الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة يحي فارس–المدية–

كليــة الآداب واللغات

قسم اللغة العربية وآدابها

تقنية الحوار في المسرحية الجزائرية

"مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع لأحمد بن قطاف نموذجا"

مذكرة تخرج لنيل شهادة الماستر

تخصص: أدب عربي حديث ومعاصر

إعداد الطالبتين:

- وزناوي رتيبة
- عليلوش ربيعة

إشراف الأستاذ:

علي برادي

السنة الجامعية: *2019/2020*

كلمة شكر

الحمد لله الذي أنار لنا درب العلم والمعرفة وأعاننا على أداء هذا الواجب ووفقنا إلى إنجاز هذا العمل.

نتوجه بجزيل الشكر والامتنان إلى كل من ساعدنا من قريب أو من بعيد على إنجاز هذا العمل وفي تذييل ما واجهناه من صعوبات، ونخص بالذكر الأستاذ:علي برادي الذي لم يبخل علينا بتوجيهاته ونصائحه القيمة التي كانت عونا لنا في إتمام هذا البحث.

كما نتوجه بالشكر إلى أساتذة قسم اللغة العربية وكل عمال مكتبة الملحق الجامعي يحي فارس

الإهداء:

أجمل ما في الحياة أن يصل الإنسان إلى مبتغاه ...أن يحقق أمنية نفسه ومن هم حوله...أن يتحقق النجاح بجهده وبرضى والديه ...

فالحمد لله الذي أتم علي نعمته وحقق لي ما وددته.

أهدي ثمرة جهدي إلى:

الذي أخرجني إلى هذه الحياة، إلى اليد التي رعتني، ودعمتني "أبي الغالي" محمد"

إلى من ابتسمت لحظة سعادتي ومسحت بحنانها دمعتي لحظة شقائي إلى من كانت أهم إنسانة و أرقى أم: "أمي محجوبة"

إلى من أعيش في قلوبهم ويعيشون في قلبي

إلى إخوتي جعلنا الله سندا واحدا دوما.

إلى سندي وشريك حياتي "حسن موسلي" و ابني الغالي " جواد" و عائلته الكريمة.

و صديقاتي العزيزات "حياة ابنة عمي" و هاجر، أسماء، سارة، فضيلة.

إلى كل من نساهم قلمي ولم ينساهم قلبي.

رتيبة

الإهداء:

أهدي ثمرة جهدي هذا إلى

من قال فيهم الله عزوجل:{ وقضى ربك ألا تعبدوا إلا إياه وبالوالدين إحسانا}

سورة الإسراء الآية 23

إلى أجمل نساء الكون، وأحن أمهات الدنيا التي أنارت لي درب الحياة وسهلت عليا طريق النجاح من تعبت وسهرت من أجل إليك أنت يا أمي الحنون "خوخة"

إلى رمز التضحية والشجاعة أعظم رجل في الوجود... أبي الغالي " الحاج"

إلى من يشاركني دفئ الأم ودعم الأب أخواتي و أخواتي، والى أزواجهم و أبنائهم.

و إلى زوجة أخي.

والى زميلاتي رتيبة، أسماء، سارة.

إلى كل من قاسمني الأيام مرها وحلوها .... والى كل من عرفني وأحببته و أحبني والى كل من صار في طريق العلم ... مجتهدا .... صابرا...

اسأل الله منفعة علمنا وهو علينا شهيد

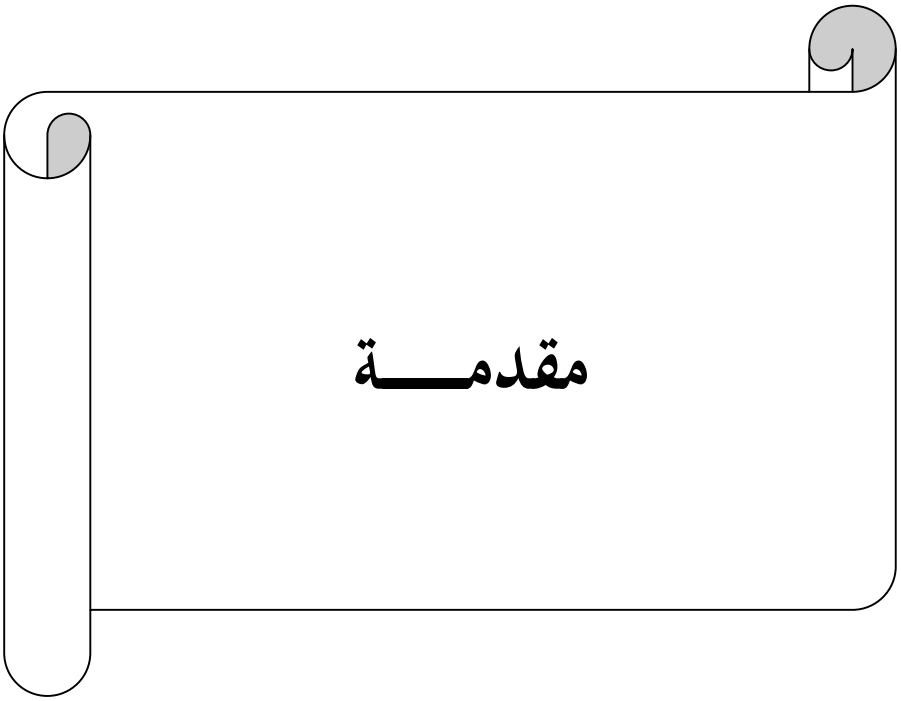
ربيعة

الفهرس

فهرس المحتويات

المحتوى	الصفحة
كلمة شكر	
إهداء	
فهرس المحتويات	
مقدمة	أ
الفصل الأول: المسرح الجزائري النشأة و التطور	
مدخل.....	01
أولا: الجذور التاريخية للمسرح الجزائري.....	04
ثانيا: نشأة المسرح الجزائري.....	14
ثالثا: عوامل ظهور المسرح الجزائري.....	15
رابعا: مراحل المسرح الجزائري.....	16
خامسا:أعلام المسرح الجزائري.....	25
سادسا: موضوعات المسرح الجزائري قبل الثورة التحريرية 1954و بعدها.....	33
سابعا: خصائص المسرح الجزائري.....	39
الفصل الثاني: مفهوم الحوار المسرحي	
أولا: تعريف الحوار.....	40
ثانيا: أنواع الحوار.....	43
ثالثا: خصائص الحوار.....	55
رابعا: وظائف الحوار.....	57
خامسا: الفرق بين الحوار و المحادثة العادية.....	59
سادسا: الحوار في المسرحية الجزائرية.....	61
الفصل الثالث: تجليات الحوار في مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع	
تمهيد.....	67
أولا: تحليل مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع	68

1. لغة المسرحية.....	69
2. المكان في المسرحية.....	72
3. زمان المسرحية.....	75
4. الشخصيات في المسرحية.....	78
ثانيا: تجليات الحوار في مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع.....	83
1. الحوار الداخلي.....	84
2. الحوار الخارجي.....	85
خاتمة.....	88
قائمة المصادر و المراجع.....	91
الملاحق	


مقدمـــــة

مقدمة

المسرح هو روح الأمة وعنوان تقدمها و تطورها، في فضائه و على ركحه تعبر الشعوب عن قضاياها الاجتماعية و السياسية، فهو أقرب الفنون إلى الذات و أكثرها تأثيرا في نفوس الناس، وهذا ما جعله يكتسب صفاته الخاصة التي تميزه عن باقي الفنون الأدبية الأخرى.

و لقد كان للجزائريين نصيب من هذا الفن، بحيث لعب المسرح دور فعال أثناء الثورة التحريرية في إعداد و تهيئة الشعب الجزائري للتحرر من قيود الاستعمار الفرنسي، فبواسطة هذا الفن استطاع الجزائريون التعبير عن حالتهم المزرية التي كانوا يعيشونها في ظل الاستعمار، وتجلى ذلك في الكم الهائل من النصوص المسرحية التي استلهمت موضوعات عن الثورة التحريرية و تحدثت عن واقع الشعب الجزائري.

مع اعتماد هذه المسرحيات على أهم عناصر المكونة للمسرح، أو العمود الفقري لهذا الفن ألا وهو عنصر الحوار باعتباره الجوهر الأساسي الذي يقوم عليه النص المسرحي، ومن الذين بادروا إلى استحضار تاريخ الثورة التحريرية الكاتب المسرحي أحمد بن قطاف في مسرحيته المقتبسة "الشهداء يعودون هذا الأسبوع"، والتي استحضرت الواقع المرير للشعب الجزائري و معاناة فقدان الأحبة، مع الاعتماد على أهم خصائص المسرح ألا وهو الحوار الذي ساهم في إثارة مشاعر الجمهور وملامسة عواطفهم، و لقد اتخذنا هذه المسرحية

كنموذج لموضوع مذكرتنا المعنونة " تقنية الحوار في المسرحية الجزائرية مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع لأحمد بن قطاف أنموذجا".

ومن الأسباب التي دفعتنا إلى اختيار هذا الموضوع:

_ الرغبة في دراسة المسرح الجزائري و معرفة أهم مراحله.

_ التعرف على الدور الذي لعبه الحوار في نجاح المسرح.

_ قلة الدراسات المخصصة لأعمال احمد بن قطاف و خاصة أعماله المسرحية.

_ انعدام الدراسات الأكاديمية التي تناولت موضوع الحوار في مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع.

ولقد توخينا من وراء دراستنا لهذا الموضوع تحقيق الأهداف الآتية:

_ التعريف بالمسرح الجزائري، نشأته وتطوره.

_ إلقاء الضوء على تجليات الحوار في المسرحية الجزائرية مع ذكر أهم أنواعه.

_ تعريف الطلبة مفهوم الحوار و مميزاته.

ولتحقيق هذه الأهداف و تجسيدها، حاولنا صياغة عمل متكامل يحاول الإجابة عن إشكالية حددناها كما يلي:

ما هي الجذور التاريخية للمسرح الجزائري؟ ما مدى نجاعة الحوار في مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع؟ ما هو مفهوم الحوار؟ وما هي أنواعه؟

و للإجابة عن هذه التساؤلات رأينا أن نقسم البحث إلى ثلاثة فصول تكون بدايتها بمقدمة و نهايتها خاتمة وملحق.

أما الفصل الأول الموسوم ب: نشأة المسرح الجزائري فقد تناولنا فيه الجذور التاريخية للمسرح الجزائري، عوامل ظهوره، مراحل تطوره، أهم أعلامه، موضوعاته، و ختمناه بالحديث عن خصائص المسرح الجزائري.

ثم الفصل الثاني بعنوان: مفهوم الحوار المسرحي، والذي احتوى على التعريف بالحوار مع ذكر أنواعه ومميزاته، و وظائفه، ثم تطرقنا إلى الفرق بين الحوار والمحادثة، وختمنا هذا الفصل بالحديث عن الحوار في المسرحية الجزائرية.

ويأتي الفصل الثالث تتمة لما ورد في الفصلين السابقين، وهو فصل تطبيقي جاء بعنوان تجليات الحوار في مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع لأحمد بن قطاف، و الذي تناولنا فيه ملخص للمسرحية، ثم قمنا بدراسة وتحليل هذه المسرحية وذلك بدراسة الزمان و المكان و الشخصيات الموجودة في المسرحية، لنختم هذا الفصل بذكر تجليات الحوار في مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع، والذي قمنا فيه باستخراج أنواع الحوار الموجودة في المسرحية.

و في الأخير تأتي الخاتمة التي تضمنت النتائج التي توصلنا إليها من خلال البحث، ثم الملحق الذي قدم السيرة الذاتية للفنان أحمد بن قطاف.

ولكي تتحقق أبعاد الطرح المقدم من طرفنا، و يتأسس موضوع بحثنا، كان لابد أن تعتمد هذه الدراسة على منهج تقوم عليه، ألا وهو المنهج الوصفي التحليلي الذي أردنا من خلاله إعطاء رؤية وصفية للجوانب النظرية من البحث أما التحليلي فإنه يخص عمل أحمد بن قطاف التي مثل الجانب التطبيقي.

و من أهم المصادر والمراجع المعتمدة لإنجاز هذا البحث نذكر منها:

_ صالح لمباركية، المسرح في الجزائر.

_ أحمد بيوض، المسرح الجزائري النشأة و التطور.

_ فن الأدب، لتوفيق الحكيم.بالإضافة إلى مصادر ومراجع أخرى.

وكغيرنا من الزملاء إعترضتنا بعض الصعوبات من أبرزها قلة المصادر والمراجع التي لها علاقة بموضوعنا، غلق المكتبات وعدم الحصول على الكتب.

جائحة كورونا التي أبعدتنا عن التواصل بالأستاذ المشرف.

وفي الأخير تبقى أمنيتنا أن يكون هذا البحث إسهاما متواضعا في مجال المسرحية الجزائرية وأن يكون بداية لجهود أخرى.


الفصل الأول

مدخل:

المسرح هو روح الأمة و عنوان تقدمها و ازدهارها ، فبواسطته تستطيع الشعوب التعبير عن قضاياها السياسية و الاجتماعية، فمن خلال هذا الفن ترسم أحلامها، فهو أقرب الفنون إلى الذات لأنه يصور التجربة الإنسانية حركة و قولا، فيقوم بنقلها ممثلة بصورة الحقيقة، و بالتالي فإن المسرح أشد تعبيرا و تأثيرا على النفوس من بقية الفنون الأخرى.

و المسرح في الجزائر كان و سيظل أداة فعالة في توجيه الحركة الثقافية، فقد لعب دوره كاملا إبان الثورة التحريرية و ما قبلها، وهو الآن يؤدي رسالته بأكمل وجه و بكل صدق و أمانة رغم كل الصعوبات التي واجهته، بحيث ينقل لنا واقع الجزائر ثقافيا و اقتصاديا و سياسيا، ناقدا تارة و موجها تارة أخرى[1].

و الحقيقة أن المتطلع للمسرح الجزائري يجد نفسه أمام مجموعة من الصعوبات خاصة حين يسعى إلى معرفة تاريخ و تأصيل هذا الفن، و لهذا تطرقنا إلى التعرف على الجذور الفعلية للمسرح الجزائري و نشأته الفعلية و المراحل التي مر بها هذا الفن في الجزائر، و لذا أدرجنا جملة من الرواد الجزائريين الذين يعود إليهم الفضل في قيام الحركة المسرحية في الجزائر.

[1]. صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، د، ط، ج1، 2005م، ص09.

أ/. المسرح المصطلح و المفهوم:

يعتبر المسرح من أهم الفنون الأدبية التي رافقت الإنسان منذ بداية حياته، فكان وسيلة للتعبير عن آلامه و أحلامه و قضاياه، وهو فن كغيره من الفنون الأخرى، وإذا تمعنا النظر كثيرا ما تستخدم كلمة المسرح و التي لها عدة تعريفات مختلفة.

