الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد الصديق بن يحي – جيجل –

كلية الآداب واللغات
الرقم التسلسلي:

قسم اللغة والأدب العربي

عنوان المذكرة:

دراسة موضوعاتية في مسرح عز الدين جلاوجي

مذكرة مكملة لمتطلبات شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي
تخصص: أدب حديث ومعاصر

إعداد الطالبتين:
– آمنة حلاسة
– يسمين بودربالة

إشراف الدكتور:
– محمد سليمان قارة

أعضاء اللجنة المناقشة:

د.عبد المالك مسعودان	أستاذ مساعد – أ– جامعة جيجل	رئيسا
د.محمد سليمان قارة	أستاذ محاضر – ب– جامعة جيجل	مشرفا ومقررا
د. عبد العالي زغيلط	أستاذ محاضر – ب– جامعة جيجل	مناقشا

السنة الجامعية: 2020/2019

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد الصديق بن يحي – جيجل –

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي:

عنوان المذكرة:

دراسة موضوعاتية في مسرح عز الدين جلاوجي

مذكرة مكملة لمتطلبات شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: أدب حديث ومعاصر

إعداد الطالبتين:

– آمنة حلاسة

– يسمين بودربالة

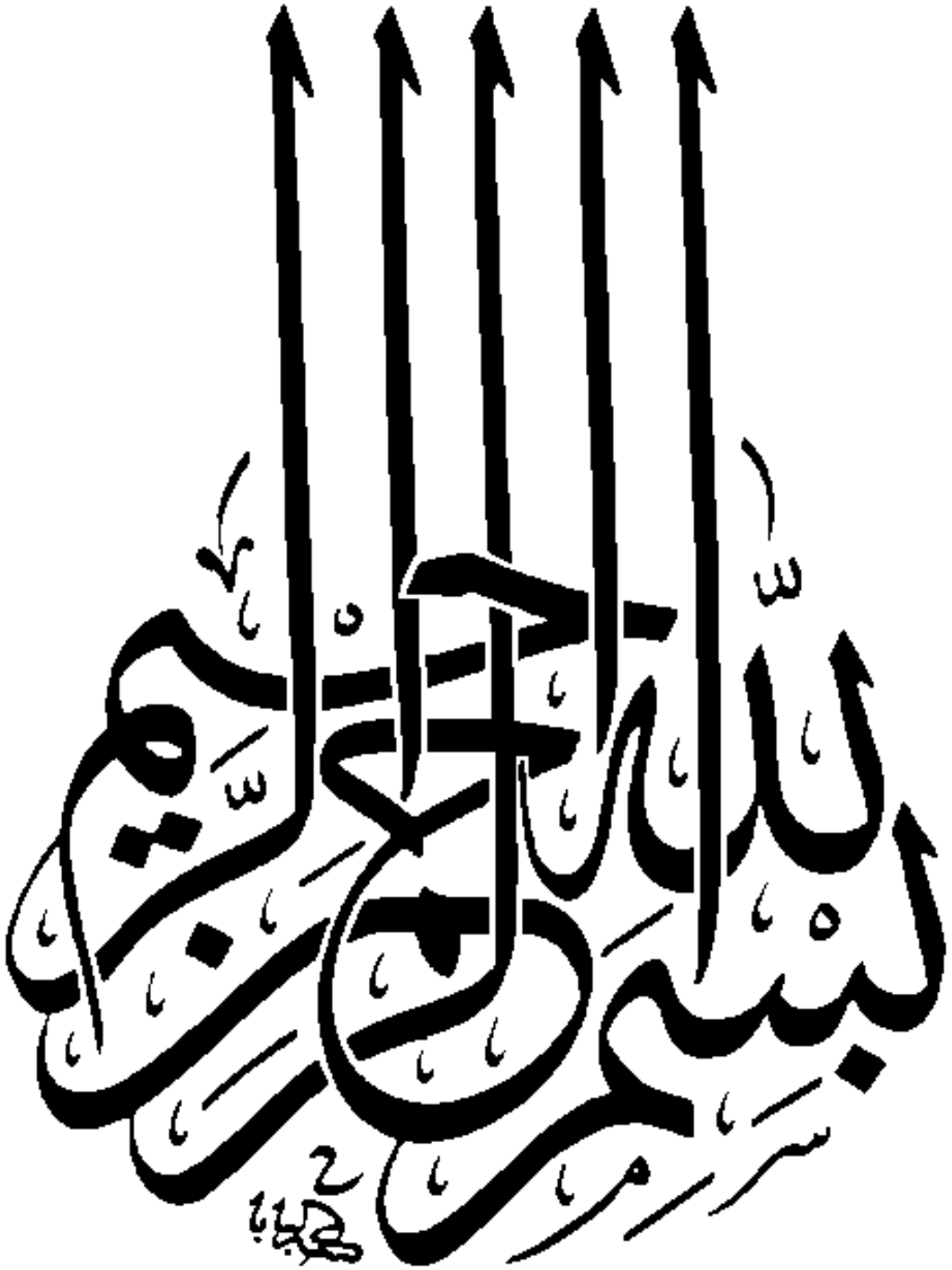
إشراف الدكتور:

– محمد سليمان قارة

أعضاء اللجنة المناقشة:

د.عبد المالك مسعودان	أستاذ مساعد – أ– جامعة جيجل	رئيسا
د.محمد سليمان قارة	أستاذ محاضر – ب– جامعة جيجل	مشرفا ومقررا
د. عبد العالي زغيلط	أستاذ محاضر – ب– جامعة جيجل	مناقشا

السنة الجامعية: 2020/2019


بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

يسعدنا أن نتوجّه بأسمى عبارات الشكر والامتنان إلى:

*الدكتور "قارة محمد سليمان"، لقبوله الإشراف على هذا العمل وتوجيهه لنا في كل خطوة من خطوات الدراسة وصبره على عثراتنا وجهده في تصويب أخطائنا.

*الأديب "عزالدين جلاوجي"، لتسهيله حصولنا على أبرز مصادر البحث ولتعبه لأجل إغناء المكتبة الجزائرية بالنصوص المسرحية الراقية.

كما نتقدم بالشكر إلى أعضاء لجنة المناقشة الذين نرجو أن نستفيد من ملاحظاتهم القيّمة.

إلى كل من يبحث عن مستقبل مسرحي أجمل في الجزائر،

لكم منّا فائق الاحترام والتقدير.

إهداء

إلى التي قيل عنها الجنّة تحت أقدامها، التي أنارت دربي وغمرتني بالحب والحنان والدعوات

يا من فرحت لفرحي وحزنت لحزني

إلى أمي قرة عيني

إلى رمز عزتي، الذي أحمل اسمه بكل فخر واعتزاز

إلى من وهبني الحياة وكان لي درع أمان

أبي الغالي

إلى سندي في الحياة التي تحلو بهن الأيام واللحظات أخواتي حياة، نعيمة.

إلى من تحمّلت معي عناء البحث ومشقته، الصديقة العزيزة "ياسمين".

إلى الصديقات العزيزات: بشرى، مريم.

آمنة

إهداء

إلى من ربتني فأحسنت تربيتي، وعلمتني فأحسنت تعليمي، نبع الحنان ومبعث الأمان

أمي الغالية.

إلى من تعب وذلل الصعاب من أجلي، فكان رمزًا للعطاء وسندي في هذه الحياة

أبي الغالي.

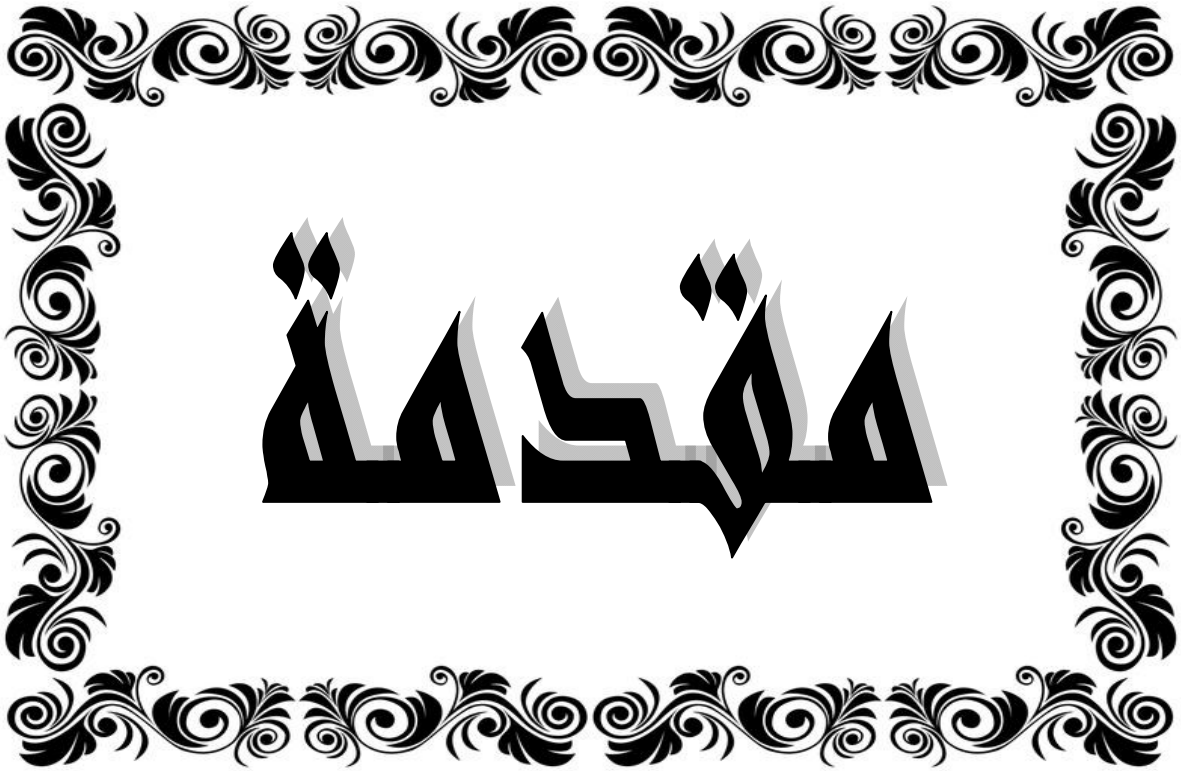
إلى القلوب التي أحاطتني بالحب ورافقتني في دروب الحياة،

إخوتي: هيثم، يوسف، إيمان، فلة، آية، والغالية جمانة.

إلى زميلتي التي شاركتني عناء البحث ومشقته "آمنة".

إلى الصديقات: بشرى، مريم، هاجر.

ياسمين


مقدمة

يعدّ المسرح من بين الأجناس الأدبية التي سجلت حضورًا في الأدب الجزائري، فقد استطاع هذا الأخير أن يتبوأ مكانة مرموقة في ميدان الأدب، وذلك لكونه أكثر الفنون قدرة على التواصل مع النفوس البشرية؛ فهو يعبّر عن رغبات الإنسان وأفكاره وآلامه وأحلامه، وبالتالي فهو يحاكي الواقع المعاش بكل تفاصيله اجتماعيا، سياسيا اقتصاديا وحتّى ثقافيا؛ أي أنّه يتماشى والتطورات الحاصلة في المجتمع في مختلف المجالات.

وبذلك أضحى من أهم الوسائل التثقيفية الإعلامية التي يُعبَّرُ بها عن واقع الشعوب، فكُتّاب المسرح في الجزائر خاصة على اختلاف مشاربهم سخَّروا طاقاتهم الإبداعية للحفاظ على هذا الهدف النبيل الممثل في التعليم والتهذيب أولا والإمتاع ثانيا. فبرزت عديد المواضيع والمضامين داخل النص المسرحي اِهتمت الموضوعاتية بمعالجتها على اعتبار أنّها من أبرز المناهج النقدية التي حاولت الوصول إلى مقاربة لدراسة العمل المسرحي. ولأنّ المقال لا يتضح إلاّ بمثال كانت مسرحيات الأديب "عزالدين جلاوجي" حقلا خصبا للتطبيق، كونها تحفل بعديد المواضيع التي مسّت الواقع الجزائري.

وممّا لا شكّ فيه ينضوي هذا الموضوع على أهمية كبيرة جعلته محط اهتمامنا، ممثّلة في تسليط الضوء على آراء الكاتب في مختلف المشاكل داخل المجتمع قصد نشرها بغرض التوعية، فالمبدع مربٍ ولو بدرجة أقل، وكذا تقديم لمحة عن الفن المسرحي في الجزائر المرتبط بقضايا العصر حتّى جعل مختلف الأفكار حيّة.

وبذلك كان عنوان الدراسة "دراسة موضوعاتية في مسرح عزالدين جلاوجي"، ومنه جاءت إشكالية البحث والتي تتمحور حول نظرة "عزالدين جلاوجي" للقضايا الوطنية والإقليمية، ومدى تأثيره على ميدان المسرح في الجزائر من الناحية الموضوعاتية. والتي تولّدت عنها مجموعة من التساؤلات الفرعية هي:

1- ما هي الإضافة التي قدّمها "جلاوجي" للمسرح الجزائري، وإلى أي مدى استطاع أن يعكس الواقع المعاش؟.

2- كيف يمكن تقييم مسار المسرح في الجزائر؟ وما هي أبرز المصادر التي استقى الكتاب منها مواضيعهم؟.

3- كيف تلقى ميدان المسرح الموضوعاتية؟ وكيف وظّفه في دراسة النصوص؟ وما هي أبرز الأسس والآليات التي قام عليها هذا المنهج؟.

ومنه جاء تقسيم البحث ليخدم الإشكالية الكبرى كالآتي:

- الفصل الأول المدرج تحت عنوان "الموضوعاتية الماهية والأصول"، حاولنا من خلاله الإحاطة بتفاصيل هذا المنهج، فكان به مبحثان الأول موسوم بـ"الموضوعاتية: المصطلح، المفهوم، المنهج"، والثاني بـ"الموضوعاتية وتداخل المناهج".
- الفصل الثاني المعنون بـ "المسرح الجزائري: سؤال الهوية والمرجعية" بدوره ينقسم إلى قسمين، الأول تطرّقنا فيه إلى نشأة المسرح الجزائري وتأسيسه من أصوله التاريخية وصولا إلى أبرز رواده، والقسم الآخر خصّصناه لدراسة مصادر تأليف المسرح الجزائري.
- أمّا الفصل الثالث فكان تطبيقيا تحت عنوان "دراسة موضوعاتية لتجربة عزالدين جلاوجي المسرحية" حاولنا من خلاله دراسة وتحليل نماذج من مسرح "عز الدين جلاوجي"، وفق المنهج الموضوعاتي، فجاء تقسيمه على ثلاث مباحث عكست لنا أبرز مواضيع نتاجاته الإبداعية، هي الموضوعات التاريخية، السياسية والاجتماعية.
- وفي الأخير جاءت الخاتمة حوصلة لأهم النتائج المتوصل إليها خلال هذا البحث، مع ملحق يضم سيرة مقتضبة للمؤلف وملخصات لعدد من المسرحيات المعتمدة.

وقد تطلّبت هذه الدراسة الجمع بين العديد من المناهج في مقدمتها المنهج الموضوعاتي، كونه محور الدراسة ونلمسه في الجانب التطبيقي، وكذا المنهج التاريخي من خلال عرض الجذور التاريخية للمسرح في الجزائر، وكذا

التتبع الزمني للمسرحيات، إضافة إلى ذلك هناك المنهج الوصفي التحليلي الذي عُنِيَ بوصف الظاهرة -الموضوعاتية، المسرح- وشرحها لأجل إيضاحها وإستخراج العلاقة بينها.

تجدر الإشارة إلى أهم الجهود التي سبقت دراستنا والتي كانت لنا عمادا مهما في بناء العمل البحثي وهي كالتالي:

1- أحمد بيوض: المسرح الجزائري [1926-1989].

2- سعيد علوش: النقد الموضوعاتي.

3- عزالدين جلاوجي: النص المسرحي في الأدب الجزائري - دراسة نقدية-.

أمّا عن الأسباب التي دفعتنا إلى اختيار هذا الموضوع فتنقسم إلى قسمين، الأول ذاتي راجع إلى الرغبة في ولوج ميدان المسرح الجزائري، وكذا الإعجاب الشخصي بهذا الأديب من خلال الإطلاع على مختلف أعماله المسرحية والروائية، ومنه الرغبة في معرفة أكثر القضايا حضورًا في نتاجاته الإبداعية. إلى جانب ذلك هناك أسباب ودوافع موضوعية تمثلت فيمايلي:

1- قلّة الدراسات الأكاديمية في ميدان المسرح والموضوعاتية على حدّ السواء، خاصة وأنّنا نلمس تهميشا واضحا للمسرح في الجزائر.

2- أعمال "عزالدين جلاوجي" حقل خصب لتطبيق المنهج الموضوعاتي كونها تثير قضايا عدّة.

3- الإسهام في الحركة النقدية المسرحية ولو بجزء ضئيل.

4- الإطلاع على كل ما له صلة بالمنهج المعتمد، من حيث المفاهيم، الأسس، الآليات وحتّى مصادره ورواده.

وبطبيعة الحال كل بحث أو دراسة لها أهداف يُراد الوصول إليها، ونحن هنا لم نَحِدْ عن هذه القاعدة فقد حاولنا تحقيق جملة من المقاصد أهمها:

1- إستبيان الدور الذي لعبه "عزالدين جلاوجي" في تطوير المسرح الجزائري نحو الأمام والإضافة التي قدّمها لهذا النوع الأدبي.

2- إظهار الجانب الإيجابي للمسرح والرسالة النبيلة التي يقدّمها في معالجة القضايا السائدة في المجتمع.

3- التأكيد على أهمية المسرح والعمل على النهوض به فهو مقياس لوعي الأمم والشعوب.

وكأي بحث اعترضتنا صعوبات وعقبات أثناء إنجازه، بدت لنا هيّنة ومستساغة في نهاية المطاف نذكر من بينها:

1- الظرف الصحي العالمي الناتج عن جائحة كورونا –كوفيد19، إذ حالت دون فعل كثير من الأمور أبرزها التواصل المباشر والتنقل لاقتناء الكتب للحصول على المادة العلمية.

2- تشعب المادة العلمية واتساعها الأمر الذي جعل ضبطها داخل المتن صعبًا.

3- التهميش الحاصل في ميدان المسرح في الجزائر حال دون الحصول على المراجع المرجوة والمراد اعتمادها الأمر الذي اضطرنا إلى تغييرها في أغلب الأحيان.

إلاّ أنّ هذه العراقيل لم تثن فينا عزيمة البحث والإرادة على العمل لتقديم دراسة نقدم من خلالها أشياء جديدة تكون نقطة انطلاق لباحثين من بعدنا لإعمال مسار البحث والتقصي في ميدان المسرح والموضوعاتية على حد السواء.

في الأخير لا يسعنا إلاّ أن نتقدم بالشكر للأستاذ المشرف "قارة محمد سليمان" على قبوله الإشراف على هذه الدراسة، وكذا على نصحه لنا خلال مراحل إنجاز العمل، فله منّا فائق الاحترام والتقدير.

الفصل الأول:

الموضوعاتية الماهية والأصول

المبحث الأول: الموضوعاتية (المصطلح، المفهوم، المنهج).

1- الموضوعاتية المفهوم وإشكالية المصطلح.

2- أسس وخصائص المنهج الموضوعاتي.

3- آليات المنهج الموضوعاتي.

المبحث الثاني: الموضوعاتية وتداخل المناهج.

1- مصادر المنهج الموضوعاتي.

2- رواد المنهج الموضوعاتي.

3- النقد الموضوعاتي المسرحي.

4- نقد المنهج الموضوعاتي.

المبحث الأول: الموضوعاتية (المصطلح، المفهوم، المنهج).

1- الموضوعاتية: المفهوم وإشكالية المصطلح.

أ- إشكالية المصطلح:

إتفق أغلب النقاد والباحثين في ميدان النقد الأدبي على أنّ مصطلح "موضوعاتية"، مصطلح خلافي بامتياز؛ إذ ظهرت حوله مسائل وإشكالات عديدة حالت دون الحصول على مصطلح عربي موحد، وذلك راجع بالدرجة الأولى إلى تلقي الدراسات العربية للمصطلح الغربي "Thématique" ترجمةً وتعريبًا، إذ عرف هذا الأخير في اللّغة العربية دلالات واشتقاقات عديدة حالت دون الإقرار بمصطلح على حساب الآخر.

هذا الرأي أكدّه "جميل حمداوي" حيث قال: «**من الصعوبة بمكان، تحديد المفهوم اللّغوي للنقد الموضوعاتي بكل دقة ونجاعة؛ نظرا لتعدد مدلولاته الاشتقاقية والاصطلاحية، هذا وقد أثار المصطلح الأجنبي للموضوعاتية (thème/thématique/thématiser) تذبذبا في الترجمة، رافقه تعدد المصطلحات المقابلة له في الحقل الثقافي العربي**»[1]، ومن هذا المنطلق نجد بأنّ الناقد "جميل حمداوي" قد أكدّ فعلا على مسألة الاختلاف وعدم وجود اتفاق وكذا صعوبة تبني مصطلح واحد يرضي جميع الأطراف، وقد أرجع ذلك إلى أنّ المصطلح الغربي نفسه به عدم اتفاق، إذ نجد ثلاث مصطلحات أساسية يمكن القول أنّها دلالة للأمر نفسه، وبالتالي فإنّه من الطبيعي أن يكون هناك في الدرس العربي عديد المفاهيم المقابلة لهذه الأخيرة.

وغير بعيد عن القول السالف الذكر نجد ناقدًا آخر هو "يوسف وغليسي"، الذي وقف عند نفس المشكلة لكن تناولها حسب وجهة نظره الخاصة حين قال: «**المؤكد، في البدء، أن هذا الخطاب قد تعثر في العتبة**

(1): جميل حمداوي: المقاربة النقدية الموضوعاتية، مكتبة المثقف، ط1، 2015، ص6.

الأولى، وأخفق في العثور على المصطلح المفتاحي (المتفق عليه) الذي يتيح له الولوج المنظم إلى أعماق المنهج النقدي»[1]؛ أي أنّ الخطاب النقدي العربي قد تعثر في تلقي مفهوم الموضوعاتية وأخفق في الحصول على مصطلح موحد يلج به أغوار المنهج، فعلى عكس "حمداوي" أرجع "وغليسي" هذا الإخفاق في تحديد مصطلح واحد إلى قصور لدى الدارسين العرب بالدرجة الأولى، إذ لم يتمكنوا من العثور على مفهوم يجمع الكل، وهذا ساهم في تذبذب تلقي المنهج النقدي ككل فإذا كان الأساس عليه خلاف فمن المستحيل فك شفرات المنهج والغوص في أعماقه، وبالتالي سيظل مجرد حبر على ورق لن يضيف جديدًا للساحة النقدية العربية.

بالتالي على ضوء ما قلنا سابقا نعرف بأنّ الموضوعاتية كمصطلح عليه خلاف، وقبل أن نعرض مختلف المصطلحات التي وردت كدلالة على هذا المنهج، تجدر الإشارة إلى أنّ كلمة "موضوعاتية" في لغتنا العربية تشتق من كلمة "موضوع"، التي تنحدر أساسا من الجذر اللّغوي "وضع"، إذ ورد مثلا في "القاموس المحيط": «**وَضَعَ يَضَعُ وَضْعًا ومَوْضوعا: حَطَّهُ، وعنه حط من قدره**»[2]. كما ورد في "المعجم الوسيط": «**وَضَعَ، يَضَعُ وَضْعًا وموضوعا: أسرع في سبره، والموضوع: المادة التي يبنى عليها المتكلم أو الكاتب كلامه، ومن الأحاديث: المختلق، وفي الفلسفة: المُدْرك ويقابل الذات، والموضوعية: منحى فلسفي يرى أنّ المعرفة إنّما ترجع إلى حقيقة غير الذات المدركة**»[3].

أمّا في "كتاب العين" فنجد: «**وَضَعَ، يَضَعُ، والوَضْعُ: مصدرُ قولِك**»[4].

نستشف من هذه التعاريف عدّة معان أبرزها: الوضع دلالة على الافتراء والاختلاق أو على معــرفة أصول

(1): يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي – مفهومها وأسسها. تاريخها وروادها، وتطبيقاتها العربية–، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1428هـ–2007م، ص131–132.

(2): مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزأبادي: القاموس المحيط، دار الفكر، لبنان، دط، 1426هـ–2005م، ص694.

(3): مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط4، 1426هـ–2005م، ص1039–1040.

(4): الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، ط1، 2004م، ص906.

العلم بينما الموضوع فهو المصدر أو المادة التي ينطلق من خلالها الكاتب أو المتحدث ليبني كلامه، كما نجد أنّ الموضوعية عكس "الذاتية".

بعد هذه المقدمة المعجمية نجد "سعيد علوش" قد عرّف "الموضوع" بقوله: «**الموضوع شيء مادي، ينتجه مجتمّع، ويمتلك وظيفة، عند الإنسان عامة، وترتبط الوظيفة بـ (الموضوع)، في كوده السوسيو– ثقافي**»[1] وهو الأمر الذي يتداخل إلى حدّ ما مع التعريفات اللّغوية.

إذن مصطلح thématique مشتق من كلمة thème؛ الذي هو بمعنى موضوع، غير أنّ هذا لا ينفي وجود معاني أو مصطلحات أخرى للدلالة على الأمر نفسه من مثل: تيمة، تيم، مضمون، فكرة، مفهوم، جذر معنى غرض وذلك استنادًا إلى قربهم في الدلالة فمثلا "تيم" عبارة عن: «**اصطلاح انطباعي إلى حد بعيد يستعمله (ج.ب.ويبر) في معنى التناص، ويطلق (التيم) على صورة ملحة ومتفردة نجدها في عمل كل كاتب، معدّلة بحسب منطق التماثل، ويفسر (التيم) كحدث لصدمة تعود لأوائل شباب الكاتب**»[2]. ونلاحظ هنا التركيز على الجانب الذاتي إلى حدّ كبير واعتباره أصل لكل المواضيع في الأعمال الإبداعية.

نجد كذلك مصطلح "المعنى" الذي هو: «**مصطلح رائج يدل على علامة، ينتمي إلى السيميوزيس ودراسته هي موضوع الدلالة. ومعنى الكلمات يسجله الكود طبقا لمعيار، ويطلق أثر المعنى على كل دلالة مأخوذة من علامة أو علامات في الخطاب**»[3]. وعلى هذا الأساس نجد بأنّ المعنى كذلك هو غوص في أعماق العمل الإبداعي لأجل معرفة كنهه على اعتبار أنّ المعنى «**مرتبط بالمواقف والمعتقدات والأغراض والأسباب والتبريرات التي يستخدمها الناس في الحياة اليومية، إنّه يدل على شيء يهمنا، وبالتالي فهو موجه**

(1): سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1405هـ-1985م، ص231.

(2): المرجع نفسه، ص56.

(3): المرجع نفسه، ص155.

لأفعالنا»[1]، وهذا يؤكد على ارتباطه الوثيق بذاتية المبدع وشخصه إلى حد ما. إضافة إلى ذلك نجد مصطلح "الجذر"، إذ ظهرت في النصف الثاني من القرن العشرين في فرنسا «**نظرية نقدية اتخذت من كلمة thème ومشتقاتها اسما لها، لكنها لم تتبناها بمعناها المتعارف عليه وهو موضوع أو فكرة رئيسية، بل بمعنى أصل أولي أو جذر غائر في التربية الإبداعية للأديب ومن هنا كان المصطلح العربي "النظرية الجذرية" أنسب تسمية لهذه النظرية لتجنب استعمال كلمة "موضوعي" ... التي تعني عكس ما هو ذاتي**»[2]، وعليه فالجذر هو الأصل أو المصدر الأولي؛ أي الأساس الذي يقوم عليه العمل الأدبي. وكذا ورد في الدراسات العربية مصطلح "الفكرة" التي هي «**نموذج عقلي للأشياء الحسية، تصور ذهني يتجاوز عالم الحس**»[3]؛ وهنا نجد ارتقاء وسمو في التعامل مع النص الأدبي ومع ذلك حافظ على الرؤية الذاتية للمبدع فالتصور الذهني للأشياء يتم وفق طريقة تفكير الأديب نفسه، ومنه كانت هذه عينة من المصطلحات التي وردت في الدراسات النقدية العربية، وانطلاقا من هذا الخلط ظهرت عديد التسميات لهذا المنهج أبرزها: المضوعاتية، التيماتية، التيمة، الغرضية الجذرية المضمونية، الموضوعية، المدارية، ورغم كل هذه الاختلافات السالفة الذكر حول المصطلح، إلاّ أنّ الدارسين قد أكدوا على أنّ منها من يقارب الصواب ومنها ما هو بعيد دلاليا وكأمثلة على هذا النوع الأخير مصطلح "موضوعية" كمقابل لمصطلح "موضوعاتية"، إذ اتفق معظمهم على اعتبار هذا النسب أمر خاطئ وبعيد كل البعد عن جوهر الدراسة أو المنهج في حدّ ذاته، وهذا ما ذهب إليه "يوسف وغليسي" حين قال: «**ينفرد عبد الكريم حسـن ومعه قلّة من النقاد والمترجميـن لعل أشهرهم الطاهر مكي بالحرص إلى النسبة إلى المفرد**

(1): جمال بلقاسم: معجم مصطلحات النقد الثقافي، مخطوط، ص303.

(2): نبيل راغب: موسوعة النظرية الأدبية، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان، القاهرة، ط1، 2003، ص272.

(3): سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص168.

(**الموضوعي**) **وتفادي النسبة إلى الجمع** (**الموضوعاتي، المواضيعي**)»[1]، فمصطلح "موضوعي" يؤدي بدوره إلى الخلط بين منهج يدرس الموضوعات وبين ثنائية الموضوع والذاتي، فالذاتية لازمة من لوازم المنهج الموضوعاتي والأخذ بتسمية "موضوعي" يحارب هذه النقطة.

كنتيجة يمكن القول:

- نجد عديد المقابلات لمفهومي الـ thème و thématique في المعجم النقدي العربي، مثل: موضوع، جذر، مدار، مضمون، بؤرة، موتيف، ساق غرض... بالنسبة للأول. والأمر نفسه للمفهوم الثاني الذي يقابله: موضوعاتية، مواضيعية، تيماتيكية، مضمونية جذرية، غرضية، مدارية....

- يزداد حال الترجمة العربية سوءًا للمصطلح كلما زادت المصطلحات الأجنبية المجاورة دلاليا لكلمة thème من نوع: objet، radical، sujet، motif، topique...[2].

عند نهاية الحديث نؤكد على أنّ مصطلحي "الموضوع" وفي مقابلة "الموضوعاتية" هما الأكثر انتشارًا والأنسب للدلالة على جوهر هذا المنهج؛ إذ تفوقا على سائر البدائل الاصطلاحية وحققا استعمالا واسعا وذلك راجع لقدرة المادة اللّغوية العربية "موضوع" على الإحاطة بالمفهوم الغربي إلى حدّ بعيد حسب ما قال به عديد النقاد.

ب- المفهوم:

إنّ النقد الموضوعاتي سواء في الدراسات الغربية أو العربية له تعاريف متنوّعة ومختلفة باختلاف وتباين مرجعيات النقّاد والدّارسين وطريقة تطبيقهم لهذا المنهج، ولعلّ تعدّد المدلولات الاصطلاحية والأدوات الإجرائية

(1): يوسف وغليسي: التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري – بحث في ثوابت المنهج وتحولاته العربية ومحاولات تطبيقه-، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 1438هـ-2017م، ص85.

(2): ينظر: المرجع نفسه، ص79.

وكذلك تداخل هذا المنهج مع مناهج أخرى كالمنهج البنيوي والتحليل النفسي وأيضا المنهج الموضوعي الذي يقابله المنهج الذّاتي، من بين أهم

الأسباب التي حالت دون تحديد واضح لهذا المنهج.

يقول "دانييل برجيز (Daniel Bergez)" فإنّ نشأة المنهج الموضوعاتي تعود إلى علم البلاغة القديم الذي كان يهتم بالموضعية على اعتبار أنّها عنصر مدلولي حاسم في نص من النصوص.

واتضحت أهمية مفهوم (النقد الموضوعاتي) مع تطور العلوم المقارنة في اللسانيات والأدب بداية (ق19)[1].

ونجد من بين النقاد الموضوعاتيين الذين حاولوا تحديد مفهوم "البحث الموضوعاتي" في الحقل النقدي، الناقد "سعيد علوش" الذي عمد إلى تحديد المعنى الأدبي في إطار تجربة أكثر شمولية واتّساعًا، وفي هذا الصدد يقول: «**ولهذه الغاية يجري افتراض مقاربة التردد الإحصائي للموضوعاتي الذي يمكننا ملاحقته عبر تواترات تظل غير متوفرة على قواعد ثابتة وعامة، مع أنّ بإمكاننا حصر الموضوعاتي من خلال التكرار كطريقة عادية تسمح بالإلمام المعجمي السيميائي بالموضوعاتي الأساسي والثانوي في النص**»[2].

نلمس من خلال قول النّاقد "سعيد علوش" أنّ النقد الموضوعاتي لا يمكن حصره في المقاربات الإحصائية والأشكال المعجمية المتكرّرة لأنّها تحد من عملية الابتكار والإبداع؛ على اعتبار أنّ التكرار هو مجرّد علامة وليس معيارًا يكشف عن الموضوعات أو الموضوعاتية.

وهذا الأمر يصعّب إمكانية تحديد مفهوم واضح للموضوعاتية حسب "سعيد علُّوش".

(1): ينظر: رضوان جنيدي، عبد الحميد بيقة: "النقد الموضوعاتي (الأسس والإجراءات)"، مجلة آفاق علمية، تامنغست، المجلد11، ع4، 2019، ص603.

(2): المرجع نفسه، ص604.

نفس الموقف تقريبًا أكّده "جميل حمداوي" فلم يبتعد كثيرا عن التعريف السّابق حيث يرى أنّ «**المقاربة الموضوعاتية هي التي تبحث في أغوار النص لإستكناه بؤرة الرّسالة، مع التنقيب عن الجذور الدلالية المولّدة لأفكـار النّص، قصد الوصول إلى الفكرة المهيمنة في النص وتحديد نسبة التوارد لتحديد العنصر المتكرر فكريًا سواء أكان ذلك في الشعر أم في النثر**»[1].

من خلال هذا القول نجد أنّ "جميل حمداوي" يؤكد على الجذور الدّلالية الأساسية التي تكوّن النّص وتمكن من الوصول إلى الفكرة المهيمنة فيه. ومن هذا المنطلق اقترح جملة من الرّكائز والمبادئ المنهجية لتحديد القراءة الموضوعاتية يمكن إجمالها في النقاط التالية:

- القراءة المعمَّقة للنّص بداية من القراءة الصغرى وصولا إلى القراءة الكبرى والانتقال من التصور الذّاتي إلى التصور الموضوعي.
- تقصي الموضوعات الأساسية ودلالاتها بالفهم والتفسير من خلال الدّلالات المحورية وخاصية التكرار والكلمات المعجمية.
- فهم الأفعال المولّدة للمعاني في سياقاتها النّصية المختلفة وتأويلها من داخل النص إلى خارجه والعكس من خارجه إلى داخله، مع ربط الدّلالات الواعية بغير الواعية.
- تجنب التزيد في التحليل الموضوعاتي والانتهاء عند البنية الموضوعية المهيمنة[2].

فمن خلال هذه الرّكائز يتبين أنّ المقاربة الموضوعاتية تعنى بالنص لتجنب السطحية والوصول إلى الفكرة المهيمنة فيه.

(1): رضوان جنيدي، عبد الحميد بيقة: "النقد الموضوعاتي (الأسس والإجراءات)"، ص605.

(2): ينظر: المرجع نفسه، ص605.

2- أسس وخصائص المنهج الموضوعاتي:

يقوم المنهج الموضوعاتي على مجموعة من المفاهيم النقدية تعدّ الأسس والركائز المكونة له، والتي يمكن تحديدها فيمايلي: الموضوع، المعنى، الحسية، العلاقة، التجانس، شكل المضمون، الدال والمدلول، البنية، العمق.

وفيمايلي تفصيل لأبرز هذه الأسس:

أ- الموضوع: يتحدد مفهوم الموضوع كأساس جوهري لأجل بلورة الرؤية الأساسية للموضوعاتية، فهو «**مبدأ تنظيمي محسوس أو ديناميكية داخلية، أو شيء ثابت يسمح لعالم حوله بالتشكل والامتداد، والنقطة المهمة في هذا المبدأ تكمن في تلك القرابة السرية؛ في ذلك التطابق الخفي والذي يراد الكشف عنه تحت أستار عديدة**»(1) والملاحظ على هذا التعريف أنّ الموضوع يعدّ مبدأ؛ أي أنّه المركز والأساس لأي دراسة موضوعاتية، إذ تبدأ منه وتعود إليه في نهاية المطاف، كما يقترن كذلك بالحسية، أي كل ما هو محسوس وهو الأمر الذي أكده "عبد الكريم حسن" حين قال: «**الموضوع وحدة من وحدات المعنى؛ وحدة حسية أو علائقية أو زمنية مشهود لها بخصوصيتها عند كاتب ما**»(2)، وفي ذلك تأكيد على الجانب الذاتي للموضوع، فكل أديب أو كاتب له وجهة نظر خاصة للمواضيع الموجودة في واقعه، فيعبر عنها بالطريقة التي يراها مناسبة، وكذا تأكيد على العلائقية الموجودة بين الموضوع والمعنى أيضا.

ب- المعنى: يعدّ المفهوم الثاني من المفاهيم النقدية الموضوعاتية، فالمعنى هو المنظومة الرمزية للمبدع، بحيث يصبح فيه النقد عبارة عن «**قراءات، أي مسيرات شخصية غايتها إبراز بعض البنى والكشف التدريجي عن**

(1): عبد الكريم حسن: المنهج الموضوعي – نظرية وتطبيق-، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1411هـ-1990م، ص38.
(2): المرجع نفسه، ص38.

معنى»[1]، وبالتالي فالمعنى بدوره يحتاج إلى مجموعة من المفاهيم النقدية لأجل فك أغواره.

ج- الحسية: تعدّ ركيزة بالغة الأهمية خاصة في "النقد الريشاري" على اعتبار أن الفكرة تكتمل بالواقع المحسوس فالحياة الحسية ترسم نفس الملامح للحياة التأملية عند الشاعر مثلا، وما يؤكد الأهمية التي تكتسبها هو ظهورها في عناوين كتب "ريشار" النقدية، من مثل: "أدب وحس"1954، "بروست والعالم الحسي"1974، ولتعزيز آرائه الحسية استند هذا الأخير إلى مفهومين أساسيين لعلم الظواهر هما: الوعي الحسي وإشكالية الحضور في محاولة للتأكيد على ارتباط الحس بالخيال، "فريشار" إذن يؤكد على أنّ الموضوعاتية قد استمدت بالفعل من عالم الظواهر[2]، إضافة إلى ذلك فالموضوع كما هو ملاحظ مرتبط بالحسية، أي لا وجود لموضوع خارج الواقع المحسوس، فالأديب ينطلق من الحياة الحسية في رحلته التأملية بحثا عن تجسيد أفكاره ومضامينه الخاصة.

د- العلاقة والتجانس: تجدر بنا الإشارة إلى أنّ كل موضوع يشتمل على مجموعة من الظهورات بحيث أنّ كل ظهور هو لباس للمعنى، ولهذه المعاني أصداء تثيرها بحيث تلتقي مع بعضها البعض في علاقات عديدة، ومن أنواع هذه العلاقات التي تربط بين المعاني: الجدلية، المنطقية، الخيطية، الشبكية[3]. فالعلاقة من الركائز الأساسية التي لابد منها بين المعاني، إذ إنّ الأفكار تكون متداخلة داخل المتن الإبداعي وذلك راجع إلى كون العلاقة «**سبب يستصحب به الأول الثاني**»[4] أي هناك نوع من الاتفاق والانسجام بين العناصر السالفة الذكر في أي عمل أدبي موضع العلاقة من بعضها هو الذي يفضي إلى بلوغ مفهوم التجانس الذي يتجلى في رسم مجموعة من

(1): مجموعة من الكتاب: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، تر: رضوان ظاظا- المنصف الشنوفي، عالم المعرفة، الكويت، 1417هـ-1997م، ص133.

(2): ينظر: عبد الكريم حسن: المنهج الموضوعي، ص55-60.

(3): ينظر: المرجع نفسه، ص67.

(4): رابح بوحوش: المناهج النقدية وخصائص الخطاب اللساني، دار العلوم، الجزائر، دط، دت، ص42.

العناصر المعروضة للدراسة كنظام منسق ذو خصوصية[1].

هـ- الدال والمدلول: قراءة العمل الأدبي لا يمكن بالاعتماد على المدلول وحده أو بالاستناد إلى الدال بمفرده ففي الأساس لا وجود لأحدهما دون الآخر، فالدال «**مصطلح دلالي يقصد به اللفظ الذي متى أطلق أو تخيل فهم منه معناه للعلم بوصفه**»[2]، في حين أنّ المدلول عبارة عن «**مصطلح دلالي كذلك يقصد به معنى الدال ومضمونه بالمطابقة**»[3]، وبالتالي لا يمكن فصل الدال عن المدلول.

و- البنية: إذ قدم "ريشار" للمنهج الموضوعاتي فهما جديدا انطلاقا من مفهوم البنية، فالقراءة الموضوعاتية تعني أن يتساءل الناقد عن البنى الخاصة التي تمثل الحضور الشعري إزاء الأشياء وبالتالي فالموضوعاتية تبحث عن البنية المميزة للعمل الإبداعي، ونجد بأنّ "ريشار" قد اعتمد عديد المصطلحات للدلالة على مفهوم البنية أبرزها: الهيكل، المعمارية[4].

ز- العمق: المعاني عند "ريشار" نوعان اثنان: معاني بارزة وأخرى خفيّة، ووظيفة الناقد حسبه الكشف عن المعاني الخفيّة الباطنية في أي عمل أدبي، فكلما كان النص الأدبي غامضا كان لزاما على الناقد الغوص والتوغل لفهمه فعمق العمل الإبداعي يقابل عمق العمل النقدي[5].

ومن هنا يمكن القول بأنّ أبرز خصائص هذا المنهج هي:

- يهتم الناقد الموضوعاتي بالبحث عن البنية العميقة للعمل الإبداعي ومعرفة كيف جسدها خيال المبدع.

(1): ينظر: عبد الكريم حسن: المنهج الموضوعي، ص70-71.

(2): رابح بوحوش: المناهج النقدية وخصائص الخطاب اللساني، ص40.

(3): المرجع نفسه، ص41.

(4): ينظر: عبد الكريم حسن: المنهج الموضوعي، ص85.

(5): ينظر: المرجع نفسه، ص90.

- ارتباطه بعديد المناهج.
- يعتمد على التكرار.
- دراسة النص من خلال علاقاته الداخلية.
- ارتباطه بالواقع، فالباحث ينطلق من الواقع ليصل لجوهر العمل الأدبي.
- لا يمكن تحديد جل المواضيع التي يشير إليها الأديب فالعمل نسبي مرتبط بالدارس واستنتاجاته.

3- آليات المنهج الموضوعاتي:

تتألف المقاربة الموضوعاتية من ثلاث مراحل رئيسية هي:

أ- الإحصاء: إذ يتم معرفة وتحديد الموضوع من خلال التواتر والتكرار وكذا انتشار حقل معجمي معين دون الآخر، أي لا يقوم تعيين الموضوع على مجرد الحدس أو ما أطلق عليه "ريشار" حرية المدخل، أو ذكرى من عالم الطفولة على حد تعبير "فيبير".

