوشناق: المدن القديمة في الجزائر، وزارة الإعلام، الجزائر، ط: 2، 1982، ص 87.

⁽²⁾ جميل حمداوي: هل عرف الأمازيغيون المسرح قديما؟ ص 2.

^(**) اغسطينيوس: عالم لاهوتي ولد في سوق أهراس بالجزائر (354م-440م)، الموسوعة الفلسفية المختصرة، دار القلم، بيروت، (د.ط)، 1970، ص 88.

^(***) ويبقى أن اللاحقة "يوس" في أسماء الأعلام البربرية على حد ما سبق عرضه أكبر دليل إجرائي على الممارسات التعسفية لرومانية لطمس الهوية البربرية ورومنة

ومن الأعلام البربرية التي يسند لها الفضل في رعاية الآداب والفنون الملك البربري 'يوبا الثاني' (*) نظرا لكونه رجلا موسوعيا، زواج بين تذوقه لفن المسرح وإثرائه له نظريا وفكريا، فـ'يوبا الثاني' من خلال ما أشار إليه 'محمد عبّازة' كان: « نابغا مولعا بالأدب، والفنون، والعلوم اليونانية، والرومانية، وكان شديد الولع بالمشاهد، وقد اتخذ ممثلين وممثلات، وجلب إلى بلاطه أحد مشاهير الممثلين البارعين في التشخيص الناجح واسمه (ليونطوس لاريخوسي) »⁽¹⁾.

فلا نكاد نجاوز 'يوبا الثاني' إلا لنقف أثر العالمين الأمازيغيين الآخرين اللذين لا يقلان حضورا وتفعيلا للحركة المسرحية والإبداعية عن سابقهما سواء على مستوى الكتابة والتشخيص والسينوغرافيا والإخراج المسرحي⁽²⁾ في العهد الروماني، وهما: 'لوكيوس أبوليوس' (**)، و'ترينيس آفر' (***) .

وننتهي بعد هذا العرض إلى التأكيد على رفض البرابرة ثقافة المستعمر الروماني إذ عاشوا بعيدا عن مراكزهم الخاصة ومدنهم الكبرى أمثال قرطاجنة وتيمقاد وجميلة ولأنهم لم ينالوا أي فائدة من الاحتلال الروماني « ظل البربر يقاومون الرومان بثوراتهم في المجال السياسي، والحربي، محافظين على تركتهم الحضارية البربرية »⁽³⁾.

و يلتقي جل الدارسين لتاريخ البربر لهذه الفترة الزمنية على أنّ البربر لم يرتشفوا من معين الثقافة الرومانية، ولم تبهرهم مدرجات المسارح وإن كانوا من بناتها، وعليه فإنّ المسرح في شمال إفريقيا

(*) يوبا الثاني: ولد سنة 50 ق م ، وتوفي في سنة 18 م ، (ينظر: عبد الرحمن محمد الجيلالي: تاريخ الجزائر العام ، ج 1، دار الثقافة ، بيروت ، ط: 4، 1980 م ، ص 86).

(1) محمد عبّازة: تطور الفعل المسرحي بتونس من النشأة إلى التأسيس ، ص 14

(2) جميل حمداوي: هل عرف الأمازيغيون المسرح قديما ؟ ، ص 6.

(3) لوكيوس أبوليوس (125م) من مواليد امداوروش بالجزائر ، كان من اشهر شعراء هذا العهد تابع دراسته في اثينا وايطاليا واخذ من كل الفنون بطرف ، نبغ في الأدب وتبحر في المسرح نافس اليونانيين والرومانيين فأبدع تناسا بهم روايته 'الحمار الذهبي' و'في السحر' ، 'شيطان سقراط' تاريخ النشر: 14 / نوفمبر 2010 ، تاريخ الإطلاع عليه: 15 جانفي 2011 م ، (ينظر: <http://ar.wikipedia.org/wiki/%D9>).

(4) ترينيس آفر (184م-159م) القرطاجي التونسي برع في علوم الفنون والآداب واصبح فريد زمانه ، ويعد من الكتاب المسرحيين الذين رسخوا في اليريرتوار الروماني واللاتيني ، واشتهر بكونه شاعرا كوميديا هزليا ، من آثاره المسرحية: فتاة اندروس ، الحماة ، المعذب نفسه ، الأخوان ، تاريخ النشر: 26/05/2010 م ، تاريخ الإطلاع عليه: 13/08/2011 م ، (ينظر: <http://ejabat.google.com/ejabat/thread?tid=4c>).

« لم يكن أبدا من العوامل الثقافية المكونة للمجتمع البربري قبل الاحتلال الروماني وبعده، فلم يسجل لنا مسرح ذلك العهد حضارتهم وأفكارهم ومعتقداتهم، وإن وجد المسرح كبنية، فهو روماني يعبر عن فكر الرومان وأخلاقهم»⁽¹⁾.

كما أنّ المتتبع لكرونولوجيا الثقافة العربية يلمس ذلك التطور الحاصل على جميع الصّعد إذ كان لإقبالهم على ميادين العلم والمعرفة أن عرفوا علوما كثيرة منها: الفلسفة والنحو والبلاغة والشعر والموسيقى...

وقد كان للفتح الإسلامي لأرض الجزائر من القرن 8م كل الفضل في إرساء بذور دين ولغة وحضارة، وفكر وعقيدة جديدة لسكان المنطقة، الذين ارتبطوا بهذا الوافد الجديد، وعمدوا إلى تعميق جذوره ف « قويت الوشائج، واختلطت الدماء، وتشكلت أمة بفكر واحد هو الفكر الشرقي ولسان واحد لسان العرب، وعقيدة واحدة هي عقيدة الإسلام»⁽²⁾ وأصبحت هذه الأرض تتغذى من المنابع الأصلية وهي الشرق.

إنّ نوااميس الحياة المادية والفكرية لأهالي شمال إفريقيا تحيل إلى أنّهم عرفوا فنونا عديدة من بينها -ما يخص دراستنا- فن المسرح طبعاً ليس بقلبه الخاص المتوافر في الآداب الغربية⁽³⁾، ولكنه يبقى نمطاً فنياً متولداً من أشكال طقسية لها تعبير تاريخي عن تلك الضرورة الجدلية الحاصلة حيال الأيديولوجيا الدينية و التي منتهها دون شك هو العرض بمختلف تجلياته، ولسنا في موضعنا هذا لنجح لموقف عدائي إنكاري للتوجه الرافض لفكرة معرفة الإنسان المغاربي والعربي لفن المسرح؛ لأنه ليس من المعقول أن تكون قرائح هذه الأمة قد ضرب عليها العقم طوال حقبة زمنية طويلة ولم تشهد ميلاد هذا اللون الأدبي والفني بشكل من الأشكال وإن كان بدائياً وهم أرباب شعر، فضلاً على أنّ المراحل الأولى للمسرح هي نزعات فطرية 'تمثيل' كامنة في النوع الإنساني، ومشاعة وسائر البشر، وفي كل

- (1) محمد عبد الرحمن الجيلالي: تاريخ الجزائر العام، ج1، ص79.
- (2) عز الدين جلاوي: النص المسرحي في الأدب الجزائري -دراسة نقدية-، ص30.
- (3) فيتو بانولفي: تاريخ المسرح، ترجمة الأب الياس زحلاوي، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، (د.ط)، 1979، ص8.

مكان، وبالتالي لا يمكننا بأي حال أن نقصي استثناء المنطقة العربية من ذلك.

أمّا عن الظواهر المسرحية في التراث العربي و الإسلامي بات من المؤكد أنّ: «العرب، قبل الإسلام عرفوا -شأن الأمم الأخرى- أشكالاً تمثيلية نشأت معظمها في أروقة المعابد والقصور، وكان بإمكانها أن تتطور حتى تأخذ الشكل المسرحي الحقيقي لو وجدت المناخ الضروري»⁽¹⁾.

ومن الباحثين الذين سعوا لإثبات هذا التوجه بعد استقراء التراث العربي والإسلامي 'علي الراعي' معلنا «-بكثير من الوثوق- أنّ العرب والشعوب الإسلامية عامة قد عرفت أشكالاً مختلفة من المسرح ومن النشاط المسرحي لقرون طويلة قبل منتصف القرن التاسع عشر»⁽²⁾.

أمّا الباحثة 'تمارا الكيساندرافنا بوتيتيسيفا' اعتبرت أنّ تلك الأشكال الاحتفالية المتجلية في التراث العربي هي تجليات مسرحية لكنها لا تشترط إلزامية توافر العناصر الأربعة (المسرحية - الخشبة - الممثل - المتفرج) معاً⁽³⁾، وكأنّها تخيلنا إلى أن المسرح فن له من الطواعية والمرونة ما يستوعب من خلالهما حضور مختلف أشكال التعبير على المستوى الجماعي الفطري (الظواهر) دون إلزامية إخراجها في قوالب قاعدية فنية جاهزة وحصرية؛ لأنّ لكل جماعة إنسانية أسلوبها في التعبير والفرجة.

في حين نجد الباحث 'خليل مرسي' ينعت أشكال الفرجة التي عرفها العرب بمصطلح: 'ما قبل المسرحية والمسرح' دون أن يشدد على ضرورة توافر النص؛ لأنّه حتماً يعي بشكل جيد أنّ الأداء يسبق زمنياً إيجاد وصناعة النص لا العكس، يقول: «عرف المجتمع العربي أشكالاً وأنواعاً من الفرجة بنص أو دون نص يمكننا أن نطلق عليه مصطلح ما قبل المسرحية والمسرح»⁽⁴⁾.

و في تقدير بعض الباحثين أنّ التراث العربي والإسلامي حمل في طياته مسرح تحويه بعض

(1) مخلوف بوكروح: ملامح عن المسرح الجزائري، مجلة امال، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع مركب رغبة، الجزائر، (د.ط)، 1982م، ص30.

(2) علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، سلسلة عالم المعرفة، مطابع الوطن، الكويت، ع248، ط2، 1999م، ص33.

(3) تمارا الكسندروفنا بو تينيسيفا: ألف عام وعام على المسرح العربي ، ترجمة: توفيق المؤذن ، دار الفراي ، بيروت ، ط: 2، 1990م ، ص31.

(4) خليل مرسي: المسرحية في الأدب العربي الحديث (تأريخ-تنظير-تحليل) ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، (د.ط.) ، 1997م ، ص31.

التقاليد الفنية كالنص والحوار، ولعلّ هذا ما دفع بـ 'أحمد شوقي' في كتابه 'المسرح الإسلامي - روافده ومناهجه-' يتساءل عن طبيعة هذا التنفيذ لمعرفة هكذا شكل أدبي في لدى جماعة إنسانية يشهد كتابها المقدس بنصوص تصريحية على التنوع التصويري للبناءات الدرامية؛ يقول: «كيف لم نعثر على المسرحية الإسلامية في تاريخ الأدب العربي، وقصص الأنبياء والأقوام والأحداث والوقائع التي تصوّر الصراع الدرامي والدائم بين قوى الخير وقوى الشر تقصها آيات القرآن الكريم»⁽¹⁾.

في السياق نفسه نجد الباحث الجزائري 'عز الدين جلاوجي' يؤكد زعمه حول معرفة المجتمع الإسلامي للمسرح وقفا على فحوى القرآن الكريم قائلا: «أما مع بزوغ فجر الإسلام فإنني أستطيع أن أزعم -وأنا مطمئن لهذا الزعم كل الاطمئنان- أن المجتمع الإسلامي قد عرف المسرح مع نزول القرآن الكريم»⁽²⁾، متكئا على عنصر الحوار المتوافر في القصص القرآني في ثانيا رבעه إذ هو دعامة أساسية له فيما ذهب إليه؛ لأنّ الحوار هو ذاته: «الخصيصة التي تميز المسرحية عن سائر الصور الأدبية أشد مما تميّزها خصيصة أخرى»⁽³⁾. هذا ما دفع به إلى الاهتداء بـ 'أحمد شوقي' في تقسيم قصة سيدنا موسى عليه السلام إلى أربعة مشاهد.

ويؤكد الباحث 'محمد كمال الدين' أخذا عن 'جورجي زيدان' أنّ العرب نظموا على شبه إلياذة هوميروس وشاهنامة الفردوسي مما تتضمن الكثير من أخبار حروبهم المشهورة، ونظرا لعدم تدوينها ضاعت من محفوظهم إلّا قطعا بقيت إلى زمن تدوين الشعر في الإسلام⁽⁴⁾.

وفيما يلي نعرض إلى استعراض أهم ما يستدل به أصحاب الرأي القائل أن العرب عرفوا عديد الأشكال الاحتفالية التي تمثل مرحلة ما قبل المسرحية والمسرح بقالبه الخاص والنوعي:

1/ أسواق العرب في الجاهلية؛ حيث كان الناس يأتون إليها من مختلف القبائل قصد الفرجة

(1) أحمد شوقي: المسرح الإسلامي - روافده ومناهجه، دار الفكر العربي، مصر، (د.ط.)، 1980م، ص 58.

(2) عز الدين جلاوي: النص المسرحي في الأدب الجزائري - دراسة نقدية -، ص 31.

(3) روجرم بسفليد: فن الكاتب المسرحي، ترجمة دريني خشبة، مكتبة النهضة، مصر، (د.ط.)، 1964م، ص 117.

(4) محمد كمال الدين: العرب والمسرح، دار الهلال، مصر، (د.ط.)، 1975م -، ص 13.

والاستمتاع إلى شعائهم « يلقون فيها قصائدهم، وملاحمهم، وقصصهم، التي تضمنت أفكارا درامية توشك أن تكون حوارا تمثيلا لا ينقصه غير الممثلين وخشبة المسرح المعروفة »⁽¹⁾، وقد كان النابغة الذبياني يدير ذلك العرض وينهيه بالحكم على جودة وحسن وبراعة هذا أو ذاك..

2/ ومن أعظم مظاهر الخلافة موكب الخليفة للصلاة يوم الجمعة، هذا العرض يتوافر على عناصر مسرحية من ممثلين ومتفرجين وخشبة (الساحة)، يفتقر لنص، نلمس كل ذلك بوضوح فيما يلي: « فقد كان الرشيد والمأمون من بعده يخرجان للصلاة يوم الجمعة بأعظم مظاهر الخلافة يتقدم المركب فرقة من المشاة تحمل الرايات الخفاقة، تتقدمهم فرقة الموسيقى بلباس خاص بها، تصدح بالأنغام الشجية، ثم يظهر خلف الموسيقى رجال أشداء متنكبين أقواسهم شاهرين سيوفهم، ويأتي جماعة الوزراء والأمراء وأرباب الدولة، في خيول مطهمة، ويهل الخليفة وهو يرتدي طيلسانا أسودا، ممتطيا جوادا من خيرة الجياد العربية، ويتبعه رجال الدولة والحراس »⁽²⁾.

3/ وقد عدت عروض التعزية⁽³⁾ من أقدم وأهم أشكال العروض الدينية التعبدية التي كان يقوم بها الشيعة بمناسبة إحياء ذكرى مقتل 'الحسين' (رضي الله عنه)، وقد أطلق فيما بعد على هذا اليوم بـ 'يوم القتل'⁽⁴⁾، وهذه الأخيرة -عروض التعزية- نجد لها معادلا في المسرح الأوروبي في المسرحيات الدينية المسماة بالرغبات الربانية⁽⁵⁾.

وقد كان لعروض التعزية لما تقوم عليه في الأساس من نزاعات دينية داخلية، تتناول قضية الدفاع

(1) المرجع السابق، ص 16.

(2) علي عقلة عرسان: الظواهر المسرحية عند العرب - دراسة -، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (ط: 1)، 1981م، ص 222.

(3) عروض التعزية: هي احتفال يبدأ من العاشر من محرم وينتهي في نهاية الشهر، تقوم بها الطائفة الشيعية، تمثل ما جرى عام 680م في كربلاء بين جنود الحسين بن علي (رضي الله عنهما) وجنود يزيد بن معاوية، حين استشهد الحسين وقطع رأسه ومثل بجثته، ويرتدي فيه الممثلون والمتفرجون ثياب الحداد وتكون المشاهد تراجيدية فعلية، ولذلك من الصعب إيجاد ممثل يؤدي دور شمر بن ذي الجوشن قاتل الحسين، ليس لأنه يضرب بالحجارة وترمى عليه القاذورات في أثناء العرض، ولكن لأنه يبقى ملعونا إلى فترة عند أهل القرية. (ينظر علي عقلة عرسان: الظواهر المسرحية عند العرب - دراسة -، ص 222).

(4) هند قواص: المدخل إلى المسرح العربي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، (د.ط.)، 1981م، ص 56.

(5) تمارا الكساندروفا بوتينتسيفا: ألف عام وعام على المسرح العربي، ص 42.

عن القيم النبيلة والنضال في سبيل الحقيقة⁽¹⁾، أن تصطبغ بروح الدراما التراجيدية، وهذا ما يؤكده الباحث 'يعقوب لاندوا' في قوله: «إن عروض التعزية هي العروض الدرامية الوحيدة للشخصية التراجيدية في الأدب العربي الوسيط»⁽²⁾، ويعزز هذا المسعى 'محي الدين بشطارزي' واصفا إياها بالتراجيديا الحقيقية التي تطهر المتفرجين⁽³⁾.

4/ عدّ فن المقامة من أكثر أشكال الفرجة إفصاحا عن النمط المسرحي، فالرغم من الاختلاف السائد في مضامينها ودباجتها فإنّها لا تخلو من كونها حلقات من الحكايا المسجوعة، تدور حول خلد المحتالين الذين يستطيعون التغلب على مصاعب الحياة بفضل فصاحتهم ومهارتهم ودهائهم⁽⁴⁾، مما أدى بعضهم إلى تشبيه بطلي 'بديع الزمان الهمذاني' (أبو الفتح الإسكندري) و 'الحريري' (أبو زيد السروجي) بالشخصيات الكوميديّة الفرنسية في القرن السابع عشر والثامن عشر⁽⁵⁾.

وفي غالب تقديرنا ونحن نشاهد (أبا الفتح الاسكندري) نجده ممثلا كوميديا حقيقيا، فهو يقوم في كل مقامة بدور مختلف عن الآخر، وهو إمّا أن يكون متسولا أو أعمى أو مهرجا أو شيخا أو شابا...⁽⁶⁾، و الوصف عينه يلحق شخصية (زيد السروجي) المتقلب في أدواره فهو واعظ يلبس لبوس الدين ولكنه يتصرف التصرف المشين في المقامة الرحبانية، وتجده أيضا ينهى عن الفحشاء والمنكر ويحث الناس على الإيمان و يقوم من مجلسه ليغرق في دنان الخمر في المقامة الصنعانية، كما تبصره يتقلب في قوالب الانتساب ويخبط في أساليب الاكتساب في المقامة الحلوانية، وكان لا يتورع أن يتزين بزي امرأة في المقامة البغدادية⁽⁷⁾.

(1) مخلوف بوكروح: نزاهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة طرپاق في العراق-إبراهيم دانيوس-، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية، الجزائر، (د.ط.)، 2003م، ص 10.

(2) يعقوب لاندوا: دراسات في المسرح والسّما عند العرب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط: 1، 1972، ص 46.

(3) BACHETARZI MAHIEDDINE: MEMOIRES 1919-1939, suivi de étude sur le théâtre dans les pays islamiques, SNED-ALGER.1968, p 23.

(4) تمارا الكساندروفا بوتينتسيفا: ألف عام وعام على المسرح العربي، ص 58.

(5) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(6) سليمان قطاية: المسرح العربي من أين وإلى أين؟، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط.)، 1972م، ص 123.

وهذا ما دفع الأستاذ 'علي الراعي' إلى اعتبار المقامة لونا مسرحيا وأنها في الأصل أدب تمثيلي، فيرى في كل من مقامات 'الهمذاني' و 'الحريري' « مسرحيات جنينية أجهضها الواقع الذي يحرم التمثيل، فاكتمل أصحابها بأن يجعلوها على الورق، تاركين للراوي أو للخيال أن يقوم بدور الممثل »⁽¹⁾.

والواقع أنّ القيمة المسرحية للمقامات قد برهن عليها عمليا بعض المخرجين العرب تماشيا والعناصر التقنية المعاصرة في المسرح الأوروبي أمثال الفنان المسرحي المغربي 'الطيب الصديقي' الذي شكل أرضية صلبة لانطلاقته الإبداعية، لما أقدم على تحويل مقامات 'بديع الزمان الهمذاني' إلى مسرح حي مواكب للعصر⁽²⁾.

5/ لقد عرف العرب نوعا آخر من الظواهر التمثيلية في روايات خيال الظل أيام الأيوبيين والمماليك⁽³⁾؛ حيث كان هذا اللون الأدبي أول الأمر ملهة الطبقة العليا من الشعب ثم نزلت إلى مختلف الطبقات الشعبية فنالت رواجاً منقطع النظير، إذ إنّ روايات خيال الظل « مسرح متكامل فيه كل عناصر المسرح الحديث، من قصة، وحوار وديكور، وإضاءة، وجمهور، وتمثيل واقعي يجري على نسق المسرح المعاصر »⁽⁴⁾، وأجمع الدارسون على أنّ خيال الظل أقرب ما ينتمي إلى المقامة، فالتشابه بينهما

في اللغة والفكاهة وأحوال الشخصيات⁽⁵⁾. و من ألوان الملاهي التي تعرض على العامة والخاصة و لازمت عروض خيال الظل تمثيلات (القراقوز) والتي « لم يكن يقصد بها إلا التسلية والإضحاك الرخيص، وسماع التعليقات بقصد السخرية من بعض الشخصيات والهزء بها »⁽⁶⁾.

وتعدّ مصر أقدم البلاد العربية التي عرفت دراما كاملة « ذات نظرية وممارسة عملية واضحتين وذات

(1) علي الراعي: المسرح في الوطن العربي ، ص 13.

(2) رياض عصمت: المسرح التراثي: الطيب الصديقي مثالا، مجلة المستقبل ، مركز دراسات الوحدة العربية ، لبنان ، ع: 383، (د.ط.) ، يناير: 2011، ص 74 ، 78.

(3) عمر الدسوقي: المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ط: 4، (د.ت) ، ص 16.

(4) محمد كمال الدين: العرب والمسرح ، ص20.

(5) خليل مرسى: المسرحية في الأدب العربي الحديث (تأريخ-تنظير-تحليل) ، ص6.

(6) مختار السويقي: خيال الظل والعرائس في العالم ، الدار القومية للطباعة والنشر ، مصر ، (د.ط) ، 1967م ، ص156.

صلات ليست أقل وضوحا بالجسم العام للدراما الذي كان معروفا آنذاك في العالم الوسيط⁽¹⁾.

كما كان لا انتقال الأتراك من الشرق إلى الغرب أن حملوا معهم عاداتهم وآدابهم وفنونهم، ومن بين ما جلبوه لأرض الجزائر فن خيال الظل وفن القراقوز، فضلا على أشكال شعبية أخرى منتشرة في الشرق كالمداحين والرواة والمهرجين والمقلدين والقوالين وملعبي الثعابين وغيرهم من أصحاب الألعاب السحرية⁽²⁾.

وكانت تمثيلات القراقوز تقدم بالجزائر حسب الباحث 'أحمد دوغان' في عديد المناسبات التعبدية و الاحتفالية كشهر رمضان وعاشوراء والأعراس مصبوغة بحوارات وأشعار ملحونة، مبتكرة المواقف النكتية الساخرة، وكل ما يمكن أن تتضمنه هذه المناسبات من مظاهر الفرجة و الابتهاال والسرور ، فيقول: «ولكن ما يسمى بالفن القراقوازي كان العامة يقومون به ليس في رمضان فقط وإنما في أيام الحج والأعراس، وعاشوراء وفي حفلات الذكر لدى الصوفية...»⁽³⁾.

ولا بد أن مسرح خيال الظل قطع شوطا طويلا نحو النضج حيننا والابتداع فيه حيننا آخر على يد الفنان المطبوع والشاعر الملقب 'محمد جمال الدين بن دانيال الكحال'⁽⁴⁾ في ثلاثيته (طيف الخيال، عجيب وغريب، المتيم والضائع اليتيم)؛ حيث استطاع من خلالهم إرساء إرشادات مسرحية تدخل في باب النظرية الفنية والتطبيق العملي⁽⁴⁾.

6/ اعتبر الدارسون المحاكاة وما تتمتع به من خصاصة في تقصي المواقف الاجتماعية وبلورة عديد

(1) علي الراعي: المسرح في الوطن العربي ، ص48.

(2) إلاث روث: المسرح الجزائري ، مخطوطة ، مصلحة الشؤون الثقافية ، (د.ط) ، (1967م-1968م) ، ص3.

(3) أحمد دوغان: في الأدب الجزائري الحديث ، مطبعة اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ط:1 ، 1996 ، ص252.

(4) هو: شمس الدين محمد بن دانيال بن يوسف بن معتموق الخزاعي الموصلية ، لقب بالشيخ والحكيم (1249هـ/1834م-1311هـ/1900م) طبيب

رمدي ، شاعر وفنان ، عاش في العصر المملوكي وبرع في تأليف تمثيلات خيال الظل وتصوير حياة الصناع والعمال واللهجات الخاصة بهم ، من أشهر تمثيلياته التي لا تزال مخطوطاتها موجودة " طيف الخيال " ، و "عجيب غريب " و " المتيم وضائع اليتيم ". تعتبر أعماله تصوير حي لعصره.

وصفه المؤرخون بأنه كان كثير المجون والشعر البديع ، وأن كتابه طيف الخيال لم يصنف مثله في معناه.
تاريخ آخر تعديل: 2010/04/25 ، تاريخ الإطلاع عليه: 2011/06/18 م. (ينظر: [tp://ar.wikipedia.org/wiki/%D8](http://ar.wikipedia.org/wiki/%D8)).
(4) علي الراعي: المسرح في الوطن العربي ، ص 44.

البناءات الدرامية والشخصيات « عوضت العربي عن العرض المسرحي، لأنّ الحكاية تحتوي على بعض عناصر المسرحية، لأن المواقف فيها تتميز عادة بديناميكية الفعل والتشويق، أمّا الشخصيات فتتميّز بالتحديد والوضوح»⁽¹⁾.

وكان الحكواتي وهو يقدم قصصه الدرامية أمام الحشود من الناس «..يستعين بزميل له، أو زميلين يساعدانه في تصوير الشخصيات، أو يردان عليه ببعض جمل الحوار الموضوع، أو بتقليد حركات معينة، وبلغ عددهم بعد ذلك خمسا»⁽²⁾.

ولعل أشهرهم القصاص المدعوا 'المغازلي' والذي يوصف بأنه كان في نهاية الحلق؛ حيث بلغ صيته زمن الخليفة 'المعتضد' (أواخر القرن الثالث للهجرة)، هذا الأخير كان يقلد شخصيات من أجناس وطبقات مختلفة كالأعرابي والزنجي، ويقدم عن حياتهم مشاهد صادقة يعجب بها الحاضرون، فهذا ممثل فرد يقوم بالتمثيل أمام الجمهور يتجاوب معه، وقد يقوم منه الناقد أو الحبيب أو المصحح لإحدى الوقائع⁽³⁾.

7/ كما اعتبرت محاكمة 'ابن بشير' لما اشتملت عليه من موضوع وشخصيات وجمهور، إحدى الأشكال قبل المسرحية؛ حيث عقدها 'ابن رشد' وأفضى فيها إلى الخلفاء الراشدين الواحد تلو الآخر إذ راح يحاورهم ويحاكمهم بأسلوب تمثيلي⁽⁴⁾.

8/ ولقد عدت أيضا المنامات المشهورة والتي يرى فيها المؤلف نفسه وكأن القيامة قامت، والناس في هرج ومرج، عامدا على تصويرهم بشكل ساخر، ولعل 'محمد بن محرز بن محمد الوهراني ركن الدين' أكثر الأسماء شهرة في إبداعها، وما اشتهر منها منامه الكبير وقد قال فيها 'الصفدي': «إنّه سلك فيها مسلك أبي العلاء في رسالة الغفران، ولكنه ألطف مقصدا وأعذب عبارة»⁽⁵⁾.

(1) تمارا الكساندروفا بوتينيسيفا: ألف عام وعام على المسرح العربي ، ص 67

(2) محمد كمال الدين: العرب والمسرح ، ص 15.

(3) المرجع نفسه ، ص14.

(4) أحمد شوقي: المسرح الإسلامي-روافده ومناهجه ، ص 50-91.

(5) عادل نويهض: معجم اعلام الجزائر من صدر الإسلام حتى العصر الحاضر ، مؤسسة نويهض الثقافية للتأليف والترجمة والنشر ، بيروت ، ط:2 ، 1980م ، ص 350 .

9/ ومن الإبداعات الأدبية التي يلمح فيها حضور مسرحي نظرا لاشتغالها على الحركة والحوار رسالة الغفران لـ 'أبي العلاء المعري' ورسالة الزوابع والتوابع لـ 'ابن شهيد الأندلسي' (1).

10/ وكان في زمن 'المهدي' (منتصف القرن الثاني للهجرة) رجلا صوفيا اشتهر بالتقوى والصلاح، فكان لا يدع سبيلا للموعظة إلا بلغه، ومن عادته أن يخرج يومي الاثنين والخميس إلى ظاهر بغداد فيلتفت حوله جمع من الرجال والنساء والصبيان، فإذا اجتمع إليه الناس اعتلى عليهم شرفا وينادي بأعلى صوته: ما فعل النبيون والمرسلون؟ أو ليسوا على أعلى عليين، فيقولون: نعم، ثم يعمد إلى مناداة أتباعه المقتبسين لشخص الخلفاء والملوك تواترا ويحكم كلا منهم، ويقضي فيهم قضاءه (2).

فالأتباع هنا هم الممثلون و هو مرشدهم، ومخرجهم، والموضوعات واقعية مستمدة من حياة العرب القدماء والجمهور هم الحضور، وهنا لابد من الإشارة إلى أن هكذا عروض كان يعرضها الرجل الصوفي بالمسرحية الأخلاقية التي عنت بها الكنيسة (3).

11/ ومن الطقوس الدينية التي كانت تقام في مكة المكرمة تهاليل الطواف حول الكعبة في مواسم معينة، فاجتماع الناس موسم الحج حول البيت لأداء مناسكهم هي في الشكل تشبه تهاليل اليونانيين الذين أقاموا المسرح حول هيكل الإله ديونيسوس (4).

مما تقدم نخرج باعتقاد أنه لا ضير في عدم نشأة الفن المسرحي في الحضارة العربية بقلبه الخاص. ولا عيب في ذلك لأن حضارتنا عوضت فن المسرح بطواهر فنية أخرى، اتفقت مع ثقافتها ونظرتها إلى الحياة والإنسان، وقدمت تصورا للعالم ولمشكلاته بشكل يعبر عن أفكار الإنسان العربي وآماله وتطلعاته وقيمه ومعتقداته الخاصة، مسهمة في تأكيد شخصيته وهويته العربية، رافضة مبدأ الذوبان

(1) عز الدين جلاوي: النص المسرحي في الأدب الجزائري -دراسة نقدية-، ص34.

(2) محمد كمال الدين: العرب والمسرح ، ص14.

(3) عمر الدسوقي: المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها ، ص16.

(4) الصالح لمباركية: المسرح في الجزائر-النشأة والرواد والنصوص حتى سنة 1972 ، ج1 ، ص15.

في القالب الغربي كمسلمة لا بد منها.

وهكذا تتبلور الرؤيا ويبنى المعتقد بشكل جازم على أنّ الجزائريين عرفوا تفاصيل التراث العربي والإسلامي الضخم عن طريق الاطلاع والممارسة؛ لأنّه تراث الآباء والأجداد إن في المشرق أو المغرب، فاستمتع الجمهور الجزائري بمختلف تجليات الظواهر المسرحية السالفة الذكر.

لما كان البناء المعرفي الإنساني في الأساس بناء تراكميا وكان للمسرح باعتباره جزءا من هذا الصرح الإنساني الذي يتمتع بقابلية واستعداد دائم للإضافات دون تقنين شرطي مسبق لطبيعة جنس وعقيدة النشاط العقلي الاجتهادي الخلاق المبدع المضيف نصيب من سلسلة هذه التطعيمات والأکید أن ولادة المسرح الجزائري لم تكن بمعزل عن وريد التأثيرات المسرحية التابعة تارة لتيارات أجنبية غربية وتارة أخرى لتيارات عربية شرقية لذا استوجب علينا قبل الحديث عن ظهور الحركة المسرحية في الجزائر الوقوف عند كيفية ومدى تفعيل الحركة المسرحية بقطبيها الأجنبي الفرنسي و العربي المشرقي في بلورة الحركة المسرحية في الجزائر ومن ثم إبراز هيئة تشكل الحركة المسرحية الجزائرية وما اكتسها من حلى بمختلف مراحلها بدءا من فترتها الجنينية إلى غاية نضج بنائها الشكلي والمضموني.

لذا ارتأينا في هذا العنصر الكشف عن البوادر الغربية الفرنسية ثم يليها الاستطلاع عن طبيعة البوادر الشرقية العربية، لنكون بذلك وفرنا نوعا ما المعطيات القاعدية التي ننطلق منها لفك جدلية الإثبات والدحض لذلك التضارب الإسنادي في نشأة وتطوير المسرح الجزائري.

أولا/ البوادر والتطعيمات الغربية والمشرقية شكلا ومضمونا

1/ البوادر الأجنبية الفرنسية:

مع بداية العقد الثالث من القرن التاسع عشر (1830م) تبدأ مرحلة خضوع أرض الجزائر للمحتل الفرنسي الذي انتهج في ذلك سياسة أسلافه الرومان، وحذق دبلوماسية الثقافة التي رسم معالمها 'نابليون' في حملته على مصر وعلى روسيا القيصرية لما دخلهما، صاحباً وإياه مراسيم مسرحية بغية تسليّة جنوده وتعزيزاً لوفوده⁽¹⁾.

وبدعوى التحضّر والتمدّن سعت أولى الوفود الفرنسية وهي تحتاج أرض الجزائر جلب عديد « الكتب والمفكرين والمهندسين والعلماء والأدباء والفنانين والصحافيين إلى جانب الجنرالات والقوات البحرية والبرية وآلاف من الخيل والعتاد الحربي الخفيف والثقيل »⁽²⁾، وفي إطار المباركة الشرعية الدولية عملت السلطات الفرنسية بكل الوسائل على إضفاء الصبغة الأوروبية على المجتمع الجزائري، على اعتبار أنّ إنسان هذه البقعة الجغرافية « المتفسخ أخلاقيا، الجامد ذهنيا والمتحجر عاطفيا »⁽³⁾، لابد من استبداله بمن هو أصلح منه.

ولما كان الاجتياح الفرنسي للجزائر يضاهي الحملات الاستعمارية في العالم بأسره والتي بدورها تعتم بمثالب الأمم المغلوبة، وتعمل على طمس معالم حضارتها، شهدت بدايات هذا الاجتياح تصعيدا شعبيا في كل ولايات الوطن، فبدا للعيان إلى جنب مظاهر البطش والعنف تفاصيل المد الحضاري الذي تسعى فرنسا لإحداثه، فلم توفر جهدا في « محاولة القضاء على كل السمات الحضارية والثقافية للشعب الجزائري من مساجد وجوامع وزوايا بل العمل على محاربة كل العادات والتقاليد الشعبية التي تعبر عن الهوية الجزائرية »⁽⁴⁾، وتمادت السياسة الفرنسية القمعية للجزائريين في احتقارهم والازدراء

(1) محمد يوسف نجم: المسرحية في الأدب العربي الحديث 1847-1914، بيروت: دار الثقافة، ط: 3، 1980م، ص 18.

(2) أندري برنيان، أندري نويشي، إيف لاكوست: الجزائر بين الماضي والحاضر، ترجمة: اسطنبولي رابح ومنصف عاشور، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د.ط.)، 1984م، ص 230.

(3) نور سلمان: الأدب الجزائري في رحاب الرقص والتحرير، دار العلم للملايين، بيروت، ط: 1، 1981م، ص 48.

(4) الصالح لمباركية: المسرح في الجزائر-النشأة والرواد والنصوص حتى سنة 1972، ج 1، ص 22.

بهم، وقطع كل السبل لتعليمهم وتثقيفهم⁽¹⁾، واستعانوا بكل الطرق المشروعة وغير المشروعة على استمالة « طبقات الشعب بمختلف الإغراءات محاولة منهم القضاء على الثقافة العربية الجزائرية وفصلها عن جذورها وأصولها حتى يتمكنوا بعد ذلك من فرض هيمنتهم الثقافية وبالتالي يسهل تجريد الجزائري من كل خصائصه ومكوناته الأساسية المتمثلة في الدين واللغة، وطمس كل المعالم الحضارية للشعب، وبذلك تسهل عملية تهجينه وتطويره⁽²⁾».

وكل هذه المساعي المتبعة من قبل المحتل في التعبئة للقضاء على المقاومة جعلت الجزائريين «ييقنون بمعزل عن الاحتكاك بالفرنسيين المستعمرين، وبالتالي ظلوا جاهلين للغتهم، وحضارتهم متعلقين بالحضارة الإسلامية ومقوماتها الروحية، وبلغه آباؤهم وأجدادهم رغم ما لحق كل ذلك -الدين واللغة- من مسخ وتشويه⁽³⁾».

وفي ندبة مقاومة للشعب الجزائري لهؤلاء الغزاة، كان يدرك-الشعب-تمام الإدراك «هدف المستعمر هو إبادة الجزائريين وتصفيتهم جسديا، واستبدالهم جنسا آخر من أوروبا، مسيحيين ويهود⁽⁴⁾»، فكان لزاما عليه عدم الاستسلام والتفوق بعيدا عن الفعل الثقافي، فصمد ودحض سياسة المستعمر في فرنسة العقول الجزائرية، معلنين بشكل دائم صناعة الحضور الثقافي، بإحياء الأصول العربية الإسلامية حضارتها الغنية بالمقومات الروحية، والإنسانية والأخلاقية إلى جانب المقاومة المسلحة⁽⁵⁾.

و إحدى صور الحضور الثقافي للشعب الجزائري تجسدت في عروض مسرح خيال الظل والقراقوز كمظاهر مسرحية فرجوية حاملة في طياتها هم الشعب المتلونّ بعدد الرموز المشفرة سياسيا، و المحرّضة للعمل الثوري، مما جعل المحتل يستنفر لهذا النشاط ف « حارب المسرحية في الجزائر لأنها تشكل تماسا مع الجمهور، وتحرضه على الثورة والنضال، فالقن المسرحي في الحقيقة له دور كبير في يقظة الجماهير..⁽⁶⁾»، مما استدعى السلطات الفرنسية إلى اتخاذ جملة من الإجراءات الردعية لمنع ممارسة

(1) عبد الملك مرتاض: نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر (1925-1954م)، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ط: 3، 1983م، ص 24.

(2) الصالح لباركية: المسرح في الجزائر-النشأة والرواد والنصوص حتى سنة 1972، ج 1، ص 26.

(3) عز الدين جلاوي: النص المسرحي في الأدب الجزائري -دراسة نقدية-، ص 36.

(4) جيلالي صاري ومحمود قداش: المقاومة السياسية 1900-1954، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (د.ط)، 1987م، ص 26.

(5) عبد الملك مرتاض: نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر (1925-1954م)، ص 36.

(6) أحمد دوغان: في الأدب الجزائري الحديث -دراسة-، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط: 1، 1996م، ص 24.

هذا الفن ليس بشكل شفوي، وإنما بإصدار قرار إداري، وذلك في سنة 1843⁽¹⁾.

وبالرغم من إلزامية سريان مفعول قرار المنع إلا أن عروض القراقوز بقيت تقدم لفترة متأخرة لانتقاد المحتلين والسخرية من أولئك الذين يتعاملون مع السلطات الفرنسية⁽²⁾، وتؤكد على هذا الاستمرار لعروض القراقوز الباحثة 'أرلات روث' حين أقرت بمشاهدة الرحالة 'دوشازن' "Duchesne" مثل هذا المسرح في مستغانم 1848م، كما شوهد في عدة مدن جزائرية، وبصورة خاصة في (بسكرة) عام 1930م، أما 'مالتزان' "maltzan" فقد وصف هذا العرض في إحدى المقاهي الشعبية الصغيرة بقسنطينة عام 1962م⁽³⁾.

ومما عرف عن الفرنسيين أيضا، شغفهم بالمسرح وميلهم للتسلية والترفيه عبره، وهم في ذلك يضاهون الرومان في الميل والسعي والتوجه، فالمسرح بالنسبة للفرنسيين على حد قول 'أبي القاسم سعد الله': «يسير معهم حيثما ذهبوا، فهم يحبون المسرح بمختلف أنواعه، ويعتبرونه لازمة من لوازم حياتهم الاجتماعية»⁽⁴⁾.

وفي إطار السياسة الاستعمارية في فرنسا الجزائريين، وإحلال الصبغة الأوروبية على مختلف العناصر المادية والفكرية للمجتمع الجزائري، عملت على إعادة تخطيط البناء العمراني للمدن والبنات والشوارع ومختلف المرافق العامة، غير مكتفية بكل خطوات المسخ السالفة الذكر، بل إلى جانب ذلك وفي ضوء سعيها لدعم قاطنيها قامت بتزويدهم بمختلف المنشآت التي تعكس حياة الرفاهية والتمدن والتحضر، فأنشأوا أيضا مسارح بلدية في كبريات المدن الجزائرية كالعاصمة، ووهران، وقسنطينة، وعنابة، وسطيف، وباتنة، وسكيكدة⁽⁵⁾.

(1) عبد الله ركيبي: تطور النثر الجزائري الحديث 1830-1974، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (د.ط)، 1986م، ص 212.

(2) سعد محمد خضر: الأدب الجزائري المعاصر-دراسة أدبية نقدية-، منشورات المكتبة العصرية-صيدا-بيروت، (د.ط)، 1967م، ص 54.

(3) أرلات روث: المسرح الجزائري، ص 4.

(4) أبو القاسم سعد الله: تاريخ الجزائر الثقافي من القرن العاشر إلى القرن الرابع عشر الهجري، ج 5، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط 2، 1985م، ص 410.

(5) الصالح لمباركية: المسرح في الجزائر-النشأة والرواد والنصوص حتى سنة 1972، ج 1، ص 23.

ومما أثر عن 'نابليون' أنه كان يرى خلق رجال مثل "كورنيلي" 'corneille' (*) أصعب بكثير من خلق الماريشالات⁽¹⁾، وهذا ما دفع به إلى توصية الجنرال 'جان باتيست كليير' 'Jean-Baptiste Kléber' الحرص لهذا الشأن في حملته على مصر؛ لأنَّ «الممثلين هم أداة جد مهمة لمكافحة الحنين إلى الوطن عند أفراد الجيش ومن أجل تبديل عادات البلاد»⁽²⁾.

ولتفعيل تعليمة 'نابليون'، زحفت كثير الفرق المسرحية صولا وجولا بين الثكنات الفرنسية حاملة إليهم مواضيع تشيد بآدائهم البطولي تجاه واجبهم نحو الوطن، مع ضرورة المواصلة والاستمرارية لإعلاء مسعى التحضر والتمدن للدولة الفرنسية، ومنه إلى إشاعة فكرة الجزائر فرنسية وضرورة التمسك بها، ومقاومة أي حركة انفصالية تعكس ضعف هذا التلاحم⁽³⁾، ثم توسعت تلك العروض لتشمل جميع الأوروبيين الوافدين للجزائر تحت ضغوط وإغراءات الحكومة الفرنسية الهادفة إلى تعمير الجزائر بالمستوطنين الأوروبيين⁽⁴⁾.

ولم يتوقف الأمر عند هذا الحد بل أصدر 'نابليون' مرسوما بمقتضاه يتم تشييد بناء مسرحي خلال أعوام 1850م-1853م بالعاصمة وهو من تصميم المهندس الشهير: 'شاسريو' 'Caserio' و'بنسارا' 'Benssara'⁽⁵⁾.

أما بخصوص مسرح الأوبرا والذي بدأ في بنائه 1850م، شهد افتتاحه الأول يوم: 29 سبتمبر 1853م بعرض درامي تحت عنوان: (الجزائر أو 1830م-1853م) من تأليف الكاتبان 'دي كورا'

(*) بيار كورنيلي Pierre Corneille كاتب تراجمي فرنسي كان أحد أعظم ثلاثة كتاب دراما فرنسيين في القرن 17، مع موليير وراسين. وقد سمي "مؤسس التراجيديا الفرنسية" قال فيه نابليون: "لو أدركته لاتخذت منه زعيما سياسيا كبيرا" تاريخ النشر: 14 فيفري 2010م، تاريخ الإطلاع عليه: 2011/11/08م (ينظر: <http://www.marefa.org/index.php/%D9>)

(1) ليون شانصويل: تاريخ المسرح، ترجمة: خليل شرف الدين، نعمان أباضة، منشورات عويدات، بيروت، 1960م، ص 79.

(2) مخلوف بوكروح: نزاهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة طرياق في العراق-إبراهيم دانييوس-، ص 19.

(3) أحمد راية: المسرح الجزائري في ضوء الدرس السيميائي-مسرحية دم الأحرار لعبد الحميد رايس أنموذجا-، إشراف: محمد لخضر زبادية، مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الأدب العربي تخصص مسرح جزائري، جامعة باتنة، قسم اللغة العربية وآدابها، السنة الجامعية: 2007م-2008م، ص 195.

(4) نصر الدين صبيان: ظهور الحركة المسرحية في الجزائر بين التأثير الأجنبي الفرنسي و التأثير العربي المشرقي، مجلة الكاتب العربي، سوريا، السنة (4)، ع: "13"، 1985م، ص 98.

(5) مخلوف بوكروح: نزاهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة طرياق في العراق-إبراهيم دانييوس-، ص 19، 20.

"Deas-Kora"، وموضوع العرض يتحدث عن عملية الاستيلاء على مدينة الجزائر⁽¹⁾، وتجدر الإشارة إلى أن الجزائر في عهد السلطة الفرنسية شهدت زيارات المثقفين وفنانين من عظماء المسرح الفرنسي⁽²⁾ نحو: 'سارة برنار' 'Sarah Bernhardt'، 'موبسان' 'Moubassan'، 'دودي' 'dodi'، 'جورج صاند' 'George Sand'، 'قبريال ريجان' 'Rihan Gabreal'، و آخرون.

كما قامت الممثلة 'سارة برنار' بعرض عدة مسرحيات سنة 1889م أهمها: "القلق"، "فيدرا" للمؤلف 'راسين' 'Jean Racine'، كما وصلت الجزائر 'كوك لاين اين' 'cok laine lany' وابنها 'جون' 'John' سنة 1894م، وعرضا مسرحية "السروور يترك الخوف" و "التمين المضحك" لـ 'موليير' 'Molière'، في حين كانت سنة 1912 م شاهدة على قدوم الفرقة المسرحية الكوميديّة الفرنسية مع الممثلة 'قبريال ريجان' 'Cabrial' وتقديم عديد العروض المسرحية منها "مدام سان جان" للكاتب 'ساردو' 'Sardou'، ومسرحية "السلطان" للمؤلف 'داريو نكوديمي' 'Dario Nekodimy'، وكذا مسرحية "صوفو" لكاتبها 'دودي' 'dodi'⁽³⁾.

كما تناول الكثير من المؤلفين المسرحيين مواضيع مستوحاة من مواقع الحدث وأحسنهم "أندي تيري" لـ 'نرمان' 'NERMAN' (1882م-1951م) الذي أطلق على مسرحياته ما يعرف بـ (الاستعمارية) وكانت أنجحهم "سيمون" التي كتبت سنة 1920م وأخرجها 'غالستون باني' 'Galston Bani'⁽⁴⁾.

ولانتعاش هذا المد الترفيهي للجالية الفرنسية تم تزويد المدن الجزائرية الأخرى التي يقطنها السكان الأوروبيون ببنيات مسرحية شهدت هي الأخرى نشاطا مسرحيا مكثفا⁽⁵⁾، يساير تلك التغيرات المستجدة في فرنسا على مستوى المدارس الفنية والأدبية.

مما سبق لا مناص لنا من الاعتراف أن الفرنسيين أنشأوا مسرحا (بقالبه الخاص) في الجزائر ارتبط

(1) أبو القاسم سعد الله: تاريخ الجزائر الثقافي، ج5، ص411.

(2) تمارا الكسنادروفنا بوتينتسيفا: ألف عام وعام على المسرح العربي، ص141.

(3) نور الدين عمرون: المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000-، شركة باتنيت، باتنة، الجزائر، ط1: 2006م، ص 70.

(4) المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

(5) مخلوف بوكروح: نزاهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة طرباق في العراق إبراهيم دانييوس-، ص 20.

بالزمن الذي مثل فيه، أمّا أحداثه كانت تتماشى و إفرازات الواقع الاجتماعي في الجزائر، إلا أنّ غرضه اشتمل على الإعلام والتشهير، وهدفه التسلية والترفيه⁽¹⁾، هذا ما تحيلنا إليه فحوى هذه العروض المسرحية بمجرد الاطلاع عليها، زيادة على كل ذلك نلمس في تلك الأغراض التي لا تعاقب رفع مستوى الإنتاج إلى بلوغ نبل الأهداف غلبة الكم على کیف⁽²⁾.

ويبقى أن نقول إنّ المسرح الفرنسي ذو المنشأ الجزائري لم يستهو العامة وعلى الأغلب؛ لأنّه « رغم كل إمكانياته الحرفية الرائعة ظل مادة مستورة مخصصة للمتفرجين الأوروبيين، وبقي غريبا عن ذوق واهتمامات السكان المحليين »⁽³⁾، وبقيت الفئات الشعبية الجزائرية في منأى عن تلك النشاطات المسرحية الجديدة، مكتفية بالاستمتاع بمنظر الفرجة والحلقة المسرحية، ورايات المداحين، وخيال الظل، والقراقوز، وغير ذلك من الفنون الشعبية التراثية⁽⁴⁾، دون الجزم بعدم معرفة الجزائريين للمسرح كما يصرح بعض الدارسين⁽⁵⁾؛ لأنه حتما كانت دوما فئة من جمهور جزائري متتبع للعروض الفرنسية، إمّا من الموالين لهم أو ممن لديهم ثقافة فرنسية منذ نعومة أظافرهم، ولعل قراءاتهم المتعددة لروائع الكتابات المسرحية الفرنسية والغربية بشكل عام، غدت عقولهم، وصقلت أذواقهم، فتجاوزوها لخلق فضاء نقد ومناقشة دون الاكتفاء بالمشاهدة⁽⁶⁾.

بيد أنه يمكن القول إنّ السلطات الفرنسية لم تكتف بمحاولات التظليل للعامة لما أصدرت قرارا بمنع مسرح الشعب (القراقوز)، بل سارعت بإنشاء مسرح بديل عنه ناطق باللغة الفرنسية، إلا أنّ ذلك « لم يؤثر في جماهيرنا حتّى لمجرد تزجية أوقات الفراغ، كما لم يكن الحافز الموجه للنخبة المثقفة أو المتنورة من أبناء البلاد الشرعيين. لفقدان ثقّتهم في كل عمل فرنسي مهما تحلى هذا العمل بالسمو والنبل واكتسى صبغة إنسانية بحثة⁽⁶⁾.

(1) الصالح لمباركية: المسرح في الجزائر-النشأة والرواد والنصوص حتى سنة 1972، ج1، ص24.

(2) أبو القاسم سعد الله: تاريخ الجزائر الثقافي، ج5، ص415.

(3) مخلوف بوكروح: نزاهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة طرباق في العراق-إبراهيم دانييوس-، ص20.

(4) عبد الحميد بورايو: رواية القصص الشعبي الجزائري، مجلة الرؤيا الجزائرية، الجزائر، ع1، (د، ط)، 1982م، ص24، 25.

(5) من هؤلاء الدارسين: محمد الطاهر فضلاء، نور الدين عمرون، مخلوف بوكروح..

(6) عز الدين جلاوي: النص المسرحي في الأدب الجزائري -دراسة نقدية-، ص37.

(6) محمد الطاهر فضلاء: المسرح...تاريخا...ونضالا...، المسرح الجزائري في عهده (الاحتلالي والاستقلالي)، ج2، دار هومة، الجزائر، ط1، 2009م،

وفيما يلي عرض سريع لعناوين مسرحية فرنسية قدمت في الجزائر في الجدول التالي⁽¹⁾:

المؤلف	المسرحية	تاريخ العرض
دومنيون	الفرنسيون في الجزائر	1804م
بيرنو	أسرى الجزائر	1817م
سيمون	سجون الجزائر	1825م
منديل داكستا	داي الجزائر عند السيد بولينياك	1830م
موكيرو	عبيد الجزائر	1830م
جوهري ثيودور وكوينار	قصة حرب مدينة الجزائر	1831م
جاردن دوبرواز	حيلة بالحب أو هجوم البدو	1833م
جوهري	أسير عبد القادر	1840م
دوميرسيان وفونتني	عبد القادر في باريس	1842م
كارموش	البغايا في إفريقيا	1842م
فوتيه وبارفيه	اليهودية القسنطينية	1846م
جايان	عروج بربروس	1849م
سوفاج	القايد	1849م
دي كورا	الجزائر	1853م
مقلمان	المريسية	1858م
ادمون	الإفريقي	1860م
جالي	نقرا في الأخبار	1864م
البرقي زيون	زواج سيزاري أو الزوج الذي لا بد منه	1867م
ليقوته	زمره تلمسان	1877م
ليقوته	الحب الإفريقي	1877م
بولوس	عمار	1877م
ديهير فيلي	عين بني مناد	1878م
ريبولي	الزواج	1890م
الصديق بن العوطة	وصاية الجزائر	1913م
الصديق بن العوطة	حادث المروحة	1941م
لينورومان	ريح السيمون	1920م
شوازيني	الكاهنة	/

*الجدول رقم "2" يعرض المسرحيات الفرنسية المقدمة في الجزائر

من خلال هذا الجدول نصل إلى انطباع مفاده؛ أنّ المسرح الفرنسي في الجزائر أثرى الساحة المسرحية في ربوعها بشتى العروض، فشكّل رؤيا ساهمت في ما بعد بتفعيل النشاط المسرحي شكلا ومضمونا، عندما توافرت الشروط الضرورية للمبدعين من رحم الجزائر، وإن كان بعض الباحثين من بينهم 'عمر البرناوي' يستهجنون مبدأ التأليف للمسرح في الجزائر من قبل كابتان في الجيش الفرنسي هذا من جهة، ومبادرات التأريخ للمسرح الجزائري حينما كانت رجالات الثقافة الفرنسية تخطط لمحو وطمس الثقافة الوطنية وتهميشها من جهة ثانية⁽¹⁾.

إلاّ أنّه يمكننا القول أن ما حاولنا عرضه في هذه الصفحات ليس من قبيل تمجيد المستعمر وتزكية صنيعه وفضله؛ إنّما هو جهد وهو غيظ من فيض على سبيل التدليل لوجود رافد أجنبي غلّى المسرح في الجزائر على مستوى الشكل.

2/ البوادر الخربية المشروقية:

تكاد تجمع آراء الباحثين على أنّ النهضة الحديثة لفن المسرح في العالم العربي ترجع لرائده الأول 'مارون النقاش' (1817م-1855م) الذي دفعت به رياح التجارة في رحلة بلغ بها الأراضي الإيطالية سنة 1846م، وهناك صادم ما استهواه وغنى روحه التواقة للمعرفة وأيقظ مواهبه الفنية التي اشتغل عليها بدافع الإصلاح الاجتماعي الذي كانت بلاده (لبنان) آنذاك تنشده⁽¹⁾.

وصاحب عودة 'مارون النقاش' لبلده أن أخذ على عاتقه تدريب بعضا من أصدقائه لتقديم مسرحية "البخيل" التي شهدت العرض الأول لها داخل بيته أواخر سنة 1848 مترجمة عن 'موليير'، وحظيت المسرحية بمشاهدة قناصل البلدة ووجهائها فأعجبوا بها وشاع ذكرها في الصحف والمجلات الأجنبية⁽²⁾. فاستحق بذلك لقب "أبو المسرح العربي".

وحسب ما ورد في ثانيا الكتب أنّ أواخر سنة 1849م شهدت تقديم 'مارون النقاش' في بيته أيضا مسرحية "أبو الحسن المغفل أو هارون الرشيد" والتي وسمت بكونها كتبت ببيان عربي رفيع، كما قدمت مسرحية "الشيخ الجاهل" بعد "البخيل" بحوالي سنة، أمّا العرض الرابع فانطوى تحت عنوان "ربيعة بن زيد المكدّم"⁽³⁾.

و بعد 'مارون النقاش' نجد أول تلاميذه الحامل لرسالته أخوه 'ناقولا النقاش' والذي مثل رواية "الحسود السليط" رفقة ابنه 'سليم خليل النقاش' المزكى لقيادة 'مدرسة النقاش' في مرحلة لاحقة، هذا الأخير الذي شهد فجرا جديدا حين بلغ الأراضي المصرية رفقة فرقته سنة 1876م⁽⁴⁾ إذ وجد تقاليد مسرحية وصحفية بارزة المعالم تقلدها 'موليير' مصر 'يعقوب رفايل صنوع' (1839م-1912م) بدءا من سنة 1870م، والذي كان ينزع للحرية والتحرر بالرغم من قربته من القصر إلا أنّه « كان أكثر

⁽¹⁾ محمد يوسف نجم: المسرحية في الأدب العربي الحديث 1847-1914 ، ص 32.

⁽²⁾ المرجع نفسه ، ص 35.

⁽³⁾ المرجع نفسه ، ص 36.

جراً من سلفيه النقاش والقباني في طرح القضايا الاجتماعية و السياسية على خشبة المسرح»⁽¹⁾، ولنا في مسرحية "الوطن والحرية" سنداً قوياً في تحديد مدى فاعلية العمل المسرحي في إحداث الوعي القومي، ولكن سرعان ما شلّ نشاط 'يعقوب صنوع' على إثر محاولاته المتكررة في كشف النقاب على السلطة آنذاك، لذلك أمر 'الخديوي' بإغلاق مسرحه و به انطفأت أضواء المسرح ولم تنر إلا بعد وفود فرقة 'سليم خليل النقاش' وإعادة إحيائها لمسرحيات 'أب المسرح العربي' وبعض العروض المترجمة، ولم ينفك نشاطه حتى انخرط وجهته نحو معترك الحياة السياسية فاسحا المجال بعدها لـ 'يوسف الخياط' وفرقته منذ سنة 1877م، ونظراً لم اتسم به نشاطه المسرحي من انقطاع أثر لنفسه العافية وسلم المشعل في أوائل سنة 1890م إلى فرق أخرى نحو فرقة 'القباني' 1884م وفرقة 'سليمان القرداحي'، وجوق 'اسكندر فرج' و 'سلامة حجازي' ثم فرقة 'جورج ابيض' التي انتهت بها الأمر سنة 1912م إلى تقديم مجموعة جديدة من المسرحيات المترجمة من قبل كبار أدباء العصر⁽²⁾، فنقل عن 'مولير' و 'راسين' و 'فولتير' و 'شكسبير' و 'برنارد شو' وغيرهم كثير.

ونجد حين نعمق النظر أنّ النشاط المسرحي العربي عرف وجهة نوعية لما عاد للتاريخ العربي القديم واستلهم منه لبناء مسرحياته ومن ذلك مسرحية "المروءة والوفاء" وكذا "الخنساء وكيد النساء" لـ 'خليل اليازجي' سنة 1893م، ومسرحية "الحسود السليط" لـ 'مارون النقاش' سنة 1851م ثم مسرحية "الشاب الجاهل السكير" سنة 1863م لـ 'أحمد شوقي' سنة 1893م⁽³⁾، و 'سليم بطرس البستاني' في مسرحية "الاسكندر" و مسرحية "قيس ولبنى"، و 'نجيب حداد' في مسرحية "الرشيد والأمير غانم" ومسرحية "المهدي وفتح السودان"، و 'ابراهيم علي الأحذب' في مسرحية "عروة بن حزام مع محبوبته عفراء" و "المعتمد بن عباد"⁽⁴⁾.

ثم ظهر بعد هؤلاء الرواد 'محمد' و 'محمود تيمور' (1892م-1921م)، (1894م-1974م)،

(1) خليل المرسي: المسرحية في الأدب العربي الحديث (تأريخ-تنظير-تحليل)، ص 13.

(2) محمد يوسف نجم: المسرحية في الأدب العربي الحديث 1847-1914، ص 155.

(3) عز الدين جلاوي: النص المسرحي في الأدب الجزائري - دراسة نقدية -، ص 38.
(4) خليل المرسي: المسرحية في الأدب العربي الحديث (تأريخ - تنظير - تحليل)، ص 11.

و'علي احمد باكثير' (1918م - 1969م)، و'توفيق الحكيم' (1898م - 1987م) الذين أعطوا للمسرح العربي دفعا قويا في اشتغاله على مستوى القضايا الاجتماعية.

بيد أنه في الوقت الذي كان الشرق العربي يعيش نهضة ثقافية تشق طريقها بكل عزم وقوة وثبات على يد الرواد الأوائل 'مارون النقاش' و 'خليل القباني' و 'يعقوب صنوع' وغيرهم كانت الجزائر تعيش في دهاليز الحرب ضد المستعمر الفرنسي وانشغال أهاليها بالهم والجرح الوطني مع ذلك يرصد لنا الدرس الأدبي الفني في الجزائر بشكل محتشم بعض المحاولات الأولى لانطلاقة المسرح الجزائري و التي تمثلت في بزوغ العديد من الجمعيات والنوادي الخيرية والأدبية والثقافية⁽¹⁾ للهواة ولكن للأسف لم يتمكن الباحثون من حصر نشاطها وأعمالها « لأنها كانت تكتب ثم تهمل وتنسى، دون أن يحتفظ كتابها نصوصها لتوهمهم أنها ليست ذات قيمة أدبية، ونذكر من بعض المقالات التي كتبت ... أن النصوص المسرحية في الجزائر لو احتفظ بها أصحابها وجمعت لشكلت مجلدات ضخمة⁽²⁾». مع ذلك ننجح إلى الاعتقاد أن المسرح الجزائري وجد دعامة الحقيقية في تلك الزيارات التي قامت بها الفرق المسرحية العربية وعلى رأسها فرقة 'جورج الأبيض' سنة 1921م، والتي مكنت المسرح الجزائري من « أخذ قطرة الحليب الأولى لغذائه من ضرع الثقافة العربية، واللغة العربية محمولة إليه من البلاد العربية... »⁽³⁾.

وتحسن الإشارة أن الشبان الجزائريين الحاملين للمشعل المسرحي في الجزائر قد اضطلعوا بهذه المهمة ولم يكونوا على ثقافة نخبوية حال أقرانهم في المشرق بل أغلبهم ينتمون لنخبة الشهادات الابتدائية التي لم تعرف لا الثانوية ولا المعاهد العليا إن في الجزائر أو خارجها⁽⁴⁾.

ولا غرو بعد ذلك أن الاستطلاع العام للتيار المسرحي الفرنسي في الجزائر من وضوح الاعتقاد أن الشباب الجزائري الملقن ثقافة فرنسية حاول الاجتماع لتكوين مسرح كلاسيكي بمعنى الكلمة ولنا

(1) الصالح لمباركية: المسرح في الجزائر-النشأة والرواد والنصوص حتى سنة 1972، ج 1، ص 40، 39.

(2) عبد الملك مرتاض: فنون النثر الأدبي في الجزائر، ص 200.

(3) محمد الطاهر فضلاء: المسرح...تاريخا...ونضالا... المسرح الجزائري في عهده (الإحتلالي والاستقلالي)، ج:2، ص41.

(4) مخلوف بوكروح: نزاهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة طرياق في العراق، ص24.

في 'أبي خليل القباني' و 'يعقوب صنوع' نموذجاً حياً حول مدى سحر الأداء المسرحي في نفوس مبدعيه غير أنّ محاولاتهم باءت بالفشل نظرا لحرمانهم من الجمهور والعون المادي⁽¹⁾، وطبعا هذه محاولة تدرج ضمن المحاولات التي قام بها رواد المسرح العربي في البلدان العربية الأخرى مثل سوريا ومصر وهي دون محالة وليدة النهضة الحديثة الداعية لضرورة الاستفادة من الغرب وتقديمه الثقافي والحضاري⁽²⁾. بمعنى أنّ الجزائريين كانت لهم القابلية لممارسة هذا الفن المسرحي بخاصة وأنهم عرفوا عروضاً هزلية تعرف بـ "الكيتش" أيام نشاط جمعية المطربة سنة 1917م والتي كان يؤديها تلاميذ المدارس، مبنية على روح نقدية مستوحاة من الواقع المعيش اليومي⁽³⁾، فكانوا بذلك على أهبة لمن يأخذ بيد هؤلاء الشباب نحو الدروب الصحيحة لذلك كان لمغادرة 'جورج الأبيض' أرض الوطن أن أعادت تحريك الجزائريين للاهتمام بالمسرح حسب ما أحال إليه أبو 'القاسم سعد الله'⁽⁴⁾.

وهكذا نبلغ نتيجة مفادها أنّ الجزائر في نهضتها آثرت المشرق العربي على الغرب كوجهة لها والنهل منها متجاوزة بذلك القرب الجغرافي والفهم اللغوي قدم التواصل في النهل والسبق وهذا دليل قاطع على « أنّ الشعب الجزائري كان ينفر بشدة من كل ما يأتيه من الغرب مهما كان نوعه، لقد كان يمارس نوعاً من التحدي والحصار والرفض للثقافة الغربية، في حين كان يأخذ من الشرق، فكان الشرق دائماً مصفاة دقيقة تمنع تسرب السموم الغربية »⁽⁵⁾.

(1) سعاد محمد خضر: الأدب الجزائري المعاصر-دراسة أدبية نقدية-، ص55.

(2) عبد الله ركيبي: تطوّر النثر الجزائري الحديث 1830-1974، ص214.

(3) أرلث روث: المسرح الجزائري، ص8.

(4) أبو القاسم سعد الله: تاريخ الجزائر الثقافي، ج 8، ص 442.
(5) عز الدين جلاوي: النص المسرحي في الأدب الجزائري - دراسة نقدية -، ص 40.

ثانيا/ بدايات المسرح الجزائري:

إنَّ أعظم ما يتوصل إليه الدارس وهو ينشد معرفة المرحلة الجينية للمسرح الجزائري ذلك التضارب الكامن في وقع خطو هذه البدايات بين ألسنة أصحاب التجربة والنفحات الأولى في حد ذاتها، وبين من ألزم نفسه بنوع من الإثقال وعدم الفحص والاهتمام فكره وأنامله لتدوين شهادة ميلاد لوليد غير لقيط تمازجت فيه خصوصية الرؤيا والتمثل وتمايزت عن قالب الأرسطي شكلا ومضمونا، فبرزت -في اعتقادي- على الساحة الأدبية والفنية دراسات لها طابع شمولي يفتقر إلى الاهتمام اللازم والتمحيص الدقيق لنشأة هذا الفن لإنسان هذه الأرض على المستويين التاريخي والفني.

وفي الوقت الذي اختلفت فيه ترجيحات الدارسين لميلاد المسرح الجزائري بين بداية إنتاج أول عرض مسرحي جزائري تأليفا وعرضا من جهة وبين تجليات تلك العروض المفترقة لنص مكتوب تماشت و حركة التجديد الثقافي الحاصل في الجزائر قبيل الحرب العالمية الأولى من جهة ثانية، نرصد صمما صارخا إن قصدا أو إهمالا ليس من طرف الدارسين الجزائريين فحسب بل هذا الصمت زكاه المؤرخون العرب الذين لم نجمهم وأضحت ألسنتهم مصدرا للتأريخ العربي فلم يشيروا في خضم هذا النزاع الزمني إلى تلك المسرحية التي كتبت وطبعت في مدينة الجزائر والتي صادفت زمنا أول عرض لمسرحية 'مارون النقاش' التي تحمل عنوان "البخيل" في بيروت سنة 1847م، وهي السنة ذاتها التي طبعت فيها مسرحية "نزاهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة طرياق في العراق" لـ إبراهيم دانيوس^(*)، وأغلب الترجيحات أن هذه المسرحية رائدة في باب المسرحيات العربية، سابقة عن "البخيل"⁽¹⁾ حسب اعتبار الباحث البريطاني 'فيليب ساد جروف' "Philip SAD Grove"^(**).

ونظرا للقيمة التي تكتنحها هذا النص له منّا استحقاق وقفي خاص نعود إليه في الصفحات اللاحقة

(*) إبراهيم دانيوس: من مواليد 1917م في الجزائر، يهودي من أصل يوناني، اشتغل في المحكمة التجارية بباريس، عاد للجزائر مع الحملة الفرنسية كمرشد للسفن عند النزول، كتب باللغة العربية وتفرس فيها لاشتغاله بها في الترجمة، كما كان لاشتغاله بالتجارة والتنقل بين الموانئ الجزائرية معرفة كبيرة لأرض الجزائر وهذا ما أكسبه مكانة مرموقة في الأوساط الرسمية والمثقفة، (ينظر الصالح لمباركية: المسرح في الجزائر- النشأة والرواد والنصوص حتى سنة 1972، ج 1، ص 54).