أ/. المسرح (لغة): ورد المسرح في كثير من المعاجم ومن أهما المعجم المسرحي ل(ماري إلياس، و قصاب حنان)، بحيث ورد في مادة سرح "المسرح مأخوذ من كلمة سرح، وكانت تستعمل في الحقيقة للدلالة على مكان رعي الغنم وعلى فناء الدار"[1].

أما في أسس البلاغة للزمخشري فقد ورد في مادة (س، ر، ح)، بقوله سرح الصبيان و الدواب، و سرح إليه رسولا، و فلان يسرح في أغراض الناس، أي يغاتبهم[2].

و الملاحظ لهذين التعريفين نجد أنهما اتفقا على رأي واحد ألا وهو أن المسرح هو من مادة سرح، وتعني مكان الرعي.

[1]. ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان الناشرون، ط1،1997م، ص424.

[2]. الزمخشري، أساس البلاغة، تحقيق محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، ج1، 1998م، مادة (س، ر، ح)، ص448.

ب/. اصطلاحا: أصل المسرح هو المكان المعروف لعرض المسرحيات، ثم استعير للدلالة على المكان الذي وقع فيه جدث ما، على التشبيه بالمسرح الذي تجري فوقه أحداث المسرحية، فيقال: مسرح الأحداث، مسرح الجريمة... الخ[1].

و تعرف الموسوعة البريطانية المسرح على أنه فن من التمثيل المسرحي أو الاحتفالي، وهو واحد من الفنون الواسعة الانتشار في الثقافات، و المسرح بالدرجة الأولى فن أدبي، لكنه يؤدى بدرجات متفاوتة في الأفعال، الغناء، الرقص، والعرض[2].

ويرى عبد المالك مرتاض: " أن المسرح هو الفن القائم على المشاهدة و الرؤية وهذا ما تدل عليه أصل الكلمة في الجذور اليونانية، فكلمة مسرح téathre مأخوذة من الكلمة اليونانية téathron والتي تعني مكان الرؤية أو المشاهدة"[3].

و عليه فالمسرح وهو وسيلة من وسائل ازدهار الأمم و المجتمعات و الرقي بها إلى أحسن حال.

[1]. محمد محمد داود، معجم التعبير الاصطلاحي في العربية المعاصرة، دار غريب، القاهرة، 2003م، ص499.

[2]. لينا نبيل أبو مغلي، الدراما و المسرح في التعليم، دار الرّاية، عمان، ط1، 2008م، ص38.

[3]. عبد المالك مرتاض، النص الأدبي من أين و إلى أين، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983م، ص15.

أولا/. الجذور التاريخية للمسرح الجزائري:

إن المتصفح لبداية المسرح الجزائري يجده يمتد إلى جذور و عروق تاريخية طويلة تعود إلى ألاف السنين، أو بعبارة أخرى أن المسرح الجزائري كانت بداياته في مطلع القرن العشرين (20م)، بينما يرجعه أبو القاسم سعد الله إلى الفترة العثمانية بالجزائر التي كانت عام (1518م_ 1830م).[1] ومن خلال قول أبو القاسم سعد الله نجد أن نشأة

المسرح الجزائري اختلفت من باحث إلى أخر، لذا سنحاول رصد الظواهر المسرحية التي ظهرت في الجزائر منذ العصور القديمة وصولا إلى العصر الحديث.

إن التمثيل فطرة لدى الإنسان عرفها منذ البداية الأولى لحياته، وهذا ما نلاحظه عند الأطفال سواء عند البكاء أو الضحك وذلك من خلال تعابير وجوههم كل هذا يعتبر تمثيل، أو تعبير عن حالتهم النفسية .

وإن المتتبع لما يتميز به الموقع الجغرافي الجزائري الذي يتوسط الكرة الأرضية بين المناطق الحية من جهة، وما تشمله من تضاريس خاصة من جهة أخرى، والذي لعب دور كبير في بناء هذا الإنسان مما دفعه إلى التواصل الحضاري، مما جعلها بؤرة للاضطراب الدائم والصراع من أجل السيطرة على هذه المنطقة الغنية بالثروات الطبيعية.[2]

[1]. أبو قاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، دار الغرب الإسلامي، بيروت/ لبنان، ط1، 1998م، ج2، ص215.

[2]. رشيد الناظوري، المغرب الكبير، ج1، العصور القديمة أسسها التاريخية، الحضارية، دار النهضة العربية، بيروت/ لبنان، 1981م، ص21.

والتمتع بهذا الموقع الإستراتيجي الهام و الظفر إليه بشتى الطرق، فقد عثر بعض الدارسون على عدد كبير من البقايا العظمية الإنسانية المتمثلة في عظام الفك السفلي و العلوي و الجمجمة، لأن هذه العظام تعد من أقوى الأجزاء العظمية في الهيكل الإنساني، كما عثر على كهوف بها عشرات الجماجم التي تنتمي إلى مجموعة الإنسان العاقل.[1]

حيث حاول الإنسان في تلك الحقبة محاولة التقرب من القوى الخفية التي كانت تتحكم في حياته و الحياة المحيطة به، فبدأ هذا الإنسان في بتصوير بعض المشاعر آخذة بعض الأشكال الإنسانية والحيوانية التي تعبر عن بعض مفاهيم الأولى التي يحاول من خلالها الوصول إلى الأمان و الراحة، ومن خلال كل هذه المحاولات قام بصناعة أقنعة يمارس بها طقوس التي يحمي بها نفسه من المخلوقات و القوى الشريرة.[2]

وهذه الأمثلة من الاعتقادات سرعان ما تتطور بصورة أكثر وضوحا في المراحل الحضارية التالية، وبصفة خاصة في العصر الحديث، و لم يقتصر على هذه النواحي فقط بل بدأ الإنسان في هذه المرحلة في التعبير بالرسم عن أفكاره و مشاعره، و استخدام بيض النعام كزجاجات ماء، فزينها برسوم ذات الطابع الهندسي، وكل ذلك يبين تقدم الإنسان في هذه المرحلة الحضارية في الحالات المادية و الفكرية تقدما ملموسا، وبين مظاهر الصراع بين الإنسان من جهة، و الطبيعة و المخلوقات الغيبية من جهة أخرى،

[1]. رشيد الناظوري، المغرب الكبير، ج1، العصور القديمة أسسها التاريخية، الحضارية، دار النهضة العربية بيروت/ لبنان، 1981م، ص21.

[2]. المرجع نفسه، ص21.

مما دفع الإنسان إلى اختراع ألبسة و أقنعة تشبه ألبسة المسرح، والقيام بطقوس مسرحية تعد البذور الأولى للمسرح عند إنسان هذه الأرض[1].

1/. المسرح الجزائري في العهد الروماني:

يرجع العديد من الدارسين و الباحثين الذين يولون اهتمام كبير بشؤون المسرح، و نشأته في الجزائر مستدلين بمجموعة من الأدلة و الآراء، من بينها أن الرومان عمد منذ الوهلة الأولى لاستعمارهم للأراضي الجزائرية فرض و نشر ثقافتهم، و تجسيد حضارتهم، و ذلك من أجل السيطرة على المنطقة بصفة خاصة.

وقد عرف على ساسة الرومان في كل بلاد التي يحتلونها، لما عرف عنهم من حبه للمسرح و التسلية و الترفيه، و لذلك سرعان ما يبادرون ببناء هياكل التي تضمن لهم و لأسرتهم الاستقرار و الراحة، كالمكتبة و السوق و الحمام[2].

و هو ما ذهب إليه عز الدين جلاوجي حين أكد أن الرومان ينقلون هذا الفن إلى أي مكان يصلون إليه حيث يعمدون بالدرجة الأولى إلى إنشاء عدد كبير من المدن الداخلية و الساحلية، مختارين في الغالب نفس الأماكن التي اختارها الفينيقيون و القرطاجيون لأهميتها الإستراتيجية، وقد شملت هذه المدن كثير من المرافق الضرورية كالحمامات، و المباني و أقواس النصر، و المعابد و الأسواق و الإسطبلات و الملاعب....الخ، ولعل

[1]. عز الدين جلاوجي النص المسرحي الجزائري، وزارة الثقافة، الجزائر، د، ط، 2007م، ص27.

[2]. صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، دار الهدى . عين مليلة / الجزائر، د، ط، ج1، 2005، ص11.

أهمها جميعا المسارح النصف الدائرية التي مازالت قائمة حتى الآن في كثير من المدن منها: جميلة و تيمقاد، تبسة و شرشال و سكيكدة[1].

و في العصر الفينيقي الذي استمر إلى القرن السادس قبل الميلاد (06 ق، م)، حيث كان البرابرة يعيشون في شكل قبلي مستقل، ويعتمدون على الرعي و الزراعة، فاتصلوا بالفينيقيين القادمين من شرق البحر الأبيض المتوسط و بدأت محاولات التفاهم بين الطرفين، فأقاموا المدن و الموانئ.

وبعد القرن السادس قبل الميلاد أقامت قرطاج دولة مستقلة، و إن أول ظاهرة يلاحظها الدارسون في هذا العصر (القرطاجي) هو الامتزاج الواضح بين عدد من العناصر الحضارية في ذلك المجتمع المتمثل في العنصر القرطاجي الفينيقي الأصل، و العنصر البربري المحلي، و العنصر اليوناني بالإضافة إلى العناصر الحضارية المصرية و القبرصية الإفريقية الزنجية و الكريتية، وكان لكل عنصر من هذه العناصر مقوماته الحضارية المادية و الفكرية في المجالات الدينية و الأدبية و المسرحية...إلخ[2].

فنجد أن القرطاجيون مارسوا طقوسهم الدينية في عدد من المعابد، كما كانوا يدفنون موتاهم في تماثيل و أقنعة لإبعاد القوى الشريرة، وهذه الأقنعة كانت تمل أشكالا شيطانية يرتديها الإنسان أو يزين بها منزله، إن وجود هذه المعابد و الطقوس الدينية و الأقنعة يدل

[1]. عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، وزارة الثقافة، الجزائر، د، ط، 2007م، ص28،29.
[2]. المرجع نفسه، ص27.

على و جود شكل من أشكال المسرح، خاصة أن الدراسات قد أثبتت أن المسرح ولد من رحم المعابد و الطقوس الدينية التي تقوم بها[1].

وقد عمل الرومان جاهدين لتأثير على البربر و جذبهم إلى الثقافة الرومانية عبر ما كانوا يقدمونه من نشاطات دينية و ثقافية، كما عمدوا إلى نشر لغتهم اللاتينية وسط السكان الأصليين بل فرضوها فرضا مستخدمين كل وسائل القمع[2]. إلا أن البربر لم يتأثروا بالثقافة الرومانية ولم تبهرهم مدرجات المسارح و إن كانوا من بناياتها و منشئاتها، فقط ظلوا يقاومون الرومان بثوراتهم محافظين على تركتهم الحضارية البربرية و القرطاجية في أثناء المرحلتين الوندالية و البيزنطية[3].

وإذا أردنا معرفة المسارح الرومانية في الجزائر و عدد المتفرجين فيها، حيث يعود مسرح تيمقاد في العهد 18 كان يسع لأكثر مبين 5000 متفرج، بينما يعود مسرح شرشال إلى عهد يوبا الثاني (8م_ 18م) يتسع إلى 63330 متفرج[4]، و يختلف عدد المتفرجين من مسرح إلى آخر ومن مدينة إلى أخرى. وعلى الرغم من كل هذه الشواهد وهذا الزخم الحضاري، لم يعثر على نص مسرحي واحد يمكن من خلاله الربط بينه وبين تلك الحقبة التاريخية.

---

[1]. عز الدين جلاوجي،النص المسرحي في الأدب الجزائري، وزارة الثقافة، الجزائر، د، ط،2007م، ص28.

[2]. المرجع نفسه، ص29.

[3]. المرجع نفسه، ص29.

[4]. صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، دار الهدى، عين مليلة/ الجزائر، د، ط، ج1، 2005م، ص12.

2/. المسرح الجزائري من الفتح الإسلامي إلى نهاية الحكم العثماني

بعد قرنين من البعثة المحمدية تشرف الشمال الإفريقي بدخول الفاتحين المسلمين إلى الأراضي الجزائرية و المغرب عموما بداية القرن الثامن ميلادي (08م)، الذين أسسوا لعهد جديد ببلادنا حيث تقبل أجدادنا المبادئ السمحة المتمثلة في الدين الإسلامي و اللغة والحضارة والفكر، وهذه المبادئ وجدت صدورا تتبناها ما جعلها تواصل مسيرة الفتح.

ومن الطبيعي أن يطلع أهل الجزائر على ما في التراث العربي من عناصر المسرحية و إن كانت تختلف عن الشكل المعروف للمسرح عند الأوروبيين، ولقد حوى تراث العرب منذ جاهليتهم فنون عديدة منها المسرح الذي عرفه العرب من خلال المراسيم الأدبية التي كانت تعاصر موسم الحج، حيث يأتي الناس ويلقون فيها قصائدهم، وملامحهم وقصصهم، التي تضمنت أفكارا درامية، توشك أحيانا أن تكون حوارا تمثيليا لا ينقصه غير الممثلين وخشبة المسرح المعروفة[1].

ويؤكد جورجي زيدان أن العرب قد عرفوا بعض الفنون التمثيلية، فيذكر أنهم نظموا على شبه إلياذة هوميروس، و شاهنامة الفردوسي، مما تضمن الكثير من أخبار حروبهم

[1]. محمد كمال الدين، العرب والمسرح، دار الهلال، القاهرة، د، ط، 1975م، ص16.

المشهورة، ونظرا لعدم تدوينها ضاعت العديد منها، إلا قطعا بقيت إلى زمن تدوين الشعر في الإسلام[1].

ويرى عز الدين جلاوجي أن العرب عرفوا المسرح منذ نزول القرآن، ودليله على ذلك أن المتأمل للقصة القرآنية، يرى أن الجانب الفني فيها هو جانب الحوار إلى درجة أنها تكاد تتحول إلى حوار بحت، ولنأخذ مثالا على ذلك قصة سيدنا موسى عليه السلام مع العبد الصالح الواردة في سورة الكهف، بحيث قسم هذه القصة إلى أربعة مشاهد[2]. وهذا ما نجده عند أحمد شوقي حين قسم قصة سيدنا يوسف عليه السلام إلى خمسة و عشرون مشهدا، تبدأ بحلم يوسف عليه السلام وتنتهي بعودته إلى أحضان أبيه[3].

وبعد اتساع رقعة الدولة العربية الإسلامية اتسعت المظاهر المسرحية في المجتمع، لقد كان للحكام الأثرياء ممثلين يقومون بتمثيل موقف معين يتم في الغالب بالفكاهة و السخرية ويمكن أن يحتوي على العظة أو دروس أخلاقية[4]، ومن ممارسات الشعوب الإسلامية التي يراها الدارسون قريبة من المسرح هي حادثة كربلاء والمعروفة بالتعازي عند الشيعة، فهي فضل تشخيص يقوم به أتباع آل البيت لإحياء ذكراهم[5].