ب- التحليل: وذلك من خلال الفرز والتصنيف والوصف، أي البحث عن إلحاحات لسانية أو أسلوبية أو حتى رمزية وعرض العناصر المختلفة والكشف عن العلاقات الخفية بينها، ومحاولة ردها إلى مركز واحد هو الموضوع الرئيسي.

ج- البناء والتركيب: أي بناء عالم المبدع الخاص وكونه الخيالي والحسي من خلال المواد والعناصر والرموز المتوفرة للناقد لأجل الكشف عن العلاقة الموجودة بين المبدع وعمله من جهة، والموضوع والواقع من جهة أخرى[1].

(1): ينظر: جوزف لبُّس: "منهج النقد الموضوعاتي – في البحث عن النغم الضائع-"، مجلة موقع محمد أسليم، ع3، أوت2012، ص15-16. www.aslim.ma

من هذا المنطلق فالقراءة الموضوعاتية تنطلق بعمل إحصائي مرورًا بإجراء تحليلي منتهية ببناء تركيبي فالموضوع يُعرف بالكلمة الأساسية المتواترة في المتن الإبداعي والمتكررة لحد الهوس – إن صحّ القول- ثم تنتقل إلى محاولة الكشف عن العلاقات الموجودة بين الكلمات وحقلها المعجمي، أي بين الموضوعات في تداخلها مع بعضها البعض من خلال شبكة من العلاقات لنصل إلى بناءٍ متكامل في النهاية قائم على أساس تركيب العناصر والمواد المتوفرة داخل النص، ويمكن القول والتأكيد على أنّ هذه الآليات الثلاث تحديدًا، آليات أو إجراءات متداخلة ومكملة لبعضها البعض.

وعلى أساس هذه الإجراءات يمكن تحديد مجموعة من الخطوات يعتمد عليها الناقد الموضوعاتي في تحليله ودراسته للنصوص الإبداعية المختلفة هي:

- قراءة النص قراءة شاعرية عميقة ومتفتحة.
- الانتقال من القراءة الصغرى إلى القراءة الكبرى.
- تحديد مكونات النص المرجعية.
- التأرجح بين القراءة الذاتية والقراءة الموضوعية.
- البحث عن التيمات الأساسية والبنيات الدلالية المحورية والموضوعات المتكررة.
- تصنيف هذه التيمات واستخلاص الصور المتواترة.
- الاعتماد على المستوى الدلالي من خلال رصد الحقول الدلالية عن طريق إحصاء المفردات المعجمية المنتمية إليها.
- توسيع الشبكة الدلالية لهذه التيمات المرصودة دلاليا فهمًا وتفسيرًا.
- دراسة الموضوعات المستنتجة من الأثر الأدبي لأجل الوصول إلى البنية الموضوعية المهيمنة على العمل الإبداعي.

- حصر العناصر التي تتكرر بشكل لافت في المتن الأدبي.
- تحليل العناصر التي تمّ حصرها.
- جمع النتائج التي تمّ تحليلها لقراءتها تفسيرًا وتأويلًا واستنتاجًا.
- بناء قالب نموذجي مجرد يستطيع أن يستوعب داخله تفاصيل العمل الأدبي المدروس.
- ربط الدلالات المتحصل عليها سواء كانت دلالات واعية أو غير واعية بصورة المبدع الذاتية والموضوعية[1].

يتبين لنا من خلال هذه الخطوات أنّ الناقد الموضوعاتي في تحليله ودراسته للأعمال الإبداعية يعتمد على كل من التحليل والإحصاء والبناء وكل ذلك لأجل الوصول إلى الموضوع الرئيسي لهذا العمل.

المبحث الثاني: الموضوعاتية وتداخل المناهج.

1- مصادر المنهج الموضوعاتي:

ظهرت الموضوعاتية على حد تعبير كثير من النقاد كرد فعل على المناهج السابقة لها، فهي قد اعتمدت على هذه الأخيرة في إرساء مقولاتها النقدية، وفيمايلي تفصيل لأبرز المصادر والروافد التي استقى منها الدرس الموضوعاتي مبادئه:

أ- البنيوية:

البنيوية رافد مهم أغنى الحقل الموضوعاتي وأخصبه بجهازه الإجرائي الصارم، إذ اعترف "ريشار" في سياق حديثه عن المرجعيات المنهجية التي نهلت منها الموضوعاتية أنّ النقد البنيوي قد أثر في النقد "الجذري"، كما دعا "ميشال كولو" إلى ضرورة تكامل الاتجاه الظاهراتي والاتجاه البنيوي لأجل إضفاء الصرامة والدقة على الموضوعاتية

(1): ينظر: جميل حمداوي: المقاربة النقدية الموضوعاتية، ص11-13.

ويتجلى التأثير البنيوي في هذه الأخيرة من خلال الموضوعاتية المعجمية التي تأسست على المفهوم الذي يتصور أنّ الموضوع بنية دلالية كبرى أو مقولة دلالية، كما نلاحظ هذا التأثير كذلك من خلال الموضوعاتيات التي تختزل العوالم الموضوعاتية للكاتب في موضوع واحد كلي متجذر في أعماق الأديب، إذ كان هذا تأثر واضح بمفهوم الكلية البنيوي. كما تبرز مقولة "رؤية العالم" في البنيوية التكوينية، إذ تنتقل من حالتها البنيوية –رؤية جماعية- إلى حالتها الموضوعاتية –رؤية ذاتية تفسر الكون المتخيل لدى الكاتب-[1]. كما أنّ التأثير البنيوي انعكس في عناوين من الممارسات الموضوعاتية مثل: "البنى الأنثربولوجية للمتخيل" لـ: "د. ديران" سنة 1960م، "البنى الموضوعاتية للأثر" لـ:"ج.ب. فيبير ستندال" سنة 1969م، كما نشرت "م.ب.كرسودون" دراسة موضوعاتية وبنيوية لعمل "موباسان" "الفخ" سنة 1973م.

أمّا في العالم العربي نجدها بارزة من خلال "عبد الكريم حسن" "الموضوعية البنيوية –دراسة في شعر السياب-" سنة1983م، وكذا في كتابه "المنهج الموضوعي"؛ إذ وضح فيه القرابة بين المنهجين من خلال مبحثين: "مفهوم البنية"، "بين الموضوعية والبنيوية"[2].

ب- الظاهراتية:

يأخذ المنهج الموضوعاتي منبعه الفكري من الفلسفة الظاهراتية التي تزعمها الفيلسوف الألماني "إيدموند هوسرل" إذ تقوم الفلسفة الظاهراتية بالبحث في مشكلة وعي الإنسان بنفسه وبالعالم المحيط به، وقد راح النقاد الموضوعاتيون إلى استثمار هذا المبدأ من أجل بناء أدوات نقدية عملية فعالة لأجل اكتشاف جمالية النص الأدبي وبالتالي فيمكن التطرق لبعض العناصر المهمة للقاعدة الفكرية الظاهراتية التي تشكل المصدر الأول الذي يستقي منه النقاد الموضوعاتيون أفكارهم وإجراءاتهم بداية بكتابات "باشلار" إلى أعمال "جورج بولي" وغيرهم فيمايلي:

(1): ينظر: يوسف وغليسي: التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري، ص39-40.

(2): ينظر: المرجع نفسه، ص40-41.

- كل وعي هو وعي بشيء ما فلا وجود لوعي خارج موضوع يتجسد من خلاله؛ وبالتالي فهذه القاعدة تمكن الدارس من استكشاف موضوعاتية النص وتعديلاتها المتنوعة التي كونت العالم الجمالي المتخيل لهذا النص ومن ثم التوصل إلى معرفة طبيعة وعي الكاتب بالعالم.

- وجود الشيء يسبق معناه، لأنّ الإنسان هو الذي يعطي له معناه بعد أنّ يظهر له ويدركه، وبالتالي يكون الوعي بالشيء الواحد وعي متحرك ومتعدد، وموضوعاتية نص أدبي ما موضوعاتية واحدة، غير أن صور تحليلها في وعي الكاتب تختلف، وبذلك تختلف أشكال تجسيد هذا الوعي كذلك في النص الإبداعي. ويمكن اعتبار كتاب "أدب وإحساس" لـ "ريشار" من أبرز الكتب التي كشفت عن العلاقة القائمة بين الفلسفة الظواهراتية والنقد الموضوعاتي؛ ذلك أنّ أهم ما تناوله أو تطرق إليه هذا الكتاب من مواضيع: موضوع وعي الإنسان بالعالم في مجال الفلسفة والإبداع الأدبي[1].

ج- التحليل النفسي:

الفهم الموضوعاتي للظواهر استفاد بصورة عامة من التحليل النفسي، وقد برز ذلك عند "غاستون باشلار" حيث يعتبر أول من استعمله في تفسير الظواهر ولكن بطريقة فيها سخرية ونقد للتحليل النفسي بحد ذاته؛ إذ أكد على أنّ هذا الأخير يعجز عن البقاء في رحاب الموضوع الذي يدرسه بسبب انجذابه المستمر إلى حياة المؤلف التي هو مأسور بها على الدوام[2].

أمّا "ريشار" فقد اعترف بوجود علاقة بين النص الأدبي ومرحلة طفولة المؤلف بخاصة وماضيه بشكل عام، غير أنّه يحافظ على بعض من الحذر حول تحديد كيفية اشتغال هذه المرحلة الماضية في ذهن الفنان على مستوى وعيه ولاوعيه لإنتاج العمل الإبداعي، وبذلك فقد دعا إلى عدم توجيه أدوات علم النفس إلى المؤلف أو نصه

(1): ينظر: محمد السعيد عبدلي: المنهج الموضوعاتي - أسسه وإجراءاته-، مكتبة الجاحظية، الجزائر، ط1، 2011م، ص51-64.

(2): ينظر: المرجع نفسه، ص225.

الإبداعي، وإنّما توجيهها نحو القارئ لمعرفة طبيعة التفاعل الذي سيحدث بينه وبين النص[1]، ونجد كذلك في هذا الصدد نفس التوجه النفسي عند "جورج بولي" الذي تجلت الموضوعاتية عنده في اعتبارها طريقة لكشف وفهم الآخرين وبهذا يحدد وظيفته في إبراز مخاوف شخصية الكاتب باعتبارها منطلق لعدّة أفكار، وإن كان هذا الأخير قد أكد مرارا رفضه عَدَّ أعماله ضمن التحليل النفسي في قوله: «**إننا نعتقد بكل صدق بأنّه لا يمكن لأحد بأن يتهمنا بأنّ أعمالنا النقدية تنتمي إلى التحليل النفسي الفرويدي، ذلك لأنّنا نرفض ما تقوم به الفرويدية لما تُرجع كل التوترات العاطفية والصراعات النفسية إلى عقدة واحدة هي حسبها عقدة أوديب وما يلازمها من عقد أخرى**»[2].

د- الرافد الرومانسي:

النقد الموضوعاتي إيديولجيا وليدة الرومانسية، ففي القرن التاسع عشر طور التيار الرومانسي الألماني بشكل خاص نظرية تمركز العمل الفني في "وعي المبدع"، وبالتالي فليس من الغريب أن يجعل النقد الموضوعاتي من الرومانسية عصره المفضل على حد تعبير "برجز" وذلك لتخصيص كل من "ريمون"، "ريشار"، "بوليه" له عددا من الدراسات أكدوا فيها انتصارا لأدب وعي الذات، وقد جاءت هذه الدراسات كالتالي: "ألبير بيغان" (الروح الرومانسية والحلم)؛ وهو بحث عن تأثير الرومانسية الألمانية في الشعر الفرنسي، "مارسيل ريمون" (الرومانسية وحلم اليقظة)، "جون بيار ريشار" (دراسات في الرومانسية)؛ عكف فيها على دراسة أشهر شعراء المذهب الرومانسي مثل: "لامارتين"، "هيغو"، "فينيني"، "غيرين"[3].

(1): ينظر: محمد السعيد عبدلي: المنهج الموضوعاتي – أسسه وإجراءاته-، ص229.

(2): المرجع نفسه، ص232.

(3): ينظر: يوسف وغليسي: التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري، ص35-36.

هـ- الوجودية:

ظهرت كنظرية أدبية سنة 1947م عندما نشر "جان بول سارتر" كتابه (ما الأدب؟)، الذي أثار فيه قضية الأدب الملتزم الذي يفرض على الأديب أن يضع إبداعه في خدمة أهداف وطنه ومجتمعه، فجرَّد الكتابة من كل غائية أدبية محضة، وبالتالي فإنّ وظيفة الأدب الوجودي لم تعد مجرد خلق الجمال، إنّما يجب جعل الأدب خاصية من خصائص الشعور الإنساني؛ فالكتابة عند "سارتر" أسلوب معيّن في التصرف والسلوك الإيجابي، وهي عمل كاشف وتنويري وليس للأديب وجود إذا لم يبلغ رسالة واضحة إلى معاصريه؛ فالأدب هنا ذو وظيفة اجتماعية، سياسية يحتم على الأديب الوعي بقضايا مجتمعه[1]. وعلى هذا الأساس استمد النقد الموضوعاتي من الفلسفة الوجودية مفهوم الوصف، وكذا مفهوم الخيار؛ أي أنّ المبدع له خيار الإبداع في أيّ موضوع يشكل هاجسا له، «**وحتى أنّ بعض الدارسين قد ألحقوا سارتر بالموضوعاتية وعدوه ناقدا لها**»[2] وأبرزهم الباحث الأكاديمي "علي زغينة" في دراسة تحت عنوان (هاجس الحرية في الشعر العربي المعاصر)، وذلك لاهتمامه بتبليغ رسالة أو قضية من وراء أيّ عمل أدبي.

و- الأسلوبية:

الأسلوبية هي علم الأسلوب أو تطبيق المعرفة الألسنية في دراسة الأسلوب، والميلاد الحقيقي لها يعود إلى بدايات القرن العشرين مع "ديسوسير" ومواطنه "شارل بالي"؛ الذي أسس لهذا المنهج في كتابه الرائد (مبحث في الأسلوبية الفرنسية) سنة 1909م، وابتداءً من هذا التاريخ بدأ الاهتمام بالدراسات الأسلوبية يتزايد شيئا فشيئا.

(1): ينظر: نبيل راغب: موسوعة النظريات الأدبية، ص715-717.

(2): ينظر: كريمة زيتوني: "المنهج الموضوعاتي في مقاربة الشعر العربي – قراءة القراءة في نماذج مختارة من الشعر العربي القديم والحديث والمعاصر-"، رسالة ماجستير، جامعة عبد الحميد بن باديس، مستغانم، كلية الآداب والفنون، ص43.

وبالتالي فالموضوعاتية فيما بعد قد اعتمدت تحديدا على الأسلوبية الألسنية الخاصة بـ"شارل بالي"، إضافة إلى ذلك فقد استقت من الأسلوبية الإحصائية خاصية الإحصاء، وذلك من خلال جمع تكرر التيمات في النص الأدبي ومدى تواترها وحتى تقسيمها إلى فرعية ورئيسية[1].

هذا التقسيم الأخير نجده معتمد عند كثير من الدارسين من بينهم "يوسف وغليسي" من خلال كتابه "التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري"؛ إذ عمد فيه إلى رصد مدى تواتر كلمة "إفريقيا" في ثلاثية "محمد الفيتوري"، التي عدّها موضوع شعره، إذ يقول: «**ولعل قراءة عابرة لهذه المدونة، تبرز لنا الموضوع الإفريقي موضوعا مهيمنا (أو موضوعا رئيسيا بلغة عبد الكريم حسن)؛ فهو بمثابة مركز للثقل الموضوعاتي في أشعار الفيتوري، ولكن ذلك يظل محض انطباع آثرنا تأكيده عمليا عن طريق الاستعانة أولا بمفهوم (الكلمة/الموضوع) الشائع في: الدراسات الأسلوبية والموضوعاتية المعاصرة... وعليه فكلمة (إفريقيا) هي الكلمة الموضوع: في هذه المدونة الفيتورية؛ على أساس أنّها الكلمة الأكثر تواترا في معجمه الشعري، حيث تكرر (42) مرة كاملة**»[2].

على ضوء ما سبق يمكن القول بأنّ الموضوعاتية بالفعل قد استقت من كل تلك المناهج السالفة الذكر حتى أضحت على حد تعبير "يوسف وغليسي" "ميدان هلامي"، غير أنّها قد تأثرت على نحو أكبر بكل من فلسفة "هوسرل" القائمة على "وعي الذات"، ومنه تحليل النص انطلاقا من اعتباره نتاج وعي المبدع، وكذا البنيوية من خلال عد الموضوع بنية دلالية كبرى تتفرع إلى مواضيع فرعية، إضافة إلى ذلك فقد اكتسبت من كلها الدقة والصرامة والعلمية إلى حد ما.

(1): ينظر: يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي، ص75-77.

(2): يوسف وغليسي: التخليل الموضوعاتي للخطاب الشعري، ص191.

2- رواد المنهج الموضوعاتي:

إنّ النقد الموضوعاتي في مجمله نشأ في ربوع فرنسا في ستينات القرن (20) على يد مجموعة من النُّقاد الغربين الذين سنأتي على ذكرهم فيما يأتي:

1/ غاستون باشلار (1884-1962):

تأثر هذا الناقد والفيلسوف الفرنسي بدراسات التحليل النفسي لفرويد ويعتبر هذا الأخير من المؤسسين الأوائل للنقد الموضوعاتي، وهو عالم من علماء المعرفة وفلاسفة العلم والمنظرين للخيال؛ إذ اتَّخذ من المتخيل الشعري موضوعه المفضّل.

اهتم بـ"**الفينومينولوجيا**" أو ما يعرف بـ"**الظواهرية**"؛ وهي الفلسفة التي أقامها الفيلسوف الألماني "إدموند هوسرل".

وصفه بعض النقّاد وعلى رأسهم "جيرار جنجمبر" بأنّه من الروّاد الأوائل الذين اهتموا بالنقد الموضوعاتي حيث يعتبر في نظر الكثيرين الأبّ الرّوحي للنقد الموضوعاتي بما قدّمه من رؤى.

على الرّغم من أنّ الناقد "جيرار جنجمبر" من قبل قد قرّر أنّه لم يكن رائد الإجراء الموضوعاتي بل كان ناقدًا أدبيًا وذلك بحكم تخصصه في تاريخ العلوم ونزوعه الإبستيمولوجي الفلسفي الشامل (دراسة العلم) بالإضافة إلى اشتغاله على المتخيل الشعري، كل هذه الانشغالات والاهتمامات المعرفية لـ"باشلار" جعلت "تاديه" يقول: «**أنّه لم يكن لباشلار منهج واحد، ولكن كانت له عدّة مناهج**»[1].

(1): يوسف وغليسي: التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري، ص46-47.

من أهم مؤلفاته نذكر:

- التحليل النفسي للنّار 1937م.
- الماء والأحلام 1940م.
- التراب وأحلام يقظة الإرادة 1947م.
- الأرض وأحلام يقظة الاستراحة 1948م.
- شعرية الفضاء 1957م.
- لهب الشمعة 1961[1].

2/ جورج بولي (1902–1991):

استمد البلجيكي "جورج بولي" أرضية الموضوعاتية من سابقه "غاستون باشلار"، و"هنري برغسون" وخاصة فيما يتعلق بالفلسفة الظاهرتية ومفهوم الزّمان، هذا التّأثُر دفع بأبحاثه إلى الطريق الذي تمكنه من المساهمة في تقديم الرّأي حول القضية الفكرية التي شغلته.

فقد تحدّث "جورج بولي" عن أهمية عنصري الزّمان والمكان لبناء وعي سليم بالذّات في مقدّمة كتابه (الفضاء البروستي) وطبعًا مستندًا في ذلك على رأي "برغسون" لتأكيد تصوراته[2]؛ أي أنّه حاول الوقوف على مختلف مظاهر الوعي بالزّمان والمكان الخاص بكل كاتب.

(1): التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري، ص46-47.

(2): ينظر: محمد السعيد عبدلي: المنهج الموضوعاتي أسسه وإجراءاته، ص66.

ذلك أنّ هذه القضية هي قضية الحياة نفسها؛ لأنّ التوصل إلى بناء وعي صحيح يستوجب التوصل إلى تحقيق شعور بحياة صحيحة حسب "جورج بولي" الذي يرى حتى أنّه حتى يشعر الإنسان بأنّه حيّ لابد أن يشعر في كل لحظة من يكون الأنا نفسه.

ومن هذا المنطلق فهو يرى أنّ الحياة تبدأ من اللحظة التي يعي فيها الإنسان ذاته في إطار زماني ومكاني محدّد. وبالتالي كانت مسألة الوعي هي الدّافع الذي قاد تجربة "جورج بولي" النقدية في كتابه (الشعر المتفجّر) الذي تناول فيه شاعرين فرنسيين "بودلير" و"ريمبو" حيث اهتم من خلال كتابه هذا بإظهار الاختلاف الموجود بين أشعارهما، على اعتبار أنّ حياة كل منهما تختلف عن الآخر[1].

وعليه فإنّ شعر كل منهما يعكس وعي صاحبه وبالتالي فهو مختلف عن الآخر.

كانت له مؤلفات نقدية كثيرة كان لها فضل كبير في تطوير النقد الموضوعاتي منها:

- دراسات حول الزّمن الإنساني 1950م.
- المسافة الدّاخلية أو (البعد الدّاخلي) 1952م.
- تحوّلات الدّائرة 1961م.
- الفضاء البروستي 1963م[2].

يمكن القول أنّ "جورج بولي" اشتغل كثيرا بقضية الوعي وجعلها المحور الأساسي في دراسته؛ بحيث تهدف إلى الكشف عن وعي الكاتب بذاته انطلاقًا من وعيه بالزّمان والمكان.

(1): ينظر: محمد السعيد عبدلي: المنهج الموضوعاتي أسسه وإجراءاته، ص67-70.

(2): سعيد علوش: النقد الموضوعاتي، بابل للنشر والطباعة، المغرب، ط1، 1989، ص20-21.

3/ جان بول فيبر:

يُعدّ هذا الناقد من مؤسسي النظرية الجذرية وذلك من خلال اعتماده على القيم الجمالية والفلسفية ويتّضح ذلك من خلال أعماله النقدية من أهمّها (سيكولوجية الفن)، كتاب (مكوّنات العمل الشعري)، وكتاب (مجالات جذرية)[1] وغيرها من الأعمال التي أثرت السّاحة النقدية الأدبية المعاصرة، إذ خلّف من الآثار النقدية التي تدل على هذا المسار كتب عديدة إضافة إلى ما ذكرناه آنفا من الأعمال نذكر: ميادين موضوعاتية عام 1963م، تكوين العمل الشعري 1961م.

يرى هذا النّاقد أنّ العمل الإبداعي يتضح من خلال الصورة النّهائية التي تصدر عن فكرة ثابتة أو جذر وحيد مدفون في أعماق الأديب لكنّه يعبَّر عن نفسه (الأديب) بعدد لا حصر له من الرمّوز والدّلالات، وربّما تكون أصول هذا الجذر مجرّد حادث منسي في طفولة الكاتب[2].

وبذلك يمكن القول أنّ "فيبر" يُقرُّ بأنّ النقد الموضوعاتي أو الموضوعاتية هو يوضح العمل الإبداعي لدى الأديب الذي يحتوي على فكرة رئيسة واحدة، بمعنى أنّ الموضوع عند "فيبر" يتحدّد انطلاقا من الأثر الذي تتركه ذكرى معيّنة من ذكريات طفولة الأديب.

4/ جون بيار ريشار (1922):

هو ناقد فرنسي من أبرز من مثّل النقد الموضوعاتي من الجانب التنظيري والتطبيقي، فقد قدّم نقدا موضوعاتيا بارعًا وممتعًا مستكشفًا عالم الحواس والخيال لدى الكاتب، ليس هذا وحسب بل يعدُّ المؤسس الحقيقي للمنهج الموضوعاتي وذلك من خلال ما خلَّفه من أعمال منها:

(1): ينظر: رضوان جنيدي، عبد الحميد بيقة: "النقد الموضوعاتي (الأسس والإجراءات)"، ص615.

(2): ينظر: المرجع نفسه، ص615.

- أدب وإحساس 1954م.
- شعر وأعماق 1955م.
- عالم مالارمي الخيالي 1961م.
- دراسات في الرّومانسية 1970م.

فهذا الأخير طوّر مقاربة موضوعاتية مؤسسة على الوعي والمتخيل مميزة بالإحساس؛ إذ إنّه استخلص عالما متخيلًا للكاتب بواسطة جرد الأحاسيس وتعابيرها[1].

بمعنى أنّ نقد "ريشار" يتميّز بأنّه عبارة عن قراءة تسعى إلى فهم النص، كما تهدف إلى كشف قصد الكاتب المجسَّد من خلال أعماله وإبداعاته.

ولمّا كان "ريشار" أكثر اهتمامه ينصّب على الأحاسيس، بنى مفهومه للموضوع على قاعدة متينة أساسها الحس أو الإحساس، أي أنّ الموضوع هو وحدة حسيّة ومبدأ تنظيمي محسوس ملموس[2].

وخلاصة الأمر أن "ريشار" قد تبنّى في دراسته للنقد الموضوعاتي "مبدأ الوعي" الذي مثّله "باشلار" من خلال تطبيق إجراءات التحليل النفسي؛ إذن فالنقد الموضوعاتي حسب "ريشار" يشكل العالم الحسي، وفي هذا إشارة إلى أنّ الطبيعة هي المادة التي تحيل إلى التخيل عبر الكشف عن مكنوناتها.

يمكن القول أنّ النقد الموضوعاتي لم يكن حكرًا على الدراسات الغربية فقط وإنّما امتد أيضا إلى الدّراسات العربية وذلك من خلال مجهودات لنقّاد عرب كان لها الفضل الكبير في ظهور هذا المنهج في السّاحة الأدبية العربية، من هؤلاء نذكر: "المغربي عبد الفتّاح كليطو" من خلال رسالته الجامعية بعنوان **"موضوعية القدر في**

(1): ينظر: يوسف وغليسي: التحليل الموضوعاتي – بحث في ثوابت المنهج وتحولاته العربية، ومحاولاته التطبيقية–، ص57–58.

(2): ينظر: المرجع نفسه، ص59.

روايات فرانسوا مورياك" وأيضا نذكر "عبد الكريم حسن" من خلال أطروحة دكتوراه نوقشت في السُّوربون عام (1983م)، تحت عنوان **"الموضوعية البنيوية دراسة في شعر السيَّاب"**، إضافة إلى "علي شفق" بمجموعة كتبه التي نذكر من بينها: **القبلة في الشعر العربي القديم والحديث، ابن الرّومي في الصورة والوجود، أبو العلاء المعرّي والضبابية المشرقة...**

كما لا يفوتنا ذكر أسماء كان لها الدّور الكبير في تبلور هذا المنهج في الدراسات العربية أمثال:

- سعيد علُّوش في كتابه النقد الموضوعاتي.
- حميد لحميداني في كتابه سحر الموضوع.
- يوسف وغليسي في كتابه التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري.
- محمد السعيد عبدلي في كتابه المنهج الموضوعاتي أسسه وإجراءاته.

إضافة إلى ما تقدّم يمكن الإشارة إلى التجربة الموضوعاتية في الجزائر المتمصّلة في أعمال "عبد المالك مرتاض" من خلال كتابه (الموضوعاتية في شعر الطفولة الجزائري) الذي يعدُّ أوّل ممارسة نقدية جزائرية اتبعت المنهج الموضوعاتي.

3- النقد الموضوعاتي المسرحي:

ينطلق النقد الموضوعاتي المسرحي من الاشتغال على النص ثم ينتقل إلى مجموع المعطيات المتعلقة به، بداية بالكاتب وصولاً إلى العرض والقائمين عليه من مخرج وممثلين والجمهور المتلقي؛ يعني هذا النقد بدراسة كل هذه العناصر مجتمعة[1]. كما يرتبط بدراسة المبدع وكيانه النفسي من خلال تواجده ضمن الجماعة، من منطلق أنّ

(1): ينظر: لعربي نجية: الكتابة الدرّامية في نتاجات المسرح الوطني الجزائري محي الدين بشطارزي (2000-2001م)، رسالة الماجستير -دراسة موضوعاتية-، كلية الآداب واللغات والفنون وهران، 2013-2014م، ص26.

الجمهور يشكل كيانًا أو نظامًا جماعيًا يؤثر على عملية الإبداع.

وعليه يهتم الناقد الموضوعاتي بربط العلاقة بين الإبداع والجمهور، على اعتبار أنّ الموضوعاتية تنطلق في دراستها من الكل إلى الجزء؛ أي أنّها تقسم الجمهور إلى متلقين لكل واحد منهم حياة نفسية خاصة به يعيشها ويتفرّد بها[1].

وبالتالي نستنتج أنّ الموضوعاتية أولت عناية خاصة بالجمهور المتلقي؛ بمعنى أنّ النقد الموضوعاتي يهتم بدراسة العلاقة بين المسرح والجمهور وهذا من خلال تبنيه للمنهج السوسيولوجي.

يمكن القول أنّه لا ينبغي تغليب وفرض قيود المجتمع على المسرح والعكس، وإنّما يجب خلق نوع من التّوازن بين المجتمع والمسرح كأن يعالج المسرح قضايا المجتمع ويتبنّاها ويجسدها على خشبته بشرط أن تراعي متطلبات هذا المجتمع وتوافق توجّهاته واحتياجاته.

ومن جهة أخرى إنّ أهم ما يلجأ إليه النّاقد الموضوعاتي من أجل فك شفرات ورموز العمل المسرحي سواء كان نصًا أم عرضًا مجسَّدًا على خشبة المسرح هو الحقل السِّيميائي، وكل ذلك يتم عن طريق تأويل تلك الشفرات مـن خـلال علاقة الدّال فيها بالمدلول[2].

ومن خلال ما تقدم يمكن القول أنّ النّقد الموضوعاتي المسرحي لا يقتصر على النّص فحسب؛ وإنّما يمتد إلى باقي العناصر الأخرى التي يكتمل بها العمل المسرحي؛ على غرار الكاتب والعرض وكذا الممثلين وغير ذلك معتمدا في ذلك – النقد الموضوعاتي المسرحي– على جملة من الآليات أو المناهج، التي من خلالها يمكن فهم العمل المسرحي وفك شفراته ورموزه وكذا علاقته بالجمهور المتلقي، كالمنهج السوسيولوجي والمنهج السّيميائي.

(1): ينظر: لعريبي نجية: الكتابة الدرّامية في نتاجات المسرح الوطني الجزائري محي الدين بشطارزي (2000-2001م)، ص34.

(2): ينظر: المرجع نفسه، ص35.

وعمومًا فإنّ النقد الموضوعاتي لم يقتصر على الدراسات الغربية فقط، وإنّما كان له حضورٌ في السّاحة العربية ويمكن أن يتّضح ذلك من خلال الجهود المبذولة من قبل المسرحيين العرب أمثال "سعيد علوش" و"حميد لحميداني" وغيرهم ممّن ساهموا في إثراء الجانب المسرحي العربي بكل أبعاده.

4- نقد المنهج الموضوعاتي:

لم تسلم الموضوعاتية من الجوانب السّلبية والمآخذ شأنها شأن معظم المناهج النقدية، غير أنّ هذا لا ينفي وجود جوانب إيجابية يتفرّد بها هذا المنهج وفيما يلي سنأتي على ذكر هذه الجوانب على التوالي:

1/ مآخذ المنهج الموضوعاتي:

يمكن إجمال بعض النقائص والعيوب والانتقادات التي وجّهت لهذا المنهج في النقاط الآتية:

- النقد الموضوعاتي هو نقد نفسي فردي يبحث في ذات المبدع بالاعتماد على التحليل النفسي؛ وهو من هذا المنطلق يهتم بتحليل نفسية المبدع في حد ذاته، دون نفسية المتلقي وبيئته وعصره.
- هو منهج غير أكاديمي وإنّما يقوم على الحدس؛ بمعنى يهتم بالنَّزوة الإبداعية، فكل ناقد يقدم قراءته وفق حدسه الخاص حول الموضوع الذي هو بصدد دراسته.
- هو منهج زئبقي غير مضبوط يرفض الالتزام بمنهج أكاديمي محدّد؛ ذلك أنّه يعتبر العمل الأدبي تجربة إنسانية أي أنّه لا يتوخَّى العلمية والموضوعية[1].
- يقوم المنهج الموضوعاتي بوصف العمل الأدبي وفهمه دون تفسيره[2].

(1): ينظر: جوزف لبُّوس: "النقد الموضوعاتي في البحث عن النّغم الضائع"، ص16-17.

(2): ينظر: عبد الكريم حسن: المنهج الموضوعي - نظرية وتطبيق-، ص150.

2/ إيجابيات المنهج الموضوعاتي:

يتميّز النقد الموضوعاتي بتعدّد إيجابياته ويمكن إجمال بعضها في النقاط التالية:

- من ميزاته أنّه يمنح الحرية للباحث في اختيار الموضوعات التي يريد البحث فيها ويستحسنها.
- يسمح بمقارنة النصوص مع بعضها البعض واستنطاقها؛ وذلك لما يتمتع به من الحرية في الوصف والقراءة من جهة وانفتاحه على المناهج الأخرى كالمنهج البنيوي والتحليل النفسي والنقد التاريخي والفلسفة من جهة أخرى. وهذا يعني أنّه كما أسلفنا الذكر منهج منفتح وليس منغلق على نفسه يأخذ ما هو إيجابي ويترك ما دون ذلك[1].

وعليه يمكن القول أنّ هذا المنهج يساعد الباحث والدّارس على استقصاء واستنطاق الأفكار الأساسية في الأعمال الأدبية الإبداعية المتحكمة في العمل الأدبي.

(1): ينظر: جوزف لبُّوس: "النقد الموضوعاتي في البحث عن النّغم الضائع"، ص18.

الفصل الثاني:

المسرح الجزائري سؤال الهوية والمرجعية

المبحث الأول: نشأة وتأسيس المسرح الجزائري.

1- الأصول التاريخية للمسرح الجزائري.

2- العوامل المساعدة على ظهور المسرح الجزائري.

3- مراحل تطور المسرح الجزائري.

4- أهم رواد المسرح الجزائري.

المبحث الثاني: مصادر تأليف المسرح الجزائري.

1- التراث الشعبي المغاربي.

2- التاريخ العربي الإسلامي.

3- التاريخ الغربي.

المبحث الأوّل: نشأة وتأسيس المسرح الجزائري.

1- الأصول التاريخية للمسرح الجزائري:

من المتفّق عليه أنّ المسرح بالمفهوم الحديث، أي باعتباره فنًا ذو أصول وقواعد خاصة، وكذا كونه نوعًا أو لونًا أدبيًا قائمًا بذاته لم يظهر في الأدب العربي إلاّ حديثًا، وذلك عن طريق الاحتكاك والاتصال بالعالم الغربي وحضارته، وهو الأمر نفسه الذي ألفينا عليه المسرح الجزائري، بحيث أنّ التّأريخ للوجود الفعلي له كان سنة (1921م)، تحديدًا مع بداية زيارات الفرق المسرحية المشرقية خاصة للجزائر ونشرها لمبادئ هذا الوافد الجديد.

ومع ذلك فلا يمكن إقصاء عديد الآراء المؤكّدة على أنّ هناك إرهاصات مسرحية جزائرية قبل هذه السنة منطلقين في ذلك من التراث الشعبي؛ فهذا الأخير لم يخل من ألوان قصصية وتمثيلية تكاد تكون صورًا مسرحية.

ومن القائلين بهذا الطرح "بن ستيتي سعدية" التي أكّدت على أنّ التراث الشعبي مرتبط بالحياة الاجتماعية للنّاس وهو مكتسب ومتوارث عبر الأجيال، لذلك وصف بأنّه موروث قولي وفعلي وأدبي وفنّي وسلوكي أيضا فالفرد والجماعة يخضعون له ويحتدون به، إضافة إلى أنّه يحقق الفرجة والمتعة، ونظرًا لارتباط حياة الفرد الجزائري بالسّاحات العامّة من قبل الاحتلال كالأسواق والمقاهي، تمسرح هذا التراث ليعطي بوادر المسرح الجزائري على شكل مسرح خيال الظل والقراقوز[1].

وعلى هذا الأساس نجد بأنّ التراث الشعبي يعدّ البذرة الأولى لكل الفنون الأدبية بما فيها المسرح على اعتبار أنّه جزء من الحياة الاجتماعية للإنسان وبالتالي يمكن عدّهُ أرضية المسرح الجزائري... لم نجد مطلقًا مسرحًا ولد مباشرة متكامل البناء في أي بلد من البلدان.

(1): ينظر: بن ستيتي سعدية: الأشكال التعبيرية للتراث في بدايات المسرح الجزائري، من الموقع الإلكتروني:
www.a5hp.cerst:dz/01/03/2020/h:14:30 .

ومن هذا المنطلق نجد بأنّ الأشكال المسرحية البدائية في الجزائر مثلها ما يطلق عليه "خيال الظل"، أو "القراقوز"، إذ أطلق "أبو القاسم سعد الله" على هذه الأشكال التعبيرية اسم **المسرح التقليدي** مؤكدًا على أنّ هناك من يطلق عليه كذلك المسرح الصيني[1].

ويعدُّ الأراجوز من الألوان التمثيلية الشعبية التي يختلف في تحديد الفترة التي دخل فيها هذا الفن إلى الجزائر بدقّة، والظروف التي أحاطت بنشوئه، غير أنّ وجوده نَبُتَ حين كان مصدرًا للتسلية والترفيه لدى فئات الشعب والمرجّح أنّه دخل الجزائر في القرن (السّابع عشر) على يد الأتراك، وأوّل ظهور كان في المدن والمناطق التي يجتمع فيها الأتراك لينتشر فيما بعد عبر كل البلاد[2]، إضافة إلى ذلك فهذا الفن التراثي قد نشط تحديدًا في شهر رمضان بحيث تمتد السَّهرات وتسمح القواعد الاجتماعية بطول المكوث خارج البيوت[3].

وقد استمرت عروض هذا الفن حتى القرن التّاسع عشر، إذ أشار عديد الباحثين إلى وجودها وعلى رأسهم "آرلين روت" في كتابها "المسرح الجزائري"، بحيث أكّدت فيه على أنّ هناك كثير من الباحثين والدّارسين شاهدوا خيال الظل في الجزائر سنة 1935م، ومن بينهم "بوكلير موسكو"، وكذا نجد الرّحالة الألماني "مالستان"، بدوره أكّد مشاهدته لهذا المسرح في قسنطينة سنة 1862م، وكذا "أدوشين" شاهد هو الآخر قبل هذا التاريخ مسرح القراقوز وذلك عام 1847[4].

لكن وتحديدا حوالي سنة 1841م تم الحكم من طرف السلطات الفرنسية على إلغاء هذا اللون الشعبي

(1): ينظر: أبو القاسم سعد الله: تاريخ الجزائر الثقافي 1830-1954، ج5، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 1998م، ص418.

(2): ينظر: ميراث العيد: الأصول التاريخية لنشأة المسرح الجزائري، دراسة في الأشكال التراثية، مجلة إنسانيات، ع12، 2000م، من الموقع الإلكتروني: https://journals.qoenedition.org.

(3): ينظر: أبو القاسم سعد الله: تاريخ الجزائر الثقافي 1830-1954، ص418.

(4): ينظر أحمد بيوض: المسرح الجزائري 1926-1989، مطبعة الجاحظية، الجزائر، دط، 1998م، ص12.

ومعاقبة ممارسته لأنّهم قد اعتبروه وسيلة للدعاية السياسية ضدهم، أو كان منافسا كبيرا لمسرحهم[1]، ومع هذا فهناك آراء تشير إلى أنّ سنة 1843م هو تاريخ إلغاء مسرح الظل بحيث لم يبق للجزائر إلاّ ثرواتها وشعرائها الملحميون لِاستمرار التقليد الدرامي[2].

ويعود سبب هذا التضارب في الآراء إلى تباين الأفكار على نذرتها بحيث أنّ كل دارس يدلو بدلوه من الموضوع ولا يمكن تحديد التاريخ المرجح والدقيق.

إلى جانب خيال الظل نجد ما يطلق عليه "الفارس الشعبي"، وهو عبارة عن تمثيليات قصيرة عُنيت بمضامين مختلفة دينية ودنيوية كانت تمثل في الغالب في المناسبات كالمولد النبوي، ومواسم الزواج والأعراس، إذ يذكر "محي الدين باشطارزي" أنّ بعض الحجاج كانت رحلاتهم تُمثَّل بهذه المناسبة أمام الجمهور في الساحات العامة، وهذا الشكل التمثيلي عبارة عن فصل أو مشهد كوميدي قصير مستوحى من واقع الطبقات الشعبية لذا ظهر في المناطق الريفية ثم انتقل إلى المدن[3].

ومع ذلك فإنّ معالم هذا اللون الشعبي في الجزائر تعد باهتة إلى حد ما عكس ما هو موجود في الدول العربية الأخرى، وذلك راجع بالدرجة الأولى لصعوبة التوصل إلى دراسات حوله كونه لم يكن منتشرا بالشكل الواسع.

إضافة إلى ذلك نجد أشكال تمثيلية شعبية أخرى يزخر بها التراث الجزائري كانت تلقى في الأسواق والساحات العامة والمقاهي والخيم، إذ يصعد المنصة أو يتصدر الجلسة أو الحلقة ممثلون ورواة يحكون قصصهم

(1): ينظر: أبو القاسم سعد الله: تاريخ الجزائر الثقافي، ج5، ص418.

(2): ينظر: بوكروح مخلوق، الشريف الأدرع: مصطفى كاتب من المسرح الجزائري إلى المسرح الوطني الجزائري – مقالات غير منشورة–، مقامات للنشر والتوزيع، الجزائر، 2012م، دط، ص46.

(3): ينظر: ميراث العيد: "الأصول التاريخية لنشأة المسرح الجزائري"، ضمن الموقع الإلكتروني.

بأسلوب مؤثر مليء بالمبالغات، وما يجري لأبطالها من مغامرات وأهوال وانتصارات وبعد انتهاء هذا الدور تجمع عادة التبرعات المالية، والأداء يجمع بين التمثيلية والحكاية، تهدف إلى الترفيه الاجتماعي من جهة والوعظ والإرشاد والنقد الاجتماعي والسياسي من جهة أخرى[1].

ومن هذا المنطلق تعدّ الحلقة من أقدم الفنون الأدائية في المغرب العربي حيث يصعب تحديد تاريخ معيّن لظهورها، فهي بمثابة تمسرح في شكل بدائي كونها تصل أنواع الفرجة المختلفة من تمثيل ورقص وغناء معتمدة على أساطير تلقى بأسلوب إرتجالي. وبالتالي فالحلقة فرجة شعبية عُرضت بهندستها الدائرية التي يتوسطها (القوال) الذي بدوره يتميز بقدرة فائقة على الإبداع، فالمسرح الجزائري عرف بالفعل هذا الشكل المسرحي قبل أن ينتقل إلى الأماكن الشعبية والأسواق والساحات العامة، أي في مرحلته الأولى حيث كان الممثلون فيها ضمن حلقة المتفرجين يعتمدون بشكل رئيسي في عروضهم على الحكي والتراث الشعبي. وهذا اللون التراثي كذلك كافحته السلطات الاستعمارية فيما بعد تنويها بخطورته كونه يمرر أفكارًا مناهضة لوجودها بين الأوساط الشعبية العريضة[2].

وعلى هذا الأساس يمكن القول بأنّ هذه الأشكال التراثية مهدت لظهور المسرح بمفهومه الحديث، بحيث قد تم الاستعانة مثلا بالقراقوز أو الحلقة بعدها حجر الأساس نحو الانطلاقة مستقبلا. إلى جانب ذلك قد أعطت نوعا من الخبرة للممثلين من جهة، والقبول والوعي بأهميته كلون أدبي مستقل بالنسبة للجمهور والباحثين على حد السواء من جهة ثانية؛ إذ إنّ هذا التأصيل للفن المسرحي قد ساهم في تقبل المتلقي الجزائري للمسرح الحديث فيما بعد خاصة وأنّه كان يحسب المسرح نوعا من الفن الخليع مرتبط بالسلطات الفرنسية لا أكثر وبالتالي فالانخراط فيه خيانة للوطن بالدرجة الأولى.