(⁴⁹) أبو القاسم سعد الله: تاريخ الجزائر الثقافي، ج 8، ص 125.
 (⁵⁰) فيليب ساد جروف: دكتور من جامعة مانشستر وأستاذ الدراسات العربية في جامعة أدنبرة (اسكتلندا)، (ينظر الصالح لمباركية: المسرح في الجزائر-النشأة والرواد والنصوص حتى سنة 1972، ج 1، ص 53).

بشكل من العناية والاهتمام.

وقبيل الغور استقصاء لميلاد الحركة المسرحية الجزائرية ارتأينا مرورا سريعا مسحيا للحركة الثقافية والفكرية للمجتمع الجزائري لمعرفة طبيعة ونوعية مكونات المزيغ الرحمي المغني للشفرات الجينية لهذا الوليد الموسوم بـ "المسرح الجزائري"، فلم نجد من خلال هذا المسح ما يبعث الدهشة لذلك التأخر الحاصل فكريا وثقافيا عن النهضة الأوروبية و العربية على السواء قياسا وحركة المقاومة المسلحة التي استوجبتها معطيات العدوان الفرنسي الاستعماري مباشرة بعد استيلائه على الأراضي الجزائرية في زحفها الثقافي الحضري سنة 1830م، ولعلّ هذا التأخر في مسيرة الأفكار الجديدة للنهضة العربية على وجه الخصوص والتي تبلورت عمليا بعد ذلك بعشر سنوات مرجعه لا يكمن في انعدام قدرة البلاد واستعدادها الجيد لاستقبال تيار التجديد الوافد بقدر ما يعود إلى كونها غير مسلحة بالقدر اللازم لتحقيق التجديد في ضوء السياسة التعسفية الاقصائية المنتهجة من قبل المحتل الفرنسي⁽¹⁾.

ولنا فيما تكبده أبطال المقاومة المسلحة من عناء في دحض شتى أساليب الاستعمار النفسي والثقافي والاجتماعي والعقائدي.... تبرز حالة التضيق في خياراتهم فكانت الحاجة «ملحة إلى نجدة الشعب أخلاقيا وبدنيا أكثر من حاجته إلى النجدة في الذوق والوجدان»⁽²⁾، كما أنّ طول نفس هذه المقاومة الشعبية المتقطعة المدد المادي والعتاد تولّد عنها «فقدان التوازن بين قوة العناصر الوطنية وبين وسائل الاحتلال تحجر وجهود في الحركة الفكرية عموما وحركة الأدب على الخصوص»⁽³⁾، كيف لا نبليغ هذا التحجر في زمن دام أمده وهم الشعب هو الانشغال التام «بمحاربة الاستعمار ومقاومة هذا الدخيل الغريب الذي قدم ليستولي على أعز ما يملكه الجزائريون: أرضهم، وحرّيتهم، وليطمس أعظم ما

يفخرون به تراثهم الروحي، والمعنوي، والحضاري، وسد أبواب النور أمام الشعب ليمضي في عالم

الظلمات والتخلف»⁽⁴⁾.

(1) أرلات روث: المسرح الجزائري ، ص 9.

(2) أبو القاسم سعد الله: دراسات في الأدب الجزائري الحديث، الدار التونسية للنشر- المؤسسة الوطنية للكتاب، تونس- الجزائر، ط: 2، 1983م، ص 127.

(3) المرجع نفسه: ص 21.

(4) عز الدين جلاوي: النص المسرحي في الأدب الجزائري -دراسة نقدية-، ص 39.

وبتوالي سنون الاحتلال الفرنسي السوءاء، تزامن ذلك و التحولات الحاصلة على مستوى حياة الأفراد في المجتمع الجزائري من نعيم ورقة إلى شدة وغلظة وقسوة، فصارت حياتهم صعبة ومريرة، فاستجابوا لمقتضيات الحياة الجديدة المفروضة عليهم، فتحول معظم السكان إلى بدو رحل فارين رافضين مقاومين ومتربصين بالعدو وغير آمنين ولا مستقرين⁽¹⁾.

ولكن هذا الوضع ما فتأ حتى اهتدى رجالات الحركة الوطنية إلى ضرورة الأخذ بزمام العامل الثقافي إلى جنب العمل المسلح تدعيما له علّه يكشف الستار على حقيقة هؤلاء الغزاة فاتجهت فئة من « أبناء الجزائر خاصة أهل الفكر والثقافة إلى سلوك سبل أخرى لتحقيق أهدافهم فيممو وجهتهم للعمل الثقافي الذي كان ظاهره سلميا وباطنه يعمل على تشكيل وتهيئة الظروف من أجل إيجاد القاعدة الحقيقية لبناء قوة تكون كفيلة لدحر العدو وتحرير الوطن »⁽²⁾.

فـ « لا غرو إذا رأينا الفرنسيين أول ما يفعلون، بعد أن استقر بهم المقام بعض الاستقرار، هو أن يبادروا إلى محاولة محو الشخصية الجزائرية الأصلية عن طريق فرنسة الألسنة والعقول»⁽³⁾، فكان من النباهة وحسن التدبير اتخاذ المجابهة لغزو الأذهان والعقول و الأدمغة في مقدمة السياسة التوعوية المعتمدة من قبل المفكرين ورجالات الثقافة الجزائرية لإجهاض مساعي الاندماج والتغريب وتوطيد أواصر الروابط بين أفراد المجتمع الجزائري تحت شعار "الجزائر وطننا والعربية لغتنا والإسلام ديننا" فاندفع المفكرون إلى إعادة إحياء وبعث التاريخ العربي و الإسلامي وتزويد الأفراد بالعلوم والمعارف لتشكيل جبهة قوية للقضاء على محاولات المسخ للهوية الوطنية والاهتداء إلى طرق ووسائل حديثة تنشد الحرية والاستقلال دون الاحتماء بثقافة الغالب⁽⁴⁾.

وكان للضغوط التي تعايشها طليعة النخبة المثقفة في الجزائر تتطلب ضرورة الظفر بمسالك وسبل للتعبير والمقاومة لا تمتد لها أيدي الأجهزة الاستعمارية، لذلك نشطت الجمعيات في أعمالها الثقافية

(1) الصالح لمباركية: المسرح في الجزائر-النشأة والرواد والنصوص حتى سنة 1972، ج 1، ص 33.

(2) المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

(3) عبد الملك مرناض: نهضة الأدب العربي الحديث في الجزائر 1925-1954، ص 21.

(4) الصالح لمباركية: المسرح في الجزائر-النشأة والرواد والنصوص حتى سنة 1972، ج 1، ص 26، 27، 28.

والاجتماعية والسياسية وتعددت نشاطات النوادي كعقد اللقاءات الفكرية والثقافية والرياضية.

وكان دور هذه المؤسسات الثقافية والفكرية والأدبية يتمثل في نشر مظاهر الثقافة العربية بقراءة الأشعار وإلقاء المحاضرات والندوات الأدبية المتنوعة، مع الاهتمام بالجوانب السياسية ونشر الروح الوطنية والقومية في الأهالي بإقامة المهرجانات الخطابية لتكريس مناسبات وطنية وعربية⁽¹⁾.

وهكذا « ظلّ الشعب الجزائري بعيدا عن خضم الحياة الفكرية والثقافية المتطورة والمزدهرة في أوروبا بدعوى أنّها فكر وثقافة العدو الظالم الطاغوي »⁽²⁾.

على الرغم من أنّ بواكير الصلّاة التي كانت للجزائر بأوروبا تجاريا وحربيا وإداريا أسبق منها لنظيرتها في المشرق العربي إلا أنّها « لم تفد شيئا من ذلك فيما يتعلق بفكرها وحضارتها وفنها وثقافتها »⁽³⁾. وشكّل القرن العشرين منذ بداياته انطلاقة جادة للحركة الثقافية والفكرية في الجزائر حيث أخذت « تنشط لدرجة أنّ كثيرا من العاملين فيها حاولوا بجهود جبارة نقل كل ألوان التمدن والتحضّر من الشرق والغرب إلى الجزائر »⁽⁴⁾.

فهذه المرحلة التي دخلتها الجزائر وعبر عنها الكتاب والملاحظون بمرحلة النهضة في عديد الميادين كان لها لا محال أن تشهد ظهور المسرح كما ظهرت النوادي والصحائف والمدارس الحرة والأحزاب والجمعيات والتأليف⁽⁵⁾.

وفي سياق تفعيل إعادة بناء الفلك الثقافي الجزائري كان المسرح إحدى هذه البنى الثقافية الفكرية التي احتلت مكانة خاصة في نفوس الجزائريين لأنه لم يتخذ من الشكل النمطي الأوروبي ظالته بقدر ما اعتدّت به في حمل رسالة نضالية آخذة « على عاتقها تفكيك بنى الجسم الاجتماعي لتحويله إلى

سلاح

(4) نور سلمان: الأدب الجزائري في رحاب الرفض والتحرير ، ص 159 ، 160.

(2) المرجع نفسه: ص 34.

(3) أبو القاسم سعد الله: دراسات في الأدب الجزائري الحديث ، ص 20 ، 21.

(4) أبو القاسم سعد الله: تاريخ الجزائر الثقافي ، ج 5 ، ص 574.

(5) المرجع نفسه ، ج 8 ، ص 444.

للنهضة الثقافية»⁽¹⁾.

ولما كان ازدهار الفنون أو تقهقرها يتوقف على مدى حيوية ونشاط الوسط الثقافي فإن فترة العشرينيات بانتعاشها الثقافي ساهمت في بلورة وإعداد عروض مسرحية اعتبرت عاملا هاما في تشكيل موازين المعادلة الثقافية العصرية الوطنية⁽²⁾.

ولنا أن نركز على بؤادر التفعيل الثقافي على ما فعله أبناء 'مراد بن التركي' في إنشاء المكتبة الثعلبية بالجزائر العاصمة سنة 1896م، وكانوا يرون على الأستانة وبيروت ومصر لاستيراد أمهات كتب التفسير القرآنية ومجامع الحديث وكتب الفقه والآداب والتاريخ⁽³⁾.

أما بخصوص بؤادر إرساء دعامة الفن المسرحي الجزائري نلمسها في اعتراف كل من 'محمد محبوب اسطنبولي' و 'كذا' 'بوعلام بسايح' بحق لا غبار عليه أن 'الأمير خالد' حفيد 'الأمير عبد القادر الجزائري' سابق الإطلاع على أهمية المسرح في إيقاظ الأمة، وأتيحت له هذه المعرفة بحكم تواجده في فرنسا لاقتفاء أثر الدرس العلمي المتطور، وخلال مأدبة حصول 'جورج الأبيض' على شهادة (الكونسرفتوار) بباريس سنة 1910م، طلب 'الأمير خالد' من الممثل 'جورج الأبيض' أن يبعث له بعض المسرحيات

عند وصوله إلى القاهرة لتمثيلها في الجزائر، فكان له ذلك حقا سنة 1911م، ولعل أهمها رواية "المروءة والوفاء" لـ 'خليل اليازجي'، وكذا رواية "شهيد بيروت" لـ 'حافظ إبراهيم'، ورواية "ماكبت" لـ 'شكسبير' من تعريب 'محمد عفت المصري'⁽⁴⁾.

وإدراكنا لمطلب 'الأمير خالد' توطّد حين وقفنا على نص آخر يفيد بأن 'الأمير خالد' سنة 1911م في محاولة منه لإدراج المسرح ضمن الوسائل التثقيفية داخل الأوساط الشعبية قد أسس ثلاث جمعيات فنية؛ أولها بالمدينة وثانيها بالبلدية والثالثة بالعاصمة، حيث اسند جمعية المدينة إلى الوكيل الشرعي

- (1) مخلوف بوكروح: نزاهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة طرياق في العراق-ابراهيم دانيوس- ، ص 24.
 (2) احمد ييوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره 1926م-1989م، منشورات التبيين الجاحظية ، الجزائر ، (د.ط) ، 1998م ، ص 14.
 (3) أبو القاسم سعد الله: تاريخ الجزائر الثقافي ، ج 5، ص 579.
 (4) محمد محبوب اسطنبولي: أضواء حول المسرح الجزائري ، مجلة آمال ، الجزائر ، ع 35 ، أكتوبر 1993م ، ص 68.

'اسكندراني محمد بن القاضي عبد المؤمن' هذه الأخيرة التي قامت بتمثيل رواية "المروعة والوفاء" بمنزل 'القاضي عبد المؤمن' عام 1912م⁽¹⁾، أما جمعية العاصمة فقد اسندت إدارتها إلى 'قدور بن محي الدين الحلوي' ومثلت رواية "ماكث" بقصر 'محي الدين' بالعيون الزرقاء قرب الحامة، وقد قام بتمثيلها نخبة من الأدباء منهم: 'بهلول سيد علي'، الشيخ 'عبد الحليم بن سماية'، و'قدور مراد التركي'، إلى جنب الشيخ 'دهمين'، كما حضر العرض عميد المعهد الفرنسي وعدو اللغة العربية آنذاك 'روني باسي' 'Rony Bassi' "⁽²⁾.

أما جمعية البليلة فقد كانت تحت رئاسة القاضي 'محي الدين بن خدة' وبدورها قامت بعرض مسرحية "المروعة والوفاء" هي الأخرى بزاوية 'أحمد لكبير' بحضور نخبة من الوجهاء والأدباء⁽³⁾. ولم يتوقف الأمر عند هذا الحد فقد استمر نشاط هذه الجمعيات لعدة سنوات إذ شهدت جمعية المدينة سنة 1913 عرض رواية "مقتل الحسين" والتي كانت ذات تأليف جماعي، كما منيت بحظ وافر لإحداثها أثرا عميقا في الوسط الديني الذي ساد آنذاك انطلاقا من مكان عرضها زاوية 'محمد أبركان' وقفا على نخبة نظارتها كالشيخ 'محمد بن شنب' والمفتي 'حميد فخار' و'الأمير خالد' وشهدت الجمعية في السنة التي تلتها رواية "يعقوب اليهودي"⁽⁴⁾.

كما شهدت السنة ذاتها 1913م تأسيس جمعية البركانية بتلمسان بعمل مسرحي تحت عنوان "براد السم"⁽⁵⁾.

وقبل المرور للفترة الموالية نعود للوراء زمنيا لنلمس جزئيات من باب التأثير بالمسرح الفرنسي فإذ بنا تقف على سند نصي بتاريخ 27 مارس 1893م يؤكد على أنه تم عرض مسرحي مثله قدماء الطلبة

(1) المرجع السابق ، ص 67.

(2) المرجع نفسه ، ص 68.

(3) المرجع نفسه ، ص 69.

(4) المرجع نفسه ، ص 67.

(5) المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

الثانويين وغالبيتهم كانوا من الأهالي لمدام 'طارقين' تحت عنوان 'MYSTERE DE SA LANGE' (1)، كما أن رباح المثاقفة العربية المسرحية بلغت أرض الجزائر قبل الحرب العالمية الأولى بكثير بلغت الأم بفضل قدوم فرقة 'سليمان القرداحي' عام 1908م (2)، فضلا عن تلك الزيارات التي كانت للفرق المسرحية التونسية بالأخص (جمعية الآداب التونسية) المؤسسة سنة 1911م لحفظ ماء وجه العلاقات المبنية بين الشباب الجزائريين و التونسيين، إذ لم يقتصر دورها على تقديم العروض المسرحية في الجزائر بل تعدّاها لخلق جو من الوعي السياسي داخل البلدين (3).

وهكذا فإنّ تكاثف جملة العوامل الفكرية والسياسية والثقافية عجلت من وظيفة النهضة في الجزائر ولا غرو في اعتبار فترة بعد الحرب العالمية الأولى فترة الانفتاح « على غرار الشعوب التي كانت واقعة تحت السيطرة الأجنبية نوعا من الانعتاق لا سيما بين فئات الشباب الذين كانوا يتركزون في العاصمة » (4)، ومع خفو وطأة شدة المعطيات السياسية المقاومة بدت في الأفق سمات تلاقي وحوار صاحبها فترة ازدهرت فيها الموسيقى والغناء «وبدأت تظهر بوادر حركة مسرحية في المدارس والنوادي، فأقدم بعض الهواة الشباب على تقديم تمثيلات قصيرة ممزوجة بالأغاني والموسيقى» (5).

كما برزت للوجود سنة 1919م جمعية فنية ورياضية مثلت رواية "أمير الأندلس" (6)، وبعد سنة من ذلك شهدت الساحة الفنية عرضان مسرحيان الأول بعنوان "في سبيل التاج" والثاني بعنوان "غفران الأمير" بمناسبة تأسيس جمعية (الوحدة الجزائرية) برئاسة 'الأمير خالد'، هذه الجمعية التي عالجت عدة تمثيلات فيما بعد.

ولتعزيز هذا التوجه تم تأسيس سنة 1919م (ودادية الطلبة المسلمين الجزائريين) التي أصبحت فيما بعد

(1) نور الدين عمرو: المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، ص 88.

(2) أبو القاسم سعد الله: تاريخ الجزائر الثقافي، ج 5، ص 417.

(3) محمد مسعود إدريس: دراسات في المسرح التونسي 1956م-1981م، دار سحر للنشر والتوزيع، تونس، (د.ط.)، 1993م، ص 38.

(4) علالو: شروق المسرح الجزائري، ترجمة: أحمد مندور، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر، (د.ط.)، 2000م، ص 20.

(5) مخلوف بوكروح: نزهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة طرياق في العراق-إبراهيم دانيوس، ص 25.

(6) محمد محبوب اسطنبولي: أضواء حول المسرح الجزائري، ص 67.

(ودادية الطلبة المسلمين في شمال إفريقيا)، وفي الحقبة نفسها اجتمع الجزائريون وأسسوا مدارس حرة من أجل تعليم أبنائهم بلغتهم الوطنية، مثل (مدرسة الشبيبة)، كما أسست جماعة من الأعيان والتجار في الفترة نفسها (نادي الترقى) بغرض إقامة المهرجانات وإلقاء المحاضرات الأدبية و الدينية ...⁽¹⁾.

وتشهد خشبة (الكورصال) في حي باب الواد بالجزائر العاصمة على أن فئة شبانية جزائرية هاوية مثلت عديد الروايات الهزلية الفكاهية والتي في غالبيتها اجتماعية مسملة "كيتش" أو "سكاتش" وتلك التمثيليات من ذلك العهد من تأليف 'حمون سعد الله' و 'علالو سلالي'، استمرت في العرض إلى غاية 1923⁽²⁾، كما قدمت هذه السكاتشات الكوميدية في قاعة سنيما (تريانون) بباي الواد في الجزائر العاصمة بغرض إضحاك الجمهور دون سابق فكرة إلى أن ميلاد المسرح هو في طريق النشوء على حد قول 'محي الدين بشطارزي'⁽³⁾.

وحسبنا أن معطيات الواقع الاجتماعي الجزائري وتداعيات معالجته ولدت الحاجة للمسرح على اعتباره أداة نقد وفكاهة لترقية ذوق وشعور الأهالي⁽⁴⁾.

وهكذا نخلص إلى أن الحركة المسرحية في الجزائر لم تخرج عن الإطار النهضوي الثقافي العام وإن شكّلت في عمومها حركة إصلاح ديني مصحوبة بنهضة أدبية مصطبغة بدرجة عالية من الوعي الوطني⁽⁵⁾.

ومن خلال العرض أعلاه نبلغ قناعة خاصة أن بدايات المسرح الجزائري كانت قبل قدوم 'جورج الأبيض' للجزائر سنة 1921م بكثير، هذه الرحلة الفنية التي قام بها بصحبة فرقته على طول امتداد الشمال الإفريقي المغربي والتي عدّها الدارسون بنوع من الإجماع البداية الفعلية للمسرح في الجزائر

(4) علّالو: شروق المسرح الجزائري ، ص21.

(2) وهبي جروة علاوة: ملامح المسرح الجزائري ، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين ، الجزائر ، (د.ط.) ، 2004م ، ص93.

(3) Bachtarzi meieddine.: Mémoires , tom II, p .32.33.34.

(4) عبد الله ركيبي: تطور النثر الجزائري الحديث 1830-1974 ، ص214.

(5) أرلات روث: المسرح الجزائري ، ص9.

إلا أننا لا نصوغ بأي شكل من الأشكال كيف أمكن» إغفال كل هذه الحركات الثقافية السابقة لهذا التاريخ، من نشاط الجمعيات والنوادي والفرق الفنية بشتى أنواعها، الموسيقية والمسرحية والحفلات واللقاءات والتجمعات في المناسبات والأعياد»⁽¹⁾.

كما أنه لا يمكننا هضم فكرة عدم معرفة الجزائر للمسرح - إلاّ بقدوم فرقة 'جورج الأبيض' للجزائر سنة 1921م- خارج الظواهر المسرحية الاحتفالية ذات الوصف الترفيهي أو الثقيفي بخاصة وأنّ العرض المسرحي الأجنبي الفرنسي في الجزائر بقلبه الكلاسيكي لم يتزامن فقط ودخول المستعمر الفرنسي للجزائر بل حسب ما رصده لنا 'شارل تيليار' "Charles Tellier"⁽²⁾، أنه تمّ تقديم عروض مسرحية فرنسية على أرض الجزائر انطلاقاً من سنة 1804م أي قبل الاحتلال بما يفوق ربع قرن، والحقيقة التي لا مناص منها أنّ الجزائريين المتعلمين باللغة الفرنسية لقوا صعوبات في التسلية ببعض النصوص الاستعمارية العنصرية التمييزية، لكنهم تلذّذوا بفن التمثيل والديكور وبالسينوغرافيا بصفة عامة وتقنيات الإخراج وكانوا يدخلون المسارح ويشاهدون العروض المسرحية ويتذوقونها بأنواعها⁽³⁾ بل لا نستبعد أنها تجاوزت ذلك إلى محاولات خلق مسرح جزائري في مراحل لاحقة محاكاة للمسرح الفرنسي لكنها فقط منيت بالفشل قبل أن تظهر⁽⁴⁾.

زيادة على ذلك نتساءل كيف أغفل أهل الفكر والأدب حركة المد المسرحي المتوالدة بين الأقطار العربية لبنان وسوريا ومصر بما يفوق نصف قرن من الزمن؟ خاصة و نحن نعلم أنّ الجزائر لم تكن منفصلة تماماً عن الشرق على «رغم ما بناه الاستعمار من حيطان للفصل بين الجزائريين وأشقائهم، فقد كانت كل خطوة تحريرية أو دعوة إصلاحية، أو ثورة أدبية يصل صداها إلى الجزائر، وتتفاعل مع الجيل الذي استقبلها مرحباً مستفيداً من خبرتها وحرارتها، وهكذا كان الشرق العربي مؤثراً حيويّاً في الاتجاهات السياسية والإصلاحية»⁽⁵⁾، من هنا فإنّه ليس من المنطق أن يكون لجيدة هذه الثورة الأدبية وحراراتها

(1) الصالح لمباركية: المسرح في الجزائر-النشأة والرواد والنصوص حتى سنة 1972، ج1، ص39.

(2) المرجع نفسه، ص24.

(3) نور الدين عمرون: المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، ص87.

(4) وهبي جروة علاوة: ملامح المسرح الجزائري، ص190.

(5) أبو القاسم سعد الله: دراسات في الأدب الجزائري الحديث، ص24.

ضرب عليه العقم ذوقا وشعورا ومحكاة لدى فئة خاصة من الجزائريين، كما أنّ اتصال الجزائر بالشرق زمنيا موغل في القدم بحكم زيارة الأماكن المقدسة من جهة، ونهل الثقافة والعلم من جهة ثانية، ثم الاحتماء به بعد الاحتلال الفرنسي من جهة ثالثة. كما لا ننسى أنّ لعودة الجزائريين إلى بلادهم من المشرق والمغرب فرادى وجماعات أن يحمل معهم تيارا فكريا جديدا لإيقاظ الوعي الفكري والثقافي والديني والسياسي للأهالي كما حدث مع عائلي 'ابن عزوز الرحمانية' وعائلة 'عبد العزيز العالمي' العائدتان من تونس⁽¹⁾، والأمر ذاته مع الأستاذين 'عبد القادر المجاري' الذي تخرج من القروين و'محمد الزرقاوي' من جامعة الأزهر⁽²⁾.

من هذا وغيره كانت بلا شك رياح الثقافة من الغرب والشرق قد أذكت نفوس وأذهان المبدعين الجزائريين إن ثقافتهم عربية أو غربية لبناء صرح المسرح الجزائري. وأنّ مقدمة الأعمال المسرحية خلال القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين تشكل لبنة أساسية تعبر وبكل مصداقية عن تلك المرحلة الجنينية للمسرح الجزائري التي لم يتسم الحظ لها أن تدون عن بكرتها ومرجع ذلك فيما نظن لعدة عوامل نذكرها:

1/ اعتقاد الشعب أنّ الاهتمام بالمسرح تمثيلا وتأليفا يعتبر من الحرف المنحطة والممجدة للمستعمر، ممّا جعل الكتاب المقتدرين يعرضون عن التأليف فيها.

2/ انعدام تقاليد معيارية فنية مسرحية تشد أزر قوام التأليف المسرحي فتهيب الكتاب والمؤلفون عن تبني هذا النمط الفني الأدبي⁽³⁾.

3/ وقوف الإدارة الاستعمارية ضد المسرح والمشتغلين فيه لم له من قدرة على بعث التغيير؛ حيث كان يتابع الممثلين والمؤلفين على السواء ويسجن أو ينفى من يعلن أفكارا تنتقد وجوده⁽⁴⁾.

إلا أن البدايات المتعثرة لميلاد المسرح الجزائري لا يستهان بها إذ هي دليل « ... على أن الجزائريين

(1) أبو القاسم سعد الله: تاريخ الجزائر الثقافي، ج5، ص576.

(2) الصالح لمباركية: المسرح في الجزائر-النشأة والرواد والنصوص حتى سنة 1972، ج1، ص41.

(3) محمد مصايف: النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط:2، 1984م، ص192، 193.

(4) عبد القادر جفلول: الاستعمار والصراعات الثقافية في الجزائر، ت: سليم سفظون، دار الحداثة، لبنان، ط:1، 1984م، ص220.

بدأوا يعبرون علانية عن وجودهم وشخصيتهم بلغتهم، ويشبتون هويتهم عن طريق المسرح الذي بدأ يعي قدره وقدراته⁽¹⁾.

والأكيد أن اللمسة الإضافية التي أعطت نوعا من الإشعاعية للمسرح الجزائري كانت لتلك الزيارة التي قامت بها فرقة 'جورج الأبيض' للجزائر سنة 1921م لعرض بعض من نشاطها المسرحي، ففي العاصمة مثلت مسرحيتان « .. من نوع المأساة التاريخية بالعربية الفصحى تجمع بين الشعر والنثر، وهما صلاح الدين الأيوبي التي استوحاها كاتبها 'نجيب الحداد' من مسرحية تاليسمان والتسكوت، أما المسرحية الثانية فهي - ثمارات العرب - استوحاها كاتبها نجيب حداد من "آخر بني سراج" للشاعر الفرنسي شاتو بريان⁽²⁾.

كما أدت الفرقة العروض نفسها في وهران وقسنطينة⁽³⁾، إلا أن هذه العروض اتسمت بالفشل لإحجام الجماهير على التزاحم لقطع تذاكر مشاهدتها، في حين لاقت فرقة 'عز الدين' إقبالا معتبرا عند قدومها للجزائر بعدها بسنة فقط 1922م، وقدمت عروضاً مسرحية ممزوجة بأغاني 'سلامة حجازي'⁽⁴⁾.

واللافت للنظر أن الفشل الذي لحق عروض فرقة 'جورج الأبيض' في الجزائر أدمى القلوب والأقلام حسرة واتهاما، جانحة إلى:

1/ المظهر العام الذي كانت تعيشه الجزائر من انتشار للأمية وضعف الثقافة العربية في البيئة الجزائرية، وبواعت النهضة ارتكزت أساسا على الإصلاح الاجتماعي والديني⁽⁵⁾.

2/ المسرح بادرة فنية تخص المجتمعات الراقية و المجتمع الجزائري لم يتعود عليه لانكفائه على نفسه وانشغاله بمشاكله المختلفة وهمومه⁽⁶⁾.

⁽¹⁾ Bachtarzi mehieddine. :Mémoires 1919-1939, tom II, p 29.

⁽²⁾ أرلات روث: المسرح الجزائري ، ص 9. (ينظر أيضا علي الراعي: المسرح في الوطن العربي ، ص 47)

⁽³⁾ مخلوف بوكروح: ملامح عن المسرح الجزائري ، ص 14.

⁽⁴⁾ المرجع نفسه ، الصفحة نفسها

⁽⁵⁾ عبد الله ركيبي: تطور النثر الجزائري الحديث 1830-1974 ، ص 214 ، 215.

⁽⁶⁾ علالو: شروق المسرح الجزائري ، ص 22. (ينظر أيضا أرلات روث: المسرح الجزائري ، ص 9)

3/ صعوبة إعلام الجماهير الشعبية بوفود الفرقة وأعمالها المسرحية وتكتم الصحافة المحلية الصادرة بالعربية عن الحدث⁽¹⁾.

4/ بعد قاعة العرض عن الأحياء الأوروبية وأكثرها بعدا عن الأحياء الجزائرية فضلا عن عدم معرفة الجزائريين للطرق الموصلة لها⁽²⁾.

5/ اسم قائد الفرقة 'جورج' في حد ذاته لا تربطه أي صلة لا بالعروبة ولا بالإسلام وبالتالي لا يد له بأي صلة لتقاليد⁽³⁾.

6/ الجماهير الشعبية الجزائرية من الأجراء والعمال لم تكن تفهم اللغة العربية الفصحى، كما أن اللغة العربية الفصيحة ما هي إلا لغة عبادة لا تصلح للحياة العامة، إلى جانب اندماج النخبة المثقفة الجزائرية بالثقافة الغربية أكثر من توجهها نحو الشرق⁽⁴⁾.

وفي هذا نعجب حقا كيف لشعب كان يقرأ القرآن، ويحفظه، وكان يحضر خطب الجمعة، ويقرأ كتب الفقه، والسيرة، والتفسير، وحتى كتب التاريخ، والقصص الشعبية، وتجاوب تجاوبا منقطع النظير مع نشاطات جمعية العلماء المسلمين الجزائريين انتهى به الأمر إلى عدم فهم اللغة العربية إطلاقا⁽⁵⁾، والفرنسيون في حد ذاتهم يعترفون أنهم يذهلون -خاصة باحثين علم النفس الاجتماعي للشعوب- حين يتواصلون مع الجزائريين فيجدون أغليبيتهم الساحقة لا يتحدثون جملة فرنسية واحدة صحيحة لأنهم لا يتقنونها و الحال أنهم يحملون الجنسية الفرنسية⁽⁶⁾.

ولسنا نعرف بالتحديد ما الدافعية نحو هذه الوجهة الخاصة و كيف أنّ الجزائر شهدت قبل الحرب العالمية الأولى عرض مسرحيات باللغة العربية الفصحى "عطيل"، "العباسة"، "صلاح الدين الأيوبي" وأحرزت انتباه المستعمر الفرنسي لم ظفرت به من نجاح لاف⁽⁷⁾.

- (1) سعد الدين بن أبي شنب: المسرح الجزائري لمدينة الجزائر، مجلة الثقافة، الجزائر، ع: 55، يناير-فبراير 1980م، ص30.
 (2) بوعلام رمضان: المسرح الجزائري بين الحاضر والماضي، المكتبة الشعبية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (د، ط)، (د، ت)، ص13.
 (3) أبو القاسم سعد الله: تاريخ الجزائر الثقافي، ج8، ص443. (ينظر أيضا: سعد الدين بن أبي شنب: المسرح الجزائري لمدينة الجزائر، ص30)
 (4) اولاث روث: المسرح الجزائري، ص9. (ينظر أيضا: علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، ص473).
 (5) عز الدين جلاوي: النص المسرحي في الأدب الجزائري -دراسة نقدية-، ص39.
 (6) عبد الملك مرتاض: نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر 1925، 1945، ص21، 22.
 (7) أبو القاسم سعد الله: تاريخ الجزائر الثقافي، ج5، ص417.

انتباه المستعمر الفرنسي لم ظفرت به من نجاح لاف⁽¹⁾.

والواقع أيضا أنّ من الكتاب الجزائريين ممن كانوا لا يعرفون العربية كتبوا بأحرف لاتينية ذات نطق عربي -كحالنا اليوم مع الرسائل الالكترونية- وفي ذلك تصريح كاف على تمسك الإنسان الجزائري بلغته وتراثه الشعبي العربي⁽²⁾.

بيد أنّ استجابة الجزائريين لدوافع الانتعاش المسرحي كانت سريعة جدا ومردّد ذلك لا محالة إلى أنّهم « كانوا يملكون الاستعداد والقابلية لذلك من خلال موروّثهم المسرحي القديم، ولم تكن فرقة جورج ابيض إلاّ الشرارة التي دفعت العربية إلى السير على الدرب الصحيح، فلا يتصوّر أبدا أن يجد أي شيء مهما كانت قيمته قابلية كبرى وانتشارا واسعا في أمة رغم أنّها لم تعرفه من قبل »⁽³⁾، ولعلّ هذا ما دفع 'أبو القاسم سعد الله' إلى الإقرار بأنّ المسرح عاد للواجهة بعد زيارة 'جورج الأبيض' وليس انطلاقته، فقد تشجع بعض المثقفين البورجوازيين ذات الثقافة الغربية وكذا بعض طلاب المدارس في تنمية الذوق المسرحي للجمهور وتثقيفه بإنشاء جمعية مسرحية (جمعية المهدبية) برئاسة 'الطاهر علي الشريف' تنشط رفقة جمعية (الطلبة المسلمين) والجمعية الموسيقية (المطربية)، وفي الغالب كان أعضاء هذه الجمعيات هي نفسها في آن واحد⁽⁴⁾.

فكان لها سنة 1921م أن مثلت عرضا مسرحيا بعنوان "الشقاء بعد العناء" بفصل واحد، ومسرحية "قاضي الغرام" سنة 1922م بأربع فصول، علاوة على مسرحية "بديع" ذات الثلاث فصول سنة 1924م⁽⁵⁾.

وموازاة لهذا النشاط قدّم جماعة من الهواة تحت إشراف ورئاسة 'محمد رضا المنصالي' العائد من المهجر مسرحية "في سبيل الوطن" سنة 1922م⁽⁶⁾، كما قامت جماعة من الهواة الناشطين باسم (ودادية الأفراح

(2) مخلوف بوكروح: نزاهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة طرياق في العراق - إبراهيم دانيوس -، ص 43.

(3) عز الدين جلاوي: النص المسرحي في الأدب الجزائري - دراسة نقدية -، ص 40.

(4) أرلات روث: المسرح الجزائري، ص 10، (ينظر أيضا: أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره 1926-1989، ص 15).

(5) بوعلام رمضان: المسرح الجزائري بين الحاضر والماضي، ص 13، 14. (ينظر أيضا: أرلات روث: المسرح الجزائري، ص 10).

(6) أرلات روث: المسرح الجزائري، ص 10.

الإسلامية) لـ 'أحمد فارس' بعرض مسرحية "المصلح" سنة 1923م، وهي السنة ذاتها التي شهدت مدينة الجزائر والبليلة عرض مسرحية "فتح الأندلس" المقتبسة من رواية 'جورجي زيدان'⁽¹⁾.

ولنا بعد هذا ترجيح هذه المسرحيات على أنها أولى النصوص المسرحية التي كتبت في الأدب الجزائري الحديث دون التفرد في السبق الوضعي لمدونة دون سواها، كما نرجع في الغالب أن أصحابها أعدوها بالفصحى المبسطة القريبة من العامية على اعتبار أن هذه التمثيليات شحنت بروح المقاومة الشعبية لإجهاض محاولات المسخ للشخصية العربية لأبناء هذا الوطن العربي⁽²⁾.

وقد تمكنت الساحة الفنية والأدبية في الجزائر بعدها بمشاهدة ولادة أقطاب المسرح الجزائري والتي دفعت العمل المسرحي بخطوات عملاقة نحو تأكيد الهوية الجزائرية العربية الإسلامية والتعليم على نوع وطبيعة المشروع الحضاري للرسالة المسرحية، على يد كل من 'سلالو علي'^(*) و 'رشيد القسنطيني'^(**)، 'محي الدين بشارزي'^(***)، ودون شك احتفت المسرحية الهزلية "جحا" بفضل السبق المسرحي الجزائري تأليفا وعرضا؛ لأنها أول المسرحيات التي لاقت إقبالا جماهيريا كبيرا وتذوقها الجمهور

الجزائري وطالت فهمه بإمعان لأنها لم تخرج عن الإسقاط العام لقضايا الحياة الاجتماعية الجزائرية الشعبية متخذة من رموز التراث العربي متكأ لها⁽³⁾.

(1) المرجع السابق ، الصفحة نفسها.

(2) عز الدين جلاوي: النص المسرحي في الأدب الجزائري -دراسة نقدية-، ص 40.

(3) علي سلالو: المعروف بعلالو ، ولد سنة 1902م بحي القصبة بالجزائر العاصمة ، اقتصر تعليمه في المرحلة الابتدائية بالفرنسية ، ولما فقد والده اضطر للعمل كبائع كتب ثم كمساعد صيدلي لدى أحد المعمرين الفرنسيين وبعدها عمل في شركة السكك الحديدية ، ومنذ صغره كان ممن يرتادون الاوبرا لمشاهدة العروض المسرحية الفرنسية ، وفي سن الخامسة عشر بدأ في إحياء سهرات فنية لفائدة جرحى الحرب العالمية الأولى ، الف سككشات بين عامي 1918م -1921م ، مؤسس فرقة الزاهية ، له سبعة أعمال مسرحية لأهمها مسرحية "جحا". (ينظر أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره 1926-1989 ، ص 42-48).

(4) رشيد القسنطيني: اسمه الحقيقي رشيد بلخضر ، ولد سنة 1887م بحي القصبة بالجزائر العاصمة ، دخل المدرسة الابتدائية ثم انقطع عن الدراسة ومارس مهنة التجارة مع والده ، هاجر مع بداية الحرب العالمية الأولى إلى فرنسا لكن انتشاله من حادثة الغرق التي تعرضت لها الباخرة التي انتقل فيها في عرض البحر جعلته يغير الوجهة غلى مالطا وبعدها نيويورك... ، عرف بتعدد مواهبه الفنية ، لكنه برز كممثل كوميدي ، فهو استاذ في الارتجال ، توفي 1944م ، من أهم أعماله: "العهد الوفي" ، "الحسن النائم او النائم اليقضان" ، غلى كاتب العديد من السككشات. (ينظر أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره 1926-1989 ، ص 51-55).

(5) محي الدين بشطارزي: ولد محي الدين بشطارزي سنة 1897م بحي القصبة بالجزائر العاصمة ، ترعرع في وسط ميسور الحال ، من اصل تركي ، حفز القرآن واتقن تجويده ، تعلّم التواشيح الدينية والمدايح ، انضم غلى الجمعية المطرية 1911م ، تقلد منصب الاستاذ في الكونسيرفاتوار بالجزائر العاصمة ، ومنصب مدير التسجيلات الفوتوغرافية بإفريقيا الشمالية ، برع في التمثيل ذوا الطابع الفكاهي الهزلي ذي الهدف السياسي والتوعوي الضمني ، أما أهم أعماله فتمثلت في: "جحا المراني" ، "المشاح" ، "سليمان اللوك". (ينظر أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره 1926-1989 ، ص 60-61).

(3) عبد الملك مرتاض: فنون النثر الأدبي في الجزائر ، ص 198.

وانطلق المسرح الجزائري يخطو بنوع من الثبات والتميز حاويا لمضامين جديدة كان للغة العربية الفصحى حظ الأسد فيها تعبيرا وتمثيلا، لكن مع اشراقة سنة 1926م⁽¹⁾.

ونلمس في هذا الإشراق المسرحي الحلة الشعبية التي تقمصتها العروض المسرحية إذ أضفت طابع الخصوصية والأصالة لفن كانت ولادته عسيرة ضنكة عسيرة عُسرة عيش المجتمع الذي ولدت فيه شكلا ومضمونا، ويمكننا أن نخلص إلى خصائص ميلاد المسرح الجزائري على النحو التالي:

1/ ظهور المسرح الجزائري من خلال العرض الشعبي المرتبط بذوق الجماهير الشعبية غير المثقفة (بعيد عن رجالات الأدب) مستعملة التعبير اللغوي الدارج.

2/ ارتباطه بشكل عام بالفكاهة والغناء.

3/ حمل مسؤولية التثقيف والترفيه والتوعية السياسية بشكل خاص.

4/ الرواد الأوائل الذين اضطلعوا بهذه المهمة ليسوا من فئة النخبة المثقفة على شاكلة إخوانهم المشاركة.

5/ إعداد النصوص ينضوي تحت الحيز الثقافي الشفوي ولا يخضع لقواعد أو معايير صارمة (نصوص وظيفية).

6/ لغة منطلقها الاشتغال على مستويات لغوية متعددة (الدارجة، الفصحى، الفرنسية).

7/ شكلها الموضوعاتي مستقى من المعيش الشعبي إحياء أو تلميحاً متكأة على التراث الشعبي.

8/ أصالة المسرح الجزائري مشهدة وموقفاً، شخوصاً وحواراً.

9/ التمثيل الارتجالي واقتقاره السند النصي لارتباطه طبعاً بالعرض لا التأليف والنشر.

(1) عبد الله ركيبي: تطور النثر الجزائري الحديث 1830-1974، ص 215.

مراحل تطور المسرح الجزائري

لقد اتسم تاريخ نمو المسرح الجزائري بعدد المراحل تمايزت فيما بينها أعطت لكل مرحلة طابعاً خاصاً بها و الأكيد أنّ هذا التقسيم المرحلي لمسيرة نمو وتطور المسرح الجزائري على مستوى الكم والكيف ماهو إلا انعكاس لجملة المتغيرات التاريخية التي عاشت في ظلها الجزائر، ومن هنا وجدنا كل التقسيمات التي اعتدّ بها الدارسون نحو: 'مخلوف بوكروح' و 'أحمد بيوض' و 'بوعلام رمضان'.. تقوم أساساً على حوادث ومتغيرات تاريخية محلية و دولية: (الحرب العالمية الأولى والثانية، دخول الاستعمار الفرنسي للجزائر وتاريخ الثورة الجزائرية، الاستقلال ومسيرة البناء والتشييد)، وليس على أساس مبني وفق معايير فنية أو موضوعاتية أو تقنية خارجة من رحم النشاط المسرحي أو من الوحدات البنائية للنصوص والعروض المسرحية فضلاً عن قرارات التشريع للنشاط المسرحي؛ لذلك قدّرنا تقسيم مراحل تطور المسرح الجزائري على النحو التالي:

المرحلة الأولى: المرحلة الجينية 1911م-1926م:

إنّ الإرهاصات الأولى للمسرح الجزائري كما سبقت الإشارة إليه كانت محتشمة قائمة على مساعي أفراد هاوين وجمعيات ونوادي ثقافية و موسيقية ورياضية، لم تجد المناخ الملائم لتفعيلها كما فعل 'مارون النقاش' و'يعقوب صنوع' و'أبو خليل القباني'، كي تتحول من مجرد مشروع فردي إلى مشروع مجتمع.

على الرغم من ذلك وجدنا 'الأمير خالد' أول من سعى لوضع تقاليد مسرحية جزائرية لإدراكه التام بمدى الطاقة التثقيفية الكامنة في هذا النشاط، ومدى تأثيره على مختلف الأوساط الاجتماعية بغية إنهاضها لتشكيل جدار صد منيع لفسخ كل محاولات المسح للهوية الوطنية الجزائرية الإسلامية.

وكان لاحتكاك 'الأمير خالد' بـ 'جورج الأبيض' سنة 1910م بفرنسا أن نشأ تعاون بينهما في إيصال بعض الأعمال المسرحية لأرض الجزائر بعد سنة من ذلك؛ حيث أشرف 'الأمير خالد' في حد ذاته على تحقيق عروض لها، وأهم هذه المسرحيات الوافدة هي: "المروعة والوفاء"، "شهيد بيروت"، "ماكبت"، وحرصا منه على زيادة تفعيل العرض المسرحي أنشأ 'الأمير خالد' ثلاث جمعيات فنية سنة 1911م، واحدة بالمدينة والثانية بالبلدية والثالثة بالعاصمة، عملت هذه الجمعيات الثلاث على تأدية هذه المسرحيات الوافدة من مصر وغيرها فالتف حولها رجالات ثقافية ودينية وفئات أخرى هاوية.

كما كان لتوالي إنشاء الجمعيات الثقافية نحو: (جمعية المطربية) 1911م، و(جمعية البركانية) 1913م، و(ودادية الطلبة المسلمين) 1919م، و(جمعية المهذبية)...، أن خلق بعض التقاليد المسرحية على الساحة الوطنية، ولا ريب أن الزيارات التي قامت بها بعض الفرق المسرحية التونسية بخاصة (جمعية الآداب التونسية) انطلاقا من سنة 1911م أن أعطت بعدا جديدا للحركة المسرحية بهدف إذكاء الوعي النهضوي الثقافي و السياسي والذي شهد فيما بعد منعرجا آخر مع زيارة فرقة 'جورج الأبيض' للجزائر سنة 1921م.

وتبقى خشبة المسرح بحي 'باب الزوار' بالجزائر العاصمة (الكورصال) من أهم المعالم التاريخية الشاهدة على مرور عديد العروض المسرحية الهزلية والفكاهية المعدة من قبل فئة شبانية هاوية .

و أهم العروض المسرحية لهذه المرحلة الجينية و إن كان أغلبها دون تأليف محلي نحو: "مقتل الحسين" 1913م، "يعقوب اليهودي" 1914م، "براد السم" 1913م، "أميرة الأندلس" 1919م، ومسرحية "في سبيل التاج" و "غفران الأمير" 1920م، وثلاثية 'الطاهر علي الشريف': "الشقاء بعد العناء" و"قاضي الغرام" 1922، و"بديع" 1924م⁽¹⁾.

إلى جنب هذه المسرحيات قدمت سكاتشات نحو: "قاسي يعود من مكة"، "رجل العاصمة"، "حمدان في الثكنة"، "دقة الساعة"⁽²⁾.

(1) بوعلام رمضان: المسرح الجزائري بين الحاضر والماضي ، ص 13.

(2) أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره 1926-1989 ، ص 54.

المرحلة الثانية: مرحلة الهواة والبحث عن الذات: 1926م-1939م

يمكن اعتبار هذه الفترة التأسيسية البداية النشطة للمسرح الجزائري إعدادا وتمثيلا وموقفا وتصويرا، فظهر على الساحة الفنية هواة مغامرون جنحوا لممارسة المسرح إلى جانب القيام بوظائفهم الاجتماعية حتى اشتهر بعدد الأعمال التي قدّموها، وأهم هذه الأسماء وإن كانت تعد على الأصابع: 'علالو'، 'باشطارزي'، 'القسنطيني'. إذ قدمت هذه الأسماء الموهوبة نشاط مسرحيا متميزا اكتسب طابعا اجتماعيا ترفيهيا هادفا من جهة وطابعا توعويا ضمينا من جهة أخرى؛ حيث اتخذ « من التراث و القضايا الاجتماعية مواضيع له لتمرير بعض الأفكار التوعوية للشعب الجزائري الذي كان يحل مضامين المسرحيات التي تقدم له»⁽¹⁾.

فأما المسرح الاجتماعي فقد عالج رواده أهم القضايا التي تعدّ آفات اجتماعية تنخر جسم الوطن كاعتاطي الخمر و المخدرات، الزواج المتعدد، فارق السن بين الشريكين في الرباط المقدس، الزواج المختلط، البؤس المتزايد للفلاحين الصغار، المزاحمة بين الكولون و كبار الملاك المسلمين وسلوك بعض المسلمين الوصوليين، كل هذه القضايا عرضت في قالب هزلي نقدي⁽²⁾ بغية إضفاء طابع الخصوصية للمجتمع الجزائري، و تأكيد طابع الهوية الثقافية الإسلامية العربية للإنسان هذه الأرض، وبدافعية المساهمة في نشر الوعي بين أوساط الشعب للإقلاع عن العادات الفاسدة والأمراض الاجتماعية، وتنمية الجانب الأخلاقي له قصد تحرر الشعب من غياهب الاستعمار⁽³⁾.

في حين نجد المسرح التوعوي الملتزم قد استند على مضامين تعالج قضايا سياسية تدافع عن أطروحات الأحزاب السياسية الوطنية المنبثقة من خلال تقديم عروض تلميحية تحريضية لمكافحة المحتل الغاشم. وما تقدم نجد أنّ نشأة المسرح الجزائري لم يكن وليد الصدفة بل كان ثمرة وعي ونضج بنى لنفسه خصوصية بفضل ثلة من المهووبين، استدعتهم الغيرة على الثقافة والشخصية الوطنية تجاوز

(1) المرجع السابق ، ص 39.

(2) مخلوف بوكروح: ملامح عن المسرح الجزائري ، ص 15.

(3) بوعلام رمضاني: المسرح الجزائري بين الحاضر والماضي ، ص 17.

الهم الفردي وتبنى قضية الوطن الجريح والمغتصب؛ لذلك نبصر بشكل واضح هدف رسالة المسرح الجزائري من تصحيح « أخطئه الأفراد و المجتمع بإبراز كل سلوك سلبي، ولكن أيضا المساهمة في الوعي وتنمية الحس الجمالي وصقل الذوق »⁽¹⁾.

وقد أجمع كل من 'أحمد بيوض' و'بوعلام رمضاني' و'أرلات روث' على أنّ مسرحية "جحا" التي ألفها 'علالو' وصديقه 'رحمون' أول مسرحية فهمها الجمهور الجزائري وأنها عبّدت الطريق للمسرح الجزائري كفن ثقافي يتمتع بطابع خاص، كما تجدر الإشارة إلى أنّ المسرحية عرفت الأضواء سنة 1926م بقاعة (الكورصال)⁽²⁾.

وعلى العموم فقد اصطبغت العروض المسرحية المقدمة لهذه الفترة الزمنية بلسان عربي عامي وذلك نتيجة تفشي الأمية في الأوساط الشعبية الواسعة.

أما الحدث البارز في الوسط المسرحي الجزائري انفتاحه للعنصر النسوي نظرا لفقدانه له واللجوء المتكرر لإسناد الأدوار النسائية للرجال ، وعاد فضل سبق لكل من 'ماري سوزان' **"Suzanne Mari"** و'حبيبة مسيكة'⁽³⁾ في ريادة الركح والنشاط المسرحي.

كما كان لتأسيس (جمعية العلماء المسلمين الجزائريين) 1831م أن دفع لتحريك النشاط المسرحي وإعطائه بعدا إصلاحيا دينيا يشد أزره المركز الإشعاعي (النادي الترقّي) 1926م.

و أهم الأعمال المسرحية التي عرضت في هذه المرحلة هي: "بابا قدور الطماع"، "النساء"، "بوبرمة"، "الخداعين"، "ابو الحسن أو النائب الصاحي"، "العالم بالخطأ"، "العهد الوفي"، "الصيد والعفريت"، "عنتر لحشاشني"، "حلاق غرناطة"، "الحليفة والصيد"، و"لونجة الاندلسية"، "آش قالوا"، "بني وي وي"، "الكذابين".

⁽¹⁾ Bachtarzi mehieddine.: Mémoires 1919-1939, tom II , p 127.

⁽²⁾ عبد الملك مرتاض: فنون النثر الأدبي في الجزائر ، ص 196. ،

⁽³⁾ أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره 1926-1989 ، ص 39.

هذه جل المعطيات التي تميزت بها هذه المرحلة والتي انعكست في المرحلة القادمة كما سنتعرض لها في الصفحات القادمة.

المرحلة الثالثة: مرحلة المطاعب 1939م-1946م

لم يكن المسرح الجزائري في هذه المرحلة بعيدا عن التطورات الحاصلة على المستوى الوطني والدولي، فكان المسرح وسيلة دعائية للأجواء المكهربة خلال فترة الحرب العالمية الثانية 2 سبتمبر 1939م وما قبلها، وهذه الوجهة فرضتها الحكومة الفرنسية على رجال المسرح وقتها فانتقل النشاط المسرحي إلى الأستوديو الإذاعي بدل قاعات العرض بغية استثمار تأثيره للدعاية لصالح الحلفاء⁽¹⁾، وما

كان على رجال المسرح سوى الاستفادة من هذه المنحة خاصة وأنهم عانوا الويلات من جراء ما ترتب عن قرار حكومة الحاكم العام في 2 نوفمبر 1937م والمتعلق بحظر النشاط المسرحي في الجزائر⁽²⁾.

كما أنّ تلازميّة معاشية المسرح لمتغيرات الحركة الوطنية النضاليّة، وعدّه إحدى قنوات مناهضة المستعمر الفرنسي لإذكاء الروح الوطنية المقاومة للشعب الجزائري، دفعت السلطات الفرنسية في الجزائر إلى خنق دائرة نشاطه، و مراقبة نصوصه بشكل صارم؛ على الرغم من الإيهام النسبي الذي مؤهت به حكومة 'فيشي' سنة 1940م لمواصلة العمل المسرحي في الجزائر بشكل عادي، بعد أن وضعت يدها عليه و أجبرت قاداته على إيقاف أسلوب التحريض الذي تنشده في وقت « كان المسرح في تلك الظروف المعبر الحقيقي عن أوضاع الوطن، فكان في مستوى تلك الأحداث التي بلغ فيها الوعي الوطني الذروة لدى الشعب الجزائري »⁽³⁾.

وكانت أهم الصعوبات التي واجهت الحركة المسرحية الجزائرية بعد تلك الإجراءات التعسفية من قبل الإدارة الاستعمارية فرض استمرار العمل المسرحي تحت لواء المسرح الفرنسي والاقتباس منه⁽⁴⁾،

⁽¹⁾ Bachtarzi mehieddine.: Mémoires 1919-1939, tom II, p24.

⁽¹⁾ Bachtarzi mehieddine. :op cit, tom II, p25..

⁽³⁾ بوعلام رمضاني: المسرح الجزائري بين الحاضر و الماضي ، ص19.

⁽⁴⁾ أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوّره 1926-1989 ، ص58

إلى جنب سدّ الطريق أمام الفرق المسرحية العربية التي كانت تزور الجزائر وذلك بغرض عزل الجزائر عن الوطن العربي وقطع الصلات به، ولم يكتف المستعمر بذلك فصعد من حدة هذا النشاط العدائي فأغلق قاعات العرض المسرحي، ومنع الفرق المسرحية من أداء العروض ولنا فيما حملته المسرحيات التالية: "الخداعين"، "فاقوا"، "على النيف" الدليل القاطع على مصدر جذوة فتيل حملات المعارضة الفرنسية للعروض المسرحية الجزائرية؛ لأنّها اعتبرتّها بحق «حركة مضادة للوجود الفرنسي في الجزائر»⁽¹⁾.

وتماشيا مع ما سبق ذكره يلحظ الدارس لهذه الحقبة الزمنية لمسار المسرح الجزائري تلك القفزة النوعية التي عرفها النشاط المسرحي الإذاعي بحكم استثنائه كمرفأ دعائي واستغلاله في الدعايا المضادة للدعايا الألمانية الإذاعية، فكانت سلسلة "قاسي قويدر" و "البوزريعي" من أهم الأعمال الإذاعية المسخرة لهذا المسعى⁽²⁾.

كما تميزت هذه الفترة نتيجة الحصار المذكور آنفا على النشاط المسرحي اللجوء إلى الاقتباس فانعرج المسرح بذلك لوجهة بعيدة عن معاشة الواقع الوطني واحتياجاته، مكتسبا حلة شرقية عربية ومغربية وأخرى غربية فرانكوفونية نحو مسرحية "إمرء القيس"، و "الهبال والراقد"، وثلاثية 'موليير' "المشاح"، "الشرف"، "سليمان اللوك"⁽³⁾.

وبرغم كل محاولات الطمس المتبناة من قبل الجهاز الإداري الاستعماري إلا أنّ رجالات المسرح الجزائري تحدّث كل الصعاب وعمدت على الاشتغال على مبدأ تكافؤ الفرص للناشطين في هذا الوسط؛ مما دفع ببروز أعلام جديدة منهم: 'محمد التوري'، 'مصطفى قزدلي'، 'جلول باش جراح'، 'أحمد لكحل'، 'حسان الحسين'، 'رويشد'، 'محمد خطاب الطيب'، 'أبو الحسن'...⁽⁴⁾.

و بدءا من سنة 1942م إثر دخول الحلفاء أرض الجزائر عرف النشاط المسرحي شبه توقف تام؛ لكنه

(1) Bachtarzi mehieddine. : Mémoires 1919-1939, tom II, p 288.289.

(2) أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوّره 1926-1989، ص 57.

(3) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(4) المرجع نفسه، ص 60.

بعد ثلاث سنوات عاد للواجهة بتاريخ 23 فيفري 1945م بعرض مسرحي تحت عنوان "ولد الليل" وأعمال مسرحية أخرى أخذت بعدا اجتماعيا⁽¹⁾ "الأثرياء الجدد للسوق"، "شكشوك"، "سي مزيان"، "آخر وداع".

ومن أهم العروض المسرحية الجزائرية لهذه المرحلة تجسدت في العناوين التالية: "الحاج قاسي محند" لـ 'باشطارزي'، ومسرحية "بلال بن رباح" لـ 'محمد العيد آل خليفة'، وكذا مسرحية "أدباء المظهر" لـ 'أحمد رضا حوحو'، وكل هذه العروض تم تقديمها سنة 1939، إلى جنب هذه العروض

تمّ تقديم كلا من: "الشيب والعيب" لـ 'جلول باش جراح' 1940م ومسرحية "الشاب السكير"، فضلا عن مسرحية 'محمد البشير الإبراهيمي' "روايته الثلاثة"، ومسرحية "عمارة يحب الحق" و "ما ينفع غير الصبح" و "سوء الفهم" لـ 'ألير كامو' "Albert Camus".

ومن بين مولدات العسرة في الإبداع خلال هذه المرحلة على أكثر ترجيح هو فقدان المسرح الجزائري للكثير من أعلام الرعيل الأول للفن المسرحي نحو: 'إبراهيم دحمون' 1942م، 'رشيد القسنطيني' 1944م، 'محمد رضا المنصالي' و 'علاوة علي' سنة 1945م⁽²⁾.

كما شهدت هذه المرحلة في إطار النهضة الإصلاحية بداية ظهور الفرق المسرحية على المستوى الوطني تمكن الفن من استرداد أنفاسه عبرها وأهمها: (جمعية الشبيبة الإسلامية) 1934م و(جمعية هلال للرياضة) 1935 بقيادة 'محمد محبوب اسطنبولي' وفرقة (رضا باي) 1940م، وفي السنة نفسها أسس 'مصطفى كاتب' (فرقة المسرح الجزائري) إلى جنب تأسيس (فرقة الثريا للموسيقى)⁽³⁾.

المرحلة الرابعة: مرحلة الازدهار 1946م-1962م

شهد المسرح الجزائري في هذه المرحلة ازدهارا لافتا للنظر فكانت الأكثر ثراء وتنوعا ونضجا عن سابقتها إذ أنتج واقتبس المسرح الجزائري في العشرية 1946م-1956م لوحدها فقط نحو 162

(1) المرجع السابق ، ص 58.

(2) المرجع نفسه ، ص 60.

(3) محمد محبوب اسطنبولي: أضواء حول المسرح الجزائري ، ص 70.

مسرحية، و90% من إبداع كتاب وطنيين غلب عليها الطابع الكوميدي⁽¹⁾.

وبعد سنة 1945م ظهرت عديد الفرق المسرحية الرسمية نحو: (فرقة المسرح الجزائري) عام 1946م برئاسة 'مصطفى كاتب' و(فرقة المسرح العربي) عام 1947م بقيادة 'محي الدين بشطارزي' و(فرقة هواة التمثيل العربي) 1947م برئاسة 'محمد الطاهر فضلاء'، فضلا عن (فرقة المزهر القسنطيني للموسيقى والتمثيل) على يد 'أحمد رضا حوحو' و'بن دالي'، و(فرقة مسرح الغد)

على يد 'رضا الحاج حمو' 1948م، و(فرقة المركز الجهوي للفن الدرامي) عام 1949م بقيادة 'مصطفى غريبي' (2).

ولا غرو في اتكاء رجالات المسرح خلال هذه المرحلة على الأحداث التاريخية والاستلهام منها بغية إحياء الروح الإنتمائية للجماهير من جذورها، و السعي إلى إثارة النعرة القومية في نفوس أبنائها من خلال العودة إلى ماضيها والاستلهام منها، وكشف الفترات المضيئة فيها (3)؛ لذلك ظهرت مسرحيات فصيحة نحو "الناشئة المهاجرة" 1947م لـ 'محمد الصالح رمضان'، ومسرحية "المولد النبوي" 1948م لـ 'عبد الرحمن الجيلالي'، ومسرحية "حنبل" 1948م لـ 'أحمد توفيق المدني'، ومسرحية "الخنساء" 1949م لـ 'محمد الصالح رمضان'، وفي سنة 1952م مسرحية "يوغرتا" لـ 'عبد الرحمن ماضي' ومسرحية "إمرأة الأب" لـ 'أحمد بن ذياب'، ومسرحية "الصحراء" لـ 'محمد الطاهر فضلاء'.

كما كتب 'شباح مكي' عدة مسرحيات عرضت ببسكرة و العاصمة (4)، وكتب 'محمد التوري' مسرحية "زعيط ومعيظ ونقاز الحيط" 1955م، أما 'محمد الطاهر فضلاء' فقد ألف مسرحية "ليلي بنت الكرامة" 1951م (5).

وتماشيا و طبيعة الموضوعات التي كانت المسرحيات الجزائرية تعرضها والمناهضة للاستعمار

(1) أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره 1926-1989، ص 63.

(2) المرجع نفسه، ص 66، 67.

(3) عبد الله ركيبي: تطور النثر الجزائري الحديث 1830-1974، ص 219.

(4) أنيسة بركات درار: أدب النضال في الجزائر (من سنة 1945 حتى الاستقلال)، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (د.ط)، 1984م، ص 193.

(5) نور الدين عمرون: المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، ص 110، 111.

الفرنسي للجزائر بطرق ضمنية، نلمس اشتداد الرقابة عليها من قبل السلطات الفرنسية، وما شهدته الحركة المسرحية مع بداية الخمسينيات من تراجع و انحصار واجترار الأعمال المسرحية القديمة دليل

على محاولة عمال المسرح إبقائه في حالة نشاط، والحرص على عدم توقفه وسيره جنب إلى جنب

مع العمل الثوري، وثورة الفاتح نوفمبر والتي عرف خلالها المسرح الجزائري ضغطا وتضييقا كبيرين « حيث قرر الاستعمار سحق الشعب الجزائري أرضا وتاريخا وثقافة »⁽¹⁾.

وأمام هذه المعطيات وعن وعي اختار العاملون بالمسرح المنفى لمواصلة مهامهم الطلائعية فظهرت وجهتين الأولى نحو 'فرنسا' بين الفترة 1955م إلى غاية 1958م، والوجهة الثانية نحو 'تونس' خلال الحقبة الزمنية الممتدة من 1958م إلى 1962م

الفترة الأولى: 1955م - 1958م

برغم الظروف السياسية القاسية واصل المسرح نشاطه ومهمته النضالية، فلم ينحصر دور الفنان في العمل الفني بل تعداه ليشمل النشاط السياسي أيضا، وعلى الرغم من كون جل العروض المسرحية المقدمة كانت معادة في إخراجها لتكتسي طابعا فكاهيا يغطي الأبعاد النضالية في أطروحاتها إلا أنها بقيت تجابه رقابة لصيقة، وحتى الجمهور المتتبع لهذه العروض لم يسلم من إساءات رجال الشرطة الفرنسية وكثيرا ما انطلقت المظاهرات السياسية والاحتجاجات من قاعات العروض منددة بالسياسة الاستعمارية التعسفية في خنق الحريات⁽²⁾.

الفترة الثانية: 1958م - 1962م

وهذه الفترة هي الأهم لأنها كانت بمثابة المنبر الذي يعلو منه صوّرت الجري الطبيعي للثورة المسلحة لتعم كافة الميادين فيتحول إلى بندقية بيد كل فنان مسرحي خاصة بعد تشكيل فرقة فنية ناشطة

(1) بوعلام رمضان: المسرح الجزائري بين الحاضر والماضي ، ص 21.

(2) مخلوف بوكروح: ملامح عن المسرح الجزائري ، ص 20.

باسم "حزب جبهة التحرير الوطني" سنة 1958م؛ حيث أسندت إدارتها لـ 'مصطفى كاتب'، والتي حملت على عاتقها مسؤولية إيصال وبشكل حي صوت وحقيقة قضية الشعب الجزائري لشعوب العالم، وفي هذا يقول 'عبد الحميد رايس': « إنّ المسرح بالنسبة لنا، يمثل إطارا للكفاح لأن المسرح

الجزائري ملتزم، يعمل في صميم الثورة وإننا نمثل مسرحا يعيش في حالة حرب ومن الطبيعي بالنسبة لنا -نحن كفنانين- أن نفكر وأن نفعل كمناضلين...»⁽¹⁾.

ومن الإنتاج المسرحي لهذه المرحلة؛ والذي عدّ بمثابة لوحات فنية من كفاح الشعب الجزائري مسرحية "نحو النور" 1958م، ومسرحيات 'عبد الحميد رايس': "أولاد القصة" 1959م و "الخالدون" 1960م و "دم الأحرار"، إلى جانب مسرحية "آخر القوميات" لـ 'محمد زينات' 1958م، ومسرحية "مصرع الطغاة" لـ 'عبد الله ركيبي' 1959م، ومسرحية "لن تحجبوا الشمس" لـ 'حسين بوزاهر' 1960م، ومسرحية 'الطاهر وطار' "الهارب" 1961م⁽²⁾.

كما عملت الفرقة الفنية الوطنية على القيام بعدد الجولات الفنية للدول الشقيقة والصديقة (ليبيا، يوغسلافيا، البوسنة، صيربيا، مقدونيا) بغية تعبئة الرأي العام العالمي للقضية الجزائرية.

وإلى جانب النشاط المسرحي للفرقة الوطنية المسرحية الناشطة تحت عبادة جبهة التحرير الوطني احتفى الريبارتوار المسرحي الجزائري بعدد الأعمال المسرحية الثورية الناطقة باللغة الفرنسية مزاجا بين الشعر والنثر، نشط بشكل واسع بفرنسا وبلجيكا، ومن أهم رواد هذا التوجه 'البير كامو' سنة 1949م بعمل درامي سياسي -اجتماعي "العادلين"⁽³⁾، و 'أحمد جلول' بمسرحية "الكاهنة" 1957م، و'هنري كريا' "Korean Henry" بمسرحية "الزلال"، إلى جنب مسرحية "على حافة النهر" 1962م، و'كاتب ياسين' بمسرحية "الجثة المطوقة" 1954م، كما قدم في سنة 1960م 'حسين بوزاهر' عملين مسرحيين جمعا بين الدراما السياسية في مسرحية "سركاجي" و التراجيديا الثورية في مسرحية

(1) احمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره 1926-1989، ص 82.

(2) المرجع نفسه، ص 83.

(3) نور الدين عمرون: المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، ص 77.

"لأنرى الشمس"⁽¹⁾، في حين نجد 'محمد بوديبة' سنة 1962م يكتب عملا مسرحيا دراميا ثوري تحت عنوان "الزيتونة"⁽²⁾.

وللإشارة فإنّ المسرح الإذاعي تطور كثيرا خلال هذه المرحلة واعتبرت سنة 1951م سنة ذهبية له نظرا لحجم الأعمال المسرحية المنتجة فيها (54 مسرحية)، فضلا عن توسيع حلقة البث الإذاعي المسرحي في ثانيا حصص خاصة مثل "علية الأفكار" و "عين على الكواليس"⁽³⁾.

المرحلة الخامسة: 1962م-1982م

مع بزوغ فجر الاستقلال سنة 1962م برزت أهمية النهوض بالثقافة الوطنية في البناء والتشييد فكان للمسرح أهمية كبرى في توعية وتعبئة الجماهير نحو دفع عجلة التنمية الوطنية، وأعتبر المسرح بمختلف هياكله المتوارثة عن المستعمر إحدى المؤسسات الوطنية الفاعلة كانت من بين أولى المؤسسات التي تضمنها قرار التأميم بمقتضى المرسوم رقم 12-63 المؤرخ بـ: 8 جانفي 1963م والأمر رقم 38/70 المؤرخ في جانفي 1963م⁽⁴⁾، كما تضمن قرار التأميم ضرورة تأسيس فرقة وطنية للمسرح تحت اسم 'فرقة المسرح الوطني الجزائري'، وهكذا أعتبر المسرح مؤسسة عمومية ذات طابع ثقافي.