[1]. محمد كمال الدين، العرب والمسرح، دار الهلال، القاهرة، د، ط، 1975م، ص13.

[2]. عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، وزارة الثقافة، الجزائر، د، ط، 2007م، ص33.

[3]. صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، دار الهدى، عين مليلة / الجزائر، د، ط، ج1، 2005م، ص17.

[4]. محمد كمال الدين، العرب والمسرح، دار الهلال، القاهرة، د، ط، 1975م، ص12.

[5]. صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، دار الهدى، عين مليلة / الجزائر، د، ط، ج1، 2005م، ص16.

كما يسجل التاريخ الأدبي أن قصاصا يدعى " المغازلي" كان يقوم بتقليد شخصيات من أجناس مختلفة وطبقات أخرى، ويقدم عن حياتهم مشاهد صادقة يعجب بها الحاضرون، بالإضافة إلى رسالة الزوابع و التوابع لابن شهيد الأندلسي و رسالة الغفران لأبي العلاء المعري، ومن ذلك أيضا المسرحية العربية القديمة " يوم القيامة" للكاتب العربي الجزائري الساخر " محمد بن محرز الوهراني"، و هناك مجموعة من القصص الدرامية الكثيرة في الأدب كالبخلاء للجاحظ و الأغاني لأبي فرج الأصفهاني و غيرها كثيرة[1].

فظهر فيما بعد مسرح خيال الظل وهو في الحقيقة ظل الخيال، فهي خيال العروسة تشكل منصة في ساحة عامة أمام المشاهدين الجالسين، وعلى المنصة شاشة بيضاء في الجهة الأمامية وراءها مصباح وبين الشاشة و المصباح عرائس من الجلد تتحرك فتبدي خيالا لها على الشاشة البيضاء أمام الجمهور، وقد يستبدل المصباح بالنار التي توقد خلف الشاشة[2]. بحيث نرى أن هذه العرائس تتحرك وهي عبارة عن رسومات أو أشخاص مسرحية بأسمائها و أخلاقها و أزيائها لكنها لا تتحرك من تلقاء نفسها و إنما هناك أشخاص يحركونها ويتحدثون بدل عنها.

[1]. ينظر عز الدين جلاوجي ، النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص35.

[2]. صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، دار الهدى عين مليلة / الجزائر، د، ط، ج1، 2005م، ص19.

ولقد ظهر هذا المسرح منذ القرن الثاني الهجري، حيث برع فيه " محمد بن دانيال" (636_ 711هـ)، وقدم كثيرا من المسرحيات الظلية التي صورت العادات و التقاليد المسرحية منذ القرن السابع للهجري (ق07هـ)[1].

وظهر بعد ذلك ما يعرف بالقراجوز أو القاراقوز أو عرائس القفاز، وهو فن يختلف عن فن الخيال اختلافا كليا في التكوين و أسلوب الأداء، ففن القراقوز يتكون من عروس أسطوانية الحجم مصنوعة من الخشب و الورق وتكسى بثياب مميزة، وعادة ما تكون شخصية هذه العروس مثيرة للسخرية والهزل، وتتميز عروس القاراقوز بنبرة صوتها الحادة الذي يؤديه اللاعب وذلك لتعبير عن صغر حجم العروسة، فيأتي الصوت رقيقا[2].

وإذا عدنا إلى الجزائر نلاحظ وجود أنشطة شعبية مشابه للمسرح من بينها الأشكال التراثية كالمداح و الرواية الشعبية و الحلقة و الزردة، و احتفالات الأعياد الدينية و المناسبات الفلاحية التي كانت تقام كل سنة كالتويزة و بوغنجة و بوسعدية[3]، وهذا قبل أن تدخل الجزائر تحت الحماية العثمانية.

كما عرف الجزائريون أشكالا أخرى من المسرح في الفترة العثمانية و التي امتدت ما بين (1518م_1830م)، فكانت تلقى في الأسواق والساحات العامة و المقاهي، إذ يصعد إلى المنصة أو يتصدر الجلسة ممثلون يحكون قصصهم بأسلوب مؤثر مليء بالمبالغات

[1]. عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، وزارة الثقافة، د، ط، 2007م، ص35.
[2]. صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، دار الهدى، عين مليلة/ الجزائر، ط1، 2005م، ص20.
[3]. المرجع نفسه، ص21.

وما يجري لأبطالهم من مغامرات، و بعد انتهاء هذا الدور تجمع بعض التبرعات المالية، وكان أداؤها يجمع بين المسرحية أو التمثيلية، وذلك بهدف تقديم الترفيه الاجتماعي من جهة ومن جهة أخرى تقديم النصح والإرشاد و النقد الاجتماعي والسياسي[1].

وبعد ذلك انتقل الأتراك من الشرق إلى الغرب حاملين معهم عاداتهم و تقاليدهم العثمانية، ومن أهم الفنون التي حملوها نجد فن خيال الظل وفن القاراقوز بالإضافة إلى مجموعة من الفنون و الأشكال الشعبية المنتشرة في ربوع بلاد الشرق، و أبرز مثال على ذلك المداحين و الرواة والمهرجين و المقلدين والقوالين وغيرهم من أصحاب الألعاب السحرية[2].

بحيث نجد أن فن ظل الخيال أو مسرح القراقوز كانت تؤدى بالجزائر في شهر رمضان داخل قصور الدايات و البشوات بحيث بقيت هذه الألعاب تمارس من قبل الطبقات الشعبية ولقيت رواجا كبيرا، وكانت تمثل في الغالب أمام جمهور من الأطفال يستمتعون بحكايات الغول و قصص الخرافات[3]، وبقي هذا الفن قائما في الجزائر حتى منتصف قرن 19م، ثم قضى عليه المستعمر الفرنسي و به تبدأ مرحلة جديدة غير الحياة الثقافية و الفكرية و الأدبية في الجزائر بعد ذلك.

[1]. عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، وزارة الثقافة، الجزائر، د، ط، 2007م، ص35،36.

[2]. ينظر صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، دار الهدى عين مليلة/ الجزائر، د، ط، ج1، 2005م، ص21.

[3]. المرجع نفسه، ص21.

3/. المسرح الجزائري إبان الاحتلال الفرنسي:

وحل بعد هذه الفترة ببلادنا الاستعمار الفرنسي الذي عمل بكل ما أوتي من قوة لتفقير الشعب وتجهيله، وكان المستعمرون " يزدرون الجزائريين ويحتقرونهم فلم يؤسسوا لهم مدارس في بواديهم و قراهم، ولم يجبروهم إلى التعليم، بل لم يحثوهم على عليه".[1]

كما قام المستعمر الفرنسي من تعذيب وتشريد في حق الجزائريين ، ومحاولة تفقير الشعب فلم يكتف بهذا بلم عمد على حرمانهم من التعليم، وكل هذا جعل الجزائريين يبقون بمعزل عن الاحتكاك بالفرنسيين المستعمرين، و بالتالي ظلوا جاهلين للغتهم وحضارتهم، متعلقين بالحضارة الإسلامية و مقوماتها الروحية، وبلغة آبائهم و أجدادهم رغم ما لحق كل ذلك الدين واللغة من مسخ وتشويه[2].

ثانيا/. نشأة المسرح الجزائري:

إنّ المتصفح للمسرح الجزائري يرى أن هذا المسرح نشأ في القرن 20م، حين قامت بعض الفرق بزيارة الجزائر، وهناك من الآراء تقول بأن المسرح في الجزائر بدأ بمجيء فرقة " سليمان القرداحي" عام 1908م، والتي كانت لها الفضل في معرفة المغرب للظاهرة المسرحية[3].

---

[1]. عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، وزارة الثقافة، الجزائر، د، ط، 2007م، ص37.

[2]. المرجع نفسه، ص36.

[3]. أحمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته و تطوره، غرناطة للنشر و التوزيع، الجزائر، د، ط، 2013م، ص24.

وهناك رأي أخر يرى أن المسرح الجزائري بدأ بمجيء فرقة" جورج الأبيض من مصر إلى الجزائر سنة1921م، و التي قدمت مسرحيتين تاريخيتين في الجزائر العاصمة بالعربية الفصحى وهما" صلاح الدين الأيوبي" و " تاراث العرب"[1].

ومن خلال زيارة هذه الفرق عرف الشعب الجزائري للفن المسرحي بالرغم من جهله لهذا المسرح الذي كان يتكلم باللغة الفصحى إلا أنه قام بمبادرة فعالة، حيث قام الجزائريين بتقديم مجموعة من العروض المسرحية منها: " المروءة و الوفاء" والتي قامت بتقديمها جمعية المدية التي أسسها الأمير خالد سنة 1912م[2].بالإضافة إلى مسرحيات لا تعد ولا تحصى، وهذا ما سنحاول ذكره في مراحل تطور المسرح الجزائري.

ثالثا/. عوامل ظهور المسرح الجزائري:

إنّ الحديث عن نشأة المسرحية الجزائرية و الظروف التاريخية التي أدت إلى ظهور هذا الفن في الجزائر راجع إلى عدة عوامل أساسية و التي يمكن أن نجملها في ما يلي:

- ظهور العديد من الجمعيات والنوادي التي كان لها الفضل الأساسي في ظهور النشاط المسرحي بالجزائر، لأنها وظفت المسرح لخدمة القضية الوطنية، و طرح هموم الشعب وعلى رأسها جمعية المطربية الموسيقى و جمعية الآداب و التمثيل و غيرها من الجمعيات.

[1]. ينظر عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص39.

[2]. أحمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته وتطوره، غرناطة للنشر و التوزيع، الجزائر، د، ط، 2013م، ص26.

- ❖ زيارة الفرق المسرحية للجزائر وتقديم أعمال مسرحية، بهدف تعريف الشعب الجزائري لهذا الفن ومن أهم الفرق: فرقة سليمان القرداحي سنة1908م، وفرقة جورج الأبيض سنة1921م، وأيضا فرقة عز الدين المصرية سنة 1922م[1].
- ❖ التأثر بالفن المسرحي الفرنسي الذي عمل على بناء المسارح في المدن و جلب الفرق المسرحية لتقديم العروض.
- ❖ بروز نخبة من الممثلين الذين أبهروا الجمهور و شدوا انتباهه مثل" رشيد القسنطيني" و "علي سلالو" و " محي الدين باشطارزي"، وغيرهم من الذين أفنوا حياتهم في خدمة المسرح.

ونلخص مما سبق إلى أن هذه العوامل مجتمعة قد أدت إلى ظهور الفن المسرحي في بلادنا، غير أن تطوره و انتشاره سيكون مسارا يستدعي تكاتف الجهود ويتطلب مراحل عديدة.

رابعا/. مراحل تطور المسرح الجزائري:

عرف المسرح الجزائري الكثير من الصعوبات ومر بمراحل تاريخية متعددة، رغم أن هذه المراحل كانت قصيرة إلا أن كل واحدة منها تتميز بصفات خاصة تعطيها طابعها المستقل عن المرحلة التي سبقتها، ويمكننا من هنا تقسيم هذه المراحل إلى سبعة مراحل تاريخية، لنسلط الضوء على أهمية تاريخ نشأة المسرح في الجزائر.

[1]. محمد الطاهر فضلاء، المسرح تاريخا ونضالا، ط1، 2009م، ج2، ص42.

المرحلة الأولى: الانطلاقة المتعثرة (1921م_ 1926م).

تنحصر هذه المرحلة مابين 1921م إلى غاية 1926م، ومن أهم سماتها أن المسرح الجزائري لم يقم بمبادرة من الجزائريين أنفسهم، و إنما نشأ على أيدي المحتلين الفرنسيين.

ولعل أول مسرحية تم عرضها في الجزائر، هي مسرحيات كتبت باللغة العربية الفصحى، وقد جاءت متزامنة مع زيارة فرقة " جورج الأبيض" للجزائر سنة1921م[1]، بحيث قدمت هذه الفرقة مسرحيتين تاريخيتين في الجزائر العاصمة هما: " صلاح الدين الأيوبي" و " ثاراث العرب"[2].

وقد حاول جورج الأبيض أن يصنع أساس لمسرحي عربي إلا أنّ الحظ لم يحالفه و يعود ذلك إلى أن الجمهور الجزائري لم يكن يهتم بالمسرح لظروف مريرة كان يعيشها وقتذاك، و يمكن القول بأن الأسباب التي أدت إلى فشل مسرحيات جورج الأبيض هي لا مبالات الجمهور الجزائري لهذا المسرح، أما من أهم الأسباب هو سبب اللغة، لأن الجزائريين كان لهم ضعف في المستوى اللغوي و ضعف في العربية الفصحى على ألسنتهم[3].

و إذا كانت هذه الأسباب كلها قد جعلت المسرح باللغة العربية الفصحى، لا يعطي ثماره المرجوة في المجتمع الجزائري، فإنه بلا شك قد سجل ظهور بعض الفرق المسرحية

[1]. صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، دار الهدى، عين مليلة / الجزائر، د، ط، ج1، 2005م، ص76.
[2]. ينظر عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص39.
[3]. المرجع نفسه، ص39.

الجزائرية مثل " فرقة المهذبية" و " جمعية الآداب والتمثيل العربي سنة 1921م[1]. ومن هنا بدأت الانطلاقة الفعلية للمسرح الجزائري في هذه الحقبة، وذلك بظهور بعض الأعمال المسرحية التي قدمها " الطاهر علي الشريف" والتي سنذكر منها: " الشفاء بعد العناء"و " خديعة الغرام" و " بديع" و آخرين من أعماله الكثيرة.

المرحلة الثانية: مرحلة الانطلاقة (1926م_ 1934م).

وقد امتازت هذه المرحلة ببروز مجموعة من الفنانين الذين قدموا مسرحيات واقعية اهتمت بقشايا الشعب، وفي مطلع العشرينات ظهر مجموعة من رجال المسرح أمثال " رشيد القسنطيني" الذي تعلق به الجمهور فكان أبرز فنانين تلك الفترة، إذ عرف بطريقته الساخرة و نقده للأوضاع السائدة ومن أبرز مسرحياته " زواج بوبرمة" و " بابا قدور الطماع"[2].

ويعتبر علي سلالو من أهم الممثلين المسرحيين الذين قدموا الكثير للمسرح الجزائري، حيث كتب مسرحية هزلية بعنوان "جحا" عالج من خلالها قضايا اجتماعية، ولقد لقيت إقبالا كبيرا لدى المتفرجين[3]، إضافة إلى "مريض الوهم" التي كتبها باللهجة العامية مراعاة للمستولى الثقافي للجمهور، ومع سلالي ظهر "محي الدين باشطارزي" الذي كتب جل

---

[1]. ينظر صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، ج1، ص77.

[2]. أحمد مندور، مسرح الفرجة والنضال في الجزائر، دراسة في أعمال أحمد رضا حو حو، دار الهومة، الجزائر، ط1، 2005م، ص20.