(1): ينظر: عز الدين جلاوجي: النص المسرحي في الأدب الجزائري – دراسة نقدية –، عاصمة الثقافة العربية، الجزائر، دط، 2007م، ص35-36.

(2): ينظر: خيرة قندسي: "تجليات الحلقة في المسرح الجزائري المعاصر – تجربة عبد القادر علولة –"، مجلة العلامة، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، ع2، 2016م، ص303.

وبالانتقال إلى نقطة أخرى تجدر الإشارة إلى أنّ هناك محاولة جادة في القرن التاسع عشر في الجزائر وتحديدا سنة 1848م، بحيث ظهرت مسرحية تحت عنوان **"نزهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة ترياق بالعراق"** لصاحبها الجزائري "إبراهيم دانيوس" – يهودي جزائري التحق بصفوف الجيش الفرنسي إبّان الحملة الفرنسية على الجزائر سنة 1830م كمترجم-[1].

إذ يعتقد "فيليب سادجروق" أنّ هذه المسرحية تحمل بعض الأهمية من حيث الريادة إن لم تكن هي الأولى في العالم العربي بالنظر إلى مسرحية "البخيل" التي اقتبسها "مارون النقاش" وعرضت سنة 1848م، كما أنّها أكثر أصالة من "البخيل" اعتمد فيها "دانيوس" على الأساطير الشعبية وكتبها بلغة وسطية بين العربية والعامية؛ تقع في قسمين مع فصول صغيرة تحتوي على 22 دورًا منها 8 أدوار نسائية تؤدى من قبل الرجال[2].

أمّا محتواها فهي قصة تجري أحداثها في مدينة خيالية بالعراق في عصر غير محدد، ويبدو أنّها مستوحاة من "ألف ليلة وليلة"، ومن شخصياتها "نعمة" وإبن عمها "نعمان" وتكاد تكون "نزهة المشتاق" متزامنة مع "حكاية العشاق في الحب والاشتياق" لـ "مصطفى بن إبراهيم باشا" والذي ألفها سنة 1849م، ولكنها لم تنشر حتى سنة 1977م[3].

وبالتالي فالعثور على هذه المسرحية كان بمثابة دعوة لإعادة النظر حول إرهاصات المسرح في الوطن العربي بصفة عامة على اعتبار ريادتها من حيث الأصالة عن مسرح "مارون النقاش"، ومع ذلك فلا يمكن الجزم في هذا الموضوع ولا إصدار أحكام حوله بسبب قلة الدراسات حول هذه الأخيرة. فحتى "أبو القاسم سعد الله" يقول في حديثه عنها في كلام به نوع من الشك: «**وعندما تحدثنا عن إبراهيم دانيوس قلنا أنّه نشر (نزهة المشتاق**

(1): ينظر: أحمد بيوض: المسرح الجزائري 1926-1989م، ص12.

(2): ينظر: المرجع نفسه، ص12.

(3): ينظر: أبو القاسم سعد الله: تاريخ الجزائر الثقافي، ج5، ص420.

وغصة العشاق) سنة 1848م ولا ندري إن كانت مثلت أم لا»[1].

ومن خلال ما سبق نستنتج بأنّ للمسرح في الجزائر فعلا جذور تمتد إلى أعماق التاريخ خاصة وأنّ هناك من أرجعه للفترة الرومانية مستدلين في ذلك على الآثار التي أكدّت وجود مسارح رومانية في شمال إفريقيا، غير أنّ هذا الطرح ضعيف إلى حد ما لعدم وجود نصوص مسرحية في يد هذه الدعوة ومن هنا تجلّت البدايات الأولى في الألوان الشعبية التمثيلية التي ساهمت بشكل كبير في إرساء مبادئ الفن المسرحي بصورته الحديثة، إذ تأسس المسرح الجزائري فيما بعد اِنطلاقا من اعتماده على أشكال التراث الشعبي المختلفة فنطق بذلك بروح الشعب وحفظ هويته، لذا أبرز ما يمكن أن نقول عن المسرح الجزائري في تلك الفترة أنّه مسرح شعبي اِرتجالي بهدف بالدرجة الأولى إلى نشر الوعي بين الأهالي من جهة والترفيه والمتعة من جهة أخرى.

2- العوامل المساعدة على ظهور المسرح الجزائري:

إنّ المطّلع على الدراسات السَّابقة والبحوث التي أجريت حول الأدب المسرحي في الجزائر خصوصًا، والحركة المسرحية على وجه العموم يجد أنّ البدايات الفعلية للمسرح الجزائري تعود إلى أوائل القرن العشرين.

وقد تحكَّمت في ظهور هذا الفن جملة من العوامل التي كان لها الفضل الكبير في تطور المسرح في الجزائر وانتشاره، بل يمكن القول أنّ هذه العوامل مكّنت الجمهور الجزائري من تذوّق هذا اللون الأدبي إلى حدٍ ما.

ومن هذا المنطلق يمكن تعداد هذه العوامل حسب أهميتها كما يلي:

أوّلاً: الفرق المسرحية العربية:

لقد شهدت الجزائر توافد زيارات فرق مسرحية من مختلف الأقطار العربية المشرقية، أحدثت تأثيرًا على

(1): أبو القاسم سعد الله: تاريخ الجزائر الثقافي، ج5، ص420.

المسار التطوري للمسرح الجزائري، من هذه الفرق نذكر:

1/ فرقة سليمان القرداحي:

قدمت هذه الفرقة إلى الجزائر بداية القرن العشرين عام 1908م، إذ قامت هذه الأخيرة بأوّل جولة مسرحية للمغرب العربي، حيث وصلت إلى تونس وقدّمت عروضًا مسرحية نالت نجاحًا كبيرًا[1]، ومن ثمَّ واصلت سيرها نحو الجزائر، وقدّمت كذلك مجموعة من المسرحيات استقطبت عددًا لا بأس به من الجمهور الجزائري وتفاعل معها، كما تتبع عروضها الفنيّة باهتمام بالغ.

هذا الاهتمام نتج عنه مبادرات قام بها فنّانون ومسرحيون جزائريون على الرّغم من أنّ تلك الأعمال المسرحية المقدّمة كانت نصوصًا غربية لكتّاب أوروبيين أو مشارقة[2]، إلاّ أنّ الأداء والتمثيل كان بروح جزائرية.

2/ فرقة الآداب التونسية 1911م:

لقد أكّد بعض الدّارسين أمثال "أبو القاسم سعد الله" أنّ هناك فرقًا مسرحية كان لها دورًا في تعريف الجمهور الجزائري بالمسرح، قبل مجيئ فرقة "جورج أبيض" المصرية عام 1921م[3]. وهذا يعني أنّ فرقة "جورج أبيض" لم تكن الفرقة الأولى التي ساهمت في ظهور النشاط المسرحي بالجزائر، وإنّما هناك فرق أخرى زارت الجزائر قبلها وقدّمت أعمالاً مسرحية متعدّدة على أرض الجزائر.

ويمكن أن نشير إلى إحدى هذه الفرق التي كان لها دور في إدخال هذا الفن إلى الجزائر وهي الفرقة المسرحية

(1): ينظر: أحمد بيوض: المسرح الجزائري، 1926-1969، ص13.

(2): ينظر: المرجع نفسه، ص13.

(3): ينظر: صالح لمباركية: دراسات في المسرح (1)، المسرح في الجزائر النشأة والرّواد والنصوص حتى 1972، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، دط، 2005م، ص42.

التونسية المعروفة باسم فرقة "الآداب التونسية" التي قدّمت عروضا مسرحية، وغنّت مع جوق الأدب التونسي قبل الحرب العالمية الأولى، ومن المسرحيات التي قامت بعرضها نذكر: "عطيل والعبّاسة"، و"صلاح الدين الأيُّوبي".

هذه العروض كانت تقدم باللغة العربية الفصحى وحقّقت نجاحًا كبيرًا كونها لم تقتصر على تقديم المسرحيات فقط، وإنّما اِمتدت إلى التوعية السياسية في العاصمة التونسية، وهذا النشاط مسَّ البلاد الجزائرية أيضا[1].

وبالتالي يمكن القول أنّ هذه الفرقة ساهمت في تعريف الجزائريين بالمسرح وأهميته، فهي من الفرق التي حرّكت في الجزائريين الاهتمام بالنشاط المسرحي.

3/ فرقة جورج أبيض المصرية 1921:

يعتبر الفنان المسرحي المصري "جورج أبيض" من بين المسرحيين الذين ساهموا في إدخال هذا النشاط إلى الجزائر من خلال الجولات التي قام بها إلى البلاد العربية، وخاصة الجزائر رفقة فرقته، انطلاقا من ليبيا مرورًا بتونس وصولا إلى الجزائر، بحيث حقّقت هذه الفرقة نجاحات معتبرة في بعض البلاد العربية، على غرار طرابلس وتونس في حين شهدت الجزائر إخفاقات كبيرة لأسباب عدّة؛ أوردها العديد من المهتمين بنشأة المسرح الجزائري نذكرها فيمايلي:

1- تدني مستوى اللغة العربية الفصحى وضعفها لدى الجزائريين وصعوبة فهمهم لها، وذلك يرجع إلى قلّة الاستخدام والتّداول وبالتالي طغيان اللّهجة العامية على الفصحى، بالإضافة إلى انتشار الجهل والأميّة بسبب قلّة المدارس؛ الأمر الذي جعل اللّغة العربية الفصحى تتراجع وتتلاشى في المجتمع الجزائري.

(1): ينظر: صالح مباركية: دراسات في المسرح (1)، المسرح في الجزائر النشأة والرّواد والنصوص حتى 1972، ص42.

2- انشغال الشعب الجزائري بالمشاكل اليومية التي يعيشها، الأمر الذي حال دون الاهتمام والاستجابة لمثل هذه المبادرات الفنيّة، ومن جهة أخرى المسرح يُعتبر من الفنون الرّاقية، وبالتالي فهو موجه لهذه الطبقة وهي تمثل قلّة المجتمع الجزائري تقتصر على بعض المثقّفين والطلبة الجامعيين ومن هنا لم تكن الاستجابة المنتظرة، ثم إنّ المجتمع الجزائري لم يتعوَّد على المسارح وكيفية التّعامل معها باستثناء بعض المثقفين كما أسلفنا الذكر.

3- النخبة الجزائرية المثقفة لم تتذوق المسرح العربي، بحكم الخلفية الثقافية لهؤلاء، بحيث تم إدماج هذه النخبة ضمن الحضارة الغربية فتعرَّفت على الفنون الغربية على حساب الفن المسرحي العربي الشرقي[1].

4- لم يهتم الجمهور الجزائري بالعروض المسرحية المشرقية لأنّهم لم يستسيغوا عناوينها ولم تكن توحي لهم بالجاذبية، ويمكن أن نسوق بعض الأمثلة تأكيدًا لهذا القول "كمسرحية صلاح الدين الأيوبي" و"ثارات العرب" وكذلك اِسم قائد فرقة "جورج" فهو اِسمٌ خاص بالفرنسي وليس العرب وبالتالي لا يعبِّر عن الإسلام والمسلمين والعروبة حسب الكثير من الجزائريين[2].

ولهذه الأسباب والاعتبارات لم تكن العروض المسرحية التي قدمت من قبل فرقة "جورج أبيض" ناجحة وهو الأمر الذي دفع بهذه الفرقة إلى العزوف عن تقديم المزيد من العروض الفنيّة وارتياد خشبة المسرح.

هذا فيما يخص أسباب مثل الفرقة في تقديم عروضها على أرض الجزائر، غير أنّ هذا الفشل لا يعني أنّ المسرح بالجزائر ذهب بذهاب الفرقة، ولا يعني أنّ المجتمع الجزائري لم يعرف هذا اللون الأدبي بعد "جورج الأبيض"، بل عاد بعد الحرب العالمية الأولى حسب "مصطفى كاتب" الذي حدّد نشأة المسرح الجزائري في أربعة عوامل:

(1): ينظر: صالح لمباركية: دراسات في المسرح (1)، المسرح في الجزائر النشأة والرّواد والنصوص حتى 1972م، ص44-45.

(2): ينظر: المرجع نفسه، ص44-45.

1- أنّ المسرح الجزائري ظهر من خلال العروض الشعبية، أي أنّ المسرح الجزائري ارتبط بالحياة الشعبية البسيطة بطبقاتها الفقيرة، والمعدمة، فالمسرح كان عبارة عن عروض فكاهية تقدم في المقاهي، والأحياء الشعبية البسيطة.

2- ارتباط المسرح بالغناء واللّغة الشعبية التي يتداولها عامة الشعب، فهي قادرة على توصيل الفكرة وإرضاء الجمهور.

3- إنّه مسرح شعبي غير مثقف، ظل بعيدًا عن الأدباء.

4- المسرح الجزائري التزم بالقضايا الاجتماعية والوطنية التي تعكس واقع المجتمع الجزائري، متوسِّلاً في ذلك بعنصر الفكاهة والغناء للتَّستر والانفلات من الرّقابة في عهد الاستعمار الفرنسي[1].

وعليه يمكن القول أنّ المسرح في الجزائر لم يشهد نجاحًا كبيرًا مع فرقة "جورج الأبيض" كونه يقدم باللغة العربية الفصحى التي كانت شبه بعيدة عن فهم أفراد المجتمع الجزائري، بينما نرى عكس ذلك عند استخدام العامية، باعتبارها لغة أو لهجة معظم الجماهير الجزائرية فتفاعلوا مع تلك العروض المقدّمة التي تمس واقعهم المعاش.

ثانيا- ظهور الجمعيات والنّوادي:

لقد لعبت الفِرق والنَّوادي وكذا الجمعيات، دورًا هامًا في ظهور الأنشطة المسرحية في الجزائر، إذ كانت تقدم عروضا تمس واقع المجتمع الجزائري، فكانت خادمة للقضايا الوطنية وكشف انشغالات المواطنين ومطالبهم، وبالتالي ساهمت في نشر الوعي لدى الجمهور الجزائري متأثرًا بها وبعروضها المسرحية المقدّمة، من هذه الفرق نذكر:

1/ جمعية المطربية:

تأسّست على يد اليهودي "ناطون إيدموندیافيل" (1877-1928) عام (1911)، كانت في البداية

(1): ينظر: صالح لمباركية، دراسات في المسرح ج(1)، المسرح في الجزائر النشأة والروّاد والنصوص حتى سنة 1972، ص45-46.

تضم اليهود فقط، ومن ثمّ توسَّعت لتشمل المسلمين أيضا، ومن خلال تقديمها للعروض المسرحية، نجد بعض المسرحيين الجزائريين تأثروا بتلك العروض، وبمؤسِّس الفرقة "يافيل"، ومن الذين انضموا إليها أيضا نذكر "محي الدين باشطارزي" عام 1919، وكذلك نذكر "سلَّالي علي" المعروف باسم "علَّالو" و"الطاهر علي الشريف" و"إبراهيم دحمون"، و"رشيد لقسنطيني"، و"محمد الكامل"[1]، وغيرهم ممن التحقوا بالفرقة وتأثرّوا بها.

فيما بعد أصبح "باشطارزي" رئيسا للجمعية خلفًا لمؤسسها "يافيل"، بعد أن توفي عام (1928م)، فأخذ على عاتقه مهمّة تطوير الفرقة إذ يصرّح في إحدى الجمعيات العامة، التي انعقدت إثر مشاركة الجمعية في إحياء تظاهرات فنيّة بقوله «**إنّ حفلات المطربية أصبح لها وجود في كل التّظاهرات الرّسمية**»[2].

ومن هنا يمكن القول أنّ هذه الفرقة لعبت دورًا هامًا في اكتساب المسرحيين الجزائريين على غرار الذين ذكرنا هم آنفًا، فنون ومبادئ العمل المسرحي من جهة، ومن جهة ثانية عملت على كشف المواهب والقدرات التي يمتلكها هؤلاء وخاصة المسرحية منها، الذين لم تُتح لهم فرصة اكتشافها وتطويرها إلاّ من خلال فرقة "يافيل".

2/ جمعية المهذَّبية:

تعرف هذه الجمعية باسم "جمعية الآداب والتمثيل العربي"، وقد تمّ إنشاؤها على يد "الطاهر علي الشريف" عام 1921، وقد شكّل تلامذتها الإرهاصات الأولى للتمثيل العربي في الجزائر، وقد كتب منشطها مسرحيات كثيرة منها: مسرحية "الشّقاء بعد العناء"، وهي مسرحية تتكون من فصل واحد في سنة (1921)، كما كتب مسرحية "قاضي الغرام" في العام الموالي، وهذه الأخيرة تتكون من أربعة فصول، بالإضافة إلى مسرحية "بديع" تقع

(1): ينظر: أحمد بيوض: المسرح الجزائرس 1926-1989، ص15.

(2): المرجع نفسه، ص15.

في ثلاثة فصول وذلك في عام 1924م[1].

3/ جمعية البحر الجزائرية:

الفرقة بقيادة "قدُّور النّعيمي" حملت هي الأخرى مهمة خلق مسرح جزائري مختلف انطلاقا من كتابة مسرحيات تخرج عن المألوف والأشكال المعروفة، والانطلاق من الكتابة القديمة ونحت منها كتابة جديدة.

تقوم هذه الفرقة على أسلوب الخلق الجماعي الذي يؤدي إلى إثراء العمل الفني كونه يقوم على الرّوح الجماعية والتعارف بين الفنّانين وزيادة على ذلك ففرقة "البحر" الجزائرية تعمد إلى تشجيع أفراد من خارج الجمعية إلى حضور التدريبات[2]؛ وذلك بغية إبداء آرائهم وتبنيها إذا كانت تخدم العمل المسرحي، وهذه الطريقة في التأليف الجماعي تهدف إلى إشراك الجمهور المتلقي في العمل الفنّي؛ لأنّ ذلك من شأنه أن يكسب الجمهور الثقافة والوعي اللازمين لفهم العرض والتفاعل معه، بدلاً من أن يكون مجرّد متفرّج مستهلك فقط، دوره يقتصر على المشاهدة دون تقديم إضافات من إنتاجه الخاص.

ومن ناحية أخرى تعمد هذه الفرقة إلى تبسيط عناصر ومكوّنات المسرح منها الديكور إلى أقصى حدٍ ممكن، في محاولة من الفرقة لجعل المشاهد يعمل خياله ويُتمُّ ما هو ناقص في الديكور[3]؛ حتى يكون المشاهد يتفاعل بشكل مستمر مع العرض؛ وذلك لأنّه يشعر بأنّه جزء لا يتجزأ منه، وأنّ الدّور الذي يقوم به مهما كان بسيطا هو مهم في هذا النشاط الفنّي.

اللّغة المسرحيــة المبسّطة مـن العنــاصر التي اعتمدتها الفرقة باعتبارها وسيلـة إبلا غ أكثـر من كونها تعبير[4]

(1): ينظر: أحمد بيوض: المسرح الجزائري، ص15.

(2): ينظر: علي الرّاعي: المسرح في الوطن العربي، سلسلة عالم المعرفة، ط2، أغسطس، 1999م، ص463.

(3): ينظر: المرجع نفسه، ص463.

(4): ينظر: المرجع نفسه، ص464.

ذلك أنّ اللغة المسرحية المبسّطة تكون في متناول كل طبقات وفئات المجتمع على اعتبار أنّ هذه الفئات تختلف من حيث المستوى التعليمي والفكري، وفرقة "قدّور النعيمي" أخذت هذا الأمر بعين الاعتبار، وحرصت على اعتماد لغة بسيطة مباشرة تراعي كل طبقات المجتمع، تضمن وصول الفكرة المراد توصيلها بكل سهولة وسلاسة.

وعليه يمكن القول أنّ هذه الفرقة سعت إلى تقريب الجمهور المتلقي (المتفرّج)، وكسر الحواجز بينه وبين الممثل من خلال إشراكه في العمل المسرحي عن طريق طلب آرائه فيما تم تقديمه من العروض وتبنّيها إذا كانت تخدم العرض من جهة، وزيادة الحس بهذا النشاط الفنّي خاصة لدى فئة الشباب من جهة أخرى.

4/ جمعية العلماء المسلمين الجزائريين:

تأسست الجمعية في الخامس من مايو 1931م بالعاصمة[1]، فاهتمت بالعمل المسرحي وجعلته وسيلة لتمرير أفكارها وتعاليمها، كما كانت تهدف إلى إيقاظ الوعي الفكري والثقافي والديني وحتى السياسي في الوسط الجزائري في ظل محاولة الاستعمار الفرنسي طمس الهوية الجزائرية وإسقاط تعاليمها وقيمها من خلال تغييب اللغة العربية وإحلال محلّها اللّغة الفرنسية.

ومن هذا المنطلق عملت جمعية العلماء المسلمين الجزائريين على تبديد هذا المسعى الاستعماري الهدّام من خلال تقديم أعمال مسرحية متعدّدة فعملت على توعية الشباب الجزائري بنوايا المستعمر وأهدافه المنشودة.

فهـذه الجمعية تعدّ من الحركات الإصلاحية التي ظهرت في الجزائـر قادها الشيخ "عبد الحميـد بن باديس" الذي عمد إلى كسر الجمود والانغلاق كما شجّع على إنشاء الفرق المسرحية وتبنّى بعضها[2]. فـ"عبد الحميد بن باديس" كان له الدور الكبير في تأسيس الجمعية وجمع شمل أعضائها.

(1): أبو القاسم سعد الله: الحركة الوطنية الجزائرية (1830-1945)، ج3، دار الغرب الإسلامي، لبنان، ط4، 1992م، ص83.

(2): ينظر: بوكروح مخلوف، الشريف الأدرع: مصطفى كاتب من المسرح الجزائري إلى المسرح الوطني، ص56.

ضمّت – جمعية العلماء المسلمين الجزائريين – العديد من الأسماء على شاكلة "أحمد رضا حوحو" الذي كان له اهتمامات أدبية متنوّعة من بينها الكتابة المسرحية، وفي هذا المجال ترك "حوحو" مسرحيات عدّة منها ما هو مقتبس مثل مسرحية "صنيعة البرامكة" التي اقتبسها من أخبار البرامكة من "كتب الأغاني" لـ"لأصفهاني" ومسرحية "سي عاشور والتمدّن" مأخوذة من "البورجوازي النبيل" لـ"موليير"، في حين ترك مخطوطا متنوع الموضوعات بعنوان "في الأدب والاجتماع"[1]، بالإضافة إلى فرق وجمعيات أخرى، ساهمت في تطوير النشاط المسرحي الجزائري منها جمعية "المزهر القسنطيني" للمسرح والموسيقى عام 1949 برآسة "أحمد رضا حوحو" له مسرحيات منها: "البخلاء الثلاث"، "ابن رشد"[2].

ثالثا– تأثير المسرح الفرنسي:

لقد كانت الإدارة الفرنسية تهتم بالعمل المسرحي اهتمامًا كبيرًا في الجزائر وذلك ربّما عائد لرغبتها في الترفيه عن جنودها بعد المجهودات التي يبدلونها في التَّصدي للمقاومات الشعبية الجزائرية، لهذا عمدت فرنسا إلى استقدام فرق مسرحية من فرنسا بغية تقديم عروض مسرحية في الثّكنات العسكرية وقاعات الأفراح وأماكن اللهو والترفيه ليس هذا وحسب بل كثيرا ما كان الجنود الفرنسيين أنفسهم يقومون بالأداء التمثيلي فوق خشبة المسرح ويقومون بأدوار مختلفة منها الأدوار النسائية[3].

وعلى هذا رأت فرنسا أنّه من الضروري تشييد المسارح من أجل تقديم العروض لاسيما وأنّ الجزائر تعاني من غياب شبه تام أو كلي للمسارح في تلك الفترة.

(1): ينظر: أحمد منور: مسرح الفرجة والنضال في الجزائر ودراسة في أعمال رضا حوحو، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2005م، ص40-42.

(2): ينظر: المرجع نفسه، ص62.

(3): ينظر: صالح لمباركية: دراسات في المسرح (1)، المسرح في الجزائر النشأة والروّاد والنصوص حتى 1972، ص23.

وعليه قامت فرنسا باستهداف كبريات المدن والولايات الجزائرية المحتلّة من قبلها، لبناء مسارح بلدية خاصة بها كالعاصمة، وهران، قسنطينة، عنابة، سطيف، باتنة، سكيكدة[1]. وكل هذه المسارح احتوت على عروض مسرحية تعبّر عن الحياة والبيئة الفرنسية؛ أي أنّ أغلبها كانت لا تعبّر عن الجزائر حتى يتم تغييب التعاليم والقيم الجزائرية وإسقاطها.

وعليه يمكن القول أنّ تأثير المسرح الفرنسي في الجزائريين كان من خلال استقدام الفرق الفرنسية وتشييد المسارح، فهذا الأمر جعل الكثير من الجزائريين يتردّدون على المسارح الفرنسية ومتابعة عروضها.

من خلال كل ما تقدّم نستطيع القول أنّ كل هذه العوامل والمؤثرات أسهمت بشكل أو بآخر في تعريف المجتمع الجزائري بالفن المسرحي وتطويره عبر فترات زمنية طويلة امتدّت إلى يومنا هذا.

3- أهم مراحل تطور المسرح الجزائري:

عرف المسرح الجزائري الكثير من الصعوبات، فمرَّ بذلك بمراحل تاريخية متعدّدة سجل فيها نهوضًا وتطورًا في إنتاجه تارة، وتراجعًا وركودًا تارة أخرى. إذ إنّ المتأمل لمسارات المسرح الجزائري وذلك منذ تأسيسه سنة 1926 سيلاحظ وعي المسرحيين والفانين الجزائريين بأهمية المسرح كوسيلة للنقد بالدرجة الأولى، وذلك راجع إلى كون تأثير المسرح على حد تعبير "أحسن ثليلاني": «**عظيم جدًا، حتى أنّنا نستطيع أن نمثل هذه العلاقة بمحرِّض ومُتَحرِّض يتولد بينها تيار ينقل الشحنة ويصب أهداف وخلاصات وحرارة نبض ما يجري على المسرح في أعماق نفس المتفرِّج الفرد**»[2]؛ أي أنّ للمسرح أثر كبير في نفس المتلقي لأنّه ينقل صورة واضحة

(1): ينظر: صالح لمباركية: دراسات في المسرح (1)، المسرح في الجزائر النشأة والروّاد والنصوص حتى 1972، ص23.

(2): أحسن ثليلاني: الثورة الجزائرية في المسرح العربي، مسرحية مأساة جميلة عبد الرّحمان الشرقاوي أنموذجًا- محافظة المهرجان الوطني للمسرح المحترف، الجزائر، دط، 2002، ص20.

عمَّا يدور في المجتمع فيسمح له بالإطلاع، فالمسرح بمثابة معرض للجمهور يسعى من خلاله لتحقيق أهداف معيّنة توعوية في أغلب الأحيان.

والجدير بالذكر أنّ لكل مرحلة صفات وسيمات خاصة تعطيها الطابع المستقل عن المرحلة التي سبقتها فكانت هذه المراحل متوزّعة من سنة 1926 إلى غاية سنة 2011م لأجل مراقبة مسار تحرك المسرح في الجزائر من ظهوره وحتّى انتعاشه وازدهاره وكذا ركوده أحيانًا.

ومن هذا المنطلق كانت المراحل موزّعة كالآتي:

1/ المرحلة الأولى: مغامرة الهواة (1926–1932م):

تعدّ هذه المرحلة البداية الفعلية للمسرح كفن قائم بذاته في الجزائر، إذ ظهر على يد مجموعة من الهواة على رأسهم: "باشطارزي"، "علالو"، "رشيد القسنطيني"، فهؤلاء قد كوّنوا أنفسهم بأنفسهم وقدّموا النّصائح والإرشادات لبعضهم البعض أثناء تقديم العروض.

تميّز مسرح هذه المرحلة بطابع اجتماعي ترفيهي، وطابع توعوي ملتزم ضمني، اتخذ من التراث والقضايا الاجتماعية مواضيع لتمرير أفكاره لأجل توعية الشعب الجزائري[1]. وهنا نجد مثلاً على ذلك من المسرح الاجتماعي إذ نلاحظ ما اتّجه إليه "باشطارزي" الذي هدف بمسرحياته إلى ترسيخ الهوية العربية الإسلامية لدى المواطن الجزائري، ولفت انتباهه إلى المفاسد والنقائض التي تحدّ من كرامته وتعكر حياته مثل إدمان الخمر، الاتجار بالدين، توعية المرأة بزواج فارق السن[2].

أمّا التوعوي الملتزم فلم تكن له مواضيع محدّدة، إنّما مجرّد تلميحات وإشارات كما هو الحال عند الدّعوة

(1): ينظر: أحمد بيوض: المسرح الجزائري 1926-1989، ص33.

(2): ينظر: جميل حمداوي: صورة المسرح الجزائري في النقد المغربي المعاصر، مكتبة المثقف، ط1، 2015م، ص16.

لمكافحة الاحتلال الفرنسي، وهو السبب الذي جعل السلطات الفرنسية تبدأ في مراقبة هذا المسرح، إذ يقول "باشطارزي" في هذا الصدد: «**وبعد أن ولد مسرحنا، أنتج أوّل مسرحياته وممثليه وجمهوره، عانى من الرّقابة وهو حاجز كبير كأن يتّسم بالعنف أحيانا وبالحنكة السياسية أحيانًا أخرى، إلاّ أنّه كان مسرحًا فريدًا من نوعه بسيطا للفهم، يساعد الجمهور على فهم مسرحنا كمظهر من مظاهر الشخصية الجزائرية**»[1].

ومن هذا القول نجد فعلا بأنّ المسرح في هذه المرحلة كانت له سيمات وخصائص معيّنة ساهمت في نجاحه من جهة، وفي فرض السلطات الفرنسية للرقابة عليه من جهة أخرى. وأبرز هذه الخصائص نجد:

- قدّمت المسرحيات بالعامية لتفشي الأميّة بين أوساط الشعب في تلك الفترة.

- افتقد إلى النساء اللّواتي يؤدين أدوارًا نسائية، فنجد أنّ "إبراهيم دحمون" اشتهر بلعب هذه الأدوار، كما أنّ "باشطارزي" قد ذكر اسم اليهودية "ماري سوزان"، و"علالو" اسم التونسية "حبيبة مسيكة"[2].

- المسرح اقتصر على مدن دون الأخرى ، وفي ذلك يقول "باشطارزي": «**وفي الوقت الذي شهدت فيه العاصمة والبليدة النشاط المسرحي، فإنّ بقية الوطن، لم تعرف ذلك حتّى عام 1932**»[3].

- عدم الاهتمام بالجانب التقني، كالديكور والملابس والإخراج، الأمر الذي جعل المسرحيين الجزائريين يعمدون إلى الاستعانة برجال المسرح الفرنسي، وهذا ما أكّده "علالو" حين قال: «**كنّا نستعين بالفرنسيين العاملين في المسرح، وكانوا يُنفذون لنا كل الديكورات والحيل المسرحية التي نطلبها منهم، ولم يخلقوا لنا أيّ مصاعب لأنّنا كنا نعرف كيف نتعامل معهم**»[4]. وهنا نلمس بالفعل بداية الاحتكاك بالمسرح الفرنسي بشكل مباشر عن طريق اعتماد نفس الحيل المسرحية الفرنسية.

(1): ينظر: أحمد بيوض: المسرح الجزائري 1926-1989، ص39.

(2): ينظر: المرجع نفسه، ص40.

(3): ينظر: المرجع نفسه، ص40.

(4): ينظر: المرجع نفسه، ص40.

أمّا عن العوامل التي ساعدت على نجاح هذه التجربة إلى حدٍ ما فكانت كالآتي:[1]

- الهدف المزدوج لمواضيع المسرحيات واعتماد العامية لتقديمها.
- نجاح الممثلين في أداء أدوارهم (علالو، ودحمون...).
- تقديم عروض مسرحية ممزوجة بعروض غنائية لجذب جمهور المسرح من جهة، وجمهور الغناء والرقص من جهة أخرى.
- تقديم العروض المسرحية يوم الجمعة وتخصيص وقت للرّجال وآخر للنساء.
- مصادفة الانطلاقة لشهر رمضان المبارك، بحيث أقبل النّاس عليها باعتبارها أماكن لقضاء السَّهرة.

إضافة إلى ذلك نجد أنّ النصوص المسرحية للمبدعين السّالفي الذكر لم تكن مدوّنة ومتوفرّة؛ لأنّها تؤدى ارتجالاً فلم يهتم أصحابها بطبعها. ومع ذلك فقد تم تسجيل هذه الإبداعات فنذكر منها: لـ"علالو" " "جحا" التي عرضت سنة 1926 بالجزائر العاصمة، "الصياد والعفريت" وعرضت في 16ماي1928[2].

أمّا لـ"رشيد القسنطيني" فنجد مثلاً" "عايشة وباندو" التي عرضت في 22جانفي1932.

وقد وصف "مصطفى كاتب" هذه المسرحيات بأنّها: «**لم تكن تأليفًا بالمعنى الصحيح، بل كانت إعدادًا مسرحيًا يعتمد في مادته الخام على حكايات جحا الشعبية وعلى قصص ألف ليلة وليلة**»[3]؛ أي أكّد على أهمية التراث ومكانته كمصدر لاستقاء المواضيع المسرحية الجزائرية.

2/ المرحلة الثانية: البحث عن الذّات (1932-1939م):

المسرح الجزائري في هذه المرحلة حصر بين سنة 1932م كتاريخ لِانسحاب "علالو" وسنة 1939م

(1): ينظر: أحمد بيوض: المسرح الجزائري 1926-1989، ص40.

(2): ينظر: صالح لمباركية: المسرح في الجزائر، ص80-81.

(3): علي الرّاعي: المسرح في الوطن العربي، ص461.

كتاريخ تميّز بالعديد من الأحداث الوطنية والدولية وعلى رأسها تباطؤ نشاط الحركة الوطنية وجمود الحركة الثقافية والمسرحية نتيجة للأجواء المكهربة التي سبقت الحرب العالمية الثانية[1].

برزت في هذه المرحلة المواضيع السياسية التي تدور حول النضال السياسي وإبراز هوية الشعب الجزائري كذلك مع الحفاظ على ضرورة وجود المواضيع الاجتماعية، ومن هذا المنطلق قسّم "باشطارزي" المواضيع إلى اجتماعية وسياسية، حيث يقول: «**حتّى سنة 1939 كان هناك مسرح اجتماعي ومسرح توعوي ملتزم، خدم الوعي الوطني، بهذا القول أنّ مسرحنا كان اجتماعيا سياسيًا فكانت رسالته تتلخص في محاربة الفساد الاجتماعي وإذكاء الوعي السياسي لمحاربة الاحتلال الفرنسي في الجزائر**»[2]. وهنا نلمس بداية البحث عن الذّات في المسرح الجزائري، بحيث توجه المسرحيون نحو الالتزام بقضايا الجزائر دولة وشعبًا ممثلة أساسًا في محاربة المستعمر الفرنسي والتخلّص من هيمنته.

اِنقسمت هذه المرحلة إلى قسمين:

- الأولى ممتدة من 1932م إلى 1936م، وهي الأكثر ازدهارًا، والأخرى من 1937م إلى 1939م، واتسمت بالانحصار، وذلك راجع بالدّرجة الأولى إلى كون الفترة الأولى أقل تحديًا للسلطة الاستعمارية على عكس الأخرى التي تميّزت بالمواجهة المتكرّرة بين الإدارة الفرنسية ورجال المسرح الجزائري خاصة سنة 1937م، بعد عرض مسرحيات "باشطارزي": "علاش"، "الخدّاعين" والتي على إثرها تم إيقاف الجولات المسرحية لفرقته، ليظهر القانون الذي حسم المشهد المسرحي في هذه المرحلة في 2نوفمبر1938م الصادر عن الحاكم العام "لوبو" الذي دعا إلى حظر النشاط الغنائي والدرامي الذي يمس الوجود الفرنسي في الجزائر[3].

(1): ينظر: أحمد بيوض: المسرح الجزائري 1926-1989، ص46.

(2): المرجع نفسه، ص49.

(3): ينظر: المرجع نفسه، ص46-49.

3/ المرحلة الثالثة: مرحلة المصاعب (1939–1946م):

إذ تعدّ هذه المرحلة من أصعب المراحل التي مرّت على المسرح الجزائري في طريق تأسيسه، وذلك راجع بالدرجة الأولى لكونها فترة الحرب العالمية الثانية، التي اندلعت في 2سبتمبر1939م، وهو ما أدّى إلى وجود انقطاع بين المسرح والجمهور من جهة، وتزايد الرّقابة الاستعمارية من جهة ثانية، بحيث وقفت هذه السلطة بالمرصاد لأيّ تطوّر على مستوى المسرح الجزائري، من خلال سد الطريق أمام الفرق المسرحية العربية ومنعها من تقديم عروضها في الجزائر، وكذا إغلاق المسارح[1].

كل هذا أدّى إلى اللجوء إلى الاقتباس وبالتالي إلى تقديم عروض مسرحية بعيدة عن الواقع المعاش؛ لأنّ المسرحيين الجزائريين حاولوا التملص من الرقابة السّالفة الذكر عن طريق الابتعاد أو تجنب إنتاج مسرحيات ذات طابع سياسي، وكل ذلك لأجل ضمان استمرارية النشاط المسرحي وعدم تعرّضه للمنع. وهو ما أكّده "محي الدين باشطارزي"، حين قال: «**كان لزامًا علينا أن نقدم مسرحًا له مستوى مقبولا وقد استدعاني مدير الشؤون الأهلية التّابعة للحكومة "فيشي" آنذاك لينصحني بعدم انتهاج أسلوب التحريض وباقتباس مسرحيات فرنسية**»[2]. وذلك في محاولة من السلطات طمس الهوية الجزائرية، من خلال تسريب الثقافة الفرنسية إليها، عن طريق الاقتباس، وكذا إبعاد الجمهور عن المسرح وبذلك تجعل الشعب يتقوقع على ذاته، لا يعي ما يدور حوله فتأمن شره.

وهنا نميز فترتين في هذه المرحلة، الأولى فترة نشاط ممتدة من [1939–1942]؛ اتسمت بتقديم عدّة عروض بعضها منتج وبعضها مقتبس، إمّا من الأدب العربي أو من الإنتاج الفرنسي، ممثل في أعمال "موليير"

(1): منتديات ستار تايميز: "المسرح في الجزائر تاريخ ووقائع وآفاق"، ضمن الموقع الإلكتروني:
https://www.startimes.com/23/02-2020/14h:42.

(2): أحمد بيوض: المسرح الجزائري 1926–1989، ص58.

وأول مسرحية في هذه الفترة كانت مسرحية "الحاج قاسي محند" لـ"باشطارزي"، التي عرضت في 2نوفمبر1939م. وفترة ركود ممتدة بين [1943-1946م]، بحيث توقف النشاط المسرحي ولم يستأنف حتّى سنة 1975م، بينما سنة 1946م فلم يسجّل أيّ إنتاج مسرحي[1].

إضافة إلى ذلك برزت أحداث ذات أهمية كبيرة أبرزها:

- رحيل أعمدة المسرح الجزائري، حيث توفي كل من "إبراهيم دحمون" 1942م، "رشيد القسنطيني" 1944م "محمد رضا مصالي" 1945م.
- ظهور فرق مسرحية مثل "فرقة المسرح الجزائري" التي أسّسها "مصطفى كاتب" سنة 1940م، "فرقة رضا باي" المؤسسة سنة 1940م، غير أنّها لم تدم طويلا، حيث حلّت سنة 1942م[2].

ومن بين مسرحيات هذه المرحلة نجد مسرحية "بلال بن رباح" لـ"محمد العيد آل خليفة"، والتي مثلت سنة 1939م بمناسبة المولد النبوي الشريف، والتي تمثلت محتوى رمزي يدعو إلى محاربة العدو الفرنسي[3].

إضافة إلى ذلك نجد مثلا في سنة 1945م مجموعة من المسرحيات منها: "ولد الليل"، "شكشوك"، و"سي مزيان" لـ"باشطارزي".

4/ المرحلة الرابعة: مرحلة الازدهار (1947-1956م):

تعدّ هذه المرحلة بداية فترة الازدهار والانتعاش وذلك راجع بالدرجة الأولى إلى مظاهرات 8ماي1945م والقمع الوحشي لها، إذ إنّ السلطات الفرنسية قد جعلت الشعوب المستضعفة تطمح إلى أنّ يوم خلاصها كان

(1): ينظر: أحمد بيوض: المسرح الجزائري 1926-1989، ص57-58.

(2): ينظر: المرجع نفسه، ص59-60.

(3): ينظر: صالح لمباركية: المسرح في الجزائر، ص90.

قريبًا، وبدل أن تعي فرنسا هذا الوضع الجديد وتذعن لرغبات الشعب، راح حكامها يلوّحون بالتهديد والقوة ومعمِّروها يهزؤون بالعربي الجزائري كما لو كانوا في بداية 1830م. واستأسد الجيش الفرنسي على الجزائريين المدنيين[1]. وفي ظل هذه الحالة تفطّنت السلطات الفرنسية لحالة الغليان التي تعيشها الأوساط الشعبية الجزائرية وغيّرت موقفها من المسرح وقدّمت الدّعم للفرق رغبة في احتواء الوضع.

وعلى هذا الأساس نجد أنّ أبرز ما ميز هذه المرحلة كان:

- تأسيس مجموعة من الفرق والجمعيات المسرحية التي قدّمت إنتاجًا مسرحيًا ناضجًا من بينها فرقة "المسرح العربي" التي أسسها "باشطارزي" فرقة "المسرح الجزائري"، فرقة "هواة التمثيل العربي" التي أسّسها "محمد الطاهر فضلاء" سنة 1947م، فرقة "المزهر القسنطيني" التي تأسّست سنة 1948م على يد "بن دالي"، و"أحمد رضا حوحو"، فرقة "مسرح الغد" التي تأسّست سنة 1949م على يد "رضا الحاج حمو بن عبد القادر"...
- أخذ المسرح طابع المؤسسة مثل تأسيس فرقة "المسرح العربي" في أوبرا الجزائر.
- غزارة الإنتاج المسرحي وذلك راجع بالدرجة الأولى إلى نسبة الوعي الكبير الذي وصل إليه المسرحيون والجمهور على حد السواء وكذا تعدّد مواضيعه، فنجد المسرح الاجتماعي، التاريخي، الديني والسياسي.
- نجد أنّ لهذه المرحلة فترتين الأولى ازدهار والثانية انحسار، وتحديدًا من سنة 1953م وفي ذلك يقول "باشطارزي" أنّ المسرح الجزائري أنتج واقتبس في العشرية الواقعة ما بين 1946 و1950 نحو 162 مسرحية (90 بالمئة منها من إبداع (30) كاتبا وطنيًا، في حين كلّما اقتربنا من سنة 1954 كلّما ازدادت الرّقابة على النشاط المسرحي[2].

(1): أبو القاسم سعد الله: الحركة الوطنية الجزائرية 1930-1945، ج3، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط4، 1942م، ص244.

(2): ينظر: أحمد بيوض: المسرح الجزائري 1926-1989م ، ص65-69.

أمّا عن أبرز المسرحيات في هذه المرحلة فنجد: مسرحية "المولد" لـ"عبد الرّحمان الجيلالي" وهي مسرحية تاريخية ألّفت سنة 1948م، وكذا مسرحية "الهجرة" المؤلفة سنة 1948م لنفس المؤلف، وبدورها مسرحية دينية مسرحية "النَّاشئة المهاجرة" المطبوعة سنة 1949م، وكذا مسرحية "الخنساء" لـ"محمد الصالح رمضان"، "صنيعة البرامكة" لـ"أحمد رضا حوحو"؛ وهي مسرحية تاريخية من ثلاث فصول[1].