ويمكن تقسيم هذه المرحلة إلى فترتين:

الفترة الأولى: 1962م-1972م

فقد تميزت هذه الفترة بإطلاقة ثرية ازدهر فيها العمل المسرحي كما وكيفا، واعتبرت فترة ثراء

⁽¹⁾ AHMED CHENIKI : TEATR E EN ALGERIE ITENERAIRE ET TENDANCE. THESE DOCTORAT , université de paris-SORBONNE ,1993. P 641. 642.

⁽²⁾ نور الدين عمرون: المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000 ، ص 84.

⁽³⁾ Bachtarzi mehieddine.: Mémoires 1919-1939, tom II .p 291.

⁽⁴⁾ مرسوم رقم 12-63 الصادر بتاريخ : 8 جانفي 1963م. الخاص بالتنظيم المسرحي الجزائري

للعروض المسرحية الجزائرية نظرا لتجاوزها 119 عرضا⁽¹⁾.

كما تميزت هذه الفترة ب بروز أسماء جديدة أثرت الساحة الفنية إلى جانب الأسماء القديمة نحو: 'علال الحب' و 'عبد القادر علولة' ...

وقد عمد كل من 'عبد الحميد رايس' و 'مصطفى كاتب' و 'ولد عبد الرحمن كافي' و 'رويشد' و 'كاتب ياسين' إلى طرح الكثير من القضايا في قوالب درامية سياسية واجتماعية وإيديولوجية متنوعة إلى جانب معالجة الكثير من الآفات السلوكية التي تتنافى ومصلحة النهضة الوطنية، إذ تناولت 'فرقة المسرح الوطني' قضية العنف الديكتاتوري لإزاحة المعارضين في الحقل السياسي، وقضية أزمة السكن، وكذا قضية مشاكل الوسط الفني، ونادت بضرورة القضاء على الأفكار الخرافية والعادات المتخلفة، إلى جنب موضوع التمييز العنصري والتحذير من سيطرة المحتكرين للسلطة المالية وتفردهم في صناعة القرار، وتحديد مكانة المرأة في المشاركة السياسية إبان الثورة باعتبارها صاحبة قضية في مسرحيات التالية: "بنادق الأم كارار" 1963م المقتبسة عن 'بريخت برتولد' "Bertold Brecht"، و مسرحية 'حسان طيرو' 1964م، ومسرحية "مثل رغم أنفه" 1964م، ومسرحية "الشيخوخة" 1965م، لـ 'ولد عبد الرحمن كافي'، ومسرحية "كلاب" 1966م، و مسرحية "كل واحد وحكمو" لـ 'ولد عبد الرحمن كافي'، ومسرحية "أحرار الفجر" 1969م لـ 'آسيا جبار' ⁽²⁾.

وفي إطار صراع الفرد الجزائري والقضايا الاجتماعية والمعيشية قدم 'رويشد' مسرحية "البوابون" 1970م، و 'عبد القادر علولة' مسرحية "حمق سليم" 1971م، و 'كاتب ياسين' مسرحية "الرجل ذو النعل المطاوي" 1972م ⁽³⁾.

وبشكل عام عدت مشكلة الديمقراطية والحرية والإصلاح الزراعي والثورة الزراعية وقضايا التحرر

وبناء الاشتراكية في العالم والعنصرية أهم القضايا المعالجة في هذه الفترة.

(1) مخلوف بوكروح: ملامح عن المسرح الجزائري، ص 26.

(2) نور الدين عمرون: المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، ص 148، 159.

(3) أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره 1926-1989، ص 99، 100.

الفترة الثانية: 1972م-1982م

شهدت هذه الفترة مجموعة من اللوائح الإدارية ونتيجة للتفعيل التطبيقي لها تسارعت بواعث الركود تلوح في الأفق النشاط المسرحي الجزائري، فاعتبار المسرح مؤسسة اقتصادية عمومية بدل كونها ثقافية فنية ترتب عنه أعباء مالية ضخمة شلت نشاطه هذا من جهة، أما من الجهة الأخرى تمثلت في تشتت قدرات المسرح الوطني البشرية والمادية عبر المسارح الجهوية في إطار اللامركزية المسرحية⁽¹⁾، وفي ضوء غياب النص التشريعي للنشاط المسرحي والفنان ازدادت الأمور سوءا وانعكست كل هذه التفاصيل على الإنتاج المسرحي فتخبط المسرح لعديد السنوات في أجواء الفتور والعقم الفني والضعف الإبداعي، فعاد أدراجه لعرض أعمال مسرحية قديمة نحو: "بوحدبة"، "سلاك الواحليين"، "باب الفتوح"، "العاقرة".

وبرغم تلك الظروف القاهرة وغياب المشروع الثقافي في الجزائر إلا أنّ المسرح الوطني سجل عودة 'رويشد' بعد غياب طويل على الركب بمسرحية "آه يا حسان" 1978م، ومسرحيتي 'محمد بن قطف' اللتان حفظتا ماء وجه النشاط المسرحي الموسومتين بـ: "عفريت وهفوة" 1978م و"ياستار وارفع الستار" 1982م⁽²⁾.

أما بخصوص النشاط المسرحي على مستوى المسارح الجهوية بالرغم من محدوديته كتب له النجاح عرضا⁽³⁾، فمثلا المسرح الجهوي بوهران قدم الكثير من العروض نحو: "المائدة" 1973م، "الحساب تلف" 1974م، "حوت ياكل حوت" 1976م، "القرباب والصالحين" 1977م، "الأقوال" 1980م، ومن بين العروض التي قدمها المسرح الجهوي بقسنطينة مسرحية: "الطمع يفسد الطبع" 1974م، "هذا يجيب هذا" 1976م، "ريح السمسمار" 1980م، "ناس الحومة" 1981م، أما بخصوص المسرح الجهوي بعنابة فقد قدّم العروض المسرحية التالية: "بوعلام زيد لقدام" 1975م، "يوم الجمعة خرجوا

(1) المرجع السابق، ص 112.

(2) نور الدين عمرو: المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، ص 166، 165، 167.

(3) أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره 1926-1989، ص 60.

الأريام"1977م، "المحقور" 1978م، وانفرد المسرح الجهوي بسيدي بلعباس بعرض مسرحيات 'كاتب ياسين': "محمد خذ حقيبتك" 1978م، "الجثة المطوقة" 1979م، "فلسطين المخدوعة" 1980م⁽¹⁾.

وعموما اتسمت هذه المرحلة بقلّة الإنتاج المسرحي وانحصاره في الاقتباس ومردّد ذلك رحيل الكثير من رجال المسرح، إضافة إلى ظهور فكرة عقد المهرجانات المسرحية تم خلالها فسح المجال أمام الفرق المسرحية الهاوية للاحتكاك بالمسرح المحترف مع بروز ظاهرة اجتراح الأعمال المسرحية السابقة مع شيوع ظاهرة "التأليف الجماعي".

المرحلة السادسة: 'الانتعاش' من 1983م إلى يومنا هذا

لقد ظهرت مع بداية 1983م مؤشرات تمهيدية لانتعاش المسرح الجزائري بعد صدور نصوص تنظيمية عن السلطة الوصية للشؤون الثقافية، ودعمًا لهذا التوجه انعقدت في السنة نفسها ندوة أيام المسرح لطرح قضايا النهوض بالمسرح وتطوير «النص المسرحي لغة وشكلا ومضمونا -الإخراج - التمثيل - الهياكل التنظيمية - التكوين المسرحي»⁽²⁾. ساهمت في تحريك الحوار الثقافي وإذكاء المهام المنوطة بالمسرح.

وعمد المسرح الوطني الجزائري على تقديم ما يفوق عشرين مسرحية تميزت غالبيتها بمستوى رفيع وإن كانت في عمومها مقتبسة عن كتاب مسرحيين عرب وأوروبيين 'ماكسيم غوركي' "Maxime Gorki"، 'إليا كازان' "Elia Kazan"، 'غارسيا لوركا' "Garcia Lorca"، 'محمد الماغوط'، 'إحسان عبد القدوس'، 'سعد الله ونوس'⁽³⁾.

فكان من أهم ما أنتج خلال هذه المرحلة، مسرحية 'قالوا لعرب قالوا' لـ 'زياني شريف عياد' و'عز الدين مجوبي' المأخوذة عن مسرحية 'المهرج' لـ 'محمد الماغوط'، وكذا مسرحية 'الدهاليز'

(1) المرجع السابق، ص 113، 127.

(2) بوعلام رمضان: المسرح الجزائري بين الحاضر والماضي، ص 22، 23.

(3) أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره 1926-1989، ص 143.

لـ 'عبد القادر علولة' المأخوذة عن 'ماكسيم غوركي' ومسرحية "جحا باع حمارة" سنة 1984م لـ 'مصطفى كاتب' والمقتبسة عن 'نبيل بدران'، ومسرحية "حافلة تسير" سنة 1985م لـ 'محمد قطاف' و 'عز الدين مجوبي' المقتبسة عن 'احسان عبد القدوس'، ومسرحية "غابوا الأفكار" 1987م المقتبسة من قبل 'عز الدين مجوبي' و 'بوبكر مخوخ' عن 'سلافومير مرورك' "، ومسرحية "الشهداء يعودون هذا الأسبوع" من اقتباس 'محمد بن قطاف' المأخوذة عن قصة 'الطاهر وطار' ⁽¹⁾.

كما شهد المسرح الوطني الجزائري إعادة عرض بعض المسرحيات مثل: "الأجواد" لـ 'عبد القادر علولة' 1985م، ومسرحية "ما قبل المسرح" لـ 'ولد عبد الرحمن كافي' 1986م، ومسرحية "عجائيب وعجائب" لـ 'أحمد بن عيسى' ⁽²⁾.

وتجدر الإشارة إلى أنّ المسرح الوطني الجزائري عرف في الفترة الممتدة ما بين 1987م إلى 1989م بإنجاز هام يكمن في تسجيل أولى الانتاجات المسرحية ذات الإخراج النسوي كانت مبدعته 'حميدة آيت الحاج' بعنوان "أغنية الغابة" للكاتبة السوفياتية 'ليسا أوكرانيكا' "Lissa Ocranica"، ووسم العرض الثاني بـ "موت بائع متجول" المقتبس من قبل 'بوكولات' و'بوخلط أحمد' ⁽³⁾ للكاتب الأمريكي 'أرثر ميللر' "Arthur Miller's". كما شهد المسرح الوطني الجزائري أول عمل مسرحي من أداء نسوي كامل تحت عنوان "بيت برناردا ألبا" 1989م من اقتباس 'علال الحب' لـ 'غارسيا لوركا' ⁽⁴⁾.

وقدم المسرح الوطني سنة 1994م العرض المسرحي المعنون بـ "التشريح" من تأليف 'الهادي بوكروش'، وشهدت سنة 1996م عرضا دراميا سيكولوجيا بعنوان "مايا وحسين" المقتبسة عن 'الكسندر قلمان'. وفي سنة 2000م قدمت مسرحية "بدون تعليق" لـ 'خالد بوعلي' ⁽⁵⁾.

(1) نور الدين عمرون: المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، ص 168.

(2) أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره 1926-1989، ص 145.

(3) نور الدين عمرون: المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، ص 173.

(4) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(5) المرجع نفسه، ص 176.

هذا بخصوص إنتاج المسرح الوطني لهذه المرحلة، أما على صعيد كفة إنتاج المسارح الجهوية نرصد حالة من الانتعاش للمسرح وهران الجهوي و الذي تناول عديد القضايا التي تؤرق العوام، ففي سنة

1984م؛ حيث تم عرض مسرحية "إلي أكلى يخلص" لـ 'حجوط بوعلام'، ومسرحية "الأجواد" 1985م لـ 'عبد القادر علولة'، ومسرحية "اقسم بلقاسم" 1987م، و مسرحية "البيادق" لـ 'محمد ادار' 1987م كما أضاف 'عبد القادر علولة' 1989م مسرحية بعنوان "الثام"، و 'عاشور بوزيان' 1998م مسرحية "باب العسة".

كما تلونت العروض المسرحية للمسرح الجهوي بقسنطينة فقدمت مسرحية "الرفض" 1983م و مسرحية "لاحال يدوم" من تأليف جماعي، ومسرحية "الصخرة" لـ 'جمال دكار' و 'عمار محسن'، ومسرحية "غسالة النوادر" لـ 'عمار محسن' 1984م، ومسرحية "ذف القول والبندير" 1986م لـ 'محمد الطيب دهيمي'، وتمتع الجمهور القسنطيني بين سنوات 1987م - 1989م بعدد العروض المسرحية منها: "عودة الحلاج"، "حروف العلة"، "الدرأويش"، "فاوست والأميرة الصلعة" ⁽¹⁾.

وقدم مسرح عنابة الجهوي مسرحية "أنتيك بالولاد" 1983م، ومسرحية "ضحكة مسجونة" لـ 'قبون محمد العيد'، ومسرحيتا "الزنيقة" و "بودربالة" لـ 'جوادي علاوة'، ومسرحية "العهد" لـ 'أحمد خودي'، ومسرحيتا "ضيق خاطر" و "الي يزرع الرياح" لـ 'جمال حمودة'، ومسرحية "الطاووس" لـ 'عبد الحميد قوري' و "المغرور" لـ 'سليمان بن عيسى'، ومسرحية "قهوة ولاتاي" لـ 'جمال حمودة'، ومسرحية "الرتيلة" 1987م، ومسرحية "الوشام" لـ 'محمد الطيب دهيمي' 1989م، ومسرحية "السوسة" 1998م لـ 'أحمد رزاق' ⁽²⁾.

في حين سجل المسرح الجهوي بباتنة ثلاثية 'الصالح لمباركية': "الفلقة" 1986م و "النار والنور" 1987م و "الحمامة" 1987م انطلاقة الرسمية، وبعدها قدمت مسرحية "الملك هو الملك"، ومسرحية

⁽¹⁾ المرجع السابق، ص 193، 196.

⁽²⁾ المرجع نفسه، ص 203، 204.

"عالم البعوش" 1993م، ومسرحية "الدالية" 1998م لـ 'عز الدين ميهوبي'، ومسرحية "الراسي" 1999م⁽¹⁾.

وأهم الأعمال المسرحية التي قدمها المسرح الجهوي ببجاية ثلاثية 'عمر فطموش': "حرف بحرف" 1986م و"حزام الغولة" 1988م و"رجال يا حلالف" 1989م⁽²⁾.

ورغم الانطلاقة المتأخرة للمسرح الجهوي بسيدي بلعباس 1978م مع ذلك شهد عروضاً مسرحية متنوعة نحو "غبرة لفهامة" لـ 'كاتب ياسين'، وعرف سنة 1987م تقديم مسرحية "قدور لبلاندي" لـ 'أحميدة عياش' ومسرحية "جلسة مرفوعة" لـ 'محمد بختي'⁽³⁾.

(1) المرجع السابق، ص 214، 218.

(2) المرجع نفسه، ص 220، 221.

(3) المرجع نفسه، ص 209.

أولاً/ الإبداع الجماعي في المسرح نظرة حول المصطلح:

المراد بالإبداع الجماعي في المسرح هو عملية الكتابة والإخراج في مجال المسرح يتولى القيام بهما أكثر من فرد؛ بحيث يمكن لمجموع المؤلفين/المخرجين الذين اشتركوا في خلق عمل درامي إبداعي أن يتقاسموا الهموم و الأفكار ذاتها، ويتفقوا في الرؤى، كما يمكن لهذا العمل الدرامي أن ينطوي على تباين الرؤى والأفكار وهذا لا يقتضي بالضرورة عدم انسجام و تناسق العمل بقدر ما يحيل على ملائمة المزاوجة في تقديم الرأي والرأي الآخر عبر العمل نفسه، ثم إنّ عملية الإبداع الجماعي تجد كنهها ملتصقة بالعرض؛ لذلك قد يصادف أن يشارك كل فرد من أفراد الفرقة المسرحية باختلاف نوع مشاركته في البناء الجماعي للعمل الدرامي و في نسج خيوط النص المسرحي على وجه الخصوص.

ويعرف الإبداع الجماعي معجمياً بأنه: «أسلوب في تحضير العرض المسرحي يقوم على مشاركة مجموعة من الأشخاص متعددي المواقع والإمكانات كاتب، مخرج، دراماتوج، سينوغراف، وممثلين والعاملين في المسرح»⁽¹⁾.

ويتمتع هذا الأسلوب بهامش من الحرية في الإبداع لذا يطلق على التجارب التي تندرج ضمن إطار هذا العمل البروفة الخلاقة، وإن كان الإبداع الجماعي: «لا يستند على مبدأ توزيع المهمات التقليدي، و إنما يقوم على المشاركة في كافة تحضير مراحل العمل»⁽²⁾ لكنه لا يلغي كل الوظائف أو بالأحرى المهام التي يضطلع القيام بها أعضاء الفرقة؛ لأن صيغة العمل هذه: «.. لا تنفي ضرورة وجود مدير للفرقة أو المخرج أو الدراماتوج يقوم بعملية الربط بين اقتراحات الممثلين و إدارة العمل، وذلك لضرورة توحيد الرؤية في نهاية المطاف للخروج بعرض متكامل»⁽³⁾.

كما أنّ الإبداع الجماعي لم يكن وليد الصدفة؛ لكنه حتماً وليد حب الإطلاع والمشاركة

(1) ماري الياس وحنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، مكتبة لبنان، لبنان، ط: 1، 1997م، ص1.

(2) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(3) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

منذ القدم، إذ رافق الكثير من الأعمال الإبداعية لفرق مشهورة بدءاً من فرق الكوميديا 'ديلارتيه'... وفرقة 'موليير'... لتعود للبروغ في السبعينيات من القرن الماضي لاعتبارات سنأتي على ذكرها فيما سيأتي.

ومما لا شك فيه أنّ الإبداع الجماعي « يشيع روح المشاركة والتفكير بشكل جماعي وتبادل المعارف والخبرات، حتى وإن كانت ثمة اختلاف في الرؤى و الأفكار فإنّ ذلك يفسح المجال للإقناع والإقناع وإثراء التجربة الواحدة بتجارب متعدّدة »⁽¹⁾ لتكتمل التجربة وتنضج أكثر عندما يعن الجمع الوقوف على نقاط الضعف ورصد السلبيات لتجاوزها والبحث عن مكامن القوة والجمال والعمل لإبرازها أكثر وإدخال ابتكارات جديدة للمراهنة عليها لكسب ثقة المتلقي ولفت انتباهه، لتسهيل مرور الرسالة المراد إبلاغها للمتلقي (القارئ/ المتفرج).

وفي محاولة منا تسليط الضوء على هذا اللون من الممارسة المسرحية (الإبداع الجماعي في المسرح) عبر عنصرَيْها "النصي" و "الإخراجي"، و على اعتبار أنّ الخطاب المسرحي خطاب تواصلية مزدوج؛ حيث يبنى الخطاب الأول على يد الكاتب (النص)، في حين يرأس ويهيمن على الخطاب الثاني المخرج (العرض)؛ ولأنّ النص (الخطاب الأول) هو القاعدة الأساسية التي يعتمد عليها المخرج لإنجاز عمله الإبداعي فوق الخشبة (الخطاب الثاني)؛ فإنّه لابد من التطرق إلى مفهوم كلا من هذين العنصرين (النص/ الإخراج) لتبيين علاقتها التفاعلية في تشكيل العملية الإبداعية.

1/ في مفهوم النص المسرحي:

وقبلولوج إلى مفهوم النص المسرحي لا مناص لنا من تدبر المفهوم اللغوي والاصطلاحي لكلمة 'النص'.

⁽¹⁾ ليلي بن عايشة: بنية الخطاب العربي المعاصر بين ثنائية التجريب والإبداع-دراسة انتقائية لنصوص وعروض من المسرح العربي-، إشراف: الصالح لمباركية و جازية فرقاني، بحث مقدم لنيل شهادة دكتوراه علوم في الفنون الدرامية والأدب التمثيلي، جامعة السانية، قسم الفنون الدرامية، وهران، الموسم الجامعي: 2010م-2011م، ص314.

أ/ النص لغة:

وردت مادة (ن ص ص) في الثقافة العربية بدلالات كثيرة ومتعددة:

ففي "لسان العرب" وردت بمعنى أقصى الشيء، وغايته، ومنه « نصّ الناقة أي استخرج أقصى سيرها، ونصّ الشيء منتهاه »⁽¹⁾.

وفي "أساس البلاغة"، تفيد الرفع: « فالنصّ رفعك الشيء، نصّ الحديث ينصّه نصّا: رفعه »⁽²⁾.

و في "قاموس المحيط" أفادت المنتهى والاكتمال والاستواء⁽³⁾.

أمّا في الثقافة الغربية في معجم "لاروس العالمي" جاء فيه أنّ كلمة نص (textus) اللاتينية أتت من فعل نصّ (texere) ومعناه بالعربية "نسج" ولذلك فمعنى 'النص' هو "النسيج"⁽⁴⁾، فما النص إلاّ نسيج من الكلمات تترابط وتتماسك وتتشابك فيما بينها لتتوالى فيها سلسلة من الأفكار.

ونخلص إلى أنّ 'النص' في اللغة هو: الظهور والإيضاح والانتظام وغاية الشيء ومنتهاه.

ب/ النص اصطلاحا:

إنّ المفهوم الاصطلاحي لكلمة "نص" مفهوم حديث في الفكر العربي المعاصر وهو وافد علينا من الفكر الغربي الحديث.

ويدور معنى النص في اللسانيات الحديثة حول « "وحدة دلالية" وهذه الوحدة ليست وحدة شكل، بل وحدة معنى »⁽⁵⁾، ويؤكد هذا المعنى 'لوزونو' 'lozono' في قوله النص هو: « القول

⁽¹⁾ أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الإفريقي المصري: لسان العرب، مادة (نصّ)، إعداد وتصنيف: يوسف خياط، مج: 2، دار صادر، بيروت، ط: 3، (د، ت)، ص: 96.

⁽²⁾ جار الله أبو القاسم محمود بن عمر الزمخشري: أساس البلاغة، مادة (نصّ)، تحقيق: محمد باسل عيون السود، ج: 2، دار الكتب العلمية، بيروت، ط: 1، 1998م، ص: 444.

⁽³⁾ مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي: القاموس المحيط، مج: 2، دار الفكر، بيروت، (د، ط)، 1983م، ص: 331.

⁽⁴⁾ DUCOURT, TODROW: ENCYCLOPEDIA, DECTIONARY OF LANGUAGE, LONDON, 1979, P292

⁽⁵⁾ سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي: النص والسياق، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط: 1، 2001، ص: 17.

المكتفي بذاته، المكتمل في دلالته»⁽¹⁾.

وهذا يعني أنّ النص هو وحدة لغوية متكاملة تكون مكتوبة أو منطوقة 'وحدة معنوية مكتملة' دون إعطاء الاعتبار للمعيار الكمي (طويل، مختصر).

وبعد عرضنا لبعض تعاريف "النص" على المستوى المعجمي ننتقل إلى تعريفه على المستوى الأدبي، وتجدر الإشارة إلى أنّ تعاريف النص طغى عليها الطابع البنيوي وسبب ذلك أنّ البنيوية أول نظرية انطلقت منها جل المحاولات التنظيرية والمنهجية على أسس علمية متينة.

بناء على ذلك تجمع كل تعاريف البنيوية للنص على أنّه: «بنية لغوية مغلقة مكتفية بذاتها في ذاتها لإنتاج المعنى لا تحيل إلاّ عليها، طاقة تشتغل دونما حاجة إلى اعتبار سياق النشأة والتقبل»⁽²⁾.

وهذا يعني أنّ النص يخلق قوانينه الداخلية بنفسه فلا حاجة إذا إلى الرجوع إلى اعتبارات أخرى خارجة عن سياق النص قد تحيلنا إلى تميع دراسته وإخراجه عن طابعه الإبداعي.

أمّا التعريف السيميائي فإنّه يرى النص عبارة عن: «نظام غير لغوي، يقوم الكاتب فيه بإعادة توزيع نظام اللغة، وذلك بإقامة علاقات بين الكلام التواصل الذي يهدف إلى الإبلاغ المباشر»⁽³⁾. وهذا يعني أنّ النص عبارة عن نظام له خصوصية تتجاوز نظام البنية النصية وتتفاعل مع الأنظمة الأخرى التي تكمن خارج النص في حركة تداولية للدوال لتبليغ اللغة.

ونظرا للتشعب والتعدّد الذي يحكم مصطلح النص جعله صعب الحصر والإحاطة لكل خصائصه ومقوماته، والصعوبة ذاتها وجدناها حين أردنا الإلمام بمفهوم النص المسرحي، إلاّ أنّنا ارتضينا الوقوف عند مفهوم النص المسرحي حسب منظور "محمد الكغاط" فالنص المسرحي عنده «يتألف من عدة مكونات أدبية ودرامية، وكلما كانت هذه المكونات غنية في مدلولها، وعميقة في أهدافها، ومتكاملة

(1) تيري أنجلتون: نظرية الأدب، ترجمة: نادر ديب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط: 1، 1995، ص 169.

(2) محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب-مقاربة بنيوية تكوينية، دار العودة، بيروت، ط: 1، 1979، ص 21.

(3) kristiva julia : Recherches pour une sémanalyse. Editions seuil. 1969. P 19.

في بنائها، ومنسجمة في جمالياتها جعلت النص أكثر استعدادا للتغيير والتحويل⁽¹⁾.

فالنص المسرحي ما هو إلا تجسيد رؤيوي فني، إلا أنه يبقى عملية تركيبية إذا ما قورن بالأجناس الأدبية الأخرى، يحتاج في بنائه الدرامي لركائز وشروط ليس ميسرا الإمساك بها، فهو متعدد⁽²⁾ بمعنى لا يتوقف عند العالم المسرحي الذي ينسج خيوطه كاتب النص بل يتعداه إلى مستوى الإخراج والعرض، فالكاتب إذن هو أحد مبدعي هذا العالم الفني الموسوم بالنص المسرحي. وهذا ما أكسبه طابع التفرد الفني، وبالتالي فندت صفة الأدبية للنص المسرحي وتوشح بما يسميه المختصون في العصر الحالي بالخصوصية المسرحية.

واثر التغيرات التي أفرزتها المدارس المسرحية الحديثة ضمن موجة التجديد والتجريب رصدنا إشكالية حول النص المسرحي طرحت بشكل كبير في السبعينيات لما تحول الاهتمام بشكل كلي للإخراج المسرحي فأثر البعض إلغاء النص المسرحي، بمعنى إلغاء الكاتب والنص في العمل الدرامي الإبداعي والاشتغال لخلق خطاب مسرحي قوامه العرض/ المخرج دون أن يكون في ذلك تجاوز لمكانة الكلمة (النص) باعتبارها علامة ضمنية من علامات وخطوط العرض⁽³⁾، وفرض منطق التقنية كيفما تلونت شكلا ونوعا.

مع ذلك يبقى النص المسرحي إحدى المكونات الأساسية لاكتمال العمل المسرحي كيف لا وهو المنبع الذي يمد المسرح بالذخيرة الفكرية (إيديولوجية النص المكتوب).

و من المسلم به أن النص المسرحي في خطابه الثاني يعيش ولادة جديدة عبر الإخراج الذي يفصح خلاله عن جدارته الإبداعية، وتميز رؤياه الفنية، فما المقصود بالإخراج؟ و هل هو الآخر مسه لفح التضامن الجماعي ووحدة التصور؟ وكيف تلون في ردائه الجماعي؟

(1) محمد الكفاط: المسرح وفضاءاته، دار البوكيلي، القنيطرة، المغرب، ط: 1، 1996م، ص 175.

(2) ادريس قرقوة: التراث في المسرح الجزائري-دراسة في الأشكال والمضامين، ج: 1، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط: 1، 2009م، ص 317.

(3) عباس لطيف: مقاربة في الخطاب المسرحي العراقي استقصاء الظواهر ورؤى التجريب، صوت الآخر، ع: 454، تاريخ الإطلاع عليه:

6جانفي 2011. تاريخ النشر: 2010/10/08. <http://cinema-masrah.com>.

2/ في مفهوم الإخراج المسرحي:

ظهر الإخراج كمصطلح في النصف الثاني من القرن التاسع عشر مع تبلور العملية الإخراجية باعتبارها وظيفة مستقلة بعد أن كان عملية لاحقة يسند لها النص المسرحي ليحوّله إلى عرض، و مفهوم الإخراج نرصده معجميا واصطلاحا على النحو التالي:

أ/ الإخراج لغة:

ورد الإخراج في "المعجم الوسيط": «أخرج فلان: أدى خراجه واصطاد الخرج من النعام،

ويقال: أخرجت الراعية المرتع، أكلت بعضا وتركت بعضا،

وأخرج الناس: مر بهم عام نصفه جذب ونصفه خصب ...،

وأخرج الشيء: أبرزه»⁽¹⁾.

وخرج في "مختار الصحاح":

«خرج من باب دخل و (مخرجا) وقد يكون (المخرج) موضع الخروج، يقال خرج مخرجا حسنا، وهذا مخرجه.

والمخرج بالضم يكون مصدر إخراج، ومفعولا به، واسم مكان، واسم زمان، يقول (أخرجه) مخرج صدق وهذا مخرجه.

و(الاستخراج) كالاستنباط و (الخرج) و (الخراج) الإتاة، وجمع الخرج (أخراج)»⁽²⁾.

ووردت كلمة الإخراج في "القاموس المحيط" بمعان أخرى نوضحها فيما يلي:

«خرج اللوح، تحريجا: كتب بعضا وترك بعضا، والعمل جعله ضروبا وألوانا والمخارجة أن يخرج هذا

⁽¹⁾ إبراهيم أنيس، عطية الصوالي، عبد الحليم منتصر، محمد خلف الله أحمد: المعجم الوسيط، اصدار مجمع اللغة العربية، القاهرة، ط: 2، 1972، ص 224.

⁽²⁾ محمد بن أبي بكر عبد القادر الرازي: مختار الصحاح، مكتبة النوري، لبنان، (د، ط)، 1986م، ص 171، 172.

من أصابعه ما شاء والآخر مثل ذلك.

والتخارج أن يأخذ بعض الشركاء الذراء وبعضهم الأرض»⁽¹⁾.

أما معجم اللغة العربية و مصطلحاتها "الشامل" فقد صاغ معنى الإخراج كما يلي:

« خرج: خروجاً، مخرجاً، المخرج، أيضاً، موضعه وبالمضم مصدر أخرجه واسم المفعول، واسم المكان لان الفعل إذا جاوز الثلاثة، فالليم منه مضمومة تقول هذا مدحرجنا، والخرج الإتاوة»⁽²⁾.

و يقف معجم "الرائد" على معنى آخر إذ أراد بـ:

« خرج: يخرج، خروجاً ومخرجاً، برز من داخله إلى الخارج»⁽³⁾

وفي اللغة الفرنسية عنت كلمة ميزونسين mise en scène « التوزيع على الخشبة »⁽⁴⁾.

بمعنى أن الإخراج لغة هو إبراز بعض الأضرب والألوان الباهتة في العمل بتوزيعها على الخشبة .

ب/ الإخراج اصطلاحاً:

ومصطلح الإخراج كما جاء في المعجم المسرحي بالمعنى الواسع يدل على «تنظيم مجمل مكونات العرض من ديكور وموسيقى وإضاءة وأسلوب الأداء والحركة الخ وصياغتها بشكل مشهدي، وهذه العملية يمكن أن تصل إلى حد تقديم رؤية متكاملة للمسرحية هي رؤية المخرج وتحمل توقيع»⁽⁵⁾.

كما استخدم هذا المصطلح في بداياته ليدل على التشكيل الحركي للممثلين⁽⁶⁾ ثم أخذ دلالات

(1) محمد الدين محمد بن يعقوب: القاموس المحيط ، ص 185.

(2) محمد سعيد اسبر ، بلال جنيدي: الشامل: (معجم في علوم اللغة العربية ومصطلحاتها) ، دار العودة ، بيروت ، ط:1 ، 1981م.

(3) جبران مسعود: معجم الرائد: (معجم لغوي عصري) ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط:3 ، 1978م.

(4) ماري إلياس وحنان قصاب حسن: المعجم المسرحي ، ص 7.

(5) المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

(6) المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

أخرى صاحبت التطور الذي لحق مفهوم الإخراج فدلّ « على مجمل العملية الإخراجية »⁽¹⁾، ومع ذلك بقيت كلمة ميزانسين mise en scène الفرنسية مستخدمة في بقية اللغات للدلالة على التشكيل الحركي إلى جنب كلمات أخرى تدخل في فلك الإخراج بمعناه الأشمل⁽²⁾.

والإخراج بمعناه المعاصر يشمل جملة من العمليات وهي:

« - إدارة الممثل وتحديد طابع الأداء.

- تقديم قراءة محدّدة للنص والتعبير عن المعاني الكامنة فيه من خلال أدوات يتبناها العرض، وتحديد أسلوب العرض.

- توضيح الحدث الدرامي أو معطيات النص في فضاء ما، وترتيب عناصره والتنسيق بين مختلف مكونات العرض.

- التنسيق بين مختلف العاملين في مجال بناء العرض المسرحي من أجل تشكيل الوحدة العضوية للعرض المسرحي⁽³⁾.

وفي خلال ما سبق نجد 'ميشال كورفان' يعرف الإخراج بأنه: « نشاط في يقوم على تنظيم وبناء الوحدات المكونة للعرض انطلاقا من وجهة نظر المخرج. ويتحدد الإخراج كنشاط بالتحكم وبتوجيه كل عناصر العرض المسرحي كالفضاء، واللعب (التمثيل)، واللباس والإضاءة، الصوت، وطريقة ضبط المؤثرات، على أن تكون هذه العناصر لخدمة توجه واحد تركز من خلاله نظرة المخرج ورؤيته الخاصة في طريقة عرض النص الدرامي⁽⁴⁾.

والتأمل لهذين التعريفين يدرك الخلط الحاصل في المصطلحات بين مفهوم الإخراج ومهام المخرج، فكلا التعريفين لم يتطرقا إلى التعريف بمصطلح الإخراج بل تناولوا العرض وبدقة لمهام المخرج.

(1) المرجع السابق ، ص 7.

(2) المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

(3) المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

(4) michel corvin: dictionnaire encyclopédique du théâtre 1-z , Larousse, Parie , 1998, p 1113.

وهذا الخلط الاصطلاحي لا يتوقف عندها هنا، بل تعداه لغيره وأضحى من الإشكاليات التي تواجه الباحث لهذا الدرس المسرحي (الإخراج) بحكم أنها تدور في الفلك نفسه، و من أهم هذه المصطلحات ما يعرف بـ 'فن الإخراج' و 'عملية الإخراج'، و 'الإرشادات الإخراجية'، فكل مصطلح مما سبق يحمل في طياته وحدة دلالية مستقلة عن الآخر تقتضي منا إدراك جوهرها بدقة لمعرفة الحدود الفاصلة بينها وبين غيرها ومن ثم إلى تحديد نقاط التماهي والمشاركة في المعنى والماهية.

أما 'فن الإخراج' فيقول بشأنه 'أحمد أمل': «هو مصطلح مركب من كلمتين، تشير فيه كلمة "فن" إلى أنه عمل يعتمد على الإبداع والصناعة والحرفية، وكلمة "إخراج" إلى أنه عمل يعتمد على التركيب والإنشاء لإنجاز تكوين عام وبهذا يجمع بين العملية الإبداعية والعملية التكوينية»⁽¹⁾.

و'فن الإخراج' في اعتقاد كل من 'بدري حسّون فريد' و'سامي عبد الحميد' هو: «عملية تجسيد النص المسرحي بواسطة العناصر البصرية والسمعية والحركية على خشبة المسرح»⁽²⁾.

وأما 'الكسندر فين' فيرى أنّ 'فن الإخراج' «ليس بالضرورة هبة الهبة أو سرا من الأسرار، إنّما هو فن يمكن أن نتعلمه كما نتعلم أي فن آخر»⁽³⁾.

أي أنّ فن الإخراج بهذه المفاهيم عمل تطبيقي أكثر منه نظيري.

في حين مصطلح 'العملية الإخراجية' - وإن أوحى في إحدى أضربه بأنه مرادف لمصطلح الإخراج - ينبنى «أساسا على أنه عملية تخطيطية قصد تحقيق فعل داخل زمان وفي مكان محدّد بكل أبعاده»⁽⁴⁾. ومنه فإن العمل الإخراجي تجسيد لإنتاج إبداعي يتمتع بقسط وافر من الحرفية في استعمال آليات الإخراج وهذا كله أعطى الأهلية لفن الإخراج أن يكون "فن تجسيد".

وتعرف الإرشادات الإخراجية من قبل 'وليد البكري' عبر موسوعة أعلام المسرح

(1) أحمد أمل: نظرية في فن الإخراج-دراسة في إشكالية المفهوم-، ج: 1، مطبعة النشر المغربية، الدار البيضاء، المغرب، ط: 1، 2009م، ص 11.

(2) بدري حسّون فريد و سامي عبد الحميد: مبادئ الإخراج المسرحي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، (د.ط)، 1981م، ص 5.

(3) محمد بيتر: مبادئ في التمثيل والإخراج، مطبعة رويغي، الأغواط، ط: 1، 2007م، ص 39.

(4) أحمد أمل: نظرية في فن الإخراج-دراسة في إشكالية المفهوم-، ص 11.

و المصطلحات المسرحية على أنها تلك: «.. الملاحظات التي تضاف إلى النص المسرحي وتحتوي على المعلومات اللازمة للعرض و التي لا تتضح من الحوار نفسه، و هي تعنى عموماً بـ (أ) حركات الممثل و (ب) المشاهد أو المؤثرات المسرحية..»⁽¹⁾.

أي أنّ الإرشادات الإخراجية هي عبارة عن تعليمات تقنية تلمس في مادة العرض، لا يفصح عنها الحوار، لتجعل من العملية المسرحية مكتملة الأداء، منتظمة السير، وفقاً لما يمليه الكاتب الدرامي لإستئثار بناء العرض المسرحي.

ومنه نستنتج أنّ الإخراج هو عبارة عن تأويل وقراءة للمخرج من خلاله يحاول إبراز ما بداخل النص من مكنونات فكرية، يعكسها لتحقيق نوع من التجسيد للكلمة المكتوبة في أفعال دينامية درامية بمساعدة العناصر البصرية المرئية والصوتية المسموعة، والحركية المحسوسة دون الحيلولة لإجهاض إيديولوجية النص.

والحقيقة أنّ مهمة الإخراج لم تكن وليدة الصدفة بل هي تقليد تزامن وبداية الأعمال الإبداعية المسرحية الأولى التي عرفها الإنسان؛ إلاّ أنّها لم تكن مستقلة عن مهمة الكاتب المسرحي، بل كانت التوجيهات التي تضيء على الإنتاج المسرحي ليست وفقاً على أي طرف في العملية المسرحية، ويستطيع أن يساهم بها أي فرد من المجموعة (الكاتب، قائد الفرقة، ممثل، سينوغراف ..)، أي أن صفة الجماعية لهذا الفن ارتبطت به منذ البدء إلاّ أنّها لم تكن محددة بالشكل المتعارف عليه حالياً.

وما لاشك فيه أن روح المشاركة الجماعية التي تحرك النشاط المسرحي هي منطلق الإلهام للقيام بالمهام الإخراجية بشكل جماعي حسب ما هو متعارف عليه حالياً، فضلاً عن ذلك الزخم المتوافر على الساحة الفنية في المبادئ الإخراجية وحرص المخرجين المسرحيين الوقوع في شرك الإسفاف في ذمة العمل المسرحي نتيجة النمذجة والقبولة في إطار مدرسة وتوجّه معين دون غيره، استدعت الضرورة لاستحضار الرأي والرأي الآخر، والتنسيق فيما بينهما للخروج برؤيا موحدة منسجمة يتعاقد فيها الخلق التشكيلي الإبداعي.

(1) وليد البكري: موسوعة أعلام المسرح والمصطلحات المسرحية، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان، (د.ط.)، 2003م، ص9.

وفي محاولة منا لتمثل الخطاب المسرحي بكامل عناصره وأطرافه (النص، الإخراج، المتلقي) نلمس ذلك التشابك والتعقيد الذي تقوم عليه العملية التواصلية في الخطاب المسرحي، تجعلنا نرى و بشكل جلي طبيعة ونوعية العلاقات التفاعلية التي تتبلور بين وحدتي النص والإخراج في خلق العمل الإبداعي نصل بعدها للتأكيد على أنّ خطاب (المؤلف، المخرج) إحدى هذه الخطابات المتعددة المكملة لبعضها البعض والتي يتم خلالها إدخال ديناميكية على مولود قادم للحياة في صورته الأولية انطلاقاً من كونه علامة لغوية (النص).

ومكمن التعقيد في السلسلة التواصلية للعمل المسرحي هي المزاوجة في وحدة واحدة بين وظيفتي الإرسال والتلقي نظراً لكون العملية التواصلية الواحدة تخلق من رحم عمليات سابقة توالدت باعتبارها نتيجة حتمية لها، نحو: يكون المخرج مرسلاً بعد أن كان متلقياً -تلقى رسالة المؤلف 'النص'- على ثلاث مستويات، الأول عندما يقدم توجيهاته الإخراجية لطاقم العمل (الممثل، المصور، مسؤول الصوت و الإضاءة والملابس والديكور..) خلال رؤيته الركحية، و الثاني حين يمارس على النص تغييرات تخدم التشكيل الرؤيوي الركحي لديه، أما الثالث حين يقدم عرضه للمتفرج، إلاّ أنّه ما يلبث حتى يتحول إلى متلقي لما تخضع رؤياه الإخراجية للمبادئ التقنية والسينوغرافية التي ينصح بهام مسؤول الإضاءة أو الصوت.... بغية تعديل أو تحسين للعمل الإبداعي المسرحي من الزاوية التقنية، كما يتحول مرة أخرى إلى متلقي في حالة ما تدخل مؤلف النص في تحويلات قراءة المخرج لنصه، أو عندما تصله رسالة نقدية استهجانية أو استحسانية من قبل المتفرج.

ثانيا/ أسباب التأليف الجماعي:

لقد كانت الممارسة المسرحية الجماعية في المسرح الجزائري إحدى أبرز الظواهر التي اتسم بها بدءاً من فترة السبعينيات على يد شباب كان يهدفوا إلى الإبداع من جهة، ومسايرة المستجدات الحاصلة محلياً وعالمياً من جهة أخرى، وبهذه الكفاءات الشبانية اجتاز المسرح الجزائري محطات عديدة لينتقل إلى مراحل أكثر نضجاً اقتضتها رياح التغيير سواء على مستوى الأحداث السياسية والاجتماعية أو النظريات الفنية والتقنية، وهذا المسعى أثمر أعمالاً فنية تبحث عن رسم خصوصية محلية في ضوء موجة التجديد والتحديث التي استدعتها مرتكزات الإبداع للارتقاء بالفعل المسرحي على وجه الخصوص باعتباره المعيار الأمثل لقياس ثقافة الشعوب.

وقد عدّ الوسط المسرحي الجزائري مقولة(*) الكاتب الألماني 'برتولد بريخت' الميثاق العملي الذي التزم به جل الشباب الهاوي في تقديمه للأعمال المسرحية الموسومة بالصبغة الجماعية، وبدأت فعلاً رحلة التغيير الشبابي تنشد الجدة والبحث والإبداع والخلق فبدأ البحث عن شكل آخر للكتابة المسرحية، تجسد في التأليف الجماعي أو بالأحرى الإعداد الجماعي لأن موجة التغيير مست الخطاب المسرحي ككل (النص/ الإخراج) وتعدت فيما بعد لبلوغ المتلقي.

وهذا ما استدعانا لضرورة الوقوف على عتبات هذه الظاهرة -الإبداع الجماعي- التي أضحت سمة بارزة لونت مصنف المسرح الجزائري بمختلف مسارحه الجهوية لفترة زمنية هامة، فما هي يا ترى الأسباب الحقيقية الدافعة لظهور هذا اللون من الخلق والتجريب؟

ولا ريب أن تكون وجهة التضامن الجماعي التي رسمتها الدولة لمعركة البناء الاجتماعي والسياسي الاشتراكية كان لها بالغ الأثر كي يتم إسقاطها و القياس عليها حل مشكلات طرحت أساساً حول النشاط والفعل المسرحي، وفي هذا يقول 'حفناوي بعلي': «التأليف الجماعي هو ضرب

(*) مقولة برتولد بريخت في تعريفه للمسرح والدور الذي يلعبه في التوعية والتحرير على التغيير: "على المسرح أن يعزّي الأوضاع المتعفنة وأن يطرحها أمام جمهور المتفرجين مشيراً للخطأ وناقداً له ومشسراً للصواب ومؤكداً له"، (ينظر جروة علاوة وهبي: ملامح المسرح الجزائري،

من التضامن الجماعي، ويشكل وحدة في الفكر والتصور والاستجابة للشعار الذي كان سائدا لأكثر من عشرين عاما "وجوب وحدة التصور والتفكير" ⁽¹⁾.

وقد وجد الشباب الهاوي ضالته عبر هذا التوجه باعتباره أسلوبا من الأساليب التجريبية التجديدية التي تبنتها بعض المسارح العربية في: 'لبنان' و'فلسطين' و'تونس' ⁽²⁾ بغية تكسير « وتيرة النمطية التي اتسمت بها الكثير من الأعمال المسرحية، فسكنها هاجس التغيير والتجريب ولكنه ليس التغيير من أجل التغيير فحسب، إنما التغيير الذي يؤدي أكله ولو بعد حين » ⁽³⁾. ولتحقيق هذا المسعى التجديدي كان لابد من اختيار القدرات الجماعية ووضعها على المحك في المختبر المسرحي لاستكشاف الأنا (الحلي) عبر نمط فني له خصوصية فكرية وجمالية وفنية تميزه عن الآخر (العالمي) عبر جملة من العناصر التي ينبنى عليها الفعل المسرحي، وأولى هذه العناصر: "النص الدرامي".

في البدء كان البحث عن خلق نص درامي لتجاوز أزمة ندرة النصوص المسرحية وغيابها وضعفها بالنسبة لما هو موجود من نصوص مترجمة أو معربة؛ وحقيقة « أن بروز ظاهرة التأليف الجماعي يظهر بالدرجة الأولى في غياب النص المحلي الذي يغني عن النص المترجم أو النص المعرب أو النص الجاهز وإخراجه وعرضه » ⁽⁴⁾.

ثم تراءت لهؤلاء الشباب إلزامية البحث عن النص الدرامي الجيد وذلك للخروج من شرك أزمة الإسفاف والنمذجة و الجهوزية التي سقط فيها الفعل المسرحي -العربي ككل-، فكان بذلك البحث عن نص درامي بديل من المخطات التي استوجب التجريب على مستواها للحصول على نص متميز يساهم في تجاوز أزمة النص الدرامي، وفي الوقت ذاته يرضي طموح المسرحيين الذين تمذهبوا بروح التحديث والتجريب ⁽⁵⁾.

⁽¹⁾ حفناوي بعلي: أربعون عام على خشبة مسرح الهواة في الجزائر، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة، الجزائر، ط: 1، 2002م، ص 298.

⁽²⁾ ماري إلياس وحنان القصاب حسن: المعجم المسرحي، ص 13.

⁽³⁾ ليلى بن عائشة: بنية الخطاب العربي المعاصر بين ثنائية التجريب والإبداع-دراسة انتقائية لنصوص وعروض من المسرح العربي-، ص 327.

⁽⁴⁾ حفناوي بعلي: أربعون عام على خشبة مسرح الهواة في الجزائر، ص 299.

⁽⁵⁾ ليلى بن عائشة: بنية الخطاب العربي المعاصر بين ثنائية التجريب والإبداع-دراسة انتقائية لنصوص وعروض من المسرح العربي-، ص 315.

وكان لتصاعد امتحان المسرح العربي بشكل عام والجزائري بشكل خاص لعملية الاقتباس والترجمة أن عمّق من أزمة النص الرسالي، لعدم تجاوبه وتفاعله مع جملة الأسئلة التي طرحتها انجازات تلك الفترة الزمنية بمختلف أبعادها النهضوية « فكان طبيعيا على الهواة من الشباب أن يتأثروا بياسين وبريخت، ولقد وصلوا في نهاية بحثهم إلى فكرة التأليف الجماعي »⁽¹⁾.

ومن أسباب اللجوء إلى التأليف الجماعي أيضا هو الرغبة في إحداث نوع من التغطية للرداءة والضعف وعدم صلاحية عرض بعض النصوص المسرحية المحلية الموجودة، ولعل مبدأ المشاركة من ذوي المجال نفسه يفتح أفقا و طرقا جديدة تكفل حل « ..هذه المعظلة الفنية خاصة إذا نظرنا إلى الجانب المتعلق باكتمال العناصر الفنية في كل نص يرشح للتشخيص والعرض، باعتبار أن العاملين في الحقل المسرحي، أدرى من غيرهم بهذه العناصر وأكثر من غيرهم مقدرة على توفيرها في النص المسرحي »⁽²⁾.

ومن أسباب ذبوع هذه الظاهرة أيضا عدم قدرة وعجز الشباب عن كتابة نص مسرحي متكامل لقلّة خبرتهم في هذا الميدان من جهة، وافتقار الساحة الوطنية الفنية للموروث النصي والبصري الكبير الذي يتكئ عليه المبدعون من جهة ثانية، وهذا ما جعل الشاب الهاوي يتخبط في مدارات الدرامية دون الحيلولة لبلوغ مركزها، ولعل مسعى الشباب الجماعي خطوة نحو مغازلة هذا البعد الفني وبناء تقاليد في إطاره في ضوء الجماعة⁽³⁾؛ لأنّ النص المسرحي لا يتوقف لكونه « حامل لمضامين تعبيرية خبرية، ولا هو مجرد تراكيب شكلية خالصة بلا معنى، كما هو في كثير من ترجمات وأعمال بعض مدعي الحداثة، وإنّما هو رؤية ورأى يتوافق فيها عمق المضمون مع بلاغة الشكل توافقا جيميا لا سبيل فيه للفصل بين كليهما »⁽⁴⁾.

كما استند دعاة هذه الظاهرة على مبررات اجتماعية « تتعلق بظهور قوانين الادارة الجماعية

(1) مخلوف بوكروح: ملامح عن المسرح الجزائري ، ص 57.

(2) جروة علاوة وهبي: ملامح المسرح الجزائري ، ص 92.

(3) إدريس قرقورة: التراث في المسرح الجزائري- دراسة في الأشكال والمضامين-، ص 317.

(4) المرجع نفسه ، ص 326.

أو القانونية لوسائل الانتاج في الجزائر لهذا [طالبوا بوجوب] تعميم هذه الطريقة على الانتاج الفني والمسرحي»⁽¹⁾.

وفي موضع آخر نجد المخرج الجزائري 'مصطفى كاتب' في معرض حديثه عن التأليف الجماعي يأتي على ذكر أغلب الأسباب السالفة الذكر ويحصرها في سببين في قوله: «... على الرغم من أن هذا الاتجاه مبرراته الموضوعية والاجتماعية... فإن غياب النص المسرحي وعدم قدرة شاب صغير - في إشارة منه إلى فرق الهواة من الشباب - على كتابة مسرحية كاملة بمفرده، هما السببان الرئيسيان لظاهرة التأليف الجماعي»⁽²⁾.

كما عرفت ظاهرة التأليف الجماعي ضمن موجة التجريب - كما سبق و أن أشرنا لذلك - للتخفيف من أزمة غياب الإطارات إلى جنب غياب النص « عرفت... ضمن توجه التجريب والتجديد اعتبارا من الستينات.. وقد كانت في بعض الأحيان وسيلة للخروج من مأزق غياب الكوادر المختصة وعدم توفر نصوص مسرحية ملائمة..»⁽³⁾، فالشباب الذي كان وقتها يحرص على التأليف والإخراج في الجزائر لم يكن من ذوي الثقافة العالية والمتخصصة، كما أنه لم يطلع على أحدث الطرق للكتابة المسرحية الأوروبية آنذاك، ولا حتى دارس لأبسط التقنيات المنتهجة في المدارس الإخراجية، كما أنّ الفئة القليلة المتكونة في هذا المجال كانت ما تزال تتابع دراستها في 'بلجيكا' و 'فرنسا' و 'إيطاليا'...، وهذه الكوادر الأكاديمية لم تدخل الوطن إلا مع إشراقة الثمانينيات.

ويعتد بفكرة التأليف الجماعي لحل المأزق القائم حول مرجعية لمن السطوة؟ أهى للمؤلف ومن ثمة النص، أم للمخرج ومن ثمة العرض؟ ومن خلال هذه الرؤيا الجماعية لفك النزاع تم أيضا عبرها بعث روابط وصلات لها بعد توعوي « يحقق وجوده في العمل الجماعي، وفي المشاركة الجماعية المنتجة في تكوين عمل جماعي يلغي دكتاتورية المؤلف/ النص الأدبي، ويلغي المخرج/ نص العرض، ليعطي لكل عناصر الفرقة إبداعيتها وحيويتها وشفافيتها داخل خطاب قائم على حيوية الجماعة

(1) مخلوف بوكروح: ملامح عن المسرح الجزائري ، ص 57..

(2) علي الراعي: المسرح في الوطن العربي ، ص 478، 489.

(3) ماري إلياس وحنان قصاب حسن: العجم المسرحي ، ص 2.

في المشاركة وفي الإنتاج الفني و الجمالي الدال على فعل التحوّل في كتابة النص وفي إخراجه وفي تقبله»⁽¹⁾.

كما أنّ الإبداع الجماعي على مستوى الإخراج لم يكن بمعزل عن التجريب والتجديد والخلق فقد تولدت الرغبة لدى المخرجين « لتغيير نمط الإخراج التقليدي بغرض إيجاد طرق أوسع للابتكار والتجديد، للخروج عن كل ما هو متجاوز، وللبحث عن فضله أرحب يمكن من خلاله توسيع دائرة التأثير على المتلقي»⁽²⁾.

وحاجة بعض المخرجين إلى الابتعاد عن الأشكال المألوفة والمجتررة فاهتدوا إلى إدخال المتلقي/ المتفرج ضمن اللعبة المسرحية بإعتباره عضوا فاعلا في العمل المسرحي وبإمكانه الحيلولة لـ « كتابة نص آخر يعتمد وينطلق من الارتجال الجماعي ومن ثم يواكب ..المراحل المتعددة التي تسير عليها البروفة وعملية الارتجال التي تنتجها»⁽³⁾، وعليه ترسم جسور التواصل لتحقيق مبدأ التفاعلية الثلاثية (نص/ عرض/ متلقي) بدلا من النص الأدبي والعرض التقليدي والمتلقي الهامشي.

وفي معرض حديث المنظر العربي 'سعد الله ونوس' عن أوجه البحث التي يقوم بها المخرجون العرب لإضفاء لمسة إبداعية جمالية جديدة تختلف عن ما هو سائد لا تعدو أن تخرج عن البحث على الخصوصية المحلية وخلق أشكال فرجوية في سياق عروض مسرحية بنفس جماعي « البحوث التي قام بها هؤلاء المخرجون إنّما تندرج في هذا البحث الدائب عن مسرح له خصوصيته المحلية، وله في الوقت ذاته قيمته الإبداعية، طبعا اتخذ هذا البحث دروبا عديدة، وجرب أشكالاً كثيرة... منها الإفادة من أشكال الفرجة المعروفة وتوظيفها في سياق عرض مسرحي حديث، ومنها التأليف الجماعي، وكل هذه المحاولات أغنت مسرحنا ..»⁽⁴⁾.

(1) عبد الرحمن بن زيدان: خطاب التجريب في المسرح العربي ، مطبعة سندي ، مكناس ، المغرب ، (د.ط.) ، 1997م ، ص8.

(2) ليلى بن عائشة: بنية الخطاب العربي المعاصر بين ثنائية التجريب والإبداع-دراسة انتقائية لنصوص وعروض من المسرح العربي-، ص 326.

(3) أحمد شرقي: المسرح العربي بين الاستعارة والتقليد ، ص1 ، تاريخ الإطلاع عليه: 2013/02/27م ، تاريخ النشر: 2012/12/25

<http://www.elaph.com/web/culture/>

(4) سعد الله ونوس: الأعمال الكاملة ، ج3 ، دار الآداب ، بيروت ، ط:1 ، 2004م ، ص456.

وتجدر الإشارة إلى أنّ فكرة التأليف الجماعي لم تسلم من النقد بل وجدت تيارا يستهجنها ويرفضها ليس من أجل الرفض فقط وإنّما من أجل أن تحفظ الأدوار والأماكن في العملية المسرحية وبدل الحشوية في أدوار أخرى قد تسهم في ركافة وضعف الإنتاج المسرحي فالأفضل أن يجتهد كل فرد في دوره لارتقاء الإنتاج المسرحي ككل، وهذا ما أدلى به الصحفي 'نور الدين مرداسي' في معرض حديثه عن محدودية هذه العملية في الخلق والإبداع حيث يرى أنّ « السؤال الذي يطرح تجاه الكتابة الجماعية هو كمايلي: "هل من المعقول أن يقوم ممثل بعمل الكاتب المسرحي"، ويكتب المسرحية وجوارها وصحيح أنّ تجربة الممثل في الكتابة هامة جدا، لكن من الأفضل أن يحسن تمثيله من خلال نص جيد»⁽¹⁾.

فمعيار الاحتكام الذي استند عليه هذا الصحفي هو نجاح وجودة العمل والذي لا يمكن بلوغه إلا عن طريق التركيز لتحسين الأداء بحسب الدور المخول له ضمن العمل المسرحي.

كما يذهب البعض الآخر إلى الاعتقاد باستحالة التأليف الجماعي من وجهة النظر الإبداعية؛ لأنّ المسرحية نحو القصيدة واللوحة الزيتية عمل فردي من حيث التأليف لها قابلية الجماعية إلى حدّ ما بالجانب الحرفي و التقني⁽²⁾.

ويؤكد 'نديم معلا' أنّ الإبداع الجماعي « مهما أظهر من قدرة على التوحد، يحمل نرجسية، هي في نهاية المطاف صنو الفردة والخصوصية »⁽³⁾.

ويدعم هذا الرأي كلا من 'لطفى بن السبع' و'محمد الطيب دهيمي' و 'محمد شنيوني' و'محمد بلعروسي'^(*)، معتبرين أنّ الإبداع الجماعي تأليفا وإخراجا معتد به على الورق، أي حضور شرفي على واجهة العمل المسرحي، لكن عمليا أكدت التجارب الميدانية أنّ رؤى أحد الأعضاء

(1) بوعلام رمضان: المسرح الجزائري بين الحاضر والماضي ، ص 39.

(2) حفناوي بعلي: أربعون عام على خشبة مسرح الهواة في الجزائر ، ص 300.

(3) نديم معلا: في المسرح في العرض المسرحي ، في النص المسرحي - ، قضايا نقدية ، مركز الإسكندرية للكتاب ، القاهرة ، ط 1: ، 2000م ، ص 217.

(*) معلومات وردت في لقائي الشخصي مع الأستاذ لطفى بن السبع مدير المسرح الجهوي لأم البواقي والأستاذ محمد الطيب دهيمي مدير المسرح الجهوي لقسنطينة و الأستاذ شنيوني محمد مدير قسم الإنتاج المسرحي بالإذاعة ، والمخرج 'محمد بلعروسي' بالمسرح الجهوي لوهران.

هي التي تسيطر على مجريات العمل الإبداعي إن تأليفاً أو إخراجاً، كما أنّ النشاط المسرحي العملي فيما بعد أكدّ لنا أين تكمن مواطن الإبداع الحقيقية في ذوات أولئك المبدعين واستطعن أن نقف على رديتها من جيدها، فالجيد لم تجنح مواهبه للزوال بالرغم من مختلف التغيرات التي تحكمت في الإنتاج المسرحي بل واكبت كل فترة بتغييراتها ومعطياتها و أثمرت أعمالاً مسرحية أقل ما يمكن القول عنها إنّها ذات نضج سياسي واجتماعي كبيرين. أمّا الرديء فلم تقم له أي قائمة بعدها.

كما أنّ اختلاف المدارس الإخراجية المتبينة من قبل المخرجين تقف عائقاً أمام تحقيق تكامل ومزاوجة وظيفية للأسس التي تقوم عليها كل مدرسة إخراجية وهذا من شأنه أن يشتت العمل المسرحي بدل تحقيق الانسجام بين ثناياه.

وتضيف الأسماء السالفة الذكر استحالة نجاح هذا اللون من التجارب المسرحية لأن العائد المالي الذي يمكن تحصيله من خلال العروض المحققة، لا يمكنه بأي حال من الأحوال أن يوزع على عدة حصص مادية متساوية لرمزيتها وقلتها، ولا يمكن إعالة عدة أسماء منتجة للعمل الإبداعي بواسطتها.

وما يؤخذ على وجهة التأليف الجماعي أنّها تستطيع أن تؤدي « إلى تبعثر الجمهور من جهة وإلى تشويش الرؤية من جهة ثانية، وكذا إلى عدم وجود وحدة موضوعية وعضوية في النص »⁽¹⁾؛ لأنّ النص المسرحي يحتاج إلى « وحدة داخلية و تفاعل داخلي مقترن بلحظة الزمن النفسي وقوة ذاتية تحافظ على الخط العام مما لا يتحقق في التأليف الجماعي الذي يبدو عادة وكأنّه نوع من (الكولاج) لمجموعة من الأزمنة النفسية والمستويات التعبيرية »⁽²⁾.

وفي اعتقادنا أنّ الكتابة الجماعية إحدى السبل المنتهجة في مجال التجريب لم تعالج مشكلة أزمة النص المحلي فقط بل « كسرت طوقاً من محاولات الكتابة التقليدية في اتجاه تأسيس كتابة مسرحية جديدة يشارك فيها الممثل والجمهور على السواء... »⁽³⁾، وبالتالي كسر الرتابة والملل بكتابات تشترك فيها

(1) جروة علاوة وهي: ملامح المسرح الجزائري ، ص 92

(2) حفناوي بعلي: أربعون عام على خشبة مسرح الهواة في الجزائر ، ص 299 ، 300.

(3) احمد فرحات: أصوات ثقافية من المغرب العربي ، الدار العالمية ، بيروت ، ط: 1، 1984م ، ص 185.

مجموعة من العقول وأكثر من وجدان خاصة وأنّ لها قدرة طوعية على التقاط اليومي والراهن بسرعة لا يقدر عليها الكاتب الفرد.

ثم إنّ هناك هدفا نبيلًا في أسلوب الخلق الجماعي للعمل المسرحي -حسب قدور نعيم- « وهي الحيلولة دون أن يكون الممثلون ببغوات وقردة وقرافوزات وروبوتات، ذلك أنّ اشتراكهم الفعلي في عملية الخلق الفني يضمن لهم أن يصبحوا فنانين واعين ومسؤولين ونشطين»⁽¹⁾.

ومما سبق نخلص إلى أنّ جل الدوافع التي شيدت منحى التفكير في الإبداع الجماعي لا تكاد تخرج عن كونها إمّا فكرية أو فنيّة خدمت الأيديولوجية الاشتراكية.

⁽¹⁾ علي الراعي: المسرح في الوطن العربي ، ص 477.

ثالثاً/ واقع الإبداع الجماعي في المسرح الجزائري المعاصر

لقد لقيت تجربة الإبداع الجماعي في الفعل المسرحي صداها بالجزائر في السبعينيات، وهي تجربة لا تعدّ شذوذاً، خاصة ونحن نعقل أنّ المسرح فن جماعي بالفطرة يكفل حرية الإبداع المشترك الواعي لصقل المواهب وإثراء التجارب فهي إذا ظاهرة في عمومها مقبولة و صحية شددت سواعد الريبارتوار المسرحي الجزائري عبر قطبيه المحترف والهواوي للوصول إلى المبتغى الترقوي من العملية المسرحية.

ولنا أن نستدل على هذا المنحى بتجربة (فرقة البحر) لمدينة مستغانم عبر أحد ممثليها المدعو بـ 'قدور نعيمى'، يقول: «لقد [وجدنا] أنّ هذا الأسلوب هو الوحيد المؤدي إلى إثراء العمل الفني لأنه يعتمد الروح الجماعية والتعاون الكامل بين الفنانين»⁽¹⁾ للخروج عن الدروب المألوفة و الأشكال المجتررة و الجاهزة.

ثم يمضي 'قدور نعيمى' نافيا أن يكون أمام تبني الفرقة لأسلوب الخلق الجماعي أي نوايا مبطنة نفعية كانت أو مادية أو حتى مسامرة الموضة^(*).

وتجسد هذا المجهود الإبداعي الجماعي في أوجه متعدّدة خلصنا إليها بعد جملة من الإطلاعات منها:

1/ اشتراك مجموعة مؤلفين في خلق النص أو اقتباسه بغية عرضه.

2/ اشتراك مجموعة من المخرجين (في الغالب مخرجين فقط) في تأليف نص مسرحي ثم إخراجة.

3/ مساهمة المتلقي في البناء المشهدي للعروض من خلال حضوره للبروفات و عرض رأيه، ومشاركته أداء زمن العرض.

(1) المرجع السابق ، ص 476 ، 477.

(2) لقد عرف المسرحيون الجزائريون الكتابة الجماعية في منتصف الأربعينيات و الخمسينيات في إطار ما عرف بالمسرحية الوظيفية وهذا ما يؤكد على أنهم دخلوا التجربة موضة اقتداء بالمشاركة (لبنان وفلسطين)، (ينظر ليلي بن عائشة: بنية الخطاب العربي المعاصر بين ثنائية التجريب والإبداع-دراسة انتقائية لنصوص وعروض من المسرح العربي-، ص 319 ، 320)

4/ ورشات الكتابة الجماعية للنص المسرحي (سنأتي على ذكرها لاحقاً).

5/ إسهامات وتعديلات فريق العمل التقني (سينوغراف، مسؤول الديكور، الصوت،

الإضاءة...) خلال العرض، ومنه تعديل نص العرض/نص المخرج.

وسنأتي على تمثيل هذه الأوجه على تجربة الإبداع الجماعي الجزائري في سيرورة حديثنا عن الإبداع الجماعي بشقيه: التأليف/النص، والخراج/العرض.

1/ تجربة التأليف الجماعي:

الكتابة الجماعية هي ضرب من الكتابة التي تخلق وتتنفس وتحيا على خشبة المسرح، تبتتها الفرق الهاوية في الجزائر هذه الأخيرة التي شددت أزر المسارح الجهوية بدءاً من بداية تأسيسها، لكن إذا ما عدنا للوراء وجدنا لهذه الظاهرة جذوراً متأصلة قبل هذه الفترة الزمنية بأشواط كثيرة - منذ 1945م -، و ظهورها الخافت أحال إلى قبرها، وما كان لهؤلاء الشباب إلا إعادة إحيائها لسد الفراغ الفني بصورة تتماشى و أذواقهم و متطلبات حياتهم، وأفضل دليل على قولنا ما وجدناه من عناوين مسرحية بثها 'أحمد بيوض' في ثانيا مألّفه الموسوم بـ(المسرح الجزائري -نشأته وتطوره-) وهي: "آخر وداع" 1945م، "زواج العقونة" 1950م، "المليونيرات الثلاث" 1953م، كما ذكر 'أحمد بيوض' ضمن مألّفه أعمال مسرحية ذات تأليف ثنائي نحو: مسرحية "الأثرياء الجدد للسوق السوداء" لـ 'محمد خطاب' و 'باشطارزي' 1945م، ومسرحية "أميرة الأندلس" لـ 'باشطارزي' و'حبيب رضا' 1949م، ومسرحية "بوناقة" لكل من 'باشطارزي' و'عفار معمر' 1953م، ومسرحية "المكار" لـ 'باشطارزي' و'باش جراح' 1953م.

وقبل أن نعرّج إلى عرض تجارب المسارح الجهوية في التأليف الجماعي والثنائي ارتأينا أولاً فك اللبس الذي يمكن للقارئ للوهلة الأولى أن يعترض سبيله ويشتت قراءته، وهذا اللبس يس ما إذا كان العمل الثنائي (تأليف/ اخراج) يندرج ضمن الأعمال الجماعية؟ وما هو معيار الاحتكام لهذه الوجهة؟

لقد انطلقنا من فكرة مفادها أنّ الجماعية في الإبداع يتحكم فيها مبدأ "المشاركة"، بغض النظر عن تعداد الوحدات الفاعلة في تحقيق المشاركة، وبما أنّ الإبداع الثنائي (تأليف/إخراج) يتوفر على معيار المشاركة في إحداث فاعلية ما إن كتابة أو إخراجاً؛ فهي إذن علاقة جزء بالكل -علاقة ضمنية-، وهذا ما دفعنا للجمع بينهما في هذه الدراسة.