[3]. بوعلام رمضاني، المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر، المكتبة الشعبية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 14.

أعماله بالعامية لاعتقاده بأنها الأقرب إلى فهم الجمهور، بحيث كانت مسرحياته تهدف إلى محاربة الآفات الاجتماعية، و تأكيد الهوية الثقافية و الإسلامية العربية[1]، ومن أهم مسرحياته نذكر: "فاقوا" و "على النيف"، " الحاجة حليمة" و " الهماز الفقير"[2].

المرحلة الثالثة: التفاعل والتبلور (1934م _ 1939م).

عرف المسرح الجزائري في هذه المرحة بالعديد من الأحداث الوطنية من بينها ظهور الأحزاب السياسية الوطنية، الذي كان له الدور في إعطاء المسرح الطابع السياسي، فنشط المسرح و أصبح أكثر قوة و تنظيما[3]، ولمع نجم رشيد القسنطيني الذي كتب للفرقة الشعبية مسرحيات نقدية ساخرة من بينها: يا راسي يا راسها عام 1936م، و يا حسراه عليك في 03 جوان 1934م[4]، أما باشطارزي فقد قدم من جهته عدة أعمال مسرحية منها: "فاقوا" و "البوزريعي فالعسكرية" و " الحاجة حليمة" وكلها باللهجة العامية.

فمنذ أن عرضت مسرحيتا، فاقوا و على النيف، بدأت الإدارة الاستعمارية تحس بخطر المسرح الجزائري علة وجودها فبدأت بمراقبة النصوص المسرحية[5]، خاصة أن مسرحيات عديدة كانت ذات طابع سياسي، اهتمت بإبراز تاريخ هوية الشعب، و الاهتمام بالنضال

[1]. بوعلام رمضاني، المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر، المكتبة الشعبية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ص17.

[2]. صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، دار الهدى، عين مليلة/ الجزائر، د، ط، ج1، 2005م، ص87.

[3]. ينظر أحمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته وتطوره، ص83.

[4]. ينظر عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص43.

[5]. ينظر بوعلام رمضاني، ص17.

السياسي من بينها " الخداعيين" و " بوزريعي في العسكرية"، وكان يهدف المسرح في هذه الفترة إلى التحرر الثقافي، و محاربة الآفات الاجتماعية، وتنمية الجانب الأخلاقي، وتعتبر أول مسرحية لفتت انتباه النقاد الجزائريين في هذه المرحلة هي مسرحية "بلال بن رباح" لمحمد العيد آل خليفة و التي مثلت عام 1939م بمناسبة المولد النبوي الشريف، ولكن في محتواها تحمل الدعوة إلى مقاومة المستعمر الفرنسي بالصبر و النضال على نهج و أثار الشخصيات الإسلامية[1].

المرحلة الرابعة: مرحلة الصعاب (1939م _1945م).

تزامنت هذه المرحلة مع اندلاع الحرب العالمية الثانية، فشدت فرنسا الخناق على كل النشاطات التي يمكن أن تزعجها[2]، فقد قامت بإغلاق المسارح و العروض المسرحية لما لها من دور في إذكاء الروح الوطنية للجمهور، بحيث حدث جمود للحركة المسرحية سنة 1942م إلى غاية 1943م، و هو الأمر الذي دفع بالمسرحيين الجزائريين إلى الاقتباس و تقديم العروض المسرحية البعيدة عن الواقع المعاش، فأصبح المسرح لا يعكس الواقع الوطني[3].

وتم تقديم عدة مسرحيات بعضها منتج وبعضها مقتبس، إما عن الأدب العربي مثل أمريء القيس، و إما عن ريبيرتوار المسرح الجزائري كالهبال و الراقد التين اقتبسهما

[1]. صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، دار الهدى، عين مليلة/ الجزائر، د، ط، ج1، 2005م، ص90.

[2]. عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، وزارة الثقافة، الجزائر، د، ط، 2007م، ص43.

[3]. أحمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته وتطوره، غرناطة للنشر والتوزيع، الجزائر، د، ط، 2013م، ص 15.

باشطارزي عن أعمال رشيد القسنطيني، وبعضها مقتبس من أعمال المسرحي الفرنسي موليير مثل: " المشحاح" و "الشرف" و " سليمان اللوك" التي اقتبسها باشطارزي أيضا[1].

المرحلة الخامسة: مرحلة الإزدهار (1945م _1962م).

تعتبر هذه المرحلة بداية فترة الازدهار و انتعاش المسرح الجزائري، وذلك من خلال تأسيس عدة فرق نذكر منها:

فرقة مسرح الغد عام 1946م التي أسسها الفنان رضا الحاج حمو بن عبد القادر المعروف ب " رضا فلاقي"[2]، وقد ضمت الفرقة سبعين عضوا تتراوح أعمارهم مابين ستة سنوات إلى أربعين عاما، وقد قدمت هذه الفرقة العديد من المسرحيات بقاعتي الأوبرا بمدينتي الجزائر العاصمة و وهران ومن أهمها: مسرحية بعد الشدة يأتي الفرج و الجن المجنون[3].

وفي سنة 1947م تأسست فرقة هواة التمثيل العربي، والتي أقدم على تأسيسها الطاهر فضلاء، حيث قدمت مسرحيات ناطقة باللغة العربية الفصحى من أبرزها: " ليلى بنت

[1]. أحمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته وتطوره، غرناطة للنشر والتوزيع، الجزائر، د، ط، 2013م، ص104.

[2]. ينظر بوعلام رمضاني، المسرح الجزائري بين الماضي و الحاضر، ص19.

[3]. ينظر أحمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته وتطوره، غرناطة للنشر و التوزيع، الجزائر، د، ط، 2013م، ص120.

الكرامة" بالإضافة إلى مسرحية "دموع اليتيم" و "أبناء الصحراء" و "بطل قريش" وغيرها من الأعمال[1].

كما كان أحمد رضا حوحو يدير فرقة المزهر القسنطيني التي تأسست سنة 1948م، و أصبحت تمثل مكانة مرموقة في الوسط الفني، وقدم من خلالها أحمد رضا حوحو مسرحيات بأسلوب ساخر ونقد للأوضاع الاجتماعية[2]، في حين اقتبس العديد من الأعمال المسرحية عن موليير و فيكتور هيغو منها: "عنبسة" و "بائعة الورد" و "العقاب" بالفصحى، و" سي عاشور"[3]، فكان الإنتاج بعد هذه الفرق ثوريا لأنه تزامن مع اندلاع الثورة التحريرية ومن أهمها مسرحية "دم الأحرار" و "الخالدون" و "أبناء القصبة" لعبد الحليم رايس[4].

[1]. أحمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته وتطوره، غرناطة للنشر والتوزيع، الجزائر، د، ط، 2013م، ص120.

[2]. عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، وزارة الثقافة، الجزائر، د، ط، 2007م، ص45.

[3]. ينظر أحمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته وتطوره، ص123.

[4]. صالح لمباركية ، المسرح في الجزائر، دار الهدى، عين مليلة/ الجزائر، د، ط، ج1، 2005م، ص103، 104.

المرحلة السادسة/. مرحلة تأسيس المسرح (1962م _1972م).

بعد الاستقلال أممت الجزائر المسرح الوطني بقرار صدر بتاريخ 08جانفي 1963م، وتقلده مصطفى كاتب فعرض أول عرض مسرحي بعد تأميم المسرح "أبناء القصبة" في 04 أفريل 1963م[1].

وأسست فرقة المسرح المسرح الوطني، و أنشئ مركز وطني للمسرح، كما تم فتح المعهد الوطني لفن التمثيل و الرقص ببرج الكيفان في سنة 1964م، والذي أوكلت له مهمة إخراج ممثلين ومخرجين وراقصين، ولقد شهدت هذه الفترة بإنتاج عدد كبير من المسرحيات بلغ عددها 30 مسرحية، بينما سجل 119عرضا مسرحيا فيما بين شهري أفريل و ديسمبر 1963م، ثمانية تم عرضها بالجزائر و تابعها 39103مشاهد[2]،ومن أهم الأعمال المقدمة نجد مسرحية الغولة لرويشد و القراب الصالحين لولد عبد الرحمان كاكي التي عرضت في شهر أفريل 1966م[3].

وقد تميزت هذه المرحلة بشيوع ظاهرة الإقتباس مقارنة بالمراحل التي سبقتها، حيث تم تقديم 18 مسرحية بين جزائرية و مقتبسة من كبار المسرحيين، ومن الملاحظ أن المسرح الجزائري اقتبس لأول مرة عرضا مسرحيا وهو "احمرار الفجر" عن أول امرأة جزائرية ألا

[1]. أحمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته وتطوره، غرناطة للنشر والتوزيع، الجزائر، د، ط، 2013م، ص177.

[2]. المرجع نفسه، ص178.

[3]. المرجع نفسه، ص180.

وهي الأدبية أسيا جبار[1]، و أعاد المسرح الجزائري عرض العديد من المسرحيات التي تناولت قضايا الثورة التحريرية.

المرحلة السابعة: مرحلة الركود (1972م _1982م).

بعد سياسة اللامركزية التي انتهجتها الحكومة الجزائرية، بدأت بوادر الركود تلوح في أفق المسرح الجزائري، وذلك إبتداءا من 1970م و الذي نص على إعادة تنظيم المسرح الوطني باعتباره مؤسسة ذات طابع صناعي وتجاري، وهو الشيء الذي أصبح عائق ولم يساعد المسرح الجزائري، مما تسبب في إرتفاع ديونه إلى مليار سنتيم عام 1972م، وبعد ذلك تم إنشاء المسارح الجهوية في كل من وهران و عنابة، سيدي بلعباس و قسنطينة[2].

ورغم كل هذه المصاعب لجأ المسرح إلى اقتباس الأعمال المسرحية، بحيث تم اقتباس 29عملا مسرحيا في ظرف عقد من الزمن[3]، ومن بين ما أنتجته المسارح الجهوية نذكر:

- المسرح الجهوي بقسنطينة بحيث قدم 9مسرحيات نذكر منها الطمع يفسد الطبع ل بان جونسون، و حسناء و حسان لمحمد بن قطاف، واللي يفوت ما يموت لعلاوة وهبي[4].

[1]. ينظر أحمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته وتطوره،غرناطة للنشر والتوزيع، الجزائر، د، ط، 2013م، ص189، 190.

[2]. المرجع نفسه، ص199.

[3]. المرجع نفسه، ص200.

[4]. المرجع نفسه، ص207، 208.

- ❖ المسرح الجهوي بعنابة والذي قدم 10مسرحيات أهمها: الطمع يفسد الطبع التي اقتبسها الهاشمي نور الدين، و المحقور، وسليمان بن عيسى[1].
- ❖ مسرح وهران الذي قدم لنا خلال هذه المرحلة 17مسرحية منها حمام ربي، وحوت ياكل حوت لعلولة، و الأقوال لعبد القادر علولة و العديد من المسرحيات[2].

خامسا/. أعلام المسرح الجزائري:

قدم لنا المسرح الجزائري العديد من المبدعين و الممثلين و المخرجين من خلال قيامهم بدور كبير لهذا المسرح ورعايته ونذكر أهمهم:

رشيد القسنطيني:

ولد رشيد القسنطيني يوم 11نوفمبر1887مفي مدينة الجزائر، كان أبوه اسكافيا، درس القسنطيني في الكتاتيب القرآنية في زنقة بوعكاشة[3]، بدأ تعليمه بالكتاب ثم دخل المدرسة الفرنسية، لما كبر اشتغل نجارا في محل والده، بحيث هاجر في بداية الحرب العالمية الأولى إلى فرنسا لإعانة أسرته، وحين عودته سنة 1926م انطوى إلى فرقة الزاهية لعلالو[4].

[1]. أحمد بيوض، المسرح الجزائري نشأنه وتطوره، غرناطة للنشر والتوزيع، الجزائر، د، ط، 2013م، ص217، 218.
[2]. المرجع نفسه، ص238.
[3]. صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، دار الهدى، عين مليلة/ الجزائر، د، ط، ج1، 2005م، ص62.
[4]. ينظر أحمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته وتطوره، ص362.

مثل أول مرة في مسرحية "زواج بوعقلين"، وقام بتمثيل دوره ببراعة و أصبح نجما ساطعا في زمانه[1]، أنشأ عام 1927م فرقة مسرحية سماها فرقة الهلال الجزائري، قدمت مسرحية " زواج بوبرمة " و اقتبس عشرين مسرحية منها: " زغيربان" و "شرويطو" و بن عمي من اسطنبول و ثقبة في الأرض و بابا قدور الطماع و غيرها من المسرحيات الكثير التي لا تعد و لا تحصى[2].

وكان رشيد القسنطيني مؤلفا وقوالا للكلمات ومغني في آن واحد، وقد سجل للإذاعة أغاني و أسطوانات، وشارك في فيلم سينمائي عنوانه"سرفاتي الرهيبة" سنة 1937م[3]، وإذا أردنا الحديث عن رشيد القسنطيني لا يسعنا القول إلى أن هذا الفنان امتاز في مسرحياته بموضوعات في مسرحياته الوطنية الشعبية، وافت المنية سنة 1944م.

محي الدين باشطارزي:

مغني و ممثل و مؤلف مسرحي، من مواليد 15سبتمبر 1897من بحي القصبة بالجزائر العاصمة، تعلم القرآنية الكريم و اللغة العربية، كان حزاما في الجامع الكبير ثم وسع نشاطه في المساجد الأخرى[4].

[1]. ينظر صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، ج1، ص63.

[2]. ينظر أحمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته وتطوره، ص362.

[3]. ينظر صالح لمباركة، المسرح في الجزائري، ص64.

[4]. أحمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته وتطوره، غرناطة للنشر و التوزيع، الجزائر، د، ط، 2013م، ص362.

كان باشطارزي يغني ضمن فرقته المطربية، ثم التحق بفرق رشيد القسنطيني المسرحية و أسندت له أدوار خاصة بوصلات غنائية، وحقق بذلك نجاحا كبيرا، كما حدث في مسرحية الصّياد و العفريت التي ألفها علالو سمة 1928م[1].

ترك محي الدين باشطارزي أعمالا مسرحية من بينها: " جهلاء مدعين بالعلم"، " فاقوا"، "بني ويوي" ثم " على النيف" و " الخداعين"، عين عام 1947م مديرا لفرقة المسرح العربي بقاعة الأوبرا بالعاصمة إلى غاية موسم عام 1955م 1956م، حيث أغلقت القاعة[2].

ومن العوامل المساعدة في نجاح مسرحية محي الدين باشطارزي هو طرحها للقضايا الشعبية التي كانت باهتمامات الجماهير، وقد أدرك الاستعمار الفرنسي أنّ الموضوعات المسرحية التي تتناول القضايا الاجتماعية و السياسية هي بالضرورة صرخة قوية لإنقاذ الشعب ودفعه للثورة[3]. ابتدءا من الثمانينات دون مذكراته التي تشمل مسيرة المسرح الجزائري من عام 1919م إلى عام 1974م، في ثلاثة أجزاء صدرت خلال أعوام 1969م، 1984م، 1986م، توفي رحمه الله يوم 06 فيفري 1986م بالجزائر العاصمة[4].