5/ المرحلة الخامسة: (1956–1962م):

وما ميّز هذه المرحلة تحديدًا هو هجرة المسرح الجزائري، بحيث أنّ الرقابة الفرنسية على الجزائريين وبالذّات الفنانين ورجال المسرح، جعلت العمل مستحيلاً وغير ممكن، وهو الأمر الذي دعا إلى هجرة المسرحيين لأجل تطوير المسرح الجزائري لأنّه إذا استمّر الوضع فالزّوال سيكون مصيره في نهاية المطاف. وبالطبع رغم الهجرة إلاّ أنّ الكتاب ظلوا يدافعون عن قضايا الشعب الجزائري، ويحاربون وينتقدون الاحتلال الفرنسي وكل أشكال العنف ضد الجزائريين، وفي ذلك يقول "عبد الحليم رايس": «**إنّ المسرح بالنسبة لنا يمثل إطار للكفاح، لأنّ المسرح الجزائري مسرح ملتزم، يعمل في صميم الثورة وإنّنا نمثل مسرح شعب يعيش في حالة الحرب، ومن الطبيعي بالنسبة لنا نحن – كفنانين– أن نفكر وأن نفعل كمناضلين**»[2]. وهذا تأكيد على أنّ المسرح ظل يسعى إلى مواصلة أداء رسالته الهادفة، وهي الكفاح ضد الاحتلال الفرنسي الغاشم.

وهذه المرحلة بدورها فترتان الأولى ميّزها كون المسرح ظهر في فرنسا وذلك حتّى سنة 1957، وعلى رأسهم نجد فرقة "المسرح الجزائري" لـ"مصطفى كاتب"، التي قدّمت عروضًا في برلين وبوخاريست وفارسوفيا، لتستقر في فرنسا هروبًا من الضغوط الممارسة على كل ما من شأنه أن يخدم الثورة من بعيد أو من قريب، وكانت تنشط في أوساط المهاجرين الجزائريين.

(1): ينظر: صالح لمباركية: المسرح في الجزائر– النشأة والرّواد والنصوص، ص91–94.

(2): أحمد بيوض: المسرح الجزائري 1926–1989م، ص82.

أمّا الثانية فهي فترة المسرح الجزائري في تونس الممتدة من [1958-1962م] ومثّلتها "الفرقة الفنيّة لجبهة التحرير الوطني"، التي أسّسها كل من المناضل "أحمد بومنجل"، و"مصطفى كاتب" وهذه الأخيرة قدّمت عروضها عبر القطر التونسي وحتّى أنّها وصلت إلى قيامها بجولات إلى ليبيا[1].

ومن بين مسرحيات هذه المرحلة نجد "مصرع الطغاة" لـ"عبد الله الرّكيبي"؛ وهي مسرحية في أربعة فصول تدور أحداثها في الجزائر وذات طابع نضالي، كتبت سنة 1958م وطبعت بتونس سنة 1959م، وكذا "أبناء القصبة" لـ"عبد الحليم رايس"؛ وهي مسرحية ثورية واقعية وقعت أحداثها في القصبة بالجزائر سنة 1956م وبداية 1957م، وأيضا هناك "دم الأحرار" التي عرضت في 29سبتمبر1961م، بالمسرح البلدي بتونس، إضافة إلى ذلك نجد "الهارب" لـ"الطاهر وطار"؛ وهي مسرحية في أربعة فصول ألّفت سنة 1961م بتونس، وهي من المسرح الذهني[2].

6/ المرحلة السادسة: (1963-1972م):

مع بزوغ فجر الاستقلال سنة 1962م برزت أهمية النهوض بالثقافة الوطنية، وباعتبار أنّ المسرح أحد روافدها الأساسية لدوره في التوعية وكذا تعبئة الجماهير، فكان لزامًا تأميمه وهو ما فعلته الحكومة الجزائرية بمقتضى المرسوم رقم 12-63 المؤرخ بتاريخ 8جانفي1963م، الذي جاء فيه: «**أنّ النهضة المنوطة بالمسرحة ذات أهمية بالغة لشعبنا، وهو ما يستوجب وضع المسرح في خدمة الشعب، ولا يعقل أن يسمح بأنّ يكون المسرح بين أيدي المؤسسات الخاصة سواء تعلق الأمر بالمسرح داخل البلاد أو المسرح الذي تصدره**»[3].

(1): ينظر: أحمد بيوض: المسرح الجزائري 1926-1989م، ص82-84.

(2): ينظر: صالح لمباركية: المسرح في الجزائر، ص102-104.

(3): أحمد بيوض: المسرح الجزائري 1926-1989، ص97.

وبذلك تأسست الفرقة الوطنية للمسرح في الجزائر والذي أطلق عليها اسم "فرقة المسرح الوطني الجزائري" والتي تقلّد "مصطفى كاتب" سنة 1963م إدارتها، والمرحلة بدورها فترتان الأولى فترة ازدهار من [1963-1966م] وتميزت بطفرة في الإنتاج وانطلاقتها كانت ثرية بفضل مساهمات كل من "عبد الحليم رايس" "مصطفى كاتب"، "ولد عبد الرحمان كاكي".

أمّا الثانية فمرحلة فتور من [1967-1972م] ومسرحياتها أغلبها مقتبسة عن كبار المسرحيين، وبرزت فيها الأسماء القديمة مع أخرى جديدة مثل "رويشد" و"كاتب ياسين"[1].

ومن مسرحيات هذه المرحلة مسرحية "البوَّابون" التي قدّمها "رويشد" عام 1968م، والتي عالج فيها واقع شريحة من النّاس البسطاء، وفي مطلع السبعينيات كتب "محمد مرتاض" مسرحية "الانتهازية"، وهي مسرحية اجتماعية تدور أحداثها في النصف الثاني من القرن (20) وذلك في خمسة فصول[2].

وعليه فيمكن القول أنّ هذه المرحلة اهتمت فقط باسترجاع المسرح الجزائري ومحاولة جعله مؤسسة تابعة للدولة وهو الأمر الذي أدّى إلى طبعه بنوع من الرّكود، بحيث أنّ هناك من المسرحيين من شعر بالتقييد خاصة في الفترة الثانية.

7/ المرحلة السّابعة: مرحلة الرّكود (1972-1982م):

وأبرز ما ميّز هذه المرحلة هو حالة الرّكود التي عاشها المسرح الجزائري، وذلك راجع بالدّرجة الأولى إلى السياسة المعتمدة إبّان هذه الفترة، بحيث أنّ السلطات الجزائرية قد توجّهت نحو الاشتراكية ففعّلت بذلك قرار اللامركزية، المرّكز على محو الفوارق الجهوية في كافة الميادين من بينها الثقافة.

(1): ينظر: أحمد بيوض: المسرح الجزائري 1926-1989، ص97-99.

(2): ينظر: صالح لمباركية: المسرح في الجزائر، ص105-108.

فتأسست بذلك مسارح جهوية بمناطق عدّة أبرزها قسنطينة، وهران، عنابة، ولحداثة تجربتها فقد وقعت بمشاكل جمّة لم تُضف للمسرح الجزائري جديدًا يذكر، وهذا ما أكّده "مصطفى كاتب"، حيث قال: «**لا يشهد المسرح الجزائري انحسارا بقدر ما يعيش حالة من الجمود الانتقالي فرضتها ظروف المرحلة السياسية الجديدة والمتعلقة بأحداث اللامركزية على مستوى الدولة، مما جعل ويجعل الأنشطة الفنيّة والميدانية وعلى رأسها المسرح في حالة استتباع ملحوظ لنتائج هذه السياسة**»(1).

ومن هنا يمكن تحديد أسباب هي التي أدّت إلى ركود المسرح في ظل قرار اللامركزية المطلق في تلك الفترة فيمايلي:

- محدودية الميزانية المالية المخصصة لخدمة المسارح الجهوية المستحدثة.

- غياب التكوين الملائم للإطارات المسرحية من ممثلين ومخرجين...، وهو الأمر الذي لم تأخذه السلطات بعين الاعتبار، إذ استحدث مسارح جهوية فاضطر المسرح الجزائري الوطني إلى مدّها بالإطارات والوسائل المادية التي كان يملكها لتمكينها من القيام بنشاطها ما أضعف مردوده وجهده من جهة وجعل المسارح الجهوية تتخبط في مشاكل لحداثتها« »(2).

ويمكن القول أنّ مرحلة التميز الوحيدة في هذه الفترة كانت من نصيب المسرح الجهوي بوهران الذي أنتج عروض مسرحية اهتمت بقضايا وطنية من بينها: مسرحية "المائدة"، التي اهتمت بالثورة الزراعية، مسرحية "المنتوج" التي عُنيت بقضية التسيير الاشتراكي للمؤلفات...(3).

(1): صورية غجاني: النقد المسرحي في الجزائر، أطروحة دكتوراه علوم، كلية الآداب واللغات، جامعة منتوري-قسنطينة، 2012-2013م، ص18.

(2): ينظر: أحمد بيوض: المسرح الجزائري 1926-1989، ص109-110.

(3): ينظر: صورية غجّاني: النقد المسرحي في الجزائر، ص17.

8/ المرحلة الثامنة: مرحلة الإنعاش (1983-1989):

وفي هذه المرحلة عاد المسرح الجزائري إلى الواجهة فانتعش من جديد وذلك يرجع أساسا إلى مجموعة من الخطابات نجملها فيمايلي:

- انعقاد الملتقى الوطني للفنون والآداب بالعاصمة ما بين 4 و7أفريل 1981م، شارك فيه مسؤولون ومثقفون ناقشوا الوضعية الثقافية للبلاد، ليخرج الملتقى بتشكيل عدّة لجان هدفها النهوض بالثقافة الجزائرية.

- انعقاد ندوة "أيّام المسرح" يومي 3و5ديسمبر1983م، تحت شعار من أجل تطوير المسرح الجزائري، اهتمت بعديد المواضيع من بينها الإخراج والتمثيل وكذا التكوين المسرحي.

- صدور المرسوم التشريعي رقم 82-296 بتاريخ 28أوت1982م، الذي تصدّى تنظيم الإدارة المركزية لوزارة الثقافة، عن طريق استحداث مديريات فرعية في ميدان الفنون، فكانت مهمّة مديرية المسرح بتشجيع الإنتاج المسرحي وتحسين نوعيته وكذا الاهتمام بمسرح الهواة من أجل تحسين المستوى[1].

ومن أهم مسرحيات هذه المرحلة نجد مسرحية "قالوا العرب قالوا" المقتبسة عن مسرحية "المهرّج" لـ"محمد الماغوط"، وقد حصدت جائزة أحسن إخراج في مهرجان قرطاج المسرحي الدّولي الأوّل بتونس سنة 1983م وأيضا مسرحية "الأجواد" لـ"عبد القادر علّولة" والمتحصلة على جائزة أحسن تمثيل سنة 1985م عن المهرجان نفسه، وكذا مسرحية "الشهداء يعودون هذا الأسبوع" التي اقتبسها "محمد بن قطاف" عن قصة بنفس العنوان لـ"الطاهر وطار"، وقد حصدت جائزة أحسن عرض متكامل عن نفس المهرجان سنة 1987م[2].

9/ المرحلة التاسعة: (1990-2011م):

في هذه المرحلة نميّز فترتين:

(1): ينظر: أحمد بيوض: المسرح الجزائري، ص142.

(2): ينظر: المرجع نفسه، ص142-147.

أ- مرحلة الأزمة [1990-2000م]: وتعدّ أصعب فترة مرّت على المسرح الجزائري، وذلك راجع إلى الظروف التي مرّت بها الجزائر في تلك الفترة بما يعرف "بالعشرية السّوداء"، إذ أثّرت على جميع مناحي الحياة خاصة الثقافية منها، وعليه فأبرز ما طبع هذه الحقبة كان:

- رحيل مجموعة من رواد المسرح الجزائري ورجاله البارزين، من أمثال "محي الدين باشطارزي" سنة 1986 "كاتب ياسين" 1989م، "مصطفى كاتب" 1989م.

- ظهور جرائم اغتيال استهدفت النخبة فطالت اسمين بارزين في المشهد المسرحي هما "عبد القادر علّولة" [الذي اغتيل في 14مارس1994م]، و"عز الدين مجُّوبي" [الذي اغتيل في 13فيفري1995م].

- تراجع عدد النصوص المسرحية بشكل لافت خاصة سنة 1995، إمّا بفعل صمت المسرحيين أو رحيلهم وتغيير نشاطهم.

- خضوع مبنى المسرح الجزائري الوطني إلى الترميم سنة 1995م، ممّا حتّم إغلاق قاعة العرض حتّى سنة 2000م[1].

ب- مرحلة إعادة الفتح [2002-2011م]: إذ عرف المسرح خلال هذه العشرية انتعاشا إلى حدٍ ما، بحيث يبدو كما لو أنّه يضمد جراحه مثله مثل مختلف الإنتاجات الثقافية، ومن بين النشاطات التي أكّدت خروجه من دائرة الأزمة وإنعاشه نجد:

- تنقل المسرح الوطني سنة 2004م إلى كندا وسوريا، حيث شارك بمسرحية "التمرين" في مهرجان المسرح المحترف بدمشق وبفضلها كُرِّم المسرح الجزائري ككل.

- في إطار تظاهرة "الجزائر عاصمة الثقافة العربية سنة 2007م"، تمّ إنجاز ما يقارب الخمسين عملا مسرحيا.

- تنظيم المهرجان الوطني للمسرح المحترف في دورته الأولى سنة 2006م، ثم سنة 2008م، وبعدها في سنة

(1): ينظر: صورية غجّاني: النقد المسرحي في الجزائر، أطروحة دكتوراه، ص21-22.

2011م.

- إقامة تظاهرة "سنة الجزائر" بفرنسا والتي تمّ الإعداد لها سنة 2002م، وجُسِدت فعليًا سنة 2003م، وهدفها التعريف بالثقافة الجزائرية عن طريق المسرح[1].

ومن بين مسرحيات هذه الفترة نجد مسرحية "سيدي العفريت" لـ"عثمان جلال" المنشورة سنة 1990م مسرحية "الأقنعة المثقوبة" لـ"عز الدين جلاوجي" المكتوبة سنة 1993م والمنشورة 2003م، وهي ذات موضوع اجتماعي، مسرحية "أمراء للبيع" لـ"أحسن ثليلاني" المنشورة سنة 1999م، وكذا مسرحية "عرق المدينة" لـ"مجيد عطوش" التي نشرت سنة 2002م، ضمن مطبوعات إتحاد الكتاب الجزائريين[2].

وفي نهاية المطاف يمكن القول بأنّ المسرح كفن قد لعب بالفعل دورًا هامًا في توعية الشعب الجزائري من جهة ونقد لمختلف الأشكال المعيشية التي تُوقف عجلة التطور بالنسبة للمجتمع من جهة ثانية. فأدى بذلك رسالة سامية لا يستهان بها قبل الاستقلال وبعده رغم الصعوبات والعوائق التي جابهها.

والجدير بالذكر من رصد المسار التطوري للمسرح في الجزائر أنّه بالفعل قد تم الاهتمام به لوعي القائمين عليه بأهميته، ومع ذلك فهو بالفعل لايزال لحد اليوم بحاجة إلى مساعدة كونه لم يرتق بعد لما يجب أن يكون عليه كفن مستقل.

4- أهم رواد المسرح الجزائري:

شهدت الجزائر عددا لا بأس به من الفنّانين والمسرحيين كان لهم صدى كبير على مستوى السّاحة الفنيّة المسرحية، فقد تركوا آثارا جليلة لازالت شاهدة على مجهوداتهم إلى يومنا هذا، فبفضل أعمالهم تحقق لفن المسرح الجزائري وجودا في المجال الفني والثقافي بخصوصيات شعبية جزائرية.

(1): ينظر: صورية غجّاتي: النقد المسرحي في الجزائر، أطروحة دكتوراه، ص23.

(2): ينظر: عز الدين جلاوجي: النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص48-49.

فهؤلاء بما قدّموه وأنتجوه اكتملت تجربة التأسيس الفعلي للمسرح الجزائري، وسنأتي على ذكر بعضهم فيمايلي:

1/ علالو (1902-1992):

"علالو" هو الاسم الفنّي الذي عُرف به في مساره الفنّي المسرحي واسمه الحقيقي "سلّالي علي"، من مواليد 02مارس1902م بالجزائر العاصمة، زاول دراسته الابتدائية بمدرسة "ساروي" فتحصّل على شهادة نهاية الدروس الابتدائية من نفس المدرسة واكتفى بهذه الدرجة من التعليم بسبب الظروف الاجتماعية القاهرة التي عانى منها وجعلته ينصرف إلى العمل وهو في سن السّابعة، خاصة بعد وفاة والده، فعمل كبائع كتب ثم مساعد لصيدلي ورغم ذلك لم يثنه عمله على تثقيف نفسه من خلال التردد على دور السّينما والأوبرا والمسرح الفرنسي، ومن هنا ظهر ميله نحو المسرح والموسيقى، ولمّا بلغ سن الخامسة عشر بدأ يكتب بعض السكاتشات بالعامية كما عمل على إحياء الحفلات الفنيّة[1].

اِنضم فيما بعد إلى جمعية أو فرقة "المطربية" التي كان يترأسها اليهودي "يافيل" وناب عنه "محي الدين باشطارزي" بعد وفاته "يافيل"[2].

كانت له مؤلَّفات مسرحية عدّة من بينها: "مسرحية جحا" تم عرضها بالعاصمة، إضافة إلى مسرحيات أخرى مثل: مسرحية "زواج بوعقلين"، "أبو الحسن أو النّائم اليقضان"، "الصّياد والعفريت"، "عنتر لحشايشي" وغيرها من المسرحيات التي تعالج من خلالها القضايا الاجتماعية بأسلوب تربوي هادف، إلى جانب ذلك أسّس فرقة "الزّاهية" للمسرح عام (1925-1926)، وافته المنية يوم الأربعاء 19فيفري1992م بالجزائر العاصمة[3].

(1): ينظر: أحسن ثليلاني: المسرح الجزائري والثورة التحريرية، ص43.

(2): ينظر: صالح لمباركية: المسرح في الجزائر، النشأة والرّواد، ص62.

(3): ينظر: أحمد بيوض: المسرح الجزائري، ص175-176.

2/ رشيد القسنطيني (1887–1944م):

ولد "رشيد بلخضر" المعروف بـ "رشيد لقسنطيني" في 11نوفمبر1887م بمدينة الجزائر[1]، ترعرع في أسرة فقيرة، التحق بالكتاتيب ثم دخل المدرسة الفرنسية وفيها تحصل على الشهادة الابتدائية، وبعد ذلك دخل ميدان العمل، ثم انتقل في الحرب العالمية الأولى إلى فرنسا من أجل العمل لإعالة أسرته، وعند عودته انضم إلى فرقة مسرحية تدعى "فرقة الزّاهية" التي أسّسها "علالو" عام 1926م، وفي العام الموالي أنشأ "رشيد لقسنطيني" هو الآخر فرقة مسرحية تحت اسم "فرقة الهلال الجزائري"، هذه الأخيرة قدّمت منذ نشأتها مسرحيات عدّة منها مسرحية "زواج بوبرمة"، كما كان له من المسرحيات المقتبسة ما يقارب عشرون مسرحية، وكانت في أغلبها مسرحيات اجتماعية ذات سمة شعبية منها مسرحية "بابا قدُّور الطمّاع"، "عائشة أم الزّبائل"، "ثقبة في الأرض" وغيرها من المسرحيات، إضافة إلى ذلك كان مغنيّا فكاهيا، توفي في 02جويلية1944م بالجزائر[2].

وبذلك كانت مسيرته الفنيّة حافلة بالعطاءات الإبداعية جعلته راسخًا في الذّاكرة الجزائرية حتّى بعد وفاته.

3/ محي الدين باشطارزي (1897–1986م):

"محي الدين باشطارزي" ممثل مغني ومؤلف مسرحي جزائري، من مواليد 15ديسمبر1897م بالجزائر العاصمة، من عائلة ذات أصل تركي، حفظ القرآن الكريم وتعلّم أصول التجويد، تعلّم المدائح على يد كبار المشايخ أمثال الشيخ "بلقندوز"، كما كانت له اهتمامات بالغناء، فإنضم إلى المجالس الغنائية للفن الأندلسي التحق بفرق مسرحية جزائرية عدّة منها: "جمعية المطربية" الذي أصبح قائدا لها بعد وفاة مؤسسها اليهودي "يافيل" والذي قدّم من خلالها مسرحية من تأليفه بعنوان "البُوزريعي في العسكرية"، إذ مثّلت هذه المسرحية الانطلاقة

(1): ينظر: صالح لمباركية: المسرح في الجزائر، النشأة والروّاد، ص62.

(2): ينظر: أحمد بيوض: المسرح الجزائري، ص174.

القوية في المجال المسرحي كونها تعتمد على أسلوب المسرح الشعبي، على شاكلة المسرح الذي قدّمه "علالو" و"رشيد القسنطيني"، إلاّ أنّه أضاف لمسته الإبداعية كاعتماد الكوميديا والواقعية واستعمال لغة الشارع في الحوار والخطاب، ثم "فرقة الهلال الجزائري"، التي أنشأها "رشيد القسنطيني"، قدّم من خلالها أدوارا كانت مرفقة بوصلات غنائية، توفي في 06فيفري1986م[1].

"باشطارزي" ترك بصمته في المجال الفنّي المسرحي شأنه شأن سابقيه أمثال: "لقسنطيني" و"علالو" وغيرهم من الفنّانين المسرحيين الذين أرسوا معالم المسرح الجزائري وكانت لهم إسهامات جليلة في هذا المجال فـ"باشطارزي" رغم وفاته إلاّ أنّه ترك إرثا مسرحيا لازال حيًا إلى يومنا هذا، يعكس المسار التطوري للنشاط المسرحي عمومًا والمسرح الشعبي الجزائري خصوصا.

4/ عبد القادر علّولة (1939–1994م):

"عبد القادر علّولة" هو ممثل ومؤلف مسرحي ولد عام 1939 بالغزوات في الغرب الجزائري، تلقى تعليمه بمدرسة الفلّاح الابتدائية، بدأ نشاطه المسرحي عام 1955م، في فرقة "الشباب"، غير أنّ البدايات الفعلية مع المسرح المحترف كانت عام 1963م. كانت له مشاركات في العديد من المسرحيات منها: "أبناء القصبة"، "حسن طيرو"، "الحياة حلم العهد"، "المرأة المتمرّدة"، وغيرها من المسرحيات، أخرج أوّل مسرحية لـ"رويشد"[2]، أنتج كذلك مسرحية "الأجواد" التي تعدّ من أهم المسرحيات التي أنتجها في بداية الثمانينات[3]. عمل مديرا للمسرح الوطني الجزائري، ما بين 1972 و1975م، ثم للمسرح الجهوي بوهران عام 1976م، توفي يوم الإثنين

(1): ينظر: أحسن تليلاني: المسرح الجزائري والثورة التحريرية، ص48–50.

(2): ينظر: أحمد بيوض: المسرح الجزائري، ص186.

(3): ينظر: سليمان إبراهيم العسكري، "المسرح في التراث والحداثة"، مجلة العربي، ع623، أكتوبر 2010م، الكويت، ص118.

14مارس1994م على يد مسلّحين[1].

5/ عبد القادر ولد عبد الرّحمان كاكي (1934-1995م):

ولد الممثل والمخرج المسرحي القدير "عبد القادر عبد الرّحمان كاكي" في 18فيفري1934م بالغرب الجزائري بولاية مستغانم، التحق بالكشافة الجزائرية وهو في سن صغيرة، الأمر الذي جعله يهتم بالنشاط الثقافي وخاصة بالعمل المسرحي، التحق بفرقة مسرحية كان لها اهتمام بالفنانين والموهوبين، أسّس "كاكي" في عام 1956م فرقة "القراقوز"[2].

التحق بالمسرح الوطني الجزائري بوهران بعد استقلال البلاد، إذ كانت له كتابات مسرحية عدّة نذكر منها "إفريقيا قبل واحد"، "ديوان القراقوز"، "كل واحد وحكمو"، "القراب والصّالحين" وغيرها، نال عدّة جوائز كجائزة مهرجان صفاقس عام 1966م وكذلك الجائزة الكبرى من المعهد الدّولي للمسرح وذلك في مهرجان القاهرة توفي رحمه الله يوم 14نوفمبر1995 بوهران[3].

إضافة إلى مسرحيين آخرين قدّموا الكثير للفن المسرحي الجزائري أمثال: "عبد الحليم رايس"، "أحمد رضا حوحو" "رويشد"، "محمد البشير الإبراهيمي"، "أحمد توفيق المدني"، "عبد الرحمان الجيلالي" وغيرهم ممن أثروا السّاحة الفنيّة الجزائرية وخاصة المسرحية منها.

(1): ينظر: أحمد بيوض: المسرح الجزائري، ص187.

(2): ينظر: صالح لمباركية: المسرح في الجزائر، ص73.

(3): ينظر: أحمد بيوض، المسرح الجزائري، ص185.

المبحث الثاني: مصادر تأليف المسرح الجزائري.

1- التراث الشعبي المغاربي:

نظرا لأهمية التراث في حياة الشعوب وجدنا كثيرا من الكتاب والأدباء ينهلون منه مبرزين قيم وعادات وتقاليد الأمم السابقة، محاولين بذلك تسليط الضوء عليها لأجل إسقاطها على واقعنا الحالي، فالبحث في التراث تذكرة سفر نحو الماضي يراد من خلالها نقل أحداث للعبرة، فتقام بذلك صلة بين الماضي والحاضر وذلك راجع إلى كون التراث حسب ما ذهب إليه "إسماعيل سيد علي": «**هو ذلك المخزون الثقافي المتنوع والمتوارث من قبل الآباء والأجداد والمشتمل على القيم الدينية والتاريخية والحضارية والشعبية بما فيها من عادات وتقاليد، سواء كانت هذه القيم مدونة في كتب التراث العتيقة ومبثوثة بين سطورها، أو متوازنة، أو مكتسبة بمرور الزمن، وبعبارة أكثر وضوحا: أن التراث هو روح الماضي، وروح الحاضر، وروح المستقبل بالنسبة للإنسان الذي يحيا به، وتموت شخصيته وهويته إذا ابتعد عنه أو فقده؛ لذلك نرى الإنسان – العربي بصفة خاصة – يتمسك بتراثه بصورة أو بأخرى سواء في أقواله أو أفعاله**»[1]. ومن هنا نجد بأنّ التراث نوع من الخصوصية والقداسة في نفس الأديب والجماهير على حد سواء كونه عن طريق هذا الأخير يؤثر في المتلقي ويستميل عواطفه ووجدانه من جهة، ويخلق ثقافة جماعية متوازنة من جهة أخرى، هي ما يعرف "بالثقافة الشعبية" التي أضحت مركز اهتمام الكتاب خاصة في محاولاتهم التقرب نحو عامة الشعب باعتباره الحلقة الأهم لنجاح أي عمل أدبي فهي «**الثقافة التي تنبع من "الشعب"... وطبقا لهذا التعريف، فإنّ المصطلح ينبغي أن يستعمل فقط للإشارة إلى الثقافة الأصلية "للشعب"... باعتبارها ثقافة شعب: ثقافة شعب من أجل الشعب**»[2]؛ إذن

(1): سيد علي إسماعيل: اثر التراث العربي في المسرح المصري المعاصر، دار هنداوي، المملكة المتحدة، 2017م، دط، ص38-39.

(2): جون ستوري: النظرية الثقافية والثقافة الشعبية، تر: صالح خليل أبو أصبع، فاروق منصور، هيئة أبوظبي للسياحة والثقافة، أبوظبي، ط1، 2014م، ص28.

كون التراث مرتبط بالشعب وجزء من مخيلته كان لابد من النزوع نحوه للتعبير عن هذا الشعب والقضايا التي تهمه. ومن هنا كانت أحداث الماضي مادة غنية للأدب بمختلف أشكاله بسبب تعلق الإنسان بحكايات التاريخ القديم. والمسرح كغيره من الفنون الأدبية المختلفة لم يخلُ من بوادر عودة نحو الماضي ونجد المسرح الجزائري على وجه التحديد قد استلهم من التراث الشعبي المغاربي وذلك لسهولة الوصول إلى المتلقي بالاعتماد على التراث، فالمسرح العربي عموما اعتمد «**منذ نشأته على أحداث الماضي وسوف يظل على هذا الاعتماد، فشق لنفسه طريق الوصول إلى قلوب وعقول مستمعيه، وإذا كانت أحداث الماضي تشتمل الأساطير والقصص المؤلفة والسيرة الشعبية إضافة إلى التاريخ، فقد استقى المسرح العربي منها جميعا** »[1].

إذن فالمسرح الجزائري قد نهل كغيره من تراثه وحكايات أهله الشعبية وذلك راجع لأسباب عدّة أبرزها أنّ «**معظم المؤلفين لم يكونوا مثقفين في البداية، فكانوا يعتمدون على الذاكرة والحكايات الشعبية الشفوية**»[2]؛ أي أن المجتمع الجزائري في تلك المراحل كانت تعمه نسبة من الأمية والجهل لا يمكن تجاهلها وبالتالي لابد والانطلاقة من التراث لأنّه الأقرب إلى قدرة استيعاب الجمهور، فتلك الشخصيات والمواضيع جزء من المخيلة الشعبية وبالتالي يتم التفاعل معها فكان التاريخ الأمازيغي والأساطير والحكايات الشعبية المحلية أبرز مصادر المسرح في الجزائر إضافة إلى منابع أخرى فها هو "علالو" قد اختار لأول مسرحياته شخصية "جحا" كواسطة بينه وبين متفرجيه فقال عنها "سعد الدين بن شنب":«**في يوم الأربعاء/1926/04/12 قدم على خشبة المسرح الجديد أول عرض مسرحي بالعربية العامية، وهي كوميديا جحا تتكون من فصلين وثلاث لوحات، ومن تأليف السيدين دحمون وعلالو، وبسبب النجاح الكبير الذي حققته فقد أعيد عرضها ثلاث مرات أخرى لقد وجد المؤلفان الوسيلة التي يثيران بها الجمهور، وذلك حينما خاطباه باللغة التي يتكلمها في**

(1): فرحان بلبل: مراجعات في المسرح العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دط، دت، ص12.

(2): صورية غجاتي: [النقد المسرحي في الجزائر]، رسالة دكتوراه، ص71.

موضوعات مألوفة لديه » [1]. وهذا يؤكد على فعالية اعتمادهم على التراث كمنطلق نحو تأسيس مسرح جزائري مستوفي الشروط معبر بالدرجة الأولى عن الشخصية الجزائرية كنوع من مقاومة المستدمر الفرنسي، وفي ذلك قال "علالو": «**لقد كان هدفنا هو خلق مسرح لنا نحن نعبر من خلاله عن أنفسنا وبلغتنا، ونعالج فيه مشاكلنا اليومية، ونسلط الضوء من خلاله على شخصياتنا التاريخية البارزة** »[2].كما نجد مسرحية "رشيد القسنطيني" "زغيربان وشرويطو" المقدَّمة سنة 1929 قد سارت على نهج ما ذهب إليه "علالو" بمحاكاتها هي الأخرى لشخصية "جحا"، وهو الأمر الذي جعل "الشريف الأدرع" يقول فيه: «**بهذا المنهج صار المسرح القسنطيني مسرحا حيا لكونه يستمد موضوعاته من الأساطير**...» [3]؛ أي كلما كانت المسرحية أقرب إلى المتلقي كلما دبت فيها الحياة وحققت النجاح. إضافة إلى ذلك نجد "رويشد" الذي استلهم من الملامح الأسطورية في مسرحية "الغولة" المقدمة سنة 1966م والتي تدور حول مظاهر اجتماعية عديدة أبرزها البيروقراطية وسوء التسيير من خلال جعل "الغولة" ككائن أسطوري والتي تعد مصدر الفزع والخوف رمزا لتخاذل الإدارة عن أداء مهامها [4].

كما أكّد "كالي" على توظيفه لحكاية شعبية من رصيده التراثي ليخرج مسرحية "القراب والصالحين"، والتي أكد الباحثون على أنّها مستمدة من التراث الشعبي المحلي فهي حكاية لطالما ترددت على ألسنة الرواة في الجزائر خاصة وأنّه حافظ على المعالم الرئيسية لها وبالنسق ذاته، وكذا "كاتب ياسين" هو الآخر عاد إلى توظيف شخصية "جحا" الشعبية في مسرحيته "مسحوق الذكاء" المستلهمة من كوميديات ساخرة [5]، هذا اعتمـادا على التراث الشعبي المحلي.

(1): عبد الحليم بوشراكي: [التراث الشعبي والمسرح في الجزائر- مسرحية الأجدواد لعلولة نموذجا-]، رسالة ماجستير، كلية الأدب واللغات، جامعة الحاج لخضر- باتنة، 2011/2010م، ص78.

(2): أحمد بيوض: المسرح الجزائر نشأته وتطوره، ص11.

(3): المرجع نفسه، ص11.

(4): ينظر: عبد الحليم بوشراكي: [التراث الشعبي والمسرح في الجزائر]، ص83.

(5): ينظر: المرجع نفسه، ص110.

أمّا فيما يخص التاريخ المغاربي فإنّ أبـرز ما اعتمـد عليـه المسرح الجزائري، شخصيـات تاريخيـة أخذت من ثنايا كتب التاريخ لتلج أغوار عالم المسرح فكانت مسرحية "يوغورطة" لـ"عبد الرحمان ماضوي" أبرزها وهي من بين المسرحيات الجزائرية المستلهمة من تاريخ الجزائر في الفترة النوميدية، التي سلطت الضوء على مقاومة أمير نوميديا "يوغورطة" بطل المقاومة الأمازيغي، الذي واجه الاحتلال الروماني، وسبب توظيفه لهذه الشخصية بالذات كان لإيقاض الحس الوطني ومحاربة الاحتلال الفرنسي، والأمر نفسه نجده عند "محمد وضاح" في مسرحيته "بئر الكاهنة" والتي تناولت العلاقة بين العرب والأمازيغ من خلال عرض البدايات الأولى لحضور العنصر العربي في الجزائر وذلك خلال الفتوحات الإسلامية بقيادة "حسان بن نعمان" في المغرب العربي عن طريق تصويره لشخصية "الكاهنة" وهي الملكة التي رفضت الصلح مع العرب معتمدا في ذلك على الصدق التاريخي، فالشخصيتان واقعيتان والأحداث وقعت حوالي 75هـ-80هـ والموقع حسب كتب التاريخ ولاية تبسة-بئر عاتر[1].

هذا من حيث المضمون بينما شكلا فنجد استنجاد "عبد القادر علولة" بالحلقة لتصل إلى المتفرجين المسرحية على نحو أكثر نجاعة وذلك في ثلاث مسرحيات ما بين 1982-1988م، فوظف السرد، القوال هي: "**قدور السواق**"، "**غشام**"، "**زينوبة**" [2].

وبذلك نلاحظ فعلا أنّ موضوع المسرحيات سالفة الذكر كان: «**الجزائر بقصصها وتاريخها، برجالها ونسائها، بطعمها المحلي وألوانها، ولذلك كانت المسرحيات الأولى تحمل أسماء معروفة أو مخترعة من الواقع الاجتماعي، مثل العربي، والبدوي، والبربري، والميزابي، واليهودي، وسالم التومي، وبابا عروج وخالد، والكاهنة، ثم القبيلة والواحة، وتوات، والصحراء ثم أسماء نسائية تاريخية مثل زفيرة وسوفونيزبة**

(1): ينظر: سهيلة عليوات، مونية عودية: [توظيف التاريخ في المسرح المغاربي – مسرح عزالدين المدني أنموذجا-]، رسالة ماستر، كلية الأدب واللغات، جامعة عبد الرحمان ميرة، بجاية، 2018/2017م، ص32-39.

(2): أحمد حمو: التراث الشعبي والمسرح تجربتان من الجزائر

https://journals.operation.org,h:12:56/05-06-2020.

وعائشة، واليهودية، بالإضافة إلى أسماء محمد وقدور وابن عيسى»[1] وهو أمر تكرر في مسرحيات أخرى.

من هنا نجد بأنّ هناك سيطرة واضحة للتراث الشعبي المحلي على وجه الخصوص في المنتوج المسرحي، وذلك لكثرة النصوص المقتبسة عن حكايات شعبية وأساطير محلية وكذا تاريخ الجزائر القديم. وهذا يثبت أن هناك اِهتماما كبيرا بالأدب الشعبي كمادة دسمة للمسرح خاصة وأنّه يعكس حياة شعوب بأكملها فهو بمثابة دراسة للحياة اليومية كما أنّه «**قديم قدم الشعوب نفسها، وهو بيّن الشعوب المعاصرة كلها في صورة من صوره وسيظل الأدب الشعبي الفولكلوري كذلك ما بقيت الشعوب**»[2]؛ أي أنّه جزء لا يتجزأ من الوعي الجمعي لأي أمة ويمثل هويتها التي تميزها، لذا عمد كتّاب المسرح على اختلاف مشاربهم النهل منه. هذا من جهة ومن ناحية أخرى استلهم أدباء الجزائر من التراث مقاومة للمحتل الذي سعى إلى طمس الهوية الجزائرية بشخصيتها العربية والأمازيغية.

2- التاريخ العربي الإسلامي:

لقد عمد كتاب المسرح الجزائري إلى استلهام التاريخ العربي الإسلامي، وتوظيفه في أعمالهم المسرحية وذلك لاعتبارات منها الوقائع والأحداث التاريخية التي صورت الواقع الجزائري في تلك الحقب الزمنية، إضافة إلى أنّها مثلت الامتداد التاريخي والهوية الحضارية العربية.

وعليه نجد المسرحيين الجزائريين الذين اعتمدوا على إدراج التاريخ كمادة أولية في إبداعاتهم، أمثال "محمد العيد آل خليفة" الذي لجأ إلى توظيف التاريخ العربي في أعماله المسرحية، وقد جسد ذلك من خلال كتابته لأول مسرحية شعرية تاريخية بعنوان "بلال بن رباح" عام 1938م، والذي كان يهدف من خلالها إلى التأثير في نفسية

(1): أبو القاسم سعد الله: تاريخ الجزائر الثقافي، ج5، ص410.

(2): محمد غنيمي هلال: في النقد المسرحي، دار النهضة- مصر، القاهرة، دط، دت، ص79.

الجمهور المتفرج، عبر المواقف البطولية التي كان يختص بها الصحابة رضي الله عنهم، والتي نستشف من خلالها معاني الصبر والشجاعة ورباطة الجأش.

إلى جانب "محمد العيد آل خليفة" بمسرحيته "بلال بن رباح"، نجد مسرحية "نصيب الشاعر الزنجي" للشاعر "محمد الأخضر عبد القادر السائحي" إضافة إلى مسرحية "ماليني أميرة الهند" لـ"أحمد سفطة"[1]، وغيرها من المسرحيات التي حملت في طياتها التاريخ العربي الإسلامي.

ومن المسرحيات العربية أيضا التي استلهمها المسرحيين الجزائريون نجد مسرحية "المهرج" لـ"محمد الماغوط" والذي اقتبس نصها كل من "زياني الشريف" و"عز الدين مجوبي"، لتصبح المسرحية المقتبسة بعنوان جديد "قالوا العرب قالوا" التي ترثي حال العرب وقد كتب "زياني الشريف" نصها بما هو كائن وسائد في البيئة الجزائرية مزج فيها اللغة العربية الفصحى واللهجة الدارجة.

كما نجد مسرحية "سعد الله ونوس" بعنوان "مغامرات رأس المملوك جابر" والتي اقتبس نصها "عمر وعبد الحفيظ زيدي" عام 1990م لتصبح بعنوان "بائع راسو في قرطاسوا "[2].

وغيرها من النصوص التي أثرت الساحة المسرحية الجزائرية بفعل إنتاجات الأدباء العرب خاصة وأنّ المسرح في الجزائر نشأ من خلال زيارة الفرق المسرحية العربية للجزائر.

إلى جانب اهتمام المسرحيين بالتاريخ العربي الإسلامي والمسرحيات المؤلفة من قبل المسرحيين العرب، التي استفاد منها الجزائريون واعتمدوها كمادة خام في أعمالهم الدرامية، نجد كذلك التراث الشعبي لم يبق ببعيد عن

(1): ينظر: جوهر جلولي: استلهام التاريخ في المسرح الدرامي الجزائري مسرحية يوغورطة لعبد الرحمان ماظوي أنموذجا، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماستر، كلية الآداب واللغات- تلمسان، 2017/2016م، ص92.

(2): ينظر: سلاف سعودي: ظاهرة اقتباس النصوص في المسرح الجزائري الحديث "مسرحية حماق سليم" لعبد القادر علولة- أنموذجا، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماستر، كلية الآداب واللغات- مسيلة، 2016/2015م، ص48.

هذه المصادر، بل وظفوه في إبداعاتهم ولا بأس أن نسوق بعض الأمثلة في هذا السياق نذكر "علي سلالي" المعروف باسم "علالو" الذي كان من المسرحيين الذين سعوا إلى توظيف التراث الشعبي في المسرح الجزائري، فقد عمد إلى توظيف شخصية تراثية وهي شخصية "جحا"، سعيا منه لاستقطاب أكبر عدد ممكن من المتفرجين على اعتبارها (شخصية جحا) تنتمي إلى النمط الفرجوي التراثي وهو (الحلقة) كما أنّها تعدّ رمزا للفكاهة في الأوساط الشعبية، فضـلا عن استخدامه اللّغة العامية القريبة من الذهنية الجزائريـة والتي يفهمها كل الجزائريين على اختلاف عقلياتهم ومستوياتهم الفكرية والتعليمية، وهذا التجاوب المطلوب مع المسرحية.

مسرحية أو شخصية "جحا" لم تكن المسرحية التراثية الوحيدة التي استلهمها "علالو" بل أخذ من حكايات "ألف ليلة وليلة" في مسرحياته كمسرحية "زواج بو عقلين"، ومسرحية "أبو الحسن"[1]، وغيرها من المسرحيات المستوحاة من التراث الشعبي.

وعموما يمكن القول أنّ "علالو" استطاع أن يوظف التراث الشعبي في أعماله المسرحية بطريقة جميلة تحظى بالتفاف الجمهور حولها كونه ركّز على شخصيات تراثية محبوبة ومعروفة بتأثيراتها وجاذبيتها في الأوساط الشعبية.

3- التاريخ الغربي:

إنّ المادة المسرحية التي اعتمدها المسرحيين الجزائريين لم تقتصر على ما هو محلي عربي فقط بل عمدوا إلى تقليد الدراما المسرحية الأجنبية.

وفي هذا الصدد نذكر "عبد القادر علولة" الذي حاول أن يحاكي البناء الدرامي في المسرح الغربي في كتابته للنص المحلي[2].

(1): ينظر: محتضرات جامعة ميلة، التراث في المسرح الجزائري، elearaning.centre-univ.dz، ص2-3.

(2): ينظر: فرحان بلبل: مراجعات في المسرح العربي، ص93.

فقد تأثر "علولة" بالمسرح البريختي حيث مال إلى التجريب مستعينا في ذلك بفن الحلقة والمزج بين التمثيل والمحكي السردي كما تمثل أيضا الإخراج البريختي.

فقد حاول هذا الأخير البحث عن شكل مسرحي يستمد مقوماته من الأشكال التعبيرية مستعينا في ذلك بسعة إطلاعه بالمسرح الغربي[1].