ومن تجارب المسارح الجهوية في التأليف الجماعي نذكر:

ما قدمه المسرح الجهوي بقسنطينة من عديد المسرحيات ذات التأليف الجماعي والتي يمكن حصرها في: مسرحية "هذا يجيب هذا" سنة 1976م ومسرحية "ريح السمسمار" سنة 1977م، وكذا مسرحية "ناس الحومة" عام 1980م، ومسرحية "الرفض" سنة 1981م، ومسرحية "لاحال يدوم"، وفي سنة 1987م تم تقديم مسرحية "عيون الكلام" ⁽¹⁾.

أمّا تجربة التأليف الثنائي بمسرح مدينة الجسور المعلقة فقد احتفت ببعض المسرحيات نحو مسرحية "بدر البدور" سنة 1978م للثنائي 'حباطي عبد الحميد' و'هلال عنتر'، ومسرحية "الصخرة" 1983م للثنائي 'جمال دكار' و'عمار محسن'، ويبدو أنّ الحظ ابتسم لـ 'جمال دكار' لتكرار تجربة التأليف الثنائي مع 'عبد الحميد بوتوخة' في مسرحية أعدت سنة 1984م بعنوان "الكلمة"، كما أقدم الثنائي 'عمار محسن' و'بوبريوة حسن' سنة 1987م بتقديم نص مسرحي بعنوان "حروف العلة"، كما كان لالتقاء الموهبتين 'حسن بوبريوة' و'فارس الماشطة' أن خلّف أثر مسرحي تحت عنوان "الأغنية الأخيرة" سنة 1993م.

أمّا المسرح الجهوي بباتنة بالرغم من فتوته فقد قدم ثلاث أعمال جماعية ⁽²⁾، إذ خصّ العاملين الأوليين الأطفال، فالعمل الأول مسرحية "الحمامة" سنة 1987م، والعمل الثاني مسرحية بعنوان

(1) لقاء شخصي مع مدير المسرح الجهوي بقسنطينة السيد: محمد الطيب دهيمي، موضوع اللقاء (عن تجربة المسرح الجهوي في الإبداع الجماعي)، يوم: 2012/02/06م، الساعة: 10:25.

(2) لقاء شخصي مع مدير المسرح الجهوي بأم البواقي السيد: لطفي بن السبع، موضوع اللقاء (عن تجربة المسرح الجهوي بباتنة في الإبداع الجماعي)، يوم: 2012/05/07م، الساعة: 10:30.

"باديس النية والحكيم" والتي جالت ربوع الوطن ونالت اقبالا كبيرا وقتها^(*)، أما العمل الثالث بعنوان "ليلة الكوابيس" 2002م.

- ولم ينحز المسرح الجهوي ببجاية عن هذا المنحى - فقبل تأسيسه وفي سنة 1985م ومن قبل ثلاث فرق 'الحركة المسرحية المنايلية' و 'صدى برج منايل' و 'فرقة البورجوازية' - قدم بدوره مسرحيات عديدة اتسمت جلها بطابع التأليف والإخراج الجماعيين، وأولى هذه المسرحيات حملت عنوان "اتهمونا" سنة 1977م، وتلتها مسرحية "الدم سال والزمن قال" في سنة 1978م، وفي سنة 1981م تم تقديم مسرحية بعنوان "ياكل مع الذيب ويرعى مع الراعي"، في حين شهدت سنة 1985م عملين هما على التوالي "سنة ودامة" و "شد مد"، ولما تأسس المسرح رسميا انتج مسرحية جماعية بعنوان "أشكون" 1987م من إخراج 'أحمد خودي'⁽¹⁾.

واحتفى المسرح الجهوي بوهران بالدرجة الأولى في استصاغة هذا اللون من التأليف فأثرى الساحة المسرحية بنصوص كثيرة لعل فضل السبق في مخاطبة الجماهير بفثيتها (الكبار والصغار) وأولى هذه الأعمال المسرحية كانت سنة 1973م، بعنوان "المائدة"، وبعدها بسنة تم تقديم مسرحية أخرى بعنوان "المنتوج"، ومنيت سنة 1976م بعمل مسرحي لفئة الأطفال بوسم "النحلة"، وتبدو فترة الثمانينيات أكثر الفترات الزمنية إنتاجا لهذا النوع من الكتابات، فقد شهدت سنة 1980م ميلاد مسرحية بعنوان "الاختيار" وفي السنة الموالية 1981م غازلت الأطفال من جديد بنص عنوانه "البحيرة"، أما سنة 1982م فقد أمطرت كلا من مسرحية "الرجوع" ومسرحية "النار والدمار والايان" على الركب الوهراني تأليفا وعرضا، في حين ألفت مسرحية "المشعل" سنة 1984م.

وبخصوص التأليف المشترك شهد هو الآخر ثراء نصيا من قبل الثنائي 'عبد القادر علولة'

^(*) يؤكد الأستاذ لطفي بن السبع على أن فرقة المسرح التابعة لدار الثقافة محمد العيد آل خليفة هي التي اشتغلت على مستوى التأليف الجماعي وكانت أعمالها هي انطلاقة نشاط المسرح الجهوي بياتنة، وأن مسرحية (باديس النية والحكيم) وهي تقتصر لنص مسرحي؛ لأنها أصلا عمل أنتج على مستوى ورشة تضافرت فيها رؤى جميع أعضاء الفرقة التي كانت تابعة لدار الثقافة محمد العيد آل خليفة لباتنة.

⁽¹⁾ أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره 1926-1989، ص 232.

و'بن محمد' في مسرحيتين على التوالي "حمام ربي" 1975م و "حوت ياكل حوت" 1975م، ومسرحية "ميمون الزوالي" 1979م لـ 'محمد أدار' و'عباس لخضر'، و مسرحية "الجنيرال" 1991م من اقتباس 'عصام محفوظ' و كتابة 'محمد أدار' و'الطيب رمضان'، وفي سنة 1998م اقتبس 'عز الدين مدني' مسرحية "صرخة النساء" وكتبها الثنائي 'جمال مرير' و 'سمير رايس'، في حين كتب كلا من 'محمد بختي' و'الطيب رمضان' سنة 1984م مسرحية "رأس المملوك جابر".

ونأتي على ذكر المسرح الجهوي بعنابة من خلال مساهمته بعمل مسرحي وحيد بعنوان "أنتيك يا لولاد" سنة 1983م، لكننا لن نغادر المسرح العنابي خاوي الوفاض، فقد استوقفتنا تجربة التأليف المشترك إذ كتب الثنائي 'جمال مرير' و'محسن عمار' سنة 1980م عملا مسرحيا بعنوان "على كرشوا يخلي عرشوا"، كما أبدع الثنائي 'عبد الحميد قوري' و'جabor بن رشيد' مسرحية (الهربة) سنة 1990م، أما مسرحية (سوق 2000) فقد كتبت سنة 1999م من طرف 'توفيق ميميش' بالتعاون مع مسرح عنابة⁽¹⁾.

أما بخصوص نشاط تجريب الكتابة الجماعية في مسرح الهواة البعيد عن عباءة المسارح الجهوية، في عمومها لا يخرج عن ضلال ترقية المشروع المسرحي وخدمة لشعار التآزر الاجتماعي، ولعل (جمعية التقدم المسرحي) لقسنطينة 1980م بعملها "ما يبقى في الواد غير احجاره" و"القبر المنسي" تؤكد على هذا المسعى⁽²⁾.

و فرقة (فوج العمل الثقافي) بقسنطينة هي الأخرى قدمت ثلاثة أعمال ابداعية "من أجل قطعة أرض"، و "ما هوش غير هذا"، وكان لهذه الفرقة أن اتكأت على الاقتباس الجماعي لإنتاج عروضها كما صرح مخرج الفرقة 'عبد الله حملاوي' في معرض حديثه: «الواقع أن التأليف الجماعي أو الكتابة الجماعية ليس جديدا علينا، فقد جربناه في عملية الاقتباس لأن الاقتباس كان جماعيا»⁽³⁾.

(1) المرجع السابق، ص 227.

(2) جميلة مصطفى الزقاي: دراسة سياقية للنص المسرحي الشبابي الجزائري بين فترتي الاستعمار والاستقلال، مقالة مدرجة في كتاب متخصص عن تجمع الباحثات اللبانيات "الممارسات الثقافية للشباب العربي"، الكتاب الرابع عشر، لبنان، (د، ط)، 2009م-2010م، ص 400.

(3) الشريف الأدرع: وجوه وأقنعة-حوارات و كتابات في المسرح-، دار الحكمة، الجزائر، 2007م، ص 151.

الى جانب الفرقتين نجد فرقة (الثقافة الشعبية للمسرح) لسكيكة 1978م والتي قدمت المسرحيات التالية: "الصغير المستتر"، "الطلاق"، "واش من قطار جاب الغاشي"، "المذكرة"، وهي مسرحيات تعرض قضايا نابعة من وحي المجتمع الجزائري وهمومه اليومية⁽¹⁾.

كما قامت بعض الجمعيات بتخليد أعمال بعض رواد المسرح المحترف والتي لقيت رواجاً كبيراً أيامها مع إضفاء لمسات عليها بإعادة كتابتها جماعياً و إخراجها مثلما فعلت جمعية (الموجة) بمستغانم حين قامت بإعادة صياغة و إخراج مسرحية "132 سنة" لـ 'ولد عبد الرحمن كافي'⁽²⁾.

وعلاوة على ذلك فإنّ فرقة (مسرح البحر) بسيدي بلعباس خاضت تجربة التأليف الجماعي في مسرحية "قيمة الاتفاق"، وفي بادرة منها شجعت الأفراد من خارج الفرقة على حضور البروفات ودعوتهم إلى إبداء آرائهم، فإن وجدتها وحيهة قامت بإدماجها، بل قامت الفرقة بإعداد مشهد كامل للمسرحية أعلاه من خلال تصور قدمه أحد المتفرجين المشجعين للفرقة⁽³⁾.

وتجربة الكتابة الجماعية عند الهواة بدأت تأخذ منعرجاً آخر تفتح الآفاق للشباب الهاوي المبدع الاشتغال بصفة فردية ضمن تحضيرات جماعية، و أطلق على هذه التجربة بـ "ورشة الكتابة"، وإن كان في ارتسام معالم هذه التجربة اختلاف من فرقة لأخرى، فمثلاً تجربة فرقة (فوج العمل الثقافي) اختلفت تماماً عن تجربة فرقة (الموجة)، نظراً لكون تجربة الكتابة الجماعية للفرقة -على لسان مخرجها 'عبد الله حملاوي'- تسعى لإحداث « قطيعة فنية لمراحلها السابقة القائمة على خطاطة نظرية أو مسرحية أولية لنص مسرحي ثانوي مادته ما جمعته تحقيقات الأعضاء وصيغ صياغة مسرحية بشكل جماعي »⁽⁴⁾، بمعنى أنّ الفرقة تقدم على كتابة مسرحية ثم تقوم بعرضها على الجماهير في أماكن متعددة ثانويات، مزارع، مصانع، قرى...، تخاطب مستويات ثقافية متفاوتة على أن يكون بعد كل عرض فسح مجال زمني للنقاش مع المتلقين/ المتفرجين حول جميع جنبات المسرحية إن شكلاً أو مضموناً،

وتسجل

(1) حفناوي بعلي: أربعون عام على خشبة مسرح الهواة في الجزائر، ص 298.

(2) جميلة مصطفى الزقاي: دراسة سياقية للنص المسرحي الشبابي الجزائري بين فترتي الاستعمار والاستقلال، ص 401.

(3) علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، ص 477.

جميع الملاحظات والتدخلات وعلى ضوء هذه الانتقادات والملاحظات تتم عملية إعادة كتابة المسرحية حتى تأخذ شكلها النهائي، فمسرحية 'ما هوش غير هذا' أعيدت كتابتها ثلاث مرات قبل أن تأخذ الشكل النهائي لها⁽¹⁾.

في حين تجربة جمعية (الموجة) تبنى على قيام مخرج الفرقة باقتباس فكرة من نص مسرحي غير معالج من قبل، ويقوم بتوزيع نسخ منها على كتاب شباب (ذكور وإناث) من كل المدن الجزائرية، على أن يكون الملتقى بعد ثلاثة أشهر من تاريخ توزيع النصوص، فيباشر هؤلاء الشبان عملهم بدءاً بالقراءة والفحص بلوغاً إلى التسجيل الانطباعي والموقف النقدي لأفكارهم، ليعرضوها على المخرج في لقاءات عدة، ولا يستثنى أعضاء الجمعية من هذه العملية (السينوغراف، مسؤول الديكور، الإنارة، الصوت.....) حتى يسير العمل الإخراجي في وتيرة متوازية مع عملية إنجاز النص، ثم يعتمد المخرج مع باقي أعضاء الفرقة على انتقاء أفضل نص - كما قد يسعفهم الحظ الحصول على أكثر من نص - ومنه لإخراجه⁽²⁾. وهذا المنحى في الكتابة الجماعية (ورشة الكتابة) وإن كان تجربة جديدة تخوض غمارها الكتابة الشبابية في الجزائر إلا أنها معروفة في أوروبا.

بعد ما تقدم عن مشهد التأليف الجماعي لمسرح الهواة وإن كان ينطوي على عثرات ووهنات إلا أنه يحتاج المزيد من الوقت والدعم ليتبلور ونحكم عليه لأنه من الظلم تدعيم « الموقف النقدي للبورجوازية الصغيرة أو الفئات الرجعية التي ترفض الدور التنويري والتعليمي لهذا المسرح »⁽³⁾، والجمهور بمن فيهم المنتقدين يقبلون على عروض الهواة ويتطلعون لمشاهدة الأحسن.

2 / تجربة الإخراج الجماعي:

تبت معظم المسارح الجهوية فكرة الإخراج المشترك وإن كانت هذه الوجهة قليلة إذا ما قورنت

(1) المرجع السابق ، ص 153.

(2) جميلة مصطفى الزقاي: دراسة سياقية للنص المسرحي الشبابي الجزائري بين فترتي الاستعمار والاستقلال ، ص 400 ، 401.

(3) الشريف الأدرع: وجوه وأقنعة حوارات وكتابات في المسرح-، ص 163

بمثيلاتها في الدول العربية، وفكرة الإخراج المشترك بنوعيه الجماعي والثنائي تجربة دخلت مرحلة التجريب وخاض غمارها العديد من المخرجين، وأغلب الظن أنّ هذه الصياغة الجديدة للإخراج المسرحي «قد سلطت الضوء على بعض الجوانب التي يمكن للمخرج الواحد أن يغفل عنها، فالإخراج [المشترك] يفتح المجال أمام ..[المخرجين] للانفتاح على بعض الرؤى وبعض المفاهيم التي من الممكن أن تتضح بشكل أفضل في المسرحية ذات الإخراج المشترك»⁽¹⁾.

و أهم العروض المسرحية التي تم إخراجها بشكل جماعي وثنائي نذكرها فيما يلي:

قدم المسرح الجهوي بقسنطينة عرضا واحدا بعنوان "الرفض" 1982م، أما في تجربة الإخراج الثنائي وجدنا عدة مسرحيات نذكر منها: مسرحية "إلي يفوت ما يموت" 1977م من إخراج كلا من 'عبد الحميد حباطي' و'عنتر هلال'، ومسرحية "الصخرة" 1981م من إخراج الثنائي 'زرماني علاوة' و'زراري'، ومسرحية "حروف العلة" التي أخرجها كلا من 'عمار محسن' و'بوبريوة حسن' سنة 1987م، ومسرحية "ال دراويش" لمخرجيها 'فارس الماشطة' و'حسن بوبريوة' عام 1989م⁽²⁾.

أما المسرح الجهوي ببائنة فقد عرف عنه باستحوازه لعمل إخراجي جماعي وحيد يعود لمسرحية (الحمامة) 1987م^(*)، في حين لم نجد ولو عملا واحدا أخرج جماعيا على مدرجات المسرح الجهوي ببجاية بعد تأسيسه 1986م، وهذا العقم الإخراجي -الإخراج الجماعي- مسّ أيضا الإخراج الثنائي، ولعل مرجع ذلك فتوة المسرح الجهوي.

وعرف المسرح الجهوي للباهية تجربة الإخراج الجماعي في عديد الأعمال المسرحية التي اصطبغت بالسمة ذاتها تأليفا و هي على النحو التالي: "المائدة" 1973 م، "المنتوج" 1974م،

(1) نجود خميسي: ثنائية الإخراج في المسرح الجزائري الحديث-مسرحية الدراويش - الماشطة فارس/حسن بوبريوة أنموذجا-، اشراف: محمد لخضر زبادية ، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي الحديث ، جامعة العقيد الحاج محمد لخضر ، قسم اللغة العربية وآدابها ، باتنة ، الموسم الجامعي: 2009م-2010م ، ص 170.

(2) أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره 1926-1989، ص 217.

(3) صرح الأستاذ لطفي بن السبع أن مسرحية الحمامة في الحقيقة وكي لا تهضم الحقوق كانت من اقتباس جماعي، أما الإخراج فهو للمبدع 'بوزيد شوقي'، وقد أنجز العمل أيام فرقة المسرح التابعة لدار الثقافة محمد العيد باتنة-، ولها كان المسرح في بداياته استنجد بالأعمال التي قامت بها الفرقة نحو: "الحمامة" لـ 'عبد الحميد بن باديس' و"أوثان الاستعمار" لمؤلفها 'محمد الطاهر فضلاء'.

"النحلة" 1976م، "النار والدمار والإيمان" 1982م، "الرجوع" 1982م.

ولا ريب أن تجربة الإخراج الثنائي التي اتسم بها مسرح الباهية (25 مسرحية) بلا منازع تستحق منا الإشادة و الشناء والإتيان على ذكرها عن بكرتها في الجدول الموالي:

اسم المخرجين	عنوان المسرحية	سنة الإخراج
أدار محمد / نور الدين بوخاتم	الامخاخ	1972م
نور الدين بوخاتم / سلال محمد	ادي ولا خلي	1972م
سلال محمد / عصمان فتحي	لحساب تلف	1974م
سلال محمد / عصمان فتحي	ديوان الملاح	1977م
عصمان فتحي / بودهب شير	السيد بونتيللا	1983م
عصمان فتحي / بن يوسف سعيد	ماقبل المسرح	1985م
زلال عبد الكريم / قندسي ابراهيم	قسم بلقاسم	1985م
أدار محمد / الطيب رمضان	البيادق	1987م
أدار محمد / الطيب رمضان	الجنرال	1991م
مجهرى حبيب / مختار الأخضر	اختار عودك	1990م
زلال عبد الكريم / عصمان فتحي	كأس الذهب	1992م
موفق جبلاي / الطيب رمضان	صيد الملح	1995م
أدار محمد / بلعروسي محمد	المخضرم	1995م
أدار محمد / الطيب رمضان	صرخة النساء	1998م
جمال بن صابر / بلعروسي محمد	باب العسة	1998م
عزري غوتي / بلقايد عبد القادر	سلطان للبيع	2002
بختي محمد / حمودة بشير	الشكوى	2002
مجهرى ميسوم / حمودة بشير	المسابقة	2002م
بختي محمد / بلعروسي محمد	بن نعمان	2002م
عزري غوتي / بلقايد عبد القادر	ثلث قبب	2002م
عزري غوتي / بلقايد عبد القادر	سين والساطين	2003م
ملفرعة عيسى / أدار محمد	اللؤلؤة	2005م

2006م	الطلاق	سلال محمد / بلعروسي محمد
2007م	أشواك السلام	عزري غوتي / بلقايد عبد القادر

الجدول رقم "3" يبين الأعمال المسرحية ذات الإخراج الثنائي لمسرح الجهوي بوهراڻ من سنة 1972م إلى سنة 2007م

أمّا المسرح الجهوي بعنابة خلافاً لمسرح وهران لم يشهد إلّا عملاً إخراجياً واحداً جمع كلا من 'بلونيس' و'توفيق ميميش' بعنوان "الهربة" سنة 1990م، و في السياق نفسه -الإخراج الثنائي- قدم المسرح الجهوي بسيدي بلعباس مسرحية "غبرة الفهامة" 1989م من إخراج الثنائي

'عسوس أحمد' و 'آيت مولود يوسف'، وكذا مسرحية "حوار مر" 1987م من إخراج الشائي 'حبيب محمد' و 'أكروان عبد الحميد'⁽¹⁾.

⁽¹⁾ سعادة فاطمة: مسيرة المسرح الوطني الجزائري- ريفرتوار المسرح الجزائري على مشارف نصف قرن من الإبداع -، مجلة الثقافة، العدد الممتاز، الجزائر، رقم 607، (د.ط)، 2005، ص 201-243.

رابعها/أبعاد المسرحيات ذات الإبداع الجماعي:

لقد واكب المسرح الجزائري إن هيكلته أو إدارة أو تسييرا إجراءات التغيير السياسي الحاصلة في الجزائر لاستكمال مشروع التسيير الذاتي المنوط بالمهام المسرحية، أمّا من ناحية المضمون فقد مارس المسرح دورا دعائيا وذلك راجع للتكوين الوطني لرجالات المسرح في هذه الفترة، إلا أنّ حسهم المتلون بروح النضال والبناء لدولتهم الوطنية والتي تسعى لتلبية حاجياتهم العامة، دفعهم للانسياق وراء المشاريع التنموية للسلطة دون فحص دقيق ومفاضلة بين إيجابيات تلك المشاريع وسلبياتها.

وفي دراسة استطلاعية لمضامين الأعمال المسرحية ذات التأليف الجماعي نجد معظمها يصب في باب مسرح التسييس الهادف للتنوير والتعليم والبناء و التشييد، يعرض من خلاله رسائل للمتلقين تطرح محاور فرعية تتعاضد فيما بينها لتؤكد الفكرة المحورية الأم والمتمثلة في الوجهة السياسية المرتبطة بالتنمية الوطنية والقومية التي تطرحها السلطة الحاكمة ⁽¹⁾ وعكسها على الوعي الجمعي.

لهذا تميزت السبعينيات و بشكل بارز بالتأليف الجماعي للنصوص المسرحية و التي في مجملها تنادي بفكرة الدفاع عن الطبقة البروليتارية الكادحة وتشجيع قطاع الثورة الزراعية، وتبسيط أيديولوجية الفكر الاشتراكي كقوة سياسية فاعلة.

كما شهدت هذه الفترة وفرة في الإنتاج المسرحي الموسوم بخطه الاستمراري الثوري والمقاوم وفق المثل العليا للثورة التحريرية من خلال الحث عن العمل وشرح المشاريع التنموية وأيضا الدعوة إلى التضامن والنضال العمالي في إطار منهجي، منظم، يتماشى وسير المنظومة العمالية العالمية التابعة للتسيير الاشتراكي الذي تبناه النظام الجزائري غداة الاستقلال.

(1) بداد عبد لي: أثر التحولات السياسية على الممارسة المسرحية بمدينة وهران بعد 1988م، اشراف: عزوز بن عمر و جازية فرقاني، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الفنون الدرامية والأدب التمثيلي، جامعة السانية، قسم الفنون الدرامية، وهران، الموسم الجامعي: 2011-2012م، ص94.

وتبلور التجربة النضالية الوطنية لم تكن بمعزل عن مثيلاتها القومية والإنسانية من خلال محاكاته لقضايا التحرر التي كانت محور السياسة الخارجية للجزائر، كما منى المسرح الجزائري بعدد المشاركات في المناسبات الثقافية الإقليمية والقارية والدولية آنذاك، إلى جانب إرسال البعثات العلمية والثقافية من أجل الإطلاع على تجارب الآخرين السبّاقين في الصنعة المسرحية، في حين تمويل الدولة لهذه الوجهة -رفع ميزانية العمل الثقافي- يكمن في الوفرة والرفاه المادي المتكون من عوائد النفط.

ومع بداية الثمانينيات عرفت الجزائر تحولات جذرية مست كل المؤسسات السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية نظرا لكون الدولة عجزت عن تحقيق التطابق بين السلوك العام المنتهج وبين شعار، وفي هذا دلالة واضحة وقطعية على أنّ هذه القيادات إمّا أنّها « تناهض مبدئيا الخيار الذي تنادي به و إمّا أنّها تكون قد تهجّنت وفقدت قابلية السير على أيقاع الأيديولوجية التي ترفع لواءها»⁽¹⁾، في ضوء هذه الأحداث لم يقف المسرح الجزائري كطرف حيادي بل حاكي هذه الفوضى بأمانة ووجد « الكثير من رجالات المسرح الذين آمنوا بالدولة الوطنية وهللوا للتسيير الاشتراكي والتوجه الشمولي أنفسهم في صراع بين أفكارهم والواقع الذي يعيشونه في يومياتهم مع الجماهير التي عديمها حلم الحياة الأفضل»⁽²⁾، فطرت المسارح الجهوية إلى جنب المسرح الوطني مسرحيات مستوحاة من الواقع اليومي الذي تعيش فيه حمى الأفكار وفوضويتها والتي يتخبط خلالها المواطن الذي أضحى يحس باليتم جرّاء تخلي الدولة عنه عبر السطو على المتاع العمومي بصورة مكشوفة وتواطئية وعدمت الدولة التي ترعاها وتصونها⁽³⁾ في أول هزة اقتصادية.

وطرحت أغلب مسرحيات هذه الفترة انشغالات المواطن البسيط الذي أنهكته القدرة الشرائية ومشكلة السكن، هذه المشكلات التي لم يأخذها النظام على محمل الجد للحد من هذه الظواهر، واكتفى بحلول ترقيعية طفت نحو الوجود تماشيا وتداعيات الحملات الانتخابية، كما عرفت

(1) سليمان عشراي: الخطاب السياسي والخطاب الإعلامي في الجزائر- مدارس لسيمونتيك القول والفعل والحال-، دار الغرب للنشر

والتوزيع، الجزائر، (د، ط)، 2003م، ص369.

(2) بداد عبد لي: أثر التحولات السياسية على الممارسة المسرحية بمدينة وهران بعد 1988م، ص101.

(3) سليمان عشراي: الخطاب السياسي والخطاب الإعلامي في الجزائر - مدارس لسيمونتيك القول والفعل والحال-، ص368.

هذه المرحلة ظهور بعض المواضيع ذات البعد الفكري والفلسفي بما يضمن الرؤية الاستشرافية للأوضاع، فاضحة ممارسات المنتخين وأصحاب السلطة والنفوذ وسيادة شعار "قسما" بدل شعار "من الشعب وإلى الشعب".

ما فتئت هذه الأوضاع حتى انفجرت مع نهاية الثمانينيات 1988م جرّاء الإحباط النفسي المتراكم للمواطنين فحدثت القطيعة والمنجزات السياسية والاقتصادية والاجتماعية ذات المرجعية الاشتراكية والتوجه نحو التعددية الحزبية، صاحب هذه التغيرات السياسية أزمة أمنية اصطلاح عليها بـ "العشرية الحمراء" والتي طالت كل رموز الجزائر، بما فيها رموز الفكر والثقافة؛ حيث اغتالت يد الإرهاب كلا من 'عبد القادر علولة' سنة 1994م، و'عز الدين مجوبي' 1995م.

ولم يسلم المسرح الجزائري من تداعيات الأزمة الاقتصادية، فعانى من نقص الموارد التمويلية، ورفع الدعم عن الإنتاج، كما لجأت الكثير من المسارح لبيع معداتها من أجل تسديد أجور عمال المسرح.

وفي ظلّ الأزمات الثلاث "الأزمة السياسية، الأزمة الاقتصادية، الأزمة الأمنية" ظهر جيل جديد يختلف في غمط تفكيره عن الجيل السابق دون أن يحدث قطيعة نهائية عنه، وإتّما الوجهة الرؤية للإبداع المسرحي فكريا وأيديولوجيا جاءت لتخدم التصورات الجديدة لبناء المجتمع جرّاء التحول الديمقراطي، وبعد سنة 1999م دخلت الجزائر لمرحلة الانفراج؛ حيث استعادت عافيتها باعادة فتح المسرح الوطني سنة 2000م، وعودة مسرح وهران للاشتغال بعد مرحلة الترميم التي دامت 5 سنوات، وانفتاح المسرح الرسمي على الفرق الحرة وإشراكها في التمويل والتوزيع وحتى التعاقد مع الممثلين النشطين لهذه الفرق.

لقد ارتأينا خلال هذه الإطلالة السريعة الإشارة إلى أهم المحطات التي أصطبغ بها مسار الحركة المسرحية الجزائرية بغية تقريب الصورة (للمتلقي/ القارئ) وهو يستقرأ المضامين النصية لمسرحيات ذات التأليف الجماعي والتي تعكس الأبعاد الاجتماعية و السياسية و التاريخية.

1/ الأبعاد التاريخية:

إنّ الإيمان بعظمة الثورة التحريرية الجزائرية أعطى دافعية كبيرة لكل المبدعين في ميدان المسرح وغيره بإبرازه أعمالاً فنية إن كتابته أو إخراجاً يكون فيها منطق التسجيل والدعاية لقضية كفاح أمة، تارة من أجل نيل الاستقلال والتصدي للقوى الخارجية المعادية ودحض المستعمر الغاشم، وتارة أخرى من أجل الأخذ بيد المواطنين نحو تحقيق الحريات المختلفة السياسية والاقتصادية والاجتماعية.

ففي البدء احتفت المسرحية التاريخية بتخليد أحداث تاريخية إبان الفترة الاستعمارية والتنويه بأسماء أعلام ثورية وأمجادهم وبطولاتهم، وفي مراحل متقدمة أضحت التاريخ مجالاً خصباً للمؤلفين المسرحيين قدّموا خلاله أعمالاً فنية مستلهمة من الوازع الثوري للسلف وذلك بغية أن «يوقظ في النفس الحمية الوطنية [والعربية والقومية] ويقذف في القلوب شعلة من النور الذي ينبثق عنه إيمان بالماضي الذي هو منطلق لعمل الحاضر ومتطلع إلى المستقبل»⁽¹⁾.

ثم إنّ الكتابة في التاريخ تستوجب الفكر المتّقد الفاحص والمدقق مع الوعي لمختلف الوقائع والأحداث والتفاصيل كي لا يكون المرسل و المتلقي على حد سواء لقمة طرية في أفواه مشوهي التاريخ.

وفيما يخص المسرحيات التي علجت فكرة النضال السياسي والعسكري الجزائري للمحتل الفرنسي منذ وطأت أقدامه التراب الوطني مسرحية "النار - الدمار - الإيمان"⁽²⁾ هذه الثلاثية عرضت

في شكل فلاشات تفاصيل التواجد الفرنسي بالجزائر بدءاً من كشف الأسباب الحقيقية وراء الحملة الفرنسية (سياسية - اقتصادية - مالية) على الجزائر، إلى تشريح كيفية احتلال فرنسا للجزائر، وما هي طبيعة ونوعية السياسات المنتهجة في ربوع الأرض المفجوعة، إلى تحديد موقف الجزائريين إزاء هذا الحدث الفاجع وغير المتوقع قيادة وشعباً، إلى عرض مختلف حركات المقاومة عبر أرجاء التراب الوطني:

(1) مليكة سعداوي: المسرح الإذاعي في الجزائر-دراسة فنية لمسرحية أبناء القصبه لعبد الحميد رايس-، اشراف: العمري بوطابع ، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير تخصص دراماتوجيا ونقد مسرحي ، جامعة المسيلة ،الموسم الجامعي: 2009م-2010م ، ص 79.

(2) مسرحية "النار -الدمار- الإيمان"، (نسخة طبق الأصل)، المسرح الجهوي لوهران ، 1982م.

ثورة 'أحمد باي'، ثورة 'الأمير عبد القادر'، ثورة 'المقراني'، ثورة 'أولاد سيدي الشيخ' ...، كما أنها عرضت مختلف السياسات القمعية الاستدمارية الاقتصادية 'فك الملكيات المشتركة، مصادرة الموانئ، مشروع مارشال' والاجتماعية 'قانون التجنيد الإجباري، والتعليم باللغة الفرنسية' والسياسية 'سياسة فرق تسد والأرض المحروقة، اليد الحمراء' المستهدفة الأهالي، فضلا عن ذلك سجلت المسرحية العمل النضالي الشعبي ثم الرسمي وكيفية بلورة الوعي والنضج السياسي لدى الشعب والنخبة وهذا الأخير أهلها إلى دخول معترك الحياة الانتخابية والتمثيل النيابي الذين ساهما بشكل ملحوظ في تطوير المسار السلمي نحو تحقيق الحرية.

تعد المسرحية "النار -الدمار- الإيمان" محطة هامة لأنها رصدت مختلف مراحل سير النضال العسكري والسياسي الجزائري بدءا من الثلاث سنوات الأخيرة من الحكم العثماني إلى الزحف الفرنسي إلى الحرب الفرنسية الألمانية إلى الحرب العالمية الأولى والثانية إلى حوادث 8 ماي 1945، إلى مؤتمر الصومام، إلى حوادث 20 أوت 1955، مسار المنظمة السرية، الحكومة المؤقتة الجزائرية ومسيرة الكفاح وما تكبله الشعب الجزائري من معاناة و مآسي واعتقالات وإعدام ونفي وسجن بلوغا لأهم حدث في القرن العشرين المتمثل في الاستقلال.

أمّا مسرحية "المشعل"⁽¹⁾ فهي صورة مصغرة مقتطفة من المسرحية الأم "النار -الدمار- الإيمان" عالجت نفس الفكرة -النضال العسكري والسياسي الجزائري في فترة الاحتلال الفرنسي- ومساعي الشباب نحو دحض المستعمر ونيل الاستقلال، وقد كتبت المسرحية في الذكرى الثلاثين لاندلاع ثورة أول نوفمبر.

وفي قراءة نقدية جديدة لتاريخ الجزائر للفترة الزمنية الواقعة ما بين 1927-1932 عرضت مسرحية "الرفض"⁽²⁾ 1830م الأوضاع العامة التي كانت تعيش في ظلها الجزائر إبان الفترة الأخيرة

(1) مسرحية "المشعل"، (نسخة طبق الأصل)، المسرح الجهوي لوهران، 1984م.
(2) مسرحية "الرفض"، (نسخة طبق الأصل)، المسرح الجهوي لقسنطينة، 1981م.

من الحكم العثماني، وأزالت النقاب عن بعض النفوس الانتهازية والمتلونة والتي لا تكثر لشيء إلا لكنز المال وتوسيع رأس مالها.

كما علجت المسرحية قضية الاحتلال الفرنسي للجزائر 1830م عارضة الدوافع الحقيقية وراء الاحتلال مع تصوير حالة الرفض التام للأهالي على الإخفاق في صد زحف القوات الفرنسية من جهة ودخول المستعمر للتراب الوطني من جهة ثانية نتيجة التواطؤ.

ومن أشكال الرفض المعلنة في المسرحية: ثورة 'أحمد باي' داي قسنطينة وثورة 'الأمير عبد القادر الجزائري' في قطاع وهران.

أمّا مسرحية "الكلمة" (1) جاءت في السياق نفسه السابق الذكر مصورة مدى المأساة التي عاشتها القرى الجزائرية من خلال التمثيل بإحداها، عارضا مدى الدمار الذي أصاب القرية من جراء التعسف الاستعماري، فضلا عن أنها أبرزت الرغبة في الإنجازات الكامنة في ذاتية سكان القرية وتحقيق الكلمة أو العهد الذي قطعوه على أنفسهم لبناء قريتهم بعد الاستقلال.

وفي ذكر أبطال الجزائر وأمجادها علجت مسرحية "الصخرة" (2) موضوع المقاومة لسكان مدينة قسنطينة للاحتلال الفرنسي تحت لواء الداي 'أحمد باي'، وإن كان من يذهب إلى الاعتقاد أنّ مضمونها ذهب ضحية شكلها، كون العرض لم يلق نجاحا كافيا مقارنة بالنجاح الذي أحرزته مسرحية "ناس الحومة"، "ريح السمسمار"، "هذا يجيب هذا" التابعة لمسرح قسنطينة الجهوي.

أمّا مسرحية "ديوان الملاح" (3) التي علجت قضية الثورة كفعل وتغيير لم تلق هي الأخرى النجاح الكافي؛ ولأن فترة عرضها كان المسرح الجهوي بوهران يتخبط في أزمة فتور وانخفاض في الإنتاج فنيا ولغويا وجماليا.

(1) احمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره 1926-1989 ، ص 210

(2) المرجع نفسه ، ص 209.

(3) المرجع نفسه ، ص 240.

2/ الأبعاد الاجتماعية:

المسرحيات الاجتماعية هي تلك التمثيليات المستقاة من موضوعات المجتمع؛ لأنّ المسرح يلتصق بالمجتمع وفي كل اتصال يحاول صياغة الضمير الجمعي في دينا ميكية تفاعلية بينه وبين المجتمع ونظرا لطبيعتهما العلائقية ظهر علم اجتماع المسرح "سوسيولوجيا المسرح".

وتمثلت مواضيع هذا الاتجاه في مسرحيات تعهد نقل واقعي لصورة من الحياة الاجتماعية متناولة الحقائق الملتصقة بكرونولوجيا الأحداث المرة التي تدمي لها القلوب والعقول من كثرة تفشي الاضطهاد والقمع والانتهازية والاستغلال للسلطة الشمولية وسوء التسيير الإداري وتفشي البيروقراطية بين أفراد المجتمع الذي أثقلته الهموم اليومية من بطالة، أزمة السكن، ندرة الموارد الاستهلاكية وغلائها، انخفاض القدرة الشرائية للمواطنين، الصحة، التعليم، التغذية..

فمسرحية "ناس الحومة"⁽¹⁾ أثارت عديد القضايا الاجتماعية ذات الصلة بالهم اليومي للمواطن، (السكن، الصحة، تسكع الشباب، المواصلات، إلى جانب تطرقها لبعض الآفات الاجتماعية كالإدمان على المخدرات والخمر و القمار نتيجة الفراغ و البطالة، كما أثارت المسرحية قضية الصراع الطبقي على درجات مختلفة والعدالة الاجتماعية عن طريق الصراع بين الرئيس والمرؤوس واستغلال المناصب.

أما مسرحية "الرجوع"⁽²⁾ فقد عالجت قضية النزوح الريفي نحو المدن إبان الفترة الاستعمارية بهدف الغنى وفك رهينة الأراضي الزراعية التي سلبت من طرف الكولون والقياد، وفي المسرحية تصوير حي للمعاملة السيئة التي يلاقها العمال الجزائريون "الأهالي" في حقول ومزارع الكولون والقياد المجهضة والمثبطة لآمال وطموح الشباب النازح واضطراره العودة للديار بحفي حنين على نحو ذهابه بعد سنوات من معاناة العمل الذي لا طائل منه.

(1) حدة غنام: لغة الخطاب المسرحي الجزائري بين الفصحى والعامية 1970-1990-دراسة اسلوبية-، اشراف: معمر حجيح، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب الحديث (تخصص مسرح جزائري)، جامعة العقيد الحاج لخضر، قسم اللغة العربية وآدابها، باتنة، الموسم الجامعي: 2009م-2010م، ص98.

(2) مسرحية "الرجوع"، (نسخة طبق الأصل)، المسرح الجهوي لوهران، 1982م.

كما عالج المسرحيات مسألة النزوح الريفي بعد الاستقلال في مسرحية "قسم بلقاسم"⁽¹⁾ وما تفرزه هذه الظاهرة من اكتظاظ ولّد أزمة السكن وخلق فيما بعد مناظر مشوهة للمدينة وتبخر الأحلام نتيجة اصطدامها بصعوبات المعيشة بعد أن كانت أضواء المدينة الكبيرة تسرق انتباههم وانبهارهم والمستلهم من المسرحية، فشل مشروع الثورة الزراعية للنهوض بالاقتصاد الوطني والحفاظ على التوازنات الديمقراطية بين المدن والأرياف التي شيدت عليها نماذج عمرانية أطلق عليها توصيف القرى الاشتراكية.

كما تناولت مسرحية "هذا يجيب هذا"⁽²⁾ مشكل السكن والهجرة الريفية نحو المدن واستغلال الملاك لعوز العمال المالي والمعرفي لحقوقهم.

وفي مسرحية "أنتيك يا لولاد"⁽³⁾ محاولة لمعالجة أحلام ومشاكل بعض الشباب والمراهقين المفتونين بالسينما والحكايات الخيالية الكاذبة والبعيدة عن الواقع؛ حيث تجري الأحداث في جو من الرعب من أكبر وأخطر الأشرار.

ومسرحية "ليلة الكوايس"⁽⁴⁾ تعالج قضية الصراع الأزلي بين الرجل والمرأة في توزيع الأدوار الاجتماعية، وكيف ستكون عليه الأمور في حالة تبادل هذه الأدوار عضويا واجتماعيا وأسريا، وكذا في التنشئة الاجتماعية للفروع، إلى جانب قضايا أخرى تتمثل في التكافل الأسري بين أفراد الأسرة الواحدة، عقوق الوالدين، الصراع بين الأصول والفروع.

أمّا مسرحية "ريح السمسار"⁽⁵⁾ فقد طرحت قضية السمسرة في السوق السوداء وكيفية انعكاسها على القدرة الشرائية للمواطن.

في حين مسرحية "لا حال يدوم"⁽⁶⁾، عرضت موضوع التسيير الاشتراكي للمؤسسات

(1) بداد عبد لي: أثر التحولات السياسية على الممارسة المسرحية بمدينة وهران بعد 1988م، ص102.

(2) مسرحية "هذا يجيب هذا"، (نسخة طبق الأصل)، المسرح الجهوي لقسنطينة، 1976م.

- (3) أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره 1926-1989، ص 219، 220.
 (4) مسرحية "ليلة الكواكب"، (نسخة طبق الأصل)، المسرح الجهوي لباتنة، 2002م.
 (5) أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره 1926-1989، ص 208.
 (6) المرجع نفسه، ص 209.

و التغييرات التي أحدثتها في عالم الشغل وحياة العمال، علاوة على انتقال سكان الريف من فلاحين إلى عمال في المؤسسات الاقتصادية.

وفي معالجة مشاكل وهموم المجتمع الجزائري المتمثلة في اللامبالاة والاستهتار وعدم الاهتمام بالموارد البشرية باعتبارها مادة بناء في الاستثمار البشري، وهي ظاهرة مرضية مزمنة في الجزائر ودول العالم الثالث وفي هذا السياق استعرضت مسرحية "حافلة تسير"⁽¹⁾ أحلام زوج في خضم معترك الحياة المليء بالمصاعب والمعاناة وتمثل البنت (نوار) الأمل والاستمرارية وكذا التواصل والتفاؤل بمستقبل أفضل، في حين مسرحية "ميمون الزوالي"⁽²⁾، شخصت المعاناة والمشاكل اليومية التي يعيشها المواطن البسيط والمهمش في صورة شخصية (ميمون الزوالي).

و مسرحية "باب عسة"⁽³⁾ تناول قضية الغش الذي عشت في المجتمع الجزائري وأخذ يستفحل ويطول أفراد المؤسسات الجاهل والمتعلم على السواء، ومحاولة التصدي ومجابهة المواقف الحياتية كل بحسب تكوينه النفسي والاجتماعي.

وفي معالجة قضايا الحب وفشله أو تهرب الرجل من الحب والمسؤولية الزوجية ممزوج بأنانية وحب المال جاءت مسرحية "أغنية الغابة"⁽⁴⁾ محاكاة على هذه الصياغة، كما عرضت مسرحية "صياد الملح"⁽⁵⁾ قصة حب بين سيدة وخدامها وكيفية انعكاس الطبيعة والبيئة - تأثير المحيط - في البناء النفسي والوجداني للفرد وآليات تغييرهما.

ومسرحية "صرخة النساء"⁽⁶⁾ المقتبسة عن نص مسرحي لـ 'عز الدين المدني' تجسد صراع الرجل مع المرأة، وسعيها للحد من تسلطه باسم التقاليد والأعراف.

(1) بداد عبد لي: أثر التحولات السياسية على الممارسة المسرحية بمدينة وهران بعد 1988م، ص 101.

(2) أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره 1926-1989، ص 240.

(3) المرجع نفسه ، ص 246.

(4) نور الدين عمرون: المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000 ، ص 170

(5) احمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره 1926-1989 ، ص 246.

(1) المرجع نفسه ، ص 246.

واقترضت وضعية العمال في الغرب (الجاهل والمثقف) الوقوف عندها وإبراز الأوضاع المزمنة التي يعيشها المغتربون وكيفية انعكاسها، فبدل المواجهة وتحدي الصعاب يهربون إلى تعاطي الخمر، كما تصور المسرحية الجوانب المتناقضة في سلوكيات هؤلاء العمال الجامعة بين الموت والأمل، الحقد بجانب الحب، بل حتى الغرب بصحبة العودة للوطن، كل هذا وقفت عليه مسرحية "غابوا الأفكار" (1).

ونظرا لاستفحال ظاهرة الهجرة هروبا من جحيم الوضع الاقتصادي موازنة مع معاملات التمييز العنصري والعنصرية في المهجر جاءت مسرحية "الحساب تلف" (2) للدعوة والحث على الرباط داخل الوطن والانخراط في دواليب النهوض به ومحاربة الهجرة نحو الخارج.

وفي مسرحية "غربة الفهامة" (3) معالجة لقضية وهم وهوس الشعوب وأطماع الناس للارتزاق دون جهد، وشجع الناس للثروة وكسب المال بأي وسيلة؛ حيث تروي المسرحية ذكاء بعض الأفراد من الطبقات المهمشة في بلوغ أهدافهم من خلال استعمال الحيلة في اختراق الحواجز المضروبة عليهم، والمسرحية أيضا تعرّي الحكام وتفضح سلوكياتهم الجشعة والمنحرفة، خاصة وأن فترة الثمانينيات من القرن الماضي هي فترة توزيع الريع، وتكون البورجوازيات الصغيرة بطرق مشبوهة على حساب المال العام.

هذا ما يخص المواضيع ذات البعد الاجتماعي.

(1) المرجع السابق ، ص284.

(2) بداد عبد لي: أثر التحولات السياسية على الممارسة المسرحية بمدينة وهران بعد 1988م ، ص93.

(3) أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره 1926-1989 ، ص251.

3/ الأبعاد السياسية:

المسرح السياسي هو المسرح الذي يحمل قضايا تعبر عن هموم الإنسان وخياراته وانتماءاته السياسية، وكل ماله علاقة بنظام الحكم والحكام ومفاسد التسيير، لذا عمد المسرحيون الجزائريون في طرح قضايا التعبير عن تلك التحولات الأيديولوجية التي طرأت على المجتمع الجزائري؛ لأنه بالضرورة كل عمل مسرحي يحمل في طياته بعدا سياسيا: «أي عمل مسرحي له علاقة بواقع ما و بالتاريخ حتى لو لم يكن للمسرحية أي مضمون سياسي أو واقعي، مسرح سياسي»⁽¹⁾، وتبرز هذه الوجهة في عديد المسرحيات نحاول تقديم ملخصات لها حتى تتضح الرؤيا فيما يلي:

مسرحية "المائدة"⁽²⁾ دراما سياسية دعائية بعدة لوحات فنية مستلهمة من الحماس الجماهيري المندفع نحو مشروع الثورة، وتتبنى قضية الرؤية الفلسفية لمبادئ الثورة الزراعية التي باشرتها السلطات بعد الاستقلال، مع فضح تواطؤ ملاك الأراضي مع رجالات الدولة للحيلولة دون تحقيق الأهداف المتوخاة من وراء الإصلاح الزراعي والتنظيم الاشتراكي، كما أن المسرحية تعدّ بمثابة مساهمة فنية ومباركة للفئة المثقفة في إنجاز هذا المشروع في وقت تسخر فيه الأمة كل طاقاتها الحية لإنجاحه⁽³⁾، ويؤكد هذا المسعى 'أحمد حويمي' في قوله: «لعل أهم فئة -خارج الفلاحين أنفسهم- تفاعلت مع تدابير الثورة الزراعية، هي فئة المثقفين»⁽⁴⁾.

وفي سياق مسرحية "المائدة" نفسه عالج مسرحية "حمام ربي"⁽⁵⁾ المقتبسة من مسرحية الحمامات لـ 'مايا كرفسكي' وذلك من أجل فضح وكشف التلاعب و التحالف القائم بين الأرستقراطية العقارية والقطاع الخاص الصناعي و البيروقراطية.

ومسرحية "المنتوج"⁽⁶⁾ تعرض قضية التسيير الاشتراكي للمؤسسات ونضال العمال ضد

(1) الصالح لمباركية: المسرح في الجزائر-دراسة موضوعاتية وفنية-، ج2 ، دار الهدى عين مليلة ، الجزائر ، (د.ط.) ، 2005م ، ص76.

(2) مسرحية "المائدة" ، (نسخة طبق الأصل) ، المسرح الجهوي لوهران ، 1973م.

(3) بداد عبد لي: أثر التحولات السياسية على الممارسة المسرحية بمدينة وهران بعد 1988م ، ص93.

- (4) أحمد حمومي: ظاهرة المسرح في الجزائر تجربة وهران انموذجا، اشراف: عبد الملك مرتاض، مذكرة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه دولة، جامعة السانية، قسم الفنون الدرامية، وهران، الموسم الجامعي: 2006-2007م، ص 301.
- (5) المرجع نفسه، ص 297.
- (6) مسرحية "المنتوج"، (نسخة طبق الأصل)، المسرح الجهوي لوهران، 1974م.

ممثلهم النقابيين و ضد مكاييد القرارات الإدارية التعسفية، كما قامت المسرحية ببث رسائل توعوية للعمال في القطاع الخاص بضرورة المشاركة في سياسات التخطيط والتسيير والتنفيذ للمشاريع كحل مؤسسات الدولة مع إلزامية المحافظة على وسائل الإنتاج من أجل التقدم.

و في إطار تسيير مؤسسات الدولة في ظل النظام الرأسمالي وموت الضمير المهني للمسيرين عرضت مسرحية "الاختيار"⁽¹⁾ هذه القضية كاشفة بذلك تلاعب بعض المسؤولين في استغلال المناصب باسم القانون من أجل المنفعة المادية الخاصة على حساب تعب وجهد وعرق العمال وظروفهم المعيشية والصحية وقدرتهم الشرائية.

ولم ينئ واقع الوطن العربي بمختلف أوضاعه السياسية والاقتصادية والاجتماعية عن الطرح والمعالجة إذ جاءت مسرحية "عيون الكلام"⁽²⁾ باعتبارها تركييا مسرحيا شعريا تعرض التدخل الخارجي للدول المغلوبة على أمرها، وتجز طرق الاستعمار المباشرة وغير المباشرة وهذا باعتمادها على الكلمة، وقد نالت القضية الفلسطينية حظ الأسد في الطرح وذلك من خلال كشف الألاعيب السياسية المحاكاة والمتآمرة من قبل بعض القادة والرؤساء العرب، وسعيهم من تمكين اليهود من بسط نفوذهم على الأراضي الفلسطينية، كما عرضت المسرحية المآخذ التي اتسمت بها سياسة 'أنور السادات' محليا وعربيا، وفي معالجة للواقع المحلي جاءت المسرحية على ذكر وتصوير الحركة النضالية العمالية الجزائرية نحو تبني الاشتراكية كجدار صد للتياران البورجوازي والامبريالي، وبغية توعية الجماهير بضرورة الثورة على كل أشكال الاستغلال وظفت المسرحية الأغنية الملتزمة.

أما مسرحية "البيادق"⁽³⁾ تسلط الضوء على الدعايا الانتخابية للأحزاب، و ما يكتنف مراحلها من مناورات، وتقديم الوعود الكاذبة للمرشحين مستغلة مشاكل المواطنين وعوزهم لاستمالتهم والانتخاب عليهم، وهي بقدر ما تفضح فيها مرشحي الحزب الواحد بالقدر الذي تتنبئ

فيه لتغيير سياسي من خلال تعدد المرشحين وهو الحال الذي آلت إليه الجزائر بعد أحداث أكتوبر 1988م.

- (1) مسرحية "الاختيار"، (نسخة طبق الأصل)، المسرح الجهوي لوهران، 1980م.
 (2) مسرحية "عيون الكلام"، (نسخة طبق الأصل)، المسرح الجهوي لقسنطينة، 1987م.
 (3) بداد عبد لي: أثر التحولات السياسية على الممارسة المسرحية بمدينة وهران بعد 1988م، ص 103.

في حين مسرحية "الدرأويش"⁽¹⁾ المأخوذة عن مسرحية الكاتب السوري 'مصطفى الحلاج' "الدرأويش يبحثون عن الحقيقة" تعالج عدة قضايا مرة تعيق الحريات الفردية للمواطن وتجرد من حقوقه الشرعية عن طريق التسلط والجور و القمع والتعذيب والاضطهاد من قبل الأنظمة الاستبدادية، هذه الأنظمة التي تبيح كل الممارسات القمعية و وأد أي رأي مخالف للحفاظ على سلطتها الشمولية بقيادة زعيمها الوحيد والأوحد.

و مسرحية "الأخاخ"⁽²⁾ فهي توضح بشكل غير مباشر طبيعة العلاقة بين الحاكم والمحكومين في الوطن العربي؛ حيث توالى أحداث المسرحية في مشفى الأمراض العقلية، والجائنين هم الحكام والرؤساء والملوك الذين يلعبون ويقامرون بمصائر الشعوب وبأحلامها، أما الزوار المترددين على المشفى حاملين الملابس والمأكولات والمشروبات للمجانين، فهم أبناء الشعب، موضحة الأسباب وراء كون هؤلاء الزوار مسيرون وليسوا مخيرين، كما كان للمسرحية طرح قضية النضال الفلسطيني.

ومسرحية "أشكون"⁽³⁾ نلمس الحس الثوري الثائر على الإقطاع والإقطاعيين. نظرا للأوضاع المزرية التي يتخبط فيها الناس في ضوء سيطرتهم.

في حين تعرض مسرحية "المخضرم"⁽⁴⁾ قضية الإتكال والمثالية المفرطة المؤدية إلى الطريق المسدود من خلال تسليط الضوء على تلك الجدلية القائمة بين الفكر الوطني الجمعي المؤسس لمنطلقات البناء والتشييد والتعمير في جو يسوده التضامن والتآزر، وبين صدمة الواقع الذي أنجبته الأحادية السياسية الشمولية من بيروقراطية ومحسوبة.

بيد أن مسرحية "بايع راسو في قرطاسو"⁽⁵⁾ المقتبسة عن مغامرات رأس المملوك جابر للكاتب

السوري 'عبد الله ونوس' تعالج قضية الحكم وإبراز طبيعة علاقة الحاكم بالمحكومين.

(1) نور الدين عمرون: المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، ص 196.

(2) أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره 1926-1989، ص 191.

(3) المرجع نفسه، ص 229.

(4) بداد عبد لي: أثر التحولات السياسية على الممارسة المسرحية بمدينة وهران بعد 1988م، ص 138.

(5) أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره 1926-1989، ص 288.

أمّا مسرحية "الهربة"⁽¹⁾ تجسد ما يمكن أن يترتب وينجم من مآسي ومساوئ التعفن لما تحتضر السلطة وتؤول للموت والزوال.

وفي إطار معالجة ظاهرة الخصوصية بالمفهوم الاقتصادي علجت مسرحية "حوت ياكل حوت"⁽²⁾ موضوع صيد وتجارة السمك؛ حيث تطرح فكرة امتداد الدولة إلى قطاع الصيد البحري بعد الفلاحة قصد وضع حد للاستغلال والاحتكار الذي يمارسه كبار التجار والمضاربين.

ولا ريب أن الطرح الاستهجاني للخلف الذي ضيّع وحرّف واستغل الرسالة المثلى والمبادئ العليا للثورة الجزائرية والسلف الذي حملته مسرحية "الشهداء يعودون هذا الأسبوع"⁽³⁾ المأخوذة عن قصة 'الطاهر وطار' الحاملة للعنوان ذاته، العارضة لرسائل مباشرة تفضح خيانة بعض الوصوليين والانتهازيين ممن ركبوا صهوة الإنجاز الثوري لخدمة مصالحهم ومصالح ذويهم مستهزئين بالقيم الثورية التي مات من أجلها الشهيد، في محاولة منها الإجابة عن سؤال افتراضي يخلص في ما العمل في حالة ما عاد الشهداء؟

(1) المرجع السابق ، ص 224.

(2) المرجع نفسه ، ص 239.

(3) بداد عبد لي: أثر التحولات السياسية على الممارسة المسرحية بمدينة وهران بعد 1988م ، ص 102.

4/ الأبعاد الثقافية:

لقد شهدت الساحة الثقافية الجزائرية تغييرا واسع النطاق وما كان لها أن تنشط في ضوء هيمنة الخيار الأيديولوجي الاشتراكي، مع ذلك وجدنا من حمل على عاتقه إذاعة صوت هم المثقف المسرحي والمطالبة بحقوقه. فضلا عن فضح بعض المثقفين الانتهازيين وتملقهم للسلطة للظفر بامتيازات على حساب الإنتاج الفكري النهضوي الذي رسمته سياسة الدولة.

ومن قضايا الثقافة المطروحة عبر مسرحية "ما قبل المسرح"⁽¹⁾ في كتابتها وإخراجها الجديدين تلك الاستفهامات حول المسرح باعتباره فن مستقل وما يتطلبه من مواهب ومهارات وتكوين مسرحي عرض مسرحي بثلاث فصول قدمت أثناء انعقاد المهرجان الثاني للمسرح المحترف المنعقد في أكتوبر 1986م.

ومسرحية "حروف العلة"⁽²⁾ المأخوذة من قصة "الكاتب والشحاذ" لـ 'علي سالم' تعرض قضايا المثقف بشيء من السخرية والمرارة والازدراء نظرا لانتهازية هؤلاء المثقفين الشعبويين وتملقهم للسلطة السياسية الشمولية طمعا في الجاه والسلطان⁽³⁾ مقابل الولاء لهم باعتبار إنتاجهم الفكري له درجة عالية من التأثير الجماهيري يمكن الاتكال عليه في عملية التغيير الاجتماعي، وفي هذا السياق يقول 'حسن بوبريوة' عن المسرحية: «أردتها أن تكون مجال نقاش واسع حول المثقف وعلاقته بالسلطة، أردت من خلالها الاقتراب من مجال تطور المثقف وحدود تأثيره... واخترت المثقف الرديء، المثقف الانتهازي مادة لطبيعة هذه العلاقة»⁽⁴⁾.

-
- (1) أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره 1926-1989 ، ص 251.
- (2) نور الدين عمرون: المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000 ، ص 193.
- (3) أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره 1926-1989 ، ص 212.
- (4) المرجع نفسه ، ص 212 ، 213.

يتخذ الكتاب المسرحيون الجزائريون من الشكل الفني المسرحي وسيلة للتعبير عن قضاياهم، عن طريق إلباس الشخصيات المختارة ضمن أعمالهم في الغالب النهج الواقعي بكل سمات راهن المواطن الجزائري، فتجاوز همهم من إلزامية قيام العمل المسرحي وفقا لأسسه الفنية الدقيقة إلى محاولة إيصال الفكرة المتوخاة إلى الجمهور، وبث الروح الوطنية في نفوسهم بغية رسم منحى واقعي أفضل بقليل لما هو عليه، والحقيقة التي لا مفر منها؛ أن الباحث في مجال الدراسات المسرحية الجزائرية يدرك بسهولة انسياق جل الدارسين وراء حلقات الدرس المسرحي الجزائري والإفاضة فيه على مستوى موضوعاته، وتقاعسهم في تناول الجوانب الفنية فيه، وجل الدراسات المقدمة لحد الساعة لا تشكل دعامة ومرجعية يستند عليها الباحث لرسم آفاق تطلعية تأخذ لها من البعد الفني الركيزة الأساسية في الطرح و المعالجة، ولعل هذا الفراغ سببه الأساس « جنبات الضعف الفني الكامنة في المسرحية الجزائرية »⁽¹⁾ حسب ما ذهب إليه 'الصالح المباركية'.

ومن خلال تتبعنا للمتون المسرحية وجدنا أنها تتوافر على الأسس الفنية التي يقوم عليها المسرح وإن تراكت وتنوعت؛ بالإضافة إلى أهم شيء وهو الفكرة التي يبنى عليها النص، وإن تمايزت هذه العناصر توظيفا وحضورا من مسرحية إلى أخرى.

ولما عدت الشخصية قوام الفن المسرحي وأبرز سماتها الفنية « لأنها الأداة التي تعبر عن أفكار الكاتب وتقوم بتجسيدها وبلورتها »⁽²⁾؛ ارتضينا أن نجعل من دراسة الشخصيات بوابة الفصل التطبيقي.

(1) الصالح المباركية: المسرح في الجزائر دراسة موضوعاتية وفنية، ج 2، ص 6.

(2) المرجع نفسه، ص 144.

أولاً / الشخصيات:

تعد الشخصيات في الأدب المسرحي الأداة التي تؤدي الأحداث الدرامية، لذلك كانت محط اهتمام الكثير من الدراسات، باعتبارها الملموس الحي الذي يراه المتلقي (القارئ/المشاهد)، ويتابع من خلاله السلوك والانفعالات والحوارات، وكل المعاني التي يحملها الحدث المسرحي، فهي إذاً أهم عناصر المسرحية وأقدرها على إثارة اهتمام المتلقي « ومن ثم فهي عنصر فعال، تتجسد ملامحها من خلال الأوصاف التي يسميها بها المؤلف، وعليه فالشخصية هي وظيفة أيديولوجية وبنوية »⁽¹⁾ تتحول من عنصر مجرد إلى عنصر ملموس بشكل حي على خشبة، وتتميز الشخصية المسرحية عن سائر الشخصيات في الفنون الأخرى كالقصة والرواية، كونها تشخص نفسها مباشرة عن طريق الحوار أو المونولوج.

وبناء على ما سبق فإن الشخصية تدرس على ثلاثة أبعاد رئيسة تضع لها خصوصيتها الدرامية وهي⁽²⁾:

أ- البعد المادي: وهو يهتم بالتركيب الفيزيولوجي للشخصية، ويمكن تمثيل ذلك في مجموعة

من النقاط مثل الجنس (ذكر أو أنثى)، السن، الطول، الوزن، المظهر العام... إلخ، وقد يميل

الكاتب أحياناً إلى رسم تفاصيل دقيقة ومطولة للمظهر العام للشخصية.

ب - البعد الاجتماعي فيه يكون الوصف الاجتماعي للشخصية، مثل وضعها الطبقي، درجة

التعليم، المهنة، العلاقات الاجتماعي...، فكل هذه العوامل ترسم الوجه العام

للشخصية، ويكون لها التأثير الكبير في السلوك والأفعال.

ج- البعد النفسي: وهو أحد الأبعاد الرئيسة في رسم تفاصيل الشخصية الدقيقة من حيث تفاعلها

مع المجتمع والأفراد المحيطين بها، ردود أفعالها، طريقة نطقها للكلمات وإيقاعها، رغباتها،

دوافعها للأحداث المحيطة بها..

(1) راجع ذياب: الخطاب المسرحي في مسرحية الملك هو الملك لسعد الله ونوس —دراسة بنيوية—، إشراف: أحمد جاب الله، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي الحديث، جامعة العقيد الحاج لحضر بباتنة، قسم اللغة العربية وآدابها، الموسم الجامعي: 2010م-2011م، ص 92.

(2) ماري إلياس، حنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، ص 219.

ولاشك أن سلوك الشخصية، وما تؤديه من أفعال، وما تتصرف به في بعض المواقف وسيلة للإفصاح عن طبيعة تلك الشخصية وقيمتها وتكوينها النفسي والفكري...

كما يمكن إبراز بعض ملامح الشخصية وتبيين ما فيها من تناقض من خلال موقف الشخصيات الأخرى وسلوكها نحوها، والصراع بينها وبين الشخصيات وصراع الشخصية مع ذاتها⁽¹⁾؛ لأنه مهما يكن نجد المتلقي يتعاطف مع الشخصية فيشعر بمشاعرها، ويحس بحسها، كما يقاسمها المعاناة، ويشاركها الفرح، وقد يلجأ إلى الانحياز إليها أثناء الصراع، فيحدث تجانسا بينه وبين ما يراه من سلوكيات تعكس نفسيته.

وهكذا عدت الشخصية بنية معقدة ومتعددة الإشارات لها مدلولات مختلفة، منها الإشارات اللغوية ومنها ما هو خارج عن اللغة كالإيماءات المختلفة (الوجه، الحركات...) الواردة في التنظيم الهيكلي المركب الذي يفرضه النص الدرامي.

كما لا ننسى الإشارة إلى دور المبدع في خلق وبناء الشخصية لإنجاح العمل المسرحي فـ « الشخصيات لا الأفكار هي التي تعطي المسرحية الجيدة قوتها وعنفوانها »⁽²⁾، إذ لا بد للمبدع أن يعرف شخصياته جيدا، ويتخيلها كاملة، ثم يتبع نموها وتطورها قبل أن يخطها؛ لأن التعاطف المتبادل بين المبدع وشخصياته يسهل من مهمة مراقبة الشخصيات من داخلها والثبات في خصائصها ومميزاتها، تقول 'ليليان هلمان': « إذا كنت تعرف شخصياتك معرفة جيدة فإنها تقوم عنك بقول ما يجب أن يقال من تلقاء نفسها تقريبا عندما تجلس لتكتب بلسانها شيئا آنا الأوان لكتابته »⁽³⁾، كما يجب على المبدع أن يراعى الزمن الذي يستغرقه فعل الشخصية « لأن الفعل المسرحي مكثف يتطلب زمن أقصر من ذات الفعل في الحياة »⁽⁴⁾.

ولا غرو في القول إن الحوار هو الذي يصنع الشخصية، وأن سيماتها وملاحها تتكون في ذهن المتلقي (القارئ/ المشاهد) إنطلاقا من لحظة ظهورها في النص الدرامي إلى غاية تشكلها

(1) عبد القادر القط: فن المسرحية، دار نوبار للطباعة، القاهرة، ط: 1، 1998م، ص 17.

(2) حسين رامز محمد رضا: الدراما بين النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، (د.ط.)، 1972م، ص 35.

(3) روجرم بسفليد: فن الكاتب المسرحي، ترجمة: دريني خشبة، مكتبة النهضة، مصر، (د.ط.)، 1964، ص 172.

(4) شكري عبد الوهاب: النص المسرحي-دراسة تحليلية لأصول الكتابة المسرحية والتعريف بالمأساة الاغريقية-، دار فلور للنشر والتوزيع، القاهرة، ط: 2، 2001م، ص 16.

(التصور/العرض) تماشياً و المراحل الثلاث الآتية:

1/ الأوصاف التي يلبسها لها المبدع (المؤلف).

2/ ما يضيفه لها (المخرج/الممثل) حين يتم تقديمها.

3/ زمن العرض وتشكلها في ذهن المتلقي (المشاهد).

و توجهت العديد من الدراسات إلى تحليل الشخصية تلازماً وتطور الأحداث من حيث نموّها في الفعل المسرحي « فقد تكون الشخصية نمطاً يفتقر إلى ما هو خاص وفردى، وتتمتع بصفات وملامح محدّدة، لا تتغير مهما طرأ على الحدث الدرامي من تطورات أو تغيرات »⁽¹⁾، وهذا النمط يسمى بـ: الشخصيات الثابتة أو الجاهزة، في حين إذا تميزت الشخصية بالنمو والتطور مع المواقف تدريجياً، ولا يتم تكوينها إلاّ بتمام المسرحية، نكون حين ذلك أمام الشخصيات النامية.

وبشكل عام تتميز الشخصية المسرحية بالمرونة والمطاطية قابلة للتطور طبقاً لما يسند لها من تفسيرات في إطار ثنائية الزمان والمكان، هذه الثنائية التي تفتح أمام الشخصية آفاقاً مختلفة « وبذلك تحقق الشخصية لنفسها ماهيات متعدّدة على مر العصور، بعد أن أوجدها المؤلف الدرامي، وتنبع هذه الماهيات من الجدل القائم بينها وبين المتلقي (القارئ، المتفرج، الممثل، المخرج) »⁽²⁾، إذ لم تعد الشخصية حبيسة مقتضيات العالم الدرامي فحسب، بل أضحت تخضع إلى جنب ذلك إلى مقتضيات المتلقي وعصره أثناء القراءة أو العرض؛ لأنّ « المسرحيات التي تتولد من الشخصية فيها حياة وقوة أكثر »⁽³⁾.

وعليه فالشخصية كائن عضوي ينبض بالحياة يمنحها المبدع تنظيماً داخلياً عبر لغته وعادة ما تكون امتداداً واقعياً للحياة خارج النص، كما هو الحال في بعض شخصيات مسرحية "النار والدمار والايّمان" التاريخية.