---

[1]. أحمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته وتطوره، ص362.

[2]. المرجع نفسه، ص362.

[3]. صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، دار الهدى، عين مليلة / الجزائر، د، ط، ج1، 2005م، ص66، 67.

[4]. أحمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته و تطوره، غرناطة للنشر والتوزيع/ الجزائر، د، ط، 2013م، ص363.

علي سلالي:

هو سلالي علي المعروف ب "علالو"، ممثل ومؤلف مسرحي من الرعيل الأول للمسرح الجزائري ولد في 30 مارس 1902م، بحي القصبة في الجزائر العاصمة أين ترعرع و تلقى تعليمه الأول، دخل مدرسة ساروي بنفس الحي فنال شهادة نهاية الدروس الابتدائية باللغة الفرنسية[1].

عرف علالو بشغفه بالغناء فغنى أغنيات هزلية، وبعد الحرب العالمية الأولى انضم إلى مجموعة المطربين التي كان يترأسها (أدمون يافيل)، وناب عنه محي الدين باشطارزي، مع سنة 1921م بدأ ت الجمعية تنظم حفلات موسيقية بمشاركة المغنيين و المغنيات بمناسبة شهر رمضان[2].

له عدة مسرحيات كثير كانت هذه المسرحيات قصيرة مكتوبة باللغة الدارجة تعالج موضوعات هزلية ذات طابع شعبي أو مأخوذ من الواقع اليومي، حيث لقيت إعجابا كبيرا لدى الجمهور الجزائري، ومن أهم مؤلفاته منها: مسرحية جحا، بالإضافة إلى سبعة مسرحيات أخرى هي: زواج بوعقلين، أبو الحسن أو النائم اليقضان، الصّياد و العفريت بالإضافة إلى عنتر لحشايي و الخليفة والصّياد و حلاق غرناطة، كما كون فرقة الزاهية

[1]. أحمد بيوض، المسرح الجزائري، ص364.

[2]. صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، دار الهدى، عين مليلة/ الجزائر، د، ط، ج1، 2005م، ص262.

للمسرح في موسم عام1925م و 1926م، وألف كتابا حول نشأة المسرح الجزائري سماه "بفجر المسرح الجزائر"، توفي علالو يوم الأربعاء 19 فيفري1992م بالجزائر العاصمة.

أحمد رضا حوحو:

أديب يجيد الفرنسية و يترجم عنها من الشهداء، ولد بقرية سيدي عقبة ببسكرة سنة 1919م، سافر إلى المدينة المنورة سنة 1934م، فكان مدرسا بمدرسة العلوم الشرعية و سكرتيرا بمجلة المهل إبان نشأتها[1]. ثم عاد إلى سيدي عقبة وانخرط في جمعية الشباب العقبي الثقافية، عمل على تنشيط الفن المسرحي ثن انضم إلى جمعية العلماء المسلمين عام 1945م، وعين مديرا لمدرسة التربية و التعليم، ثم مديرا لمدرسة التهذيب بمدينة شلغوم العيد، ثم كاتبا عاما بمعهد عبد الحميد بن باديس[2].

أنشأ سنة 1949م جمعية المزهر للموسيقى و المسرح بقسنطينة و كتب و اقتبس لها، العديد من المسرحيات التي تعرضها[3]، حيث ألف و اقتبس العديد منها:

عنبسة، بائعة الورد، العقاب بالفصحة ثم النائب المحترم، و سي عاشور بالعامية، كما اقتبس أعمال من فيكتور هيغو و مارسيل بانيول، اغتالته المنظمة الإرهابية المسماة باليد الحمراء يوم 19 مارس 1956م بقسنطينة.

[1]. عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، وزارة الثقافة ، الجزائر، د، ط، 2007م، ص178.

[2]. صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، دار الهدى، عين مليلة/ الجزائر، د، ط، ج1، 2005م، ص71.

[3]. المرجع نفسه، ص71.

حسان الحسني:

هو حسان بن الشيخ المعروف ب: حسان الحسني كوميدي كبير و ممثل تلفزيوني و سينمائي قدير، لقب بفنان الشعب، وعرف بسي نعينع ثم اشتهر ب" بوبقرة" من مواليد 24 أفريل 1916م ببوغر دائرة قصر البوخاري في ولاية المدية[1].

كان رفقة محي الدين باشطارزي في مشواره الفني، حيث اشتغلا في مسرحية أحلام حسان، وكانت هذه المسرحية سببا في دخول "بوبقرة" سجن البرواقية نتيجة تحديه للسلطة الاستعمارية، انضم إلى فرقة المسرح العربي بقاعة الأوبرا خلال موسم عام 1947م و 1948م، حيث مثل فيها العديد من الأعمال المسرحية و بعد فترة الاستقلال أصبح نجم التمثيل المسرحي الإذاعي و السينمائي بلا منازع، ومن أهم الأعمال الناجحة لديه نذكر منها: "ريح الجنوب" سنة1966م، و "حسان طيرو" في1968م، و" الأفيون و العصا" 1970م، "وقائع سنين الجمر" سنة 1975م.

مات وهو يمثل في فيلم أبواب الصمت لعمار العسكري في 25ديسمبر 1987م، بمستشفى عين النعجة بالجزائر العاصمة[2].

[1]. ينظر أحمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته وتطوره، ص369.

[2]. المرجع نفسه، ص369.

أحمد توفيق المدني:

من مواليد 01 أكتوبر بتونس، تعلم اللغة العربية و الفرنسية[1]، درس القرآن الكريم في المدرسة القرآنية الأهلية ثم التحق بجامع الزيتونة سنة1913م، دخل السجن بتونس سنة 1915م[2].

وبعد إطلاق سراحه أصبح عضوا بارزا في جمعية العلماء المسلمين و كتب في كثير من المرات في جريدة البصائر، الشهاب تقلد منصب وزير للتعليم و الثقافة في أول حكومة جزائرية مؤقتة[3]، له مجموعة من الأعمال و المؤلفات نذكر منها:

كتاب الجزائر 1931م، جرب ال300عام بين الجزائر و إسبانيا 1968م، وله مذكرات الحاج أحمد الشريف الزهار عام 1981م و كلها مؤلفات في التاريخ، أما أعماله في المسرح حيث نجد من مسرحياته: "حنبعل" عام 1948م، و "عطيل" عام 1950م[4].

[1]. ينظر عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص177.

[2]. ينظر صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، ج1، ص69.

[3]. ينظر أحمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته وتطوره، ص363.

[4]. المرجع نفسه، ص363.

محمد صالح رمضان:

كاتب و شاعر وباحث و أديب من مواليد 24 أكتوبر 1914م[1]، بجهة الأوراس وهناك تعلم الفقه و النحو و حفظ القرآن الكريم درس على يد الشيخ الإمام عبد الحميد بن باديس و درس في مدارس جمعية العلماء المسلمين الجزائر بقسنطينة و تلمسان[2].

وفي سنة 1953م عين مفتشا عاما للمدارس، وخلال عهد الثورة اشتغل في الجزائر العاصمة، كان عضو في صفوف جبهة التحرير وخلاياها السرية[3]، له مجموعة من القصائد و المقالات و القصص وله ألحان الفتوة و ارتسامات عابر سبيل، و رمضانيات (شعر)، الناشئة المهاجرة (مسرحية) و الخنساء[4].

[1]. ينظر صالح لمباركية، المسرح في الجزائر،ج1، ص68.

[2]. بنظر عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص181.

[3]. ينظر صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، ج1، ص68.

[4]. ينظر عز الدين جلاوجي، ص181.

سادسا/. موضوعات المسرح الجزائري قبل الثورة التحريرية1954م:

إنّ للمسرح موضوعات ساهمت في نجاحه و ألقت به إلى قمم المراتب و النجاحات لذلك كانت المواضيع التي تبناها المسرح الجزائري واضحة المعالم و الغاية، ومن هنا يمكننا أن نقسم هذه الموضوعات إلى قسمين متباينين: قسم يخص المسرحيات التي عرضت قبل الثورة التحريرية، وقسم أخر يخص بعد الثورة.

ومن خلال كل من هذين القسمين سنحاول الكشف عن المواضيع التي تبنتها المسرحيات الجزائرية قبل وبعد الثورة.

1/. موضوعات المسرح الجزائري قبل الثورة:

أ. الموضوعات التاريخية:

اعتمد المسرح الجزائري على التاريخ باعتباره الركيزة الأساسية لكل أمة من الأمم بحيث تنوعت المواضيع التاريخية في المسرحية الجزائرية منها ما هو مأخوذ من التاريخ العربي القديم، وبعضها الأخر متطلع على التاريخ العربي الإسلامي وعليه سنقسم هذه الموضوعات التاريخية إلى قسمين: قسم يتحدث عن موضوعات من التاريخ القديم، وقسم أخر يتحدث عن موضوعات من التاريخ العربي الإسلامي

1. موضوعات من التاريخ العربي القديم:

إنّ المسرح الجزائري التاريخي كان في الغالب، يتحدث عن تاريخ الأمة و استحضار أمجادهم و بطولاتهم، محاولين الإقتداء بهم و إتباع مآثرهم، و كان هدفهم تنبيه الجماهير الجزائرية لكي يسيروا على طريقة أجدادهم، و التذكير بها و ذلك من شأنه أن يوقظ في النفس الحمية الوطنية[1].

ومن أهم المسرحيات التاريخية التي كان لها صدى في هذه الفترة هي المسرحية التاريخية بعنوان "يوغرطة" لمؤلفها عبد الرحمان ماضوي سنة 1952م[2].

بالإضافة إلى مسرحيات أخرى تستحضر بطولات و التاريخ العربي القديم مثل مسرحيتي التي قدمهما "جورج الأبيض" وهما "صلاح الدين الأيوبي" و "ثاراث العرب"، والتي أثرتا في المثقفين الجزائريين و دفعتهم إلى الابتكار و الإبداع[3]، ومن المسرحيات التاريخية أيضا "عنبسة" أحمد رضا حوحو و مسرحية "امرأة الأب" لأحمد بن ذياب 1952م، و لرواية "الثلاثة" لصاحبها محمد البشير الإبراهيمي[4].

[1]. صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، دار الهدى، عين مليلة/ الجزائر، د، ط، ج2، 2005م، ص17.

[2]. ينظر عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص45.

[3]. أنيسة بركات درار، أدب النضال في الجزائر منذ سنة 1945م حتى الاستقلال، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د، ط، 1984م، ص192.

[4]. ينظر عز الدين جلاوجي، ص17.

2. التاريخ العربي الإسلامي:

التاريخ العربي حافل بالبطولات و المواقف الإنسانية الكثيرة التي لا تعد ولا تحصى، و ذلك ما جعل الكثير من الأدباء و الكتاب يعودون أدراجهم إلى تاريخهم العربي الإسلامي و استلهام منه ليأخذو منه مواقف و أفكار يطرحونها للمجتمع الذي يعيشون فيه[1].

إنّ النصوص المسرحية الجزائرية التي قدمت قبل الثورة إذا تطلعنا في عناوينها، توحي لنا اهتمام الكتاب بتراثهم العربي و خير دليل على ذلك تقديمهم مسرحيات من التاريخ العربي الإسلامي أهمها:> مسرحية"الخنساء" و "أمير الأندلس"، و "صلاح الدين الأيوبي" و "طارق بن زياد" و " وصنيعة البرامكة"[2].

ب . الموضوعات الاجتماعية:

من المؤكد أن المسرح الجزائري نشأ في أحضان المجتمع، لذلك كانت مسرحياته تعبر عن هموم و آلام و مشاكل الفرد و المجتمع، لذلك يرى الكثير من الأدباء أن المسرح الجزائري هو مسرح اجتماعي بالدرجة الأولى، و ذلك لأن أول مسرحية جزائرية عرضت هي مسرحية "الشفاء بعد العناء" لطاهر على الشريف سنة 1921م، ثم "خديعة الغرام"

[1]. صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، دار الهدى، عين مليلة/ الجزائر، د، ط، ج2، 2005م، ص27.

[2]. المرجع نفسه، ص28،29..

عام 1924م[1]. وهذه المسرحيات جلها تعالج موضوعات اجتماعية مثل الآفات الاجتماعية و غيرها.

ثم تأتي فترة علالو و رشيد القسنطيني وم حي الدين باشطارزي الذين كتبوا موضوعات اجتماعية ذات سمة شعبية بسيطة، بحيث اعتمدوا على الإرتجال و الفوية في اعمالهم سواءا باللغة العربية الفصحى أو بالعامية[2]، ولعل المسرحيات التي ظهرت في أعقاب الحرب العالمية الثانية كانت أكثر نضجا وتطورا، سواء من الناحية الأسلوبية أو الشكلية و حتى اللغوية، فهذه المسرحيات تميزت أولا بالأسلوب الأدبي الراقي و باللغة العربية الفصحى التي تفهم في جميع أنحاء الجزائر، كما تفهم في جميع الأقطار العربية الأخرى[3].

بحيث كتب البشير الإبراهيمي مسرحية "رواية الثلاثة" التي عالج فيها ظاهرة البخل و الشح، و مسرحية "امرأة الأب" لأحمد بن ذياب و التي تدور أحداثها عن إبراز المشاكل الكثيرة التي يعانيها المجتمع، حيث تروي المسرحية مشكلة اليتيم و مكر النساء مع أولاد أزواجهم، بالإضافة إلى فساد المجتمع و الشعوذة.

[1]. وعلام رمضاني، المسرح الجزائري بين الماضي و الحاضر، المكتبة الشعبية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ص14.

[2]. صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، د، ط، ج2، 2005م، ص09.

[3]. المرجع نفسه، ص09.

ومن المسرحيات التي تعالج مشاكل اجتماعية بأسلوب ساخر و كوميدي و التي نذكر منها: "البارح و اليوم" و "تكار الخير"و "الفلوس"، و "دار المهابل" و"مصايب بوزيد" و "المشحاح"[1]، و كلها تعالج موضوعات اجتماعية.

2/. موضوعات المسرح الجزائري بعد الثورة التحريرية:

1. النص النضالي:

يعد الفن المسرحي وسيلة تعبيرية هامة، لأنه يحمل رسالة اجتماعية هادفة لطالما كان المرآة العاكسة لهموم المجتمعات، و إذا نظرنا إلى النصوص المتوفرة لدينا و التي ألفت إبان الثورة قليلة جدا و ذلك راجع لعدة أسباب عديدة منها أنّ الإهتمام بالفن المسرحي في الفترة الممتدة من 1954م إلى 1962م كانت ضئيلة جدا، وذلك نتيجة الظروف التي كان يعيشها الشعب الجزائري مع الاستعمار، فهناك من الكتاب من دخل السجن و البعض الأخر غادر أرض الوطن، كما تقلص نشاط الفرق الفنية و تقلص نشاطها و إندثر[2].