ومن هنا يتضح أنّ "علولة" من بين المسرحيين الجزائريين الذين حاولوا توظيف مقومات المسرح الغربي ضمن المسرح الجزائري، والمزج بين ما هو عربي وما هو غربي.

وللإشارة يمكن القول أنّ المسرح الجزائري ظلّ عالة على المسرح الغربي من حيث الاقتباس والإعداد والترجمة، التي تعدّ من أهم العوامل التي ساعدت على إثراء الحركة المسرحية بالجزائر.

فقد اتجه الكتّاب الجزائريون إلى جزأرة المسرحيات الغربية بما يتوافق والبيئة الجزائرية حيث عمل بعضهم على تقريب مضمون المسرحية من الواقع، فنقلوا أحداث المسرحية الرئيسية ووقائعها مع حذف الحوار الذي لا يتوافق والذوق الجزائري، مع إضافة بعض الجمل والعبارات عليها لإضفاء الطابع المحلي مع الإبقاء على أسماء الشخصيات كما هو الحال في معظم المسرحيات المجزأرة، وفي بعض الأحيان يلجأ المخرج إلى تغيير عنوان المسرحية[2].

وبالتالي يمكن القول أنّ رجال الدراما الجزائرية في المجال المسرحي اعتمدوا النصوص الغربية المترجمة وكيّفوها وفق ما تقتضيه ذائقة الجمهور الجزائري، وعرضها باللّغة المحلية بعد ترجمتها من اللّغة الأصلية التي كتبت بها.

(1): ينظر: جميل حمداوي: صورة المسرح الجزائري في النقد المغربي المعاصر، ط1، 2015م، ص39-40.

(2): ينظر: بلقصة رقية: ظاهرة الإقتباس في المسرح الجزائري دراسة في أعمال مراد السنوسي نموذجا، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماستر، كلية الآداب واللغات- تلمسان، 2018/2017م، ص40.

إضافة إلى ما تقدم يمكن أن نسوق بعض الأمثلة في هذا السياق فنرى مسرحية "الحياة حلم" لمؤلفها "كالدرون" ترجمها "مصطفى كاتب" عام 1963م، ومسرحية "دون جوان" لمؤلفها "موليير" وترجمها أيضا "مصطفى كاتب" سنة 1963م، نجد كذلك مسرحية "الكلاب" لمؤلفها "ثوم براون" قام بترجمتها "حاج عمر" عام 1965م.

وغيرها من المسرحيات المترجمة التي ساهمت بشكل أو بآخر في إثراء السّاحة المسرحية الجزائرية من جهة وخلق جو للتنافس حول ترجمة النصوص المسرحية الغربية من جهة أخرى، الأمر الذي ساهم في إنعاش حركة الترجمة في الجزائر.

الفصل الثالث:

دراسة موضوعاتية في تجربة عزالدين جلاوجي المسرحية

المبحث الأول: موضوعات تاريخية.

1- الثورة التحريرية.

2-السيرة النبوية.

3-السيرة الشعبية.

المبحث الثاني: موضوعات سياسية.

1- الصراع السياسي.

2- الحرية.

المبحث الثالث: موضوعات اجتماعية.

1- صورة المرأة.

2- العادات والتقاليد.

3- قيمة العمل.

المبحث الأول: موضوعات تاريخية.

العودة إلى التاريخ واستلهام المواضيع منه إحدى معالم التجربة المسرحية لدى "عز الدين جلاوجي"، إذ اعتمد عليه كمظهر رامز لمشكلات الحاضر وبالتالي الرغبة في معالجتها، بإسقاطها على أحداث تاريخية ماضية وذلك لكون بالتاريخ نماذج يحتدى بها، خاصة مع غياب الإرث المسرحي بعد هذه التجربة وافدة إلى المجتمع العربي ولم يكن له عهد بها على غرار ما قاله عبد القادر القط: «**إن المؤلفين العرب استمدوا موضوعاتهم في البداية من التاريخ حيث كان أول عهدهم بهذا الشكل الجديد من أشكال التأليف الأدبي، لم يوجد بينهم لغياب البيئة المسرحية... فكان طبيعيا أن يلجأ إلى التاريخ يقتبس من أحداثه وشخصياته ما يغنيه عن الخلق الشامل**» [1].

إضافة إلى ذلك نجد أنّ النزعة الوطنية سبب آخر ممثلة في الثورة الجزائرية وبطولات الثوار والمناضلين على شاكلة ما أورده في كل من "الفجاج الشائكة"، "حب بين الصخور"، و"هستيريا الدم"، فمن خلال هذه المسرحيات الثلاث عمد إلى إحياء أمجاد الماضي، إلى جانب التاريخ الوطني هناك اهتمام واضح من قبله بالتاريخ الإسلامي، إذ أورد في مسرحيتين له هما "ملح وفرات"، "رحلة فداء" قصص دينية مستلهمة من التراث الديني الإسلامي لغايات إصلاحية بالدرجة الأولى، كما لا ننسى اهتمامه بالتراث الشعبي من خلال الأخذ من سير شعبية أثبتت حضورها في الوجدان الجمعي العربي كما هو الحال في "غنائية الحب والدم"، والجدير بالذكر هنا أن "عز الدين جلاوجي" قد اتخذ رموزا من التاريخ بما يتلاءم وأفكاره والمواضيع التي يريد طرحها وتسليط الضوء عليها فأصبحت بذلك أقنعة أسقطت على واقعنا اليوم. ومنه كانت أبرز مواضيعه التاريخية كالآتي:

(1): إسماعيل بن اصيفية: "قناع التاريخ وقضايا الثورة في مسرحية يوغرطة لعبد الرحمان ماضوي"، مجلة الأثر، جامعة عنابة، 13 مارس 2012، ص241.

1- الثورة التحريرية:

تعد الثورة الجزائرية إحدى أهم القضايا والمواضيع التي اهتم الكتّاب على اختلاف مشاربهم وثقافاتهم بالخوض فيها، إذ نجد بروزا لها بين ثنايا الكتب الأدبية المختلفة سواء العربية أو الجزائرية، فالثورة التحريرية في الجزائر قد ألهمت بالفعل كثيرا من الباحثين عن الحرية في مختلف بقاع العالم لما تنطوي عليه من قيم سامية خلدت بأقلام أدباء ومبدعين في كامل الأقطار العربية وذلك راجع بالدرجة الأولى إلى أهمية هذه الثورة على أصعدة عدة، إذ أكد "محمد العربي الزبيري" أنّه بفضل الثورة الجزائرية اجتاحت القارة السمراء موجة استقلال سياسية، وكذا زعزعت النظام السياسي في فرنسا فقضت على الجمهورية الرابعة وهزت أسس الخامسة بقيادة "ديغول"، إضافة إلى تدعيمها للعالم الثالث من خلال حركة عدم الانحياز هذا خارجيا أما على المستوى الداخلي فقد كانت تتويجا للكفاح المستمر الذي قام به شعب الجزائر منذ الاحتلال فاسترجعت بذلك السيادة المفقودة مع القضاء على الأنظمة البالية [1]. وأمام هذه المكانة الكبيرة كان لزاما على الأدباء أن ينقلوا أحداثا تمكن من خلالها الجزائريون من هزيمة أعظم سلطة استعمارية آنذاك، ومن هنا كانت الإرهاصات الأولى "للثورة" في المسرح الجزائري قد برزت في الفترة الممتدة من (1954-1962) وإن كانت قليلة جدا نظرا للظروف الحرجة التي كان الشعب يعيشها في ظل استعمار مستبد زج بالمواطنين في السجون أو قتلهم هذا ما أدى بالمثقفين والمبدعين لإيقاف نشاطهم، ورغم ذلك هناك بالفعل نصوص غير أنها كتبت خارج الوطن خاصة في تونس؛ لأنّ أصحابها كانوا إمّا طلبة أو لاجئين أو أعضاء في الفرقة الفنية لجبهة التحرير وكأمثلة على ذلك نجد "مصرع الطغاة" لـ"عبد الله الركيبي"، "التراب" لـ"أبي العيد دودو"، "أبناء القصبة" لـ"عبد الحليم الرايس"، "132 سنة" لـ"عبد القادر ولد عبد الرحمان كاكي" [2]. وبذلك أضحى المسرح وسيلة من وسائل النضال، ومع مرور الوقت ظهر جيل جديد من أدباء المسرح اتخذوا على

(1): ينظر: محمد العربي الزبيري: الثورة الجزائرية في عامها الأول، دار البعث، قسنطينة، ط1، 1404هـ-1984م، ص54.

(2): ينظر: طارق ثابت: "الثورة التحريرية في الكتابات المسرحية الجزائرية، مصرع الطغاة لعبد الله ركيبي نموذجا"، مجلة كلية الآداب، جامعة العربي بن مهيدي- أم البواقي، دت، ص6.

عاتقهم مهمة نقل أحداث تاريخية صادقة للقراء وكذا محاولة إسقاطها على واقعنا الحالي لأجل أخد العبرة، إذ أضحت الثورة قناعا ورمزا لمعالجة مشكلات الحاضر وإحياء لأمجاد الماضي وتعبيرا عن الحس الوطني. ومن بين هؤلاء "عز الدين جلاوجي " الذي كانت تيمة "الثورة"، أبرز المواضيع في مسرحياته، إذ تكررت على نحو واضح وصريح تارة ورامز مرات أخرى، إذ أبرز لنا الأديب ثورة شعب متلاحم الأطراف مؤمن بحريته على شاكلة ما نراه في مسرحية "الفجاج الشائكة"، ونتائج أفعال المحتل في نفوس الشعب الجزائري والجنود الفرنسيين على حد سواء وهو ما نراه في "مسرحية هستريا الدم "، أو إبراز بطولات شخصيات ضحت بالنفس والنفيس في سبيل إعلاء راية الوطن وهو الغالب في مسرحية" حب بين الصخور"، ومن هنا نجد أن هذه المسرحيات الثلاث قد عبرت بالفعل عن موضوع واحد هو ثورة شعب ضد المحتل الفرنسي، وإن كانت المشاهد بها اختلف إلاّ أنّ منبعها واحد. والملاحظ هنا أن الكاتب قد صور الصراع المنبثق من هذا الموضوع داخليا وخارجيا حيث أحاط بجميع جوانب الثورة سواء كان صراعا على الأرض أو صراعا نفسيا يكتنف الشخصيات وذلك راجع أساسًا إلى تمكن الأديب من الإلمام بجميع نتائج هذه الثورة وتضمينها بنصوصه.

يقال أنّ العنوان هو العتبة الأولى التي ينطلق منها أي قارئ أو باحث راغب في فك أغوار نص إبداعي ما وهو أمر صحيح إلى حد كبير إذ إنّ عناوين المسرحيات سالفة الذكر كانت مبرزة وبشكل واضح للموضوع الرئيسي للنص: "فهستيريا الدم" تبرز حالة الجنون التي وصل إليها الفرنسيون جراء إراقة دماء الجزائريين من غير وجه حق فالهستيريا «**اضطراب نفسي عصبي ينشأ من القلق الشديد ومحاولة كبت الصراعات فيفقد المريض السيطرة على مشاعره وسلوكه ويحدث لهدف هو الهروب من الصراع النفسي أو موقف مؤلم**»[1]، وهو ما حدث في المسرحية فشخصية "فرانسوا" ظلت تتذكر "زهرة" بعد أن قتلها رغم مساعدتها له فكانت بذلك القطرة

(1): محمد السيد: "ما هو مرض الهستيريا"، ضمن الموقع الإلكتروني:
https://mawdoo3.com/09-06-2020/14:13h

التي أفاضت كأسه وظلت فيما بعد نقطة سوداء أبت أن تندثر من ذكرياته حول الحرب على الجزائر فكان الصراع الغالب هنا نفسيا أبرز الأديب نتائج هذه الحرب في نفوس الجنود الفرنسيين وهنا نشير إلى نقطة أخرى هي التأكيد على استحالة مد جسور التواصل بين الجانبين الجزائري والفرنسي بسبب فرنسا نفسها فكانت القوة والسلاح الكلمة الوحيدة بينهما. أما "الفجاج الشائكة" فكانت دلالة على صعوبة الطريق الواسع بين جبلين مع دلالة كلمة "شائكة" يصبح من الصعب قطع هذا السبيل ولكنه يستحق.

أمّا في "حب بين الصخور" فالاسم ارتبط بجبل الجرف والمعركة التي دارت به، بين المناضلين والجنود الفرنسيين وهي ذات دلالة مقاربة لمصطلح "الفجاج الشائكة" وتدل على حب الوطن الذي يكتنف صدور الجزائريين ممثلين في الثوار المختبئين بين صخور الجبل لتنفيذ خططهم وهجماتهم، وبالتالي بين هذا وذاك نجد أن الثورة التحريرية بمثابة محطة ترسوا العتبات النصية بها جميعا.

الثورة موضوع المسرحيات الثلاث الرئيسي، غير أن هناك مواضيع فرعية مساعدة على إبراز المضمون الأول إذ عمد الكاتب إلى تناول الثورة من جميع جوانبها بداية بمسبباتها إلى أهدافها وشخصياتها وأحداثها وصولا إلى نتائجها؛ أي تتبع مسارها من البداية إلى النهاية، فمن حيث السبق في تاريخ التأليف نجد أنّ المسرحيات متصلة ببعضها البعض كما لو كانت تتمة حدث واحد–وهي كذلك– إذ ألفت "الفجاج الشائكة" سنة 1991 ويمكن وسمها بالمسرحية النضالية فالفكرة الأساسية بها تصوير نضال عائلة جزائرية باعتبارها جزءا لا يتجزأ من مجتمع متلائم ملتزم بقضية تحرير البلاد من خلال مقاومة الإستدمار ومحاربة العملاء والخونة وذلك واضح في محاولات إقناع المتقاعسين بلانضمام للثورة على اعتبار أنّها واجب مقدّس، والمسرحية جاءت في خمسة دفاتر، لكل دفتر عنوان يسقط موضوعه. والتلاحم الذي نلمسه بين شخصيات المسرحية على الأغلب كان الداعي إلى تأليفها ففي سنة 1991 كانت الجزائر بالفعل تعيشه واقعا أسودا وحربًا أهلية أتت على الأخضر واليابس فيما يعرف "بالعشرية السوداء" حيث عمّ الخوف وانتشر الظلم والتبست المواقف على هذا الشعب فكان لزاما على النخبة

المثقفة التحرك وتذكير هذا الشعب بتلاحمه في الماضي القريب وكيف أنه تغلب على جيش مجهز بعدة وعتاد فقط من خلال التضامن فيما بينهم فكان النصر حليفهم، فالمسرحية كما لو أنّها فسحة أمل أسقط "جلاوجي" فيها تضحيات شعب متلاحم على واقع شعب مفكك منحل، فالشعب واحد غير أن القناعات اختلفت. ثم نجد "حب بين الصخور" تاليا والمؤلفة سنة 2011، والتي فيها تبنى الكاتب الصدق التاريخي فالأحداث والشخصيات حقيقية نقلت إلى ثنايا المسرحية فأضحت متخيلة وهي تحكي عن معركة الجرف بقيادة "بشير شيهاني"و"عباس لغرور" من الجانب الجزائري ومن الجانب الفرنسي نجد الجنرال "أندريه بوفو" والفكرة الأساسية فهي التأكيد على أن عزيمة الجزائريين وإرادتهم القوية والرغبة في نيل الحرية كانت المحرك والدافع للانتصار على قلتهم وتواضع عتادهم على قوة الفرنسيين التي لم يكن يستهان بها أبدا آنذاك، لتليها "هستيريا الدم" سنة 2012، والتي اتصلت بما قبلها ففي الأولى حديث عن الأحداث واستعدادات خوض معركة الجرف أما في الثانية فوقع خسارة الفرنسيين فيها ونتائجها على نفوس جنود الاحتلال في محاولة من الأديب إلى ضرب مثال بالجزء على حساب الكل فالمعركة ما هي إلا عينة حية عن خيبة الفرنسيين والعاهات النفسية التي خلفتها الثورة لديهم وكان الصراع في هذه الأخيرة داخليا أكثر منه خارجيا.

وعلى هذا الأساس كانت تيمة "الأرض"، "اللص"، "الوطن" هي الأكثر تواترًا في مسرحية "الفجاج الشائكة" وهي تدل على أخذ الأرض بالقوة من أصحابها ومن ذلك قول المؤلف: "سرق اللصوص أرضنا يا عائشة"[1]، ليكمل قائلا:

« **أي لصوص ؟**

لا تعرفون اللصوص؟

(1): عز الدين جلاوجي: الفجاج الشائكة، دار المنتهى-الجزائر، دط، 2020م، ص13.

وهل في الأرض غيرهم ؟

جاءونا من وراء البحر كالجراد

كقطعان الخنازير..

كالهم المرير...» [1].

وهنا نعرف بأنه يقصد دخيل غربي جاء من وراء البحر هو الإستدمار الفرنسي، والملاحظ أن الكاتب اعتمد ما يعرف "بالصمت اللغوي" على حد تعبير "أدونيس" إذ عمد إلى استعمال علامات الوقف كالنقاط الثلاث (...) وعلامات الاستفهام (؟) ليترك للقارئ الفسحة اللازمة للتخيل وترك بصمته حاضرة، فالقارئ عندما يجد نقاط الحذف مثلا فإنّه يغطيها بأفكاره الخاصة فيتأمل الموضوع وبذلك يستوعبه على نحو أحسن فالكاتب أشركه معه في الحالة الشعورية، لنصل فيما بعد إلى الذروة من خلال ظهور البدايات الأولى لاندلاع الثورة، ومن ذلك قوله:

«**نقاتلهم أبت...نسترد أرضنا أو نموت...**»[2] وكذا: «**هذا الشعب يجب أن يثور**»[3].

وبذلك ظهرت تيمة الثورة واستمرت إلى نهاية المسرحية واستمر شحذ الهمم الجزائريين للانخراط في هذه الثورة كقوله: «**لننفجر بدل النشيج نشيدا**»[4].

وبذلك صورت المسرحية الحياة الجزائرية اليومية في فترة الثورة، لنصل لنهاية المسرح والجدير بالذكر هنا هو إيحاء بالكاتب للقراء بالاستقلال، فكلمة استقلال ذكرت مرة واحدة في ثنايا المسرحية وذلك لأهميتها ومن ذلك قوله:

(1): عز الدين جلاوجي: الفجاج الشائكة، ص13.
(2): المصدر نفسه، ص14.
(3): المصدر نفسه، ص16.
(4): المصدر نفسه، ص20.

«**وأنت أم هذا الشعب الأمين**

– هاهم أماه قد أتوك محبين

– احضنيهم إلى صدرك الحنون

يشيرون إلى الباب، يدخل أطفال مدارس يحملون الرايات، يحيطون بالأم يغنون...

– لا تجهشي فاليوم عيد

قد أزهرت أرضنا»(1).

ففي هذا الحوار نجد أنّ الأطفال هم مستقبل الجزائر أما الرايات فهي راية الجزائر التي دافع عن ألوانها ملايين الشهداء.

أمّا العيد فهو الاستقلال وازدهار الأرض هو المستقبل المشرف الذي أراده شهداء الوطن لتظل هذه الأم رمزا على "الجزائر"، أم الشعب أي وطنه وأرضه وفي نفس السياق نجد أيضا توظيف الكاتب لحكاية "بقرة اليتامى" فالبقرة هي الوطن، اليتيمان هما الشعب، وزوجة الأب هي فرنسا وكل هذا يصب في موضوع الثورة.

أمّا في مسرحية "حب بين الصخور" فقد ذكرت الثورة مرة واحدة في نهاية المسرحية عند آخر مشهد قبل أن يسدل الستار إذ قال:

«**الله أكبر، انظر يا عباس، إنها ثورة الشعب، ثورة الشعب العظيم** »(2).

وهذا يدل على رغبة الكاتب في جعل الانتصار مقرونا بالثورة إذ لم يصرح باسمها إنما اعتمد رموزا تدل عليها (المعركة، الملحمة) وعند انتهاء المعركة وإبادة العدو عن آخره أطلق عليها "ثورة الشعب" مؤكدا بذلك مهما

(1): عز الدين جلاوجي: الفجاج الشائكة، ص100.

(2): عز الدين جلاوجي: حب بين الصخور، دار المنتهى–الجزائر، دط، 2020م، ص108.

كانت قوة الظالم فالأرض ستعود إلى أصحابها أما في مسرحية "هستيريا الدم" فالملاحظ أن تيمة "الدم" "الحرب"، "الثورة" هي الأكثر تواتر وكلها تشير إلى الموضوع الرئيس إذ خيمت مسحة كآبة وألم ودموع على جل مشاهد هذه المسرحية وذلك لأنّها تعكس اضطرابات داخلية نفسية ففيها زاوج الكاتب بين العالم الغربي بعد الثورة(فرانسو) والعالم الجزائري أثناء الثورة وكأنّه يقول هاهي ذي نتائج الحرب الفرنسية على الجزائر ألحقت الدمار بالفرنسيين أكبر ممّا ألحقته بالجزائريين ومن ذلك قول "فرانسوا".

«**أمّا أنت فستندم إن كانت بك ذرة من ضمير، سيعصف بك الدم، ستتحول الدماء التي أرقت والدموع التي أجريت، والآلام التي بذرت، كابوسا يعصف بك ليل ونهار، ولا معنى لكل ما أعطيت من أوسمة ونياشين**»(1).

وهذا وإن دل على شيء فهو عدالة القضية الجزائرية باعتراف العالم أجمع بما في ذلك الفرنسيين أنفسهم وهذه غصة ظلت عالقة نكدت عليهم عيشهم.

من هنا نجد أنّ الثورة الجزائرية قد فرضت نفسها بالفعل بين ثنايا المسرحيات الثلاث بمواضيعها الخادمة لها إذ وجدنا جملة من المضامين ساهمت في تكوين الصورة الكاملة المراد الوصول إليها في هته المسرحيات والتي كانت متشابهة ومتكررة إلى حد ما فالأديب ركز على علاقة المثقف بالثورة، أي كيف تبنى المثقف الجزائري الدعوة للثورة ففي "الفجاج الشائكة" كان "الصادق" نموذج عن المثقف الذي درس بالمدينة ليعود إلى قريته ويلتف حول الثورة مع بقية أقرانه وذلك واضح في قول الضابط:

«**هذا الذي قلتم إنه غائب... وإنه يعمل في العاصمة... إنّه من أكبر قطاع الطرق... كل الجرائم التي وقعت في هذه المنطقة هو الذي فعلها، وأخيرا أمسكنا به في المعركة الأخيرة**»(2).

(1): عز الدين جلاوجي: هستيريا الدم، دار المنتهى-الجزائر، دط، 2020م، ص17.

(2): عز الدين جلاوجي: الفجاج الشائكة، ص95،96.

إذ إنّ الجزائري كان مرتبطا بأرضه وكلما اشتدّ عوده تأكد أنّ ما أخذ بالقوة لن يسترجع إلاّ بالقوة، ففي بداية المسرحية رفض الصادق أن ينخرط في القتال وقال بضرورة أن نرتحل عن هذه القبيلة البائسة المقفرة، غير أنّه في نهاية النص المسرحي نجده قد اقتنع بالفعل بلا جدوى الحلول السياسية مع مستبد ظالم لا يفهم سوى لغة السلاح، وفي ذلك إشارة إلى توجس المثقف الجزائري من اندلاع ثورة غير متكافئة الفرص في بدايتها لينخرط بها في نهاية المطاف فهو جزء من هذا الشعب. والأمر نفسه وجدناه في "حب بين الصخور" غير أنّ المثقف هنا شاعر هو "محمد الشبوكي" الذي أراد الكاتب أن يبرز من خلال شخصه أن المثقف بالفعل التف حول الثورة وأضحى صوتها الناطق وذلك لغلق أفواه المشككين في المثقفين بالجزائر إبان الثورة وذلك في قول بشير: «**حتى أنت حضرت يا محمد ؟** » ليرد عليه:

«**وهل تخلفت يا بشير حتى أحضر؟ أنا صوتكم، صوت انتصاركم، صوت أفراحكم وآلامكم، صوت أناتكم ورصاصكم، أنا هنا وهناك، في قمم الأوراس وجرجرة والأهقار، في الصحراء، في الهضاب ، في التلال والسهول..** »[1].

وهذا الحوار يدل على أنّ المثقف بالجزائر قد زاوج بين السلاح والكلمة، فتارة يحمل السلاح ليدافع عن أرضه، وتارة أخرى بكلمته يشحذ المهم ويقوي عزيمة الشعب وبين هذا الدور وذاك ظل مرافقا للثورة.

أمّا في "هستيريا الدم" فشخصية "علي" هي المثقف وهو الأخر قد التف حول الثورة وانخرط في صفوفها بعد إنهاء دراسته وهو بارز في قول والدته:

«**ليتني ما أرسلتك إلى الدراسة في المدينة، اللعنة عليها لقد أفسدتك، كنت أريدك متعلما عالما**

(1): عز الدين جلاوجي: حب بين الصخور، ص108.

أباهي به، ثم عريسا أسعد بأولاده فإذا بك تسعى لأمر آخر ليس من مهمتك»[1].

وبهذه الشخصيات الثلاث المختلفة نجد "الثورة" همزة وصل بينها جميعا والكاتب قد بين لنا ثلاث توجهات مختلفة للمثقف الجزائري في فترة اندلاع الثورة، إذ هناك من حمل السلاح دون تفكير على شاكلة "علي" وهناك من اعتمد الكلمة كبديل للقوة مثلما فعل "محمد الشبوكي" هنا وفريق ثالث تأثر بالدعوات الفرنسية في المدارس للتخلي عن الوطن على شاكلة "صادق" الذي عاد في نهاية المطاف ودافع عن أرضه وهذا دليل على أن المثقفين على اختلاف مشاربهم قد تبنوا ثورة تحرير أرضهم، إضافة إلى ذلك نجد "صورة الأنا في وعي الأخر" موضوعا حاضرا بقوة وهو بالأساس إجابة عن السؤال كيف ينظر الآخر المحتَّل إلى الأنا الواقع تحت الاحتّلال؟؛ أي كيف يرى الفرنسي الجزائري؟ ففي المسرحيات الثلاث كانت نظرة الآخر إلى هذه الأنا نظرة دونية محتقرة له ففي "مسرحية حب بين الصخور" كانت نظرة الغرب للعرب ممثلة في رؤية الفرنسيين للجزائريين إذ أطلقوا عليهم بقطاع الطرق والبدائيين والجهلة وكل الأوصاف الشنيعة على اعتبار أنهم أصحاب الحضارة والقوة والتقدم والنور وما دونهم شرذمة من البدو المتخلفين وقد مثلت هذه الرؤية شخصية "أندريه بوفر" التي تعد الشخصية الاستعمارية المحورية وقد مرت بثلاث مراحل لخص من خلالها تطور الرؤية الفرنسية للجزائريين فالأولى مرحلة حماس كان متأكدا فيها من أن الانتصار في المعركة حليفه فأطلق على الثوار مصطلحات شنيعة ومن ذلك قوله:

«...**تحركت مجموعة قليلة من قطاع الطرق ضد فرنسا الدولة العظمى، وها هي الفرصة مواتية لاقتلاع مخالب هذه القطط... وسيخلد تاجا على رؤوسنا جميعا، بل على رأس العالم المتمدن وهو يحارب هذه الشعوب المتخلفة المتوحشة»**[2].

(1): عز الدين جلاوجي: هيستريا الدم، ص28.

(2): عز الدين جلاوجي: حب بين الصخور، ص8.

تم نجد مرحلة توتر وهي التي قلبت موازين القوى حيث ساوره الشك وبدأت النظرة تتغير شيئا فشيئا خاصة مع كثرة حركاته وأسئلته لضابطه حول عدد الجنود والأسلحة لنصل إلى آخر مرحلة وهي مرحلة الفشل والخيبة وهنا علم الجنرال أنه بالفعل أخطأ وأنّه لا يتعامل مع قطاع طرق فاشلين فكانت صدمته كبيرة إذ تجرع من كأس الحقيقة المرة، فتاه بين الواقع والخيال، وذلك واضح عند قول "الجنرال بوفر":

«**هل هم بشر مثلنا؟ أم...**»(1)

وكذا قوله:

«**إنّهم أكبر من الشياطين، إنهم أبالسة يا سيدي... بل عادت بي الآلهة يا سيدي، لم نكن نحارب بشرا رعاعا همجا كما تصورنا**»(2).

والسبب في إبراز هذه الصورة مرتبط بالثورة إذ عدوها مجرد حرب كر وفر ماكرة من مجموعة خارجة عن القانون على اعتبار أنّ الأرض لهم فجاءهم الرد مناسبا.

أمّا في مسرحية "هستيريا الدم" فلم يختلف الأمر كثيرا إذ عادوا إلى إطلاق مصطلح قطاع الطرق على المجاهدين واعتبار الفرنسيين كما لوا أنّهم أصحاب الحضارة، فنجد "ميشال" يقول:

«**...ليس من حق هؤلاء الهمج أن يمتلكوا ثروات العالم الطائلة، نحن الذين نصنع الحضارة، ونحن أولى بتلك الخيرات أما الهمج فأشبه بالحيوان، يكفيهم ما يسد رمقهم وانتهى**»(3).

لكن الملاحظ هنا أن الفرنسي قد ذاق بالفعل الويلات والحقيقة تمركزت بين عينيه فهو يدري أنّ الجزائريين

(1): عز الدين جلاوجي: حب بين الصخور، ص94.
(2): المصدر نفسه، ص51.
(3): عز الدين جلاوجي: هستيريا الدم، ص17.

أصحاب حق بالفعل وهذا تغير في النظرة والأمر واضح في قول فرانسوا:

«**لا تقل همج، لا تقسموا الناس إلى متحضرين وهمج، أنتم تسرقون خيرات الشعوب متسترين وراء هذه الكذبة المكشوفة**»(1).

وهذا دليل على أنّ هناك بضاعة معينة تسوق من طرف الفرنسيين لأبناء شعبهم حول العرب والجزائريين على وجه خاص وبحكم الاحتكاك والتجربة تتلاشى الرؤية وتندثر تماما لتحل الحقيقة مكانها، الأمر نفسه في مسرحية "الفجاج الشائكة" إذ لم تختلف المصطلحات أبدا ومن ذلك قول ضابط فرنسي:

«**أين قطاع الطرق أيها العجوز الأبله** »(2).

وعلى الأغلب جنح الكاتب إلى عرض نظرة الآخر للأنا الجزائرية لأجل تعزيز تلك الصورة السلبية في فكر القارئ وبذلك تذكيره بأنّه لا خير يأتي من هذا المستعمر وأنّه رمز للشر لا غير وهذا نوع من مقاومة المستعمر الفرنسي والثورة عليه.

أمّا الموضوع الثالث الفرعي فكان "هوس الساسة الفرنسيين بالسلطة والقوى" وهذا ما أدى بهم إلى الدفع بجنودهم نحو ارتكاب أبشع المجازر في حق الأبرياء، إذ نجد ذلك واضحا في "هستيريا الدم" خاصة، حيث أنّ ملاك القرار في فرنسا وأصحاب اليد العليا غالبا ما كانوا الأقل تضررا، إذ يلقون أوامرهم على جنودهم وبذلك يكون الأمر الموجه للضعيف ذو تأثير عليه وهذا الأثر في هذه الحالة حتما سيكون سلبيا والملاحظ في هذه المسرحية أن كلا من "فرانسوا" و "ميشال" قد ضاقوا درعا من أوامر أسيادهم وذلك في قول كلاهما عند نهاية المسرحية:

(1): عز الدين جلاوجي: هستيريا الدم، ص16.

(2): عز الدين جلاوجي: الفجاج الشائكة، ص75.

«**اللعنة عليكم أيّها الساسة أيّها المحاربون**»[1].

فهذا يجعلنا نفكر في أنّ الداعي إلى احتلال الجزائر من الأساس كان رغبة لدى ساسة فرنسا في الحصول من خلالها على السلطة والقوة وكذا الثروة في الآن نفسه فأضحى جنود فرنسا بيادق تخدم هذا المبتغى الشخصي تحت اسم الدين والوطن ومن ذلك قول "فرانسوا":

«**كفاكم استهتارا وكذبا علينا باسم الدين والقدر، اغربوا عنا أيها الكهنة، أيها الدجالون**»[2].

أي أنّ نشر المسيحية وإعلاء راية فرنسا كانت دائما الكذبة المثلى لتمرير قراراتهم وأوامرهم على نحو مقبول عند المأمور. والأمر نفسه في "حب بين الصخور" ممثل في "الجنرال بوفر" على اعتبار أنه عينة من الساسة الفرنسيين إذ أضحت الرغبة في الانتصار هوسا شخصيا مرتبطا به بعيدا عن مصالح فرنسا، فالمنطق يقر أنه في أي معركة إذا توالت الخسائر على المهزوم أن يفر بجنوده نحو الأمن حفاظا على أرواحهم من أجل بداية جديدة، غير أنّ الهوس هنا دفع بهذا القائد إلى زج جنوده في الخطر، فهزيمتهم واضحة والانتصار أمر مستبعد تماما، ومع ذلك أصرّ على أن يقاتلوا حتى النصر وهذا يبين هوسهم بالسلطة والقوة ومصالحهم الشخصية وهو واضح في الحوار الذي دار بين الجنرال وأحد ضباطه:

«**–لا أرجوك سيدي الجنرال، سنموت جميعا، أجسادنا ملتصقة بأعدائنا، ستقضي على جنودك جميعا أرجوك سيدي أرجوك، يصرخ الجنرال بوفر بهستيريا أشد.**

– إلى الطائرات...إلى الطائرات...فلتسحقهم الطائرات...فلتسحقكم الطائرات.»[3].

(1): عز الدين جلاوجي: هستيريا الدم، ص96.

(2): المصدر نفسه: ص22.

(3): عز الدين جلاوجي: حب بين الصخور، ص54.

هذا الحوار بالفعل قد اختصر معاناة الجنود تحت قبضة سادتهم رغم أنه قد عاد عن كلامه في هذا المشهد فيما بعد ولكنه لم يتحمل وأمر الجنود بالعودة إلى معركة خاسرة والعودة منها منتصرين فوق ذلك. ومن هنا فالهوس بالسلطة بالفعل أحد المواضيع التي سلط "جلاوجي" عليها الضوء ضمن حديثه عن ثورة الجزائر. لنصل إلى موضوع آخر هو "التفاف الشعب حول الثورة"، إذ من الواضح أن المسرحيات الثلاث قد ركزت على تقبل الشعب الجزائري لخبر اندلاع الثورة، إذ صورت جميع وجهات النظر من قابل إلى متمرد إلى رافض لها خشية فقدانه شخصا عزيزا عليه وليس بسبب الثورة نفسها. وبين جل وجهات النظر هذه يطفو على السطح قرار واحد وهو أن جميع أطياف الشعب قد التفت حول هذه الثورة العظيمة. في "هستيريا الدم" مثلا "زهرة" قد رفضت الثورة ظاهرا خوفا على أبنائها لكن بينها وبين نفسها علمت أنّها أمر لابد منه ولا مفر غير أنّها ترفض التصريح بذلك فكيف لأم أن ترسل ابنها إلى الحافة.

أمّا في "الفجاج الشائكة" فالأمر نفسه قد وقع "فالأم" خوفا على أبنائها رفضت الثورة في قولها:

«**أخبره أن السكوت أجدى وأسلم...**

أخبره أن غول الاحتلال لا يرحم»[1].

وكذا فعل أحد أبنائها "الصادق" الذي رغب في تبني العمل السياسي لكن تغيرت وجهة نظره في نهاية المطاف، كما نلمس بالفعل أن الشعب الجزائري قد تبنى ثورته وذلك بارز من خلال قول أحد الشخصيات:

«**...وقد صار الشعب الجزائري جسدا واحدا...وقلبا واحدا...يمكن أن يضحي بكل شيء بالنفس**

(1): عز الدين جلاوجي: الفجاج الشائكة، ص20.

والنفيس، من أجل عزة وطنه وحريته، بل وقد صار العالم الحر كله معنا»[1].

وهذه الجمل قد لخصت بالفعل ما حدث إبان الثورة فالكل التف حولها وهو الأمر المصور في مسرحية "حب بين الصخور" إذ عكست تكاثف الجزائريين رجالا ونساء لأجل إعلاء راية الوطن. وبالتالي فمن الواضح لقارئ المسرحيات الثلاث كيفية التفاف الجزائريين حول ثورتهم رغم وجود بعض المنغصات إلى أن كل واحد قد شارك بما يقدر عليه فالثورة لم تكن قتالا وحسب ونجاحها مرتبط بالدرجة الأولى بمدى احتضان الأفراد لها.

ختاما نقول بأنّ للثورة وقعٌ كبير في نفس الأديب "عز الدين جلاوجي" الذي راح يصورها مرارا وتكرارا من زوايا عدة تذكيرا لقرائه بأنّه كان هناك جيل في فترة ما قد أعاد كتابة تاريخه بدمائه وغير اتجاه الباخرة حتى ترسوا بأمان في شط السلم والسلام. وبذلك تمكنت الأجيال اللاحقة ممثلة فينا بأن تحيي قصة أبطال طالما أرادوا عيشها فكانت "الثورة" الموضوع الأكثر حضورا في أعماله الأدبية إلى جانب الصراع السياسي.

2- السيرة النبوية:

يعد التاريخ الإسلامي أحد الأعمدة الأساسية التي يقوم عليها مسرح "جلاوجي"، حيث اهتم بتوظيف سير الأنبياء وقصص الصحافة في مسرح حياته لأجل غرس القيم الإسلامية السامية خاصة بعد الاستعمار مخافة أن تتسرب ثقافة الغرب إلى الجزائريين فكان لزاما العودة إلى التراب الإسلامي، خاصة وأنّ الكاتب أول عهده بالكتابة المسرحية كانت مع توظيف التاريخ الإسلامي فجاءت السيرة النبوية الموضوع الرئيسي الذي استقى منه إذ نجد مسرحيتان برزت تيمة القصص الديني بهما أولهما "ملح وفرات" والثانية "رحلة فداء". والملاحظ على هاتين المسرحيتين السبق التاريخي من حيث التاريخ مقارنة ببقية المسرحيات المعتمدة في هذه الدراسة، فالأولى كتبت بتاريخ التاسع ماي من سنة 1985، بينما الثانية كتبت في أوت 1987. وبذلك نستشف من هذا أنّ

(1): عز الدين جلاوجي: الفجاج الشائكة، ص51-52.

الكاتب حاول غرس الثقافة الإسلامية في نفوس الجزائريين خاصة وأنهم عاشوا مرحلة صعبة بعد الاستقلال من البحث عن الهوية والانتماء بعيدا عن الثقافة الغربية التي غدوهم إياها لأكثر من مئة سنة، وبذلك فالسيرة النبوية حاضرة وبقوة من خلال توظيف موضوعات مرتبطة بالنبي محمد صلوات الله عليه وسلامه بطريقة أو بأخرى فرحلة فداء تحكي قصة استشهاد الصحابي الجليل "حبيب بن عدي" بعد أن أرسله النبي الكريم في مهمة لنشر الإسلام في قبائل "عضل"، "القارة" التي أسلمت حديثا وبذلك يعلمهم الدين الجديد.في حين "ملح وفرات" عرضت لنا قصة جلاء اليهود من المدينة المنورة بعد مكائدهم الكثيرة في حق المسلمين وخرقهم للصلح الذي عقد بينهم وبين محمد. والعناوين التي تعد أولى العتبات الكاشفة عن الموضوع وذات دلالة على هذه القصص "فرحلة فداء" مبرزة للتضحية التي قام بها الصحابي الجليل فالرحلة تعني خروجه من المدينة متوجها نحو هذه القبائل هو وأصحابه في حين أنّ الفداء فهو التضحية وبذلك ضحى بنفسه في سبيل إعلاء كلمة الحق دراية الإسلام فكان فدائيا فدى الإسلام بروحه فقد صلب في نهاية المسرحية بعد إصراره على تعليم الناس عقيدة الإسلام وهو في فترة سجنه.

أمّا "ملح وفرات" فهي جمع بين متناقضين فالغراب هو الماء شديد العذوبة وبالتالي ذو ذوق حلو في حين الملح ذو ذوق لاذع في الفم ومن هنا كان الملح رمزا للخيانة في حين الغراب ذو دلالة على السلام ولكن بعد خيانة اليهود للنبي إذا فهم كلا المذاقين الحلو والمالح أي العفو والغضب، وبين هذه وتلك نجد تعاليم النبي محمد همزة وصل بينها جميعا.

إضافة إلى ذلك نستشف من هذا العرض التاريخي للأحداث بروز الصدق التاريخي فالكاتب لم يخرج عن الأحداث الواقعية المعروفة فلم يزد عنها ووظفها في قالب مسرحي غني بالمواقف الدرامية فعرض بذلك حوادث من السيرة النبوية عرضا فنيا، غير أنّ الملاحظ هنا أنّ الكاتب قد غلب الجانب التاريخي باعتماده "الصدق التاريخي" فعامل النص بنوع من القداسة التي نجدها في النصوص الدينية على حساب الجانب الفني، وبالتالي ابتعد عن

اعتبارها تجربة إبداعية.

أمّا عن سبب معالجة هذا الموضوع الديني الخصب فراجع بالدرجة الأولى إلى محاولة إحياء التاريخ الإسلامي، فالمسرحية تعود بالمتلقي إلى تلك الأجواء في عهد النبي الكريم، وكذا نلمس دعوة منه إلى تعظيم الإسلام وتمجيده باعتباره الأجدر بالإتباع من خلال تبينه لمدى الحب الكبير الذي يكتنف صدور الصحابة لهذا الدين، وأيضا هناك تقديم لبعض النصائح التربوية فكان بذلك يعمل على معالجة مشكلات المجتمع عن طريقها من هناك كانت من وراء المسرحيتين تربوية حرص من خلالها على تزويد المتلقي بمجموعة من القيم التي يجب التحلي بها اقتداء بالنبي الكريم من جهة وفي المقابل عرض لجملة من التصرفات والصفات المذموم الاتصاف بها قصد الابتعاد عنها فكانت هذه السمات كموضوع ثانوي خادم لتوظيف السيرة النبوية ومن بين هذه الأخيرة إيجابا التضحية من خلال قول "عاصم":

«**حدث هذا مذ بزغ نور الإسلام، وتحولنا جميعا إلى حملة رسالة نعيش لها فنموت من أجلها**»(1).

فالإسلام غيّر مفاهيم قوم بكامله وجعلهم يفكرون سوى في نظرته وإعلاء رايته مهما كان الثمن، التسامح وهو واضح عندما أمر الرسول صلى الله عليه وسلّم بإخلاء سبيل القوم الظالمين بعد أن استسلموا، فالمجاهدون رأوا ضرورة القتل لأنّهم خانوا العهد فقام محمد صلى الله عليه وسلّم بالعفو والتسامح، وهو ما قاله "أبو عبيدة":

«**لا يقوم إنما هو العفو والصفح، لقد أمر رسول الله بإخلاء سبيلهم، فليخرجوا من المدينة المنورة لتبقى مدينة للنور والسلام والتسامح**»(2).

كما نجـد نبذ الظلم والإسراع لنصرة المظلوم ومن ذلك ما قام به المسلم عندما استنجدت به امرأة مسلمة

(1): عز الدين جلاوجي: رحلة فداء، منشورات المنتهي-الجزائر، دط،2020م، ص32.

(2): عز الدين جلاوجي: ملح وفرات، منشورات المنتهى-الجزائر، دط، 2020م، ص139.

لرد ظلم بعض الكفار اعترضوا طريقها لينتهي به الأمر مقتولا على يدهم وغيرها من السمات والقيم التي لا تخفى عن أحد من صدق، صبر، أمانة....