والشخصيات التي تدور حولها معظم الأحداث وتكون بذلك المحرك الأساسي لأحداث المسرحية

(1) رضا غالب: الممثل والدور المسرحي، أكاديمية الفنون (مسرح)، القاهرة، مصر، (د.ط.)، 2006م، ص 49.

(2) المرجع نفسه، ص 53.

(3) عمر الدسوقي: المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، ص 276.

عاكسة لموضوعها تدعى 'الشخصية البطلة'، هذه الشخصية التي ليس بوسعها إنجاز الحدث وفق وتيرة متكاملة بمعزل عن الشخصيات الأخرى (الثانوية، المكملية والمساعدة) التي تعد عوامل مساعدة تتفاوت بدورها في درجة مساهمتها في بناء وتطور الأحداث الدرامية.

والبطل في المسرحية يتطور بتطور الأحداث و المجتمع الإنساني، وتطور علاقاته، وأوضاع الأفراد فيه، فقد كان البطل في المسرح الإغريقي ملكا أو أميرا أو قائدا حين كان الملوك والأمراء والقادة وحدهم يسيرون شؤون الدولة، إلا أنه تغير في العصر الحديث بظهور طبقات لها شأن في المجتمع كالعمال والفلاحين والمثقفين... فأصبح للإنسان العادي صفة التأثير في محيطه وفق ما يعيشه من مشكلات نفسية وفكرية واجتماعية، وبدل ذلك الصراع الأزلي الذي يدور بين البطل المتسم بالنبل والمكانة العالية وبين قوى خارجية عادة ما تكون غير بشرية تحول إلى صراع بين الفرد ونفسه تارة، بين الفرد ومختلف الأوضاع الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والثقافية التي يتعايش و إياها تارة أخرى⁽¹⁾. و المتأمل للمتون المسرحية يلحظ أن الشخصيات يكتمل حضورها في ذهنه ضمن الإطار العام للشخصيات المجاورة لها -أساسية أو ثانوية أو مكملية أو مساعدة- على امتداد الخطاب المسرحي وكذا القيم التي ناشدتها فطبعتها سلبا او إيجابا انتفت عبرها صفة الفردية للشخصيات واتحدت في تكوينها لرسم الوضع الاجتماعي الذي تنشط فيه أعلى نسبة من الطبقات الاجتماعية (فلاحين، عمال، كادحين، معتقلين سياسيين.....).

كما يتضح من تشخيصها القولي والفعلي والفكري والمظهري في أنها لم تكن غنية في ذاتها بقدر غناها ونضجها الأيديولوجي الذي تؤديه وهذا ما دفعنا لتقسيمها إلى صنفين وهما الشخصيات الإيجابية (الشخصيات المؤيدة أو المتبينة للأيديولوجية الاشتراكية ضمن المتون المسرحية) والشخصيات السلبية (الشخصيات المعارضة للأيديولوجية الاشتراكية أو المتبينة ضمن المتون المسرحية).

فالشخصيات الإيجابية هي التي تتبنى فكرة معينة أو أيديولوجيا بعينها تخدم مصلحة الجماعة وتسعى على مدى أحداث المسرحية إلى محاولة تحقيقها على صعيد الواقع الفعلي، أما الشخصية السلبية

(1) عبد القادر القط: فن المسرحية ، ص21.

فتكمن في الشخصيات التي تتبنى فكرة أو أيديولوجيا معارضة لأيديولوجيا الصنف الأول تسعى بكل السبل المتاحة لها إلى تحقيق المنفعة الذاتية الخالصة و الإطاحة بالأيديولوجيا المناهضة لها وهيمنة أيديولوجيتها.

وفيما يلي نعرض لـهذين الصنفين مع التمثيل لهما ببعض النماذج لإبراز معالمها.

أولا/ الشخصيات الإيجابية: _ إما أن تكون شخصية بطلة أو مساعدة_ في ما يلي:

1/ شخصية البشير في المسرحية:

شاب في مقتبل العمر، لا يتجاوز سنه الثامن عشر، اسمه 'البشير' يقطن الريف، أبوه طاعن في السن، مقعد على فراش المرض منذ أن نهبت أرضه ورهنت من قبل همام الناحية، و لكونه الابن البكر فقد كان دائم الأهبة لتحمل المسؤولية، كما أن رغبته في تغيير حالة العوز والضييق المادي اللذين تتخبط فيهما أسرته، كانا سببا عزمه على الهجرة عن دشرة الأهل والحبيبة بحثا عن حرفة تعود عليه وعلى أسرته بالفائدة «بغيت نغير من الحالة اللي رانا عايشين فيها.. ملينا من الكرموس اليابسة، الزيتون، خبز الشعير كل يوم»⁽¹⁾، لعلّ الحظ يتسم له في رحلته هذه ليجني عائدا ماليا محترما يسمح له بفك رهنية أرضه، ويقترن بخيلته 'الياقوت'.

وشخصية 'البشير' تعكس لنا صورة حية عن البساطة والسذاجة والطيبة والبداية و محدودية العوالم التي يعيش في ظلها سكان الريف، وهذا ما نستشفه من خلال:

1/ حديثه مع نفسه و هو في طريق رحلة البحث عن العمل حين إتكا على جذع شجرة وسط

الغابة مخاطبا القمر شاكرا إياه على النور الذي يهديه للطبيعة والذي يهتدي به كل مسافر.

2/ لم تقع عينيه على أنيس غير حيوانات ألفها في بيئته: السلحفاة، الفكرون، الضفدعة، الأرنب...

3/ لم يستطع أن يميز رجل القش عن عامل في الضيعة فألقى عليه السلام ودخل في حوار معه

ولم يدرك فعلته هذه إلا بعد مدة من الزمن

4/ استعجاله في مساعدة عاملين في حمل صندوق وقت مزاولتهما لعملهما، دون سابق معرفة

بهما.

⁽¹⁾ مسرحية الرجوع: ص11..

ومن صور الطيبة والمعاشرة وقدرته على التأقلم والتعامل مع جميع الأشخاص حتى مع من اعتادوا الانعزال والتكتم تظهر خلال تلك العلاقة التي كونها مع الشيخ 'همزة' المكنى بـ 'سي البكوش': « بوزنيّة: من اللي راه أنها عمره ما قرب حد، وأنت كيفاش الشخص الأول اللي قربّه هو أنت. البشير: راجل كبير وما عنده صحة، مرة على مرة راني نحفف له واللا نعاونوا في غسيل حوايجه يشفني المخلوق »⁽¹⁾.

واستطاع 'البشير' من أجل الوعد الذي قطعه لأسرته أن يتحمل مشاق العمل والاستغلال اللذان كانا يمارسان عليه، إلى غاية اليوم الذي قرّر فيه العودة لأهله، لحظتها فقط أدرك أنّ المعاناة التي تكبّدها خلال السنتين لا تعني شيئاً أمام الحقرة والذل والإهانات التي تعرض لها في مكتب المحاسب حين قصده ليتحصل على مستحقاته المالية التي تعود لفترة اشتغاله في الضيعة، وانتهى به الأمر إلى العزم على العودة للدشرة بخبيته وتمزقه، مكسور الخاطر، مجهد التفكير، مثقل الخطى. لا يعرف على أي شاكلة يوري بها سوائته لأهله.

إلاّ أنه وفي طريق العودة التقى بالشيخ 'سي البكوش' الذي قرر هو الآخر العودة إلى بيته وأبنائه بعد أن انقضى به العمر وهو يواجه حالة التمزق والصراع من أجل فك رهنية أرضه ولم يفلح، حينها أدرك 'البشير' أنه ضحية شرك و راهن اجتماعي وسياسي معمول به لسنوات عدّة، خطط له المستعمر وطبقه عملاءه من أبناء جلدته، هذا ما أحاله لتحويل حالة التمزق والانكسار إلى نضال لكشف وفضح هؤلاء العملاء أمام الناس في مختلف الدشرات التي يحط بها الرحيل في رحلة العودة.

2/ شخصية أحمد:

أمّا 'أحمد' هذا الموظف البسيط صاحب الثلاثين سنة، مؤمن بالفكر الاشتراكي للتسيير المؤسساتي « وكل وحده عنده مفهوم انتاع تسيير وأنا المفهوم الاشتراكي كيما جاء في النصوص وفي فائدة العمال والمستهلكين »⁽²⁾، يناضل تحت رايته، لا يهادن، ولا يغير خط سيره مهما كان المركز الاجتماعي لئله. يعمل بكل جهده كي يكشف التلاعبات و التجاوزات الواقعة في المؤسسة

(1) المصدر السابق ، ص 26 .

(2) مسرحية الاختيار ، ص 11.

التي يشتغل بها « ان شاء الله هذا الخطرة نصلحوا الوسخ لي فالمؤسسة »⁽¹⁾.

وهو في نضاله هذا يشعر بالسعادة والغبطة طالما أنه يخدم في مبادئه ومعتقداته من أجل تغيير الوضع إلى الأحسن يدا بيد مع زملائه « شي يفرح القلب كي الاخوان العمال الآخرين يوقفوا معنا يستمدنا بتجربتهم النضالية »⁽²⁾.

وعلى امتداد المسرحية يبقى 'أحمد' يعمل على المواجهة مع كل الحاملين لتلك الأفكار المناقضة لأفكاره، وعلى رأسهم 'المدير'، 'رشيد'، 'بوزيان' و 'المفتش' 'زهير' ومساعدته 'قادر'.
ويتنهي الأمر بـ 'أحمد' بالانتصار على أعدائه وأعداء المؤسسة التي يشتغل بها وإحالة المسؤولين الانتهازيين في المؤسسة إلى القانون للنظر في شؤونهم « هذه التجربة علمتنا بان الواقع هو احنا، في كل مكان وفي كل ميدان هذا الطريق ذا زمان وحنا سيرين فيه، طريق مشوك سقطت فيه افكار قديمة وسناسل كنت مقيدة زناد وأفكار وعيا، سقطت فيه دماء، أفكار، عراق وأبطال فالصمت »⁽³⁾.

3/ شخصية السجين الثالث:

هو شاب مجهول الهوية يدخل السجن باعتباره نزيلا سياسيا بعد مظاهرات 8 ماي 1945م، وبعد خروجه بفترة وجيزة يلتحق بصفوف المنظمة السرية:

« الشخص 1: وعلاه حاب تنظم للمنظمة؟

الشاب: باه نفيد .. ونضحى بنفسي كيما جدادي.. »⁽⁴⁾.

هذا الشاب المناضل المتحمس لقضية وطنه الناقم على أجداده الذين خلفوا له ولأترابه وطنا جريحا مغتصبا يتأوه قاطنوه نارا وجمرا نازيا:

«الأول: النازية اليوم راها أهنا.. ورثوها من الألمان.

الثالث: واش كانوا يديروا الأولين؟

⁽¹⁾ المصدر السابق ، ص 5.

⁽²⁾ المصدر نفسه ، ص 42.

⁽³⁾ المصدر نفسه ، ص 54.

⁽⁴⁾ مسرحية النار-الدمار-الايمان ، ص 80.

الأول: الأولين دارو.. واش دارو المستحيل... دارو أكثر من اللازم.

الثالث: واش دارو.. واش داروا.. واليوم رانا راكعين تحت الفرنسييس.. علاه ما قضاوش عليهم نهار اللي حطو كرعيهم في الأرض»⁽¹⁾.

هذا الشاب أيضا وجد خلال فترة إقامته الجبرية في السجن من يبدد قطيعته بالماضي الجيد ويصالحه مع أجداده ومنجزاتهم من خلال إخباره بنضال الخلف المستميت والذي يفوق نضال السلف:

« الشخص 2: ...قاري شوية؟

الشاب: كملت قرايتي فالحبس.. عرفت مناضلين ومعاهم تعلمت كثير..»⁽²⁾.

4/ شخصية الطلبة:

سجلوا بطولة جماعية تقاسمها كلا من: 'صنهاجي'، 'ليلي'، 'لزرقي'، 'الكعرار'، 'القانون'، 'السي محمد'، 'الحلو'، 'الزين'، 'جليلة'، 'الجغرافي' و'العلمي'، وهم « جماعة من الطلبة العلميين»⁽³⁾، يظهر عليهم حماس ونشاط ديناميكي « المحمسين يا محمد.. تبارك الله على شبيبة الجزائر »⁽⁴⁾، وسعيهم للتآزر

و المساهمة في تحقيق المضمون السياسي والاجتماعي والاقتصادي للثورة الزراعية عن طريق التوعية لتفعيل مشاركة الجماهير الريفية المحرومة لبناء الاشتراكية كنظام اجتماعي ضمن جولاتهم التطوعية. ورغم ما تعرضوا له من عراقيل من قبل مسؤولي الناحية محل المتابعة التطوعية (واد الملقى) إلا أنهم عزموا بلا هوادة على رفع التحدي والتجديد للدفاع عن أفكارهم ومبادئهم دون الاكتراث لمعارضيتهم حيثما اجتمعوا بهم: « وختاما نلتزموا بالعمل بكل ما في طاقتنا لنجاح التطوع في خدمة الثورة الزراعية في فائدة الجماهير الريفية »⁽⁵⁾.

وأبطال مسرحية 'المائدة' عمد مبدعوها على تشخيصهم بقدر مساهمتهم في تفعيل الأحداث وخدمة الإيديولوجيا التي بنيت عليها المسرحية دون أن يعمدوا لإبراز ملامح كل شخصية على حدى،

⁽¹⁾ المصدر السابق ، ص 2 ، 3.

⁽²⁾ المصدر نفسه ، ص 81.

⁽³⁾ مسرحية الهائدة ، ص 3.

(4) المصدر نفسه ، ص 30.

(5) المصدر نفسه ، ص 58.

فلم تنجح المسرحية في الكشف عن الوضع الاجتماعي والنفسي وحتى المستوى العلمي لكل شخصية بطله، بالقدر ذاته الذي انتهجته في تحديد انتمائهم الإيديولوجي، فيما عدى بعض الوقفات الموجزة في ثنايا المتن المسرحي حول شخصية 'الصنهاجي' الذي يبدو أنه على قطيعة مع حياة البذخ والرفاهية التي يتسم بها وسطه الاجتماعي مما أدى بوالده لأن ينعتة بـ "الاشتراكي الواهم"⁽¹⁾، وشخصية 'القانون' وهي حسب تشخيصها اسم على مسمى، نظرا لكونه متحدثا بارعا باسم المواد القانونية الخاصة بميثاق الثورة الزراعية وما ينص عليه من بنود وتعديلات وشروحات مستجلة. و شخصية 'الحلو' يظهر لنا من خلال تشخيصه الفعلي والقولي الوديع له ميولات أدبية، في حين 'لزرقي' تجسد صورة طالب يدرس الفلاحة، على خلاف دائم مع والده لأنه منعه من الاستفادة من مساعدات الثورة الزراعية؛ لأنها من حق الفلاحين الصغار، وما يملكه والده كفيل يجعله يعيش حياة مرتاحة وهو بعيد عن الأرض:

«الابن: وانت بعيد على الأرض عايش لباس، أنخل، أشياه، أبعير، هاني مرتاح، أبعيد على الأرض وتخدم في الغير.

الاب: ربي اعطاني وبيها عيشتك يالعدو، قرينك باش تخلفني، اصدق عرجوني.. مسوس تهاجني بكلام العديان... **labsenteiste** تعايرني بكلام النصارى»⁽²⁾.

ونبقى في إطار البطولة الجماعية التي انتهجتها أيضا مسرحية 'المتوج' وأسندت البطولة لكل من: 'حورية'، 'بلقاسم'، 'بوعلام'، 'رابح'، 'مختار'، هذه الشخصيات تتحرك وفق أهداف رسمها مبدعوها لتؤدي مهامها منوطة بها، ومع أنها تتقاسم البطولة إلا أنها غير متساوية فيها من حيث؛ المقدرة والوضوح، إذ إن لكل واحد منها شخصية تتميز عن الأخرى، وتتفرد عنها إلا أنها تتوحد جميعها حول قضية واحدة.

فشخصية 'حورية' تبدو من خلال تشخيصها الفعلي أنها عاملة بسيطة اجتماعية مقربة

(1) المصدر السابق ، ص 14.

(2) المصدر نفسه ، ص 17.

عند زميلاتها في الورشة، تسعى دوما للدفاع وتقدير المساعدة لهن دون مقابل، وهذا ما أهلها لأن تكون مصدر ثقتهم وتوصيفهن لها بالناطقة الرسمية عن لسانهن في الفرع النقابي العمالي، وإن كانت واضحة الانتماء الإيديولوجي، محدودة التعليم والثقافة لاستعصاء إدراكها كيف تأثر الامبريالية سلبا على التسيير المؤسسياتي « فهموني واش دخل الامبريالية هذي في المعمل أنتاعنا »⁽¹⁾. لكن محدودية ثقافتها لم تكن عائقا أمامها كي تتحدث باسم العمال وطرح مشاكلهم في حضرة المسؤول الأول للمؤسسة بكل حزم بلا مجاملة ومحابة، وهذا ما كشفته لنا تدخلاتها في اجتماع الفرع النقابي الجديد مع مدير المؤسسة 'عبد المالك':

« عبد المالك: أنا مانيش فاهم الى جيتو تطرحوا مشاكل العمال واللا حبيتو تعطوني درس في التسيير، ماذا بكم مانطولوش الحديث، اذا عندكم حاجة أخرى زدوها، اذا ما كانش أنا عندي

خدمة تستن في».

حورية: احنا ثاني خدمتنا تستنا فينا وما رانا نتحدثوا غير على مشاكل العمال.

عبد المالك: قلنا اذا عندكم حاجة أخرى.

راج: راك تقولنا زيدوا وأنت ما جوبتنا حتى على نقطة من النقاط اللي طرحناها عليك »⁽²⁾.

وهذا الحوار يكشفنا مدى فعالية الدور الذي تلعبه 'حورية' في نشاط الفرع النقابي إذ لا فرق بينها وبين أي رجل تابع للفرع نفسه، و إدراكها بسهولة تهرب المدير من القضايا المطروحة محل اهتمام عدد واسع من العمال وافتعاله أنّ هناك عملا بانتظاره قصد صرفهم.

في حين نجد 'بلقاسم' عامل بلحدي ورشات المعمل، تشخيصه الفعلي والقولي يظهر بأنه صاحب همة ونخوة (كما فعل مع 'سعدية' و'المختار'..)، متعلم، حنق، فطن لكل ما يحدث من التجاوزات الحاصلة في المصنع، وهو عازم كل العزم على نشر غسيل المسيرين علنا، وإن أُستغفل مرة فلن يسمح بذلك ثانية، وفي هذا المضمون نورد الحوار التالي الذي جمعه مع زميله في العمل:

«عامل: هاو ما تنخلعش، أنا عندي عشر سنين أقدمية ما زدولي في الخلصة ما طلعتوني وهو ما

عندوش

(1) مسرحية المنتج ، ص15.

(2) المصدر نفسه ، ص43.

ربع سنين من اللي دخل رجع يحكم فينا.

بلقاسم: وأنت واش من فايذة عندهم باش يطلعوك هذي ما هيش مسألة أقدمية، الشيء

واضح راك شافي نهار الاجتماع العام، البشير ما كانش موافق مع أصحابوا فيما يخص

طرد

15 عامل، خاف منو المدير وباش يغلقوا فمه وما يدافعش علينا، طلعتوا وهذي ما هيش

جديدة» (1).

شخصية 'بلقاسم' شخصية حاذقة، متعلمة، ناضجة فنيا، ثابتة المواقف حتى بعد ارتقائه وترشيحه عضوا في الفرع النقابي العمالي، بقي على نفس المنحى الذي كان عليه، و المتمثل في الاهتمام بمصير المعمل ومشاكل العمال، بل سمح له منصبه الجديد أن يقدم أفكارا تقديمية مبتكرة لتصليح المعمل اجتماعيا واقتصاديا عن طريق انتهاز التكوين المهني، ومسايرة التقدم التكنولوجي للآليات، بغية رفع الإنتاج وتحسينه، فضلا على سياسته الواضحة للتحرر من الإمبريالية عن طريق تشجيع الإنتاج الوطني وتدعيمه وتقديم المساعدة عبر الحملات التطوعية العمالية للتعاونيات الفلاحية.

في حين كان حضور 'رابح' في المتن المسرحي يجسد لنا صورة العامل المخلص المتشبع بالمفاهيم الاشتراكية، يسعى لنشر هذا الوعي بين زملائه العمال من أجل المحافظة على استمرارية مصدر رزقهم ورخائهم:

« رابح: .. كنت نقولكم هذه قريب 5 أشهر والآلات أتناع ورشة الزريعة هاملة، صددت،

وحتى الرتيلة عشتت فيها لكان يفوت الشتاء عليها كيما راه ما عادش تنفع نهائيا.

عامل(1): واه بصبح رحت ذاك النهار طليت، وجدت حالة توجع القلب الغبرة بالقناطر. الطواقي

وحدين مكسرين ولخرين مفتوحين...

عامل (2): واش ظن فيه، مواليه ما خموش فيه، بغتنا احنا نتلهاو بيه.

رابح: راك غالط، احنا هما مواليه ولازم علينا تحتفظوا عليه.

عامل (1): اسمحلي بصح والله ما فهمت.

(1) المصدر السابق ، ص 26.

رابح: لكان غدوة تدخل الزريعة والآلات في هذا الحالة باش نخدموا؟ وأصحابنا اللي مطرودين يبقاو

دايما برة.

عامل (2): وعلى هذا يلزمنا نستحفظوا بيها

عامل (1): في هذى عندكم الحق. (1).

نلتمس من هذا الحوار كيف كان تحسيس وتأثير 'رابح' على زملائه في تغيير مفاهيمهم حول بعض شؤون العمل حتى وإن كانت المهام لا تعنيهم مباشرة وتخص جهات أجرى (الفرع النقابي) إلا أن ذلك لا يمنع من خلق ثقافة بين العمال للمحافظة على وسائل الإنتاج التابعة للمعمل الذي يشتغلون به، والتضحية إن لزم الأمر بأوقات خارج عن ساعات العمل الضرورية؛ لأنه في حقيقة الأمر وعلى حد قول 'رابح': « مهما كان الامر المعمل أنتاع العمال يعني أنتاعنا ومصيرنا مرتبط بمصيره، على هذا لازمنا نستحفظوا عليه كيما أنفسنا، ونحاربوا كل من ييغيلوا لخسارة، نسييت نهار السبت لازم كلنا نحضروا؟ » (2).

كما أن 'رابح' لم يكن يتخذ موقف المشاهد السلبي بل في كل مرة يطلب توضيحات علنية لما تحدث مستجدات داخل المعمل، بل كان ينتهز فرصة اجتماع العمال في الجمعية العامة للدفاع عن حقوق العمال المهضومة ويفضح بعض التلاعبات نحو: قضية توظيف العمال بالخاباة على حساب الوعود المقدمة للعمال المطرودين، وكذا الحالة الاجتماعية للعمال من ناحية الدخل والتعويضات والخدمات الاجتماعية (الطبيب، المطبخ، التعليم...) مقارنة والتقدم الحاصل على مستوى أعضاء الفرع النقابي دون العمال، رغم وضوح القوانين الجديدة المسنة لصالح العمال.

وبعد أن تحصل 'رايح' على مقعد في الفرع النقابي فضل بمعية الأعضاء معالجة بعض المشاكل القديمة التي يعاني منها العمال وعلى رأسها قضية العمال المطرودين قرابة السنة، وقضية التمويل، قضية قطع الغيار المستوردة والمغشوشة، قضية التبعية، هذه المحاور الكبرى التي تبناها 'رايح' في نضاله النقابي.

(1) المصدر السابق، ص 26، 25.

(2) المصدر نفسه، ص 27.

أما 'مختار' فهو عامل مثالي⁽¹⁾، إلا أن مثاليته لم تشفع له لدى الإدارة كي يتحصل على سلفة مالية لمعالجة زوجته المتضررة بعد الوضع، إذ بلغ به العوز لدرجة أنه عزم على جمع أثاث بيته لبيعه لسد مصاريف علاج زوجته، هذا الوضع المالي المتأزم سرعان ما انفك بعد ما تعاون زملاؤه معه في فك ضيقته:

«مختار: واش نقولك، شوف الحالة اللي توصلت اليها، رايح نبيع فراش ولادي.

بلقاسم: ما تياشش يا راجل، خلي فراش لوليدات في مكانه، رحمة ربّي كبيرة، هاك هذا الأمانة بعثوها لك الجماعة.

مختار: كثر خيرهم على هذا الجميل، بصح حالتهم كحالي ولا أكثر، كفاش تحبني نطمع فيهم.
بلقاسم: الفايدة انتاعنا كتحل المشكل وتتهنى...»⁽²⁾.

وإلى جانب دوره النضالي في الفرع النقابي التابع لمؤسسته العمومية يحاول 'مختار' تقديم صورة نموذجية ناجعة وفعالة للنشاط النقابي بين أوساط العمال التابعين للقطاع الخاص من خلال إحاطتهم بما هو مستجد من قوانين لتأسيس فروع نقابية في إطار القطاع الخاص للدفاع عن حقوق العمال وتبديد مخاوفهم؛ مما قد يقدم عليه المدير الخاص من إجراءات تعسفية؛ لأنّ الناشط النقابي يتمتع بحصانة قانونية تحميه من أي عواقب تمس سمعته المعنوية والمادية:

«المختار: يا رجل راني نفهم فيك باللي القانون يقول: أن لمعلم ما يقدرش يطرد نقابي إلا إذا وافقوا أصحابوا النقابيين، وحتى اذا وافقوا القرار الأخير يرجع الى مفتشية العمل.

العامل (2): يا خويا لمعلم انتاعنا غول، وكتافوا عراض، احنا ماذا بينا، وهذا ما نتمناو لكن قليل فينا اللي يعرف الميثاق.

المختار: غول واللا ماشي غول، هذا قانون وبالرغم عليه يستعرف به إلى تعصب عندكم لمن تشكيو، السلطات النقابية ومفتشية العمل...» (3).

ويبقى 'مختار' في قرارة نفسه مؤمنا بضرورة التوحد إدارة وعمالا، فلاحين وصناعيين للمساهمة

(1) المصدر السابق، ص 22.

(2) المصدر نفسه، ص 23.

(3) المصدر نفسه، ص، ص 39، 40.

في التسيير بحسب القوانين الصادرة للحفاظ على المكاسب المحققة، والحيلولة لكسر شوكة العدو « وهذه المشاكل ما نوجد لها حل إلا بمشاركتنا في التسيير ومن حسن الظروف وحظنا غاديين نشاركو في التسيير حسب القوانين اللي صدرت » (1).

وآخر أدوار البطولة في المسرحية "المنتوج" هو 'بوعلام' فيلى جنب كونه أحد أعضاء الفرع النقابي، فهو مكلف بالتطوع الخاص بالثورة الزراعية، يظهر تشخيصه الفعلي والقولي أنه شخصية تجنح للمهادنة والمسألة في تعاملاته وهذا ما نلتمسه في الحوار الآتي:

« رابح: ما تهمناك ما رنا نطالبوا منك الحال، وما طرحوا عليك العمال هذا المشكل حتى تيقنوا باللي

كاين حل، وهذا الحل في ادينا.

عبد المالك: أملا خضرة أنا فوق عشاء، (بسخرية) راني راقد، مرانيش نقوم بواجبي.

بوعلام: يا سي المدير يظهرلي كاين سوء تفاهم بينتنا، وباش ما يكون حتى غموض نطلب من الأخ رابح يوضح فكرته » (2).

كما أن طبيعة عمل 'بوعلام' أهله ليكون على إطلاع بمختلف المستجدات التي تحدثها الثورة الزراعية ومساعدى التكامل الفلاحي الصناعي :

«بوعلام: رانا سمعنا باللي بلادنا بدات تنتج الزريعة اللي تحصنا احنا وهذا في إطار الثورة الزراعية، ولذا فكرنا نتصل بصفتك مسؤول بالسلطات المعنية بالأمر باش يزودونا بهذا الانتاج وهكذا تفصل مشاكل الورشة.

عبد المالك: هذا الشيء ما هوش غايب عليّ بصح لزمكم تعرفوا باللي المحاولات اللي راهي قائمة تندار في نطاق التجربة.

بوعلام: صحيح أنها تجربة لكن هذا ما ينعناش نتصلوا بهم ونشجعهم بالعكس يلزمنا نروح عندهم ونفيدهم بالنصائح أتناعنا ونعطوهم معلومات على قدرة استهلاكنا للمنتوج وهكذا نحققوا هدف من أهداف الثورة الزراعية بالتكامل بين القطاع الفلاحي والقطاع الصناعي.

(1) المصدر السابق ، ص 59.

(2) المصدر نفسه ، ص 42.

المدير: يا سي بوعلام هذا الكلام كل مليح لكن راني نلاحظ باللي بديتوا تتجاوزوا الحدود (أمور) وتدخلوا في خاطيكم، وهذا الأمور، أمور تهمل الإدارة فقط، وفي المستقبل ماذا بكم ما تزيدوش تدخلوا في أمور الإدارة، والإدارة قادرة تتحمل مسؤوليتها وباش نعطكم برهان على هذا راني

فكرت في رفع بعض الأجور وتوسيع التعويضات في تجديد بعض الآلات القديمة باش نرفعوا

الانتاج أتناعنا»⁽¹⁾.

نلتمس من هذا الحوار محاولات تهرب المدير في معالجة المشاكل الأساسية التي يعاني منها العمال باستعراض إغراءات مادية مثل الزيادة في الأجور وتقديم التعويضات وتجديد العتاد بهذه الطريقة يضمن سكوت العمال والنقابيين وولائهم، ويصرف اهتمامهم بالقضايا الأخرى التي تثبت إدانته معتبرا إياها مسائل تسيرية تتجاوز حدود العمال والنقابيين وهي من اختصاص جهة وحيدة تتمثل في الإدارة.

ومما سبق ندرك مدى التفاوت الحاصل في البطولة بين الأبطال الخمسة، فإن كان لكل من 'حورية' و'بلقاسم'، و'رابح' حضورا مكثفا من حيث المقدرة والفعالية إلا أن 'بوعلام' و'مختار' سجلا في المتن المسرحي نسبة حضور بطولي أقل.

5/ شخصية ميمون:

شاب ضرير صديق البشير بالرغم من إصابته بالعمى إلا أن أصابعه أسعفته في تشكيل الأواني من الحلفاء والخشب بالغة الجودة، كما كان لفقدان بصره أن جعل بقية الحواس الأخرى تنشط وتغطي بعضا من النقص الناجم عن فقدان البصر:

« ميمون: أسكت أسكت

الياقوت: علاش واش كاين؟

ميمون: دوري وشوفي أشكون راه وراك «⁽²⁾.

⁽¹⁾ المصدر السابق ، ص 42.

⁽²⁾ مسرحية الرجوع ، ص 8.

وإيجابية ميمون كانت هي دعامة البشير لمغادرة الدشرة والبحث عن حرفة وعمل ورغم مصابه العظيم أثر امتلاك حرفة.

6/ شخصية الياقوت:

كان حضورها محتشما في النص ولم يستطع الكتاب تصويرها إلا من خلال كونها شابة عذراء^(*). في مستقبل العمر فائقة الجمال، رصينة، وعلى الرغم من كونها خطيبة البشير إلا أنها مرغوبة من الناظرين والطامعين نحو همام الناحية 'الحاج أحمد الضربان': « بزيك وشطارتك عدتي مثال، وصلوه أخبارك وخصالك وبك راه مشغول البال، نيته صافية ناوي يرتبط بيك بالصدق والحلال

«⁽¹⁾.

إيجابية الياقوت تكمن صد إغواء همام الناحية 'الحاج أحمد الضربان' برغم الحاجة والعوز.

7/ شخصية السجينان:

من خلال تشخيصهما القولي يتضح مدى الحكمة والوعي السياسي الكامن في شخصيتهما، فنظرتهم لا تتوقف على ما يقع من أحداث أنية دامية بل لهما من الوساعة الاستطلاعية لم يتولد من شناعة قمعية بعد كل تصادم ميداني بين الجبهتين الوطنية المناضلة والمحتلة العدائية وخير دليل على ذلك الحوار التالي:

« الأول: الآن ريح نسألك.. حضرت للمظاهرة..

الثالث: نعم .. كنت مع الأولين

الأول: شفت واش وقع من بعد؟

الثالث: شفت .. شفت النار شاعلة في ديارنا.. شفت التقتيل.. شفت شعبنا يتقتل كي الماشية.. شفت..

(¹) في غالب تقديرنا ليا قوت في الحقيقة هي رمز الأرض والوطن ورمز الجزائر.
(¹) مسرحية الرجوع ، ص3.

الثاني: شفت جهنمة الحرة.

الثالث: شفت الفرنسيين محتفلين وفرحلين .. قالوا انتصرنا على النازية.. قالوا تحررت البشرية وهما

أهنا فاتوا النازية» (¹).

وهذا الحوار يكشف لنا مدى التفاوت في قراءة الراهن بين السجينين الأول والثاني و السجين الثالث، فالسجين الثالث أعمته الحمية تجاه الوطن وأبنائه فما كان يبصر في الآخر إلا السخرية والتشفي فأخذته العزة فسار نحو انتهاج سياسة الكيل بمكيالين، في حين أفق السجينين الأول والثاني أكثر استشرافا فلم يكن تهمهما تفاصيل المجابهة بقدر ما أرادا أن يحيدا للسجين الثالث إلى ما بعد

المجابهة لذلك سأله " شفت واش وقع من بعد؟" وغاية ذلك أن يعلم السجين الثالث أن الحكمة لا تكمن في الندبة المباشرة وإراقة الدماء في ساحة المعركة وإنما تكمن في كيفية تسيير الأزمات بغية الخروج منها بأقل الخسائر المادية والبشرية.

كما كان السجينان الأول والثاني مصدرا لتلقين المعرفة وإزالة اللبس والتشويه للأحداث التاريخية ونضال السلف:

« الثالث: واش دارو.. زاش دارو.. واليوم رانا راكعين تحت الفرنسيين.. علاش ما قضوش عليهم نهار

اللي حطوا كرعهم في الأرض

الأول: جدودك حاربوا الاسبان.. رفعوا راية مزغنا وراية الاسلام فالبحر.. جدودك فرضوا الشخصية الجزائرية.. فالمنطقة.. الجزائر تحداث أوروبا.. وفرنسا بعد عهد الصداقة.. قررت احتلالنا.. وفي شهر جوان عام 1830 رصات السفون في سيدي فرج وبدأ الليل الطويل علينا»⁽²⁾.

وعلى الرغم من محكوميتهما (المؤبد/ النفي) إلا أنهما يستشرفان استمرارية مسيرة النضال ومناصرة الفكرة القومية وتحرير الوطن على أيدي الجيل الجديد

⁽¹⁾ مسرحية النار – الدمار – الإيمان ، ص2.

⁽²⁾ المصدر نفسه ، ص3.

« الأول: احنا اهنا تكمل طريقنا.. أنا راني منفي من هطا البلاد ومابقى لي نعيش ... المستقبل فيم أنت وفالجيل الجديد..

الثاني: وأنا بين هذا الحيطان تكمل حياتي.. غير إذا طلعت الشمس ولكن المستقبل فيك أنت وفي شبان هذا البلاد»⁽¹⁾.

و قد تم تشخيص السجينان على قدر متكافئ من المعرفة والإدراك والوعي وهذا ما كشفه لنا تعاقبهما في الاستدلال على كفاح ونضال السلف.

8/ شخصية المفتش 'تواتي' ومساعدته 'فتيحة' النزيهين:

سعى 'تواتي' رفقة زميلته 'فتيحة' لكشف التجاوزات الحاصلة على مستوى المؤسسة التسويقية وملاحقة جميع الأطراف المتآمرة بعد تحالفهما مع الموظف 'أحمد' وبعض العمال الموثوقين الذين خول لهم تعقب تحركات الجناة وجمع أكبر قدر ممكن من الدلائل لتعزيز التهم الموجهة لهم.

وبفضل السلطة المخولة لهما استطاعا الحصول على السندات والصور التي تدين الأطراف المتآمرة وتوقيفهم عن مزاولة مهامهم وإحالتهم إلى الجهة القضائية المسؤولة للنظر في تجاوزاتهم.

ثانياً/ الشخصيات السلبية: هي الشخصية الفاشلة التي لاتحافظ على مبادئها وأخلاقيها وأيديولوجيتها « ويقع السليبي في مستنقع القذارة، وينغمس في حياة الغاب تقوده أنانيته إلى الفتك بالآخرين والصعود على جثث الأبرياء ... »⁽²⁾

1/ شخصية بوزيان:

شخصية نمطية بورجوازية جشعة همهما الوحيد تحقيق الشراء المادي (شخصية انتهازية) على حساب جميع القيم الإنسانية والاجتماعية والاقتصادية مستغلا في ذلك بعض الأشخاص من ذوي النفوس الضعيفة لقضاء مصالحه « أنا ومثالي نفصلوا البلاد نهيجوا الشعب نجوعوه نبهله،

⁽¹⁾ المصدر السابق ، ص79.

⁽²⁾ محمد عزام: البطل الإشكالي، الأمالي للنشر والتوزيع، دمشق، ط: 1، (د.ت)، ص12.

الحكومة قدرين نرفعوها ولا نهرسوها، المال هو ليحكم فالرجال والعقول»⁽¹⁾.

2/ شخصية عبد المالك:

وان تعثر السرد والحوار في الكشف عن المواصفات الجسمانية إلاّ أنهما وفرا للمتلقي ملمح عام لشخصيته ووضعه الاجتماعي ومستواه الثقافي، فتشخيصه الفعلي يحيل إلى كونه شخصية انتهازية يظهر حزم وجدية كما يبدي حنكة وخبرة في الاحتيال و التسيير الإداري وهذا ما لمسناه خلال

تدخلاته في الاجتماع بمعية أعضاء الفرع النقابي والعمال المطرودين، إذ تمكن من اقناعهم بسبب غلق ورشة الزريعة وليس له حيلة تجاه الوضع المستجد.

كما كشف لنا الحوار عن نفسيته المتعلقة بأسباب المنفعة واللهو والراحة والرفاهية وبمعاقرة الشراب والنساء لترده على الحانات والرقص والشرب فقد وظّف ترده على الحانات أكثر من ترده على المكتب «أنشط شوية اليوم مراکش كالعادة»⁽²⁾.

وكشف لنا الحوار عن بعض أفكاره الخوافية التي أساسها إطلحته من إدارة المصنع من قبل أعضاء الفرع النقابي الجديد هذا الأخير الذي أصبح يلح في مطالبه المعالجة لمشاكل العمال والعتاد خاصة بعد أن كشفوا أرشيفه الأسود وتواطئه والفرع النقابي القديم من خلال منحهم امتيازات مادية وإدارية مقابل تجميد وعرقلة مصالح العمال ضمن سيرورتها الإدارية.

«عزيز: جيت نعلمك باللي الشيء اللي كنا نتوقع فيه ما تحققش.

عبد المالك: وضح كلامك.

عزيز: على حساب ما حكالي موزع الحليب محال ألى اسماعيل واصحابوا، يخرجوا في الانتخابات الجديدة.

عبد المالك: واش هو السبب..

⁽¹⁾ مسرحية الاختيار، ص 26.

⁽²⁾ مسرحية المنتج، ص 37.

عزيز: راهم تهموا باللي ما قاموش بالواجب انتاعهم وزيد بالزيادة اطلعوا على كل الأسرار منها السلفة انتاع عثمان والسلفة انتاع علاوة، الحاصل ما عندي ما نقولك

عبد المالك: ماهي الاشياء اللي زادوا تكلموا عليها

عزيز: راني جايك، راهم ذكروا مشكل الزريعة، ونسألوا علاش دخلوا زوج جدد وطالوا تتفتح الورشة ويرجعوا العمال اللي كانوا فيها، هذا من جهة، ومن جهة أخرى تكلموا على

الآلات الحاسبة، والحالة الاجتماعية انتاعهم، وما نعرف واش زادوا ذكروا بما فيها التبذير، وتوسيع المعمل والمشاركة في التسيير، على كل حال مأكملوش الاجتماع وجيت نخبرك.»⁽¹⁾

كما كان رافضا جملة وتفصيلا منحى سير الفرع النقابي الجديد في تسيير المصنع وتحسين ظروف العمال مساس وتقويض لسلطته:

« عبد المالك: أبدا أبدا أنا نرفض تماما المساعدة كيما هذي. بالنسبة لي أنا هذا تدخل في شؤون الإدارة، أنا نعرف النقابة من زمان تدافع على حقوق العمال، كالأجور، التعويضات إلى غير ذلك... أما باش يتدخلوا في التسيير بهذا الصفة مستحيل»⁽²⁾.

3/ شخصية رشيد:

هو عامل مثقف من خريجي الجامعة يحتل منصب إداري داخل مؤسسة تسويقية حبه للشراء والمادة جعلاه لقمة طرية في يد البورجوازي 'بوزيان' وحتى في المرة الوحيدة التي رفض فيها قضاء مصلحته بحجة أنّ العمال يترصدونهم جوبه بوابل من الألفاظ التعنيفية بها لهجة التهديد والتخويف:

« رشيد: الآن نتكلموا إدارة وها مهولة ماكان بيع ماكان شرا.

⁽¹⁾ المصدر السابق ، ص 36-37.

⁽²⁾ المصدر نفسه ، ص 49.

بوزيان: هذي غاية أما كان بيع. باغي.. (يمسكه) ولا راك تحوس على الزقى»⁽¹⁾. كما يعتبر 'رشيد' السرقة فن وحنق وشطارة طالما أنها محمية قانونيا. لكن دوام الحال من الحال فنباهته سرعان ما قذفت به خلف القضبان.

4/ شخصية المفتش 'زهير' ومساعدته 'قادر' الإنتهازيين:

وهما شخصيتان نفعتان ترتديان قناع النزاهة « ..هذا القناع عبارة عن أوهم تعتم العقل وتمنعه من الوصول إلى الحقيقة، وتعمل هذه الأيديولوجيا على الظهور عكس ما عليه في الواقع لتمويه وتغليط خصومها، ومن أجل خدمة مصالحها الخاصة وإيهام الآخر بصدقها و العمل من أجل المصلحة العامة »⁽²⁾. كما هو حال شخصية 'زهير' و 'قادر' اللذان استغلا منصبهما لتحقيق منافع شخصية فعلى الرغم من استحواذهما على دلائل بيّنة تثبت التهم الموجهة للمدير ومساعديه 'رشيد'

و 'بوزيان' مع ذلك اعتبروا هذه الأدلة التي بحوزتها ورقة ضغط رابحة لابتزاز البورجوازي 'بوزيان' والإدارة تحت المظهر بالنزاهة والقانون والضمير.

« قادر: تبني ودير روحك ماعلى بالك بحتى شيء.

المفتش: والربح لبد يكون سري، المظهر، النزاهة، القانون.

قادر: ماتخافش على المظهر كب شيء مستور »⁽³⁾.

وانتهى بهما الأمر إلى إحالتهما للجهات القضائية للنظر في أمرهما.

5/ شخصية الإقطاعيين الحاج أحمد الضربان وقيوم:

لم يكن للشخصية الإقطاعية الأولى والمتمثل في شخصية 'الحاج أحمد الضربان' حضورا في المتن

(1) مسرحية الاختيار، ص3.

(2) غنية بوحارة: المثقف والصراع الأيديولوجي في رواية الأزمة الجزائرية، أحيدة عياش أنموذجا، اشراف: محمد منصوري، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب الجوازي الحديث، جامعة العقيد الحاج لخضر باتنة، قسم اللغة العربية وآدابها، الموسم الجامعي: 2012/2013، ص43، 44.

(3) مسرحية الاختيار، ص36.

المسرحي عدا عبر الاستذكار، حيث شخّص بالنمطية المعهودة للرجل الإقطاعي المستغل لأوضاع الفلاحين الصغار من أبناء جلدته لسلب أراضيهم وشرائها بأخص الأثمن أو أخذها مقابل ديون ترتبت بدافع الفاقة والفقر وعسر المعيشة أو نظير الإبقاء عليهم في الانتفاع بخدمتهم:

« البشير: الحاج الضربان خبيث، ثعبان، مرتبط بالاستعمار وعنده علاقات قوية معه، دايرينه ركيزة وبيه مسيطرين علينا. زاد في فايدته ولد الحرام وعفس علينا»⁽¹⁾.

أمّا الشخصية الإقطاعية الثانية المتمثلة في العمر 'قيوم' فقد اغتنم فرصة عوز الأهالي لتسليط أبشع أنواع الاستغلال عليهم في ضيعته:

« قيوم: البشير ولد خليفة "ها ها ها"، ربيت قرون وحاب تنطح.. واش أنسيت الماكلة، واللامك كانت توكلك، والرقاد كنت ترقد في خيمة بوك، والمدارى والطباسة أختك ماشية تخلصهم، لوكان نلقاك هنا منا على خمس دقائق نزقي "ليجوندارم.."»⁽²⁾.

6/ شخصية حليلة:

شخصية مساعدة نامية جسدت دور سكرتيرة المدير و لكونها بنت أخت المدير شغفت بالمنصب دون أن تكون على بينة مما يحدث من تجاوزات داخل المؤسسة واعتبرت تربص العمال بخاصة 'أحمد' بخالها مجرد غيرة وحسد:

«حليلة: واش حاب تقول. الكل مش قادرين غير انت ياخي محسد غيور»⁽³⁾.

و على الرغم من كون الموظف 'أحمد' حاول يبدد افكارها الحياضية ويجعلها تنظر إلى وضعية المؤسسة والعمال والواقع بنوع من الوعي المتفحص طالما أنها واحدة من العمال إلا أن حياة الترف التي دخلتها مع اعتلاء المنصب ضللتها « مسكينة طفلة مليحة ، لكن غلط ومغلطنها. المستقبل مشي

(1) مسرحية الرجوع ، ص 36.

(2) المصدر نفسه ، ص 32

(3) مسرحية الاختيار ، ص 11.

فالفرد. الفرد يروح من الزمن والاحداث ولكن الجماعة هيا الأمل»⁽¹⁾.

وعندما فضح المدير ومساعديه انتهت الأمور بحليمة الاعتراف بخطئها طالبة الصفح عنها « كان عندكم الحق وكنت غالطة ما نعرفش أشياء كثيرة ما نفهمش. فهمني أحمد أحمد فهمني علمني باش ماتعودش تفوت عليا »⁽²⁾.

ونظرا لكون التعريف بالشخصية في الأثر الأدبي لا يقف عند تشخيصها القولي والفعلية بل تتضح ملامحها أكثر عبر تحديد علاقتها مع بقية الشخصيات الأخرى؛ لذلك ارتأينا البحث عن طبيعة العلاقات القائمة بين شخصيات المتون المسرحية عبر نمطين منها: علاقة تضاد أو معارضة واختلاف وعلاقة الانسجام والمساعدة والتوافق على النحو التالي:

⁽¹⁾ المصدر السابق ، ص 10

⁽²⁾ المصدر نفسه ، ص 57.

نوع العلاقة بين الشخصيات		عنوان
علاقة صراع وتضاد و اختلاف	علاقة مساندة وتوافق	المسرحية

*طلبة = سكان البلدية (علاقة المنقذ والحامي بمنبوذ) *رئيس البلدية = بورجوازيين (علاقة مصلحة ذاتية مادية)	*طلبة ≠ رئيس البلدية وحاشيته (علاقة مراقب بمتجاوز على القانون)	المائدة
*رابح = مختار = حورية = بلقاسم = بوعلام (علاقة مساندة وتفاهم) *أعضاء الفرع النقابي = الإدارة (علاقة براغماتية) *العمال = أعضاء الفرع النقابي = رئيس التعاونية الفلاحية (علاقة تآزر و اشتراك في الأهداف)	*العمال ≠ الإدارة (علاقة ضحية بجاني) *العمال ≠ أعضاء الفرع النقابي (علاقة ضحية باستغلالي) *أعضاء الفرع النقابي الجديد ≠ الإدارة (علاقة مكذ باستغلالي)	المنتوج
*البشير = الياقوت (علاقة حب عذري) *البشير = الأسرة (علاقة تآزر وحب اسري) *البشير = ميمون (علاقة صداقة واخلاص) *البشير = الشيخ حمزة (علاقة مهاجرين مشتركين في الظروف والأهداف)	*السلف (جد البشير - أب حمزة) ≠ الاقطاعية (الحاج أحمد الضربان - قيوم) (علاقة مواطن مالك بعميل اقطاعي للمستعمر) *البشير ≠ المعمر (موظف بمسؤول استغلالي) *البشير + الشيخ حمزة ≠ الاقطاعية (علاقة عاشق للوطن بعميل اقطاعي)	الرجوع
*المدير = رشيد = بوزيان (علاقة براغماتية) *زهير = قاد = الإدارة (علاقة براغماتية) *فتيحة = تواتي = العمال (علاقة أشخاص مشتركين في الهدف)	*العمال ≠ الإدارة (المدير + مساعدة + بورجوازي) (علاقة ضحية بجاني) *أحمد ≠ بوزيان (علاقة موظف نزيه ببورجوازي استغلالي) *زهير + قاد + بوزيان + رشيد + المدير ≠ العمال (علاقة أعضاء سلطة واحدة بالضحية)	الاختيار

	*تواتي + فتحة+العمال ≠ الإدارة (علاقة أعضاء سلطة حامية بالجاني)	
*السجين الأول=السجين الثاني (علاقة الوعي المشترك)	*السجين الثالث ≠ الحراس (علاقة مناضل بحامي المستعمر) *السجين الثالث ≠ السجينين الأول والثاني (علاقة مناضل شاب بمثيله محنك)	النار - الدمار - الإيمان

الجدول رقم "4" يوضح العلاقة بين الشخصيات

نلاحظ من خلال هذا الجدول الذي صبنا فيه أهم العلاقات الرابطة بين شخصيات المتون المسرحية محل الدراسة تقارب علاقات التضاد والمعارضة والاختلاف مقارنة بعلاقات الانسجام والمساعدة والتوافق وهذا من شأنه إبراز ملامح الشخصيات بشكل واضح إذ الشخصية تأخذ أبعادها عن طريق مقابلتها بشخصية أخرى معارضة تخالفها في التكوين والأهواء والغايات، فنحن لا نستطيع تقييم شخصية 'أحمد' الموظف النزيه في مسرحية "الاختيار" إلا في حالة حضور الشخصية المناقضة له وهي شخصية 'الرشيد' الموظف الانتهازي المستغل لمنصبه لتحقيق مصلحة ذاتية مادية، والشخصية العاشقة لوطنها المضحية في سبيل كرامته وعزته بالروح والدم، لا نقدر تضحياتها إلا بالتعرف على الشخصية التي تخالفها في المبدأ أو الهدف وهي الشخصية الخائنة، العميلة كما يظهر في مسرحيتي "النار والدمار والإيمان" و"الرجوع" من خلال شخصيتي 'السجين الثالث' و'الحاج أحمد الضربان' على التوالي.. وكذا التضحية مقابل الأنانية، الاختلاف مقابل التوافق، الإقطاعية ضد الملكية، الرأسمالية ضد الاشتراكية...

والمتون المسرحية محل الدراسة لا تسند دور البطولة إلى بطل فرد يكون بمثابة محور العمل الدرامي تدور حوله الأحداث وتتطور المواقف كما هو شأن المسرحيات الكلاسيكية بل اهتمت بالبطولة الجماعية لأن الغاية تصوير الواقع الاجتماعي عند مجموعة من الأفراد تمثل اتجاهها خاصا في المجتمع وما الفرد إلا لبنة تساهم في تشييد البناء الدرامي شأنه شأن الآخرين.

كما عمدت المتون المسرحية على مناصرة الروح الفطرية الأصيلة في الإنسان كالحب والوفاء والتضحية والإيثار والعدالة ونبذ كل عارض قد يعتري هذه الروح وهذا الجوهر الإنساني فيدنس نقاءه ويكدر صفاءه.

إنّ الكاتب بامتلاكه الأداة السحرية في طرح الأفكار وتوليدها ينتقل بها بخطى ثابتة لتصوير الأحداث، وتحريك الشخص، وتأجيج الصراع ضمن خلفية زمكانية بغية معالجة المبدع لمواضيعه في أشكال درامية متميزة فيما بينها.

كما أنّ كل حادثة تقع « تقتضي نقطة انطلاق في الزمن ونقطة اندماج في المكان، أو على الأقل يجب أن تعلن عن أصلها الزماني والمكاني معاً⁽¹⁾، أي أنّها ترتبط بعادات وظروف ومبادئ خاصة بالزمان والمكان التي وقعت فيهما، كما أنّه لا خلاف بكون وجودهما في الدراما يتحقق الضمان السليم لإيجاد صراع درامي قوي وبناء⁽²⁾.

على الرغم من اعتبار الزمان والمكان وحدة متلاحمة ومتلازمة؛ إلا أنّنا جنحنا للفصل بينهما بهدف تسهيل الدراسة لا غير.

1/ المكان:

الحال أنّ المكان لا يعيش منعزلاً عن باقي عناصر العمل الدرامي، إنّما يدخل في علاقات متعددة مع المكونات الحكائية الأخرى كتنمية الأحداث، وظهور الشخصيات، وتوليد الصراع، ونسج الحبكة، فالأمكنة تتشكل من خلال خطية الأحداث التي يقوم بها الأشخاص، ومن المميزات التي تخصّهم؛ لذلك يكون في حالة إهمال هذه الصلات والعلائق التي يقيمها المكان العسرة في فهم الدور النصي المخول للأماكن داخل النص المسرحي، فالأماكن إذن هي البؤرة الضرورية لتدعيم الحكي والنهوض به.

وبالرغم من أنّ تقديم الأماكن يأتي مرتبطاً لتقديم الشخصيات إلا أنّ الشخصيات لا تخضع

(1) حسن البحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط: 1، 1990م، ص 29.

(2) عبده دياب: التأليف الدرامي: دار الأمين للطباعة، القاهرة، ط: 1، 2001م، ص 81.

بشكل كلي للمكان بل العكس هو الذي سيحصل؛ إذ يوكل للأماكن المساعدة في فهم الشخصيات بل وتساهم في التحولات الداخلية التي تطرأ عليها⁽¹⁾.

كما أن الأماكن ليست شديدة الارتباط بالأحداث والشخصيات فقط؛ بل تتعداهما لطائفة من القضايا الأسلوبية والسيكولوجية إلى جانب الزمن، والتي في عمومها لا تتضمن صفات مكانية في الأصل بل تكتسبها في الأدب كما في الحياة اليومية.

كما أنّ الاهتمام بالمكان تزامن وبداية النهوض الاجتماعي والفكري لكونه يثير إحساسا بالمواطنة والمحلية؛ لذلك يجسد « واقعا ورمزا تاريخيا قديما وآخر معاصرا، شرائع وقطاعات، مدنا أو قرى: حقيقية، وأخرى مبنية في الخيال، كيانا تتلمسه وتراه، وكونا مهجورا أغرقته سديمات لانهاية لها.. »⁽²⁾، كما لا يمكن إنكار ما للمتلقي من إسهامات يضيفها على الأماكن؛ حيث يقوم بإعادة مسرحية الأماكن الواردة، ويربطها بأماكن في ذاته أو بتخيلها، وهذا ما يجعل المكان يتجاوز وظيفته الاعتيادية بوصفه مكانا لوقوع الأحداث إلى فضاء أوسع تتفاعل فيه أقطاب الإرسال.

والقراءة المتأنية للمسرحيات التي هي محل الدراسة تحيلنا إلى كتابها اللذين عالجوا مشكلة المكان بطرق فنية متباينة بعيدة عن الطرح الكلاسيكي للمكان المسرحي^(*)، فثمة طرق سلكت في المعالجة وردت بشكل فج يقتصر على إشارات ومسميات للمكان كالشوارع والبيوت والحلات، المقابر والريف... بلا روح ولا نغم ولا خصوصية، وثمة طرق أخرى مغايرة حاملة لقضية أسهمت في إضفاء سمة وصفية للأسلوب، وسمة شعرية على الخيال نحو: السجن، الغابة، المدينة، الميناء، السوق، الجامع...، ولا غرو أنّ اختلاف الإحساس بالمكان من مسرحية إلى أخرى هو الذي عكس ذلك التباين في طرق

(1) حسن البعراوي: بنية الشكل الروائي، ص 30.

(2) ياسين النصير: الرواية والمكان - دراسة المكان الروائي -، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ط 2، 2010م، ص 9.

(*) المراد بالطرح الكلاسيكي للمكان هو 'وحدة المكان': الحقيقة أنّ 'أرسطو' في كتابه لم يأت على ذكرها نحو الزمن، بل أوجدها الكلاسيكيون الجدد، ونسبوا إلى 'أرسطو'، وذلك بكونهم يرون أنّ الجمهور يرتاد المسرح وهو يعرف تماما أنّه مكان واحد (قاعة المسرح) لذا لا يتغير المكان على طول خط المسرحية، أي يبدأ الحدث وينتهي في نفس المكان، فالمكان المقصود هو: مكان الفعل والزمن الذي يصاحبه زمن وقوع الفعل، لا مكان العرض وزمن العرض، (ينظر عبد الوهاب شكري: النص المسرحي - دراسة تحليلية لأصول الكتابة المسرحية والتعريف بالأساسيات الغريبة -، ص 21).

المعالجة وفي درجة انعكاس الأحداث الاجتماعية والتاريخية على المبدع.

و المتون المسرحية غزتها كثافة الحيز المكاني وإن إختزنت أماكن متشابهة؛ لكنها في العموم اتسمت بكونها موضوعية لا افتراضية، وهي أيضا جامعة بين الأماكن المغلقة والأماكن المفتوحة، أماكن تنقل بين: عامة وخاصة، و أماكن إقامة: إجبارية و إختيارية،

ونشير إلى أن وصف الأماكن والتعريف بها (إن حوارا أو سردا) اقترن بالوصف السطحي الباهت؛ مما يحيلنا إلى الاعتقاد بعدم تركيز الكتاب على الديكور وإكتفائهم بالإعتماد على ديكور بسيط متأثرين بالمسرح الفقير، وهذا أعاقنا بشكل كبير في استخراجنا لمختلف الدلالات الخصوصية للأماكن الموظفة وانزياحاتها.

وسنورد فيما يلي دراسة الحيز المكاني من زاويتي الأماكن المفتوحة و الأماكن المغلقة.

1-1 / الأماكن المفتوحة:

تنحصر في أماكن تنقل إختيارية عامة وخاصة، والتي يتواصل فيها البشر فيما بينهم بالرغم من اختلافهم، فيجد الفرد نفسه حرا في أفعاله و التعبير عن أفكاره، وقد تفاوتت طوبوغرافيا الأماكن المفتوحة حضورا في النصوص فمثلا نجد في مسرحية "الإختيار" إشتغالها على مكان مفتوح وحيد وهو "السوق" وبقية الأماكن كلها مغلقة، في حين وجدنا كثافة حضور الأماكن المفتوحة في مسرحية 'النار والدمار والايمان' نحو: المدينة، الريف، الجبل، البحر، الميناء، الغابة، السوق، المقبرة، مزارع المعمرين، البطحة....

وعند تفحصنا النصوص الدرامية أمكننا رصد نماذج للأمكنة المفتوحة على النحو التالي:

أ/ المدينة:

وهي فضاء تنقل مفتوح يلتقي فيه عامة الناس، على اختلاف ميولاتهم وطبقاتهم الاجتماعية ومستوياتهم الثقافية والمادية، وانتماءاتهم العقائدية والإيديولوجية.

لذا شكلت المدينة لدى بعض الريفيين حلما جميلا؛ كما هو الحال عند 'البشير' (في مسرحية

"الرجوع") لما طرد من الضيعة وتوجه نحو المدينة لابتضاع بعض الأشياء، لأهله وخلائقه: « أنظار بشير تتحول من جهة أخرى بطرق سريعة، البشير حائر.. وكأنه في حلم، يتوجه ساعتها إلى متاجر كبيرة ليرى بعض الحاجيات التي لن يراها من قبل »⁽¹⁾.

كما اعتبرت المدينة مصدر كل ما هو جديد: الوعي، الأخبار، السلع... وهذا ما يتضح خلال تغني 'شلومو' (في مسرحية "الرجوع") بسلعته:

« وين راكم يا أهل الدشرة وصل خديكم شلومو كالعادة

حامل معه هذا المرة حاجات متنوعة وجديدة

من أحضر فيكم الأول اختار وأدى معه على المدينة أخبار »⁽²⁾.

وهي أيضا موطن الثراء لعديد أرباب العمل والمال، وهذا ما يكشف عنه الحوار الجامع بين 'رشيد' (إداري إنتهازي) و'بوزيان' (من أصحاب المال والأعمال) (في مسرحية "الاختيار"):

« رشيد: أنت ضعيف أنت..

بوزيان: أيو .. زيد .. لي يسمعك يقول عندي...

رشيد: لا ما عندك والو غير كاسب نصف المدينة، حمامات، حوانت، كميونات، حوانيت، وزيد نعيمات وبقرات »⁽³⁾.

وفي المدينة تتمركز هيئات المراقبة والتفتيش للمال العام التي تتمتع بقوة قانونية في محاسبة كل من تخول له نفسه المساس بالملكيات العامة للدولة، مهما كان مركزه الإداري والاجتماعي ففي (مسرحية الاختيار) نقف عند هذا في:

(1) مسرحية الرجوع: ص 34.

(2) المصدر نفسه: ص 2.

(3) مسرحية الاختيار: ص 4.

» بوزيان: العريانيين را هم يخوف فيك. و التقارير ذي علاه

رشيد: بعثوها للعاصمة، وماشين بيعثوا مفتشين باش يحققوا

بوزيان: مفتشين. واش ايديروا هذا المفتشين

رشيد: إذا لقاو حاجة هاك ولا هاك رحنا فيها..

بوزيان: هاك ولا هاك. واش هذا ..خسر..

رشيد: نعود فالشرطة، المحكمة، وبالك الحبس⁽¹⁾.

من خلال ما سبق تتضح الرؤيا أنّ فضاء المدينة مفتوح على كل شيء ممكن يخطر على البال: الأحلام، التغيير، الثورة، المتابعة القانونية، العقاب،... باعتبارها مكانا غير محدود الحركية، فيها مجال واسع للاحتكاك وتبادل كل ما هو جديد وديناميكي.

ب/ السوق:

فضاء تنقل يعج بعامة الناس إلا أنّه يكشف لنا عن نوعية مرتاديه، وطبقاتهم الاجتماعية على نحو ما يكشفه لنا الحوار الذي جرى بين 'أحمد' (عامل مسؤول عن قسم التسويق) و'حليمة' (سكرتيرة المدير) في مسرحية "الاختيار":

» أحمد: ماقلتش لا. ولكن واش راكي تروحي لسوق تشري مثلا البطاطه ولا طمطمش.

حليمة: لا. كل شي يجيني للدار

أحمد: شحال من واحد مثلك كل شيء يجيه للدار وجد. وشحال من واحد يجري. يلهف. يشقى.

يدلل. يتروس. يتسوط. ينسرق. وقع النهار يخمم فالقفة⁽²⁾.

كما شكل فضاء السوق المكان الأكثر ملائمة كي تكبر فيه بعض النفوس الشجعة

(1) المصدر السابق: ص4.

(2) المصدر نفسه: ص10.

التي تعاقدت مع الشيطان كي تتعلم، و تستيح كل منافذ الدهاء والمكر والحيلة لتكوين الثروة على نحو الملاك 'بوزيان' في مسرحية "الاختيار": « أنا ما تخرجت من جامعة. أنا تخرجت ونجحت فالسوق، و الزنقة بدت بدراهم السلاف. نشري منا ونبيع منا. نشريها بقله سومة ونبيعها بالنار. وبدت نطلع بالشوبة، و بالعلاقات والدخلات. كثر لزيارات. اليوم الخدمة عادت شيء آخر. على مستوى كبير. أنا ومثالي قدرين نفصلوا البلاد نهيجوا الشعب. نجوعوه. نبهله. الحكومة قدرين نرفعوها ولا نهرسوها. المال هو ليحكم فالرجال والعقول»⁽¹⁾.

كما اعتبر السوق بانفتاحه الواسع وصعوبة إحاطته برقابة فعالة ودائية، المجال الخصب من قبل الوسطاء التجاريين للتلاعب و انتهاك المعاملات التجارية التي يترتب عليها أزمات متعددة على مستوى أسعار المواد الخام وكذا الدورة الإنتاجية وحتى المساس باليد العاملة والقدرة الشرائية للمستهلكين وهذا ما نعلقه في مسرحية "المنتوج" فيما يلي:

« التهامي: مادمنا هنا، يظهر لي نتفاهموا ونقولك الحق أنا مازلت ما فهمتش مليح.

عبد المالك: (بغضب) أسمعني نفهمك مليح نعطيك مثال بسيط: الشمعة شحال تسوى.

التهامي: أنا عندي تريسيتي.

عبد المالك: راني نقولك شحال تسوى.

اسماعيل: ربعة، ربعة.

عبد المالك: صحة ربعة: إذا راهي تتباع بهذا السومة نقدرنا نقولو باللي المادة الأولى تسوى دورو، وخدمتها تنقام بدورو، والفايدة أتناعها نقدرها بدورو، وهكذا عندما توصل للسوق اتباع بربعة، أما إذا عادت المادة بعشرين، فالسوق توصل الشمعة توصل ثلاثين اقولي شكون يقدر يشريها، مفهوم الآن... هكذا غدى يصير للمنتوج أتناعنا اذا قبلنا نشروا الزريعة بالسومة الجديدة، يعني واحد ما يشريه»⁽²⁾.

⁽¹⁾ المصدر السابق ، ص 26.

⁽²⁾ مسرحية المنتوج ، ص 12.

وأيضاً في الحوار التالي في مسرحية "المنتوج":

«البشير: غلاؤ علينا الزريعة باش نتوقفوا من صناعة المنتوج ويبيعن هما.

التهامي: شوف شوف شواطن وين خمموها..

مخلف: هذا الشيء معقول لكن واش رايحين تديروا للعمال أنتاع الورشة.

عبد المالك: اليوم نوقفهم، كنجبوا الزريعة نرجعهم يخدموا كيما بكري»⁽¹⁾.

والسوق شكّل مكان استرزاق لكثير من العمال المطرودين من مؤسساتهم وظلوا عاطلين عن العمل ولم تسمح لهم الظروف الاقتصادية بالظفر بوظائف حكومية بديلة على أمل العودة إلى مناصب عملهم في حالة تحسن الأوضاع داخل هذه المؤسسات التي قلصت من نسبة الشغيلة، وهذا ما نستشفه من خلال الحوار الذي جرى في السوق بين 'محمد' (عامل في المصنع) و'أحد العمال المطرودين' في مسرحية "المنتوج":

«العامل المطرود: راك في بالي غير تصبر في، مانقدرش نصدق هذا الكلام، قريب عام ذرك واحنا نستناو وبلا فائدة لمزية اللي ساعة، ساعة نفكر شوية سردين، خضرة غير باش ندي عشاء لوليدات. محمد: ماتقطعش اليأس راه غدوة الفرع النقابي الجديد يجتمع مع المدير برابي ان شاء الله تفتتح الورشة وتتهناو من هذا المزرية»⁽²⁾.

وعن طبيعة القدرة الشرائية للمواطنين ونوعيتها نستعرض هذا الحوار اللي جمع 'محمد' مع 'أحد الباعة' في السوق في مسرحية "المنتوج":

«محمد: لا يا ولدي، اشحال البطاطا.

البائع: غير بستة وثلاثين أخويا، أشحال تدي زوج كيلو.

محمد: لا غير كيلو.

(1) المصدر السابق: ص 12.

(2) المصدر نفسه: ص 40.

البائع: خير واش تدي معاها، لفت واللا زرودية.

محمد: أنا خصني البطاطا برك.

البائع: الا يا ولد بلادي لازم تدي معاها حاجة.

محمد: والبصلة شحال

البائع: بثلاثين

محمد: والله الرخاء يدهش، في بالي نروح انروح خير⁽¹⁾..

و يعطينا السوق صورة مصغرة عن بعض السلوكيات والأخلاقيات المنبذة، لدى البائعين في الحوار التالي في مسرحية "المنتوج":

« البائع: قتللك ماتخيريش يا مرة.

المرأة: بغيتني نديها رجحة.

البائع: بطلت مانبعش، روعي وين يخيرو⁽²⁾..

ج/ الشوارع:

هي صحراء المدينة وحياتها الدائبة المتحركة، ولولب بعدها الحضاري، لإمتداد طاقتها وإنعطافها في الزمان والمكان، و لساكنيها حرية الفعل والتنقل، وسعة الإطلاع والتبدل؛ لذا عدم استقرارها هو تكوين وإستقرار آخر، ولكونها بلا حدود ولا تحديدات ثابتة؛ جاءت حركتها دالة على وضع والإشارة إليه مدفوعة بتوجه، ونتيجة لهذه السيولة التي إتسمت بها الشوارع صعب تجسيدها إلا لخدمة الحالة الذهنية كما في مسرحية "الاختيار" فهي: « واسعة ومضلة »⁽³⁾، وهي ميدان مفتوح متنقل للمظاهرات والإحتجاجات المؤيدة منها والمعارضة .