ومن المسرحيات النضالية نذكر منها: "مصرع الطغاة" لعبد الله الركيبي وهي مسرحية نضالية، فكرتها الأساسية هي تصوير نضال البطل الملتزم بقضية بلاده و تحريرها مع

[1]. ينظر صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، ج2، ص09.

[2]. المرجع نفسه، ص39.

الإستعمار الفرنسي، بينما يعرض عبد الحليم رايس مسرحية "دم الأحرار" و التي أولت اهتماما بالفدائيين[1].

2. المسرحية الاجتماعية و السياسية:

بعد حدث الإستقلال سنة 1962م و القضاء على المستعمر الفرنسي، كان لا بد على المسرحيين و المثقفين أن يتبنوا طريقة جديدة، وذلك من أجل مواكبة التحولات السياسية و الإقتصادية التي تمر بها البلاد، فتناول الكتاب القضايا الاجتماعية السياسية في المسرح من أجل التعبير عن إديولوجية خاصة[2]، بحيث تناول مواضيع الابتزاز و الحقرة و الفقر و غيرها من جراء تفشي ظاهرة الأمراض البيروقراطية و تتجسد هذه الآفات في المسرحيات التالية: "الغولة" و "البوابون" لرويشد و مسرحية "الانتهازية " لمحمد مرتاض، أما المحور الثاني من الموضوعات ما نجده يتعلق بنظام الحكم و الحكام، و فساد الإدارة الجزائرية بعد الاستقلال و يبرز ذلك في مسرحية "في انتظار نوفمبر جديد" للجنيدي خليفة[3]، و غيرها من المسرحيات ذات الطابع السياسي.

[1]. ينظر صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، ج2، ص60،40.

[2]. المرجع نفسه، ص76.

[3]. المرجع نفسه، ص77.

سابعا/. خصائص المسرح الجزائري:

تعددت العوامل التي ارتبطت بظهور المسرح الجزائري و التي كان لها تأثير كبير في طرق و أنواع الكتابة المسرحية في الجزائر، ومن هنا يمضي الأستاذ مصطفى كاتب فيعدد سمات المسرح الجزائري فيما يلي[1]:

- ❖ أنه ظهر من خلال العرض الشعبي، مرتبطا بذوق الجماهير الشعبية الغير مثقفة، حيث كان الإسكتشات الأولى تقدم في مقاهي الأحياء المزدحمة بالسكان.
- ❖ أنه مسرح ارتبط بالغناء، وبلغة خفيفة قادرة على توصيل الفكرة و التعبير الفني و إرضاء ذوق المتفرج، ومن جهة أخرى فالغناء ارتبط بالفكاهة ايضا، ولذا غلبت سمة الفكاهة على طريقة الأداء حتى في طريقة المسرحيات الجدية.
- ❖ أنه مسرح شعبي غير مثقف، بقي بعيدا عن رجال الأدب حتى أنّ بعض هؤلاء حينما جربوا الكتابة المسرحية، لم تكن نصوصه صالحة للتقديم، و لذا بقيت أعمالا أدبية نشرت في الكتب و المجالات.
- ❖ إنّ الممثلين أنفسهم الذين اضطلعوا بمهمة كتابة النص المسرحي وكان بعض هذه النصوص يوضع شفهيا بواسطة أحد الممثلين ثم تجرى كتابته في وقت لاحق من قبل زملائه، كما كان يحدث في حالة رائد المسرح الجزائري رشيد القسنطيني، لهذا ارتبط النص المسرحي ارتباطا عضويا و بالعرض فقط[1].

[1]. علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، ط2، 1990م، ص460.


الفصل الثاني

أولا/: تعريف الحوار:

ليس هناك تعريف جامع و محدد للحوار، يمكننا من جعله تعريف متفق عليه، غير أن الدارسون و الباحثون يؤكدون على وجود مميزات يتميز به عن غيره من الأنماط الأخرى، لذلك اختلفت تعريفاتهم لهذا النمط و اختلفت وجهاتهم له، و سنورد فيما يلي أهم التعريفات سواء كانت في المعاجم اللغوية أو في الكتب النقدية.

أ. لغة: فقد ورد في منجد اللغة والأعلام في مادة "ح، ا، و، ر" أنّ الحوار من مادة حاور، محاورة، حوار، محاورة، حوار أو حوارا بمعنى الإجابة و ترجيع الكلام، فنقول حاوره، أي جاوبه و راجعه و المحاورة الكلام، و تحاور القوم أي تراجعوا الكلام و تجاوبوا[1].

وقد جاء أيضا أنّ "المحاورة": هي حسن الحوار ومنها أيضا كلمته فما رد على محورة "أي الكلام"[2]، فهي تعطي في طياتها دلالة خلقية تتعلق بكيفية الحوار و آدابه، و تتسع دلالة الحوار معجميا فتكون بمعنى جادله[3].

و الجدال يعطي فرصة القول و المراجعة بين المتحاورين ومن هنا فإن دلالة الجذر اللغوي " حور" بمعنى الرجوع تتفق كثيرا مع دلالة الحوار، و إن كانت الأولى أعم و

[1]. ابن منظور، لسان العرب، إعداد يوسف خياط، نديم مرعشلي، دار صادر، و دار لسان العرب، بيروت، د، ط، د، ت، ج1، ص750.

[2]. الزمخشري، أساس البلاغة، جار الله أبي القاسم محمود بن عمر، تحقيق عبد الرحيم محمود، دار المعرفة، بيروت، د، ط، ص98.

[3]. المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، القاهرة، ط3، د، ت، ج1، ص212.

أشمل للأشياء و البشر، فإن الثانية تقتصر على الحوار بين البشر غالبا، فالرجوع عن الشيء و إلى الشيء، يدخل ضمن معطيات الحوار، فالحوار يعطي الفرصة لتعديل الرأي و الرجوع عن مواقف و أمور، وهذا ما أشارت إليه المعاجم اللغوية " فحوار الكلام أي غيره"[1]، التغيير يكون تبعا لمستجدات في العقل أو الحياة أو الأشياء وهذا ينبغي الرجوع أيضا.

ب . اصطلاحا: و الآن نتطرق إلى مفهوم الحوار في الاصطلاح ونعرف الحوار بأنّه مناقشة بين الأشخاص سواء كان الحوار بهدوء و احترام أو بتعصب اتجاه رأي معين، ولهذا نجد أنّ الحوار مطلب من مطالب الحياة الأساسية، فهو طريقة يتم التواصل بين الأشخاص لتبادل الأفكار و فهمها، وإذا أردنا التعمق أكثر في الحوار فنتوصل في النهاية إلى نقطة أساسية ألا وهي أن القرآن الكريم قائم على الحوار وهذا ما نجده في " سورة الكهف"، ورد فعل يحاور مرتين لقوله تعالى: " وكان له ثمر فقال لصاحبه و هو يحاوره أنّا أكثر منك مالا و أعز نفرا" الآية 34[2].

و لقد جاء في المعجم المسرحي أنّ الحوار " هو شكل من أشكال التواصل يتم فيه تبادل الكلام بين طرفين و أكثر"[3].

[1]. المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، القاهرة، ط3، د، ت، ج1، ص212.

[2]. سورة الكهف، الآية 34.

[3]. ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان الناشرون، ط1، 1997م، مادة "حوار"، ص175.

وعلى هذا الأساس فإنّ الحوار هو أداة التخاطب في الخطاب المسرحي و هو السّمة التي تشيع الحياة و الجاذبية في المسرحية، بحيث نلمح كلما ذكرت المسرحية ذكرت معها كلمة الحوار، باعتباره أهم عنصر فيها وذلك لأنّ الحوار أداة المسرحية، فهو يعرض الحوادث و يخلق الشخصيات و يقيم المسرحية من بدايتها إلى ختامها[1].

لذلك نجد أنّ التأليف المسرحي يعتمد اعتمادا كليا على الحوار، في حين يمكن للأعمال الأدبية الأخرى سواءا كانت شعرا أو نثرا أو قصيدة أو قصة ....الخ، أنّ تستغني عنه، لذلك يعتبر الحوار الأرضية التي تميز المسرحية عن سائر الصور الأدبية الأخرى من حيث أنّ المسرحية لا تأخذ الشكل النهائي إلا عن طريق الحوار في خشبة المسرح[2].

بالإضافة إلى تعريف آخر للحوار يشمل جميع جوانبه وهو أنّ الحوار ظاهرة أدبية تشمل كل نواحي الحياة المختلفة لأنّه يمثل الحديث و الكلام الدائر بين الناس، وهو اشتراك الطرفين أو أكثر في الإحساس بموقف معين يشارك فيه الملقي و الملتقي في إبداء رأي معين أو طرح فكرة غالبا ما تكون فيها الآراء متضاربة[3].

---

[1]. توفيق الحكيم، فن الأدب، دار مصر للطباعة، د، ط، 1952م، ص142.

[2]. عادل النادي، مدخل إلى فن كتابة الدراما، مؤسسة عبد الكريم عبد الله، ط1، تونس، 1987م، ص28.

[3]. ليلى محمد ناظم الحيالي، جمهرة النثر النسوي في العصر الإسلامي و الأموي، مكتبة لبنان الناشرون، ط1، بيروت/ لبنان، 2009م، ص42

ثانيا/. أنواع الحوار:

تتعدد أنواع الحوار كتعدد أنواع الكلام و لقد ورد الحوار في المسرح سواءا كان عرضا على الخشبة أو نصا مسرحيا و ذلك بغية الكشف عن الحدث المسرحي و الشخصية المسرحية، ولقد كان الحوار المباشر هو السائد في التواصل الإنساني، و هناك أيضا حوار غير مباشر الذي يكون بين النفس الإنسانية وبين ذاتها، فأصبح العمل المسرحي يتضمن نوعين من الحوار هما الحوار الداخلي و الحوار الخارجي بالإضافة إلى أنواع أخرى.

أ. الحوار الخارجي(الديالوجي): وهو ذلك الحوار الذي يكون بين شخصين أو أكثر من الشخصيات على خشبة المسرح، حيث يعتبر الشكل أكثر انتشارا في المسرحيات، حيث نجد أنّ الشخصيات تستمع لبعضها البعض أثناء الحوار وهذا يكون بصيغة " أنا" تخاطب "أنت" بنظام الدور، فتوجه شخصية ما الحديث إلى شخصية أخرى، فتنصت ثم تجيب بدورها إلى المتكلم، فهو صوتان لشخصيتان مختلفتان[1].

ونجد هذا النص من الحوار في مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع لأحمد بن قطاف، بحيث يجري حوار بين الشخصيات التي سنتطرق إليها الآن، وهو الحوار الذي دار بين " العابد" و" المسعى" وهما الشخصيتان التي جاءتا في هذه المسرحية وهذا الحوار جاء على النحو التالي:

[1]. عز الدين جلاوجي، الحوار في النص المسرحي، مجلة العلوم الإنسانية، العدد 44، 2015م، مجلد ب، ص33.

المسعى: (بتأسف)..... الله يداوي الأحوال و يلطف بعباده....

العابد: .... آه..... العابد.... ما شفتكش في الجامع.....؟

المسعي: زرتني مسألة و حيرتني ....

المسعى: خير إنّ شاء الله.....

العابد: يالمسعى ما جاش في بالك..... و ليدك الشهيد، يرجع كاش نهار يطبطب في الباب و يتلاح عليه يحضن.

المسعى: (بعده سكته) واش نقلك يا أوخي العابد ..... و الله ثم و الله يا خيال و ليدي ما فارقني طوال هاذي المدة ..... كلما يتحط فطور و لا عشا تلقائي نحوس عليه يمين و شمال، نستنا فيه يلحق بينا .... كلما نفتح الباب تهز قلبي ونقول هو .... كلما وقف واحد عند راسي نشوف وجهة ..... آه يالو كان يرجع لعزيز اللي فقدناه ونموتو احنا حياتنا و هوما غايبين يا ابن أمي، ماعنده لذة ما بقالوا معنى...

العابد: راني نهدر معاك بالمجد يالمسعى....

المسعى: علاه راني نتمسخر؟ وفي مقام كهذا يجوز التمسخير آ العابد؟ إذا ألحقت الدعوة للشهداء ما بقاش مضرب للتمسخير[1].

[1]. أحمد بن قطاف، مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع، نص مخطوط، المسرح الوطني الجزائري، ص06.

وعليه فالحوار الذي دار بين العابد والمسعى ما هو إلا حوار خارجي بين شخصيتان تتحدثان عن الألم و الوجع من خلال فقدان فلذة كبدهما، و المعاناة التي يعيشانها وهما وحيدان بدون أولادهما، فهذا النوع من الحوار يقوم بجلب انتباه المتلقي مما يجده من تأثير و رغبة في مواصلة الحوار.

ب . الحوار الداخلي(المونولوجي):

وهو الحوار الذاتي أو الوجداني يختلج وجدانيات الشخصيات المسرحية، تظهر الشخصية على الخشبة فهو حوار بين الشخصية و ذاتها و يختلف عن الحوار الخارجي أو العلني.

فهو يعني الحديث المنفرد الذي يضطلع به شخص واحد على الخشبة في صوت مسموع، حيث تعبر الشخصية عن أفكارها الداخلية العميقة و دوافعها أو تهدف إلى إخبار المتفرجين بمعلومات مفيدة ومعينة ترتبط بما يجري في المسرحية[1].

أي أنّه خطاب الذات بصيغة "أنا" تخاطب "أنا"، أو حديث نفسي للنفس بطريقة مسموعة أو ملفوظة أو غير مسموعة، بحيث تقوم الشخصية بالتعبير عن أفكارها الباطنية، القريبة من اللاوعي و هي تقنية حوارية يسمح بها الكاتب لشخصياته يعبر عن دواخلهم و مكبوتا تهم بأنفسهم[2].

[1]. عز الدين جلاوجي، الحوار في النص المسرحي، مجلة العلوم الإنسانية، العدد 44، 2015م، المجلد ب، ص33.
[2]. المرجع نفسه، ص33.

ج . الحوار الروائي:

يعد الحوار الروائي وسيلة تقنية، يستخدمها الكاتب لأغراض عدة، والتي تسمح بالتعامل مع اللغة بصورة أكبر، فالكاتب يولي اللغة أهمية كبيرة، ونجد أن الحوار الروائي يخضع للسرد و التلميح أحيانا.

وهذا ما يذهب إليه "هيام شعبان" أن النص الروائي في إطار استكمال عمارته التشكيلية ليس سردا ووصفا فقط، بل هو عبارة شبكة تنقلات بين الكثير من التقنيات المتاحة القادرة على بلوغ حالة تشكيل جمالية للعمل الروائي لا بديل لها، و الحوار أحد هذه التقنيات المركزية إذ يعد وسيلة يلجأ إليها الراوي لكسر الزخم الحاصل في فعل السرد[1].