أمّا الجانب السلبي فأبرز ما تحدثت عنه هذه المسرحيات هو الخيانة فالدين الإسلامي قد قوبل برفض كبير أسفر عن خيانة كثير من الناس للنبي الكريم وصحابته من ذلك خيانة يهود المدينة المنورة للميثاق الذي وضعوه مع " محمد" من خلال قولهم:

«**تفقدت البارحة المعاهدة بيننا وبين محمد، وقلبتها بُندا بُندًا بحثا عن ثغرة تكون لنا منفذا نلج منها لنخرقها، فلم أفلح.. أو تفكر في نقضها؟... الآن قبل الغد يا حيي الآن قبل الغد يا حيي... لم تكن المعاهدة إلا حيلة خبيثة من محمد ليكبلنا، وإن لم نخرقها الآن لنحارب محمد فهو هين، ولن تقوم لنا قائمة، وقد صار له جيش برار**»(1).

وكذا في مسرحية "رحلة فداء" بخيانة قبيلتي "عضل" و"القارة" لمحمد وصحابته بإدعائهم الإسلام وهم على الكفر بقولهم:

«**لا عهد مع محمد يا ابن الأخطب، إنما هي ترسب نحمي به أنفسنا** »(2).

وغيرها من الصفات التي يجب الابتعاد عنها وبالتالي مثلت هذه السمات جوهر النص المسرحي والغرض من تأليفه.

إضافة إلى ذلك لاحظنا اتصالا بين المسرحيتين إذ كانت الثانية متممة للأولى في الموضوع، فقد ظهرت ملح وفرات بموضوع خيانة اليهود في المدينة للمسلمين لتأتي في رحلة فداء بعدها بموضوع فرعي هو كذلك خيانة اليهود

(1): عز الدين جلاوجي: ملح وفرات، ص95-96.

(2): عز الدين جلاوجي: رحلة فداء، ص11.

للمسلمين، من ذلك ما قاله في مسرحيته "رحلة فداء" مشيرًا إلى المسرحية الأولى:

«**يظهر أنهم لم يعتبروا بما فعلنا ببني عمومتهم من بني قينقاع، ورب الكعبة لنفعلن بهم ما يسودهم إن بدرت منهم خيانة**»(1).

وبالتالي نجد أنّ البعد الديني هنا قد وقف كقناع للتعبير عن الواقع، فالكاتب ركز في كلتا المسرحيتين على "خيانة اليهود"، وهو الأمر الحاصل على أرض الواقع في الفترة التي كتبت فيها المسرحيتين، فاليهود هنا كرمز للقوات الصهيونية إذ بعد حرب أكتوبر 1973 تم التوقيع على اتفاقية لوقف إطلاق النار والسلام بين العرب وإسرائيل ليفاجئ العرب والمسلمون بخيانة من النوع الثقيل بغزو لبنان سنة 1982 أو ما يعرف بحرب الصنوبر، إذ تحولت الأراضي اللبنانية إلى ساحة قتال بين منظمة التحرير الفلسطينية وإسرائيل، وقد حدثت مجازر الفلسطينيين العزل أشهرها بمخيمات "صبرا" و"شاتيلا" للاجئين الفلسطينيين، إذ كانت مذابح خلقت غصة في قلوب العرب خاصة بعد فشلهم في الإطاحة بإسرائيل في ذلك الوقت(2). ومن هنا ظلت هذه الحرب شوكة في حلق كل الأدباء الذين انصدموا من هذا الواقع فراحوا يعبرون عنه في كل فرصة مواتية ينددون من خلالها بجرائم الصهاينة وهو ما فعله "جلاوجي" إذ سلط الضوء على خيانة اليهود للمسلمين في فترات سابقة لآخذ العبرة والابتعاد عن الثقة في مواثيقهم حتى لا يظل التاريخ يكرر نفسه في كل مرة، وإن كان قد حاول إضفاء نوع من الأمل بعرضه اِنتصار محمد والصحابة على اليهود في مسرحية "ملح وفرات" لكن حصلت الخيبة في "رحلة فداء" بصلب الصحابي الجليل كإشارة إلى نتائج هذه الحرب الإيجابية على إسرائيل بضمها لجزء من لبنان وتدميرها للسلطة الوطنية الفلسطينية.

في النهاية يمكن القول بأنّ الكاتب قد وفق بالفعل في جعل القصص الديني واجهة للتعبير عن قضايا

(1): عز الدين جلاوجي: رحلة فداء، ص35.

(2): ينظر: مجلة المعرفة: "غزو لبنان 1982"، من الموقع الإلكتروني: https://m.ma.

العصر رغم ذلك فقد ظل نصحه المسرحي فيه نوع من القداسة، كما أنّ التوظيف قد اتسم بنوع من العمق وهي نقطة تحسب له إذ ألفينا كثيرا من الكتاب والأدباء يوظفون التراث الديني بنوع من السطحية يتمركز الصراع فيها على ثنائية الإيمان والشرك، الحق والباطل وهو ما تجاوزه "جلاوجي" بشكل رامز في مسرحياته فأضحت السيرة النبوية مصدرا هاما يستقي منه لمعالجة مسائل الواقع على شاكلة تتسم بالعمق.

3- السيرة الشعبية:

تعد السيرة الشعبية أحد أبرز المصادر التي اهتم الكاتب العرب الأخذ منها، وذلك راجع لكونها موضوع مرتبط بالوجدان العربي الجمعي وبالتالي عن طريقها يسهل معالجة قضايا العصر الحالي. وهذا ما عمد إليه "جلاوجي"، إذ الملاحظ على مسرحياته التي تصب في الجانب التاريخي إلى حد ما الاهتمام بالتراث على شاكلة السيرة الشعبية التي كانت واضحة في مسرحية "غنائية الحب والدم" فكانت "السيرة الهلالية" موضوعها الرئيسي وكل المؤشرات تحيل إليها خاصة من ناحية الشخصيات وقضيتها الرئيسية وإلى جانبها هناك إشارة حقيقية كذلك إلى "سيرة عنترة" ومن هنا نبدأ بالإشارة إلى السيرة الهلالية.

فالسيرة الهلالية بالفعل كما هو متعارف عليه من بين أشهر السير الشعبية العربية فهي بمثابة ملحمة تدور أحداثها حول هجرة "بني هلال" فهم قوم اشتهروا بالسفر والترحال من مكان لآخر بحثا عن المأكل والمشرب وهذا أخذ ما أخذ عنها فقصته المسرحية حول دخول الهلاليون إلى الجزائر لغرض البحث عن سبل الحياة الكريمة غير أنّهم اصطدموا بالسكان الأصليين ممثلين في "أمازيغ الجزائر" الذين هبوا للدفاع عن أرضهم وهو ما أبرزه "عامر" في قوله:

«شوروا علي يا إخوان

قوم علجية ما يرضاو بالهوان

وإذا وصلتهم أخبارنا

ما رايحين يقبلوا جوارنا»[1]

وهذا وجه الشبه الثاني بين العملين ففي السيرة كذلك كلما دخلوا أرضا دارت بينهم وبين أصحابها معارك –وهو أمر مبرر–.

على هذا الأساس كان الموضوع الغالب المستمد أساسا من السيرة لكن تم تحريره كما يتلاءم ودواعي تأليف "جلاوجي" للمسرحية هو الصراع العربي الأمازيغي حول الأرض فبنو هلال تحلوا بصفات الشجاعة والتضحية والكرم والشهامة، حيث رغب أمير القبيلة "عامر" الزواج من "علجية" وهي أميرة مثلت الجانب الأمازيغي في المسرحية لأجل بقائهم على هذه الأرض –أرض الجزائر– دون قتال، غير أنّهم رفضوا فعمد الهلالين إلى القتال إلى جانب قوم "علجية" في أحد معاركهم دون أخذ إذنهم فتحولت هزيمتهم إلى نصر كاسح، فعلموا بعدها أنّ نيتهم حسنة بالفعل فاتفق الطرفان في نهاية المطاف وتم الزواج. ومن هنا نجد أنّ الكاتب يشير إلى أنّ سبب الاتفاق بين العرب والأمازيغ هو لاشتراكهم في امتلاك نفس المثل العليا والقيم الأخلاقية من تضحية، نصرة المظلوم...فكان الزواج هنا بمثابة تحالف وانصهار العنصر العربي بالأمازيغي، وعلى هذا الأساس نجد أنّ الموضوع كان واضحا بالفعل من عنوان العمل الإبداعي، "غنائية الحب والدم" إذ يظهر لنا صراعا بين الأطراف المتنازعة المتمثلة في العرب والأمازيغ، هذا الصراع كان بالحب والدم فالشخصيات الرئيسية متمثلة في "عامر" من ناحية العرب و"علجية" من جهة السكان الأصليين، اتخذت الحب جانبها من الصراع، في حين أنّ شخصية "مناد" اعتمدت الدم كحل سريع، "مناد" هو ابن عم عامر الذي أضمر الحقد لعدم تمكنه في أن يكون قائد القبيلة... وبالتالي

(1): عز الدين جلاوجي: غنائية الحب والدم، دار المنتهى– الجزائر، 2020م، ص87-88.

فالحب هو رمز للتحالف والانصهار في الآخر وهي الرغبة الدفينة المراد الوصول إليها هنا، فالكاتب يطمح إلى توجيه المتلقي نحو هذا الدال، وفي المقابل "الدم" الذي هو قناع للحروب والمعارك التي يخوضها الطرفان.

أمّا مصطلح "الغنائية" فهو دال على مسرحية شعرية حوارية تنشد ممثلة وموقعة على أنغام الموسيقى وهناك من يعتبرها مذهب أدبي فني يقوم على التعبير عن الحالات الوجدانية والانفعالية والعواطف بطريقة أفادت تكميل النفوس، وهذا المدلول ينعكس في المسرحية وفي اللغة على وجه التحديد إذ كثيرا ما نجد مقاطع شعرية شعبية باللهجة العامية في المتن المسرحي تعمل على التعبير عن الحالات الوجدانية وكذا الانفعالية التي تكتنف الشخصيات، وبذلك يمكن القول أن المسرحية مرتبطة بثنائية الحب والدم التي دائما ما تدل على متناقضات: فالحب يحيل إلى السلام في حين يقودنا الدم نحو الحرب وبالتالي كما لو أن المسرحية ملحمة تعبر عن ثنائية السلم والحرب، الخير والشر.

إضافة إلى ذلك نجد أنّ الموضوع مستشف من شخصياته المأخوذة أساسًا من "السيرة الهلالية" كشخصية "الجازية" و"عامر" وكذا "الشيخ غانم" وغيرها من الشخصيات الثانوية وهنا نقتصر على دراسة الشخصيتين الرئيسيتين دون غيرها على اعتبار أنها الأكثر تأثيرا داخل المتن المسرحي، فشخصية "الجازية" وهي أحد الأركان الرئيسية في "سيرة بني هلال" أخذ الكاتب منها صفات الفروسية والأخلاق، إذ نجده أعجب بالصفات القيادية التي كانت لها، إذ استعارها بعدِّها رمزا لقوم "بني هلال" فالملاحظ أن نساء هذه القبيلة قد ارتفعوا عن ما هو سائد في أن المرأة للمنزل فقط، وهو واضح في قول عامر:

«يا فارس نحي على وجهك هذا النقاب

يزيل الفارس النقاب، فيندهش الجميع ويرددون بصوت واحد

الجازية بنت الشيخ جابر؟؟؟

تبدو الدهشة أكثر من الشيخ غانم، يقترب من الجازية متعجبا وهو يقول:

الجازية صارت معدودة مع الفرسان؟»[1].

إذ كان هذا الحوار عقب انضمام الجازية متنكرة إلى المعركة للقضاء على العدو الذي يحيط بقومها، إذ واضح أنّ لهذه الشخصية حضور قوي في ساحة المعركة، مما دفع بشيخ القبيلة إلى عدها واحدة من الفرسان، كما نجد لها صفات البطولة والتضحية خاصة عند قولها في إصرار:

«**أنا رايحة للميدان، ما يردني لا إنس ولا جان، على نصرة قومي ما لطغيان، ارخيسة نقدم الروح من غير بكا ولا نوح**»[2].

وكل هذه المعاني مستلهمة من قصة "الجازية" مع "خليفة الزناتي" في "تغريبة بني هلال"من خلال قولها: «**اِنزل عن الخضرا حتى أركبها وأقاتل الزناتي... اِنزل وأنا أركب موضعك وأحارب خليفة**»[3]. إذ رفضت ما ذهب إليه "دياب" من أمر الصلح مع ملك تونس وأصرّت على ضرورة خوض معركة معه كونه قد قتل بالفعل كثيرا من "بني هلال" وبالتالي فلا يجب الصلح معه عندما ضعف وخارت قواه وحتى أنها حثت كل نساء بني هلال على ركوب خيول الفرسان بدلا عنهم للقتال، وعليه "فالجازية" بالفعل كانت موظفة بالطريقة نفسها وبالصفات عينها وهذا راجع إلى كون "جلاوجي" قد أراد بالفعل دورا آخر غير ما ألصق بها.

أمّا شخصية "عامر" فقد تم استلهامها من شخصية "ذياب" حيث منحها نفس الصفات والسمات من

(1): عز الذين جلاوجي: غنائية الحب والدم، ص54-55.

(2): المصدر نفسه، ص41-42.

(3): عمر أبو النصر: تغريبة بني هلال-ورحيلهم إلى بلاد الغرب وحروبهم مع الزناتي خليفة، دار عمر أبو النصر وشركاؤه- لبنان، ط1، 1971، ص140.

شجاعة، إقدام، تضحية، نخوة، وكذا هو منقد الجماعة من الأزمات وقائدهم في الحروب والغزوات، تنتظر عودة عامر من رحلته ليدافع عن قومه فبدونه كما لو أن شعبه سيسقط في أيدي المعتدين فهو الذي يحرك الركب ويضخ دماء جديدة في فرسانه، ومن ذلك قول الشيخ "غانم":

«**وينك يا عامر**

قومك في ذل عامر»[1].

وقد أعاد تكرارها أكثر من مرة للتأكيد على مكانة وأهمية هذه الشخصية كقائد ومن ذلك كذلك قول الحاضرين من شباب قومه:

«**انتصرنا يا شيخ غانم بلا عامر مستحيل**

يؤيده الآخر.

صح... صح... يا شيخ، والويل لنا الويل»[2].

وهي مستلهمة من حادثة انتظار القوم لـ"دياب" في "تغريبة بني هلال" عند معركتهم مع خليفة الزناتي حاكم تونس، إذ كانوا على شفا حفرة من الهزيمة وبمجيئه تم النصر وحتى أنّه قتل الظالم بسيفه في قول الكاتب: «**فمال أبو سعدا عن الجواد وعول على الوقوف فسحب دياب من فخده سيفه وضربه على هامه فرمى رأسه قدامه فأخذ دياب الرأس على رأس السنان، وثار هو ورجال بني هلال على قوم الزناتي فبدلوا**

(1): عمر أبو النصر: تغريبة بني هلال، ص12.

(2): عز الدين جلاوجي: غنائية الحب والدم، ص16.

أفراحهم بالكدر»[1].

من هنا نجد أنّ كلا من بطل "السيرة" وبطل "غنائية الحب والدم" يتمتعان بصفات مثالية يقتدى بها، كما أن كليهما يبعث الحماسة على رجاله.

أمّا عن سبب الأخذ منها تحديدا هو كون السيرة الشعبية تنادي بالقيم الأخلاقية والمثل العليا التي يطمح الجميع الوصول إليها، كما أننا نلمس طابعا سياسيا في هذا الجانب فالكاتب يشير إلى "كيف يجب أن يكون الحاكم" أو "من هو الحاكم الحق" والإجابة كانت بأن الحاكم الصالح من وجهة نظره هو الحاكم الذي يكون فردا من هذا الشعب، يحس بآلامه وآهاته على شاكلة "عامر" الذي كان واضحا في حُبّ شعبه له لا شيء سوى لأنّه يدافع عنهم وقت الخطر، ويهتم بسلامتهم برفضه حرب قوم "علجية" واختيار السلم، وكذا حرصهم على أن يعيشوا حياة كريمة بنقلهم من صحراء قاحلة على أرض يتوفر بها المأكل والمشرب.

هذا فيما يخص "السيرة الهلالية" أما عن "سيرة عنترة" فنجد استلهام الكاتب منها شخصية "شيبوب" وهو أخ "عنترة" غير الشقيق الذي اشتهر بحبه لأخيه وتضحيته لأجله وهذا الحب الأخوي هو ما تم أخذه من السيرة والكاتب حوله إلى "حب بين الأصدقاء"، فـ "شيبوب" في "غنائية الحب والدم" هو الصديق الوفي "لعامر" وهذه الشخصية بالذات كان لها دور كبير في تحول مسار الأحداث، إذ بفضلها عاد عامر أدراجه نحو قبيلته ليجدها في خطر كبير فهو هنا يعد مساعدا للبطل وله من صفات البطولة والشجاعة ما لصديقه وبالتالي فكلا الشخصيتان (في سيرة عنترة والمسرحية) لها علاقة وطيدة بالبطل (عنترة، عامر).

تعدّ مسرحية "غنائية الحب والدم" أكثر مسرحيات "عز الدين جلاوجي" استلهاما من السير الشعبية وبذلك كانت مادتها التراث على وجه التحديد وتعد السيرة الهلالية الموضوع الأكثر حضورا في النص المسرحي

(1): عمر أبو النصر: تغريبة بني هلال، ص142.

بحيث كانت الشخصيات تحكي عن واقع واحد وما زيد هو محاولة "جلاوجي" تسليط الضوء على قضية مهمة للغاية وهو الصراع العربي الأمازيغي الذي ظل يحتدم يومًا بعد يوم لعرض واحد هو إحلال السلم بينهما بعدهما جزءا لا يتجزأ من المجتمع الجزائري وكلاهما يمثلان لحمة وكيانا واحدا يشكل دولة الجزائر وهذا جلي في نهاية المسرحية بزواج "علجية" و"عامر" وبداية عصر جديد من الأفراح والعلاقات الجيدة.

المبحث الثاني: موضوعات سياسية.

يعدّ المسرح السياسي ظاهرة حديثة نسبيا في الوطن العربي، إذ أخذ يتبلور بفعل هزيمة حزيران من سنة 1967م، إذ شكلت هذه الخسارة صدمة للوعي العربي كشفت له الكثير من الخلل في البنى السياسية والعسكرية والاقتصادية والاجتماعية وحتى أساليب الحكم بها خلل على خلفية انعدام الحد الأدنى من الديمقراطية وحرية إبداء الرأي والنقد[1]. فكان لزاما على الأديب باعتباره الهيئة الناطقة باسم الشعب أو الجماعة التعبير عن هذه الخيبة فأضحت مذ ذلك الوقت القضية الفلسطينية حاجة ملحة كتابة وعرضا ومناقشة، وأصبحت القضايا السياسية من أبرز الأعمدة التي يقوم عليها المسرح العربي. وبطبيعة الحال لم يخرج المسرح الجزائري عن هذه القاعدة؛ حيث عمد كثير من الأدباء إلى طرح قضايا يومية مصيرية وأحداث سياسية ساخنة وظواهر سلبية توالت على الواقع الجزائري بطرق رامزة لمحُوا من خلالها دون التصريح المباشر و"عز الدين جلاوجي" أحد هؤلاء. بحيث نجد اهتمامه الكبير بتسليط الضوء على أحداث وظواهر سياسية لتشكيل مواضيع تمس بشكل عام صميم المجتمع، فأخرج لنا جملا من المسرحيات بها جملا من المواضيع من بينها حديثه الدائم عن الحرية، وكذا اهتم بالرعية في كنف الحاكم وطريقة تعامله معها وغيرها من المضامين. وبذلك يمكن القول بأنّ الكاتب حاول تغيير الواقع الجزائري. من هنا نتساءل كيف كان توظيفه للسياسة في المسرح؟ وهل وفق في عرضه للقضايا السياسية؟.

(1): ينظر: عبد الناصر حسو: "المسرح السياسي في الوطن العربي"، أخبار الجزائر، ضمن الموقع الإلكتروني:
http://www.dznews 54.com-n :19 :30.

وبذلك أبرز مواضيعه السياسية كانت كالآتي:

1- الصراع السياسي:

نظرت الأمم السابقة إلى السياسة على أنّها وسيلة تمكن الإنسان من تحسين نفسه وممارسة حكم الذات من خلال المشاركة الأوسع في الدولة، والنظام السياسي الذي يتخلى عن إمكانية قيام الأفراد بحكم أنفسهم سينحط إلى حكم سلطوي مستبد وعنيف. وهذا ما نلاحظه في وقتنا هذا من فساد للأنظمة السياسية الحاكمة في مختلف الأقطار العربية وبذلك حاول الكاتب تسليط الضوء على هذه الإشكالية بجعل الصراع السياسي أحد أبرز المواضيع المسيطرة في نصوصه المسرحية، ونقصد بالصراع حالة التصادم الحاصلة بين ملاك السلطة ممثلين في الحكام، ومن أعطى هذه السلطة ممثلين في الرعية، فصور لنا الكاتب حالة التجاذب الحاصلة بين هذين الجانبين لغايتين الأولى إصلاحية سعى من خلالها إلى إصلاح النظام السائد بطريقة إيجابية والثانية ثورية دعا من فيها إلى استبدال الواقع السياسي بواقع أحسن. ومن هنا كان الصراع ضرورة لابد منها على حد قول "كارل شميث" «**أعتبر جوهر السياسة هو الصراع من خلال ثنائية العدو والصديق**»[1]. وبذلك طفت على السطح أولا قضية الرعية من جانبين سذاجتها وتسليمها أمورها لحكام فاسدين أو ثوريتها، فتدعوا إلى الحصول على حقوقها وإسقاط الأنظمة الفاسدة.

من حيث سذاجة الرعية كان الموضوع واضحا في مسرحية "مملكة الغراب" إذ بدون تفكير سلط الشعب ظالم عليه مع قبوله دون قيد أو شرط فلا يهم مدى ملاءمة الحاكم لمنصبه من خلال شخصية "التاعس" الذي تُوِّجَ ملكا رغم أنّه لا يناسب المنصب إطلاقا فهو معروف بالكسل والخمول والأدهى أنّ الشعب رفعه وكاد يعتبره إله يعبده، ومن ذلك قولهم:

(1): مصطفى الشاذلي: "مراجعة لكتاب اللاهوت السياسي لكارل شميث"، مجلة تبيين، ع28، ربيع 2019م، المغرب، ص137.

«**سيدي الأمير قد وفرنا لك ما يلزم، هذا قصرك المشيد، الذي سيكون مقرك الأبدي، وذا عرشك المذهب ... منك الأمر ومنا الطاعة**»(1).

فمثل كذا حوار يتكرر في ثنايا المسرحية بصيغة أو بأخرى للتأكيد على بلاهة الرعية وهذا يعكس حالة اللاوعي السياسي المنتشر بين أوساط النّاس وهي حالة نجدها في المجتمعات العربية ككل والجزائرية على وجه الخصوص. وبالتالي فالكاتب يحاول حث عامة النّاس على ضرورة التحلي بنوع من الوعي السياسي بمصير البلاد والعمل على وضع الشخص المناسب في المكان المناسب وكذا إسقاط الحاكم من منصبه إذا لم يستغله في خدمة الشعب، وهذا ما عبّر عنه "كارل شميث" حين قال في تعريفه للدولة: «**نمط وجود شعب، أو وضعية سياسية لجماعة بشرية ترتبط بسلطة تقرر في حالة الإستثناء ... فالمرجعية التي يستند إليها القرار هي الدولة وحدها، من حيث هي وحدة الشعب السياسية**»(2)؛ أي أنّ الشعب هو الذي يعطي القرار لممثلين عنه. كما يبدو الكاتب ناقما على هذه الشعوب الساذجة لأنّها لا تقدم شيئا يخدم مصلحة الوطن وذلك يقول "التاعس" في نهاية المسرحية:

«**النظام .. يريد .. إسقاط الشعوب**»(3).

فالآية قد انقلبت.

فهذه الجملة وحدها تجسد طريقة تفكير الكاتب الرافضة لمثل هذه التصرفات الداعية إلى ضرورة تغييرها لأنّ سبب انتشار البيروقراطية والظلم والفساد راجع بالدرجة الأولى لحالة الصمت التي تسود الشعوب وتجعلها تستضعف نفسها بيديها لأنّها تجهل أن الشعب هو مصدر السلطة، وحتى الراحل "هواري بومدين" قد قال مرة في

(1): عز الدين جلاوجي: مملكة الغراب، منشورات المنتهى، الجزائر، دط، 2020م، ص69-70.
(2): مصطفى الشاذلي: "مراجعة كتاب اللاهوت السياسي لكارل شميث"، ص137.
(3): عز الدين جلاوجي: مملكة الغراب، ص110.

أحد خطبه: "**نفتخر بديمقراطية أنّ لا سيد في هذه البلاد وأنّ الشعب هو السيد**"، فالجزائريون رغم الجهل والأمية التي كانت منتشرة في ذلك الوقت إلاّ أنّه كان يعي ما يدور حوله من قضايا سياسية، فالمقولة جسدت لنا ما يجب أن يكون عليه الحاكم وما يجب أن يعيه الشعب ومع ذلك فهي غائبة في وقتنا هذا؛ لأنّ الحكام أصبحوا يعتبرون المنصب تشريفا وليس تكليفا فعدّوه ملكية شخصية والسيناريو بعدها واضح، ومن هنا نستشف أنّ الكاتب يقر بأنّ الشعب هو مصدر الفساد لجهله وابتعاده عن الساحة السياسية، فلو كان متتبعا للواقع السياسي في بلاده متتبعا لأمور حكامه ما كان الفساد ليعم. ومعه حق في هذا إذ لا يخفى على أحد أنّ خوف الشعوب على الثورة من الحكام الفاسدين يجعلهم خاضعين لهم ومع مرور الوقت تصبح عادة لديهم.

الكاتب هنا قد عالج هذه القضية على نحو ساخر وتهكمي بسبب سذاجة الواقع وكذا هروبا من القيود المفروضة على مثل هكذا إنتاجات تنتقد أنظمة الحكم. وعليه فالكاتب قد لبس في موضوع سذاجة الرعية عباءة المصلح الراغب في تنوير بقي مجتمعه وانتشالهم من ظلمات الجهل.

وفي الجهة الأخرى كانت سمة المعارضة جلية كذلك، فكما تحدث عن الخضوع ونتائجه، أشار كذلك إلى الثورة على السلطة ونتائجها فجاءت مسرحياته لتبرز للرعية نتائج كل طريق وما عليها سوى اختيار ما يتناسب ومصالحها. وعليه فصوت المعارضة يجب أن لا يطمس وأن يظل عاليا لأنّه يحد من انفراد الحكام بالسلطة ويذكرهم في كل مرة أنّهم مجرد خادم للشعب مثلما نصبهم عليه هو قادر على إزاحتهم وإسقاطهم.

ويحضرنا هنا قول "دومستير" «**جميع الحكومات يجب أن تعارض بما أن كل حكومة هي دكتاتورية**»[1] فهو يقر أنّ من يملك السلطة سيقع لا محالة في فخ الغرور ويعتد بنفسه حتى يمسي دكتاتورا ظالما وصوت المعارضة وحده كفيل بتذكير هؤلاء بمكانتهم.

(1): كارل شميث: اللاهوت السياسي، تر: رانيا الساحلي – ياسر الصاروط، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، بيروت، ط1، 2018م، ص74.

ومن أبرز الشخصيات المعارضة شخصية "التاعس" في "مملكة الغراب"، إذ ظل يكرر في كل فرصة بضرورة اختيار الحاكم وفق أسباب منطقية يقبلها العقل وليس الإذعان لخرافات باسم العرف والتقاليد. وحتّى أنّه ظل ينتقد صديقه "الناعس" بعد أن توّج ملكا وأكد على أنّه لا يصلح لمنصب الإمارة فهو لا يعي شيئا من مهامها فيقول:

«**هل يمكن للإنسان الناعس المتطفل الفاشل أن يصير ملكا؟**»[1].

ومثل هكذا أسئلة غالبا ما نجدها على لسان جل المعارضين للاستبداد والظلم، فهم أكثر من غيرهم وعيا لما يحدث في بلدانهم. إضافة إلى ذلك نجد ثورة شعب بكامله في مسرحية "أحلام الفول الكبير" بعد أن ذاق درعا بأوضاع مدينته المزرية وتنكر الحاكم للشعب واحتكاره لأموالهم. فكانت هذه المسرحية الأخيرة مثالا حيا عن إرادة الشعوب ورغبتها في تغيير مصيرها خاصة وأن الكاتب ينتصر لها في نهاية المسرحية بخيانة حاشية الملك له بقذفه نحو الجماهير الغاضبة ثم هروبهم بعد أن فشلت جميع أفكارهم وخططهم لفرض تسوية مع الشعب فهو يصبح سلاحا مرعبا قادرا على إسقاط أقوى الأنظمة إذا أراد ذلك، فمثّل الشعار الذي اختاره الكاتب في هذه المسرحية:

«**لا لا لن نعود، لن نعود، لن نعود. حتى يسقط الطاغوت ارحل ارحل يا طاغوت، لك الويل .. لك الموت**»[2].

خلاصة تجربة شعب مع الظلم والدكتاتورية، فثار ليغير مصيره. وعليه فالأديب هنا قد اعتمد على المسرح كأداة تحفيز لروح المقاومة لدى المتلقي لمعالجة مشكلة سياسية ما. وبالتالي كانت مسرحية "أحلام الغول الكبير"

(1): عز الدين جلاوجي: مملكة الغراب، ص86.

(2): عز الدين جلاوجي: أحلام الغول الكبير، منشورات المنتهى، الجزائر، دط، 2020م، ص123.

واحدة من اللواتي حاول الكاتب إعلاء صوت الشعب فيها في وجه الظلم والفساد السياسي خاصة وأنّه أطلق على القصر بعد التخلص من الحاكم "قصر الشعب".

أمّا الدفة الثانية من الصراع فكانت للحكام، إذ تحدث الكاتب عن ظلم واستبداد أصحاب السلطة وتفردهم بالحكم بحيث يصبح المنصب لخدمة مصالح شخصية، ونجد هذا التوجه بارز في مسرحية "أحلام الغول الكبير" فالعنوان عاكس للموضوع والمضمون داخل النص المسرحي؛ إذ رغب الملك في الحصول على "سرمد" ليحكم به دائما وأبدا فكان هذا السرمد الحلم الأغلى للملك الذي رمز له بمصطلح "الغول الكبير". والملاحظ على هذه الشخصية أنّ الكاتب أطلق عليها كثير من المصطلحات وكلها ضمن حقل الظلم والدكتاتورية، ومن ذلك قول أحد الشخصيات:

«**اقطعوا رأس الظالم** (...) **ارحل يا طاغوت**»[1].

ومن هنا كانت تيمة الحكم والسلطة الأكثر حضورا في المسرحية، فالشخصيات جلها تدور في نفس الحلقة؛ فالحاكم يريد السلطة، والرعية تريد السلطة وكل واحد ينظر إليها من منظوره الخاص. والأمر نفسه نجده في مسرحية "مملكة الغراب" إذ واضح أن "الناعس" لن يكون ملكا جيدا بل على العكس من ذلك تتوفر فيه كل السمات التي تجعله فاسدا، فالواضح أنّ الشعب الذي توجه ملكا عليه لا يعني له شيئا لأنّ جل ما يفكر فيه هو المصالح الشخصية. وفي هذا نشير أيضا إلى أن الحكام يعتمدون كثيرا من الطرق لإخضاع الرعية من بينها ضرب حلقة التعليم، إذ من الواضح أنّ الكاتب سلط الضوء على مدى هذه القضية لأنّ الحكام أصبحوا يوجهون نظام التعليم فيتحكمون فيه حسب ما يريدون ليخلقوا أجيالا تتماشى ومصالحهم ويضمنوا عدم خروجهم عنهم فيستمر استبدادهم وفسادهم ومن ذلك قول أحد الشخصيات في "مملكة الغراب":

(1): عز الدين جلاوجي: أحلام الغول الكبير، ص116-117.

«بالنسبة للتعليم، غيرنا مناهجه ومواده جذريا، فلن يتعلم أبناؤنا من الآن فصاعدا إلا في المدح نريد جيشا من الإعلاميين والشعراء والخطباء يتقنون فن المدح»[1].

وبالتالي نجد أنّ الحاكم قد عمل على تغيير عقليات رعيته للسيطرة على الحكم ومن هنا نجد بروزا لدور المثقف في الحياة السياسية، إذ من الواضح أن الكاتب قد أكّد على أن المثقف في الجزائر لا يقوم بوظيفته إنّما هو مجرد بوق في يد السلطة الحاكمة وبالتالي فهو قد أغفل القيام بأدوات الإصلاحية في هذا المجتمع وأذعن للفساد السياسي حتى أضحى واحدا من الفاسدين إذ مثلت شخصية المثقف في كلا المسرحيتين "الشاعر" فنحن نجد حديثه عنه في كل مرة يتحدث عن خضوع المثقف للسلطة وذلك بإعطائه وظيفة المادح الراغب في منح وعطايا الملك على شاكلة ما كنا نراه قديما وكذا في كل مرة يثور فيها الشعب يعتمد عليه لقمعه لأنّه أولا جزء من الشعب له مكانة تجعلهم يثقون به وثانيا له قدرة على اختلاق الأكاذيب ومنح الوعود الوهمية، ومن ذلك ما قاله في مسرحية:

«يدخل شاعر الزعيم بثيابه الأنيقة كأنّما كان ينتظر عند الباب، وقد رُبطت برجله سلسلة فيها كرة يدحرجها، وينطق مادحا، دون مقدمات ... يغرق الزعيم في الضحك، يخرج صرة من النقود يرميها إلى الشاعر»[2].

وبذلك فالمثقف الجزائري ذو دور سلبي في هذا المجتمع فهو لا يعمل على تغييره إنّما يفضل الصمت ويترك محله فارغا ليغطيه أشخاص مقربون من السلطة يدّعون أنّهم نخبة المجتمع. وهذا واقع يجب تغييره فالمثقف يجب عليه أن يحمل لواء الإصلاح ويعي ما يدور حوله ليوجه السواد الأعظم من الشعب.

(1): عز الدين جلاوجي: مملكة الغراب، ص78.

(2): عز الدين جلاوجي: أحلام الغول الكبير، ص25.

كما سلّط الكاتب الضوء على دور الدّين في مقابل السلطة فالحكام يعتمدون عليه أيضا لقمع الرعية فمعتقداته ثابتة لا تتغيّر يؤمن بها الناس دون نقاش ومن هنا جاء الدّور لتغيير فكر الناس من خلال الفهم الخاطئ للدّين، فأصحاب الحكم يحلّلون النصوص الدينية وفق ما يناسب مصالحهم ويختارون منها كذلك ما يتلاءم وعقائدهم، فيكون بذلك الدّين من أكثر الأسلحة فتكا، فأنت لست قادرا على حث عامة الناس لتغير من الأفكار المبثوثة إليهم لأنّهم يعتقدون بها والمساس بمقدساتهم أمر مستحيل وبذلك تسهل قيادتهم. وهذا ما حاول الكاتب قوله من خلال شخصية الكاهن في مسرحية "أحلام الغول الكبير" إذ طلب منه الحاكم بعد أن علم بثورة الشعـب عليه أن يحدثهم ويقنعهم بالتراجع عن ذلك فقال:

«**لبيك مولانا وسعديـك، أصدرت في الأمة فتوى تحرم مجرد التفكير في الخروج عن الإمام فطاعة ولي الأمر من طاعة الله، والفتنة أشد من القتل**»[1].

وعلى هذا الأساس نجد أنّ "جلاوجي" قد أكد على أن للمثقف والدّين دور كبير في تشكيل وعي الشعوب، فالمثقف يعد من النخبة يُستمع لآرائه والدّين عقيدتهم التي لن يخرجوا عنها فقد صدق "كارل ماركس" حيث قال: "**الدين أفيون الشعوب**"، فعن طريقه تسهل قيادتهم ما لم يكونوا ذوي قدرة على فهمه الفهم الصحيح.

وفي موضوع آخر بعيدا عن الرعية والحكام نجد ظهورًا لقضية التدخل الأجنبي في الحكم العربي وهو ما مثلته مسرحية "مملكة الغراب"، التي عرضت لنا كيف أنّ الأيادي الخارجية تلعب دورا كبيرا في فرض سيطرتها على الشعوب العربية من خلال دراستها وفهم عقلياتها فتتحكم فيها باسم أعرافها وتضع حكاما يتناسبون ومصالحهم وبالطبع لن يكون هناك خير من هكذا مُلاّك للقرار والسلطة. فالغراب هنا رمز للعادات والتقاليد، في حين

(1): عز الدين جلاوجي: أحلام الغول الكبير، ص26.

"الناعس" فهو الحاكم الظاهر الذي بيده القرار في الواجهة لأن القرار في يد الأيادي الأجنبية خلف الستار و"المرأة" هي التي كانت رمزا لهذه الأيادي. إذن جاءت المسرحية مؤكدة على أن التدخل الأجنبي لا خير فيه إنّما يعيث فسادا في البلاد ومع ذلك فالأمة العربية قد وقعت في هذه المصيدة وهذا يبرر الفساد الكبير الحاصل في أنظمتها، وما يدعم هذا التوجه هو قول "الناعس" لـ"التاعس" حين سأله عن كيفية إدارته لشؤون المملكة بأنّ الدولة العميقة لها الفضل، فقال محدثا نفسه:

«**بل الأخوف هو الدولة العميقة التي نصبته بدهائها، والتي هي حتما مالكة كل خيوط اللعبة التي قد تعصف به لتنصب غيره مكانه**»(1).

أي أنّ الدولة العميقة مجرد رمز لصاحب القرار الفعلي في حين "الناعس" ملك شكلي لا غير يعيش في حالة من الرعب فالحياة الكريمة التي يعيشها قد تزول في أي لحظة إذا لم ترض عنه هذه الدولة العميقة.

وكذلك برز موضوع سياسي آخر وهو الرغبة في تغيير الأنظمة السياسية السائدة، وذلك خاصة في مسرحية "أحلام الغول الكبير"، فمن الواضح حديث الكاتب عن قضية التعددية الحزبية في إشارة منه إلى أحداث أكتوبر من سنة 1988، ففي هذا التاريخ دخلت الجزائر مرحلة جديدة من الحياة السياسية فانتقلت من الحزب الواحد إلى التعددية خاصة وأنّ المسرحية كتبت سنة 1990م، وبالتالي كانت رؤية الكاتب لنتائج هذا النظام على الواقع الجزائري، والملاحظ أنّه رافض لهذا النظام الجديد، لأنّه لم يحقق الغاية من استحداثه بل ظل مجرد حبر على ورق فالحزب الحاكم ظل مهيمنا والأحزاب الأخرى للزينة لا غير. كما أنّ هذا القرار ساهم في انشقاق الجزائريين أنفسهم لأنّهم حين انتفضوا لتحقيق الحرية وتحسين الأوضاع كانت مطالبهم اقتصادية أكثر منها سياسية فبمجيء القرار ظلت الحياة المزرية قائمة ما أكد لهم فشل المنظومة السياسية ككل، ومن ذلك قول أحد

(1): عز الدين جلاوجي: مملكة الغراب، ص92.

الشخصيات:

«**يرفعان اللافتة مكتوبا عليها "حزب ثورة الأحرار" ويشهران سلاحيهما، تدخل الجماهير القاعة ويتفرقون، حاملين لافتات مختلفة، كتب عليها، "حزب الشباب الثائر"، "حزب حركة المجاهدين" "حزب الحداثة"، "حزب الوطنيين التقدميين"، "حزب أعداء النظام"، "حزب الطليعة للعدالة والمساواة" "حزب السلف"، "حزب الخلف"، تختلط الأصوات متدافعة ... إذا تفرقت الأمة تمزقت، وإذا تمزقت ذهبت ريحها**»[1].

فالكاتب عرض لنا كثيرا من الأحزاب التي ولجت قاعة القصر بعد إلقاء الحاكم خارجا لينال عقابه، ثم أشار إلى أنّها تسبب الفرقة وهذا سبب كفيل لرفضه هذا النظام في تلك الفترة.

أمّا السبب الثاني فلكون نفس الوجوه السياسية التي حكمت البلاد سابقا أو أسهمت في ذلك مازالت في مناصبها وذلك واضح من خلال شخصيتين: "حافظ الأسرار" و"قائد العسكر"، فهما كانا عونا للزعيم الظالم يزينان له ما يصنع وعند التضحية به شكلا حزبا جديدا هو "حزب ثورة الأحرار" لحكم البلاد من جديد، وهذا بعيد تماما عن الحرية. إذن الكاتب ينتقد السلطة الجزائرية ويتهمها بافتقادها إرادة نظام ديمقراطي حقيقي تعود الكلمة الأولى والأخيرة فيه للشعب الآن ذاته.

2- الحرية:

الحرية من أهم المصطلحات التي تم ترديدها منذ الأزل، إذ لطالما حاول الإنسان البحث عنها للعيش في أمان وسلام دون أغلال تنكد عليه معيشته وكثيرا ما كان حولها اختلاف فكل امرئ له نظرته الخاصة لها وطريقته في العيش وفقها، وظلت تزداد مكانة يوما بعد يوم خاصة في العالم العربي الذي انفتح على مفاهيم جديدة لها

(1): عز الدين جلاوجي: أحلام الغول الكبير، ص127.

حاول تبنيها لغمار الاستقرار والازدهار وبذلك أصبحت «**كلمة حرية أكثر كلمات القاموس السياسي استعمالا عند عرب اليوم، حتى الكلمات التي تنافسها في الذيوع، مثل استقلال وديمقراطية وتنمية، تستعمل في الغالب مرادفة لها بحيث لا نكاد نجدها إلا ملتصقة بها وموضحة لها**»[1]، وعلى هذا الأساس اهتم الكتاب والأدباء بقيمة الحرية وعبّروا عن جوانبها المختلفة وطرق نظرة الأشخاص المتعددة إليها، فنحن نجد الفرد يرفع شعار الحرية لأهداف وغايات متباينة، فهناك من يرى فيها انفلات من العادات والتقاليد، والمرأة تراها استقلالا بإرثها وأجرتها والعائلة القروية تحرير للأرض المملوكة والطبقة التجارية تخفيف من الضرائب والأمة إنهاء لعهد الفقر والجهل والظلم والبطالة[2]. ومن بين هؤلاء "عز الدين جلاوجي" الذي اعتبر الحرية قضية محورية لابد أن يتطرق إليها فكانت من التيمات الواضحة في نصوصه المسرحية خاصة في مسرحية "البحث عن الشمس"؛ التي تعدّ القضية الفلسطينية منبعها كونها جزء لا يتجزأ من وعي الكاتب ودائمة الحضور في كتاباته فهو عكس لنا في هذه الأخيرة ما يعانيه الشعب الفلسطيني من ظلم وجور واستبداد على جميع الأصعدة، بداية بالصهاينة الذين اغتصبوا حريتهم إلى المجتمع الدولي الذي يهلل لأفعالهم الشنيعة إلى المنظمات التي فشلت في استرداد حقوقه وهو ما نستشفه من العنوان، إذ حاول إيصال فكرته للقارئ عن طريقه أولا، فالجملة الاسمية "البحث عن الشمس" ذات دلالات مختلفة رامزة، فالبحث كمصطلح نقصد به التقصي والتنقيب والتفتيش عن شيء ما، في حين الشمس تحيلنا إلى الضوء والنور والدفء، وبذلك يصبح المعنى الظاهر هو التفتيش عن النور والرغبة في الحصول على الدفء ومن هنا نتساءل من الذي يبحث عن الضوء ولماذا؟ ليأتي الجواب سريعا في المتن المسرحي فالمقهور هو الذي يبحث عن الشمس. وبذلك كانت المسرحية من أكثر النصوص المقنعة الرامزة، إذ شكل العنوان بحد ذاته مشكلة فالشمس دائما موجودة فلم البحث عنها لنكتشف سريعا أنّ العنوان والموضوع مترابطان إلى حد كبير، فالشمس ما هي إلا حق سُلِبَ من المقهور.