⁽¹⁾ المصدر السابق: ص38.

⁽²⁾ المصدر نفسه: ص39.

⁽³⁾ مسرحية الاختيار: ص34.

ومن التمثيلات الطوبوغرافية والدلالية للشارع الكاشفة عن النضج الثوري المناهض للمستعمر لدى أوساط العامة في مسرحية "النار-الدمار-الايمان": « تخرج الراية الجزائرية ويحملها بوزيد.. أشخاص ينظمون الناس.. بوزيد حامل الراية فالمقدمة ناس حاملين لافتات.. تردد تحيا الجزائر.. ويسقط الاستعمار.. تسقط الامبريالية وتتحرك المظاهرة.. تخرج من الجانب وتدخل المسيرة في الشوارع.. حتى.. »⁽¹⁾.

ومثلما حمل الشارع هم الشعب متجاوزا كل العقبات والحواز استطاع أن يتسع ليرتسم في امتداده فرحة النصر العظيم 'الإستقلال' عاكسة رغبة التمسك بالحياة والبحث عن الحرية والسعادة والأمل والطمأنينة: « ..الناس حاملة الراية.. لافتات.. ناس تتقدم جميع وتنزع السلك.. وتكسر الحاجز والفرحة تعم الجميع.. »⁽²⁾.

ولابد من الإشارة إلى أنّ الحيز المكاني للشوارع قد يتسع فتشكل الأحياء، في حين لو ضاقت شكلت لنا أزقة.

ط / الضيعة - الريف:

هي إحدى فضاءات التنقل الاختيارية التي طبعت عليها سمة الاستغلال، الظلم، الحقرة، البؤس، العذاب والميزيرية زمن المعمرين والاقطاعية الإمبريالية وهذا ما نلمسه في مسرحية "الرجوع":

« البشير: علاش..علاش هذا الحقرة.. عامين وانا نتومر 12 ساعة في النهار وفي الأخير تمدولي هذا الميزيرية حرام عليكم..

قيوم: حابتنا نوزنوك بالذهب وفيله..

البشير: عامين.. عامين وانا متناوب على الكوري، الكاف والكوزينة.. بالك راكم غالطين في أنا البشير.. البشير ولد خليفة »⁽³⁾.

⁽¹⁾ مسرحية النار-الدمار-الإيمان: ص76.

⁽²⁾ المصدر نفسه: ص107.

⁽³⁾ مسرحية الرجوع: ص32.

أما زمن الاستقلال و الثورة الزراعية إتسم الريف بعد إسترجاع الثروات الوطنية باستفادة الفلاحين الصغار للأراضي الريفية بعد ما صدرت قوانين رسمية بتوزيع: « أراضي المعمارين لفائدة العمال اللي صبحوا منتجين لغلات الأرض طبقا لإشترابية البلاد»⁽¹⁾.

وصاحب الثورة الزراعية ثورة اجتماعية، إنطلقت وإياها مشاريع تنمية اجتماعية واقتصادية وثقافية من خلال « تجنيد الجماهير الفلاحية وعلى تقسيم الأراضي وعلى التوعية الجماعية المتعلقة بالعمل وترقية معيشة الريفيين، وعلى وسائل الإنتاج المؤممة المحدثه واللي تعود بفائدة للفلاحين الصغار بالإضافة إلى فوائد أخرى... »⁽²⁾.

ب/ الأماكن المغلقة:

وهي تلك الأماكن المحدودة والتي تحدّد للفرد المجالات التي يتحرك فيها، ولعلّ أغلب الأماكن المغلقة في النصوص المسرحية محل الدراسة تشمل: السجن، العمل، البيت، الجامع، المقهى...

1/ البيت:

يعدّ من فضاءات الإقامة الاختيارية إلاّ أنّه تنوّع حضوره في النصوص المسرحية، بين الشعبي و الراقي، وبه يسهل علينا معرفة المستوى الاجتماعي والمادي والتكوين النفسي لكل فئة سكانية تقطنه، كما كشفت لنا عن نوع الأحاديث والحوادث التي تعاش على مستويهما، فمثلا (الفيرما) باعتبارها فضاء بيتيا راقيا خاصة بالمعمر 'مارتنيز' يأتي وصفها على ضوء كلمات الكورس: « يفتح الستار وتظهر قدمه فرما ..باب مفتوح.. نافذتان.. شجر.. ورد.. حشيش .. الخ.. طاولة تجهز من طرف قادة وفاطمة في جهة المشوي على النار ..يظهر»⁽³⁾، على الرغم من كون الفضاء مغلق لكن أخذ بعد الإنفتاح من خلال وساعته وضيائه و رتابته، واشتماله على مظاهر طبيعية (شجر، ورد...) تنم عن أريحية و رقيّ وتحضّر وذوق رفيع وغنى وترف.

(1) مسرحية الهائدة: ص1.

(2) المصدر نفسه: ص2.

(3) مسرحية النار-الدمار-الإيمان: ص42.

في حين ورد وصف الفضاء البيتي الشعبي على النحو التالي: «قش قليل.. حصيرة.. راديو.. الأب جالس بجانبه الابن المبطوح... والأم جالسة تفكر»⁽¹⁾، للدلالة على الضيق والفقر، والعوز، وملة وإلتحام أفراد الأسرة فيما بينهم، فضلا عن الحيرة والقلق اللذان تتكبدهما الأم ويستدعان منها التفكير مطولا لتذليل تبعات الفاقة التي تتخط في الأسرة والتي هي على تماس مباشر بواقع الهم الوطني.

لقد عكس فضاء المنزل تنوع اهتمام الأسر تجاه الأحداث السياسية المعاشة، و موقفها من المستجدات التي تشهدها الساحة الوطنية، فظهر التباين بشكل كبير بين البيت الجزائري و البيت الأوروبي.

*البيت الجزائري: «الابن: واش قالو؟

الأب: راهم مجمعين؟

الابن: وتفاهموا؟

الأب: راهم قريب.. راهم قريب..

الابن: راني طالع للسطح.. اذا كانش حاجة خبرونا.. الغاشي قاع راهم يستنوا ..(يخرج)..

الأم: احرز روحك من الوايص..»⁽²⁾.

*البيت الأوروبي: «مارتنيز: (وهو ييكي) لالجيري فرانسيس ماتت..باعوها.. ايا حفي..

كنسولو: وكيفاش انديروا؟

مارتنيز: الهربة.. خفي روحك..

كنسولو: اي نو لبيان وأرزقنا..

مارتناز: السلامة فالراس الأكحل..

كنسولو: (ويخرجوا يجرؤا) «⁽¹⁾».

كما أسند للمنزل وأهله قيمة اجتماعية حميدة تتمثل في كرم الضيافة برغم قلة رطبه ودسامته: « يا شلومو اربح اربح هيا معايا للدار تشرب شوي لبن هذا وين فرغوا عيالي من الشكوة »⁽²⁾.

هذا الفضاء أظهر حالة الأهالي الاجتماعية المزرية وانعدام الطمأنينة والاستقرار والاضطراب داخله إحالة إلى تطويع هذا الفضاء المغلق وانفتاحه للبحث عن الخلاص في ضوء الجو العام المشحون.

ج/المعمل - المصنع - المؤسسة:

وهو فضاء مكاني للإقامة الاختيارية الواسع الحضور تجاوز دلالاته البسيطة في كونه مكان عمل وجهد وتعب وإستنفاد للطاقة العضلية والذهنية، إلى فضاء تبلورت فيه مفاهيم النضال الاجتماعي والاقتصادي والسياسي الخاص بالتسيير المؤسساتي الزراعي والصناعي، فلم يعد المعمل مجرد مقر عمل للعمل بل أضحى رأس مالهم الثابت الذي يجب المحافظة عليه والسعي لتطويره من خلال المشاركة في التسيير وتنفيذ الخطط الإستثمارية مع محاربة الأيدي الطويلة للمسؤولين وأرباب العمل التي تنتهز الفرص لتستحوذ على إمتيازات على حساب العمال وهياكل المعمل « المؤسسة السي المدير لي يعرفها هو العمال. لخطر بينه وبينها عهد عهد العمل. الآلات محتاجة العمال والعمال محتاجاها. أما مثلك يجو ويرحوا »⁽³⁾.

د/الجامع:

تنبع منه خصوصية المعرفة والتنوير من أجل التغيير على رغم الحصار والدجل المخاط به:

(1) المصدر السابق: ص 106.

(2) مسرحية الرجوع: ص 7.

(2) مسرحية الاختيار: ص 51.

« الحلاق: القانون هذا حفظته في الجامع واللا فين »⁽¹⁾.

وفي السياق والمسعى نفسه نورد الحوار التالي:

« البديسي 1: هذا العادات غريبة علنا وإذا كانوا جدودنا غالطين احنا اليوم نصلحوا..

البديسي 2: والقرآن يوصي بالعلم والنور وعلى هذا.. راحنا نطلبو من كل الناس يعاونونا نخلو مدرسة أهنا..

الجميع: مدرسة؟

حمادوش: مدرسة لاه؟

البديسي 1: مدرسة باه نعلمو ولادنا ونخرجوهم من الجهل اللي راحنا فيه.

الرجل 1: علاه المدرسة هنا نديرو الجوامع.

البديسي 2: كي الجامع كي المدرسة، المهم نعلمو ولادنا الدين والشرف والعلم والمعرفة.

البديسي 1: نوجدوهم للمستقبل هذا البلاد ونرسخوا فالأجيال الجاية الاسلام.. »⁽²⁾.

ويبدو أن هذا الفضاء يكثر عليه الحصار والرقابة لم ينجم عنه من وعي، وهذا ما نبصره

في حديث رئيس بلدية واد الملقى 'خليفة' مع الطلبة المتطوعين حول مشاريع البلدية:

« هذا الأسبوع اندشنوا ملعب كرة التنس.. كنا ناويين في مشروع كبير.. فيما يخص بني مدرسة

ومستشفى وسوق مغطي... ولكن اتعطلنا لأسباب الزلزلة الحملة وحميان.. أمّا السنما كملناها العام

اللي فات قبل الوقت.. »⁽³⁾.

هـ/السجن:

فضاء السجن بوصفه مكانا لإقامة إجبارية يفارق عالم الحرية شكل مادة خصبة لسلسلة

(1) مسرحية الهائدة: ص 10.

(2) مسرحية النار-الدمار-الايملن: ص 71.

(3) مسرحية الهائدة: ص 33.

العذابات للشخص التي زجت فيه، وهي لا تنتهي سوى خارج قضبانها، وأحيانا آثاره تبقى ملازمة له لمدة طويلة كما هو حال الحاج 'سي البكوش':

« البشير: كل الناس هنا في الضيعة ظانتك ما تسمع ما تتكلم، يقولو عليك إنسان غريب وما زالوا متعجبين لما شافوك تخاطبني.

حمزة: الطبيعة هذي ورثتها من السجن، عشرين سنة وأنا عايش وحيد على هذا الحالة، أنطبت على هذا السيرة، من غير انت واللا شتتوف حد ما نكلمه »⁽¹⁾.

وفي السجن يخضع النزلاء إلى سلسلة من الإجراءات الإذالية من بينها تجريدهم من هويتهم الخاصة عن طريق نزع أسمائهم واستبدالها بأرقام، لجعلهم نكرة ونقلهم إلى درك من الدونية والتشيئ وهذا ما نلمحه في مايلي: « داخل قاعة السجن...مسجونان.. الأول..و الثاني.. تسمع خطوات تقترب...ثم يفتح القفل..ويفتح الباب بقوة.. يظهر الحارس الأول.. ينهض المسجونان... »⁽²⁾،

كما يكشف فضاء السجن عن الممارسة القمعية التي يفرضها قانونه، لإماتة ذات النزلاء والإجهاز عليها، وتعميق الشعور بفقدانهم الحرية من خلال حركة وأصوات غلق الأبواب والمفاتيح والأقفال: «تسمع أصوات..خطوات.. غلق وفتح أبواب.. أصوات ونداءات يدخلوا المساجين بعد ما تفتح البيان من طرف الحارس الأول.. يدخلوا يخرج الحارسان..يغلق الباب »⁽³⁾.

وفي السجن على الرغم من أن النزلاء يتجردون من هويتهم الخاصة وحريرتهم من خلال العزل والإقصاء وقطع الصلات؛ إلا أنه يتحول إلى بؤرة منتجة ومصححة ومحفزة؛ بعد أن أضحي ميدانا لتلقي المعرفة والوعي نظرا لما يبثه السجناء السياسيون من مشاعر وطنية و التعريف بطرق النضال ووسائله.

(1) مسرحية الرجوع: ص 28.

(2) مسرحية النار-الدمار-الايمن: ص 1.

(3) المصدر نفسه: ص 47.

وما يمكن أن يشار إليه من خلال دراسة عنصر المكان بنوعيه المفتوح والمغلق أن المكان الأول يعج بالحركة والحيوية والإتساع، تميزه روح التفاؤل و التغيير في الغد القريب، إضافة إلى الوعي الذي يطبع شخصياته رغم الحرمان والقهر، وكلهم أمل في تغيير الأوضاع، مبيّتين على أن هذا الفضاء يحمل في طياته الخلاص الحقيقي لهم وللأجيال التي ستأتي بعدهم.

أما المكان الثاني فيخيم عليه الحصار الذاتي و الاضطراب، و الاغتراب والعزلة ومعاناة الرتبة لجيل بأسره نتيجة الوضع الاجتماعي الخاص الذي عاشت فيه شخصياته والتي عزمت على تطويع بعض الأماكن وإعطائها هوية جديدة تتماشى، و الإختيار السياسي للدولة الذي أصبح اختياريهم أيضا، وتجدر الإشارة إلى أن الكتاب عمدوا إلى إسناد عدد كبير من العينات الطبوغرافية للأماكن للتدليل على حالة ووضعية المجتمع في ضوء الأيديولوجية السائدة فيه و إبراز العضلات ونقد المجتمع بأكمله: نظمه، طرق عيشه، علاقات أفراد... و هذا كله دون شك يتطلب تعدد الأماكن.

2/ الزمن:

لقد اهتم الفلاسفة في العصور السالفة بوضع الزمن في الأدب والفن، وقد ميز 'أرسطو' (384-322 ق م) المسرح عن غيره من الفنون والأجناس الأدبية من خلال الزمن واعتبر المسرح فن الحاضر على أساس أنه يوجد أشخاص يعملون على تقديم أفعال تجري الآن^(*)، في حين تروي الفنون السردية ما حصل بصيغة الماضي.

وإدراك الزمن في الأثر الفني صعب ليس كالمكان إذ إن إدراكه « كامتداد وتعاقب وتناوب يتم على المستوى المادي بشكل موضوعي من خلال العناصر التي تتأثر به مثل الطبيعة والإنسان لكن الإحساس بالزمن يبقى أمرا نسبيا وآنيا وذاتيا يختلف من طرف لآخر ومن شخص لآخر⁽¹⁾ ».

ولا خلاف إذا قلنا إن محاولة تحديد ماهية الزمن في المسرح تخلق التباسا كبيرا؛ لأنه مرتبط بعناصر عديدة ومتنوعة، منها: تحديد أبعاد الزمن في العمل، زمن امتداد العرض المسرحي وزمن امتداد الفعل الدرامي، وزمن خلق الفن الدرامي^(*).

والزمن الأدبي لا يبسط ظلاله، وسلطانه على المكان فحسب، بل يشد إليه بتسلط وتعقيد كل شيء داخل العمل الفني: الحدث والشخصيات ونمو الحبكة والحوار « إن الزمن الأدبي ومن متسلط شفاف متولج في أشد الأشياء صلابة ومتحكم في أبعد الأمور إعتياصا⁽²⁾ ».

وللوصول إلى تحديد دقيق قدر الإمكان للبنية الزمنية المزمع وصفها لابد من إيلاء الأهمية لكل المظاهر المؤشرة على النسق الزمني الذي ينتظم النص؛ لأن أول مشكل منهجي يصادفنا هو تعدد الأزمنة التي تتداخل في النص الواحد واختلاف العلامات الدالة عليه.

وسنعرض في هذه الوقفة من هذا الفصل التطبيقي لزمن الخلق والزمن الخارجي فالزمن الداخلي في المتون المسرحية محل الدراسة.

(1) ماري الياس وحنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، ص 238.

(2) وحدة الزمن تكلم عنها 'أرسطو' وحصرها في دورة شمسية واحدة ولا تتجاوز ذلك إلا قليلا، وفي هذا يختلف النقاد، فعلى أساس استحضار دوافع

خاصة بالمتلقي واقناعه منهم من شخصها بـ 24 ساعة دورة شمسية واحدة نحو 'ارسطو' ومنهم من ألزمها 3 ساعات - زمن قضاء المتلقي في قاعة لعرض - وهذا الخلاف هو من أوجد مصطلحين: زمن العرض (الزمن المعبش للمتفرج)، وزمن الحدث (امتداد للزمن المرسوم على الخشبة حيث يمكن تقصي زمن الحدث في النص والعرض)، والزمن الذي تقصيناه في الدراسة زمن النص وليس زمن العرض. (ينظر: شكري عبد الوهاب: النص المسرحي - دراسة تحليلية لأصول الكتابة المسرحية والتعريف بالمأساة الاغريقية، ص 20).

(2) عبد الملك مرتاض: القصة الجزائرية المعاصرة. المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (د.ط)، 1990م، ص 288.

أ/ زمن الخلق:

والمراد بزمن الخلق، الزمن الذي أخرج فيه المبدع عمله إلى النور قصد تنزيل هذا العمل في سياقاته التاريخية والاجتماعية والسياسية...بغية تحديد مرجعياته الفنية والفكرية، فالمبدع باعتباره عين الواقع نجد يسائر الظروف ويعبر عنها.

كما أن العمل الفني وليد زمن الحرب يختلف تماما عن الكتابات الوليدة زمن السلم، وأثر مرحلة الشباب والفتوة في النص المبدع تختلف دون شك عن أثر مرحلة النضج والكهولة، بل إن الظرف الليلي للخلق يختلف تماما عن الظرف النهاري، ولاغرو في كون كتابات زمن النصر بعيدة كل البعد عن ما يكتب زمن الإنهزام⁽¹⁾.

والملاحظ أن كل المتون المسرحية محل الدراسة تفتقر كليا إلى الإحاطة الزمنية التي خلقت فيها؛ مما استدعانا للبحث لإحاطة هذا الخلق بزمنية ولادته.

وشاط بنا التفسير على قصدية الإحالة للحقبة الزمنية للخلق التي اكتستها هذه المتون عبر موتيف الثورة الزراعية (السنبل والصامولة) وتجريدها من لحظة الميلاد حتى ولو على ظهر المتن المسرحي، ومرد ذلك على سبيل التخمين يكمن في أن زمن الولادة الفردي غير معترف به ولن تشهد له قائمة إلا حين يحقق أثر فاعليته في الجماعة وأيديولوجية الجماعة لا غير (ذوبان الفرد في الجماعة فنيا وأيديولوجيا).

وبالعودة إلى زمن الخلق المضبوط لكل من مسرحية "المائدة" 1973م ومسرحية "المنتوج" 1974م وبربطهما بعجلة التاريخ ستتكشف بكل بساطة أشياء كثيرة، إذ هي كما لا يخفى على الجميع سنوات سطوع شمس الاشتراكية، وأفول نجم الإمبريالية، سنوات التأميم وبلورة الرؤى الفلسفية للتسيير الاشتراكي للمؤسسات الصناعية و ميثاق الثورة الزراعية، ومما استدعته من ضرورة لتجنيد كل الطاقات المادية والبشرية لمباشرة المشروع البنائي الاشتراكي..

ولنا في زمن خلق مسرحية "الاختيار" 1980م أن نكتشف زمن تقييم المشروع السياسي

(1) عز الدين جلاوي: النص المسرحي في الأدب الجزائري ، ص 145.

والاقتصادي المنتهج ضمن عشرية البناء والتشييد الاشتراكي، للوقوف على مدى نجاعة الثورة الزراعية في التنمية الاقتصادية وما أحرزته من تقدم، عارضة صور وعي نضال العمال داخل المؤسسات ونشاطهم المنظم في إطار الفروع النقابية العامة والخاصة.

أما مسرحية "الرجوع" 1982م فإننا نلاحظ زمن خلقها المشحون بعيدا عن زمن أحداثها (زمن الاستعمار) أعادنا الكتاب عبرها إلى الذاكرة؛ لأنها متصلة بأرواحهم وتكوينهم الاجتماعي والتاريخي، فاستأثروا الذكرى بغية مناشدة ما حققته الثورة التحريرية والثورة الزراعية من إيجابيات وتحسينات لوضعية الطبقة الكادحة لإبراز تلك المفارقات بين ما كان وما هو كائن.

وفي مشاركة زمنية للخلق احتفى المسرح الوهراني بمسرحية "النار - الدمار - الايمان" 1982م التي تحيلنا بسهولة تامة وقفا على سيمات عنوانها إلى ذلك الوضع الفوضوي الذي بدأ يكتسي الساحة الوطنية (الاقتصادي والسياسي)، وعن حالة الغموض المشحونة بالآلام الخيبة، وآمال استنهاض الهمم، والخروج نحو وعي وطني في إطار إحياء المبادئ التي حددتها النخبة الثورية الوطنية في المواثيق الوطنية السابقة والالتفاف حولها؛ لذلك كان اختيار الكتاب صريحا ومقصودا في استلهام الماضي الثوري من أجل نبذ الخلافات والانقسامات وتقديم المصلحة العامة على المصلحة الخاصة، وتوحيد الصفوف، وطبعاً لنا في تاريخنا الثوري المجيد توضيحات و عبر لمن تناسى الثورة وأغوته الثروة.

من خلال استعراض زمن الخلق واستقراءه نجد معظمه يصب في خانة التسيير الهادف إلى التنوير والتعليم، مواكبا لزمانيات الواقع المعيش (المرجع) الذي يسعى لطرح فكرة على الجمهور تتمحور حول عدة أفكار فرعية، لتوكيد الفكرة الأساسية وإنعكاسها على الوعي الجمعي في شكل توجهات سياسية مرتبطة بالتنمية الوطنية والقومية المؤطرة من جانب السلطة الحاكمة.

ب/ الزمن الخارجي:

وهو الزمن الواقع بين طرفي المسرحية من البداية إلى النهاية، وبالتالي فهو موضوعي مرتبط بالزمن التاريخي، وما فيه من موضوعات، إنه بمعنى أدق التوقيت القياسي للأحداث التي تجري في الآن،

ولذلك فإنّها تروى عادة بصيغة الحاضر⁽¹⁾.

وفيما يلي ندرج في الكشف عن الزمن الخارجي للمسرحيات: "المائدة"، "المنتوج"، "الاختيار"، "الرجوع"، "النار - الدمار - الايمان":

تبدأ أحداث المسرحية "المنتوج" بعد تلك الزيارة الميدانية التطوعية لعمال المصانع في المدينة إلى إحدى القرى الاشتراكية والتعاونيات الفلاحية؛ حيث كشف لنا لقاء العاملات مع نسوة القرى الاشتراكية الحالة الاجتماعية الجديدة التي يعيشونها من: مأكّل، ملبس، صحة، تعليم، ترفيه، تسليّة.. كما أنّ إحتكاك العمال مع الفلاحين كشف لنا عن طبيعة ونوعية العمل في كل من المصانع والأراضي الفلاحية، وعلى المشاكل التي تواجه كل طرف، إلى جانب استيعاب الجميع للتحسينات القانونية الحاصلة على مستوى الجبهتين.

والمسرحية لاشكّ ترصد لنا صراع العمال إزاء القرار التعسفي للإدارة بطرد عمال إحدى الورشات الحساسة وغلقها بدعوى التبعية للدول الإمبريالية في المادة الأولى.

وتنتهي المسرحية بتنظيم حملة تطوعية إلى التعاونية الفلاحية التي انطلقت في تجربة جديدة لإنتاج الزريعة، التي تشتغل عليها ورشة المصنع المغلقة، وهكذا كان اللقاء الميداني مثمرا، المصنع سوف يحصل على الزريعة التي يحتاجها ومنه يسترجع عماله المطرودون لأكثر من سنة، أمّا أرباب التعاونية الفلاحية تحصلوا على وعد من الفرع النقابي للمصنع بتزويدهم بقطع غيار الضرورية لآلاتهم الزراعية المستوردة من الخارج.

ومسرحية "المائدة" تبدأ بعد أغنية يؤديها الطلبة وهم يحملون ميثاق الثورة الزراعية، إذ يعتمد مجموعة من الطلبة التعريف بحالة الريف وهياكله الزراعية إبان المستعمر وكيف أثر نداء أول نوفمبر

1954م والإستقلال الوطني على وضعية الفلاح مع الشرح للمراحل المختلفة المنتهجة للتطور والتنمية الريفية والركائز الأساسية التي تقوم عليها.

في بداية المسرحية يقرر الطلبة القيام بحملة تطوعية لفلاحي 'واد الملقى' بعدما اجتمعوا وحدّوا

(1) مصطفى تواتي: دراسة في روايات نجيب محفوظ الذهنية: اللص والكلاب، الطريق، الشحاذ، الدار العربية للنشر، تونس، ط:1، 1986م، ص105.

الحوار الرئيسة التي سوف تكون محل المناقشة مع فلاحي القرية محل الزيارة « عرفنا الآن النقاط الأساسية اللي غادي ناقشوها مع الفلاحين المعروفين أنتاع واد الملقى، تدور حول التعاونية الزراعية، البلدية متعددة الخدمات والإتحاد الوطني للفلاحين الجزائريين » (1).

وتنتهي أحداث المسرحية في أجواء ملأى بإصرار الطلبة على كتابة تقرير للسلطات المعنية بالأمر وفضح كل التلاعبات والمآمرات المحاكاة من قبل مسؤولي القرية، وكيف يتم إستنزاف المال العام والتطبيق التعسفي لمبادئ ميثاق الثورة الزراعية على مستوى الناحية، في حين الطرف الثاني الذي احترف تغطية الشمس بالغربال، و بحجة الإخلال بالنظام والأمن العام، حملوا التقرير شكايات وإدعاءات تمس ذمة الطلبة، وتحكم على سلبية تجربتهم الإستطلاعية الميدانية للحفاظ على الإمتيازات التي يتمتعون بها، في حين الطلبة رفعوا الجلسة بعد ما قرّروا الإلتقاء في المساء لمراجعة التقرير للمرة النهائية وبعثه، مع الإحالة إلى دراسة خطة التطوع القادم وهم حاملون الميثاق ويغنون (2):

اعمل اعمل يا فلاح دير مجهود كبير

تتحقق الأمنية ويثبت المصير

و تبدأ مسرحية "الاختيار" داخل مقر المؤسسة التسويقية زمن الحملة الانتخابية للفرع النقابي أين يتضح الوعي الكامن لدى العمال لكل ما يجري داخل المؤسسة من تجاوزات:

«عمل1: واش من حالة هذي..

عمل2: إذا الحالة راهي خمجة. هنا يليق نحسنوها.

عمل3: كثرة المشاكل يليق نفطنوا

عمل 1: أولاد الحرام كثروا، وعلى ظهرنا طلعوا » (3).

وهذا الأمر أخاف مدير المؤسسة الذي هو بدوره حاول نقل الخوف إلى الملاك الذين يتعامل معهم تحت البساط، ليخففوا من الضغط و التجاوزات التي تحدث عن مستوى التسويق لغاية أن تهدأ

(1) مسرحية المائدة: ص 7.

(2) المصدر نفسه، ص 59.

(3) مسرحية الاختيار: ص 2.

الأوضاع.

وتنتهي المسرحية بكشف تجاوزات مدير المؤسسة وأعوانه وضبط المفتش المرتشي ومساعدته متلبسان مع التأكيدات السندية لكل الإدعاءات من قبل المفتشين النزهاء مع إيداع مسؤولية تسيير المؤسسة إلى العمال، لغاية أن يلتحق مدير جديد لمنصبه، مع العزم على المتابعة القضائية للأطراف المعنية بالفساد لنيل جزائهم بعد ما أساءوا إستعمال الثقة التي وضعتها فيهم الدولة والعمال.

افتتحت مسرحية "الرجوع" بأغنية تصف الوضعية المزرية التي آلت إليها البلاد والعباد بعد قرن من الاستعمار في إحدى ساحات الدشرة، وتحت جذع شجرة أين يجلس شاب أعمى 'ميمون' يصنع شيئاً بالخشب فيسمع صوت البائع المتجول 'شلومو' وهو يشهر لبضاعته، يتقدم 'شلومو' نحو 'ميمون' ويهنته على صنعة يديه، ويحاول مقايضته بسبحة، يرفض 'ميمون' المقايضة، ويدخل معه في حوار مطوول، يعرف من خلاله 'ميمون' صفقة 'شلومو' مع أحد الملاك الطاعنين في السن 'الحاج أحمد الضربان' بتزويجه من 'الياقوت' (شابة صغيرة وجميلة) خطيبة صديقه 'البشير'، هذا الأخير الشاب المسكين الذي ارتضى الغربة و الهجرة من أجل البحث عن المال والحرفة لإعانة أسرته من جهة، والاقتران من 'الياقوت' من جهة ثانية، وتسديد رهن أرض أبيه وأجداده 'للحاج الضربان' من جهة ثالثة.

وتنتهي المسرحية بأغنية توصف تعاهد الشيخ 'حمزة' (أحد زملاء 'البشير' في الضيعة) مع 'البشير' بنشر حكاية الظلم التي عاشها الشيخ 'حمزة' منذ سنين في كل دشرة يمرون عليها، هكذا يتم فضح 'الحاج الضربان' وأمثاله في كل مكان ويكون 'البشير' قدّم البرهان على رجوعه خاوي الوفاض بعد سنتين من الغياب.

مسرحية "النار-الدمار-الايمان" يطول الزمن فيها يتراوح ما بين 1845م إلى 1962م؛ حيث تبدأ أحداثها في السجن بعد أحداث 8 ماي 1945م حيث تظهر لنا المعاملة السيئة التي يتعرض لها السجن المعتقل بعد المظاهرة من قبل الحراس، والوعيد الذي يلقي به السجن وهو يضرب بالركلة لإدخاله الزنزانة، رد فعل السجن الجديد استهجنه النزلاء الموجودون داخل الزنزانة خوفا عليه مما سيلحق به من رضوض في حالة استمراره ردود أفعاله على هذا النحو هذا ما أدى إلى إثارة غضبه، ودخل معهم في جدال حول الشجاعة والخوف:

« الثالث: هذا ما تعرفوا الخوف قتلكم.. فكرتني بما... ماتديرش ذيك... ماتروحش ليه ماتضررش

وليد الرومي..

الثاني: الخوف أحيانا حكمة..

الأول: الخوف يولد الحقد.. الحقد يولد الشجعان»⁽¹⁾.

وما هي إلا لحظات حتى تحول الجدل لإستفسارات كثيرة حول نضال الشعب، ورجال الحركة الوطنية، وعن المعاناة والاستغلال وعيشة الذل والفقر والإهانة التي عاشها الأفراد والجماعات في الجزائر. وتنتهي المسرحية التي جاءت على شكل ومضات على البيان الذي بثته الحكومة المؤقتة للجمهورية الجزائرية على الراديو، بتطبيق واحترام توقيف القتال، وخروج الشعب الجزائري إلى الشوارع عبر التراب الوطني للاحتفال بالنصر والحرية والاستقلال.

ومما سبق يمكن عرض الزمن الخارجي على النحو التالي:

(1) مسرحية الهيدة: ص1.

*مسرحية "المنتوج":

- زيارة تطوعية ميدانية للقرى الاشتراكية
والتعاونيات الفلاحية من قبل العمال والعاملات.
عند أعتاب تعاونية 8 ملي

*مسرحية "المائدة":

- حملة تطوعية لواد الملقى من قبل الطلبة.
بوضع تقرير إدانة لمسيرى البلدة والملاك
وبالمثل بالنسبة للطلبة.

*مسرحية "الإختيار":

- زمن الحملة الانتخابية للفرع النقابي للعمال.
سحب الثقة في المسؤولين الانتهازيين
ووضعها في يد العمال إلى حين.

*مسرحية "الرجوع":

- ساحة الدشرة والتقاء البائع المتجول
مع الشاب الأعمى.
رجوع 'البشير' للدشرة معه
برهان الظلم والحقرة.

*مسرحية "النار - الدمار - الإيمان":

- بعد حوادث 8 ماي 1945م في السجن
النصر والإستقلال وتحقيق الحرية.

*رسم تخطيطي يبين الزمن الداخلي للمتون المسرحية محل الدراسة

ج/ الزمن الداخلي:

هو الزمن المرتبط بالشخصية المحورية، فإذا كان الزمن الموضوعي الخارجي هو الزمن الحاضر؛ فإنّ الزمن الداخلي هو الزمن الماضي المستحضر بواسطة الذاكرة و الومضة الورائية 'الاسترجاع'، وهو أيضا زمن المستقبل الذي تعيشه الشخصية في الحلم بنوعيه، حلم النوم وحلم اليقظة⁽¹⁾ 'الاستشراف'.

ونكاد نجزم أنّ الأعمال الأدبية عامة -و المسرحية خاصة- لا يخلو منها الزمن الاستذكاري (الماضي المستحضر / فلاش باك) أو الزمن الاستشرافي (المستقبل يعاضد الحاضر).

ومن أمثلة الزمن الماضي المستحضر ما قاله السجين الأول وهو يخاطب السجين الثالث: «الأول: وطاحت الناس .. وتحرشو الكولون .. الشيوعيين وقعوا عديان الشعب.. وكونوا ميليشيات وولو يقتلو في العباد.. وخرجنا حتى احنا وقتلنا كيما قتلونا..»⁽²⁾.

ومثل ذلك (الاسترجاع) ما نجده في قول العامل 'أحمد' في نجواه:

«أحمد: ... أنا شكون أنا=؟ وش كنت؟ البارح برك كنت نخاف من ظلي. كان عميني الحقد والغير.

كنت

باغي ندير المال كان بيان لي كل شيء. ماكتتش نعرف الانسان هذا هو. ضعفه أنّه إنسان.

إذا

ماحقتش تكامل إنسانيته. وتخالى وخرج عن ما يعود بين الحادين. انسان اذ بمبادئه وإنسان بمادته. حق الفرق كبير. لكن الكل حسب المفاهيم والاختيار. أنا كنت فرد. نفسي هي الأساس تحركني كيما بغات والرغبات والشهوات تلعب بيا. كنت عاد ما فهمتتش بالي

عمل الفرد متعلق بالجماعة كنت نقول وحدي نقطع البحور وندير وندير. ولكن فهمت بلي مهما كان عمل الفرد هو محدود فالزمن والمكان. ⁽³⁾.

ونجد الاسترجاع في مسرحية 'النار والدمار والإيمان' استغرق زمنا طويلا من الصفحة 4 (معركة

(1) مصطفى نواتي: دراسة في روايات نجيب محفوظ الذهنية: اللص والكلاب، الطريق، الشحاذ، ص105.

(2) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(3) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

دخول المستعمر) إلى الصفحة 28 (سياسة الأرض المحروقة)، ومن الصفحة (ثورة المقراني) 32 إلى الصفحة 76 (الإعلان عن يوم احتجاجي من قبل مسؤولي الحركة الوطنية).

و عموما استحضّر الكتاب الزمن الماضي ليرزوا المعاناة التي تكبّدها الفرد والجماعة تارة في مواجهة المستعمر وبطولات السلف وتارة أخرى في محاربة أمراض النفس الأمارة بالسوء.

أما المكونات الدالة على الزمن في المتون المسرحية محل الدراسة (زمن النص) تم التعبير عنها أثناء الحوار عبر الإرادات الإخراجية التي ترمز لزمن الحدث، ففي العرض يمكننا الوقوف على الزمن من خلال العلامات الإرجاعية كشكل المكان والديكور وطراز الأغراض وقطع الأثاث والأزياء والإضاءة التي توحى بالليل أو النهار، في حين التمسنا على مستوى المتون زمن الأحداث يتفاوت من مسرحية لأخرى وفقا على حوار الشخصيات في حدّ ذاتها المعربة عن الزمن في عديد المرات وهذا ما يوضحه الجدول التالي:

الزمن أو ما يدل عليه	عنوان المسرحية	تكراره
الماضي 'البارح، بكري، زمان، ذاك' النهار، الاسبوع، الشهر، العام .. الي فات، فايت ساعة، أقبيل .. الأمس، ذا شحال'	لكن كنت قبيل تقول على الاشتراكية..	7 مرات
	جدودك حاربوا الاسبان، رفعوا راية مزغنا..	12 مرة
	بالأمس كنا قوة	20 مرة
	غير ذاك النهار دخلوا زوج	21 مرة
	بايت الليل كله معذب	4 مرات
	المائدة/ ص 11	
	النار والدمار والإيمان ص 3	
	الاختيار ص 49	
	المنتوج/ ص 27	
	الرجوع/ ص 9	

12 مرة	المائدة، ص 57	اصبحنا العوبة في يد البورجوازية	الحاضر 'الآن، اليوم، الحين، دورك، هذا الساعة،'
2 مرات	النار والدمار والإيمان ص 3	اليوم رانا راكعين تحت الفرنسيين	
23 مرة	الاختيار/ص 56	الآن القانون يتكفل بيهم	
25 مرة	المنتوج/ ص 18	راهي خديجة في هذا الساعة عند الطبيب	
6 مرات	الرجوع/ ص 35	لوكان نلقاك هنا منا على خمس دقائق نزقي ليجندارم	
10 مرات	المائدة/ ص 56	وغدوة في التعاونية متعددة الخدمات	المستقبل 'غدوة، الاسبوع الجاي، بعد عام، كي يجي، ذاك الوقت'
4 مرات	النار والدمار والإيمان ص 79	المستقبل بتجريتكم يكون طريق جديد	
25 مرة	الاختيار/ ص 6	وذاك الوقت هنا نكونوا وجددين وموحددين	
15 مرة	المنتوج/ ص 29	غادي ندرس القضية في ميزانية العام الجاي	
6مرات	الرجوع/ ص 29	ترجع لداركم غدوة	

الجدول رقم "5" يبرز الدوال الزمنية ضمن المتون المسرحية محل الدراسة

كما أنّ الترتيب الزمني -ماضي، حاضر، مستقبل - بقدر ما يأتي منفصلا يأتي متداخلا ويصعب الفصل بينها وحتى الزمن الواحد يتنوع ويتعدد في المتون « فالماضي مثلا هناك ماض لا يحدث داخل النص، وإنما يستحضر فقط بواسطة الذاكرة، وهناك ماضي كان في مرحلة من مراحل النص المسرحي حاضرا أو حتى مستقبلا ويتطور يغدوا ماضيا. كما أنّ هناك مستقبلا لا يستحضر إلا عن طريق الحلم، حلم اليقظة أو النوم، في حين المستقبل بتطور حوادث المسرحية يغدو حاضرا وربما ماضيا»⁽¹⁾.

لقد تداخلت الأزمنة الثلاث وخرجت من دلالتها إلى دلالات أخرى تآزرت فيما بينها، و هذا

⁽¹⁾ عز الدين جلاوي: النص المسرحي في الأدب الجزائري ، ص 152.

التداخل الزمني كشف محاولة الكتاب تعرية التركيبة السياسية و الاجتماعية لأكثر من زمن لضبط أوجه الاختلاف بينها، إذ جعلها تبدو متشابهة بشكل أو بآخر للزمن الحاضر، مع العمل في الوقت ذاته على تأكيد تمايز هذه الأزمنة وعدم ديمومتها، من أجل إيقاظ وعي المتلقي بالحاضر عن طريق إحالته

إلى الزمن الماضي، فاتحة أمامه دائرة التصور السكوني للزمان إلى آفاق مستقبلية جديدة نحو تحقيق المصير و ورسم الخيار الإيديولوجي والرخاء والعدالة و المساواة الاجتماعية والنماء الاقتصادي.

ثالثا/ الحوار واللغة:

إنَّ أجمل ما وصلنا من الإبداع البشري إنّما صيغ بأسلوب حوارى « إبتداء من الكتب السماوية ومقولات المسيح والكونفوشيوس وما كتبه شعراء اليونان وفلاسفتها وهو ذاته صبغ القرآن الكريم ونص الحديث النبوي الشريف ونصوص التراث العربي قبل الإسلام وبعده »⁽¹⁾. ولم تتوقف مكانة الحوار عند هذا الحد بل شاع عند الأمم المتحضرة وأضحى مقياسا لوسم الأمم؛ إذ صرنا نصف كل الأمم المتحضرة بأمة الحوار، و الأمم المتخلفة هي تلك الشعوب التي ينعلم فيها هذا النمط التواصلية.

ونظرا لكون الفن هو انعكاس للحياة فلا بد أن يكون الحوار حاضرا وبقوة في الفن عامة وفي المسرح خاصة؛ فالدنيا ما هي إلا مسرح كبير.

والحوار أحد أشكال التواصل وأوضح الأجزاء في بناء العمل الدرامي وأقربه إلى أفئدة الجماهير وأسماعهم، فهو ذلك «الشيء السحري الذي يعد الزهرة المفتحة لكل ما في المسرحية من عناصر»⁽²⁾.

وكلمة (DIALOGUE)⁽³⁾ من أصل يوناني تتكون من مقطعين 'LOGOS' وتعني الكلام و'DIA' وتعني اثنين، فالحوار إذا هو إحدى أشكال التواصل يتم فيه تبادل الكلام بين طرفين أو أكثر في موضوع ما يشبه إلى حد ما الحادثة اليومية العادية إلا أنه يختلف عنها جوهرياً ويرتقي عليها فهو اقتصادي ودلالي دائما ولا مجال للاعتباطية فيه، إذ لا يجوز فيه التوقفات والمقاطعات فهو « مركز متتقى مهذب، وله غاية محدّدة »⁽⁴⁾، و يجري على نسق محكم التنظيم، وعلى هذا الأساس عدّ الحوار أداة التخاطب في المسرحية التي لا تأتى لكل كاتب وأديب فقد قيل عنه إنّه: « فن قاس بالغ

(1) عز الدين جلاوي: بنية المسرحية الشعرية في الأدب المغربي، إشراف: عبد الملك ضيف، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية بالمسيلة، قسم اللغة العربية وأدائها، الموسم الجامعي: 2008-2009، ص 172.

(2) روجرم بسفيليد: فن الكاتب المسرحي، ص 217.

(3) ماري الياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي، ص 175.

(4) فرحان بلبل: النص المسرحي، الكلمة والفعل، دراسة من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط)، 2003، ص 107.

العسر يأبى على نفسه استباحة مالا تبيحه الآداب والفنون جميعا»⁽¹⁾.

ونظرا لمكان الانبعاث والإغراء للحوار من نمو المواقف التي تشكلها الأحداث والتي تحركها الشخصيات والتي بدورها تتطور والأحداث وتسير قدما بالحبكة والعقدة وتفاعل المتلقي (القارئ/ المشاهد) على اعتبار أنه يوحى بواقعه هذا ما جعله السمة البارزة في بناء النص المسرحي، هو إذا نوع من الخلق العظيم الذي لا يقف ساكنا ولا راكدا لكي يحلل أو يعلل بل يحمل المعاني والصور الكثيرة في الكلمات القليلة « إنَّ الحوار الرائع هو أندر المواهب وأعلاها وأغلاها، إنَّه الزهرة في شجرة المسرحية واللمسة الأخيرة التي تتوج الصورة »⁽²⁾.

وقد تميز حوار المتون المسرحيات محل الدراسة بعدة خصائص منها:

1/ التركيز والإيجاز؛ لأن الكاتب المسرحي مطالب بملا ذلك الحيز الزماني الضيق للعرض المسرحي، بغية التأثير في المتلقي لارتباطه المباشر به؛ لذا وجب على عمله أو فعله أن يكون سريعا، يقوم على اللمحة الدالة والإشارة الخفية والكلمة ذات القدرة اللفظية المشحونة⁽³⁾، «وليس معنى ذلك أن يكون الحوار قصيرا دائما، فقد يطول الحوار فيبلغ على لسان إحدى الشخصيات صحيفة بأكملها، وقد يقصر فيكون كلمة أو كلمتين، والذي يحدد طول الحوار وقصره مواقف القصة نفسها»⁽⁴⁾، وكمثال على ذلك نذكر:

« عامل 1/ : واش من حالة هذي..

عامل 2/ : إذا الحالة راهي خاجة. هنا يليق نحسنوها.

عامل 3/ : كثرات المشاكل يليق نفطنوا.

عامل 1/ : أولاد الحرام كثروا، وعلى ظهرنا طلوعوا.

(1) روجرم بسفيليد: فن الكاتب المسرحي ، ص 218.

(2) المرجع نفسه ، ص 219.

(3) شوقي ضيف: في النقد الأدبي ، دار المعارف ، مصر ، ط: 4 ، 1976 ، ص 239.

(4) محمد زكي العشماوي: المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة مع دراسة تحليلية مقارنة ، دار النهضة العربية ، بيروت ، (د.ط) ، (د.ت) ، ص 30.

عامل 2/ : أسيدي هانسلحوهم.

عامل 3/: لوكان جات ساهلة كيما راك تظن لوكان عملنا معاهم.

عامل 1/: وعرين هذا الناس. من فوق تبان لك وردة ولكن العروق شوك وجماح وجذورهم طوال بزاف.

عامل 2/: نقطعوا الجذور.

عامل 3/: الدعوة صعبة.

عامل 1/: هذا الخطرة نختاروا الرجل لتقدر.

عامل 2/: قلونا من صحاب لكلام الحلو. وخويا وصاحبي وولد بلادي.

عامل 3/: عندك الحق. ها عندنا أحمد، هذا واه.

عامل 1/: أحمد واه. بصح قلکم من صحاب الشوفات. يحوسو يطلعوا على ظهرنا.

عامل 2/: لي ينوي الخير راه ربي يعونه. وهنا نيتنا في خير البلاد.

عامل 3/: هيا جماعة الخدمة. ما ننسوش روحنا. النضال ولكن فالعمل⁽¹⁾.

هذا النموذج يمثل الحوار الموجز، السهل التركيب، القصير الجمل إذ التزمت كل شخصية فيه بإيجاز لفظي مشحون ومكثف فقد بلغ عند إحداها الكلمتين، يبرز عبره الوعي لدى العمال وكشفهم لمختلف الألاعيب المنتهجة من قبل الأطراف المترشحة لرئاسة الفرع النقابي للعمال، ووعيهم الكامل بضرورة أخذ الحيلة والحذر في اختيار أفضل شخص لتمثيلهم خلال الحملة الانتخابية القادمة.

وفي السياق نفسه (الإيجاز في الحوار) نورد هذا النموذج من مسرحية "الرجوع":

« قيوم: اخرج.. اخرج من المكتب "بات بونت". مازلت تزيد تشرك في فمك "سال بيزون"..

البشير: علاش.. علاش هذا الحقرة.. عامين وانا نتومر 12 ساعة في النهار وفي الأخير تمدولي هذا

الميزرية حرام عليكم..

قيوم: حبيتنا نوزنوك بالذهب وفيلة..

(1) مسرحية الاختيار ، ص2.

البشير: عامين.. وانا متناوب على الكوري، الكاف والكوزينة.. بالك راكم غالطين في أنا
البشير.. البشير ولد خليفة.

قيوم: البشير ولد خليفة "هاهاها"، ربيت قرون وحاب تنطح..⁽¹⁾.

أمّا بخصوص الحوار الطويل نورد النموذج التالي:

« الفدائي: (ينادي لها) يامرأة.. يا امرأة.. (تتوقف وتنظر اليه يتقدم نحوها) وين رايحه.. ماركيش
مهولة.. واك قلت لكم ماتخرجوش من دياركم..

المرأة: وعلاه أولدي..؟

الغدائي: الوايص ها تقتل فالغاشي.. ولي لدارك.

المرأة: كي نولي لداري وولادي ضاعوا بالجوع.. ما صبت ما نعطيهم يأكلو..

الغدائي: قاع الناس راهي هاك.. أما..

المرأة: خليني انفوت ولدي.. غير نخلص واش نسال للرومية اللي نخدم عندها باه نشري حويجة
نقوت بها ولادي..

الغدائي: ياو يقتلوك أما.. واللي لدارك ولولادك..

المرأة: انا ميديروا لي والو ييغوني.. هذا شحال من عام نخدم عندهم.. (تقترب امرأة عجوز..
وتسمع الكلمة الأخيرة).

المرأة2: ذا شحال من عام تخدمي عندهم.. ويغوك.. أنت الأولى يقطعوك..

الغدائي: فهميها أما.. انا ما بغاتش تسمعلي..

المرأة2: ها الي راها باغي يعجبوا بيها.. تقطع السلك.. اسمعي يامرأة.. أنا سلكت غير ربي.. قتلوا

قدامي زوج نساء وحد الولد صغير دايرة كي الغزال.. ودايرنه لعبة شكون يقتل لأكثر من

آخر.. ما طلقوا حتى واحد الطلبة والسلاحة وحتى السكاريه قتلوهم.. وجميع العرب

اللي يدور في الحي نتاعهم يقتلوهم..

⁽¹⁾ مسرحية الرجوع، ص32.

المرأة: بالصح انا تبغيني مدام جرمان.. وتبغيني..

المرأة2: اليوم بان حقدهم.. ما اسمعتيش بخيرة الطويلة؟

المرأة: سمعت بها تخدم عند مسيو جاك.

المرأة2: تعرفي شكون قتلها.. قتلوها ولاد مسيو جاك بني الكلاب.. لولا دالي ربتهم هيا من

صغرههم.. تعرفي كي داروها.. ربطوها بالأرض وفاتو عليها بالكاميو..

المرأة: كي ندير ذرك؟..

المرأة2: إذا باغية تلحقها أقطعي السلك.. أيا تبغو على غير (تبتعد).

المرأة: (للفدائي) ودرك كي أندير أنا؟

الفدائي: شوفي يا أما .. روعي للساحة.. وشوفي سي جمال.. راها الجبهة تقسم السميد والمأكلة على

المحتاجين.. روعي أما..

المرأة: سي جمال أوليدي.. يعطيك الصحة.. (تبتعد) «⁽¹⁾».

لقد حدّد طول هذا النموذج الحوارى الموقف في حدّ ذاته، فالمرأة لم تكثرث كلية بتحذير الفدائي لها بفقد حياتها في حالة عبورها السلك ودخول حي الممرين، وذلك لحاجة أبنائها الملحة للمورد المالى الذي جنته إثر عملها في إحدى البيوت الفرنسية و الذي يعينها على إسكات جوع أبنائها، بل ما كان لها إلا أن تزداد حيرة بعودتها إلى المنزل دون أن تجلب معها ما تسد به رمق أطفالها، ومم زاد الطين بلة ذاك الذي أطلعها به إحدى النسوة المارة بأن حياتها على الحك في حالة عبورها السلك، كما ألفت على مسامعها ما شهدته وما سمعت به عن عمليات القتل التي يقوم بها اللواص، لكن المرأة بمجرد استهائها لمورد بمشكلة أطفالها عدّلت عن وجهتها وهذا طبعا استدعى مدة زمنية طويلة.

فإطالة الحوار كان الغرض منه مزدوجا والمتمثل في التصوير المأساوي لحالة العوز التي كان يتخبط فيها المواطن الجزائري وإلى أي حدّ بلغت درجته، وتصوير بعض الأعمال الإجرامية التي مورست ضد المدنيين العزل من قبل المستعمر الغاشم دون التفرقة بين الشخص الكبير أو الصغير بين المدني

⁽¹⁾ مسرحية النار والدمار والايهان ، ص 103-104.

والفدائي وكذا الكشف عن المزاج النفسي لشخصية الأم. والملاحظ أنّ الحوار المطول له حضور محتشم في المتون المسرحية محل الدراسة ومردّد ذلك أنها أعدت في البدء للعرض.

2/ كما اتسم الحوار بالحيوية، وذلك من خلال قدرته على إيضاح ما يدور في نفس الشخصية وفكرها، وأن يتنوع بما يتناسب مع طبيعة الموقف والشخصية، مما خلق تحريكاً لجو المسرحية فـ « الحيوية في الحوار تتحقق بما يصاحب الأداء من حركة عضوية أو القراءة من حركة ذهنية، وكذلك حين يرتبط الحوار بالشخصيات فيدل عليها من حيث وضعها الاجتماعي، ومستواها الفكري والخلقي، ومثلها

في الحياة، فالحوار قبل كل شيء لغة الأشخاص أنفسهم، أو هو لغة المؤلف التي كان من الممكن أن تتحدثا شخصيات بذاتها»⁽¹⁾، فالحركة على خشبة المسرح حركة عضوية وذهنية في الوقت نفسه، بينما نجدتها في المسرحية المقروءة حركة ذهنية فقط، ما يجعل القارئ يفتقد حيوية الحركة العضوية التي يقوم بها الممثلون، ويعوضها بحركة ذهنية تتجسد له من خلال الحوار المكتوب، وهذا يتطلب حيوية ذلك الحوار.

ويمكن أن نتمثل تطبيق ما ذكر من خلال مسرحية 'الاختيار' إذ يبدو الحوار منسجماً مع المواقف، ومعبراً عن الشخصية المسرحية، وملتصقاً بها، على الرغم من تعددها وتنوعها، فهو يبدو عنيفاً قوياً في المواقف التي تستدعي ذلك، ويبدو هادئاً رزيناً في مواضع أخرى، ليلائم الموقف والشخصية معاً.

فشخصية 'أحمد' في المسرحية عامل مثقف واعٍ متزن ومتعقل، حريص على تطبيق مبادئ الثورة الاشتراكية، لا يجذب العنف، ويتنكر للأعمال الاستغلالية لمديره لذلك تشارك مع زملائه لفضح المدير وأعوانه علناً:

« أحمد: الآن انزلوا من هناك المكان. ما بقالكومش الشرف والواجب تريحوا فيه هذا مكان العمال. الزند ليعرق والجين ليفكر. مكان كل من يجتهد لتحقيق العدل والمساواة.

هذا مكانا هنا. لي فالسر نبناو البلاد بدمنا. عرقنا وتضحيتنا. هذا مكان كل من يعمل

بإخلاص وأمن لفرد وقع جديد. وقع العمال. العراق. وقع الغد»^(١).

وتبدو شخصية 'أحمد' في هذا الحوار نزيهة غاضبةً ثائرةً مشحونةً بالانفعال، فجاءت كلماته التي تعبر عن الموقف وعن الشخصية في جمل قصيرة وسريعة تحمل روح الانفعال.

3/ و تميزت لغة المسرحيات بمناسبتها للمواضيع المطروحة فلم يتباين الاستعمال اللغوي (الفصح والعامي) بين الأنواع المسرحية (التاريخية و الواقعية)^(٢) وذلك من باب التزام الكتاب بتصوير واقع التغيير المنتهج في ظل التسيير الاشتراكي، إذ تم انتقاء المواضيع من واقع الحياة الاجتماعية فكان الحرص على الكتابة بلغة تكون قريبة من مفهوم الجماهير الشعبية من أجل بلوغ هدفها الإعلامي و التعليمي والإخباري والتسجيلي، فجعل الحوار المسرحي يجري بين ألسنة الشخوص حوارا واقعا بسيطا في ألفاظه وتراكيبه من واقع الحادثة اليومية دون تصنع أو تزيين، خاصة من جانب سهولة العبارات ووضوح معناها، إذ كل المسرحيات حتى التاريخية منها جاء قاموسها اللغوي خاص بلهجة الغرب الجزائري دون تكلف نحو: (واه 'نعم'، 'ق'كل'، غاية 'حسن'، غادي 'سا'، نيشان' تماما- صحيح'، ماله 'مابه' 'كي راكي' 'كيف الأحوال'، 'اشتغ يخلصك' 'ماذا ينقصك'، يدركو 'يختبئون'، 'ندفر' 'أظفر'، 'الشيرات' 'البنات'، 'ينقرش'، 'يشخرط'، 'نجربط'، ..) مع إدخال بعض الكلمات المأخوذة من التعبير الشعبي الجزائري الدارج الممزوج بالكلمات الفرنسية التي تجري على لسان العوام والمتقنين نحو: (سابوطاج، الليبارتي، الشوفار، الفرمل، الستيلوات، لبرزيدان، السانديكا، الفنتازية، الدونتفريس، أونفا، الكوليج، لنقار، البياسة، الدوسيات، الفيلاج، توريس، ليجوندارم، اصوصيال..).

4/ ونظرا للصعوبة الكامنة في الحوار في كونه غير مستقل فهو تابع للحدث ومتعلق بطبيعة الشخصية والموقف المسرحي لذلك يجب أن يكون الحوار مناسبا يتلاءم مع الشخصية ليعبر

(١) مسرحية الاختيار، ص 31.

(٢) يذهب أغلب الدارسين نحو 'مخلوف بوكروح' و 'جميل حمداوي' و 'أحمد بيوض' إلى أن اللغة الأنسب للمسرحية التاريخية هي العربية الفصحى أما العامية تتناسب أكثر مع المسرحيات ذات المواضيع الواقعية المعاصرة.

عن مستواها الاجتماعي والثقافي والمهني أصدق تعبير، فلغة المثقف ('رشيد، 'أحمد، 'الصنهاجي، 'تواتي، 'المذيع، 'ليلي، 'الحلو، 'الكرار،....) غير لغة الأمي ('البشير، 'الشيخ، 'الأم، 'الأب،...)، ولغة العامل غير لغة الفلاح، ولغة الحضري غير لغة الريفي ولغة الرئيس غير لغة المروؤوس...

ومع أن طبيعة التعبير اللغوي تقتضي اختلافه في المسرحية الواحدة باختلاف نمط الشخصية ليمثل الطبيعة في المجتمع، وهذا ما لمسناه لدى الشخصيات الرئيسة في المتون المسرحية محل الدراسة إذ جاءت حواراتها تعبر بحق عن أفكارهم وأحوالهم النفسية والاجتماعية والمهنية إلا أن الكتاب لم يراعو هذه الجزئية في رسم و بناء كل الشخصيات بل وجدنا بعضها تتحدث بلسان عارف فلم تراعى قدرتها ومستواها الفكري والاجتماعي والثقافي؛ لأن الكتاب انصب اهتمامهم على طرح الأفكار على حساب البناء الفني للشخصية، والأكثر من ذلك نجد أغلب الشخصيات لها منحى وتوجه واحد يعبر عن أفكار تيار أحادي يخلو من المعارضة و الانتماء الإيديولوجي لهؤلاء الكتاب وهذا ما سنوضحه في النماذج التالية:

« عامل: في الحقيقة الفرع النقابي انتاعنا ما عرفش يعالج بعض المشاكل بحيث تنقصه التجربة كعلمونا بالأمر ناضوا بعض العمال واقترحوا عليهم يتصلوا بفروع نقابية أنتاع معامل أخرى اللي عندها التجربة أكثر منهم، بوعلام أيد الفكرة وقال لازم نطبقوها على خاطر عندها أهمية كبيرة ما يكفیش الفرع النقابي يقوم بالزيارة وحده لازم العمال ثاني يشاركوا في هذه الزيارة باش يطلع كل من عمال المؤسسات على وضعيتهم، ويستفاد كل واحد منهم من تجربة الآخر. الخ.

عامل(1): وعلاش ما تصلوش بالسلطات النقابية ؟

عامل(2): راهم في اتصال دائم معاهم، ونالو منهم إرشادات كبيرة لكن هذا ما يكفیش، لازم الاتصال يكون ثاني بين العمال وبصفة مستمرة، مثلاً أنا سودور نعرف بصفة عامة شحال يخلصو سودور، بصح مانعرفش ظروف العمل انتاعهم. وهما كيف كيف بالنسبة لنا احنا، فهمت ذك أهمية الزيارات.

العامل (1): خسارة اللي ما كنتش حاضر في الاجتماع»⁽¹⁾.

يتضح من الحوار أعلاه في مسرحية "المنتوج" كيف يتحدث العمال بنمطية واحدة فلم يعد العمال يتحدثون عن الانشغالات والاهتمامات و المعاناة اليومية للعامل البسيط (من أكل ولباس وصحة وسكن وارتفاع الأسعار، هضم حقوقهم المادية ...) بل تجاوز فهمهم ما هو أكثر من ذلك للخوض في أشغال وأنشطة الفرع النقابي، كما أضحت لديهم القدرة أيضا على الحكم و التقويم: "الفرع النقابي انتاعنا ما عرفش يعالج بعض المشاكل بحيث تنقصه التجربة".

أما في مسرحية "المائدة" نقف عند هذا الحوار الذي يكشف لنا كيف أقحم 'العامل 3' في رده على 'أحمد'، فبدل أن يستفسر أكثر عن ما هو خفي أو يسترسل في دعم كلام 'أحمد' بكشف إحدى التلاعبات الأخرى الغائبة عن ذهن المتلقي (القارئ/المشاهد) إلا أنه جاء على لسانه رد بعيد كل البعد عن فحوى الحال فقط كي يصرح بفكرة فعالية التسيير الاشتراكي:

« عامل 2: العمال الكل راهم معاك لكن...»

عامل 3: لبد من تنظيف المؤسسة.

أحمد: راه قع على بالننا، رانا نشوفوا الناس مغبونين.

الفلاحين من جهة يدخلوا السلعة كي تشفها تهابل..... يا السلعة تدخل يا الشعب ما يصيب ما يأكل. وزيد كاين حوايج أخرى بزاف. وهذا الخوا يبيعوا السلعة من التحت لتحت.

عامل 3: تسيير العمال. تسيير اشتراكي لي فيدة المواطنين

أحمد: مازلت اهنا. ما عندك وجه تحشم عليه

عامل 2: خليه ايوادع. رنا قريب نتهنوا من خليقته»⁽²⁾.

و الشيء ذاته يقال في مسرحية "الرجوع" فليس من المعقول والمنطق أن تكون الأمنية الوحيدة لأخ 'البشير' وهو لا يزال طفلا ذهاب أخيه للعمل والعودة وهو حامل معه مبلغ فك رهن أرضهم

⁽¹⁾ مسرحية المنتوج ، ص 53-54.

⁽²⁾ مسرحية الاختيار ، ص 7.

من 'الحاج الضربان'، فبدل أن يتمنى دراجة أو لعبة أو مصيدة يلبي بها شغفه المفرط بصيد الأرانب.... تمنى فك رهنية الأرض هذا الهم الذي لا يعرف أبعاده إلا شخصا كبيرا وواعيا.

« ... روح روح وجيب معاك دراهم باش نرجعوا أرضنا الموهونة، اللي من قريب غادية تولى ملك السي الحاج الضربان »⁽¹⁾.

5/ كتاب المتون المسرحية محل الدراسة وقعوا في شرك الطرح اللغوي لمفهوم الواقعية؛ لأنّ الواقعية عندهم واقعية مادية و محاكاة حرفية للواقع بما فيها محاكاة الألفاظ البديثة وهذا طرح سطحي ينافي طبيعة الفن لأن لغة المسرح ليست لغة الحياة العادية، فهي تعتمد على الحوار المكثف المختصر، للتعبير عما يجري في الحياة، « والواقعية في المسرح لا تعني الواقعية اللفظية، أي أن يدور الحوار بين الشخصيات باللهجة الدارجة، وإنما تعني نقل الأصوات التي تجري بالواقع بشكل مكثف ومركّز، يعبر عنه بلغة تستوعب هذا الواقع، ضمن لغة حوارية خاصة تختلف عن لغة الحياة العادية »⁽²⁾، حيث يكون الكاتب المسرحي مجبرا على الاقتصاد في استخدام الكلام، والابتعاد عن الحشو من الألفاظ المستخدمة في حياة الناس لأن عمله مقيد بزمن محدد.

ومن الأمثلة عن هذا القصور الفني ما نجده في اللوحة السادسة من مسرحية 'النار والدمار والإيمان' الكتاب نطقوا كل شخصية بلسانها الواقعي؛ الفرنسي اسند له اللغة الفرنسية، والاسباني نطقه بلسان اسباني، والألماني نطقه بلسان ألماني وفي هذا مبالغة لأنّه كان بإمكان الكاتب أن يوحى إلى المتلقي (القارئ/المشاهد) من خلال بعض الكلمات أو الإشارات بأن الشخصية فرنسية أو اسبانية، أو ألمانية، فضلا عن تحديد جنسها: (ذكر، أنثى)، وصفتها: ضابط أو معمر (مغني، تلجر، متشرد...) أو قديس... خاصة وأنه افتتح اللوحة بحديث بين الضباط موظفا اللغة العامية. إلى جانب أن الإرشادات الإخراجية هي الأخرى وردت باللهجة العامية.

وكي لا يفقد الحوار دراميته أسندت له عدة وظائف هي: تطوير الحبكة، تصوير الشخصيات،

(1) مسرحية الرجوع ، ص11.

(2) حورية محمد حلو: تأصيل المسرح العربي بين النظرية والتطبيق في سوريا ومصر ، دراسة من منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، (د.ط) ،

1999 ، ص283.

الإمتاع بالجمال .

لقد أسهم الحوار في تحريك الأحداث وامتدادها وتنميتها وكشف جوانب الصراع وتعميقه ودفعه إلى التأزم، فهو قام بمهمة التمهيد للحدث وتوجيه سير الحكاية بوضوح وحيوية وتشويق ... فأهم ما في تطوير الحوار للحبكة « أنه يسوق المسرحية ضمن خطة معينة للوصول بها إلى نهاية القصة، وإلى هدفها الأعلى، ولن يتحقق للحوار تأدية هذه الوظيفة إلا إذا كانت كل جملة في الحوار من أول المسرحية إلى آخرها مربوطة سلفا بالهدف الأعلى⁽¹⁾ .

والملاحظ على أحداث مسرحية "الاختيار" أنها خاضعة لهذا التطور، الذي لعب فيه الحوار دورا كبيرا، وهذا ما ساهم في بناء حبكة فنية للنص، وإذا كانت هذه السمة غالبية على كل المشاهد في المسرحية، فإننا نورد جانبا من ذلك ليبرهن عن هذه الوظيفة (تطوير الحبكة)، من خلال الحوار الذي جمع

بين 'أحمد' و'رشيد' وسكرتيرة المدير 'حليمة':

« أحمد: (حليمة) واش هذا. شكون دار هذا..

حليمة: ما على باليش. هذا وين جيت.

أحمد: وهذا الزنزل شكون سببها

حليمة:

أحمد: دروها. هذا مالقو. هذا عله قدروا

حليمة: كنت عارف. تتهم رشيد ولا..

أحمد: أمالى أشكون؟

آه شمت الريحة. جيت

رشيد: أحمد واش هذا. هذا تبذير. سبوطاج في أملاك الدولة والشعب هذا فساد. قلة ضمير

أحمد ابو. درك تعرف قع هذا الأشياء

رشيد: دبر رسك أنا اندير تقرير للمدير وزيد اليوم راه عنده

أحمد: اليوم... الله يستر درتها أرشيد

رشيد: اسمع أنا خاطيني. أنا ندير تقرير على هذا الحالة. ملفات مقطعين. الكرسي مهرس. و ...

أحمد: اسمع. رشيد. أنا كي جيت لقت كل شيء هاك. ولا لا. حليلة؟

حليلة: آه.... ماعلى باليش أنا.

أحمد: كيفاش ذي ماعلى بالكش. كنت هنا كي دخلت.

حليلة: أنا ماعلى باليش. ماشفت والو.

أحمد: بنتوها على راسي. تفهمتو على هلاكي

رشيد: لي يسمعك يقول قع الناس راهي ضدك

أحمد: لا الناس المعنيين بالأمر.

رشيد: واش راك تعني.

أحمد: صحاب سي بوزيان. وزيك الكميونات لتبات ريحة جاية فالليل.

رشيد: أه. مابقى معاك كلام.

أحمد: أيّ ودروك واش ندير

رشيد: دبر رأسك. أنا ندير تقرير. وسي المدير قريب يفوت...

أحمد: حصلتني.. أه.. بصح ما تفرحش «⁽¹⁾.

فمن خلال هذا الحوار دفعت الأحداث إلى التطور عبر تلفيق قضية التخريب في أملاك الدولة وإتهام

'أحمد' الموظف النزيه لكسر شوكتة، هذا الأخير الذي يعول عليه العمال كثيرا في كشف تلاعبات

المدير وأعوانه، وأصحابه وبهذا يبعث الصراع من جديد بين أقطاب المسرحية.

أمّا في مسرحية 'المائدة' نقف عند هذا الحوار:

« الام: منهار أصدر هذا القانون مشفنا خير.

الأب: هذا قانون هذا؟ ضد الانسانية وضد الاسلام.

(1) مسرحية الاختيار، ص 17.

الابن: ماهوش ضد الاسلام، في صالح الانسان المحروم.