بحيث نجد أن الحوار الروائي يتميز عن الحوار المسرحي بكونه محصور في إطار اللغة فقط يقول لطيف زيتوني: الحوار الروائي بعيد عن المجانية لأنه محكوم بحاجة النص إليه أي بالدور الذي يؤديه تبادل الكلام في رسم الشخصيات، و تفسير الأحداث وهو بعيد عن العفوية بسبب طابعه الأدبي، وقيود اللغة و الأسلوب و التراكيب النحوية النحوية، بسبب تحرره من مراعاة الجليس ومن الظروف الواقعية المرتبطة بمكان الحوار ومنه أطرافه، فهو حوار وهمي تحضر العلاقة بين أطرافه في معطيات النص و يقتصر

[1]. محمد صابر عبيد، سوس البياتي، جماليات التشكيل الروائي، دراسة في الملحمة الروائية، عالم الكتب الحديث للنشر و التوزيع، إربد/ الأردن، ط1، 2012م، ص247.

العامل الخارجي على البديهية، أي ما يتوقع الكاتب من القارئ أن يقبله سلفا قياسا على الواقع.

في حين ينهض الحوار بوظائف متعددة في الرواية الجديدة، فنجده يوظف في الحديث و الإبلاغ عنه، بالإضافة إلى تركيزه على الشخصية و الكشف عن حالتها النفسية[1]. بحيث لا تقتصر وظيفة الحوار على الكشف عن طبيعة هذه الشخصية وعن حالتها المادية و الاجتماعية و النفسية، ولكنه يكشف في الوقت نفسه عما وراء هذه الأبعاد الثلاثة، فنحن لا نعرف سلوك الشخصية فحسب و إنما ندرك حقيقة إقدامها على هذا الفعل دون سواه، فالحوار الروائي الفعال هو الحوار الذي يرفع الحجب عن عواطف الشخصية وعما يختلج في نفسها و شعورها الداخلي اتجاه الأحداث و الشخوص وبطريقة تخلو من الافتعال[2].

د. الحوار الخطابي:

يتجلى الحوار الخطابي في المسرحيات التي تعالج موضوعات سياسية و الدين، فتجلى بالأساليب الخطابية، كما يعرف هذا النوع من الحوار الخطابي في المواقف الحماسية و البطولية و الافتخار بالوطن.

وعلى هذا النحو يرى " محمد غنيمي هلال" أنّ لأخطر ما يكون على لغة المسرح أن تكون خطابية و ذلك حسن يستقر القارئ أو المتفرج أنّ الشخصية لا تتوحد بجديتها إلى

[1]. هيام شعبان، السرد الروائي في أعمال نصر الله إبراهيم، دار الكندي للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، 2004م، ص213.

[2]. المرجع نفسه، ص213.

الشخصيات المسرحية الأخرى بل إلى المتفرجين و كأن الكاتب ينسى عمله الفني ليعبر عن رأيه مباشرة لجمهوره[1].

ولذلك يجب على الكاتب أن يكون ذكيا عند استعماله للحوار الخطابي بحيث يجب عليه عدم الإكثار من الحوار الخطابي و لا يطيل فيه لكي لا تصبح هذه الأساليب الخطابية مملة، و يجب أن تكون أكثر تعبيرا بما يختلج في نفسية الشخصية أو الشخصيات المسرحية.

لذلك يرى " عز الدين جلاوجي" أن الحوار في النص المسرحي يجب أن يكون قصيرا قدر ما يستطيع الكاتب لأن طوله يؤثر على قارئه و المستمع إليه، فتحول الشخصية أمامه من شخصية مسرحية فاعلة إلى شخصية خطيب تجلده بجماله المتتالية[2].

فإذا وجدت أن هذه الفكرة طويلة لا تعرض إلا بالكلام الطويل، وجب على الكاتب أن يقطع حديث الشخصيات الأخرى ليمنحها حيوية قوية و يزيل عنها الرتابة المملة[3].

فهناك عدة مسرحيات جزائرية استعملت أسلوب الحوار الخطابي و لعلى من أهمها مسرحية "باب الفتوح" للكاتب " محمد واضح" الذي استخدم الطابع الخطابي في مسرحيته حيث تلونت مسرحيته بالون الخطابي إذ يقول في مسرحيته:

---

[1]. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت، 1982م، ص142.

[2]. عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، وزارة الثقافة، الجزائر، د، ط، 2007م، ص165.

[3]. المرجع نفسه، ص165.

أبو سفيان: أبشري يا هند، أبشري .

هند: (متطلعة)، بشرى خير يا أبا سفيان.

أبو سفيان: أبشري مالي أراكي لا تستبشرين؟

هند: ما الخبر؟ قل لي ما البشرى؟

أبو سفيان: حتى أرى دلائل الرضى على محياك.

هند: كيف تريدني؟

أبو سفيان: نعم، نعم.

هند: أنت جاد، أم أنت تمازح؟

أبو سفيان: كلاهما.

هند: (مباغتة) ماذا؟....الخ[1].

فالملاحظ في هذه المسرحية أنها لا تتجاوز السطر الحواري الواحد في معظم الأحيان، وهذا دليل على استخدام الكاتب الحوار القصير بدل الحوار الطويل.

[1]. محمد واضح، باب الفتوح، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر، 1976م، ص09.

❖ باب الفتوح: مسرحية تاريخية دينية، تتناول لحظة تاريخية من لحظات الدين الإسلامي، وهي لحظة فتح مكة، بطلتها هند بنت عتبة، إذ تكشف الصراع مع زوجها أبي سفيان الذي طالبته بالتصدي لجيش الرسول عليه الصلاة والسلام، لكنه رفض لأن ه كان قد أعلن إسلامه دون علمها، فتنتهي المسرحية بإسلام هند وندمها على ما فعلته من قبل، وهي قتلها لعم الرسول عليه الصلاة والسلام حمزة.

وهذا ما ذهب إليه الدكتور " شايف عكاشة" عندما اعتبر أنّ الكاتب جذا بحواره حذو الطابع الخطابي مما جعلها، أي المسرحية تكون سطحية و ذلك بسبب تركيز الكاتب على الوقائع التاريخية، وجنوحه إلى الموعظة التي يمكن أن نستخلص منها كتحول بيت أبي سفيان الذي كان طاغية متجبرا إلى مأوى آمن للمسلمين أثناء فتح مكة[1].

هـ . الحوار السردي:

الحديث عن الظاهرة السردية في الحوار المسرحي، يجرنا أولا إلى تحديد مفهوم السرد، و علاقته بالخطاب المسرحي، وما مدى حضوره فيه من جهة، و ما علاقته السرد بالطابع الحكائي من جهة أخرى للمحادثة المسرحية من جهة أخرى، وعليه نجد أن الدكتور " حميد الحمداني" يرى بأن الحكي يقوم على دعامتين أساسيتين أولهما يجب أن يحتوي على قصة ما تضم أحداث معينة، وثانيها أن يعين الطريقة التي تحكى بها تلك القصة، و تسمى هذه الطريقة سردا، ذلك أن قصة واحدة يمكن أن تحكى بطرق متعددة، فيبنى بذلك الظاهرة السردية ثلاثة الراوي، القصة، و المروي له، ويخلص فيه النهاية إلى أن السرد هو الكيفية التي تروى بها القصة عن طريق هذه القناة نفسها، و ما تخضع له من مؤثرات بعضها متعلق بالراوي و المروي له، والبعض الأخر متعلق بالقصة ذاتها[2].

[1]. شايف عكاشة، مدخل إلى عالم النص المسرحي الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1991م، ص66.

[2]. حميد الحمداني، فعل توليد الدلالة، المركز الثقافي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 2003م، ص87.

وعليه فإن الحوار السردي في المسرحية ما هو إلا حكي قصة من الماضي أو حكي قصة قد تحدث في المستقبل وهذا ما لأكسب الحوار الدرامي صفة السردية، فأطلقت عليه الحوار السردين و الذي يتجلى بكثرة في المسرحيات الجزائرية وذلك بأن تقوم إحدى الشخصيات المسرحية بسرد قصة أو حدث.

ونجد أن الغاية من الحوار السردي هو تقديم معلومات للجمهور و التي يجب أن يعرفها لكي تتضح الشخصية أكثر، و لكن تبقى الميزة الخاصة للحوار السردي في الخطاب المسرحي أنه متعلق بالماضي مثلما هو متعلق بالمستقبل، ومن أهم المسرحيات التي استخدم فيها الحوار السردي نجد مسرحية " الدالية" لصاحبها عز الدين ميهوبي[1]، عندما خاطب " الهايم" وهو شخصية في المسرحية، السلطان " بلارج" قائلا: بصح السؤال إنتاعي هو إذا كان واحد اطلع لكوكب من الكواكب، ومات كيفاه نديرو باه ندفنوه، و ما موقف المذاهب الأربعة من القضية[2]. فالهايم هنا تجده لا يحدث السلطان وحده، بل يشرك الجمهور في هذا الحوار وفي هذه الحيرة والدهشة، فالهايم هنا يستبق الأحداث و ذلك من خلال توقعه لحدوث قضية قد تقع في المستقبل.

ويتجلى الحوار السردي في حوار السلطان "بلارج" مجيبا عن سؤال " الهايم": وينها إلى خلقت الأولى الدالية و لا العنب"

[1]. عز الدين ميهوبي، مسرحية الدالية، مخطوطة المكتبة الوطنية الجزائرية، ص49.

[2]. المرجع نفسهن ص48.

الهايم قائلا: الدالية كي زدت لقيتها معرشةن فيها العنب، بصح الناس قالوا بلي الدالية كانت عنقود عنب، جابوه من الخشبة و حطوه لستين يوم تحت التراب، بدا يطلع و يكبر حتى و لا دالية و إذا كذبتني روح تقرا الكتب نتاع ابن خلدون، تلقى فيها كل شيء[1].

فإذا أمعنا لهذا الحديث و هذا الحوار نلاحظ فيه بعض المعلومات المفيدة، ومن هنا يمكن أن نقول بأن الحوار السردي في هذا المقطع يقدم معلومات مفيدة و ثقافية للمتفرجين أو لعامة الجمهور، حتى وأن كانت هذه المعلومات غير صحيحة وصادقة، فهدف هذا الحوار شد انتباه المتفرج.

و. الحوار الدرامي:

يعتبر الحوار الدرامي من أهم العناصر الفعالة و الحيوية التي يقوم عليها بناء المسرحية فمن خلاله يستطعمون المضمون، و يستطيع أن يعبر عن نفسه، و إذا كانت الحبكة بمواقفها تمثل الهيكل العظمي للمسرحية، فالحوار هو اللحم و الخلايا و الشرايين التي تملأ هذا الهيكل و تمده بالحياة، وعندما تعجز الحبكة عن الانطلاق و التطور يبرز دور الحوار لإسعافها و إطلاقها من عالمها مما ساعد على استمرار المسرحية[2].

فالكاتب المسرحي يعتمد على الحوار كأفضل أداة للكشف عن داخل الشخصية و تحليلها و التعليق عليها.

[1]. عز الدين ميهوبي، مسرحية الدالية، مخطوطة المكتبة الوطنية الجزائرية، ص48.

[2]. نبيل راغب، موسوعة الإبداع الأدبي، مكتبة لبنان الناشرون، ط1، لبنان، 1996من ص142،141.

لا يتوقف مدى نجاح العمل المسرحي أو فشله بمدى توقف الكاتب في استغلال الحوارن بحيث لا يدخل به في دائرة مغلقة تقترب به من أسلوب النقاش أو الجدل أو لغلة الحديث اليومي بين الناس[1].

أي أن الكاتب لا يستخدم غي حواراته الألفاظ و التعبيرات التي يستخدمها العامة من الناس في أحاديثهم اليومية، فالنقاش و الجدل و الثرثرة كلاهما وسائل تخضع لأسلوبنا المعيشي البحت، أما الحوار الدرامي فلا بد أن يتمثل لحتميات الفن ووضعياته حتى يكون ذو أثر وظيفي في إقامة البناء الدرامي، وذلك باستغلال عامل التطور الحيوي الذي ينقلنا من حالة إلى حالة ومن موقف إلى موقف آخر، ثم يصعد بنا إلى قمة الأحداث[2].

ومنه فإنّ الحوار الدرامي يختلف عن الجدل و النقاش و الثرثرة، لأنه يخضع للتطور الحيوي اللازم لكل عمل فني، بحيث يجعله عملا نابضا بالحياة و القوة بالاعتماد على الإيقاع و الجرس و الإيحاء و التطور الذي يساعد على كشف الشخصيات وتطور الأحداث في العمل المسرحي.

[1]. نبيل راغب، موسوعة الإبداع الأدبي، مكتبة لبنان الناشرون، ط1، لبنان، 1996م، ص142،141.
[2]. المرجع نفسه، ص143،142.

ع . الحوار المصطنع:

وهناك أيضا نوع من الحوار المصطنع لأنّ دور المحاور فيه لا يتجاوز الرد و الموافقة و السؤال لتحريض الكلام، أي أنّ الحوار في هذه الحالة لا يهدف إلى التواصل الفعلي بين شخصيتين و إنما يكون مجرد حجة لإبلاغ المتفرج بمكنونات الشخصية، وهذا إما يلغي أحد شروط الحوار وهي التبادل بين طرفين (أنا و أنت)، ز في هذه الحالة يمكن استبداله بمونولوغ أو الاستغناء عن الطرف المخاطب نهائيا فيه، وهذا النوع من الحوار يقبل ضمن الأعراف المسرحية إذ نجده في المقدمة حيث يكون وسيلة درامية لتعريف المتفرج بعناصر الحدث الضرورية، وفي المقاطع التي يقضي فيها البطل بمكنونات نفسه إلى الصديق أو كاتم الأسرار[1].

ي . الحوار ذو الطابع الغنائي:

و يدور غالبا بين العشاق، وهو من تأثيرات الأوبرا على المسرح، وله في هذه الحالة وظيفة خاصة هي التعبير عن المشاعر، لذلك لا تنطبق عليه شروط الحوار المسرحي كلها.في بعض الحالات يتم الحوار بين إحدى الشخصيات و المتفرجين مما يجعلهم طرفا في الحوار، وهذا ما نجده بشكل في مسرح الأطفال و عروض الدمى[2].

[1]. ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان الناشرون، ط1، 1997م، ص176،177.
[2]. المرجع نفسه، ص177.

ثالثا/. خصائص الحوار:

للحوار مجموعة من الخصائص العديدة ولكي يتحقق للحوار جميع وظائفه كان لابد له أن يتميز بما يلي:

– مناسبة اللغة لموضوع المسرحية: فالمسرحية ذات الموضوع التاريخي يختلف أسلوب لغتها عن أسلوب الموضوع الواقعي، ولغة المأساة تختلف عن لغة المسرحية الكوميدية، و أسلوب المسرحية التاريخية التي تدور أحداثها في العصر الجاهلي تختلف عن مسرحية تاريخية من العصر العباسي أو العثماني.