(1): عبد الله العروي: مفهوم الحرية، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط5، 2012، ص6.

(2): ينظر: المرجع نفسه، ص6.

وعليه ظهرت الشخصية الرئيسية "المقهور" في رحلة البحث عن الشمس إذ يطالعنا في المشهد الأول شرح لغرفته حيث أنّها مظلمة تعج بالفئران والخفافيش وهذا الوصف يعكس صاحبه فكان اسما على مسمى يعاني البؤس ويثير في نفس المتلقي نوعا من الشفقة والرأفة بحاله لأنّ القارئ يحس كما لو أنّ هذه الشخصية في سجن ليكتشف فيما بعد أنّه ليس مسجونا بالمعنى الحرفي فقد حبس نفسه بيديه حتى أضحى يخاف النور فعاش في الظلمة ومن ذلك قوله:

«**ولكني خائف، خائف**

تخاف؟ ابق إذن في الظلام أبدا، تعاشرك الصراصير والجرذان والخفافيش (...)

تريد الحقيقة؟ لقد ألفتها أو كدت»[1].

لتطل شخصية "الغريب" التي كانت قليلة الظهور تأتي وتختفي حثته على ضرورة كسر القيود والانطلاق نحو الضوء، فيمنعه ملك الشمس قائلا:

«**الشمس يا مقهور ملكي وملك حلفائي**»[2].

أي أنّه يوقفه عن البحث فالشمس ملكه وإذا كانت لديه مشكلة في ذلك فليذهب إلى المحكمة ويقدم بلاغات ليحصل عليها في قوله:

«**استدع لنا أعضاء المحكمة الموقرة العادلة للنظر في قضية جارنا المقهور**»[3].

ليظهر "الربيب" فيستحوذ على الخيرات التي منحت له من "ملك الشمس" بعد أن حكمت المحكمة

(1): عز الدين جلاوجي: البحث عن الشمس، منشورات المنتهى، الجزائر، دط، 2020، ص14-15.
(2): المصدر نفسه، ص48.
(3): المصدر نفسه، ص57.

لصالحه، فيعود "المقهور" لغرفته منكسرا حزينا مقتنعا بأن الشمس ليست من حقه، ليعود "الغريب" لتحريك مشاعره فيعصف الغضب بالجميع ويحطم الجدار فتتسل الشمس أخيرا إلى غرفته وسط فزع بقية الشخصيات وفرارها نحو الظلام في زاوية الغرفة، وبالتالي كانت الرموز كالآتي: الشمس هي الحرية، المقهور هو المواطن الفلسطيني، الربيب هي إسرائيل، الغريب صوت الإرادة وملك الشمس هو الدول الداعمة للصهاينة وتعد الولايات المتحدة الأمريكية على رأس القائمة.

أمّا المحكمة فهي المنظمات الدولية المختلفة؛ ظاهرها تحقيق للعدل والسلام والمساواة وباطنها خادمة لمصالح دول بعينها، لا تهمها القضية الفلسطينية في شيء. ومن هنا نجد أن الكاتب ناقم على المجتمع الدولي ككل لأنّه ليس منارة للسلام كما يزعم بل تحركه مصالحه الشخصية، مؤكدًا في الوقت نفسه على حق الشعب الفلسطيني في تقرير مصيره ورد حريته المسلوبة منه.

إضافة إلى ذلك نلمس حنقه على القرارات السياسية، فهو يرى بلا جدواها إطلاقا كونها مجرد وعود كاذبة تجسيدا للمقولة الشهيرة "السياسة فن الكذب" فَلَمَّحَ إلى ضرورة حمل السلاح للقتال واسترجاع الحرية المسلوبة فما أُخِذَ بالقوة لا يسترجع إلاّ بالقوة بدليل أن المسرحية انتهت بتحطيم المقهور لجدار غرفته باستخدام رمحه إذن فالحرية للفلسطيني موضوع المسرحية وجوهرها.

كما نجد حديثه عن جوانب أخرى للحرية، وهي الحرية من مخالب الأنظمة السياسية وهو ما عبر عنه في مسرحية "مملكة الغراب" وكذا "أحلام الغول الكبير" خاصة وأننّا نعلم أنّ «**الصراع بين الحرية والسلطة هو أحد الصفات الأكثر وضوحا في أجزاء التاريخ المألوفة لدينا منذ القدم، ولاسيما اليونان وروما وإنجلترا ... فكان يقصد بالحرية (Liberty) الحماية من طغيان القادة السياسيين، كان ينظر إليهم (...) على أنّهم**

في وضع عدائي بالضرورة، أو في موضع الخصم من الناس الذين يحكمونهم»[1]. وهذا التعريف لايزال ساري المفعول لحد الساعة نسبيا فالشعوب تثور على الأنظمة الحاكمة بحثا عن حريتها عندما تحس أنّها مقيدة بالفساد والظلم والبيروقراطية والوعود الكاذبة، إذ تعد هذه المظاهر سجنا يطوق الرغبة ويحد من تحركاتها. والكاتب كما سبق وذكرنا ثوري إصلاحي يعمل على تغيير واقع المجتمع الجزائري الذي يعيش حالة من الإحساس بأنّه مقيد بأغلال من حديد منذ سنوات طويلة.

أمّا حرية الشعوب المستعمرة فلها نصيب هي الأخرى من الحديث مثلته المسرحيات الثورية إذ كثيرا ما تحدث عن حرية الشعب الجزائري من أغلال المستدمر الفرنسي، خاصة في مسرحيات: "هستيريا الدم"، "الفجاج الشائكة"، "حب بين الصخور"، وهو بذلك يعرض لنا التناقضات الحاصلة في العالم ككل بحديثه عن حرية الجزائريين فالمعروف آنذاك أن فرنسا تعد منارة للحرية والديمقراطية كما سوقت لنفسها لكن الناظر إلى الحالة الجزائرية في عهد الفرنسيين يجد عكس ذلك فكانت هذه دعوة مبطنة منه إلى ضرورة إعادة فهم مصطلح الحرية ووضع أسس جديدة له، أسس تتجاوز الحدود الجغرافية للدول لتشمل كيفية تعاملهم مع جميع الشعوب والأجناس.

أمّا عن تسليط الضوء على العادات والتقاليد والنتائج المترتبة عنها في نصوصه الإبداعية المختلفة نجد نوعا آخر للحرية هي التحرر من قيود الخرافات وكسر سلسلة عرف المجتمع التي تطوق الجميع بإحكام، فالمعتقدات التي تفرضها الجماعة تعد أخطر القيود المانعة تحرر الإنسان لأنّها تقيد العقول فيصبح التغيير أمرا صعبا، وحتى الخارج عن عرف الجماعة سَيُقَابَل بالرفض وينبذ تلقائيا. وهو السبب الذي جعل الكاتب يحث القراء على ضرورة التحلي بالمنطق في محاربة الأعراف وعدم اعتبارها مقدمات لا يجوز المساس بها. فهي في نهاية المطاف مجرد أفعال قام بها السلف في فترات تختلف كليا عن فتراتنا اليوم فما يصلح بالأمس لا يصلح بالضرورة لليوم.

(1): جون ستيوارت ميل: عن الحرية، تر: هيثم كامل الزبيدي، مكتبة الإسكندرية، القاهرة، دط، دت، ص5-6.

كما لا ننسى حديثه عن حرية المرأة وضرورة كسر الأغلال المفروضة عليها باسم المجتمع وإعطائها المكانة التي تستحقها والتي لطالما حفظتها النصوص الدينية.

إذن بعد مطالعتنا لكل هذه الجوانب للحرية نعلم أنّ هذا الموضوع بالذات موضوع شائك غرفَ منه الكاتب لأهميته في المجتمع ككل من جهة، وكذا لمكانته في نفس الكاتب من جهة أخرى فواضح اهتمامه الكبير بقضية الحرية. وبالتالي تعددت طرق تعبيره عن الحرية لكن الجوهر واحد وهو الرغبة في كسر الأغلال والقيود، وكذا البحث عن مفاهيم جديدة لها لتطبيقها في العالم العربي عامة والجزائري على وجه التحديد خاصة وأنّها أضحت حاجة ملحة لابد منها لمواجهة التغيرات الحاصلة في العالم. وعليه نقول بأنّ وعي الكاتب بقضية الحرية هو منبع الحرية بالذات فلابد أن تبقى دائما موضوعا للنقاش، لأننا يجب أن نُعلي من شأنّها فمؤشراتها في الجزائر ما تزال ضعيفة إلى حد ما.

المبحث الثالث: موضوعات اجتماعية.

المجتمّع والمسرح وجهان لعملة واحدة بالفعل وذلك راجع لكون المسرح تعبير عن واقع الإنسان، فهو على اختلاف مذاهبه يظل مجرد رؤية واعية ناقدة للحياة الإنسانية، إذ يعمد المسرحيون إلى معالجة المشاكل والآفات الاجتماعية بتسليط الضوء عليها وبذلك كان المسرح أكثر الفنون ارتباطا بالحياة: «**فهو نشاط إنتاجي جماعي جدلي، تتحول فيه الممارسة الإبداعية إلى ممارسة اجتماعية /معرفية عبر عمليات الإرسال والتلقي، وإعادة إنتاج الدلالة بصورة مستمرة مع كل عرض في سياق قوامه الحوار الدائم مع الواقع المتغير**»[1]، فالمشكلة الاجتماعية تعد خللا في سير شؤون المجتمع فتصبح ظاهرة تسبب للمؤسسات الاجتماعية المختلفة قلقا وضررا فيتدخل الأدب لأجل إيجاد حلول لها كونه حسب "رينيه ويلك": «نظام اجتماعي، يصطنع اللغة وسيطا له

(1): نهاد مليحة: المسرح بين الفن والحياة، مكتبة الأسرة– الإسكندرية، دط، 2000م، ص11.

واللغة إبداع اجتماعي وإذا كان الأدب يمثل الحياة، فإن الحياة ذاتها حقيقة اجتماعية»[1]. والمسرح جزء من هذا الأدب .والجزائر قد مرت بتغيرات اجتماعية عديدة منذ الاستقلال وحتى يومنا هذا فإنعكس هذا على الخطاب المسرحي، إذ راح الكتاب ينهلون منها في محاولة منهم لتسليط الضوء عليها فهذا ما فعله الكاتب "عز الدين جلاوجي" فالمجتمع وقضاياه واضحة في مسرحياته لأنه بمثابة ناقد يرغب في إصلاح المجتمع الجزائري فوجدناه يفرد دفاتر كثيرة للحديث عن المرأة عن طريق شخصيات عديدة وظفها في مختلف المسرحيات، كما ركز على العادات والمعتقدات الشعبية باعتبارها همزة وصل بين الماضي والحاضر وكذا حديثه عن العمل كقيمة ذات مكانة لا يجب إغفالها. وبالتالي وفي ظل بروز مثل هذه المواضيع التي تمس جوهر المجتمع كان لزاما علينا دراستها لرؤية مدى توفيق الكاتب في التعبير عنها فجاء كالأتي:

1- صورة المرأة:

تُعدّ المرأة من المواضيع التي كثيرا ما شغلت فكر الأدباء والنقاد والباحثين وذلك لتعدد تصويرها في مختلف النتاجات الأدبية وكذا اختلاف طريقة النظر إلى وظائفها وأدوارها فيها، ولعل ذلك راجع إلى تباين كيفية النظر إليها في التراث الإنساني في المقام الأول إذ نجد مثلا في الأمم السابقة عند اليونان تحديدا قد اعتبرت رجزا من الشيطان ولاحق لها في الميراث لكونها أنثى والأمر نفسه عند الهنود فحقوقها بيد زوجها وقد وصل بهم الأمر إلى درجة حرقها بعد موت زوجها ودفنها معه، وهذه العادة لاتزال حتّى اليوم إن اختارت الزوجة ذلك وإلاّ فإنّها ستعيش منبوذة بائسة[2].

غير أنّه تجدر بنا الإشارة إلى أنّ هذه الأفعال من ابتكار البشر ونواميسهم البالية انطلاقا من حقيقة أنّ الشرائع السماوية قد كرّمت المرأة، ففي البيان القرآني قد أُعطيت المرأة مكانة سواء " الأم" أو " الزوجة" وأعطتها

(1): السيد ياسين: التحليل الاجتماعي للأدب، مكتبة مدبولي– القاهرة، ط3، دت، ص95.

(2): ينظر: سامي سليمان علي: المرأة في الشعر الأندلسي – عمر لطوائف- مكتبة الثقافة الدينية، ط1، 1426هـ/2006م، القاهرة، ص70.

مكانة كبيرة يمكن أن تقول عليها مقدسة.

وفي ظل هذا الاختلاف والتباين تحركت المؤسسات المختلفة لغرض واحد هو إعطاء المرأة مكانتها التي تستحقها والتي كانت لها بفعل النصوص السماوية خاصة أنّها تتراجع يوما بعد يوم، فنحن نشهد في السنوات الأخيرة اعترافا عالميا يتزايد يوميا بأهمية توفير الإمكانيات المتساوية للجميع من أجل القدرات الذاتية لكل فرد في المجتمع لما في ذلك مصلحة تعود بالفائدة ليس على الأفراد فقط بل على المجتمع بأكمله، لأنّ هذا الأخير في العصور الحالية أصبح يولي اهتماماً كبيرا للطاقات البشرية المتميزة المبدعة لأجل الدخول في حلبة الصراع الدولي وإلى دولاب العولمة وبالتالي فالصراع اليوم بين المشاركة في الإنتاج واستهلاكه[1]. ومنه وكما أصبح متعارف عليه في العرف العربي أصبح المجتمع تركيبته ذكورية ومن ثم كان وضع المرأة عموما فيه جزء من الهامش، خاصة وأنّ الوعي الذكوري قد تبنى مقولة مفادها إعلاء صوته في مقابل الخفض من صوت الأنثى أو إلزامها الصمت في بعض الأحيان مما أدى إلى نشوء صراع بين المرأة والرجل، فكان عليها التحرر من هده الهيمنة المسلطة عليها الممتدة لتشمل جوانب مختلفة من حياتها، عن طريق اعتلائها برج التأليف الأدبي للتعبير عن نفسها أو بإقتماص أدوار أخرى جديدة بعد أن ظل الرجل محتكرا هذا المجال لنفسه سنوات عدة وعلى الرغم من كل ما حققته إلاّ أنّ صورتها في المنتجات الأدبية ما تزال محافظة على صورتها-كأم تعني بالعائلة- إلاّ في حالات قد تكون نادرة والمسرح لم يخرج عن هذه القاعدة خاصة في الجزائر رغم المحاولات الكثيرة لإعطاء المرأة مزيداً من الحرية داخل هذا النتاج الإبداعي وكعينة على دلك الدور الكبير للأديب "عز الدين جلاوجي" ومحاولاته إبراز شخصية المرأة في أدوار عدّة، هذا ما دفعنا إلى طرح عديد الأسئلة حول هذا الموضوع، ما هو الدور الذي لعبته المرأة في المجتمع من منظوره؟ وهل تناولها بطريقة تقليدية وأسند إليها المواضيع المطروحة –كونها مجرد أم- ترعى شؤون بيتها، أم عالجها بطريقة عصرية فمنحها بذلك مـواضيع جديدة حملتـها في وقتنا الراهن؟ وبالتالي هل كان توظيفه لشخصية المرأة في

(1): ينظر: هالة اسبانيولي: "صورة المرأة في أدب الأطفال العربي" كتاب دراسات، 2008م، دع، ص73.

مسرحياته سلبيا أم إيجابيا؟.

الملاحظ على مسرحيات"عز الدين جلاوجي" اهتمامه بالمرأة وتوظيفه لها من خلال أدوار عدة إذ نجده تارة يصور لنا "الأم"، ومرة "الزوجة" ونجد أيضا "الأخت" ومن جهة أخرى ألفيناه يعرض لنا "المرأة الراعية لزوجها وأبنائها" والمرأة المتسلطة المتحكمة والمرأة المنقادة المتحكّم فيها وأيضا المرأة المتحررة. وبالتالي تنوعت أوجه تصويرها فخلق بذلك لنا ثلاث وظائف رئيسية لها، وبالتالي فقد حاول تسليط الضوء على جميع جوانب المرأة، فكانت هذه الوظائف كالأتي:

1/ المرأة التقليدية:

إذ صور لنا الكاتب النموذج المتعود عليه للمرأة، أي الوظيفة التي طالما شغلت منصبها كأم تعني بصغارها وبيتها، كزوجة مطيعة لزوجها، أي امرأة لا تخرج عن السلطة الذكورية وتظل تحت جناحها في جلّ أمورها اليومية وبالتالي فمصطلح"المرأة التقليدية"نقصد به طريقة التصوير المتّعود عليها للمرأة، ومن ذلك مثلا دور"الأم" إذ وجدناها في جلّ المسرحيات تقريبا بصيغة أو بأخرى، وبنفس القيم والمبادئ والمخاوف فمسرحية"هستريا الدم" من خلال شخصية"زهرة" وهي أم جزائرية عانت من ويلات الاستعمار مرات عديدة غير أنّها ظلّت صامدة، ترفض انخراط أبنائها في الثورة خوفا عليهم رغم علمها أنّ الثورة ضرورة لابّد منها، وكذا شخصية "الأم" في مسرحية "الفجاج الشائكة" التي كانت تفكر بنفس طريقة "زهرة". وبالتالي فالأم في نظر"جلاوجي" مجرد امرأة تعتني بصغارها وبيتها إذ كرّر هذا الدور لها في كثير من مسرحياته دون الخروج عنه. وبعيدا عن المرأة "الأم" هناك كذلك المرأة "الأخت" والتي مثلتها شخصية "علجية". في مسرحية "غنائية الحب والدم"، إذ كانت أميرة قومها، لها من صفات الأميرات من ثقة واعتزاز بالنفس وشجاعة ومع ذلك هي مجرد تابعة لأخيها في كل شيء. والملاحظ على هذه الشخصيات السالفة الذكر أنّ الشخصيات الذكورية مسيطرة عليها وهنا وجدنا نوعا من التناقض الصريح

فصحيح أنّ هذه الأخيرة تحظى بنوع من الاحترام النابع في الغالب من الدين والعقيدة الإسلامية التي أوصت بالمرأة خيراً، إلاّ أنّ قراراتها وآرائها ليست مسموعة كأنّها مجرد حبر على ورق وذلك راجع بالدرجة الأولى إلى عرف المجتمع الذي لعب دورا كبيراً في تحريف بعض المفاهيم المرتبطة بالمرأة حتى أضحت على هذه الشاكلة امرأة مقيدة تحظى ببعض الاحترام.

في المجتمع الجزائري وحسب ما ورد لدى "جلاوجي" وكمثال على ذلك في أحد المشاهد من مسرحية "غنائية الحب والدم" تطلب الأميرة "علجية" حضور بعض الزوار إلى القاعة غير أنّ طلبها لم ينفذ إلا بعد استشارة الأمير إذ قالت:

«**تشير علجية بيدها إلى الفارس آمرة**

– يا فارس

أسرع دخلوا في الحين.

يظل الفارس ينتظر أوامر الأمير الذي يحرك رأسه موافقا على قول أخته ويقول: قربو قدام لعيان»[1].

وهذه نقطة سلبية حاول الكاتب الإشارة إليها، إذ ليس من المعقول فرض كل هذه القيود على امرأة تعدّ ركناً من أركان المجتمع وعميدته الأساسية.خاصة وأنّنا لمسنا نوعا من عدم الاتكال على المرأة في بعض مسرحياته واعتبارها ذات دور هامشي في المجتمع الجزائري ففي مسرحية "الفجاج الشائكة" رفض الرجل أنّ تقوم زوجته بتربية حفيده قائلا:

(1): عز الدين جلاوجي: غنائية الحب والدم، ص81.

«**بل أحفادي أن لا تتدخلي في تربيتهم أرجوك، لا أريد تربية نساء لأحفادي الذكور والإناث**»[1].

ورغم أنّ هذه الجملة قد قيلت على نحو ساخر داخل المتن المسرحي إلاّ أنه وكما متعارف عليه فالنكت والتهكم نوع من قول الحقيقة وكشف المستور على نحو ساخر ومضحك فكان هذا الحوار ملخص لعقلية مجتمع بكامله مجتمع ذكوري يفرض سيطرته على أبسط الأمور في الحياة وهذا ما قادنا إلى الصراع الأبدي بين المرأة و الرجل فالواضح أنّ هذا تمييز في حق المرأة وطريقة التفكير هذه المتوارثة عبر الأجيال من شأنها الإخلال بالمجتمع نفسه.

وعلى هذا الأساس كانت المرأة مجرد زينة داخل هذه المسرحيات فهي لم تكن فاعّلة وليست لها أدوار تحرك مسار الأحداث، إنّما مجرد وظائف جانبية تكمل المشهد، نستثني من هذه النتيجة شخصية "علجية" التي ساهمت في تحويل مسار الصراع بين العرب و الأمازيغ في مسرحية "غنائية الحب والدم" عن طريق الزواج الذي عُقِدَ، لكن المفارقة البسيطة أنّه لم يكن لها رأي في هذا الأمر فالسلطة الذكورية ممثلة في "الأخ" هي التي قررت الزواج دون اعتراض "علجية" وقبولها بالأمر الواقع على اعتبارها أنّها عادة طاغية على المجتمع الجزائري لدى بعض العقليات المتحكمة في تفاصيل من حياة المرأة. وبذلك فالكاتب قد تناول المرأة بطريقة تقليدية وأسند إليها المواضيع المطروحة.

2/ المرأة المتحررة:

من المعلوم أنّ الحرية هي غاية ومقصد كل كائن على وجه الأرض، وكل مخلوق يبذل الغالي والنفيس في سبيل الحفاظ على حريته ولا يرضى بأن يكون تحت سيطرة وهيمنة شخص آخر، ويجعله عرضة للذل والمهانة فمن منا لا يسعى لأن يتصرف بحرية ويمارس أشغاله اليومية دون أن يعكر أحد صفو حياته، وهذا ما حاول الكاتب إبرازه، إذ جسّد لنا قيمة الحريّة من خلال بعض شخصيات مسرحياته على جانبين إيجابي وسلبي، فقد

(1): عز الدين جلاوجي: الفجاج الشائكة، ص33.

عرض لنا نتائج جعل المرأة متحررة و بطبيعة الحال ستكون على وجهين فالحرية سلاح ذو حدين.

أمّا الجانب الإيجابي فمثله شخصية "الجازية" التي ابتعد من خلالها عن المفهوم التقليدي للمرأة، إذ كانت من ضمن شخصيات مسرحية "غنائية الحب والدم" عدت من الفرسان مثلها مثل الرجل فعصفت بذلك بمفاهيم المرأة التقليدية فأضحى الكاتب هنا من دعاة المساواة بين الجنسين بدون قيد أو شرط وهو ما مثلته "الجازية" فلا فرق بينها وبين الرجل، إضافة إلى ذلك نجدها تقمصت دور الرجل من خلال تنكرها بزيّه قبل أن تفصح عن هويتها وكأنّ الكاتب يقول المرأة قادرة كالرجل تمام فلم يعرف جنسها عندما خاضت الحروب والمعارك بل وحصلت على إعجاب وإشادة رجال القرية باعتبارها واحدة منهم، وعن جعلها في الجانب الإيجابي للحرية كونها ذات منطق وحكمة في التعامل مع المواقف، ولها من صفات القوة والشجاعة والتضحية ونبذ الظلم وحسن الخطاب فكان بذلك تعاملها مع المواقف جيداً كانت تتدخل وتعلي صوت الحق في وجه كل من والدها وأخيها إذ قالت:

«**الرَاجلْ يوقَفْ مع قومُوا وقت الشدة برُوحو ومالوْ وابْعَده، في هذه الحرب لمْشومَة لازم نْشارك لاَزم الْخوض أغْبارهَا... لاَزمْ نعارك**»(1).

وبالتالي فصوت الأنوثة لم يطمس في حالتها إنّما أعلته فوق صوت الذكر وأُخِذَ به كذلك فقد وجدنا أنّ والدها غير رأيه وقرر الانضمام إلى أبناء قومه في محاولتهم لحماية قبيلتهم وعليه فقد أصبحت نموذج يُقتدى به.

أمّا عن الجانب السلبي فقد مثلته شخصية يطلق عليها اسم"سيدتي الأميرة" وهي شخصية من شخصيات مسرحية"مملكة الغراب"، لم يعط لها الكاتب اسماً إنّما تركها مفتوحة بعدّة ألقاب إذ إنّ كل شخصية يعطيها لقب معين، فمثلا"الناعس" يطلق عليها"سيدتي الأميرة"، وسبب عدم امتلاكها اسماً معيناً يرجع لرغبة في نفس الكاتب

(1): عز الدين جلاوجي: غنائية الحب والدم، ص40.

فجُلُ شخصيات هذه المسرحية نكرة الاسم بهويات معروفة رامزة أي ليست بأسماء واقعية إنّما أسماء تدل على صفاتها.غير أنّ المفارقة هنا أنّ هذه الشخصية قد مثلت الجوانب السلبية للأميرة كونها شيطان على هيئة إنسان لها من صفات المكر والخداع ما ليس لأحد، إذ كانت المحرك للشخصيتين الرئيسيتين "التاعس" و"الناعس"، فهي سبب اعتلاء "الناعس" عرش المملكة بعد خداعها "للتاعس" وبالتالي تمثل المرأة التي تريد السلطة والقوة و"الناعس" هو القادر على إعطائها ذلك لغبائه على عكس "التاعس" الذي تخلصت منه بحيلها. وبالتالي فقد مثلت التحرر السيئ وشهدنا من خلالها نتائج إعطاء المرأة الحرية والسلطة وهذه النتائج كانت عكسية وليست المرجوة، إذ لاحظنا هنا تحرراً زائداً بحيث مَسحت أهمية الرجل واعتبرت نفسها الفاعل الوحيد في المجتمع، فهذه الشخصية بمثابة صاحب العمل وشخصيات الجنس الآخر عبيد لها. إضافة إلى ذلك فإنّنا نلمس هنا ولوج المرأة ميدان السياسة، إذ كانت الموجه للرجل فهي التي تتحكم به أولا وبالشعب ثانيا، وهذا يقودنا إلى القول بأنّ الكاتب يقر بأنّ المرأة لا تصلح للعمل السياسي مهما كان مستوى ذكائها ومعرفتها بدليل كل تلك الصفات السلبية التي منحها للشخصية وحتى أنّ اعتلائها كرسي الحكم كان عن طريق استغلال غباء الآخرين أولاً وحيلها الملتوية ثانياً.ومن ذلك قولها في كيفية وصول "الناعس" للحكم:

«**أين أنت أيّها الناعس الأحمق؟**

– أنت هنا؟

– وأين تريدني أن أكون؟ أحقق لك هذا المجد، ثم أنسحب؟

– أنت الأمير وأنا الأميرة، بل أنا الأميرة، وأنا الأمير الفعلي (...)

دعني اشرح لك شيطنتي شيطنة بلوغك الإمارة»[1].

كما نجد في ميدان التحرر مقارنة بين المرأة الغربية والجزائرية من خلال مسرحية" هستريا الدم"، شخصية "جوستين" وشخصية "خديجة" الأولى فرنسية مشبعة بثقافة متحررة والثانية جزائرية محكومة بعرف المجتمع، إذ عرض لنا طريقة تعامل الشخصيات الذكورية مع كل واحدة منهما والملاحظ أنّ "جوستين" كانت الأكثر تحرراً في تصرفاتها وأفعالها إذ تفعل ما يحلو لها بدليل أنّ والدها يكره خطيبها لكن لم يشكل ذلك فرقا بالنسبة لها لأنّها صاحبة القرار في حين "خديجة" عكس ذلك تماماً فقراراتها بيد سلطة أعلى منها ورغم ذلك فهي الأكثر حصولا على الاحترام وذلك راجع إلى العقيدة الإسلامية بالدرجة الأولى. ومنه نستنتج أنّ الكاتب بالفعل من دعاة التحرر وإعطاء المرأة جُلَّ حقوقها لكّن بطريقة وسطية بحيث لا نخرج عن عرف المجتمع وفي المقابل لا ندعه يسيطر على حياة المرأة. وبالتالي فالكاتب حاول خلق أدوار جديدة لمرأة خارجة عن المألوف.

3/ المرأة المناضلة:

وتُعدّ أكثر المواضيع حضوراً في مسرح "جلاوجي"، إذ اهتم بمشاركة المرأة في ثورة تحرير الجزائر وبأمجادها وتضحياتها وكذا أدوارها ووظائفها، إذ ضحت بالنفس والنفيس واعتبرت تحرير وطنها مسؤولية على عاتقها فساعدت بذلك الرجل والتاريخ قد سجل تضحيات كثير من نساء الجزائر بأحرف من ذهب على جدار المجد«**فقدر المرأة أن تبرز في بعض الفترات من التاريخ رغم الكبت و الحرمان وحالة التدهور التي تقاسي منها...سنأتي بمثل خلد كفاح المرأة تُمثل في البطلة"لالة فاطمة نسومر" التي ضربت بسهم صائب في مضمار الجهاد من أجل تحرير الوطن**»[2]. فمن الواضح تأثر الكاتب بما قامت به النساء وإعجابه الشديد بهن

(1): عز الدين جلاوجي: مملكة الغراب، ص71.

(2): أنيسة بركات درار: نضال المرأة الجزائرية خلال الثورة التحريرية، المؤسسة الوطنية للكتاب- الجزائر، (ط) 1985م، ص13.

لدرجة انّه افرد دفتراً كاملاً في مسرحية "حب بين الصخور" بعنوان" المجد لهنّ"، إذ كان بمثابة شكر لما قدمته النسوة وتعظيما لقدرهن فقد دار حوار بين شخصيات المسرحية تمجيدا للمرأة المناضلة المجاهدة معهم في الجبال.

من هنا نلاحظ بأنّ الكاتب فعلا قد اهتم بنضال المرأة فكثيرا من مسرحياته شخصياتها تصب في هذا الميدان فكل واحدة لها عقليتها الخاصة وطريقة تفكيرها، غير أنّ جميعهن اتفقن على حب الجزائر وضرورة تحرير الوطن من براثن الاستعمار الظالم، فبين لنا أبرز المهام التي قامت بها النسوة لمساعدة الرجل في معاركه ضد الاحتلال الفرنسي، والمرأة الجزائرية قبل الاستعمار بطبيعتها كانت عوناً للرجل خاصة في الأرياف، إذ تعودت على مساعدته في الحقول مثلا أو الاعتناء بالحيوانات إضافة إلى الطبخ والقيام بالمهام اليومية المعتادة، وفي زمن الثورة الجزائرية قد حافظت على مهامها بإضافة مهام جديدة على قائمتها فكانت تستقبل الثوار في بيتها وتبذل ما بوسعها لتقديم المأكل والمشرب والمأوى كذلك دون كلل أو ملل ومن ذلك "زهرة" في مسرحية "هستيريا الدم" التي رغم خوفها ورفضها لانخراط أبنائها في الثورة إلا أنّها تقدم لهم ما يحتاجونه، وكذلك نجد "الأم" في مسرحية "الفجاج الشائكة" التي فعلت نفس الأمر ومن ذلك قول "الأب" مخاطبا إياها عندما قالت بأنّ اِنخراط ابنها في الثورة أمر خاطئ ويجب حثه بالقوة عن قراره هذا:

«وهذه الجلابية لمن تنسجينها...؟ والجلابيات التي قبلها... وهذا المخبأ الذي يقع تحت هذا الموقد من حفره ومن يصونه؟ وقناطير الطعام من حضرها؟ و...»[1].

والملاحظ من هذا الحوار أنّ المرأة رغم خوفها إلا أنّها لم تهرب يوما من أداء واجبها وحتى أنّ قائمة أعمالها ظلت مفتوحة ترك لنا الكاتب حرية تخّيل ما يمكن أن تكون قامت به في الثورة الجزائرية لتحرير أرضها.

إضافة إلى هـذه الأعمـال كانت المرأة ضمن الصفوف الأولى في الحروب والمعارك جنبا إلى جنب مع الرجل

(1): عز الدين جلاوجي: الفجاج الشائكة، ص69.

والتاريخ قد أثبت ذلك، إذ حملت السلاح وصعدت الجبل لتقاتل تارة أو تداوي الجرحى مرات أخرى والكاتب قد لمح لنا بذلك من خلال قوله في مسرحية "الفجاج الشائكة":

«**من المغارة تخرج فاطمة بلباسها العسكري وفي يديها بعض ما كان يشغلها**»(1).

من هنا نجد أنّها بالفعل انخرطت في جيش التحرير الوطني من خلال إشارته إلى اللباس العسكري وكانت تقوم بما يطلب منها، ومن ذلك قول "فاطمة" في مسرحية "الفجاج الشائكة":

«**داوينا الجرحى، حضرنا الطعام، أعددنا مؤونة الغد، وسنكمل هذه الليلة صنع المتفجرات**»(2).

وكذلك قول "فاطمة" وهي شخصية من شخصيات مسرحية حب بين الصخور:

«**الأخوات يعرضن أنفسهن للمشاركة في الصفوف الأولى، ومستعدات حتى للقيام بعمليات في قلب العدو**»(3).

وهذا يثبت انخراط المرأة في الميدان وتحديداً في قلب المعركة فكانت بمثابة سند للرجل وعون في وقت الأزمات.

من هنا نستنتج أنّ الكاتب قد حاول تسليط الضوء على نضال وجهاد المرأة من جميع جوانبه وكل ذلك تمجيدا لها واعترافاً بقدرتها وأهميتها داخل المجتمع فهي لم تقف وقفة المتفرج أمام الظلم والفقر والمعاناة والجهل إنّما تارت على كل تلك الأمور وخلقت لنا أجمل مثال في حب الوطن والتضحية من أجله. ومع ذلك "فجلاوجي" قد أغفل من خلال المسرحيات سالفة الذكر دور المرأة في المدن، وركز فقط على المرأة في الريف بحيث أنّ جلّ شخصيات مسرحياته هذه ريفية الأصل ليس من بينها امرأة واحدة متعلمة، أو من المدينة وبالتالي فهو لم يحط

(1): عز الدين جلاوجي: الفجاج الشائكة، 47.
(2): المصدر نفسه، ص48.
(3): عز الدين جلاوجي: حب بين الصخور، ص73.

بجميع جوانب نضال المرأة، فكانت هناك الطالبة المتعلمة التي انخرطت في الثورة، وكذا نساء المدينة اللواتي لعبنّ دور الفدائيات. ورغم كل هذا فقد سلط الضوء على وجود امرأة جزائرية مناضلة في الميدان وفي البيت بتعليمها النشء الصاعد حب الوطن.

كنتيجة يمكن القول بأنّ الكاتب قد حاول توظيف المرأة من الجانبين السلبي والايجابي، إذ تبنى وجهة نظر موضوعية فصور المرأة وفق عرف المجتمع، كما صورها وفق الرؤية المراد الوصول إليها(التحرر) وأشار في الوقت نفسه إلى سلبيات كل جهة وإيجابياتها كذلك لكن المرأة الثائرة والمناضلة هي التي أخذت نصيب الأسد من مسرحياته فكانت الأكثر تواتراً وظهوراً.

2- العادات والتقاليد:

تعدّ العادات والتقاليد من بين المواضيع التي تناولها الكاتب وحاول تسليط الضوء عليها لارتباطها بالمجتمع إذ إنّ هناك تداخلاً وثيقا بينهما إذ ترتبط بطرق التفكير والمعيشة لكل جماعة.

فالعادات هي ما يكرر المرء فعله ويألفه في حياته اليومية، في حين أنّ التقاليد تكون متوارثة جيلا عن جيل بحيث يقلد الجيل أساليب الجيل الذي قبله ويعتبرها قانوناً يسير عليه فهي بمثلبة أفكار يرثها الخلف عن السلف.

من هنا نجد أنّ أكثر المعتقدات، انتشارًا في المجتمع الجزائري هي الإيمان بالسحر، وقد وظفه "جلاوجي" في مسرحية "غنائية الحب والدم"على لسان" أم الجازية" إذ قالت:

«أنا أنْروحْ للْعرافة تقرا لي حَظي المتعوسْ وأتحضر لي أطلاسم أنْجيبِ بيها عامر كَالعَتروسْ»[1].

وهذا دليل على الجهـل المنتشر في تلك الفترة وأنّ الحيـاة العلمية متدنية إلى حد كبير فهذه الأم تعتقد أنّ

(1): عز الدين جلاوجي: غنائية الحب والدم، ص42.

ذهابها إلى العرافات من شأنه أنّ يحسن من وضعية ابنتها فتتزوج من "عامر"وبذلك تنتهي مشاكلها، وهذا المعتقد جزء من الثقافة الشعبية توارثته الأجيال وهو مستمر إلى يومنا هذا، فهناك شريحة من المجتمع مازالت تصدق مثل هذه الخرافات، وسبب توظيف مثل هكذا أمور راجع بالدرجة الأولى إلى محاولة تغيير المجتمع من خلال نقد المعتقدات السيئة قصد إظهارها والكشف عن سلبياتها وكذا معالجة هذه الظواهر وهو ما مثله زوجها "الشيخ جابر" الذي لم يستجيب لكلام زوجته ولم يلق لها بالاً حتى.

إضافة إلى ذلك نجد بروزًا لمجموعة من التقاليد التي تعد ايجابية إلى حد ما حاول من خلالها الكاتب إضافة لمحة تراثية على أعماله عن طريقها كحديثه عن حفلات الزواج الجزائرية التقليدية وما يصحبها من رقص شعبي غناء، امتطاء الخيول وغيرها من التصرفات والأفعال ففي مسرحية "الفجاج الشائكة" ورد ذلك من خلال قول أحد الشخصيات(الأم):

«**أَخرجْ كل ما ادخرته، لن أرضى إلا بعرس ترقص له كل الدنيا، وسنفرح بولدنا أحمد سيد العرسان نغنى ، نرقص، نعزف، ندوي البارود، نركض فوق الجياد**»[1].

فهذا الحوار يبرز لنا طريقة احتفال المجتمع الجزائري وما به من مظاهر تبعث على السرور وهي مظاهر مستحبة أراد من خلالها الكاتب التعريف بالمعتقدات الشعبية السائدة عند الجزائريين وكذا التأكيد على الترابط الكبير بين أفراد المجتمع الواحد خاصة وأنّ مثل هذه العادات والتقاليد تساعد على تعزيز الرابطة عن طريق تشوق أفراد العائلة إلى موعد اجتماعهم لتطبيق معتقداتهم.

إلى جانب ذلك وجدنا توظيف المعتقدات من التراث الشعبي العالمي ممثل في قصة الغراب وهذا دليل على السعة المعرفية للكاتب، إذ نجد في مسرحية"مملكة الغراب" أحد أغرب العادات. فسكان المملكة بعد موت

(1): عز الدين جلاوجي: الفجاج الشائكة، ص33.

حاكمهم يصطفون في الخارج ليُجيءَ بغراب مقدس يطلق حراً حتى يحط على رأس أحد الحاضرين فيُتوّجَ بذلك ملكا جديداً على الشعب، وهذا المعتقد مأخوذ من الثقافة اليابانية التي تُؤمن بأنّ الغراب ذو دلالة على إرادة السماء وتدخلها المباشر في شؤون الإنسان وهو ما نلمسه هنا فالسكان آمنوا بأنّ الغراب سيختار لهم الحاكم الأمثل ومن ذلك قول أحد الشخصيات:

«-**حين يموت الملك، يجمع الناس في صعيد واحد لاختيار ملك جديد، ثم يؤتى بغراب مقدس يحمله اكبر أهل المملكة، ثم يدفع به في الجو ليحط على أحد الحاضرين فيكون ملكنا وسيدنا...**»[1].

فنحن نلاحظ التسليم التام لهدا الإرث والثقة الكبيرة في حكم الغراب بعده نوعا من الآلهة خاصة وأنّه «**من النادر جداً أنّ نعبر عن ديانة رئيسية تتمحور إلى حد بعيد حول الغراب...ومع ذلك، ترتبط الغرابيات بالنبوءات والحكمة وطول العمر في أغلب مناطق العالم، وربّما في الأزمنة القديمة جداً، كانت هناك عبادة للغربان انتشرت عبر العالم، وبقي منها الآن أجزاء من أساطير ومعتقدات شعبية وقد يكون المركز الجغرافي لمثل هذه العبادة في شمال آسيا الوسطى، ومن هنا يبدو أنّها انتشرت إلى الأقوام التي تعيش في أمريكا الشمالية والشعوب العربية في الشرق...**»[2]، ومن هنا وظف الكاتب إشارات التعبد والتقرب والتضرع للغراب بقوله:

«**ومالوا إلى الصمت والتضرع بأدعية تتحرك بها شفاههم، بعضهم يجثو على الركب، ويرفع يديه باتجاه تمثال الغراب، بعضهم يمارس طقوس السجود والركوع، بعضهم يغلق عينيه، ويغرق في مناجاة صوفية**»[3].

إذ إنّ جلّ هذه الممارسات صلوات للتقرب من الغراب لتحقيق أحلامهم وهي جزء لا يتجزأ من الثقافة الشعبية

(1): عز الدين جلاوجي: مملكة الغراب، ص64.

(2): بوريا ساكس: الغراب التاريخ الطبيعي والثقافي، تر: إيزمير الدا حميدان، أبو ظبي للثقافة والتراث، الإمارات، ط1، 2010م، ص83.

(3): عز الدين جلاوجي: مملكة الغراب، ص65.

لشعوب شمال آسيا الوسطى.

غير أنّ التقليد الذي استلهم الكاتب منه قصة مسرحيته هو "معتقد عد الغربان" المنتشر خاصة في بريطانيا وأمريكا بحيث يتم استخدام طيور العقعق والغربان للتنبؤ بالمستقبل ويكون العد عندما تبدأ الغربان بالتحليق فوق الرؤوس[1]، والملاحظ هنا هو الشبه الكبير بين التقليدين فكلاهما يحيل على المستقبل، وأيضا يستخدم الغراب وطيرانه ليحط فوق الرؤوس، ويمكن الإشارة هنا إلى أحد أشهر الأشعار التي سجلها كاتب التراث الشعبي الاسكتلندي في هاذ الموضوع يقول: «**واحد يعني الأسف، اثنان يعنيان المرح، ثلاثة يعني الميلاد، أربعة تعني الزفاف، خمسة تعني الفضة، ستة تعني الذهب، سبعة تعني سراً لا يجب إفشاؤه، ثمانية تعني الجنة تسعة تعني النار، عشرة هي الشيطان نفسه**»[2]، وبالتالي فالكاتب بالفعل قد أحالنا إلى التراث الإنساني في هذا الشق لنلاحظ اختلافاً كبيرا بين الثقافتين العربية والغربية إذ يعدّ الغراب عند العرب نذير شؤم في حين أنّه عند الغرب مقياس للحكمة لكن كلاهما يشترك في كونه يدل على المستقبل بطريقة أو بأخرى.

من هنا نقر بأنّ للعادات والتقاليد أهمية كبيرة في حياة الإنسان وعن طريقها يحس الشخص بالهوية والانتماء إذا اتبعها، وكذا تعمل على سد الفجوة بين الأجيال كونها تظل تتوارث جيلا عن جيل فتوظيفها هنا إحياء لتراث شعبي وتعبير عن عقليات مجتمعات سبقت من جهة وتأكيد على ضرورة غربلتها من جهة أخرى فلا يجوز اعتبارها مقدسة لا يمكن المساس بها أو بغيرها.