الأب: واش من انسان؟ هذاك الراعي... (باحترار).

الأم: حياتهم كلها وهما حامدين ربي ناضوا هولولهم بهذا الثورة.

الأب: حتى ارض الحيبوس الداوها، ويقولو ماشي ضد الاسلام، هذي شيوعية، من الثورة المسلحة مابقات ثورة.

الابن: الثورة مازالت مستمرة والمادة 13 تقول تطبيق أحكام هذا الأمر على كل ارض زراعية.

(1) تحديد النخل:

(2) تحديد الماشية من الغنم:

الأب: اخرج، اذهب، الخبيث دار لي الحزب، نقابة، ميثاق، هم ياخي وقت الحقناه

الطفل: واش تقول المادة 13 يا أبي؟

الأب: أتقول النار أتجيب الرماد يا وليدي..⁽¹⁾.

من الحوار أعلاه يتبين لنا كيف دفعت بالأحداث للتطور والكشف عن جانب من الصراع ودفعه نحو التأزم على مستوى أطراف أخرى، فهي لم تعد حكرًا على الطبقة المثقفة وفي الأوساط النخبوية التي تنادي بالتغيير، و السير قدما نحو تفعيل التوجه الاشتراكي ومبادئ الثورة الزراعية والتي أضحت حديث أفراد الأسر الجزائرية ومحل نزاع بين الأصول والفروع، بخاصة الأصول التي عادت عليها الإصلاحات الزراعية ببعض الخسائر بفقدانها ملكية بعض الأراضي.

أما في مسرحية 'المنتوج' فقد تحركت الأحداث وبدأت تتولد الحبكة وتنمو وتتطور شيئًا فشيئًا نحو الهدف الأعلى، فقد انطلق الصراع بامتناع الحارس من إدخال العمال لورشة عملهم بدعوى أنها أوامر من الإدارة بالرغم من تعنتهم وإصرارهم على الدخول:

« عامل: ما صبناش الورق انتاعنا/

عاملة: روجو سقسبو عمي عمار.

مخلوف: يظهر لي غير احنا اصحاب ورشة الزريعة اللي ما وجدناش الورق/ هذا شيء غريب/

⁽¹⁾ مسرحية الهابدة، ص 17.

عامل: عمي عمار ماشفتش إذا كان واحد رفد الورق انتاعنا/

عمار: آه أنتما اللي.....

العمال: كفاش/ واش قال/ واش كاين/ اسكتو علينا يا جماعة خليه يتكلم/ كمل/ كمل/

عمار: راهم أعطاوني أمر باللي اللي مالقاش ورقتوا مايدخلش يخدم/

العمال: (رد فعل عند العمال)/علاش/ كفاش ماندخاش نخدموا؟/ كاشي ما صرى في الورشة

أنتاعنا؟/

ذهبية: حتى انا مالقيتش ورقتي/... واش كاين اليوم؟/

فاطمة: خبروني واش راه صاير؟

عامل راهم يقولوا باللي مايدخلوش للخدمة/

عامل: أياو. أياو الخاوة نروحوا/ بركاكم من التمسخير قضية الورق من بعد انشوفوها/

عامل: هيا هيا عنده الحق/ الخدمة راه تستنى فينا/

عمار: يا ولادي مرانيش تتمسخر بكم/ هذا أمر جاني البارح في الليل/

عامل: واش من أمر هذا أيا خرينا على أصبح ربي/

مخلوف: أستناو/ أستناو/ شكون أعطاك هذا الأمر؟/

عمار: هما، وراهم قالولي باللي غادين بيعثولكم براوات/

العمال: (رد فعل عند العمال) براوات/ واش من براوات/ والله مافهمنا والو/

مخلوف: ششت: خليه غير واحد يتكلم، شكون هما، سميهم/

عمار: الأمر جاني من الإدارة.

عامل: الإدارة/ أمالا رانا مطرودين/ «⁽¹⁾.

كما تمكن الحوار من الكشف عن الشخصيات وعواطفها وثقافتها، وما تنويه من أفعال

وما أنجزته من مهام، و « لا بد أن تكون لجمال الحوار قدرة على رسم صورة الشخصية، وعلى طبيعة

تحديد أدائها اللغوي في حد ذاتها، أو باستخدام النص المرافق الذي يساعد القارئ على تصور الأداء

(1) مسرحية المنتوج، ص5.

اللغوي، ومن ثمة تصوير الشخصية أو الموقف»⁽¹⁾.

ومن أمثلة ذلك الحوار الذي جمع 'البشير' بطل مسرحية "الرجوع" و صديقه 'ميمون':

« ميمون: مات خافش أتشجع وفهم مليح على الشيء اللي راك ناويه، شوف شوية لحالي، عمى

مكفوف، النهار على خوه وأنا ندفر في الحلقة والدوم...

البشير: مليت من الماء كل يوم طالع هاود من العين، يدي طابو من الرفود يدي ورجلي أتشلحوا..

راني نكبر»⁽²⁾.

هذا الحوار يكشف حالة الملل والروتين والتذمر التي يعيشها 'البشير' نظرا لكونه غير راض

على ضياع وقته في أشغال لا طائل منها، والكبر يداهمه ومسؤولياته تتعاظم بعد أن كشف لنا

عن الحالة الصحية لصديقه 'ميمون' ومهنته.

أما في مسرحية "النار والدمار والإيمان" يكشف لنا الحوار الموالي عن شخصية "السجين

الثالث" الذي التحق بالمنظمة السرية بعد خروجه من السجن فلهجته الخطابية توحى أنه شاب حازم،

ملتزم، شجاع وصنديد، ممتلئ حماسة ونخوة، أمين، محب لوطنه، مؤمن بقضية الدفاع عنه حتى الموت:

« الشخص 1:..... خليل واش راك تقول عليه؟

خليل: راكم تعرفوني لوكان ما جربته وشفته صنديد مانجييه

الشخص 2: المنظمة فيها عمل خطير ووجودها خطر والانضمام اليها خطر..

الشاب: راني شفت الخطر والخطر ما يخوفنيش..

الشخص 2: الخوف مليح والمنظمة سر..أتقدم..الانضمام فيه اختيار دقيق ومقاييس: سؤال الأول:

داخل في السياسة، منظم في حزب؟؟..

الشاب: لا..

الشخص 1: أول شيء..الإيمان بالقضية، تأمن؟

(1) حازم شحاتة: الفعل المسرحي في نصوص ميخائيل رومان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط: 1، 1997، ص 165-166

(2) مسرحية الرجوع، ص 10.

الشاب: نأمن

شخص 1: تحفظ السر؟

الشاب: عليه اغتوت

شخص 2: يليق الشجاعة والنشاط

الشاب: على الوطن كل شيء يكون

شخص 1: إذا تنظم تبقى فالمنظمة وما كانش حد

الشاب: قابل «⁽¹⁾».

وفي مسرحية "الاختيار" يبرز لنا الحوار الذي جمع بين 'رشيد' و 'بوزيان' أنهما المسؤولان عن الصفقات المشبوهة، و لغة التهديد التي ينتهجها 'بوزيان' (أحد الملاك الخواص) في كلامه دليل قاطع على سطوته في تسويق المنتج بطريقة غير شرعية، في حين استكانة 'رشيد' (مسؤول في مؤسسة تسويق) توحى بتورطه مع 'بوزيان' لذا لهجته الخطابية فيها نوع من المهادنة والتعقل.

« رشيد: الآن نتكلموا. إدارة و مامهولة، ماكان بيع ماكان شرا

بوزيان: هذي غاية اماكان بيع. باغي... (يمسكه) ولا راك تحوس على الزقى

رشيد: واش هذا التهديدات.

بوزيان: اسمع. أنا ديمما معكم فعال كليت وكليتوا معايا ولا نسييتو. شبعيتوا دروك

رشيد: لا خليني قبال نفهمك الدعوة.

بوزيان: عمرتوا جيوبكم دروك. بغين تتهربوا. لي كلى يخلص «⁽²⁾».

والحوار الموالي يكشف لنا عن فكرة 'بوزيان' في محاولة استغلال إحدى المنافذ المتعسرة في حياة

'أحمد' لرشوته وشراء ذمته:

« بوزيان: أيوا. ذي الدنيا. قولي مازلت تسكنوا في حوش فاطمة العمية.

حمد: مازلنا وين باغينا نروحوا. على بالك السكنة راها نار غير تحط ايدك يقولك ثلث ولا ربعة

(1) مسرحية النار والدمار والإيمان ، ص 81.

(2) مسرحية الاختيار ، ص 3.

ملايين المفتاح.

بوزيان: أنت مغبون وماتجيش تشوف عمك بوزيان. حرام عليك. وهي الحبة هاك.
أباك كان كيما خويا. وأنت دروك كيما ولدي. شحال خصك. قول ما تحشمش.
احمد: كيما ولدك.
بوزيان: هيا... شحال...⁽¹⁾.

ولما كانت لغة المتون المسرحية محل الدراسة مصاغة نثرا باللهجة العامية لم تبرز فيها الأبعاد الجمالية للتعبير اللغوي بشكل كبير، بل حتى المحاولة لتكسير نظام الإمكانات اللغوية التي وردت في المتون محل الدراسة لا تحيلنا إلى قراءة ثانية أو محاولة للتأويل، أي لا تحيلنا لأي دلالة فنية زائدة فهي جامعة مانعة إلا ما صيغ منها لمقتضى الحال، ومرد ذلك محاكاة الكتاب اللغة اليومية في مشاكل و قضايا الحياة اليومية مما جعل تحقيق الإمتاع الجمالي أشد صعوبة. فالعامل الموقف عن عمله أو المطرود منه لا يختلف مع زميله مؤثر قرار الطرد بكلام مشحون بالصور البلاغية.

ولا يتقصّد أصحاب الجاه والنفوذ جمالَ السبك وفصاحة الكلام وبلاغة التصوير و هو يختلف مع من يعقد معهم صفقة تجارية أو يدبر جريمة قتل، « وإذا كان الشعر يتيح ملاً كلام حفار القبور بالفصاحة، فقد يكون من الصعب أو المضحك أن يكون كلام رجل أو امرأة من عامة الناس فصيحاً. والأشد مدعاة للصعوبة أو السخرية إذا كان المتكلم جاهلاً »⁽²⁾.

إلا أنّ لغة المتون عمدت إلى تضمين نفحات تراثية استخدمتها كحلية لكسو الحوار طلاوة وجمالاً حتى يكون له وقع على مسمع وأفئدة المتلقي (القارئ/المشاهد) بواسطة تضمينها بعض الأمثلة الشعبية على ألسنة شخصياتها لتستشهد بها على وجهة نظرها ومن بين هذه الأمثلة:

"حرفت بوك ما يسبقوك"، "النار تجيب الرماد"، "ادسار وكلام النصارى"، "النار تحت التبن"،
"ما يحس بالجرح غير مولاه"، "اليد الواحدة ما تصفق"، "ضربتني في الراس يوجعوا". "السبع إذا هد يخلع وإذا ضرب يصرع"

⁽¹⁾ مسرحية الاختيار، ص28.⁽²⁾ مسرحية النار والدمار والايهان، ص81.

مما سبق يتبين كيف عدّ الحوار أسلوباً للتعبير النموذجي في المسرحية، مع ذلك وردت في ثناياه أشكالاً أخرى من التعبير منها المونولوج والسرد، شداً أزر الحوار المباشر في التمهيد للحدث أو التعريف بالشخصيات أو العودة بالزمن أو الوصف أو التعقيب والتعليق أو النقد والشرح والتحليل.

ومن أمثلة المونولوج المعبرة عن الموقف الممهد للفعل ما ورد على لسان 'بوزيان' حين دخل مع المفتش 'قاد' في حوار لمساومته على سكوته:

« بوزيان: و...أنت هو ..(.....) مصيبة طاحت عليه. من جاني هذا كنت خائف من الآخرين يأكلوا الفتات بصبح هذا يأكلني»⁽¹⁾.

كما كشفت لنا 'رشيد' بنفسه عبر المونولوج عن الأشياء الخفية من حياته السابقة:

« رشيد: بغين يخوفوني بالدعايات و الشيكيات، خمس سنوات تكوين جامعة درست كل الأنظمة السياسية. كل النظريات الاقتصادية. درست العمليات لكل الاحتمالات. طرق التطور الاقتصادي والاجتماعي. كل هذا خلانا نخدموا في حدود القانون والشرعية. السرقة كلمة قديمة، الآن عادت شطاره وعقل.

كل حياتي وانا نحلم نعيش. نعيش عيشة شفت. الآخرين عايشين شفت فالسنما الناس عايشين. بغيت نعيش كيفهم. كل حياتي نحلم تكون عندي فيلا وسيارة ونعيش مع ناس نتاع هامة نعقل على أيام الشر المزرية كلمتي ما كانت عندها قيمة. حد ما كان يشوف فيا ويعتبرني. والآن كلمتي عادت كلمه وناس أديرها حساب أيا هذي الدنيا وهذا التطور الاجتماعي الحديث»⁽²⁾.

وتمكن المونولوج الموالي من تعريف ما يعترى 'البشير' من مشاعر الخوف التي حاول أن ييوح بها إلى مصباح السماء 'القمر':

« البشير: ... يتخيلي باللي راك تشوف في وتضحك يا مصباح السمله.. صحيح راني خائف

(1) مسرحية الاختيار ، ص 32.

(2) المصدر نفسه ، ص 27.

ومن كثرة الخوف ماجنيس النعاس نشكر ك بزاف لو كان توصل هذا النغمات لعائلي
وتقولهم راني مرافقه وراه لا باس»⁽¹⁾.

وورد المونولوج أيضا على شكل تعقيب من قبل العامل 'أحمد' لما حاول 'بوزيان' أن يستغل عسرته
المادية في شراء سكن على نحو مايلي:

« أحمد: ... عجيب هذي لعبة جديدة. أبا صحبه ويعرف كل العائلة وذا شحال وهنا فالمؤسسة وهو
فيها. يمص في دام الشعب. واليوم كي تزيتر الحالة وليت أنا ولده. والله لا قريب هفني.
باغي يشريني. "شحال خصك" لو كان نقله مليون ولا عشرة دقرا. طفرت فيا، واش هذا
الناس ماعندهم ضمير. ماعندهم علاه يحشموا. حسبي بطاطاه يشريني وبيعني فالسوق كيما
يبغي. عند باله قع الناس تنظر في قفة وحدة»⁽²⁾.

أما توظيف السرد في الحوار فقد ورد على عدة أشكال منها كـ 'تمهيد للأحداث' نحو:
« انارة على الفلاح وهو يستمع الى المذياع، قطعة من الخطاب، الفلاح يتابع الاستماع
الى المذياع الذي يظهر عليه القدم، تدخل زوجته»⁽³⁾.
كما أريد بالسرد 'العودة بالزمن إلى الماضي' 'فلاش باك' لنعرف مدى التضحيات المقدمة من قبل
العمال، وأنهم لم يتخلوا عنه في أصعب الظروف:

« الطاهر: مطردين/ سمعت أنا مطرود، علاه سرت، فسدت، واش عملت باش يطرودوني
شعري بياض في هذا المعمل أكثر من 15 سنة وأنا فيه/ وقت الشدة احنا اللي
واجهنا الرصاص/ وحافظنا على المعمل اللي بغات تحرقوا لويص/ وكيصدو لقور
احنا سيرناه/ وبعد هذا الشيء الكل اليوم يقولونا ماتدخلوش:/. اسيدي والله ماني
خارج لو يصير اللي يصير/ سكت بزاف وعمري ما شكيت وكل ماجرالي في هذا
المعمل اتاع السخط تحملت وقلت بلادي/ وداير الثقة في المستقبل/ اسيدي والله
ماني خارج»⁽⁴⁾.

(1) مسرحية الرجوع ، ص15.

(2) مسرحية الاختيار ، ص28.

(3) مسرحية الهابدة ، ص16.

(4) مسرحية المنتوج ، ص6.

ووظف السرد في الحوار لـ 'شرح وتحليل' السبب الحقيقي وراء غلق ورشة الزريعة فيما يلي:

« عبد المالك: ما يخفكمش يا جماعة بأنّ الزريعة نجيبوها من الخارج يعني من عند البلدان... الرأسمالية، هذا البلدان ما عندهاش فائدة كتبعن الزريعة بحيث ماتقدرش تبيع المنتوجات انتاعها اللي تحصل منها على فائدة أكثر من الزريعة، ماذا بها احنا نبقاو دائما في تبعيتها،⁽¹⁾ وهذا هي باختصار الامبريالية ».

ونجد أيضا السرد في الحوار لـ 'النقد والشرح والتحليل' لتوضيح معنى الإمبريالية لإحدى العائلات التي تستفسر عن علاقة الإمبريالية بطرد العمال من عملهم كما يلي:

« بلقاسم: يا حورية كراكي تكلمي بهذا الصفة مراكيش عارفة معنى الإمبريالية على بالك باللي البارح كنا مستعمرين.. كان الاستعمار ياخذ كل ثروات بلادنا كيما الحديد والغاز، وما ينتج في البلاد الا الحاجات اللي يسحقها في بلاده كيما الشراب، وهكذا اصبح اقتصادنا معوج يعني تابع اقتصاد الدولة اللي مستعمرتنا، ولما استقلنا حبت البلدان الرأسمالية تبقى ميطرة على اقتصادنا وتستغل ثرواتنا بواسطة شركات انتاعها وراك شافية على شيل وطوطال وباش نتخلصوا من التبعية هذي كان لازم علينا نأموها هذي الشركات وهذا التأمين بطبيعة الحال يعاكس مصالح البلدان الرأسمالية ومن ثم بدات تعرقل بناء اقتصادنا كيما قضية البترول كأمناه قالونا شرابكم عومو فيه، ومن هذا العراقيل الزريعة اللي غلاوها »⁽²⁾.

وورد أيضا لـ 'إبداء الرأي' كما يبدو ذلك عند 'بلقاسم' وهو يحاول أن يعطي رأيه في الاجتماع المنعقد في إطار تدارس قضايا العمال مع مدير المعمل كالاتي:

« بلقاسم: أنا باغي نرجع لمشكلة التجهيز، يعني بصفة عامة وضعية الوحدة انتاعنا أنا لاحظت كجميع العمال باللي كاين بعض الاهمال سواء في الآلات في البنين، حتى في الأدوات الصغيرة، هذه الوضعية اللي ناتجة عن قلة العناية وعدم الاهتمام الكامل بالمعمل راهي

⁽¹⁾ المصدر السابق: ص 12.

⁽²⁾ المصدر نفسه، ص 15-16.

تزداد خطورة يوم بعد يوم، وبدون شك الحالة تعاكس مصالح العمال ومصالح البلاد من

جهة وظروف العمل تصعب وتقسى ومن جهة أخرى الإنتاج يقل، احنا هذا الشيء مانقبلوهش على خاطر ماكانش اللي رايح يتحمل العقوبات من غيرنا احنا اللي مصيرنا ومصير البلاد كلها مرتبط ارتباط متين بمصير هذا المعمل والمعامل الأخرى..»⁽¹⁾.

وجاء السرد أيضا بغرض 'الوصف' الذي نجده في وصف المدينة وما حملته من متناقضات، على نحو مايلي:

« المدينة: تعيش جوا من النشاط والحيوية، حركة دائمة، بالنسبة لبشير المدينة عالم آخر، طرق معبدة وعلى جانبيها رصيف، الشوارع واسعة ومضاءة في وسط الطريق يمر زوجان فرنسيان بسرعة والمرأة تحمل كليا صغيرا، رجل عدالة - بوليس المرور، جندي، أنظار بشير تتحول من جهة أخرى بطرق سريعة البشير حائر.. وكأنه في حلم، يتوجه ساعتها إلى متاجر كبيرة ليرى بعض الحاجات التي لم يرها من قبل. كما فجأة ينتبه إلى شيخ مسن ماذا يده يطلب الصدقة من المارين يلبس ثيابا ممزقة ووسخة يصدمه هذا الواقع ويفكره فالحياة في ضيعته، بعيدا عن الشيخ امرأة تقرأ الأخبار الحسنة وتنبئ في كف اليد، ماسح الأحذية طفل صغير، وكذلك بائع جرائد بائع متجول، ... »⁽²⁾.

(1) مسرحية المنتوج: ص 32-33.

(2) مسرحية الرجوع: ص 34.

رابعاً الصراع:

يعد الصراع من أهم العناصر البنائية في العمل المسرحي لم له من أهمية على سير الشخصية والمتلقي، فهو تلك العلاقة التصادمية بين طرفين أو أكثر أو داخل الشخصية ذاتها، وينبغي « أن يكون هذا الصراع متدرجا في الصعود ولا يلحقه ركود أو جمود في الطريق [...] حتى يبلغ الذروة »⁽¹⁾، والدراما لا تحتل السكون ولا الركود، ولا بد من دفع الصراع نحو التأزم ليضفي على العمل المسرحي نكهة جمالية وفنية، إذ به تظهر معاناة الشخصيات الدرامية سواء الفردية أو الجماعية من خلال مبررات منطقية ودوافع مقنعة تعطي قيمة معنوية لصراع هذه الشخصيات. فالصراع إذا هو « التصادم بين الشخصيات أو النزاعات وهذا ما يؤدي إلى تبيان الحدث في المسرحية أو القصة، وقد يكون هذا التصادم داخليا في نفس إحدى الشخصيات أو بين إحدى الشخصيات وقوة خارجية [...] أو بين شخصيتين تحاول كل منهما أن تفرض إرادتها على الأخرى »⁽²⁾. مثله مثل الصراع في الحياة اليومية، منه ما هو داخلي ومنه ما هو خارجي، فأما الداخلي فيكون بين العواطف المتضادة كالحب والبغض، أو بين العقل والعاطفة كالصراع بين الحب والواجب، أو صراع بين فكرة وأخرى، وأما الصراع الخارجي يكون بين شخصين أو بين شخصية وما يحيط بها من الظواهر الطبيعية، أو صراع مع المجتمع، أو صراع مع قوى كبرى كالقدر، ويكون الصراع كذلك من جهة أخرى إما ماديا محسوسا أو نفسيا يتجسد من خلال المنولوجات والحوارات الجانبية أو سلوكات الشخصية، ولا بد أن يكون نابعا من الأحداث والمواقف الموجودة فعلا في العمل الدرامي، ولا يأت لسبب اعتباطي، حتى يكون الحل في نهاية الأمر منطقيا ومعقولا، بل ومحملا يراعى فيه تسلسل الأحداث في الحبكة المسرحية، إلى أن يصل في الأخير إلى نهاية تكون إما مأساوية بسقوط وموت البطل أو ينتصر فيها وينصف الحق.

ولما كان الحوار هو المظهر الحسي للمسرحية، فإن الصراع هو « المظهر المعنوي لها... وهذا لا يقل في جوهريته بالنسبة لفن المسرحية عن الحوار، والصورة العامة التي يتمثل فيها الصراع هي صورة

(1) علي أحمد باكثير: فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، مكتبة مصر، الاسكندرية، (د.ط.)، (د.ت.)، ص 76.

(2) مجدي وهبة: معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط: 2، 1984، ص 85.

بين الخير والشر، وليست المشكلة دائما هي مشكلة الخير والشر المطلقين، ففي الحياة صور لا حصر لها لهذين المعنيين المطلقين، ولا تكاد تفرغ الحياة كل يوم من صور هذا الصراع، سواء بين أشخاص وآخرين حول مبدأ، أو بين الشخص ونفسه حول فكرة أو نزعة⁽¹⁾.

إذا الصراع هو « النسيج الضام لجميع أركان التأليف المسرحي، وهو الذي يحول أجزاء الحكاية التي تقوم بها شخصياتها - إلى عمل مسبوك محبوك مثير »⁽²⁾.

وبما أن كتاب المتون المسرحية محل الدراسة متشبعون بأفكار سياسية اشتراكية جعلتهم يلقون الضوء في كتاباتهم على صراع الطبقة الكادحة مع الطبقة الغنية، الفرد والسلطة مع ملاحظة أن سبب الصراع الأساس سواء داخليا أم خارجيا سببه تجاوزات السلطة (بكل تمظهراتها) وتعسفها.

ولتحديد جملة الصراعات التي تضمنتها المتون محل الدراسة والتي يمكننا تقسيمها إلى مرحلتين أساسيتين: صراعات ما قبل السيادة و صراعات ما بعد السيادة؛ فأما صراعات ما قبل السيادة تمثلت في: الصراع ضد السلطة الاستعمارية، صراع أجيال، صراع الهوية، صراع التغيير،... وأما صراعات ما بعد السيادة: صراع إيديولوجي، صراع السلطة، صراع بيروقراطي، صراع امبريالي، صراع القيم، صراع طبقي ...

وللوقوف على هذه الصراعات كما جاءت في المتون محل الدراسة نقف عند كل واحدة منها على حدى:

(1) عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه ، ص 239-240.

(2) صالح بوشعير محمد الأمين: أثر السرد في بنية التأليف المسرحي الجزائري ، اشراف: العيد ميرات ، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير ، كلية الآداب اللغات والفنون ، قسم الفنون الدرامية ، جامعة وهران ، الموسم الجامعي: 2010م-2011م ، ص186.

* الصراع في مسرحية "النار و الدمار والإيمان":

الصراع الأساس في مسرحية "النار والدمار والإيمان" هو صراع ذهني مبني على فكرة تصارع الأجيال بخصوص التواجد الفرنسي في الجزائر؛ إذ مثل الاتجاه الأول الشاب الذي أدخل السجن في إطار مجازر 8 ماي 1945 تحت لقب 'السجين الثالث' إذ إنه يرى التواجد الفرنسي في الجزائر ما كان له أن يكون لو أنّ الأسلاف وقفوا له بالمرصاد ودحضوه من اللحظات الأولى من الزحف والإرساء على أرض الوطن، ومشكلة جيله أنهم يدفعون ضريبة إهمال و تقعص السلف في أداء واجبهم الوطني (الإيمان بالقضية)، فما ذنبهم أن يرثوا وطننا جريحا لا تُعرف فيه غير صور النار والدمار:

« الثالث: واش كانوا يديروا الأولين؟

...

الثالث: واش دارو.. واش دارو.. واليوم رانا راكعين تحت الفرنسيين، علاه ما قضاوش عليهم نهار الي حطوا كرعيهم في الأرض»⁽¹⁾.

أمّا الاتجاه الثاني الذي يمثله السجينان 'السجين الأول' و'السجين الثاني' اللذان يختلفان مع الشاب في وجهته واتهامه، وحاولا تصحيح و تفنيد فكرته الخاطئة واستبدالها بقناعات أخرى أكثر مصداقية، وأطلعوه وبأمانة على اختيارات السلف في تجنيد كل ما كان متاحا له لتشكيل جبهة مضادة للمستعمر جاب سنوات عديدة ولم يهمد له جفن أفرادا وجماعات في التصدي له، وليس ذنبهم إن كان هذا العدو دولة عظمى تملك من أساليب القوة ما يعجز عن مواجهتها دولة كاملة البناء والتجهيزات الحربية والقتالية لا جماعات وقبائل وأعراش.

« الأول: الأولين دارو.. واش دارو المستحيل... دارو أكثر من اللازم.

...

الأول: جدودك حاربوا الإسبان.. رفعوا راية مزغنا وراية الإسلام فالبحر، جدودك فرضوا الشخصية الجزائرية بالمنطقة.. الجزائر تحديات أروبا.. وفرنسا بعد عهد الصداقة قررت احتلالنا.....»⁽²⁾.

⁽¹⁾ مسرحية النار والدمار والإيمان: ص 2، 3.

⁽²⁾ المصدر نفسه، ص 3.

« الثاني: هذا واش دارو الأولين.. واش هاك قليل »⁽¹⁾.

ومن أجل احتواء هذا الصراع والغضب كان لابد من إحداث نوع من المصالحة بين السلف والخلف هذه المصالحة تنطلق من ضرورة معرفة الخلف لتاريخ السلف وهذا ما عمد إليه السجينان عندم أرادا تعزيز موقفهما وتصحيح فكرة الآخر (الشاب) بالعودة إلى الزمن الماضي واسترجاع تاريخ السلف وبطولاتهم وإنجازاتهم بدءاً من معركة دخول المستعمر لأرض الجزائر إلى غاية مناداة مسؤولي الحركة الوطنية الشعب، بضرورة حضور يوم احتجاجي وطني في الثامن من ماي؛ لأنه لا يمكن بأي حال من الأحوال إدراك الزمن الحاضر في غياب معطيات الزمن الماضي فما الحاضر إلا امتداد للماضي.

« الثالث: الي وقع اليوم كان لابد يوقع من زمان.

الثاني: وواش تعرف على زمان.. به تتكلم عليه..

الثالث: مانعرف شيء ولكن احنا راحنا أهنا، وهذا الواقع..»⁽²⁾.

والجدير بالذكر أن عملية إحياء ذاكرة السلف والعودة بها كان حضورها في المتن هو الطاعني إذ إنّ ثلاثة أرباع المتن المسرحي أو ما يفوق شغل الحيز المكاني أكثر بكثير من الحيز المكاني الذي شغله الصراع الذهني في حد ذاته.

والملاحظ أنّ بواعث هذا الصراع لدى الخلف لم تنتج عن فراغ بل كان نتيجة سياسة التجهيل والتفريغ والتكفير التي انتهجها المستعمر إذ نشأ جيل عنده قطيعة مع جميع مقومات انتمائه فشبه متغيّياً عن هويته لهذا نجد هذا الشاب لم تكن له القدرة على مشاحنة السجينان إلا في حدود وإطار ذاكرته وزمنه الحاضر وأظهر ليونة وانصياعاً ورغبة في المعرفة أكثر لكل ماله انتماء لذاكرة الزمن الماضي القريب والبعيد، وهذا ما نستشفه من خلال التدخلات التي سجلها الشاب على النحو التالي:

« الثالث: ومن هذا واش اوقع؟..

⁽¹⁾ المصدر السابق ، ص3.

⁽²⁾ المصدر نفسه ، ص2.

الثالث: صناعة حرية؟.. في هذا الوقت.

الثالث: قاع هذا الشيء كان ..و..

الثالث: والشعب واش دار؟..

الثالث: أمالا الحرب كان في الغرب والشرق

الثالث: والباي قام بمعركة كبيرة؟..

الثالث: وبعد الثورات والهزيمات .. واش صرى للشعب؟..

الثالث: تنظيم سري.. ثورة استقلال... آه راسي...⁽¹⁾.

ولا يختلف اثنان في كون الهدف من هذا الصراع الذهني في مجمله إحداث مصلحة بين الخلف والسلف لغلق جبهة تصادم بين أبناء الوطن الواحد والتي أنشأها المستعمر، ولم الشمل وتوحيد الرؤيا والإيمان بها والتركيز على القضية والصراع الأوحده الذي ينهش كيان هذا الوطن وهو المستعمر والسعي للخلاص منه.

« الأول: أحنا هنا تكمل طريقنا.. أنا راني منفي من هذا البلاد وما بقى لي ما نعيش.. المستقبل فيك أنت وفالجيل الجديد..

الثاني: وأنا بين هذا الحيطان تكمل حياتي.. غير إذا طلعت الشمس ولكن المستقبل فيك أنت وفي شبان هذا البلاد..

الثالث: المستقبل بتجربتكم يكون طريق جديد....⁽²⁾.

وتحقيق هذه الرؤيا لا يمكن له التجسيد في ظل التشتت والبقاء في توزيع التهم من ...؟ ولماذا..؟

⁽¹⁾ المصدر السابق ، ص 29 ، 30.

⁽²⁾ المصدر نفسه ، ص 79.

وكذا العمل الفردي^(*)، بل يتحقق ذلك فقط عندما تتبنى القضية الجماعة؛ حينها فقط يكون الوعي اكتمل وفرصة التغيير ساحة ومفتوحة على مصرعيها.

**/ الصراع في مسرحية الرجوع:

نستشف من الصراع الداخلي والخارجي في مسرحية "الرجوع" حضور العديد من الصراعات تمثلت في الصراع ضد المستعمر، صراع الحب والواجب، صراع الهوية، صراع التغيير. وفي محاولة لضبط هذه الصراعات نجزئها إلى قسمين:

الصراع الأول: يظهر فيه الصراع بشكل مزدوج (صراع الحب والواجب)، والذي تمثل في ظروف المعيشة القاسية التي تتخبط فيها أسرة 'البشير' والتي اضطردته للتفكير في السفر والبحث عن عمل، وكسب حرفة عساها تخرجه وأهله من الوضعية المزرية وتساعده في ذات الوقت على استرجاع أرض أبيه المرهونة عند همام الدشرة 'الحاج أحمد الضربان'. هذا الصراع الخارجي كانت له دوافع في توليد الصراع الداخلي لـ 'البشير' إذ لم تطاوعه نفسه في الذهاب، وترك أسرته دون أن يكون لها من يعينها على شؤون حياتها اليومية خاصة وأن أباه طريح الفراش وإخوته وأخواته لا يزالون صغاراً:

« البشير: لكن يا ميمون كيفاش غادي نقنع أما رقية.

ميمون: غادي يقولك بوك.. أنت هنا الكبير في خاوتك وخواتاتك، كيفاش تمشي وتخلينا؟

البشير: بغيت نغير من الحالة اللي رانا عايشين فيها .. ملينا من الكرموس اليابسة الزيتون، خبز الشعير كل يوم.

ميمون: لكن يا وليدي ما عندك حتى حرفة، وزيد بالزيادة شكون يضمن لنا باللي ترجع.

البشير: نعاهدك يا أما بالرجوع، نطلب منكم تصبروا علي مدة نلم فيها شوية مال ونتعلم حرفة ونرجع.

^(*) في رأينا إنَّ عملية إحياء الذاكرة جعلت الشاب يستنتج أن ثورة الأمير و المقراني و بوبغلة و أولاد سيدي الشيخ..ومقاومة الداوي لم تنجح في القضاء على المستعمر رغم التصعيد الذي أحدثته ؛ لأنها لم تخرج عن إطار كونها محاولات فردية. ولو أنَّ هذا التصعيد تبنته الجماعة لكانت المعطيات خلافاً لما هي عليه.

ميمون: يزيد صالح خوك يقول: روح وجيب معاك دراهم باش نرجعوا أرضنا المرهونة، اللي

عن قريب تولي ملك السي الحاج الضربان.

البشير: غادي يقول صديقي ميمون أخرج من الدشرة ياالبشير، راها تعود عليك بالفائدة من جيهتي

أنا متهني حد ما يقرب الياقوت»⁽¹⁾.

لكن تراكمات صراع الحب (أسرته، 'الياقوت') والواجب (إعالة الأسرة، إعادة الأرض المرهونة)

الذي ينخر ذهنه وعواطفه قاداته في الأخير على قصد مكان آخر لاحتراف مهنة تعود عليه

وعلى أسرته بالمنفعة.

وما هذا الصراع في الحقيقة إلا صورة نموذجية حية مصغرة عن وضعية الشاب الجزائري القاطن

في الريف إبان فترة الاحتلال الفرنسي، هذا الشاب الذي حوَصر من جميع النواحي وأغلقت في وجهه

جميع منافذ وسبل العيش الكريم فوجد نفسه منذ نعومة أظفاره أمام وضع اجتماعي ومادي ونفسي

وعاطفي وثقافي غير مستقر، يحمل له نصيبا وافرا من المسؤولية تجاه غيره (أهله) علّه يحقق بعض

التوازن.

وهذا الوضع غير المستقر السبب الأساس في حدوثه هو الإقطاعي 'الحاج أحمد الضربان'

و الذي قويت شوكتة ونفوذه وسلطانه، وتعسفه وظلمه باعتباره ينوب ويمثل سلطة التواجد الفرنسي

في الجزائر، هذه السلطة التي جندت عملائها من أبناء الوطن لتقبض بيد من حديد على مصدر

رزق الأهالي وتجعلهم في حالة تبعية للمستعمر في بطونهم فيسهل عليها بعد ذلك تفقيرهم

وتجويعهم وتجهيلهم، وتخويفهم و قمعهم كي ينشغلوا في البحث عن أبسط سبل العيش ويغفلوا

عن تواجد المستعمر في أرضه والثورة على وجوده.

و صراع 'البشير' ليس قضاء وقدر بل هو تحصيل حاصل لسياسة التدمير الفرنسي في الجزائر

بمساعدة بعض أصحاب النفوس الضعيفة من أبناء جلدته.

كما أنّ اهتداء 'البشير' إلى ترك الدشرة والخروج من حالة الملل والضجر والسخط

على وضعه الذي يعيشه بالبحث عن حرفة في مكان آخر بعيدا عن الدشرة، دلالة قاطعة على حالة

⁽¹⁾ مسرحية الرجوع ، ص11.

التشعب والاستنفار اللتان تستدعيان القيام بشيء ما بغية التغيير، هذا التغيير الذي لا يمكن حدوثه إلا في حالة خلق كيان، هذا الكيان فعاليتته وحضوره وكيونته لا تتحقق إلا عندما تتشكل هويته، هذه الأخيرة تتبلور ملاحظتها وأبعادها، وأهدافها بامتلاك حرفة تفتح لصاحبها الأفق في إحداث التغيير.

كما كان لخروج 'البشير' من الدشرة والعمل عند المعمر 'قيوم' أن أتاح له الانفتاح على المحيط وكسب خبرات لم يكن لمحيطه أن يتيح له إدراكها، هذه الخبرات توسع نطاقها لما توسعت حلقة تعارفه والشخصيات التي احتك بها خاصة الشيخ (*) 'حمزة' المكنى بـ 'سي البكوش'.

أما الصراع الثاني: (صراع المواجهة) والذي تمثل في فشل 'البشير' في الحصول على الحرفة والاكتناز نتيجة طرده من العمل بعد تلك المشاهدات الكلامية مع رب عمله لحظة إقدامه على تحصيل مستحققاته المالية المساوية لسنتين من العمل عنده، فلولا اجتماع واحتواء الصراع داخل نفس 'البشير' المركبة من الخوف والخجل والكلام اللائم لأقرب الناس إليه (أمه وأبوه وأخوته وأخواته والياقوت وأهل الدشرة...) وتفهم صديقه 'ميمون' لما تمكن من مواجهة فشله وتحدي الواقع المفروض عليه والعودة إلى الدشرة كما خرج منها:

« البشير: حقي ميكول وما عندي لمن نشتكى، الجدارمية كي كلاب الدوار وين كان بن عمهم يغنوه وينصروه إذا نمشي نشتكى لهم راهم يسجنوني الكلب مايفوت خوه، الله هما خطيني، غير نوصل للدشرة نقصد صديقي ميمون هو رزين وعقله شارب، ما يحكمش عليا في الباطل نحكي له على كل شيء، بدون شك يساعدني.. ايه يساعدني باش نفهم ام رقية والياقوت، واش رايجين يقولو عامين خدمة وراجع بيدي فارغين الفائدة في الصحة .. يفرحوا لما يشوفوني بخير وعلى خير حتى الحرفة متعلمتهاش.. بالصبح لاش لاش رايحة تنفع الحرفة في الدشرة..... »⁽¹⁾.

إنّ هذا الصراع أخذ منعرجا آخر أشدّ جذوة لحظة ما أطلع 'سي البكوش' أثناء مصاحبته 'البشير'

(*) في تصورنا سي البكوش 'أو' الشيخ حمزة يمثل الذاكرة بكل ما تحويه من بطولات وإنجازات السلف يستدل بمصاحبته لـ 'البشير' نحو التغيير على مدى الدعم الذي يقدمه السلف للخلف لمواجهة المستعمر.

(1) مسرحية الرجوع، ص33.

في طريق العودة بقصة صراعه التي لا تختلف تفاصيلها كثيرا عن قصته، هذا الصراع الضارب في الزمن بعمر 'سي البكوش' أو يفوق؛ حينها فقط وجد 'البشير' عزاء له وبرهانا في مصيبتة وأدرك أنّ صراعه ليس وقفا عليه وفقط بل هو صراع أجيال ضد إرادة واحدة وإن تلونت مرة بـ 'القيوم' ومرة بـ 'الحاج أحمد الضربان' ومرة....

« البشير: هيا معايا لدشرة لاختها، نحكوا حكاية الظلم اللي عشتها، قصتك مجهولة ولزمننا نعرفوها، لقيوم والضربان أرضنا ما نخلوها »⁽¹⁾.

وقارئ هذه الفقرات يقف مستغربا مستفسرا كيف لاجتماع فشل 'البشير' و'سي البكوش' في تحقيق هدفهما المشترك وهو فك رهن أرض أجدادهما المغتصبة من قبل 'الحاج أحمد الضربان' أن يكون جذوة الصراع الثاني. إنّ هذا الفشل زامنه ولادة حركة مضادة تكشف عن بداية تشكيل الوعي لدى 'البشير' و المرتكز عليه في مسيرة التغيير التي عزمها رفقة 'سي البكوش'.

كما أنّ تلك المشادات الكلامية التي جمعت 'البشير' ورب عمله هي مظهر مستجد في شخصيته تعكس بداية تشكيل روح المواجهة، هذه الروح التي قويت لما تكلم 'سي البكوش' وكشف المستور، فالفشل إذا هو اكتمال وعي واكتشاف هوية ورغبة في التغيير، وبداية التغيير تكون بالقضاء على 'الحاج أحمد الضربان' و'القيوم' وأمثالهما، بمعنى آخر القضاء على المستعمر مادام 'الحاج أحمد الضربان' و'القيوم' اليد المباشرة التي يبطش بها المستعمر الأهالي.

هكذا تجسد الصراع في مسرحية "الرجوع" والذي يمثل إحدى صور المعاناة التي عاشها الشعب الجزائري قبل الاستقلال وهو ليس بالصراع البعيد عن الصراعات المتجسدة في مسرحية "النار والدمار والإيمان" بل هو حلقة من حلقاته.

*** / الصراع في مسرحية المائدة:

تُجسد مسرحية "المائدة" بحق الصراع الإيديولوجي الذي ظهر بعد الاستقلال. إذ بدا الصراع

(1) المصدر السابق ، ص36.

في المسرحية بمجرد وصول إرسالية لرئيس بلدية واد الملقى 'سي المختار' تعلمه بحضور طلبة جامعيين للقرية في إطار الخرجات الاستطلاعية التي يقوم بها الطلبة للقرى ذات التسيير الاشتراكي، على إثر ذلك أقدم رئيس البلدية 'سي المختار' على استدعاء الكاتب العام 'خليفة' وحارس الغابة 'بلقاسم' ومجموعة من بورجوازي الناحية: 'بوزيان'، 'بن عودة'، 'بوزناد'، 'السي الميلود' لدراسة خريطة سير هؤلاء الطلبة خلال هذه الخرجة بغية التمويه والحيلولة دون وصول الطلبة لنقاط برنامجهم الاستطلاعي التقييمي لمنجزات الثورة الزراعية وإصلاحاتها في الدشرة محل الزيارة كي لا يُفضح أمرهم:

« بوزيان:أشتى الداكم اتجيبوا الدراري حتى لنا لواد الملقى.

الميلود: كنا مستورين في أمان الله..

المختار: أودي مشي انا اللي جبتهم، هما أختاروا هذه القرية وجانا الأمر..

بوزناد: زيد زيد السي خليفة، زيدنا في التفسير الطلبة راهم قريب يلحقوا. ⁽¹⁾»

لذلك حاك الطرف المستضيف للطلبة خطة سير مخفوفة بالعراقل والصعاب على أمل جعل الطلبة يتضمرون وينسحبون من أول تصادم بينهم وبين الطبيعة البدائية الموحشة، كما أن لهطول الأمطار والطقس البارد فعلهما المساند لتثبيط عزيمة الطلبة.

وعبر الاستطلاع الميداني بعثت الأحداث نحو التطور والتأزم وكان لخط سيرهم (منطقة الشوك، المقبرة، الواد، الجبل، الحميان 'البليعة'، الواد مرة أخرى، لنقار) أن شكّل حصارا عليهم وأحاطهم دون التواصل المباشر مع الفلاحين وسكان الدشرة مما دفع إلى تأجيج الصراع الداخلي لدى الطلبة فأضحوا مستنفرين لأي هفوة يمكن أن تصدر من رئيس البلدية وأتباعه لفك هذا الحصار المحاط بهم والذي جعلهم يتعثرون في الالتقاء بأصحاب التسيير الذاتي.

وفي الوقت الذي باشر فيه رئيس البلدية وأتباعه الاحتفال بنجاح خطتهم المحبوكة على إثر وصولهم لآخر نقطة سير فيها بدت تظهر بوادر الانفراج حيث انتهز الطلبة فرصة انشغال الطرف المستضيف بالأجواء الاحتفالية المحضرة لهذه الخطة انتشروا في عدة وجهات كي يصعب اللحاق بهم ومراقبتهم.

⁽¹⁾ مسرحية الهائدة ، ص 21 ، 22.

هكذا تمكن الطلبة من الالتقاء بسكان الدشرة ومشاركتهم انشغالاتهم اليومية والإطلاع المباشر على مدى تفعيل البرامج الإصلاحية.

« علمي: اجمعنا معلومات، لكن مكناش منتظرين نتعرضوا لهذا المشاكل..

الجغرافي: (في يده خريطة) شوفوا يا الخاوة لو كان كان عندنا هذا البرنامج كنا انفيقوا بيهم. شوفوا يا الخاوة الدورة اللي درناها، أضربنا فايت 15 كلمتر، الدوران والمشية في الباطل، والواد هاوين نقطعوه خلاو القطعة هذي والقطعة هذي وفوتونا أهنا.. وعلى حساب عمال التسيير الذاتي بهذا البليعة.

الكعراز: **C'est un act criminel** حدث إجرامي، حتى الخريطة هذي اللي سطرناها ضيفوا للتقرير.

علمي: طحنا في شواطين عفاريت..

غريزي: يا الخاوة بوزناد، الميلود، بن عودة، هما اللي مسيره المير وجماعته، هذوا كامل ملاكين كبار.. غير اللي كاسب أكثر من خوه.

غريزي: حصرونا في الخشة، كان مقصودهم انخسروها أمعاهم، باش اللوم الكل يرجع لينا.

القانون: ماشي خشة، فوتونا على غار حيراء..⁽¹⁾.

في الظاهر يبدو الصراع سطحيا غير مشحون لكن لو أعدنا الأمور إلى نصابها واستقرأنا الواقع لوجدنا حجم الصراع الحقيقي الموجود في ثنايا هذا المتن المسرحي.

فالمسرحية تعبر عن جملة الصراعات التي خلقتها الطبقة البورجوازية (الملاك الخواص) في ظل عباءة الخيار الإيديولوجي الاشتراكي الذي انتهجته البلاد للتنظيم السياسي والاقتصادي بعد الاستقلال مباشرة، هذه الطبقة التي سعت إلى توسيع مظاهر الفساد الإداري لتصديع الخيار الإيديولوجي المنتهج -لأنه ضد مصالح البورجوازية- عن طريق ضربه في أسسه المستند عليها في مرحلة البناء (الزراعة والصناعة)، ولكي تنجح في مهامها اشترت ذمم بعض أصحاب النفوس

⁽¹⁾ المصدر السابق ، ص 54.

الضعيفة التي تمثل السلطة (النواب، رؤساء البلديات...) والتي منحتها عبره ترخيص التدخل في التسيير وفرض خياراتها التي تتماشى ومصالحها (الاغتناء والثروة والمركز) مما حال دون تحقيق مساعي الخيار الإيديولوجي كما تزعمته السلطة العليا للبلاد 'الأرض لمن يخدمها'، وأفرز مضاعفات خطيرة في تركيبة المجتمع الجزائري إذ ولدت بيروقراطية وطبقية (الغني يزداد غنى و الفقير يزداد فقرا):

« القانون: مرجوعنا يا الخاوة للتقرير..

غريزي: قدرنا نقراو بسهولة تصرفاتهم، لكن متيقنين فيه ناس متخفين، يتسمسروا اليوم وغدوة ضد الثورة الزراعية..

القانون: يتسمسروا اليوم وغدوة ضد الثورة الزراعية..

علمي: وغدوة في التعاونية البلدية المتعددة الخدمات، وفي الاتحاد الوطني للفلاحين.

القانون: غير بالعقل يالسي..

الجغرافي: قادرين ا يكونو عراقيل وحواجيز في مسيرة الثورة الزراعية.

القانون: في مسيرة الثورة الزراعية في جميع مراحلها.

ليلى: ما نقدروش يا خاوة نتكلموا على البيروقراطية، ما دام التشييد الاشتراكي التام مازال.

الجغرافي: مانويتشي في التعبير نتكلم على البيروقراطية كطبقة معينة، لكن حاب نتكلم عليها

كوسيلة مستعملة من طرف البورجوازية ضد التشييد الاشتراكي.

القانون: التقرير يا الخاوة التقرير، رانا اخرجنا من الموضوع وابدينا انبعدوا»⁽¹⁾.

وخرجة الطلبة الاستطلاعية التقييمية للقرى الفلاحية تظهر بداية تفعيل مشاركة الطبقة المثقفة في مسيرة البناء والتشييد، والتي كانت ترى أنّ البناء يبدأ من الأسفل من القاعدة أي من القرى والمدامر، ومن خلال حماية الفلاح ورفع مستوى معيشتة وإعانتة المادية والمعنوية بغية الوصول إلى تحقيق نوع من الاكتفاء الذاتي الغذائي والخلاص من التبعية:

« صنهاجي: معلوم التحام العمال والفلاحين، والمثقفين الثوريين ضرورة للبناء الاشتراكي »⁽²⁾.

(1) المصدر السابق ، ص56.

(2) المصدر نفسه ، ص49.

هذا الوعي الذي جعلهم يتكبدون تلك المعاناة التي صاحبتههم خلال الجولة الاستكشافية وهو ذاته الذي جعل الطبقة المثقفة في الجزائر تعاني من فرض الحصار والإقصاء.

ونخرج من سلسلة هذه الصراعات إلى نتيجة مفادها أنّ الطبقة البورجوازية هي الوجه الثاني للمستعمر في ظل الجزائر المستقلة خلال مرحلة البناء والتشييد.

****/ الصراع في مسرحية الاختيار:

الصراع العام في مسرحية "الاختيار" هو صراع إيديولوجي 'اشتراكية ورأسمالية' وصراع قيم، اشتمل على أربعة أقطاب نذكرها على النحو التالي:

القطب الأول: ويتمثل في الإدارة (إدارة المؤسسة التسويقية) والتي تظهر في شخصية 'المدير' والموظف بالإدارة 'رشيد' اللذان لم يخرنا جهدا في عقد الصفقات غير المشروعة لتحقيق مطامع شخصية على حساب مصلحة المؤسسة مستغلين في ذلك مشروعية المنصب، فعائنا فيها فسادا وتآمرا مع البورجوازي سي 'بوزيان' في منحه نسبة من السلع التي تسوّقها المؤسسة بأثمان زهيدة بشرط أن يراعى جانب المنفعة للطرفين:

« بوزيان: أهنا تبان لصحاب. وقت الشادة.

رشيد: آسي بوزيان الصبحي ما عندها دخل هنا. لي بيني وبينك. ما عنده حتى علاقة بالصدقة. الصدقة تموت بعد عام. عامين أو أي اختلاف. الصدقة إحساس. شعور أشياء فرغة ما عندها حتى معنى عند ناس مثلنا. لبني وبينك شيء أهم وأعمق. المصلحة علاقة عمل صحيحة أخذ وعطء. المصلحة تبني أمم وتهاد شعوب تشعال وتطفئ حروب. تبني وتخرب بيوت. المصلحة رهي مطبعة تصنع النظريات والآراء هذا ما بيني وبينك.

بوزيان: صبح. صبح كامل واش باغي تقول.

بوزيان: كيفاش اليوم الخضرة مكش. واش نبيع ... »⁽¹⁾.

القطب الثاني: ويمثلهم العمال (الطبقة الكادحة)، هذا القطب الحساس المفعول فيه استطاع بفضل

⁽¹⁾ مسرحية الاختيار، ص 4، 5.

العامل 'أحمد' المثقف إدراك ما يحدث داخل المؤسسة من تجاوزات والتي لم يسلم منها باعتباره مواطنا عاديا فهو من جهة يعمل على تسويق الخضر في غاية الجودة ومن جهة ثانية يصطدم في السوق بندرتها وغلاء سقفها الذي لا يتناسب ومستوى معيشته اليومية البسيطة.

« أحمد: راه قع على بالننا، رانا نشوفوا الناس مغبونين.

الفلاحين من جهة يدخلوا السلعة كي تشفها تهابل..... يا السلعة تدخل يا الشعب ما يصيب ما يأكل. وزيد كاين حوايج أخرى بزاف. وهذا الخوا يبيعوا السلعة من التحت لتحت. »⁽¹⁾.

القطب الثالث: يتمثل في شخصية البورجوازي 'بوزيان' هذا الأخير الذي يعتمد على جمع واحتكار مختلف السلع والبضائع، و المنتجات والخضر وأصبح يتحكم حتى في قيمة أسعارها في السوق فخلق سوق موازية (سوق سوداء) يحكم بها قبضته على معيشة الطبقة الكادحة.

« قاد: بوزيان العريان. السراق الكبير. عادوا الشعب... [إذا طفل بكى الحليب ماكانش فالسوق راه خزنوا. إذا الدهان ماكانش والطعام بقى ناشف. إذا القفة والقدرة اشتكات. الطمطمس والبصلة ما كانش راهو خزنوا هو و صحابوا. ربوا الشحمة وعادوا ربوب السوق... »⁽²⁾.

البورجوازي 'سي بوزيان' اعتاد أيضا على شراء الذمم إن بالكثير أو القليل وله إيمان قاطع أنّ لكل شخص ثمن لسكوته، لكنه تصادم مع العامل 'أحمد' هذا الشاب المثقف النزيه في شراء ذمته باعتباره مركز قوة زملائه العمال يستندون عليه في صراعهم ضد سلطة الجهاز الإداري (سلطة 'بوزيان').

« بوزيان: منع اليوم. بصاح نجيبه في الشبكة... [كل شيء ينشر. حتى النزاهة، واش من نزاهة؟ مال هو النزاهة. هو الدنيا. أمه مريضة. ساكن في خربة. ما عنده والو... هاو النزاهة الفقر. فالزلط. »⁽³⁾.

⁽¹⁾ المصدر السابق ، ص7.

⁽²⁾ المصدر نفسه ، ص30.

⁽³⁾ المصدر نفسه ، الصفحة نفسها.

وكان لوعي العمال أن دفعهم إلى التدقيق في الأوضاع مما شكّل حصاراً على 'المدير' الذي تفتن لشكاوي العمال فسعى لإرخاء الحبل الذي يجمعه بـ 'بوزيان' والتخفيف من إبرام الصفقات التي تحدث تحت البساط لحد أن يهدأ استنفار العمال وتعود الأمور إلى نصابها، هذا الوضع لم يتقبله 'بوزيان' جملة وتفصيلاً لأنه يمس مصالحته:

« رشيد: سي بوزيان. اليوم ماكنش السلعة للبيع. ما عندنا ما..

بوزيان: بركانا من هذا الهدرة. السلعة الزينة راها عندكم اليوم. ديك البطاط منين راهم يجها من للمان ولا من الطليان. هنا راكم تبيعوا هاد 200 ربعين أنا نبيعها بـ 400 ولا 500. أحسب شحال فالقنطار وفالطون.

رشيد: قلنا اليوم ماكنش الخضرة. الدعوة رها مزيره. بعثوا فينا تقاريرات والعمال راهم كي الكلاب محرشين. راهم غير يشمشموا. »⁽¹⁾.

بيد أنّ تدقيق العمال تواصل وأسفر عن رفع شكاوى لدى الجهات المختصة للنظر في القضية، وهنا يظهر القطب الرابع في الصراع وهو المفتش 'زهير'، ومساعدته 'عبد القادر' المكنى 'قاد'.

أعطى القطب الرابع للصراع بعداً آخر إذ بدل من القيام بواجبه المخول له بحكم القانون استطاع وبمتهى السهولة وتحت لواء الشرف والنزاهة والواجب والقانون.. أن يبيع ضميره المهني للبورجوازي 'بوزيان' مقابل إصدار تقرير يفند مزاعم العمال ويبرئ سلطة المدير وأعوانه من التهم المخولة إليهم:

« مفتش: وين كنت قبيل بديت تلعب

قاد: عشيّه عندنا عشاء من النوع الرفيع

مفتش: عند من

قاد: بوزيان

مفتش: بوزيان. واش باغي ادخلي للحبس. رشوة. وين النزاهة... وين المظهر. وين القانون.

⁽¹⁾ المصدر السابق ، ص 4.

قاد: دروك رحنا روحنا. هنا كملت الخدمة. والريح قاع ما بنش. واش بغينا نشروه ايدينا فرغين. حتى انهار ما خرجنا باطل.

المفتش: النزاهة.. القانون. مصالح الشعب والحكومة في خطر...

قاد: ومصلحتنا هنا نسيت. السيارة الجديدة لي شريتها لزوجتك باش تخلصها. باش تروح تفوت العطلة في انقلترا.

قاد: تبغني ودير روحك ما على بالك بحتى شيء.

مفتش: والريح لبد يكون سيرى. المظاهر. النزاهة. القانون.

قاد: ما تخافش على المظهر. كل شيء مستور.

مفتش: صح نكملوا القرار⁽¹⁾.

انحياز القطب الرابع كان بارز المعالم منذ بدايته مما دفع بالعمال إلى العودة وبمنتهى السرية إلى طرق أبواب النقابة المركزية وإحاطتها بالمستجدات واستنجاها بالتدخل، وبتكاثف جهد العمال والمفتشين النزهاء الجدد 'تواتي' و 'فتيحة' تم كشف جميع الأطراف.

» احمد: سي التواتي كي نشكروك على ...

تواتي: ما عندك علاه تشكرني. انا عمل كيما انت. قبل ما نكون فالنقابة المركزية كنت عامل في مصنع وهذا المشاكل حتى هنا عشناها

.....

أحمد: وهذا الناس.

تواتي: الان القانون يتكفل بهم. هنا قمنا بمهمتنا.

قويدر: ونبقوا هاك

تواتي: رايح ندير قرار للمكتب ونتصلوا بالسلطة المعنية وفي انتظار تعيين مسؤول جديد المجلس يسير⁽²⁾.

(1) المصدر السابق ، ص36.

(2) المصدر نفسه ، ص56.

ولا غرو أنّ الصراع المجسد في هذا المتن المسرحي هو نموذج واحد من عديد النماذج التي شهدتها الساحة الوطنية في فترة متقدمة نوعاً ما من الممارسة الإيديولوجية المختارة للتسيير الاقتصادي.

والصراع المجسد في هذا المتن ما هو إلاّ امتداد للصراع الذي وجدناه في مسرحية "المائدة" وإن كانت مسرحية "المائدة" تناولت صراعات الخطوة الأولى التي تبناها التسيير الاشتراكي في القطاع الفلاحي ومسرحية "الاختيار" جاءت لتعرض صراعات الخطوة الموالية للنهج الاشتراكي في مجال الصناعة والتسويق، هذه الخطوة التي فضحت تواطؤ الطبقة البورجوازية مع رجالات الدولة صانعة القرار بعدما فتحت الأبواب للطبقة المثقفة للمساهمة في تفعيل مسيرة البناء.

****/ الصراع في مسرحية المنتج:

الصراع العام في مسرحية "المنتج" هو صراع إيديولوجي مع ذلك نجد هناك صراعات أخرى تتعاضد معه وهذا الصراع يتلون مرة بعباءة الإمبريالية، ومرة أخرى بعباءة البيروقراطية، وقد اشتمل الصراع على عدة أقطاب نقسمها على النحو التالي:

القطب الأول: يتمثل في الإدارة ويتجسد في شخصية 'عبد المالك'، حيث أنّ هذا القطب كان بوابة فتح الصراع وذلك بإصداره قرار طرد 15 عامل من المصنع.

أما القطب الثاني: تمثل العمال (الطبقة الكادحة) الذين احتجّوا ورفضوا القرار جملة وتفصيلاً بل اعتبروه ظلم وحقرة وتعسف، فما كان لهم إلاّ تحويل صراعاتهم الداخلي للموقف برفعه إلى الجهة التي تمثلهم:

« عامل: هيا انروحوا نشوفو الادارة/.

عمار: ما تشوفوا حتى حد/ انا قالولي متخلهمش يدخلوا/.

مخلوف: ما كان لاه نشوفو الادارة/ هذه قضية الفرع النقابي/

عامل: خلينا من هذوك/ لا نقابة لا عمي علي/ انا نروح نتفاهم مع المدير.

مخلوف: والمدير رايع يستقبلك واللا يسمعك/.

عامل: عندو الحق/ نروحو للفرع النقابي/ الي ماقضوناش حاجتنا نشوفوها طريق «⁽¹⁾.

⁽¹⁾ مسرحية المنتج ، ص 6، 7.

القطب الثالث: والمتمثلة في أعضاء الفرع النقابي التابع للمعمل والذي ينشط باسم العمال كوسيط شرعي بينهم وبين الإدارة، هذا القطب الذي رفع شكوى العمال إلى الإدارة شكلياً أبدى تقصصاً في الضغط والمطالبة من المدير 'عبد المالك' للتراجع في القرار الصادر أو تعديله لحظة اجتماع جميع الأطراف وتدارس الوضعية (عمال - ممثلي النقابة - المدير) وسجل حضوراً يكاد يكون شرفياً:

« اسماعيل: ما عندكش الحق يا مخلوف تتهمنا بهذه الصفة، وأنت بنفسك كنت شاهد.

علاوة: الله غالب هذا الي قدرنا عليه.

مخلوف: قدرتوا على السكات، بصح قلبي ما يحس بالجرح غير مولاه (سكوت رهيب).

عامل: ياخاوة أنا مافهمتش علاش درتونا اجتماع اليوم، راكم تقولونا باللي 15 عامل مطرود، هذا مشكل، صحيح ولكن واش بغيتونا نديرنا هذه قضيتكم انتم، ياك زعمه أنتما الممثلين انتاع العمال اذا ما فريتوهاش أنتما كفاش حبيتونا نفروها احنا.⁽¹⁾

هذا الموقف شحن العمال ضد النقابيين وازداد تصاعده بعدما تردد بعض الممثلين النقابيين في عقد اجتماع ثان معهم، والذي تم التصريح خلاله وبشكل علني بعدم قدرة الفرع النقابي على تعطيل قرار الطرد الصادر أو تعديله والأمر يخرج عن نطاق الإدارة بحكم أنه مشكل امبريالي:

« اسماعيل:واجب علينا نخبروكم بهذا القرار اللي هو هام ويسمى 15 عامل: في الواقع احنا بغينا نعلموكم بواسطة محضر/ وبعد ما تشاورنا قررنا نجمعوكم لربما نوجدوا حل لخاوتنا هذوا. والمصيبة هذي نزيد نعاود سبتها الامبريالية.

مخلوف: انا مانيش موافق على هذا الكلام وما نعتبروش الجواب الصحيح هاهو: ما كش فيهم واحد قال كلمة في مصلحة العمال قدام المدير خلوني وحدي ننج كالكلب واليد الواحدة ما تصفق.....⁽²⁾

الموقف السلبي الذي اتخذته النقابة ولّد صراعات أخرى (البطالة، التعبئة...) كما خلق وعياً ناضجاً لدى العمال بضرورة تغيير أعضاء الفرع النقابي واستبدالهم بأعضاء آخرين أكثر نزاهة ومقدرة

(1) المصدر السابق ، ص15.

(2) المصدر نفسه ، ص15.

على المطالبة والدفاع عن حقوق العمال كيفما كانت خاصة بعدما لاحظ العمال مدى التمييز في الحصول على الحقوق و الامتيازات بين العمال وممثليهم من قبل الإدارة أي خلق بيروقراطية إدارية: « اسماعيل: ياسي رابح كل شيء واضح كي الشمس مارانا ندرقوا عليكم والو. انا نأكد لكم باللي واجبنا عمرنا ما قصرنا فيه، شكون بغى يزيد يأخذ الكلمة؟.. مختار: معلوم، الشيء واضح، واجبكم عمركم ماقصرت فيه، نهار طلبتوا السلفة الديتوها، وانهار طلبناها احنا قالوا الميزانية ضعيفة.

التهامي: أسمع/ أسمع/ هذي برك ماتقولهاش، وراس ولادي واحد ما الداها./

المختار: سقسي اللي راه حذاك.

التهامي: عثمان.....

عثمان: ها ونخلي سقف داري يطيح.

المختار: وانا ام ولادي ماعليهش تموت؟

اسماعيل: على كل حال متخلطوش - هذي قضية شخصية.

عامل (5): والتقدم انتاع البشير هو ثاني قضية شخصية. عشر سنين وانا راشي في مكاني.

عامل: والسكنة اللي عطاوها لعلاوة حتى هي قضية شخصية.

حورية: سجلنا هذا القضايا الشخصية البشير الله يسجيك

اسماعيل: شوية سكوت يا جماعة من فضلكم، أنا متأسف كثير من هذا الشيء/ والواقع لم

اصحابي على هذه التصرفات، لكن ما يخفاكمش باللي هما كذلك كعمال عندهم

مشكل، أما في المستقبل نأكد لكم باللي هذا ماعادش يوقع

رابح: هذا الشيء بلا ما تاكد عليه غير ما تعبش روحك يا سي اسماعيل كل شيء راه مذكور في

القوانين الجديدة اللي تبطل كل تقدم انتاع عضو من الفرع النقابي اذا عادت بصفة

منفردة وشخصية على خاطر ديمو محال تكون معقولة.

عامل: تبارك فيك يا رابح، في الانتخابات المقبلة نعرفوا كفاش ننتخبوا باش ماتزيدش../ تصرنا

كيما العام الماضي، انا شخصيا صوت على ناس مانعرفهمش مليح وما كنتش مهتم

بالانتخابات، بصح الخطرة هذي كاين اللي راني ضارب عليهم خط احمر.

عامل: عندك الحق حتى انا صراتلي كيما انت انتخبت وما حوستش خلاص نعرف اذا كان هذا

العباد يدافعوا على حقوق العمال والا لا.

بوعلام: ضربتين في الراس يوجعوا: اليوم كل واحد منا راه مسؤول على نفسه ⁽¹⁾.

وهذا فعلا ما تم تجسيده على أرض الميدان مع أول حملة انتخابية قدمت للفرع النقابي.

ومع أعضاء الفرع النقابي الجديد انتهى الصراع القائم بين العمال والنقابة، ولكنه فتح صراعا آخر أكثر ضراوة بين النقابة والإدارة؛ حيث إنّ أبعاد الصراع الذي شكلته النقابة لا يخرج عن إطار مطالب العمال الأساسية (إعادة العمال المطرودين، صيانة التجهيزات والمعدات، توزيع الورشات وخلق ورشات أخرى حديثة المهام، الصحة المهنية...) هذه الأخيرة -الإدارة- التي رأت فيها أنّها مزاحمة في التسيير من أجل الوصول واعتلاء الكرسي وإزاحته منها:

« عبد المالك: اليوم والله راني مخلوع.

مصطفى: مناش؟

عبد المالك: على بالك تجدد الفرع النقابي في المعمل وراني مانيش مليح معاهم.

مصطفى: واش صار؟ أحكي/ عندنا الوقت/

عبد المالك: هذا النهار الأول اللي تقدموا فيه طرحوا على وحد المشاكل مايتصورهاش العقل

اتصور يا مصطفى باللي طالبوني فتح ورشة الزريعة اللي حكيترك عليها، وقدمولي

برنامج كامل في هذا الميدان، اقترحوا علي عدة مشاريع في توسيع المعمل في التكوين

المهني، في التموين، الفائدة قريب يقولولي نض خرينا مكانك - واختصار باغيين

يسيروا المعمل. ربما ماتصدقش يا مصطفى والله ماراني زايد عليك كلمة، واش

رأيك؟

مصطفى: راني مأمّنك في كلامك وفي بالي التفسير اللي عطيتوا لمطالب العمال شوية غالط لوكان

⁽¹⁾ المصدر السابق المصدر نفسه ، ص 17. ، ص 34 ، 35.

ما نخاف نكذب راه مسيطرة عليك شوية عاطفة.

عبد المالك: آه يا مصطفى واش من عاطفة، أنا نشرحك باللي حابين يقسموا معايا الكرسي

وأنت تتهمني بالعاطفة، بلاك مافهمتش كلامي، نزيد نوضحلك.

مصطفى: لا، مكان لاه. فهمت مليح مقصودك، ونعاودلك باللي راك غلط، انا متأكد باللي كاين سوء تفاهم بيناتكم.⁽¹⁾

والتأمل لخلفيات هذا الصراع يجد له صدى على أرض الواقع، فبمجرد أن شيدت الدولة المصانع كمرحلة ثانية للبناء كثرت التزامات العمال تجاه الإدارة وكان لابد من خلق إطار يتكفل بالعمال وانشغالاتهم و السهر على تحصيل حقوقهم بشكل آلي هذا من جهة وسدّ الذرائع لجهات أخرى تحول لها مطاعمها تعطيل مسار الإنتاج تحت أي شعار أو مسمى من جهة ثانية، فأنشأت بمقتضى مراسيم قانونية فروع نقابية استغلت الثقة الشعبية المفوضة لها وتآمرت مع الإدارة⁽²⁾ التي أغواها المنصب وحية الرفاهية، والترف للظفر بامتيازات مادية وإدارية لذلك انصرفت وتهاونت في أداء مهامها تجاه العمال وراحت تتنافس على الاغتناء والعيش الرغيد -ولا نبالغ إذا قلنا إنه بدأت تظهر طبقة بورجوازية جديدة بمعطيات جديدة- وشاعت المحابة والبيروقراطية اللتان دفعتا بتأزم الأوضاع الاجتماعية والمادية للطبقة الكادحة والتي استعجلت بإشراك الطبقة المثقفة في قطاعات حية لفك هذه الأزمة وهذا الاحتقان، هذه الطبقة التي أحييت لها نسبة من المناصب الحساسة منها الفروع النقابية مما سمح لها بتحصيل بعض الحقوق التابعة للعمال، وحين علا نجمها أوّل من قبل أصحاب النفوس الضعيفة الخائفة على مصالحها في كثير من الأحيان على أنه صراع نحو الكرسي (صراع السلطة). من خلال كل ما سبق نخلص إلى أن جملة الصراعات المتواجدة في المتون المسرحية محل الدراسة (صراع المستعمر، صراع أجيال، صراع هوية، صراع تغيير، صراع إيديولوجي، صراع طبقي، صراع القيم، صراع بيروقراطي...) تتعاقب و تتعاضد فيما بينها حتى يترأى لك أن الخماسية كتبت لتكمل بعضها البعض، مصورة طبيعة ونوعية الصراعات التي عاشتها الجزائر قبل وبعد السيادة إلى غاية الثمانينيات.

(1) المصدر السابق، ص 48.

(2) في رأينا من مثل الإدارة في هذه الفترة لم تعد هي الطبقة الإقطاعية (البورجوازية)، بل هي من الطبقة الكادحة التي سمحت لها شهادتها الجامعية باحتلال مناصب مرموقة أغواها المنصب وحية البذخ.

خامساً/ الحبكة

الحبكة كلمة مأخوذة في اللغة العربية من الفعل حبك حبكا أي أحكم صناعة الشيء.

أما تعبير Intrigue في اللغة الفرنسية مأخوذة من الفعل اللاتيني ، intricare الذي يعني حيز ومنه الفعل الايطالي الذي يعني intrigo خلط الأمور بعضها ببعض .

والحبكة مفهوم له علاقة بالجانب الدرامي في المسرح، وفي كثير من الأنواع الدرامية، فهي مجموعة أحداث تتشابك خيوطها بسبب تعارض رغبات الشخصيات، تتحول بموجبها إلى أفعال تتحدد في مسار المسرحية من البداية إلى النهاية بمبدأ السببية، وهي ترتبط ارتباطاً وثيقاً بوجود صراع وعوائق في العمل⁽¹⁾.

والحبكة هي الربط بين حوادث القصة وشخصياتها ربطاً منطقياً يجعل المسرحية وحدة متماسكة ذات دلالة محدودة، ولبناء الحبكة الجيدة على الكاتب أن يرسم تصميمها هيكلياً واضحاً لقصة المسرحية، حيث ينظم الحوادث والشخصيات معتمداً على المقدمة والعقدة والحل، وتترابط الحوادث والشخصيات معتمداً على الحبكة الجيدة، وهي بذلك من العناصر المسرحية الرئيسية.

والتعقيد في الدراما عامة يتكوّن من ظروف عدة، تغيّر جوهرها معيار القوى المتعارضة، لتصبح الحبكة أكثر تكثيفاً، سواء أثارت مسائل أخلاقية أو مشاكل اجتماعية، فهي تعبر عن سير الأزمة التي تطرح ضمن العلاقات والأفعال الإنسانية وتبرز خصائص الشخصيات عبر الصراعات المشتركة والمتداولة، حتى تتبلور بين فعل وفعل نقيض لتمثل حركة كلية معينة تسير نحو هدف دقيق دقة الحل والنهاية⁽²⁾.

وفيما يلي عرض تفصيلي للحبكة التي قامت عليها كل مسرحية من المسرحيات محل الدراسة

(1) ماري الياس ، حنان قصاب حسن: المعجم المسرحي ، ص 166.

(2) نوال حيفري: المعالجة الإخراجية للنص مسرحية الدب - تشيخوف - أنموذجاً ، إشراف: فاتن الجراح ، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير ، تخصص أدب تمثلي ، جامعة وهران ، قسم اللغة العربية ، الموسم الجامعي: 1998م-1999م ، ص ، ص 33-34.

*/ الحبكة في مسرحية الاختيار:

في مسرحية الاختيار نلمس تطور حبكة عبر تعاضد أحداثها المنطلقة من زمن اكتشاف العمال لمختلف تجاوزات الطاقم الإداري (السلطة) رفقة أحد الرأسماليين 'سي بوزيان' وتشديدهم الرقابة داخل المؤسسة التسويقية ليكونوا على دراية بكل شاردة وواردة عليها تسهم في ضبط المخالفين متلبسين حين حضور المفتشين الذين تم استدعائهم للنظر في التجاوزات الحاصلة على مستوى المؤسسة.

دفعت هذه المراقبة اللصيقة بمساعد المدير 'رشيد' رفض بيع البضاعة الجديدة للرأسمالي 'سي بوزيان' كالعادة بالرغم من الإغراءات والتهديدات والشتائم. إلا أنّ 'رشيد' احتوى الموضوع لغاية أن تهدأ الأوضاع وتصرف الأنظار عن طريق اقتراح خطة بديلة تفند مزاعم العمال وشكواهم في حالة تم استدعائهم للمساءلة والتفتيش.

ولإعطاء نفس جديد للأحداث وتوسيعها وتكثيفها أسند بعض المهام لشخصيات أخرى قصد التصعيد فـ 'سي بوزيان' هذا الرأسمالي المتضرر الأكبر من الأوضاع المستجدة أراد امتلاك والسيطرة على كل الأطراف التي لها علاقة بالقضية فلم يكتف بما اتفق عليه مع 'رشيد' في حياكة تفاصيل خطة الانتقام من العمال بل خطى سيرا مغاير لشراء ذمم بعض الأطراف الفاعلة في القضية نحو العامل النزيه 'أحمد'، غير أنّ الصّد الذي لاقاه منه سرعان ما وجد له ترحيبا بالأحضان من قبل المفتش 'زهير' ومساعد 'قاد' اللذان تأمر باسم القانون والنزاهة والشرف على غلق القضية لصالح المدير 'رشيد' ومساعد 'سي بوزيان' وتبرئتهم من التهم الموجهة لهم من قبل العمال.

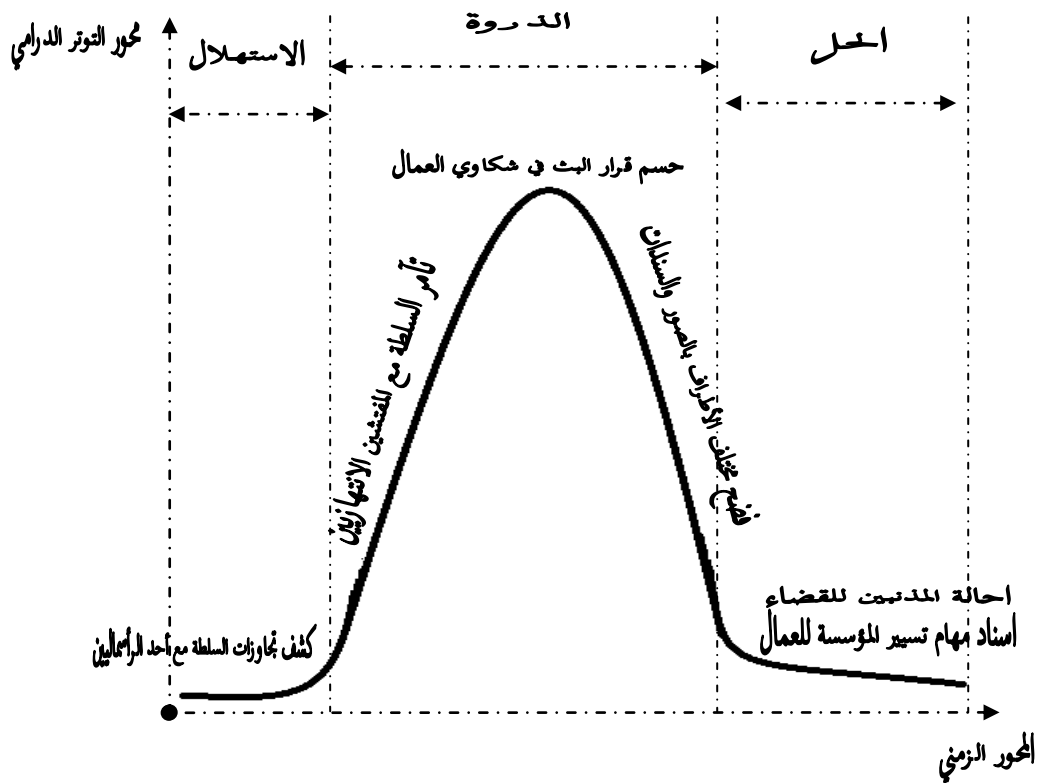
ولكي تزداد شرارة الصراع جعل تحالف المفتش ومساعد 'سي بوزيان' لم يكن بعيدا عن أنظار العمال وهذا ما استدعاهم للتنسيق مع الجهات المعنية لجمع دلائل أكثر (سندات وصور) لإدانتهم في نهب المال العام.

وتشتد حبكة الصراع لتبلغ الذروة لحظة حسم المفتش 'زهير' في الاجتماع الأخير القرار ببراءة ساحة المدير وأعوانه من الشكاوي المرفوعة ضدهم، وعند محاولتهم غلق الجلسة تدخل المفتشين النزيهين لتوقيف المفتش 'زهير' وأتباعه وفضحهم بالصور والسندات على استغلال مناصبهم للتحايل ونهب المال العام، وإحالتهم للقضاء للنظر في قضيتهم، أما العمال فقد أسند لهم مهام تسيير ومتابعة نشاط المؤسسة لغاية التحاق طاقم إداري جديد:

« تواتي: في انتظار قرار المسؤولين المؤسسة رها تحت رقابة وتسيير العمال والمجلس.

عمل 1: هذا انتصار صح. ولكن الناس هذوا. المكروب هذا واش رايح يصرى له..

فتيحة: الآن هذي قضية المحكمة والقانون»⁽¹⁾..



الشكل رقم "1" يمثل منحى التوتر الدرامي في مسرحية "الاختيار"

** / الحبكة في مسرحية المائدة:

يبدأ الموقف في المسرحية بتدارس مجموعة من الطلبة الجامعيين لجملة الأفكار التي يجب الوقوف

(1) مسرحية الاختيار، ص 52.

عندها ميدانيا خلال خرجتهم الاستطلاعية.

في الجهة المقابلة نجد الطرف المستضيف يعقد اجتماعا طارئ جمع كل الشخصيات المساهمة في تسيير البلدية رئيس البلدية 'سي المختار'، الكاتب العام 'خليفة'، حارس الغابة 'بلقاسم'، صاحب العمل 'بوزيان'، البورجوازيين الثلاث: 'بن عودة'، 'بوزناد'، 'السي الميلود' قصد تنظيم الزيارة أملا في انقضائها دون أن تجر معها ما كان مستورا وخفيا.

أقدم الطرف المستضيف برئاسة رئيس البلدية برسم خطة سير لهؤلاء الطلبة مخوفة بالعراقيل وأحكموها أشد إحكام إذ لم يتركوا مجال للصدفة في تغيير أبسط جزئية فيها.

وبعد 24 ساعة كان الملتقى في واد الملقى إذ حظي الطلبة بترحيب واستقبال حارين من قبل مسؤولي المنطقة ووجهائها وسكانها، وبعد الاستطلاع النظري لما تحفوا به البلدية عرج الطلبة نحو الاستطلاع الميداني.

من هنا بدأ تطور الأحداث ويتفاقم التصادم بين الطرفين، إذ كلما عبروا مكانا جديدا إلّا واتضح للطلبة قصديّة وافتعال المرور به (الشوك، مقبرة، الواد، الجبل، الحميان، الواد، لنقار) مما أدى إلى تضخم الصراع بداخل الطلبة منتظرين فقط هفوة صغيرة لرئيس البلدية وأتباعه لفك هذا الحصار الخائق الذي يحيط بهم ويعيقهم عن تحقيق أهداف خرجتهم.

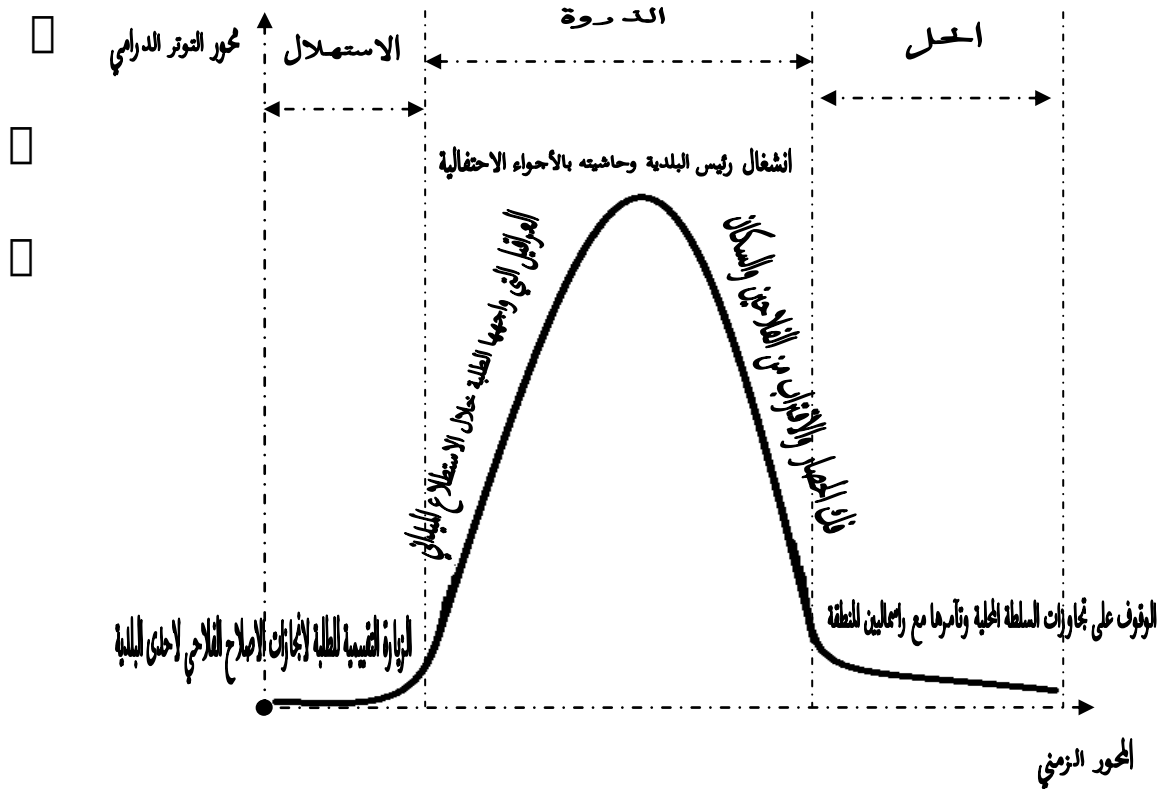
لكن سرعان ما كان لهذه العقدة متنفسا بعد أن حلوا بآخر مكان وطأته أقدامهم 'لنقار' الذي تم تجهيزه لمؤدبة شواء للطلبة الزائرين للبلدية.

حيث استغل الطلبة لحظات تعالي التباريح وموسيقى القلال والرقصات والتهافتات ودخان الشواء وانشغال رئيس البلدية وأعوانه بهذه الأجواء للانتشار في عدة جهات لفك الحصار المفروض عليهم وليكونوا على تماس وتواصل مع قاطني القرية دون رقيب يعد عليهم أنفاسهم.

حينها تمكن الطلبة من معرفة الوضعية المزرية التي تتخبط فيها القرية ومدى تفعيل إصلاحات الثورة الزراعية على مستواها، فضلا عن معرفة كل التجاوزات الممارسة من قبل السلطات المعنية

التي أرخت الحبال للملاك الرأسماليين فأضحت تتحكم في تسيير البلدية وفق ما يتمشى ومصالحها الذاتية.

وفي الأخير انتهى الطلبة إلى كتابة تقرير تقييمي لهذه الخرجة للسلطات المعنية والاتفاق على تجديد اللقاء لتدارس خرجة أخرى لبلدية أخرى.



الشكل رقم 2 " يمثل منحى التوتر الدرامي في مسرحية "المائدة"

*** / الحبكة في مسرحية المنتج:

لقد سبكت أحداث المسرحية بتسلسل منطقي تآزرت فيه الشخصيات لاحتدام الصراع، انطلاقاً من تصعيد الوضع الذي تتخبط فيه الطبقة الكادحة والذي كانت الإدارة (السلطة) هي مصدر توليد هذا الصراع بعد إصدارها قرار غلق إحدى ورشات المعمل وطرد عمالها.

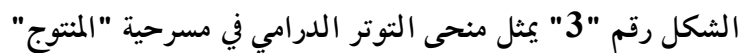
في خضم هذا التصعيد يظهر طرف ثالث كان من المفروض أن يكون حامي الطبقة الكادحة ويعتمد بكل السبل لتعطيل نفاذ القرار الصادر من قبل الإدارة. إلا أنه وقف حجرة عثرة أمام مساعي العمال للتخفيف من تبعات هذا القرار التعسفي.

وممّ زاد الطين بلة ما انتهى إليه الخطاب النقابي المتآمر على اثر انعقاد الجمعية العامة للعمال بالزامية الامتثال لهذا القرار الخارج عن نطاق الإدارة لأنه في الأساس مشكل امبريالي، إلا أنّ هذه السلبية لأعضاء الفرع النقابي تكشف عن انخيازهم التام للإدارة بغية الحفاظ على الامتيازات الاستثنائية التي تخصّها لهم الإدارة دون سواهم من العمال أعطت للصراع بعدا آخر في نفوس العمال و أضحت لديهم قناعات يقينية أن صراعاتهم ضد الإدارة سيحسم في حالة تشكيل فرع نقابي جديد يأخذ مصلحة العمال وإنصافهم مع الإدارة وتحسين وضعهم المعيشي هي أولى اهتماماته ومساغيه.

و بمجرد حلول الدورة الانتخابية للفرع النقابي كانت النفوس مشحونة وإرادة التغيير جاهزة والوعي اكتمل والأعضاء الجدد منتقون.

وباعتلاء الفرع النقابي الجديد المهام باشر في الضغط على الإدارة فاحتدم الصراع من جديد إلا أنّ نية التغيير والإصلاح وثبات الرؤيا والمواقف دفعت بالأحداث شيئا فشيئا للانفراج لغاية أن وجد الخلاص النهائي للصراع القائم بين العمال والإدارة على اثر الزيارة التطوعية لعمال المعمل لتعاونية فلاحية باشرت في انتاج المادة الأولية التي تستعملها الورشة المغلقة.

وهكذا جاء الحل بإبرام اتفاق بين رئيس التعاونية الفلاحية مع مفوض الفرع النقابي على التنسيق بين الجبهتين لتعميم الفائدة على مستوى القطاعين (تزويد المعمل بالمادة الأولية مقابل تغطية احتياجات التعاونية الفلاحية لقطع غيار العتاد).



استهلت أحداث المسرحية بكشف حالة العوز التي تعاني منها أسرة البطل 'البشير' وصراعه الداخلي بضرورة الارتحال لمكان آخر للحصول على مهنة وعائد مالي يحسن من هذه الأوضاع.

تجربة الغربة التي عاشها 'البشير' ما كنت تحتل لو لا آماله العريضة و عزمته القوية وطبعه القوي، بل هذه الميزات كانت له جدارا صد في كثير من الأحيان على مجارات الاستفزاز والاحتقار الذي يتعرض له باستمرار، ولا ضير في كون انفتاح البشير واحتكاكه بزملاء العمل والشيخ 'حمزة' ومقاسمتهم المعاناة عزاء له في غربته.

وبعد انقضاء السنتين قرّر 'البشير' العودة إلى مسقط رأسه حاملاً معه التبشير لأسرته وحبيبته وصديقه باسترجاع أرضه التي استولى عليها 'الحاج أحمد الضربان'، لكنه تفاجأ عندما قصد مكتب المحاسبة بقيمة الأجر المستحق على أتعابه خلال السنتين من العمل والجهد غير المنقطع، اشتط

'البشير' غضبا وغيظا ودخل في مشاحنة وشجار مع المالك المعمر 'قيوم' الذي لم يوفر جهدا في طرد 'البشير' من المكتب والعمل بعد تسمييعه وابل من الشتائم والسخریات.

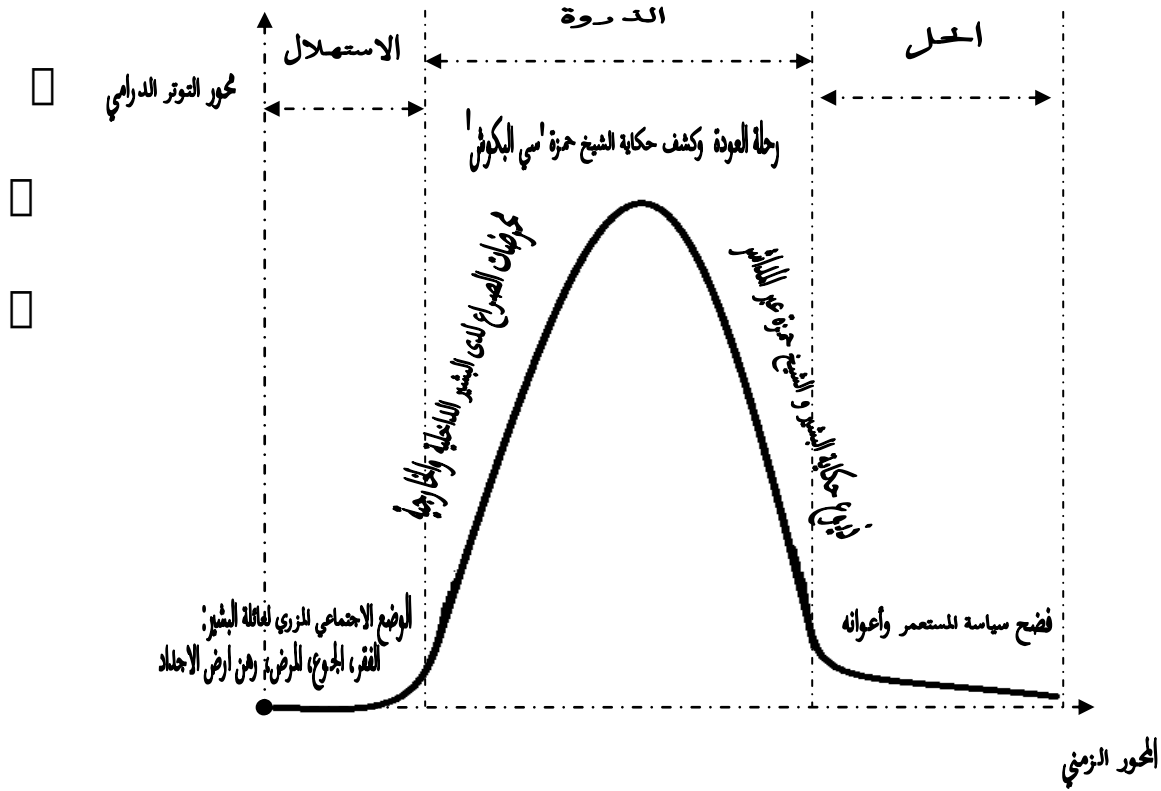
آثر 'البشير' المرور بالمدينة في طريق العودة مثقل الخطى خائب الرجاء لشراء بعض الهدايا البسيطة لعائلته وخلانه، فإذ به يلتقي بالشيخ 'حمزة' الذي عزم هو الآخر العودة إلى قريته وأسرتة التي فارقها منذ أمد بعيد.

في طريق العودة استرتسل الشيخ 'حمزة' المكنى بـ 'سي البكوش' في سرد حكايته للبشير شارحا له جل الأسباب التي دفعته لهجر أسرته كل هذه الأعوام وذلك طبعاً على أمل العودة ذات يوماً محملاً لفك رهنية أرض أجداده التي استولى عليها 'الحاج أحمد الضربان'، لكن بدى الليل دون انجلاء فالعمر تقدم والصحة هزلت و الحلم تبدد فما عاد للشيخ نفس يقوى على تحمل المشاق فما هي إلا أيام وينقضي العمر...

حينها فقط وجد 'البشير' الخلاص له في مصيبتة لأنه عرف مدى عمق الظاهرة في الزمن وما 'البشير' إلا شاب واحد من آلاف الشباب المغدور بهم.

وبهذا الوعي عزم 'البشير' رحلة المجابهة والمقاومة عن طريق إذاعة حكايته وحكاية الشيخ 'حمزة' على كل دشرة يمران بها.

هكذا شيع تيار الوعي وغطى لفحه المداشر والقرى قبل حتى أن يدخلها 'البشير' ورفيق رحلته واستطاعا بذلك فضح 'الحاج أحمد الضربان' و 'القيوم' وأمثالهما سواء معمرين أو من أبناء الوطن وتشكيل جبهة عداء مناهضة لهم على أساس أنهم السيف السليط للمستعمر على الأهالي.



الشكل رقم "4" يمثل منحنى التوتر الدرامي في مسرحية "الرجوع"

****/ الحبكة في مسرحية النار والدمار والإيمان:

على الرغم من كون المسرحية بدأت في طرح معلومات أولية متدرجة عن الأبطال والعلاقات من خلال ظروف وحيثيات مجزرة 8 ماي 1945 وتبعاتها إلا أنها دفعت بالفعل الدرامي للتطور بين قضبان السجن جاعلة من أفكار ومعتقدات أحد الشبان المناضلين و نزلاء السجن المحرك الأساس للأحداث وبلورة الصراع الذي هو في حقيقة الأمر صراع الحقائق العملية للواقع.

فحماسة هذا الشاب 'السجين الثالث' جعلته يطلق وابل الشتائم على حراس السجن لمعاملتهم السيئة له، هذه الشتائم استفزت السجينان الموجودان في زنزانه 'السجين الأول والثاني' لتهدة النزول القادم، لكن سرعان ما تحولت محاولة التهدة وضبط الأعصاب إلى مشاحنة عن تداعيات الخوف وعلاقته بولادة الشجعان.

هذا الهيكل الذي سكن النزيل القادم 'السجين الثالث' تفتن له نزلاء الزنزانة وفي محاولة منهما لفهم تجلياته تفاجئا لتضخم النزاع القائم داخله تجاه الأجداد واتهاماته لهم بتخليف وريث يتأوه نارا ودمارا. فأثر النزيلان على نفسيهما تصحيح أفكار النزيل القادم عبر استنطاقه لمعرفة تطلعاته لإنجازات وبطولات الأجداد، إذ بهم يجدون النزيل على قطيعة بالزمن الماضي وحديثاته وجل أفكاره تنحصر في تقمص الأجداد في أداء واجبه الوطني في دحض المستعمر منذ بداياته الأولى للزحف.

ولقد تمكن النزيلان عبر الاسترجاع الذي خصّ ثلاثة أرباع المتن من إحياء الذاكرة الجماعية للأجداد لكل ما يتعلق بإنجازاتهم وبطولاتهم وتضحياتهم وصراهم المرير ضد المستعمر من أولى زمنيات وطأ جيشه ومعداته الحربية أرض الوطن، فضلا عن استنارته لمختلف صور المقاومة الشعبية و النظامية التي جوبه بها المستعمر من قبل الأجداد، استطاعا النزيلان عبر ذلك إقناع 'السجين الثالث' بأهمية قراءة الوضع الراهن بعد تفحص وغرلة الأوضاع السابقة. مما عجل بإحداث المصالحة بينه وبين الأجداد وعزمه على مواصلة الدرب لآخر نفس، لذلك أثر الالتحاق بالمنظمة السرية مباشرة بعد خروجه من السجن.

ورغم اختفاء البطل 'السجين الثالث' من المتن المسرحي وذوبانه في الجماعة المحركة للأحداث التي أسدل عنها الستار بتاريخ إعلان الحكومة الجزائرية المؤقتة احترام وقف إطلاق النار في: 19 مارس 1962.

مما يبدو لنا أنّ النضج و الوعي الإبداعيين لكتاب المسرح الجزائري قد سمح لهم بطرق أبواب الاحترافية عبر الانتقال إلى مرحلة التجريب وتحديث التجربة ، من خلال عملية البحث عن الشكل المناسب والمضمون الملائم للمتلقي في المجتمع، ولعل هذا الأمر -في نظرنا- يعدّ المحطة الأساسية في التأصيل للمسرح الجزائري ولتجربته باعتبارها قفزة نوعية من الترجمة والاقتباس إلى التأليف الارتجالي الذي يتقدم درجة أو أكثر في الإبداع، ومن صور التجريب والتحديث في الخطاب المسرحي ما عرف بالإبداع الجماعي (تأليفا وإخراجا)، هذه العملية التي سعت نحو توليد نوع من الخلق ينسجم فيه جميع الأطراف الفاعلة فيه (المؤلف، المخرج، المتلقي،).

وعقب البحث المتواصل عن خلفيات هذه الظاهرة الإبداعية - الإبداع الجماعي في المسرح الجزائري المسارح - في ثنايا أرشيف المسرحي الجزائري وتفحص هذه الإشكالية توصلنا إلى جملة من النتائج نوجزها على النحو التالي:

- الخطاب المسرحي خطاب مزدوج صوريا -أدبي وفني في الوقت نفسه- لكنه في حقيقة الأمر شبكة عنكبوتية من الخطابات تنضوي تحتها مجموعة من الخطابات التي تضم طبيعة العلاقات وحدودها، وإن كانت متداخلة إلى حد كبير، أي أنّها شبكة معقدة تتداخل فيها مجموعة من الأنساق التواصلية التي تتعدد وتختلف شفراتها.

- المتتبع لكرولوجيا الأحداث الإنسانية يعرف أنّ مختلف معطيات الوعي الجمعي خلال الأزمنة الغابرة كانت مبنية على أساس صراع متعدد الأقطاب وكان الخلاص والتطهير لهم في كنف الدين من خلال ممارسة جملة من الطقوس الدينية التي لها تعبير خاص للحياة الجماعية والتي بلورت المسرحية، وعليه لا يمكن بأيّ حال من الأحوال أن نستثني المنطقة المغاربية في عدم معرفتها للمسرحية ما دامت أنّها مارست في كل الأحوال طقوسا دينية تعبر عن أحوالها وبيئتها.

- ولادة المسرح الجزائري لم تكن بمعزل عن وريد تأثيرات التيارات المسرحية الغربية الفرنسية تارة والعربية المشرقية تارة أخرى شكلا ومضمونا. وإن كان التيار الغربي الفرنسي الأسبق تأثيرا بحكم العلاقات الدبلوماسية التي كانت تجمع الجزائر وفرنسا تحت لواء الدولة العثمانية .

- بدايات المسرح الجزائري كانت قبل قدوم 'جورج الأبيض' للجزائر سنة 1921 بكثير، بل كان 'الأمير خالد' حفيد 'الأمير عبد القادر' سابق الإطلاع على أهمية المسرح في إيقاض الأمة، بل أشرف على تقديم عروض مسرحية سنة 1911م، وليس من المعقول أن تقدم هذه العروض دون سابق معرفة بفن التمثيل والعرض لدى فئة معينة من الأفراد.

- أسبقية التأليف النصي المسرحي الجزائري عن مثيلاته العربية والتي تفوق زمنيا مسرحية 'مارون النقاش' 'البخيل' سنة 1848م، وهذا النص المسرحي الجزائري يحمل عنوان: 'نزاهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة طرياق في العراق' لـ "ابراهيم دانيوس" 1847م.

- اتسم تطور المسرح الجزائري بعلّة مراحل تمايزت فيما بينها تماشيا مع الأحداث و المتغيرات التاريخية تارة وقرارات التشريع للنشاط المسرحي تارة أخرى.

- الإبداع الجماعي ظاهرة في المسرح الجزائري برزت خلال فترة السبعينيات على أيدي شباب هاوي يهفو إلى مسابقة المستجدات الحاصلة عربيا وعالميا شدت أزر بدايات المسارح الجهوية.

- التأليف الجماعية المسرحية خيار إيديولوجي بالدرجة الأولى لها وجهة تضامنية وسياسة الدولة التي رسمتها لمعركة البناء الاجتماعي والسياسي استجابة للشعار 'وجوب وحدة التصور والتفكير'، وهذا ما عجل بهذا اللون من التأليف إلى الإقبال على إثر تغير الخيار الإيديولوجي في الثمانينيات (التعددية الحزبية).

- مضامين الأعمال المسرحية ذات التأليف الجماعي تصب في باب مسرح التسييس الهادف للتنوير والتعليم والبناء وتوكيد الفكرة المحورية للخيار الإيديولوجي الذي تتبناه السلطة الحاكمة.

- شخصيات المتون المسرحية محل الدراسة مهمة الرسم والتحليل الموضوعي، فلم تكن غنية بذاتها بقدر غناها ونضجها الإيديولوجي الذي برمج لها لتأديته وذلك لقربها من مزاج مبدعيها وتمثيلها فلسفتهم وآرائهم الاجتماعية والأخلاقية، إلى جانب أنّ معظم شخصياتها ستاتيكية إما سلبية أو ايجابية لا أثر للصراع النفسي في دواخلها. فضلا عن سيطرة البطولة الجماعية، فهم بذلك لا يعنون بالشخص و هي منفردة بقدر ما يعتبرونها أعضاء في وحدات اجتماعية، ولا ننسى الوجهة الواقعية التي اتبعها المبدعون في تصوير الشخصيات والتي سلطت الضوء على البعد الاجتماعي للشخصيات على حساب البعدين السيكلولوجي والجسمي.

- عالجت المتون المسرحية طوبوغرافيا المكان بطرق فنية متباينة بعيدة عن الطرح الكلاسيكي له، مقترنة بالوصف السطحي الباهت الذي يحيل إلى التأثير بالمرح الفقير، حيث زاوجت في طرق المعالجة الطوبوغرافية الموضوعية المغلقة والمفتوحة بين ما هو فج يقتصر على إشارات ومسميات للأماكن بلا روح ولا خصوصية من مثل المحلات، المقابر.. وبين ما هو يحمل سمة شعرية للخيال يضفي سمة وصفية للأسلوب على شاكلة: السجن، الجامع، المدينة....، مع تغليب كثافة الأماكن المفتوحة للدلالة على انفتاح الصراع وشموليته في ضوء الخيار الإيديولوجي المنتهج المشع بروح التفاؤل والتغيير في الغد.

- حلتّ البنية الزمنية للمتون المسرحية محل الدراسة عبر مختلف الظواهر المؤشرة على النسق الزمني الذي تنتظم فيه المتون من خلال وحداته الكبرى. فزمن الخلق واكب فترة السبعينيات وبداية الثمانينيات- بين سنة 1973م وسنة 1982م- وهي بلا ريب سنوات سطوح الاشتراكية وأفول نجم الإمبريالية، عاقبتها زمنيات تقييم المشروع السياسي والاقتصادي المنتهج، وقوفا عند الزمن الفوضوي والمشحون الذي اكتسى الساحة الوطنية سياسيا واقتصاديا. أي ضمن عشرية البناء والتشييد الاشتراكي وبداية ظهور العجز في تحقيق التطابق بين السلوك العام المنتهج للدولة وبين شعارها.

- الزمن الداخلي استحضّر الزمن الماضي (فلاش باك) بكثرة في أغلب المسرحيات ليبرز حجم المعاناة التي تكبدها الفرد والجماعة في مواجهة أبشع صور الظلم والحقرة قبل الاستقلال وبعده.

كما تداخلت الأزمنة الثلاث وخرجت من دلالتها كاشفة عن التركيبة السياسية والاجتماعية لأكثر من زمن راصدة أوجه الاختلاف والائتلاف فيما بينها في محاولة منها لتأكيد التمايز الضارب في الأزمنة وعدم ديمومتها ايقاض وعي المتلقي بالحاضر وفتح دائرة تصور آفاقه المستقبلية و تحديد خياراته بدقة متناهية.

- تضمنت المتون محل الدراسة جملة من الصراعات تعاضدت فيما بينها حتى تبدو كأنها حلقات لسلسلة واحدة مصورة طبيعة ونوعية الصراعات التي عاشتها الجزائر قبل وبعد السيادة لغاية الثمانينات، و يمكننا تصنيفها على النحو التالي: صراعات ما قبل السيادة وتمثل في: الصراع ضد السلطة الاستعمارية، صراع أجيال، صراع الهوية، صراع التغيير... أما صراعات ما بعد السيادة فهي: صراع إيديولوجي، صراع السلطة، صراع بيروقراطي، صراع امبريالي، صراع القيم، صراع طبقي ...

- وقوع مبدعي المتون محل الدراسة في شراك الطرح اللغوي لمفهوم الواقعية، فالواقعية عندهم محاكاة للواقع بكل تفصيلاته وهذا يتنافى مع طبيعة الفن.

- من أسباب اللجوء إلى التأليف الجماعي الرغبة في إحداث نوع من التغطية للرداءة والضعف وعدم صلاحية عرض بعض النصوص المسرحية المحلية الموجودة، ولعل مبدأ المشاركة من ذوي المجال نفسه يفتح أفقا و طرقا جديدة تكفل حل هذه المعظلة الفنية.

- كتب لهذا النوع من التأليف (التأليف الجماعية) الزوال بزوال النظام السياسي الذي كان سائد في تلك الفترة.

أولا/ المصادر

- 1- مسرحية "المائدة"، (نسخة طبق الأصل)، المسرح الجهوي لوهران ، 1973م.
- 2- مسرحية "المنتوج"، (نسخة طبق الأصل)، المسرح الجهوي لوهران، 1974م.
- 3- مسرحية "هذا يجيب هذا"، (نسخة طبق الأصل)، المسرح الجهوي لقسنطينة ، 1976م.
- 4- مسرحية "ريح السمسار"، (نسخة طبق الأصل)، المسرح الجهوي لقسنطينة ، 1977م.
- 5- مسرحية "ناس الحومة"، (نسخة طبق الأصل)، المسرح الجهوي لقسنطينة ، 1980م.
- 6- مسرحية "الاختيار"، (نسخة طبق الأصل)، المسرح الجهوي لوهران ، 1980م.
- 7- مسرحية "الرفض"، (نسخة طبق الأصل)، المسرح الجهوي لقسنطينة ، 1981م.
- 8- مسرحية "الرجوع"، (نسخة طبق الأصل)، المسرح الجهوي لوهران، 1982م.
- 9- مسرحية "النار-الدمار-الإيمان"، (نسخة طبق الأصل)، المسرح الجهوي لوهران ، 1982م.
- 10- مسرحية "المشعل"، (نسخة طبق الأصل)، المسرح الجهوي لوهران ، 1984م.
- 11- مسرحية "عيون الكلام"، (نسخة طبق الأصل)، المسرح الجهوي لقسنطينة ، 1987م.
- 12- مسرحية "ليلة الكوايس"، (نسخة طبق الأصل)، المسرح الجهوي لباتنة ، 2002م.

ثانيا/ المراجع:

أ- المراجع العربية

- 1- أبو القاسم سعد الله: تاريخ الجزائر الثقافي من القرن العاشر إلى القرن الرابع عشر الهجري، ج:5، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، ط:2 ، 1985م.
- 2- أبو القاسم سعد الله: تاريخ الجزائر الثقافي من القرن العاشر إلى القرن الرابع عشر الهجري، ج:8، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، ط:2 ، 1985م.
- 3- أبو القاسم سعد الله: دراسات في الأدب الجزائري الحديث، الدار التونسية للنشر- المؤسسة الوطنية للكتاب ، تونس-الجزائر ، ط:2 ، 1983م.
- 4- أحمد أمل: نظرية في فن الإخراج-دراسة في إشكالية المفهوم-، ج:1 ، مطبعة النشر المغربية ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط:1، 2009م.
- 5- احمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره 1926م-1989م، منشورات التبيين الجاحظية ، الجزائر ، (د.ط) ، 1998م.
- 6- أحمد دوغان: في الأدب الجزائري الحديث ، مطبعة اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ط:1 ، 1996م.
- 7- أحمد شوقي: المسرح الإسلامي-روافده ومناهجه-، دار الفكر العربي ، مصر ، (د.ط) ، 1980م.
- 8- احمد فرحات: أصوات ثقافية من المغرب العربي ، الدار العالمية ، بيروت ، ط:1 ، 1984م.

- 9- ادريس قرقوة: التراث في المسرح الجزائري-دراسة في الأشكال والمضامين ، ج:1، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر و التوزيع ، الجزائر ، ط:1، 2009م.
- 10- أنور الجندي: الفكر والثقافة المعاصرة في شمال إفريقيا ، المكتبة العربية ، القاهرة ، (د.ط.) ، 1965م.
- 11- أنيسة بركات درّار: أدب النضال في الجزائر(من سنة 1945 حتى الاستقلال) ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، (د.ط.) ، 1984م.
- 12- بدري حسّون فريد و سامي عبد الحميد: مبادئ الإخراج المسرحي ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، (د.ط.) ، 1981م.
- 13- بوعلام رمضان: المسرح الجزائري بين الحاضر والماضي ، المكتبة الشعبية ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، (د ، ط) ، (د ، ت) .
- 14- جيلالي صاري ومحفوظ قداش: المقاومة السياسية 1900-1954 ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، (د.ط.) ، 1987م.
- 15- حازم شحاتة: الفعل المسرحي في نصوص ميخائيل رومان ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ط:1 ، 1997م.
- 16- حسن البحراوي: بنية الشكل الروائي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط:1 ، 1990م.
- 17- حسين رامز محمد رضا: الدراما بين النظرية والتطبيق ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، (د.ط.) ، 1972م.
- 18- حفناوي بعلي: أربعون عام على خشبة مسرح الهواة في الجزائر ، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين ، دار هومة ، الجزائر ، ط:1 ، 2002م.
- 19- حورية محمد حلو: تأصيل المسرح العربي بين النظرية والتطبيق في سوريا ومصر ، دراسة من منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، (د.ط.) ، 1999م.
- 20- خليل مرسى: المسرحية في الأدب العربي الحديث (تأريخ-تنظير-تحليل) ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، (د.ط.) ، 1997م.
- 21- رشيد الناظوري: المغرب الكبير-العصور القديمة أسسها التاريخية الحضارية والسياسية-، ج:1، دار النهضة العربية ، بيروت ، (د.ط.) ، 1981م.
- 22- رضا غالب: الممثل والدور المسرحي ، أكاديمية الفنون (مسرح) ، القاهرة ، (د.ط.) ، 2006م.
- 23- سعاد محمد خضر: الأدب الجزائري المعاصر-دراسة أدبية نقدية-، منشورات المكتبة العصرية-صيدا-بيروت ، (د.ط.) ، 1967م.
- 24- سعد الله ونوس: الأعمال الكاملة ، ج:3 ، دار الآداب ، بيروت ، ط:1 ، 2004 م.
- 25- سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي: النص والسياق ، الدار البيضاء ، المركز الثقافي العربي ، المغرب ، ط:1 ، 2001.
- 26- سليمان عشراي: الخطاب السياسي والخطاب الإعلامي في الجزائر ، مدارس لسيمونتيك القول و الفعل و الحال ، دار الغرب للنشر والتوزيع ، الجزائر ، (د ، ط) ، 2003م.
- 27- سليمان قطاية: المسرح العربي من أين وإلى أين ؟ ، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، (د.ط.) ، 1972م.

- 28- الشريف الأدرع: وجوه وأقنعة-حوارات وكتابات في المسرح-، دار الحكمة ، الجزائر ، (د، ط)، 2007م.
- 29- شكري عبد الوهاب: النص المسرحي-دراسة تحليلية لأصول الكتابة المسرحية و التعريف بالمأساة الاغريقية-، دار فلور للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط:2 ، 2001م.
- 30- شوقي ضيف: في النقد الأدبي ، دار المعارف ، مصر ، ط:4 ، 1976م.
- 31- صالح فركوس: تاريخ الجزائر من قبل التاريخ إلى غاية الاستقلال: المراحل الكبرى ، دار العلوم للنشر والتوزيع ، الجزائر ، (د.ط)، 2005م.
- 32- الصالح لمباركية: المسرح في الجزائر-النشأة والرواد والنصوص حتى سنة 1972 ، ج:1 ، دار الهدى عين مليلة ، الجزائر ، (د.ط)، 2005م.
- 33- الصالح لمباركية: المسرح في الجزائر-دراسة موضوعاتية وفنية-، ج:2 ، دار الهدى عين مليلة ، الجزائر ، (د.ط)، 2005م.
- 34- عباس الجباري: الأدب المغربي من خلال ظواهره وقضاياها ، مكتبة المعارف ، الرباط ، المغرب ، ط:2 ، 1982م.
- 35- عبد الرحمن بن زيدان: خطاب التجريب في المسرح العربي ، مطبعة سندي ، مكناس ، المغرب ، (د.ط)، 1997م.
- 36- عبد الرحمن محمد الجيلالي: تاريخ الجزائر العام ، ج:1 ، دار الثقافة ، بيروت ، ط:4 ، 1980م.
- 37- عبد القادر القط: فن المسرحية ، دار نوبار للطباعة ، القاهرة ، ط:1 ، 1998م.
- 38- عبد اللطيف محمد سيد الحديدي: العمل المسرحي في ضوء الدراسات النقدية بين النظرية والتطبيق ، دار المعرفة ، مصر ، ط:1 ، 1996م.
- 39- عبد الله ركيبي: تطور النثر الجزائري الحديث 1830-1974 ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، (د.ط)، 1986م.
- 40- عبد الملك مرتاض: نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر (1925-1954م) ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ، ط:3 ، 1983م.
- 41- عبده دياب: التأليف الدرامي: دار الأمين للطباعة ، القاهرة ، ط:1 ، 2001م.
- 42- عز الدين اسماعيل: الأدب وفنونه ، دراسة ونقد ، دار الفكر العربي ، بيروت ، ط:7 ، 1978م.
- 43- عز الدين جلاوجي: النص المسرحي في الأدب الجزائري -دراسة نقدية-، الطباعة الشعبية للجيش ، الجزائر ، (د.ط)، 2007م.
- 44- علي أحمد باكثير: فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية ، مكتبة مصر ، الاسكندرية ، (د.ط)، (د.ت).
- 45- علي عقلة عرسان: الظواهر المسرحية عند العرب-دراسة-، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، (ط:1)، 1981م.
- 46- عمر الدسوقي: المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ط:4 ، (د.ت).
- 47- فرحان بلبل: النص المسرحي ، الكلمة والفعل ، دراسة من منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، (د.ط)، 2003م.
- 48- محمد الطاهر فضلاء: المسرح...تاريخا...ونضالا...، المسرح الجزائري في عهديه (الاحتلالي والاستقلالي)، ج:2 ، دار هومة ، الجزائر ، ط:1 ، 2009م.
- 49- محمد الكفاط: المسرح وفضاءاته ، دار البوكيلي ، القنيطرة ، المغرب ، ط:1 ، 1996م.

- 50- محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب-مقاربة بنيوية تكوينية-، دار العودة ، بيروت ، ط:1، 1979.
- 51- منير بوشناق: المدن القديمة في الجزائر ، وزارة الإعلام ، الجزائر ، ط:2، 1982م.
- 52- محمد بيتر: مبادئ في التمثيل والإخراج ، مطبعة رويغي ، الأغواط ، ط:1، 2007م.
- 53- محمد زكي العشماوي: المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة مع دراسة تحليلية مقارنة ، دار النهضة العربية ، بيروت ، (د.ط) ، (د.ت).
- 54- محمد عبازة: تطور الفعل المسرحي بتونس من النشأة إلى التأسيس ، دار سحر للنشر ، تونس ، ط:1، 1997م.
- 55- محمد عزام: البطل الإشكالي ، الأمالي للنشر والتوزيع ، دمشق ، ط:1، (د.ت).
- 56- محمد كمال الدين: العرب والمسرح ، دار الهلال ، مصر ، (د.ط) ، 1975م.
- 57- محمد مسعود إدريس: دراسات في المسرح التونسي 1956م-1981م ، دار سحر للنشر والتوزيع ، تونس ، (د.ط) ، 1993م.
- 58- محمد مصايف: النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، ط:2، 1984م.
- 59- محمد يوسف نجم: المسرحية في الأدب العربي الحديث 1847-1914 ، دار الثقافة ، بيروت ، ط:3، 1980م.
- 60- مختار السويقي: خيال الظل والعرائس في العالم ، الدار القومية للطباعة والنشر ، مصر ، (د.ط) ، 1967م.
- 61- مخلوف بوكروح: نزاهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة طرياق في العراق-ابراهيم دانيوس-، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية ، وحدة الرغبة ، الجزائر ، (د.ط) ، 2003م.
- 62- مصطفى تواتي: دراسة في روايات نجيب محفوظ الذهنية: اللص والكلاب ، الطريق ، الشحاذ ، الدار العربية للنشر ، تونس ، ط:1، 1986م.
- 63- نديم معلا: في المسرح-في العرض المسرحي ، في النص المسرحي-، قضايا نقدية ، مركز الإسكندرية للكتاب ، القاهرة ، ط:1، 2000م.
- 64- نور الدين عمرون: المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000-، شركة باتنيت ، باتنة ، الجزائر ، ط:1، 2006م.
- 65- نور سلمان: الأدب الجزائري في رحاب الرقص والتحرير ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط:1، 1981م.
- 66- هند قواص: المدخل إلى المسرح العربي ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، (د.ط) ، 1981م.
- 67- وهبي جروة علاوة: ملامح المسرح الجزائري ، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين ، الجزائر ، (د.ط) ، 2004م.
- 68- ياسين النصير: الرواية و المكان-دراسة المكان الروائي-، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع ، سوريا دمشق ، ط:2، 2010م.
- 69- يعقوب لاندوا: دراسات في المسرح والسنا عند العرب ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ط:1، 1972م.

ب- المراجع المترجمة

- 1- ارلات روث: المسرح الجزائري ، مخطوطة ، مصلحة الشؤون الثقافية ، (د.ط) ، (1967م-1968م).
- 2- اندري برنيان ، أندري نويشي ، إيف لاکوست: الجزائر بين الماضي والحاضر ، ترجمة: اسطنبولي رايح ومنصف عاشور ، ديوان

المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، (د.ط) ، 1984م.

3- تمارا الكسندروفنا بو تينتيسيفا: ألف عام وعام على المسرح العربي ، ترجمة: توفيق المؤذن ، دار الفراي ، بيروت ، ط: 2 ، 1990م.

4- تيري أنجلتون: نظرية الأدب ، ترجمة. ثائر ديب ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، ط: 1 ، 1995.

5- روجرم بسفليد: فن الكاتب المسرحي ، ترجمة: دريني خشبة ، مكتبة النهضة ، مصر ، (د.ط) ، 1964م.

6- شارل أندري جوليان: تاريخ شمال أفريقي - تونس الجزائر المغرب الأقصى من البدء إلى الفتح الإسلامي 647م- ، ترجمة: محمد مزالي ، البشير بن سلامة ، مؤسسة تاوالت الثقافية ، ليبيا ، ط: 1 ، 1968م.

7- عبد القادر جفلول: الاستعمار والصراعات الثقافية في الجزائر ، ترجمة: سليم سفظون ، دار الحداقة ، لبنان ، ط: 1 ، 1984م.

8- علالو: شروق المسرح الجزائري ، ترجمة: أحمد مندور ، منشورات التبيين الجاحظية ، الجزائر ، (د.ط) ، 2000م.

9- فيتو بانولفي: تاريخ المسرح ، ترجمة: الأب إلياس زحلاوي ، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق ، (د.ط) ، 1979م.

10- ليون شانصويل: تاريخ المسرح ، ترجمة: خليل شرف الدين ، نعمان أباضة ، منشورات عويدات ، بيروت ، (د.ط) ، 1960م.

ج- المراجع الأجنبية

* باللغة الفرنسية

11- BACHETARZI MAHIEDDINE : MEMOIRES 1919-1939 , SUIVI DE ETUDE SUR LE THEATRE DANS LES PAYS ISLAMIQUES, SNED-ALGER.1968.

12 - KRISTIVA JULIA : RECHERCHES POUR UNE SEMANALYSE, EDITIONS SEUIL. 1969

د / المعاجم:

* المعاجم العربية

1- أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الافريقي المصري: لسان العرب ، مج: 2 ، إعداد وتصنيف: يوسف خياط ، دار صادر ، بيروت ، ط: 3 ، (د ، ت).

2- إبراهيم أنيس ، عطية الصوالحي ، عبد الحليم منتصر ، محمد خلف الله أحمد: المعجم الوسيط ، اصدار مجمع اللغة العربية ، القاهرة ، ط: 2 ، 1972م.

3- الموسوعة الفلسفية المختصرة ، ترجمة: فؤاد كامل وآخرون ، دار القلم ، بيروت ، (د ، ط) ، (د ، ت).

4- جار الله ابو القاسم محمود بن عمر الزمخشري: أساس البلاغة ، تحقيق: محمد باسل عيون السود ، ج: 2 ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ط: 1 ، 1998م.

- 5- جبران مسعود: معجم الرائد: (معجم لغوي عصري)، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط:3 ، 1978م.
- 6- عادل نويهض: معجم اعلام الجزائر من صدر الإسلام حتى العصر الحاضر ، مؤسسة نويهض الثقافية للتأليف والترجمة والنشر ، بيروت ، ط:2 ، 1980م .
- 7- ماري الياس وحنان قصاب حسن: المعجم المسرحي ، مكتبة لبنان ، لبنان ، ط:1 ، 1997م.
- 8- مجد الدين محمد بن يعقوب للفيروز أبادي : القاموس المحيط ، مج:2 ، دار الفكر ، بيروت ، (د ، ط) ، 1983م.
- 9- محمد بن ابي بكر عبد القادر الرازي: مختار الصحاح ، مكتبة النوري ، لبنان ، (د ، ط) ، 1986م.
- 10- محمد سعيد اسبر ، بلال جنيدي: الشامل: (معجم في علوم اللغة العربية ومصطلحاتها) ، دار العودة ، بيروت ، ط:1 ، 1981م.
- 11- مجدي وهبة: معجم مصطلحات الأدب ، مكتبة لبنان ، بيروت ، ط:2 ، 1984م.
- 12- وليد البكري: موسوعة أعلام المسرح والمصطلحات المسرحية ، دار أسامة للنشر و التوزيع ، عمان ، (د.ط) ، 2003م.

**** المعاجم الأجنبية:**

*** الفرنسية:**

13- MICHEL CORVIN : DICTIONNAIRE ENCYCLOPEDIQUE DE THEATRE 1-Z , LAROUSSE, PARIE, 1998

*** الانجليزية:**

14- DUCOURT TODROW : ENCYCLOPEDIA, DECTIONARY OF LANGUAGE , LONDON, 1979 .

هـ- الرسائل:

***الرسائل العربية:**

- 1- أحمد حمومي: ظاهرة المسرح في الجزائر تجربة وهران انموذجا ، اشراف: عبد الملك مرتاض ، مذكرة مقدمة لنيل شهادة دكتوراء دولة ، جامعة السانية ، قسم الفنون الدرامية ، وهران ، الموسم الجامعي: 2006م-2007م.
- 2- أحمد راية: المسرح الجزائري في ضوء الدرس السيميائي-مسرحية دم الأحرار لعبد الحميد رايس أنموذجا- ، اشراف: محمد لخضر زبادية ، مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الأدب العربي (تخصص مسرح جزائري) ، قسم اللغة العربية وآدابها ، باتنة ، الموسم الجامعي: 2007م-2008م.
- 3- بداد عبد لي: أثر التحولات السياسية على الممارسة المسرحية بمدينة وهران بعد 1988م ، اشراف: عزوز بن عمر و جازية فرقاني ، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الفنون الدرامية والأدب التمثيلي ، جامعة السانية ، قسم الفنون الدرامية ، وهران ، الموسم الجامعي: 2011م-2012م.
- 4- حدة غنام: لغة الخطاب المسرحي الجزائري بين الفصحى والعامية 1970-1990-دراسة اسلوبية-، اشراف: معمر حجيج ،

- مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب الحديث (تخصص مسرح جزائري)، جامعة العقيد الحاج لخضر، قسم اللغة العربية وآدابها، باتنة، الموسم الجامعي: 2009م-2010م.
- 5- رابح ذياب: الخطاب المسرحي في مسرحية الملك هو الملك لسعد الله ونوس—دراسة بنيوية-، اشراف: أحمد جاب الله، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي الحديث، جامعة العقيد الحاج لخضر، قسم اللغة العربية وآدابها، باتنة، الموسم الجامعي: 2010م-2011م.
- 6- صالح بوشعير محمد الأمين: أثر السرد في بنية التأليف المسرحي الجزائري، اشراف: العيد ميرات، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، كلية الآداب اللغات والفنون، قسم الفنون الدرامية، جامعة وهران، الموسم الجامعي: 2010م-2011م.
- 7- عز الدين جلاوي: بنية المسرحية الشعرية في الأدب المغربي، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، اشراف: عبد المالك ضيف، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة مسيلة، الموسم الجامعي: 2008-2009م.
- 8- غنية بوحارة: المثقف والصراع الأيديولوجي في رواية الأزمة الجزائرية، أحيدة عياش أنموذجا، اشراف: محمد منصوري، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب الجزائري الحديث، جامعة العقيد الحاج لخضر، قسم اللغة العربية وآدابها، باتنة، الموسم الجامعي: 2012/2013م.
- 9- ليلي بن عايشة: بنية الخطاب العربي المعاصر بين ثنائية التجريب والإبداع-دراسة انتقائية لنصوص وعروض من المسرح العربي-، اشراف: الصالح لمباركية، جازية فرقاني، بحث مقدم لنيل شهادة دكتوراه علوم في الفنون الدرامية والأدب التمثيلي، جامعة السانبة، قسم الفنون الدرامية، وهران، الموسم الجامعي: 2010م-2011م.
- 10- مليكة سعداوي: المسرح الإذاعي في الجزائر-دراسة فنية لمسرحية أبناء القصبه لعبد الحميد رايس-، اشراف: العمري بو طابع، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير (تخصص دراماتوجيا ونقد مسرحي)، جامعة المسيلة، الموسم الجامعي: 2009م-2010م.
- 11- نجود خميسي: ثنائية الإخراج في المسرح الجزائري الحديث-مسرحية الدراويش - الماشطة فارس/حسن بوبويرة أنموذجا-، اشراف: محمد لخضر زبادية، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي الحديث، جامعة العقيد الحاج محمد لخضر، قسم اللغة العربية وآدابها، باتنة، 2009م-2010م.
- 12- نوال حيفري: المعالجة الإخراجية للنص مسرحية الدب -تشيوخوف- نموذجا، اشراف: فاتن الجراح، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، تخصص أدب تمثلي، قسم اللغة العربية، جامعة وهران، الموسم الجامعي: 1998م-1999م.

**الرسائل الأجنبية

13- AHMED CHENIKI : TEATRE EN ALGERIE ITENERAIRE ET TENDANCE, THESE 79 -

DOCTORAT, UNIVERSITE DE PARIS -SORBONNE ,1993.

و-المجلات:

- 1- إبراهيم عبد الله غلوم: المسرح والتغير الاجتماعي في الخليج العربي- دراسة في سوسيولوجية التجربة المسرحية في الكويت والبحرين ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، ع: 105 ، (د.ط) ، 1998م.
- 2- جبيلة مصطفى الزقاي: دراسة سياقية للنص المسرحي الشبابي الجزائري بين فترتي الاستعمار والاستقلال ، مقالة مدرجة في كتاب متخصص عن تجمع الباحثات اللبنايات "الممارسات الثقافية للشباب العربي" ، الكتاب الرابع عشر ، لبنان ، (د.ط) ، 2009م-2010م.
- 3- رياض عصمت: المسرح التراثي: الطيب الصديقي مثالا ، مجلة المستقبل ، مركز دراسات الوحدة العربية ، لبنان ، ع: 383 ، (د.ط) ، يناير: 2011.
- 4- سعادة فاطمة: مسيرة المسرح الوطني الجزائري- ريرتوار المسرح الجزائري على مشارف نصف قرن من الإبداع - ، مجلة الثقافة ، العدد الممتاز ، الجزائر ، رقم: 607 ، (د.ط) ، 2005.
- 5 سعد الدين بن أبي شنب: المسرح الجزائري لمدينة الجزائر ، مجلة الثقافة ، الجزائر ، ع: 55 ، (د.ط) ، يناير- فبراير 1980م.
- 6- عبد الحميد بورايو: رواية القصص الشعبي الجزائري ، مجلة الرؤيا الجزائرية ، الجزائر ، ع: 1 ، (د.ط) ، 1982م.
- 7- عبد الكريم برشيد: المسرح العربي يبحث عن المسرح العربي ، مجلة الثقافة ، المغرب ، ع: 110-111 ، (د.ط) ، سبتمبر- ديسمبر 1995م.
- 8- علي الراعي: المسرح في الوطن العربي ، سلسلة عالم المعرفة ، مطابع الوطن ، الكويت ، ع: 248 ، ط: 2 ، 1999م.
- 9- محمد محبوب اسطنبولي: أضواء حول المسرح الجزائري ، مجلة آمال ، الجزائر ، ع: 35 ، (د.ط) ، أكتوبر 1993م.
- 10- مخلوف بوكروح: ملامح عن المسرح الجزائري ، مجلة امال ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع مركب رغبة ، الجزائر ، ع: 5 ، (د.ط) ، 1982م.
- 11- نصر الدين صبيان: ظهور الحركة المسرحية في الجزائر بين التأثير الأجنبي الفرنسي و التأثير العربي المشرقي ، مجلة الكاتب العربي ، سوريا ، السنة 4 ، ع: 13 ، (د.ط) ، 1985م.

ز- اللقاءات

- 1- لقاء شخصي مع مدير المسرح الجهوي بقسنطينة السيد : محمد الطيب دهيمي ، موضوع اللقاء (عن تجربة المسرح الجهوي في الإبداع الجماعي) ، يوم: 2012/02/06 ، الساعة: 10:25.
- 2- لقاء شخصي مع مدير قسم الإنتاج المسرحي بالإذاعة الوطنية الأستاذ: محمد شنيوني ، موضوع اللقاء (عن تجربة الإذاعة الوطنية في الإبداع الجماعي المسرحي) ، يوم: 2012/02/26 ، الساعة: 11:15.
- 3- لقاء شخصي مع المخرج 'محمد بلعروسي' بالمسرح الجهوي لوهران ، موضوع اللقاء (عن تجربة المسرح الجهوي في الإبداع الجماعي) ، يوم: 2012/03/10 ، الساعة: 11:00

4- لقاء شخصي مع مدير المسرح الجهوي بأم البواقي السيد : لطفي بن السبع ، موضوع اللقاء (عن تجربة المسرح الجهوي بباتنة في الإبداع الجماعي) ، يوم: 2012/05/07م ، الساعة: 10:30.

ح- المراسيم التشريعية

1- مرسوم رقم 63-12 الصادر بتاريخ : 8 جانفي 1963م. الخاص بالتنظيم المسرحي الجزائري.

ط- المواقع الإلكترونية

1- أحمد بلخيري " التمثيل والظواهر والمسرح: مجلة فكر ونقد ، ع: 15 ، http://www.aljabriabed.net/n15_06belkhiri.htm

تاريخ النشر : جانفي 1999م ، تاريخ الإطلاع عليه : 2011/11/15م.

2- احمد شرقي: المسرح العربي بين الاستعارة والتقليد ، يومية ايلاف ، ع: 4535 ، <http://www.elaph.com/web/culture>

تاريخ الإطلاع عليه: 2013/02/27م ، تاريخ النشر: 2012/12/25

3- جميل حمداوي: هل عرف الأمازيغيون المسرح قديما ؟ <http://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=104118>

الحوار المتمدن ، ع: 1990 ، تاريخ النشر: 2007/07/28م ، تاريخ الاطلاع عليه: 2011/11/15م.

4- عباس لطيف: مقارنة في الخطاب المسرحي العراقي استقصاء الظواهر ورؤى التجريب ، ، <http://cinema-masrah.com>

أسبوعية الصوت الآخر ، ع: 454 ، تاريخ الإطلاع عليه: 6 جانفي 2011. تاريخ النشر: 2010/10/08

5- <http://ar.wikipedia.org/wiki/%D8>

6 - <http://ejabat.google.com/ejabat/thread?tid=4c>

7- <http://www.marefa.org/index.php/%D9>.

فهرس ومحتوى

مقدمة.....أ- ح

مدخل: المسرح الجزائري سؤال الهوية والمرجعية 26-7

الفصل الأول: المسرح الجزائري من التأسيس إلى التأصيل..... 72-27

أولا/ البوادر والتطعيمات الأجنبية و المشرقية شكلا ومضمونا..... 29

1/ البوادر الأجنبية الفرنسية..... 29

2/ البوادر العربية المشرقية..... 37

ثانيا/ بدايات المسرح الجزائري..... 41

ثالثا/ مراحل تطور المسرح الجزائري..... 56

الفصل الثاني: الإبداع الجماعي في المسرح الجزائري المعاصر..... 117-73

أولا/ الإبداع الجماعي في المسرح نظرة حول المصطلح..... 74

1/ مفهوم النص المسرحي..... 75

2/ مفهوم الإخراج المسرحي..... 79

ثانيا/ أسباب التأليف الجماعي..... 85

ثالثا/ واقع الإبداع الجماعي في المسرح الجزائري المعاصر..... 93

1/ تجربة التأليف الجماعي..... 94

2/ تجربة الإخراج الجماعي..... 99

103.....رابعاً/ أبعاد المسرحيات ذات الإبداع الجماعي

106.....1/ الأبعاد التاريخية

109.....2/ الأبعاد الاجتماعية

113.....3/ الأبعاد السياسية

117.....4/ الأبعاد الثقافية

الفصل الثالث: البناء الفني للمسرحيات ذات الإبداع الجماعي

- أعمال المسرح الجهوي لوهران نموذجاً - 118-224

120.....أولاً/ الشخصيات

146.....ثانياً/ الزمان والمكان

173.....ثالثاً/ الحوار واللغة

194.....رابعاً/ الصراع

215.....خامساً/ الحكمة

229-225.....الخاتمة

239-230.....قائمة المصادر و المراجع

242-240.....فهرس الموضوعات

243.....فهرس الأشكال

فهرس دهفشكل

الشكل رقم "1" يمثل منحى التوتر الدرامي في مسرحية "الاختيار" ص 217

الشكل رقم "2" يمثل منحى التوتر الدرامي في مسرحية "المائدة" ص 219

الشكل رقم "3" يمثل منحى التوتر الدرامي في مسرحية "المنتوج" ص 221

الشكل رقم "4" يمثل منحى التوتر الدرامي في مسرحية "الرجوع" ص 223

فصل الأول: المسرح الجزائري من الثمانين إلى التسعين

أولا/ البوادر والتطعيمات الأجنبية والمشرقية شكلا ومضمونا

1/ البوادر الأجنبية الفرنسية

2/ البوادر العربية المشرقية

ثانيا/ بدايات المسرح الجزائري

ثالثا/ مراحل تطور المسرح الجزائري



الفصل الثاني: الإبداع الجماعي في المسرح الجزائري المعاصر

أولا/ الإبداع الجماعي في المسرح نظرة حول المصطلح

1/ في مفهوم النص المسرحي

2/ في مفهوم الإخراج المسرحي

ثانيا/ أسباب التأليف الجماعي

ثالثا/ واقع الإبداع الجماعي في المسرح الجزائري المعاصر

1/ تجربة التأليف الجماعي

2/ تجربة الإخراج الجماعي

رابعا/ أبعاد المسرحيات ذات الإبداع الجماعي

1/ الأبعاد التاريخية

2/ الأبعاد الاجتماعية

3/ الأبعاد السياسية

4/ الأبعاد الثقافية

الفصل الثالث: البناء الفني للمسرحيات ذات اللبلاع الجماعي

- أعمال المسرح الجهوي لوجدة غوجا -

أولا/ الشخصيات

ثانيا/ الزمان والمكان

ثالثا/ اللغة والحوار الدرامي

رابعا/ الصراع

خامسا/ الحبكة

مداخل

الحسرم الجزلاري سؤلا الهوية والجمعية

مقدمة

وحي غفر

فائده: المصادر والمراجع

لغزسی