3- قيمة العمل:

العمل نشاط يقوم به الإنسان لتحقيق غاية أو إنجاز أو إنتاج معين يفيد المجتمع، فهو يعد من المتطلبات الأساسية والضرورية في الحياة، وقيمته ليست مجرد الحصول على الدخل المادي لسد رمق العيش إنما يطمع المرء في

(1): ينظر: بوريا ساكس: الغراب التاريخ الطبيعي والثقافي، ص30.
(2): المرجع نفسه، ص30-31.

قيمته المعنوية كونه يشكل كيان الإنسان ويعطيه هدفا لوجوده في الحياة، فالعمل يمنح الشخص مهابة واحتراما في قلوب الآخرين والعقيدة الإسلامية قد أعلت من شأن العامل والعمل وجعلته عبادة يؤجر عليها الشخص خاصة وأن خير خلق الله الأنبياء والرسل قد كانوا قدوة في هذا الميدان، فلكل واحد منهم حرفة ومهنة امتهنها، وبالتالي لا يختلف اثنان حول أهمية العمل ومكانته خاصة وأنه يساهم في ملء الفراغ النفسي الذي يسببه الخمول والكسل كما يجعل الإنسان متفائلا بعيدا عن الاكتئاب والتشاؤم.

من هنا كان العمل من المواضيع الاجتماعية البارزة في مسرحيات "عز الدين جلاوجي" بحيث جعله التيمة الأكثر حضورا في مسرحية مملكة الغراب، إذ وجدنا فيها ثنائية العمل والكسل، الاجتهاد والخمول من خلال الشخصيتين الرئيسيتين (التاعس والناعس)، كان الناعس رمز للكسل في حين الناعس رمز للشقاء في العمل فهما اسم على مسمى بحيث أن الكاتب قد ألصق صفات معينة تدل على هويتها بإطلاق لقب عليهما دون الإفصاح عن اسم حقيقي. والواضح أن الناعس يعيش كالطفيلي في حياة "التاعس" بحيث يقاسمه بيته ومأكله ومشربه وملبسه وكل تفاصيل حياته دون أن يحرك ساكنا فيقول "التاعس":

«**ولكنه عاش سنوات أميرًا على حساب تعاستي أنا أشقى وأكدح وأسوق إليه الرزق، فإذا هو يتقلب في النعمة وأكاد أنا أفنى**»(1).

ف"التاعس" يعمل ويجتهد لتحقيق الحياة الكريمة في حين يستغله الآخر ويعيش معه كظله وأغلب أوقاته يكون نائما ومن ذلك قوله في سخرية:

«**ما عليك إلا أن تستريح ..تخلد إلى الراحة التامة... وسيسوق الله لك تاعسا ليخدمك**»(2).

(1): عز الذين جلاوجي: مملكة الغراب، ص31.

(2): المصدر نفسه، ص21.

كل هذا الاستغلال باسم الصداقة، فـ"الناعس" يعتبر نفسه صديقا جيدا يحث أخاه على الراحة والاسترخاء والابتعاد عن العمل لأنّه بلا فائدة فالله عز وجل حسبه سيقدم لهم أرزاقهم دون أن يحركوا ساكنا فالرزق مقسوم. وفي المقابل كذلك نجد "التاعس" غالبا ما يحث صديقه على العمل فيقول له:

«**لا معنى لحياة دون عمل، العمل سر الحياة وروحها يا ناعس، ألم أقل لك؟ ألم أخبرك يا أحمق، بالعمل ترتقي النفوس وتتهذب، بالعمل تقوى الشعوب والأمم، وتشاد المدينة والحضارة، يا أحمق ال....**»[1].

فها هو ذا يبرز له أهمية العمل وإيجابياته علّه يغير رأيه لكن دون جدوى وبالتالي مثلت لنا المسرحية الصراع القائم بين القوة العاملة والكسول لتنتصر في النهاية للكسل بتتويج "الناعس" ملكا بعد أن ابتسم له الحظ وحط الغراب فوق رأسه. وهذه مفارقة تعكس واقعنا الحالي من تردي الأوضاع بحيث خسر العمل مكانته وأهميته في المجتمع فحتى الشخصية العاملة المجدة أطلق عليها "تاعس" وهو ذو دلالة على الشقاء فقط، فالعمل أضحى في وقتنا الراهن مدعما للتعب والتعاسة وليس للفخر والدرجة الرفيعة، فكم من عامل خامل لا يؤدي وظيفته على أكمل وجه وهمه الوحيد المردود الاقتصادي من ورائها، وكم من كسول رافض للعمل بحجة عدم وجوده أو القول "الأرزاق بيد الله" وهذا نقد للواقع المعاش ودعوة لتغييره، كما نلاحظ أنّ "التاعس" يملك السلطة الاجتماعية لكونه عاملا مثابرا غير أنّه لا يملك السلطة الحقيقية الفعلية في مملكة تؤمن بحكمة الغراب المقدس وبالتالي فالمجتمع بسذاجته يساهم في خلق المفاهيم الجديدة ووضعها محل أخرى لتصبح بمثابة نواميس يمشي عليها الجميع وتمتد لأجيال قادمة فأكسل شخص حكم المملكة ونشر أفكاره غير السوية مع هتاف الرعية له وإيمانها به ورفض "التاعس" لذلك فنجد قول أحد الشخصيات محدثا "الناعس":

«**فعلا سيدي ومولاي، طبقنا تعليماتك حرفيا، لا عمل إلا في ساعات الصباح، الأمة بحاجة إلى**

(1): عز الدين جلاوجي: مملكة الغراب، ص28.

التقارب والتجاذب والتزاور، لتشد ألفتها ومحبتها، العمل الكثير مجهد للنفس مرهق للبدن، قاتل للإبداع والأحلام، والتأمل»[1].

وهذه ثورة واضحة على أعراف المجتمع وتعطيل لعجلة التنمية وتحريف للقيم والأفكار فالكسل هو القاتل للإبداع والأحلام عكس العمل الذي يحققها ويطبقها على أرض الواقع لتصير حقيقة.

وهنا نلاحظ أنّ الكاتب باختياره "الناعس" وجعل "التاعس" أكثر تعاسة قد بيّن لنا الاختلاف الحاصل في المفاهيم في المجتمع الجزائري بين الماضي والحاضر وابتعاده عن قيمه الأصيلة أولا التي كانت تنادي بقيمة العمل والعقيدة الإسلامية ثانيا التي خصت العامل بمكانة مقدسة ففي الماضي كان للعمل والاجتهاد مكانة فحقق الجزائريون ما يرجون ويتمنون أما حاليا فأضحى مجرد زينة تدعوا للتفاخر لمن يملك عملا أو انعدامه تماما والالتصاق بالجدران وانتظار تغير الواقع المرير فكانت نتائجه ما شهده من تردي الأوضاع في الوطن.

في نهاية المطاف يمكن القول بأن هناك تداخل واضح في المواضيع إذ جل المسرحيات وجدنا فيها جوانب تاريخية، اجتماعية وسياسية وبالتالي فالكاتب حاول بالفعل تسليط الضوء على جميع الجوانب الحياتية للشعب الجزائري إذ تحدث عن واقعه وذاكرته وهمومه وقضاياه.

إضافة إلى ذلك نجد وعي الكاتب بالقضايا القومية فهو في نهاية المطاف جزء لا يتجزأ من الأمة العربية المسلمة.

(1): عز الذين جلاوجي: مملكة الغراب، ص79.

خاتمة

المنهج الموضوعاتي، منهج نقدي تشكّل من رحم البنيوية والأسلوبية والرّومانسية والوجودية إضافة إلى الظاهراتية، يستطيع من خلاله الباحث أو الدّارس التعامل مع النصوص الأدبية بمختلف أنواعها، وكذا استخراج ما تتضمّنه وتحتويه من موضوعات سياسية، اجتماعية وثقافية. غير أنّه لم يحظ بالاهتمام الذي عرفته المناهج النقدية الأخرى، من حيث ترجمة مصادرها، والتعريف بأعلامها وجهازها المفاهيمي؛ وبذلك ظلّ حبيس النقد الأكاديمي في الرّسائل الجامعية.

واجه المنهج الموضوعاتي إشكالية في المصطلح من حيث الترجمة، هذا ما أدى إلى خلط وتعدّد التسميات فلم تقتصر على تسمية واحدة، إذ نجد: "الموضوعاتية"، "النقد الموضوعاتي"، "النقد التيماتي"، "النقد الغرضي" "النقد الجذري"...إلخ، لكن تظل "الموضوعاتية" المصطلح الرّائج وهو المعتمد في دراستنا كونه الأجدر على مواكبة المصطلح الأصل thématique.

النقد الموضوعاتي لم يكن حكرا على الدراسات الغربية فقط، وإنّما ظهر كذلك عند العرب من خلال مجهودات الدّارسين والباحثين العرب أمثال "مرتاض" و"سعيد علوش" وغيرهما، كما أنّه لم يقتصر على لون أدبي دون غيره، فنجده اهتم بكل الفنون ومن بينها المسرح، تناولها بالدراسة والبحث وفق مبادئ وإجراءات ثابتة لكن ظلت في النهاية نتائجه نسبية؛ فما يستشّفه الباحث من نص إبداعي قد لا يجده آخر ويستخلص مواضيع أخرى مغايرة.

وكباحثين حاولنا في دراستنا هذه تطبيق الموضوعاتية على المسرح الجزائري من خلال أعمال "عزالدين جلاوجي"، اعتمادا على مجموعة مسرحيات كـ "حب بين الصّخور" ومسرحية "الحب والدّم" وغيرها من الأعمال وقد خلصنا إلى جملة من النتائج تمثّلت فيمايلي:

- تعدّ الثورة الجزائرية والصرّاع السياسي من بين المواضيع التي تناولها "عز الدين جلاوجي"، في أعماله المسرحية بكثرة، بالإضافة إلى القضية الفلسطينية التي تعدّ جزء لا يتجزّأ من وعي الكاتب، بحيث نلمس لها حضورا في مسرحه بطريقة أو بأخرى.
- اهتم "عز الدين جلاوجي" بالمسرح الجزائري، ويتجلى ذلك من خلال إبداعاته المسرحية المختلفة سواء المواضيع السياسية أو الاجتماعية أو المواضيع الثورية وغيرها من المواضيع، وكذا الكتب النقدية في المسرح.
- بروز الجانب الإصلاحي في نُصوص الكاتب، لأنّه حاول نقد الأوضاع السّائدة، لأجل تقويم سلوكيات الأفراد والجانب الثوري؛ لأنّه كثيرا ما دعَا إلى الثورة على الأنظمة المستبدّة.
- شيوع الأسلوب التَّهكمي السّاخر في مسرحياته خاصة في مسرحية "مملكة الغراب"، فالسخرية آلية دفاعية اعتمدها الكاتب لمواجهة الظواهر السلبية المنتشرة في الواقع المعيش.
- تميّزت مسرحيات "جلاوجي" باستلهام التاريخ، وجعل التراث ركيزة العمل الأدبي وذلك واضح في مسرحيات عدّة مثل "غنائية الحب والدّم، و"حب بين الصُّخور".
- تداخل المواضيع السياسية، الاجتماعية والتاريخية في المسرحية الواحدة، إذ نجد تنوُّع في حديثه عن القضايا سواء كانت وطنية أو قومية.

الملاحق

I- السيرة الشخصية والعلمية لعز الدين جلاوجي.

II- ملخص المسرحيات.

- مملكة الغراب.

- أحلام الغول الكبير.

- هستيريا الدم.

- حب بين الصخور.

- ملح وفرات.

- الفجاج الشائكة.

- البحث عن الشمس.

- رحلة فداء.

- غنائية الحب والدم.

I- السيرة الشخصية والعلمية لـ "عز الدين جلاوجي":

يعد المسرح أحد الفنون الأدبية المتجددة في أدبنا العربي الحديث، إذ ورغم النقص الواضح في التأليف في هذا الجنس الأدبي إلاّ أن هناك مجموعة من الكتاب والأدباء قد برزوا على اختلاف مشاربهم، من بينهم الأديب "عز الدين جلاوجي".

ولد "عز الدين جلاوجي" في مدينة سطيف بالجزائر في 24 فيفري من سنة 1962، أديب وأكاديمي جزائري بدأ نشاطه الأدبي في سن مبكرة، ونشر أعماله الأولى في الثمانينات عبر الصحف الوطنية والعربية له حضور قوي في المشهد الثقافي والإبداعي فهو عضو مؤسس لرابطة إبداع الثقافة الوطنية، وعضو مؤسس ورئيس رابطة أهل القلم، وعضو المكتب الوطني لاتحاد الكتاب الجزائريين [2000-2003] مؤسس ومشرف ومشارك في عدد كبير من الملتقيات الثقافية والأدبية وطنيا وعربيا، زار الكثير من الدول العربية وقام بنشاطات ثقافية وإبداعية بها، أجريت معه عشرات الحوارات بالجرائد والقنوات التلفزيونية والإذاعية الوطنية والعربية[1]. صدرت له عشرات الأعمال الإبداعية والنقدية، وقدمت عن أعماله العديد من البحوث والرسائل الجامعية داخل الوطن وخارجه، وهو كذلك يعد من الأسماء التي تخوض غمار التجريب وحاول أن يؤسس لاتجاه جديد في الكتابة المسرحية أطلق عليه مصطلح "مسردية"[2]، من أهم أعماله في ميدان الرواية (سرادق الحلم والفجيعة)، (الفراشات والغيلان)، (رأس المحنة 1+1=0)، (الرماد الذي غسل الماء)، (حوبه ورحلة البحث عن المهدي المنظر)، (العشق المقدس)، (حائط المبكى)[3]. وفي ميدان القصة نجد: (لمن تهتف الحناجر)، (خيوط الذاكرة)، (صهيل الحيرة)

(1) ينظر: جائزة كتارا للرواية العربية: "عز الدين جلاودي- السيرة الحياتية-" ضمن الموقع الإلكتروني: www.kataranovels.com/25-03-2020/h:20:57

(2) ينظر: عز الدين جلاوجي: أحلام الغول الكبير، منشورات المنتهى، الجزائر، 2020، دط، ص149.

(3) ينظر: المصدر نفسه، ص149.

(رحلة البنات إلى النار)[1]. في أدب الطفل له مجموعة من المسرحيات من بينها (الثور المغدور)، (السيف الخشبي) الليث والحمار)، و(عقد الجمان) و(السلسلة الذهبية) في فئة القصة. إضافة إلى ذلك له الكير من المسرحيات أبرزها: (البحث عن الشمس)، (الفجاج الشائكة)، (النخلة وسلطان المدينة)، (أحلام الغول الكبير)، (هستيريا الدم)، (غنائية الحب والدم)، (حب بين الصخور)، (مملكة الغراب)، (الأقنعة المثقوبة)، (رحلة فداء)، (ملح وفرات)، (في قفص الاتهام)[2]، والجدير بالذكر هنا أن هناك مجموعة من مسرحياته عرفت بالفعل طريقها إلى الخشبة على غرار: (البحث عن الشمس)، (ملحمة أم الشهداء)، (سالم والشيطان)، (غنائية أولاد عامر)، (قلعة الكرامة). أما عن الدراسات النقدية فنجده قد اتجه نحو الفن المسرحي وذلك لملاحظة أن النقد المسرحي في الجزائر غائب إلى حد ما، بحيث لم يكن يُلْتَفَتُ إلى النص المسرحي إلا نادرا وذلك راجع حسبه إلى «**سببين اثنين الأولى هو طريقة كتابة النص المسرحي فكتابه إنما يهيئونه للخشبة، فلا يضعون نصب أعينهم إلا الممثل والمخرج والمشاهد، والثاني هو قناعة الناس أن النص إنما كتب ليمثل لا ليقرأ**»[3]؛ وهذا يؤكد بالفعل أن المسرح في الجزائر لازال عليه أن يقطع شوطا طويلا، ومن تم فإن أبرز دراساته كانت: (النص المسرحي في الأدب الجزائري)، (قبسات مسرحية "قراءة في المشهد المسرحي")، (تيمة العنف بين المرجعية والحضور في المسرحية الشعرية المغاربية)، (النقد الموضوعاتي في نماذج تطبيقية)[4]. من هذا المطلق حصد الأديب "عز الدين جلاوجي" الكثير من الجوائز من بينها: جائزة جامعة قسنطينة سنة 1994، جائزة مليانة في القصة والمسرح سنة 1994، جائزة المسيلة سنة 1994، جائزة مليانة لأدب الطفل، جائزة وزارة الثقافة بالجزائر لعام 1997 وكذا عام 1999[5].

مما تقدم نجد فعلا بأن "عز الدين جلاوجي" من بين الأدباء الذين حاولوا التنويع في نتاجهم الأدبي، إذ

(1) ينظر: عز الدين جلاوجي: الرماد الذي غسل الماء، دار الروائع للنشر والتوزيع، الجزائر، ط4، 2010، ص253.

(2) ينظر: المصدر نفسه، ص150.

(3) عز الدين جلاوجي: أحلام الغول الكبير، ص144-145.

(4) ينظر: المصدر نفسه، ص151.

(5) ينظر: جائزة كتارا للرواية العربية: "عز الدين جلاوجي- السيرة الحياتية"، مرجع سابق.

أثرى المكتبة الجزائرية بشكل خاص والعربية بصفة عامة بكثير من الإبداعات في مجالات عدة على غرار الرواية والقصة والمسرح. إضافة إلى ذلك فقد اهتم بالمسرح وتحديدا النقد المسرحي لما رأى نفورا واضحا منه في الساحة الأدبية الجزائرية.

II- ملخص المسرحيات:

1- مملكة الغراب:

تدور أحداث هذه المسرحية بين شخصيتين الأولى "التاعس" والثاني هو "الناعس"، بحيث أن كل واحد منهما اسم على مسمى؛ فـ"التاعس" طوال اليوم يكد لكسب قوت يومه ويعود لبيته مجهدا حزينا ناقما على قدره في حين أن الناعس يسكن معه في نفس البيت ولا يعرف سوى النوم والكسل فهو طوال اليوم نائم في منزل صديقه. ونجد شخصية ثالثة لها دور محوري في القصة؛ وهي "امرأة" حبيبة لـ"لتاعس" في الظاهر غير أنها تعمل مع الناعس خفية، بحيث تجهز كل ما يلزم لدفع الصديقين نحو مغامرة من نوع خاص؛ فهما يحطان الرحال بمملكة وصلاها يوم وفاة ملكها والرعية تتقاتل لتعيين ملك جديد، ليصرح شيخ القرية وحكيمها بضرورة إتباع إرث الأجداد وهو أن يصطف جميع أهل المملكة وإحضار غراب مقدس وتركه يطير وحتى يحط فوق رأس شخص يكون هو الملك الجديد، وها هو الحظ ابتسم للناعس بخبث صديقته ليصبحا ملكا وهي ملكته، ليجوب "التاعس" الشوارع مرددا "نريد إسقاط الشعب" بعد محاولاته العديدة لحث السكان على اختيار ملك عادل بطريقة منطقية دون جدوى.

2- أحلام الغول الكبير:

تـدور أحـداث المسرحية بين مجموعـة من الشخصيـات أبرزهـم "الزعيم"، الـذي يُعدّ سلطـانًا وحاكمًـا

للمملكـة، ديكتاتورًا ظالمًا له حكم واحد يطمح للوصول إليه مهما كلفه الثمن هو البحث عن "سَرْمَدٍ"، لنجد في الصورة كذلك حاشية هذا الحاكم تحت زعامة "سيد العسكر"، "سيد الشرطة"، "رئيس الوزراء"؛ وهم مجموعة من العبيد الخونة يميلون باتجاه القوة والسلطة، فكانوا يزينون للملك ما يصنع من باطل الأمور بغية الحصول على رضاه وهكذا أضحت مملكته مختلفة كليا عما كانت عليه، فقد وسمت بأنها منارة الأمان والسلام والأحلام ليعم الظلم واليأس والذل بين أوساط الرعية فقرروا بذلك إسقاط النظام، فثاروا على حاكمهم ومن معه ليستعين هذا الأخير بالكاهن تحت اسم الدين والشاعر لدحض عزيمة الثوار دون جدوى، فقد دارت معركة بين شعب يبحث عن حريته وعسكر يبحث عن تحقيق وهم الملك بامتلاك "سرمد" تجعله يحكم إلى الأبد. لتنتهي المسرحية بخيانة حاشية الملك له ورميهم به نحو الشعب الغاضب ثم اعتلاء المنبر لتغيير وجهة بوصلتهم فأطلقوا على القصر "قصر الشعب"، لكن مساعيهم باءت بالفشل فالثوار أصبحوا سلاحا مرعبا هرب على إثره الجميع من القصر خوفا.

3– هستيريا الدم:

المشهد الأول يطالعنا من خلاله "فرانسوا" وابنته "جوستين" وخطيبها "ميشال"؛ "فرانسوا" عسكري فرنسي سابق شارك في الاحتلال الفرنسي للجزائر غير أنه جن تقريبا بسبب عذاب الضمير الذي ظل يلاحقه بعد قتله آلاف الأبرياء الجزائريين أبرزهم "أم" اسمها "زهرة"، ساعدته لما أُسِرَ وقدمت له الطعام والشراب فلما اشتد عوده كافأها بإهدائها ميتة شنيعة ظل يتذكرها طوال حياته، أما "ميشال" فهو عسكري ذاهب إلى أحد الحروب فجاء لتوديع خطيبته قائلا بأنه سيعود منتصرا، ليضحك "فرانسوا" من سخرية الموقف. وهكذا مثلت لنا المسرحية شنائع ما قام به الإستدمار الفرنسي في الجزائر أثناء الثورة المباركة من أسر وقتل وتنكيل وتدمير للقرى، وأبرزت بسالة الثوار الجزائريين وعلى رأسهم "حسين" و"علي" أبناء "زهرة"، لتنتهي المسرحية بتذكير "فرانسوا" لكل ما قام به وروحه تتعذب وتتألم، تود الموت ولا هذه الذكريات ودخول "ميشال" مبتور الساق بعد خسارته الحرب فردد

كلاهما "لعنة الله على الحرب والساسة الكبار"، ليُغْمَى على "جوستين" من هول المشهد، فقد جن أقرب شخصين إلى قلبها.

4- حب بين الصخور:

تدور أحداث هذه المسرحية عند قلعة الجرف بتبسة، لتحكي لنا عن أحد أشهر المعارك التاريخية الخالدة في زمن الثورة، وهي "معركة الجرف" بقيادة "بشير شيهاني" و"عباس لغرور"؛ والتي انتصر فيها جيش التحرير الوطني ضد الجيش الفرنسي بقيادة الجنرال "أندريه بوفو"، والتي دامت ثمان (8) أيام من 22 سبتمبر إلى 29 من عام 1955م، فرغم تجهيزات القائد الفرنسي غير أن الثوار الجزائريين بمشاركة ثلة من نساء الجزائر قد كبدوهم خسائر كبيرة جعلتهم في صدمة وحيرة من أمرهم، لتنتهي المسرحية بإعلان الثوار انتصارهم فاعتلى الشاعر "محمد الشبوكي" صخرة مرددا قصيدته الخالدة "جزائرنا".

5- ملح وفرات:

عرضت هذه المسرحية قصة جلاء اليهود من المدينة المنورة بعد مكائدهم الكثيرة في حق المسلمين، إذ تدور أحداثها حول يهود "بني قينقاع" الذين يعيشون في عزلة عن أهل المدينة في أطرافها، غير أنهم كثيرا ما يحاولون إحداث الشقاق وإثارة المشكلات بين المسلمين، فجمعهم النبي الكريم عليه الصلاة والسلام ووقع هدنة معهم ولكنهم بعد سنة واحدة نقضوا العهد بعد أن اعترضوا لامرأة مسلمة وقتلوا رجلا مسلما أتى لنجدتها متفقين في ذلك مع بقية القبائل اليهودية والعربية المعادية لمحمد، فغضب النبي وحاصر القرية (15) يوما أدت إلى استسلامهم بعد أن فشلت خطتهم بالقضاء على "محمد" لأن حلفاءهم خانوهم ولم تأت المساعدة. وهكذا خرجوا من المدينة منهزمين منكسرين قاصدين مكانا آخر بعد أن عفا عنهم "محمد صلى الله عليه وسلم" مخلفين أموالهم وملكهم وراءهم.

6- الفجاج الشائكة:

تدور أحداث المسرحية حول العائلة الجزائرية في فترة الثورة ضد الاستعمار الفرنسي؛ إذ بينت كيف يقضي الشعب أيامه في ظل هذا الاستدمار الغاشم، فكلٌ يساعد بما تجود يده، وذلك من خلال عرض طريقة عيش عائلة جزائرية من ثلاث أبناء [محمد، صادق، عائشة] وأب وأم، حيث التحق الولدان بصفوف الثورة وكبدوا الفرنسيين رفقة الثوار خسائر كبيرة، كما عرضت المسرحية دور النساء؛ إذ ساعدن إلى جانب أزواجهن في إعداد الأكل واللباس والدواء والقتال كذلك، كما بينت تلاحم الشعب الجزائري فكل المنازل ملاجئ للمجاهدين. لتنتهي المسرحية باستشهاد "محمد" في أرض المعركة وإلقاء القبض على "الصادق" وقتله بمنزله رفقة أخته ووالده لتبقى الأم وحدها مع حفيدها "بشير" تحدث نفسها كالمجنونة من شدة الحزن وتواسي نفسها وهي ترى طيف عائلتها أمامها.

7- البحث عن الشمس:

تدور أحداث المسرحية حول "المقهور" الذي يعيش في حجرة مظلمة متسخة مليئة بالفئران والخفافيش، إلى أن جاء اليوم الذي ظهر فيه "الغريب" فحرك فيه الرغبة في البحث عن الشمس لتنير منزله بعد سباته العميق هذا يسر "المقهور" لـ"الغريب" أن حجرته كانت قصرا غير أن الشمس أُخِذَت في أحد الأيام نحو الغرب فأضحى المكان مظلما ومات الزهر والشجر. وهكذا نظف "المقهور" حجرته وبدأ في نقر جدرانها لعله يحصل من فتحة صغيرة على نور الشمس، فظهر له "ملك الشمس" وحلفاؤه منعوها عنه بحيلهم، ومن غبائه صدقهم وهم أعداؤه وبعد فترة قصيرة عاد إلى عادته القديمة كيف لا وقد أهدوه فراشا من حرير للنوم فشكرهم. وكانت تلك صدمة "الغريب" عند رجوعه لتفقد أحواله فأنار بصيرته وكشف له ألاعيبهم وأخبره لا ملك للشمس، لينهض "المقهور" في لحظة قوة وإيمان بالحق ويحطم الجدار فتدخل الشمس الحجرة وسط ذعر "ملك الشمس" وحلفائه وفرارهم نحو

الظلام في زاوية الغرفة.

8- رحلة فداء:

تروي هذه المسرحية قصة استشهاد الصحابي الجليل "خبيب بن عدي"؛ إذ نجد بأن رجالا من قبيلة "عضل" وقبيلة "القارة" قد جاؤوا إلى رسول الله مؤكدين أنهم أسلموا فأرسل النبي الكريم معهم ستة من أصحابه ليعلموهم شرائع الإسلام وهم: "مرثد بن أبي مرتد الفنوي"، "خالد بن البكير الليثي"، "عاصم بن ثابت"، "زيد بن الدثنة"، "عبد الله بن طارق"، و"خبيب بن عدي"، غير أنهم وفي رحلتهم نحو قرى القبيلتين غدروا بهم وحاصروهم بمئات من المقاتلين المسلحين، فقاتلوهم إلى أن استشهد ثلاثة (مرتد، خالد، عاصم)، وأسر ثلاثة أُخذوا إلى مكة ومن بينهم "خبيب" الذي اشتراه "بنو الحارث" لينتقموا منه بعد أن قتل "الحارث" يوم بدر فمكث عندهم أسيرا في بيت "مارية" مولاة "حجير" وقد أبدى وهو سجين إصرارا وتخليدا في وجه المصاعب فخاف شرفاء القوم أن ينشر الإسلام هناك بين الضعفاء خاصة وأنه كان خطيبا بارعا وبذلك يفتنهم، لتنتهي المسرحية بأن قام الكفار بصلبه.

9- غنائية الحب والدم:

تدور أحداث هذه المسرحية في زمن غابر في قبيلة وسط الصحراء يتزعمها حكيم هو "الشيخ غانم"، وله ابن؛ فارس صنديد يقود الشباب في المعارك اسمه "عامر" رفض الزواج من ابنة عمه "الجازية" وسافر رفقة صديقه بحثا عن محبوبته في مكان بعيد وهذا ما حز في نفس عمه "الشيخ جابر" وابنه "مناد" الذي أضمر الشر، لكن في طريقه حلم صديقه حلما مفزعا فقرروا العودة لكن "مناد" فاجأهم وغدر بهم وأراد قتلهم لكن أخته "الجازية" أي ابنة عم "عامر" ساعدتهم رافضة ما يفعل أخوها وعاد الجميع للقرية أين كبدوا العدو خسائر كبيرة وهناك خطب "عامر" في الأهالي وقال بضرورة الرحيل عن الصحراء المقفرة نحو مكان أفضل للعيش، به أزهار وماء وأشجار

وهكذا اتجهوا نحو مملكة الأميرة "علجية" التي وجدوها محاصرة بالأعداء فهبوا لمساعدتهم وعند انتصارهم شكرهم أخوها وقال بأن الأفراح لن تفارقنا من اليوم وذهب للإعداد لزفاف عامر وعلجية.

قائمة المصادر والمراجع

I- المعاجم:

1- جمال بلقاسم: معجم مصطلحات النقد الثقافي، مخطوط.

2- الخليل بن أحمد الفراهيدي: كتاب العين، مكتبة لبنان ناشرون- لبنان، 2004م.

3- سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني- بيروت، ط1، 1405هـ-1985م.

4- مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروز أبادي: القاموس المحيط، دار الفكر- لبنان، دط، 1426هـ-2005م.

5- مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية- مصر، ط4، 1426هـ-2005م.

6- نبيل راغب: موسوعة النظريات الأدبية، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان- القاهرة، ط1، 2003م.

II- المصادر:

1- عز الدين جلاوجي: أحلام الغول الكبير، دار المنهى- الجزائر، دط، 2002م.

2- // : البحث عن الشمس، دار المنتهى- الجزائر، دط، 2002م.

3- // : حب بين الصخور، دار المنتهى- الجزائر، دط، 2002م.

4- // : رحلة فداء، دار المنتهى- الجزائر، دط، 2002م.

5- // : الرماد الذي غسل الماء، دار الروائع- الجزائر، ط4، 2010م.

6- // : غنائية الحب والدم، دار المنتهى- الجزائر، دط، 2002م.

7- // : الفجاج الشائكة، دار المنتهى- الجزائر، دط، 2002م.

8- // : ملح وفرات، دار المنتهى- الجزائر، دط، 2002م.

9- // : مملكة الغراب، دار المنتهى- الجزائر، دط، 2002م.

10- // : هستيريا الدم، دار المنتهى-الجزائر، دط، 2002م.

III- المراجع:

❖ الكتب العربية:

1- أبو القاسم سعد الله: تاريخ الجزائر الثقافي 1830-1954، ج5، دار الغرب الإسلامي- بيروت، ط1، 1998م.

2- أبو القاسم سعد الله: الحركة الوطنية الجزائرية [1850-1945]، ج3، دار الغرب الإسلامي- بيروت، ط4، 1992م.

3- أحسن ثليلاني: الثورة الجزائرية في المسرح العربي – مسرحية مأساة جميلة لعبد الرحمان الشرقاوي أنموذجا، محافظة المهرجان الوطني المحترف، الجزائر، 2002م.

4- أحمد بيوض: المسرح الجزائري [1926-1989]، مطبعة الجاحظية- الجزائر، دط، 1998م.

5- أحمد منور: مسرح الغربة والنضال في الجزائر - دراسة في أعمال رضا حوحو-، دار هومة- الجزائر، ط1، 2005م.

6- أنيس بركات درار: نضال المرأة الجزائرية خلال الثورة التحريرية، المؤسسة الوطنية للكتاب- الجزائر، دط، 1985م.

7- جميل حمداوي: صورة المسرح الجزائري في النقد المغربي المعاصر، مكتب المثقف، ط1، 2015م.

8- جميل حمداوي: المقاربة النقدية الموضوعاتية، مكتبة المثقف، ط1، 2015م.

9- رابح بوحوش: المناهج النقدية وخصائص الخطاب اللساني، دار العلوم، الجزائر، دط، دت.

10- سعيد علوش: النقد الموضوعاتي، بابل للنشر والطباعة- المغرب، ط1، 1989م.

11- سلمى سليمان علي: المرأة في الشعر الأندلسي – عصر الطوائف–، مكتبة الثقافة الدينية– القاهرة، ط1، 1426هـ–2006م.

12- السيديسين: التحليل الاجتماعي للأدب، مكتبة مدبولي– القاهرة، ط3، دت.

13- سيد علي إسماعيل: أثر التراث العربي في المسرح المصري المعاصر، دار هنداوي– المملكة المتحدة، دط، 2017م.

14- صالح لمباركية: دراسات في المسرح (1)– المسرح في الجزائر النشأة والرواد والنصوص حتى 1972، دار الهدى– عين مليلة، الجزائر، دط، 2005م.

15- عبد الله العروي: مفهوم الحرية، المركز الثقافي العربي– المغرب، ط5، 2012م.

16- عبد الكريم حسن: المنهج الموضوعي – نظرية وتطبيق–، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1411هـ–1990م.

17- عز الدين جلاوجي: النص المسرحي في الأدب الجزائري – دراسة نقدية، عاصمة الثقافة العربية– الجزائر، دط، 2007م.

18- علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، سلسلة عالم المعرفة– الكويت، ط2، أغسطس1999م.

19- عمر أبو النصر: تغريبة بني هلال – ورحيلهم إلى بلاد الغرب وحروبهم مع الزناتي خليفة، دار عمر أبو النصر وشركاؤه– لبنان، ط1، 1971م.

20- فرحان بلبل: مراجعات في المسرح العربي، إتحاد الكتاب العرب– دمشق، دط، دت.

21- محمد السعيد عبدلي: المنهج الموضوعاتي –أسسه وإجراءاته–، مكتبة الجاحظية– الجزائر، ط1، 2011م.

22- محمد العربي الزبيري: الثورة الجزائرية في عامها الأول، دار البعث– قسنطينة، ط1، 1404هـ–1984م.

23- محمد غنيمي هلال: في النقد المسرحي، دار النهضة مصر– القاهرة، دط، دت.

24- مخلوف بوكروح، الشريف الأدرع: مصطفى كاتب من المسرح الجزائري إلى المسرح الوطني الجزائري – مقالات وكتابات غير منشورة –، مقامات للنشر والتوزيع- الجزائر، دط، 2012م.

25- نهاد صليحة: المسرح بين الفن والحياة، مكتبة الأسرة- الإسكندرية، دط، 2000م.

26- يوسف وغليسي: التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري – بحث في ثوابت المنهج وتحولاته العربية ومحاولات تطبيقه-، جسور للنشر والتوزيع- الجزائر، ط1، 1438هـ-2017م.

27- يوسف وغليسي: مناهج النقد الأدبي – مفاهيمها وأسسها وتاريخها وروادها وتطبيقاتها العربية، جسور للنشر والتوزيع- الجزائر، ط1، 1428هـ-2007م.

❖ **الكتب المترجمة:**

1- بورياساكس: الغراب – التاريخ التطبيقي والثقافي-، تر: إيزميرالدا حميدان، أبوظبي للثقافة والتراث- الإمارات، ط1، 2010م.

2- جون ستوري: النظرية الثقافية والثقافة الشعبية، تر: صالح خليل أبو أصبع – فاروق منصور، هيئة أبوظبي للسياحة والثقافة- أبوظبي، ط1، 2014م.

3- جون ستيوارت ميل: عن الحرية، تر: هيثم كامل الزبيدي، مكتبة الإسكندرية- القاهرة، دط، دت.

4- كارل سميث: اللاهوت السياسي، تر: رانيا الساحلي، ياسر الصاروط، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات- بيروت، ط1، 2018م.

5- مجموعة من الكتاب: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، تر: رضوان ظاظا، المنصف الشنوفي، عالم المعرفة- الكويت، 1417هـ-1997م.

❖ **المجلات والدوريات:**

1- إسماعيل بن اصفية: "قناع التاريخ وقضايا الثورة في مسرحية يوغرطة لعبد الرحمان ماضوي"، مجلة الأثر، جامعة عنابة، ع13، مارس2012م.

2- جوزف لبس: "منهج النقد الموضوعاتي – في البحث عن النغم الضائع–"، مجلة موقع محمد أسليم، ع3، أوت2012م. www.aslim.ma.

3- خيرة قندسي: "تجليات الحلقة في المسرح الجزائري المعاصر – تجربة عبد القادر علولة أنموذجا–"، مجلة العلامة، جامعة قاصدي مرباح، ورقة، ع2، 2016م.

4- رضوان جنيدي: "النقد الموضوعاتي (الأسس والإجراءات)"، مجلة آفاق علمية، المركز الجامعي تامنغست، م11، ع4، 2019م.

5- سليمان إبراهيم العسكري: المسرح في التراث والحداثة، مجلة العربي، الكويت، ع623، أكتوبر2010م.

6- طارق ثابت: "الثورة التحريرية في الكتابات المسرحية الجزائرية – مصرع الطغاة لعبد الله الركيبي– أنموذجا"، مجلة كلية الآداب، جامعة العربي بن مهيدي– أم البواقي، دع.

7- مصطفى الشاذلي: "مراجعة لكتاب اللاهوت السياسي لكارل سميث"، مجلة تبيين، ع28، ربيع2019م، المغرب.

8- ميراث العيد: "الأصول التاريخية لنشأة المسرح الجزائري –دراسة في الأشكال التراثية"، مجلة إنسانيات، ع12، 2000م.

9- هالة أسبانيولي: "صورة المرأة في أدب الأطفال العربي"، كتاب دراسات، 2008م، دع.

❖ **الرسائل الجامعية:**

1- بلقصة رقية: [ظاهرة الإقتباس في المسرح الجزائري – دراسة في أعمال مراد السنوسي]، رسالة ماستر، كلية الآداب واللغات، جامعة تلمسان، 2017-2018م.

2- جوهر جلولي: [استلهام التاريخ في المسرح الدرامي الجزائري – مسرحية يوغرطة لعبد الرحمان ماضوي-]، رسالة ماستر، كلية الآداب واللغات، جامعة تلمسان، 2016-2017م.

3- سلاف سعودي: [ظاهرة إقتباس النصوص في المسرح الجزائري الحديث – مسرحية سليم لعبد القادر علّولة]، رسالة ماستر، كلية الآداب واللغات، جامعة المسيلة، 2015-2016م.

4- سوهيلة عليوات، مونية عودية: [توظيف التاريخ في المسرح المغاربي – مسرح عز الدين المدني أنموذجا-]، رسالة ماستر، كلية الآداب واللغات، جامعة عبد الرحمان ميرة، بجاية، 2017-2018م.

5- صورية غجاتي: [النقد المسرحي في الجزائر]، أطروحة دكتوراه علوم، كلية الآداب واللغات، جامعة منتوري، قسنطينة، 2012-2013م.

6- عبد الحليم بوشراكي: [التراث الشعبي والمسرح في الجزائر – مسرحية الأجواد لعلّولة أنموذجا]، رسالة ماجستير، كلية الآداب واللغات، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2010-2011م.

7- كريمة زيتوني: [المنهج الموضوعاتي في مقاربة الشعر العربي – قراءة القراءة في نماذج مختارة من الشعر العربي القديم والحديث والمعاصر]، رسالة ماجستير، جامعة عبد الحميد بن باديس، مستغانم، كلية الآداب والفنون.

8- لعربي نجية: [الكتابة الدرامية في نتاجات المسرح الوطني الجزائري محي الدين باشطارزي (2000-2001) – دراسة موضوعاتية-]، رسالة ماجستير، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة وهران، 2013-2014م.

❖ **المواقع الإلكترونية:**

1- أحمد حمو: "التراث الشعبي والمسرح تجربتان من الجزائر"

https://journals.operedition.org.

2- بن ستيتي سعدية: "الأشكال التعبيرية للتراث في بداية المسرح الجزائري"

www.asjp.cerist.dz.

3- جائزة كتارا للرواية العربية: "عز الدين جلاوجي –السيرة الحياتية–"

www.katara.novels.com.

4- عبد الناصر حسو: "المسرح السياسي في الوطن العربي"، أخبار الجزائر

https://www.dz.newsS4.com.

5- مجلة المعرفة: "غزو لبنان 1982"

https://m.marefa.org.

6- محاضرات جامعة ميلة: "التراث في المسرح الجزائري"

Elearning.centre-univ.dz.

7- محمد السيد: "ما هو مرض الهستيريا"

https://mawdoo3.com/09-06-2020/h:14:13.

8- منتديات ستارتايمز: "المسرح في الجزائر تاريخ وواقع وآفاق"

https://www.stsartimes.com/23-02-2020/14:42.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

الموضوع.....الصفحة

بسملة

شكر وتقدير

إهداء

مقدّمة..... أ–د

الفصل الأول: الموضوعاتية الماهية والأصول

المبحث الأول: الموضوعاتية: المصطلح، المفهوم، المنهج..... 6

1– الموضوعاتية: المفهوم وإشكالية المصطلح 6

2– أسس وخصائص المنهج الموضوعاتي 13

3– آليات المنهج الموضوعاتي..... 16

المبحث الثاني: الموضوعاتية وتداخل المناهج 18

1– مصادر المنهج الموضوعاتي 18

2– رواد المنهج الموضوعاتي..... 24

3– النقد الموضوعاتي المسرحي..... 29

4– نقد المنهج الموضوعاتي..... 31

الفصل الثاني: المسرح الجزائري: سؤال الهوية والمرجعية

المبحث الأول: نشأة وتأسيس المسرح الجزائري 34

1– الأصول التاريخية للمسرح الجزائري 34

2– العوامل المساعدة على ظهور المسرح الجزائري..... 39

3– مراحل تطور المسرح الجزائري 48

4– أهم رواد المسرح الجزائري..... 62

المبحث الثاني: مصادر تأليف المسرح الجزائري 67

1– التراث الشعبي المغاربي 67

2– التاريخ العربي الإسلامي 71

3- التاريخ الغربي 73

الفصل الثالث: دراسة موضوعاتية في تجربة عزالدين جلاوجي المسرحية

المبحث الأول: موضوعات تاريخية 77

1- الثورة التحريرية 78

2- السيرة النبوية 91

3- السيرة الشعبية 96

المبحث الثاني: موضوعات سياسية 102

1- الصراع السياسي 103

2- الحرية 111

المبحث الثالث: موضوعات اجتماعية 116

1- صورة المرأة 117

2- العادات والتقاليد 127

3- قيمة العمل 130

خاتمة 136

الملاحق 139

قائمة المصادر والمراجع 148

فهرس الموضوعات 156

الملخص.

الملخص:

هذه الدراسة تتمحور حول الموضوعاتية، التي تعدّ أحد المناهج النقدية الحديثة التي برزت في الأدب الجزائري، وكيفية توظيفها في مجال المسرح، وفيها رصدنا نتاجات المسرح الجزائري، ممثّلة في أعمال "عز الدين جلاوجي" لأجل دراستها وفق هذا المنهج الذي مكّننا من التعرف على مختلف القضايا الجزائرية والعربية التي أراد الكاتب إيصالها للقارئ.

الكلمات المفتاحية: الموضوعاتية، المناهج النقدية، المسرح الجزائري.

Abstract :

This study revolues around "thematic", which is one of the modern critical approaches that emerged in Algerian literature and how to employ it in the field of theater, and in it we monitored the products of the Algerian theater represented by the works of "Ezzedine Glaouji" in order to study them according to this approach that enabled us to learn about various Algerian and Arab issues. That the writer wanted to communicate to the reader.

Key Worlds : thematic, critical approach, Algerian theater.