– أنّ يتلائم الحوار مع الشخصية: فلغة المثقف غير لغة الجاهل، ولغة الفلاح، غير لغة ابن المدينة، ولغة المثقف المتبجح بثقافته غير لغة المثقف المتواضع.

– أنّ يكون رشيقا و ذو إيقاع جميل: فطول الجملة أو المقطع يؤدي إلى ضياع المعنى، و الجمل التي ليس فيها إيقاع موسيقي جميل لا تفتن المتفرج أو القارئ، ونحب أن ننبه إلى أنه إذا كان الإيقاع الموسيقي في الشعر مفروضا على الشاعر، فإنه في المسرح أكثر فرضا ووجوبا، فهو كلام يمتد على مدى ساعة أو أكثر، وإذا لم يحفل بالموسيقى الداخلية الخفية، فإنّ المتفرج يضيق به مهما برع الممثل في أدائه.

– أنّ يكون الحوار مساعدا للممثل على الإلقاء، وذلك بالابتعاد عن الحروف التي لا تتلائم إذا تجاورت مثل: القاف و الكاف، الشين، السين و الابتعاد عن الكلمات التي ترهق حنجرة الممثل[1].

– الإقتصاد: إذا ترك المؤلف شخصياته تتحدث بإسهاب و تندمج في حديث لا هدف منشود منه و لا فائدة، فإنها تخرج عن الموضوع و تتعدى الحدود المرسومة لها، و تقضي على البناء الدرامي للمسرحية، ولذلك يجب أن يكون الكاتب الدرامي متيقظا دائما لشخصياته، و لا يسمح لأي شخصية أن تنطق بكلمة لا يكون لها دور إيجابي في تصوير الشخصية نفسها، أو في دفع الأحداث إلى الأمام، أو في إلقاء ضوء معين على شيء يريد الكاتب أن يخبر به المتلقي، أي لا بد من الإقتصاد في الحوار، بحيث تكون لكل كلمة وظيفة درامية معينة، وليس معنى الإقتصاد في الحوار هو الإيجاز لدرجة تؤدي إلى عدم الفهم، و الدليل على ذلك أننا نستطيع أن نبرز أمثلة كثيرة لجمل قصيرة لا تؤدي وظيفة درامية واضحة، في حين أن روائع المسرح العالمي زاخر بجمل طويلة ولكنها درامية في كل تفاصيلها[2].

[1]. فرحان بلبل، النص المسرحي الكلمة و الفعل دراسة، مطبعة إتحاد الكتاب العرب، دمشق/ سوريا، 2003م، ص94.

[2]. عادل النادي، مدخل إلى فن كتابة الدراما، مؤسسة عبد الكريم عبد الله، ط1، تونس، 1987م، ص30.

رابعا/. وظائف الحوار:

للحوار وظائف متعددة فالعمل الأدبي نذكر أهما على سبيل المثال لا الحصر:

– الحوار غالبا ما يكون وسيلة تقنية " بمعنى أنه يساهم في صنع الأحداث أو تطورها بشكل أو بآخر[1]، أي بعبارة أخرى تطوير الخطاب الدرامي أو الحداثي.

– بإمكان الحوار أن يخفف من رتابة السرد الطويل، الذي قد يكون مبعثا للسأم والملل[2]،حيث يتدخل الحوار السريع و الخفيف و يقترب النص من لغة الواقع أكثر.

– التركيز على الشخصية للكشف عن حالتها النفسية فقد يكون الحوار معيارا نفسيا دقيقا يستطيع أن يكشف نفسية الشخصيات بذكاء[3].

– يعمل الحوار على تقوية أو إضعاف أو اكتشاف التعاطف بين الشخصيات[4]، أي تأثر الجمهور بالشخصيات و التعاطف معها.

– يجب أن يسهم الحوار في الكشف عن موضوع المسرحية وفكرتها الأساسية.

_ أن يكون الحوار وسيلة لإشاعى الحياة و الجاذبية في سطور النص المسرحي.

---

[1]. نجم عبد الله كاظم، مشكلة الحوار في الرواية العربية، عالم الحديث للكتب للنشر والتوزيع، ط1، الأردن، 2008م، ص86.

[2]. شريبط أحمد شريبط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، دار القصبة للنشر والتوزيع، د،ط، الجزائر، 2009م، ص92.

[3]. هيام شعبان، السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله، درا الكندي للنشر والتوزيع، د، ط، الأردن، 2004م، ص 213.

[4]. شكري عبد الوهاب، النص المسرحي، مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع، د،ط، الإسكندرية، 2007م، ص98.

_ أن يأتي الحوار مباشرا، دون تنميق أو زخرفة، إذ أن الحوار الواضح يزيد من فهم المشاهد للموضوع ويغريه بتتبعه، لذا يجب استخدام كلمات سهلة وسريعة الفهم للوصول إلى المشاهد.

_ الحوار وسيلة من وسائل التغلب على مشاكل المسرحية كتركيز الانتباه، و مساعدة الممثلين على تغيير ملابسهم أثناء العرض، أو في حدوث أمر طارئ كتأخر أحد ممثلي العرض عن دخول المنصة في موعده.

خلق الميزاج النفسي و الجو العام للعرض، إذ أن الحوار الجيد هو الذي يثير الإهتمام و يستفز المشاعر[1].

[1]. شكري عبد الوهاب، النص المسرحي، مؤسسة حورس للنشر والتوزيع، د، ط، الإسكندرية، 2007م، ص99.

خامسا/. الفرق بين الحوار و المحادثة العادية:

يفرق الدارسون و الباحثون بين الحوار الدرامي وبين المحادثة، فإذا كان الحوار الدرامي هو عملية تواصل بين طرفين موجودين على خشبة المسرح فإن المحادثة هي وظيفة تواصلية كذلك فإنها كلام عام غير محدد المعالم و غير مضبوط.

إنّ الحوار الدرامي نجده يخضع لطبيعة الجماهير، كما يخضع لطبيعة العمل الفني، فالحوار الدرامي ليس حوارا من أجل الشخصيات و الأحداث فحسب وإنما هو من أجل المشاهدة، لأن المشاهدة هي ركن أساسي وطرف ثالث فالحوار[1].

فنجد أن المشاهدة هي التي تصنع الفرق الجوهري بين الحوار و المحادثة في الحياة اليومية، فالمحادثة العادية في الحياة اليومية لا يوجد بها طرف ثالث، فالدائرة مغلقة على طرفي الحديث فقط، على عكس الحوار الدرامي فنجد الدائرة مفتوحة غير مغلقة ولكنها تتخذ شكل زاوية، فيها المشاهد هو الذي يتتبع المسرحية، وعلى هذا الأساس نجد المشاهد هو جزء أساسي في الحوار الدرامي[2].

إنّ الحوار الدرامي غير المحادثة أو الحديث العادي، كون المحادثة تمتلئ بالسخافات ولا يكون لها هدف محدد، وهذا عكس الحوار المسرحي فهو حوار منتقى ومهذب وله غاية محددة.

---

[1]. عادل النادي، مدخل إلى فن كتابة الدراما، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، تونس،ط1، 1987م، ص28.

[2]. المرجع نفسه، ص28.

بحيث نجد أن المحادثة تتخللها الكثير من التوقفات و المقاطعات، على خلاف الحوار المسرحي الذي يجري وفق نسق متواتر من التنظيم، فالشخصيات لا تقاطع بعضها البعض[1].

لابد من وجود فروقات بين الحوار الدرامي و المحادثة، فكل منها حوار ولكن يختلفان عن بعضهما البعض، فكثيرا ما نجد الناس تتحدث في الشوارع و المنازل وفي أي مكان كان أحاديث عادية جدا، بحيث يمكن حذف أغلبها بحيث لا فائدة منها، أي أن محادثتهم ليس لها صلة بالموضوع الذي يتحدثون عنه، فنجد أن المحادثة أو الحديث يكون لمجرد المجاملة، فالمعاني تتكرر بصورة أو بأخرى وهذا موجود في الحياة اليومية، على عكس الحوار الدرامي فهو ينتقي له خير الأساليب المعبرة عن الشعور و العواطف، ويجب على الكاتب أن يترك كل العبارات التي لا قيمة لها[2].

[1]. فرحان بلبل، النص المسرحي، الكلمة والفعل، مطبعة إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003م، ص108.

[2]. عادل النادي، مدخل إلى فن كتابة الدراما، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، تونس، ط1، 1987م، ص29.

سادسا/. الحوار في المسرحية الجزائرية:

المسرحية فن الحوار لأنه الأساس الذي تبنى عليه، أو هو على حد قول " راشيل كروثوس" هذا الشيء السحري الذي يعد الزهرة المتفتحة لكل ما في المسرحية من عناصر[1].

و إذا كان بهدف الأهمية و المكانة في المسرحية فإنه لا يأتى لكل الناس، ولا يستجيب لكل الكتاب و الأدباء، لأنه كما يقول " جو لسورذي" فن قاس بالغ العسر يأبى على نفسه استجابة ما لا تبيحه الآداب و الفنون جميعا[2]. و بذلك فهو يشبه النسيج الرائق و الشائق الذي يزداد رسمه مع كل خيط قوة و انسجاما، يأتي كل شيء بعدهما في المجال الثاني.

وللحوار دور كبير في بناء المسرحية يقول" كروثرس" إن الحوار العظيم يلقي الضوء على الشخصيات كما يخطف البرق فينير الأرض المظلمة[3].

و الحوار العظيم لا يقف ساكنا و لا راكدا لكي يحلل و يعلل، بل هو الحوار الذي يحمل المعاني الكثيرة في الكلمات القليلة، يقول "كروثرس: إنّ الحوار الرائع المبدع هو أندر

[1]. روجرم بسفيلد، فن الكاتب المسرحي، ترجمة دريني خشبة، مكتبة لأنجلو مصرية، القاهرة، 1964م، ص217.
[2]. المرجع نفسه، ص218.
[3]. المرجع نفسه، ص218.

المواهب و أعلاها و أغلاها، لأنه الزهرة في شجرة المسرحية، و اللمسة الأخيرة التي تتوج الصورة[1].

إن كل سطر في الحوار يجب أن يسهم في تطور الشخصية أو في السير قدما بعلاقة الشخصية بالعقدة، و كثير من الأدباء و الكتاب البارزين يميلون بشدة إلى الأسلوب الحواري فيما يكتبون، بل إن بعضهم ليزعم أن الذي اجتذبه إلى ميدان الكتابة المسرحية إنما هو ما في الحوار من سحر و إغراء، و أنه كان يكتب الكثير من خطاباته في أسلوب حواري، كما كان يدعي أنه يستطيع أن يعظ الناس بأسلوب حواري لو أنه كان قسيسا، و أنه لو كان طبيبا لكتب صفات درامية حوارا خالصا[2].

و الملاحظ أن أبلغ الأجزاء تأثيرا في النفس فيما كتبه هو و من بعده من شعراء اليونان و فلاسفتها الأحداث منه عهدا هي الأجزاء التي كتبت بأسلوب حواري، بل إن مقولات المسيح و كوفشيوس الغامضة قد وصلت إلينا في هذا الأسلوب[3].

إن كل حوار ليست له صلة مباشرة بنمو المسرحية وتطورها يجب استبعاده، ولكل قطعة من العمل لا تساعد ذلك النمو مساعدة مباشرة هي قطعة لا داعي إليها و يجب حذفها.

[1]. روجرم بسفيلد، فن الكاتب المسرحي، ترجمة دريني خشبة، مكتبة الآنجلو مصرية، القاهرة، 1964م، ص219.
[2]. عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، وزارة الثقافة، الجزائر، 2007م، ص161.
[3]. المرجع نفسه. ص162.

أ. ملائمة الحوار للشخصية:

إذا استطاع الكاتب المسرحي أن يتصور شخصياته تصورا كاملا و في وضوح تام استطاع أن يدع شخصياته تكتب حوارها بنفسها، و يكون الحوار بذلك ملائما للشخصية، فلا يسمح لها بأن تقول شيئا لا يتناسب مع طبيعتها الذاتية كما خلقها هو، و أن تعبر عن مشاعر، أو تصدر عن أراء ليست مشاعرها و لا أرائها هي بالذات[1]، وهذا ما نجده واضحا فالمسرحيات الجزائرية المدروسة غالبا.

و إذا أردنا الإطلاع على مسرحية " حنبعل" نجدها بقيت تستعمل نفس القوة في حوارها لتعبير عن قوتها وثباتها أمام عواصف الهزائم التي تعرضت لها، و كذلك شخصية " البشير" التي استعملت أسلوب التهكم من أول مسرحية إلى أخرها، مما عبر عن ميولها إلى الاستهزاء و السخرية.

يقول حنبعل في أول المسرحية مخاطبا دافعا إياهم للمقاومة:

حنبعل:..... ثم لننظم المقاومة في الداخل فنقعد للرومان كل مقعد، و لننقض عليهم من كل جانب[2].

و الخطاب نفسه يقوله في أخر المسرحية:

[1]. ستوارت كريفس، صناعة المسرح، ترجمة، د، عبد المعتصم الدباغ، دار المأمون بغداد، 1986م، ص134.

[2]. أحمد توفيق المدني، حنبعل، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1969م، ص21.

حنبعل: ارجعوا مسرعين، مقاومة اليأس و القنوط، وحدوا صفوف الأمة، و نظموا المقاومة، فالأعداء لن يتركوكم تستريحون..... إنّ طغيان روما يمضي و يمضي بعده كل طغيان آخر[1].

أما هند فإن لغتها تتغير قوة و ضعفها في بداية المسرحية و آخرها، فهي في الأول حين حين كانت تعارض محمد أو ترفض الخضوع له و لزوجها و لهذا الدين الوافد عليهم إلى مكة، كانت قوية تعبر لغتها عن الرفض و التحدي.

هند: ولم؟ و الناس مغلقة عليهم أبوابهم كالدواجن، و الهيمنة حاصلة لمحمد كما ذكرتكم.

حكيم: نعم اهتدينا ونجونا، والحمد لله[2].

هند: بإغلاقكم أبوابكم عليه، تبا لكم من خاذلي قومكم. (تتناول الخنجر في سرعة عجيبة وتشهره قاصدة أبا سفيان)، أما أنت يا أسوأ سيد لأتعس قوم فخذها[3].

بديل: أسلمي يا هند.

هند: اسمع يا بديل إنك لا تعرف هندا بنت عتبة، هند عندما تعتزم الإسلام ستدخل الإسلام من تلقاء نفسها[4].

---

[1]. أحمد توفيق المدني، حنبعل، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر، 1969م، ص78.

[2]. محمد واضح، الباب المفتوح، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر، 1981م، ص30.

[3]. المصدر نفسه، ص30.

[4]. المصدر نفسه: ص46.

أما حين تسلم فالأمر يتغير تماما، لقد أصبحت ترفض حتى رؤية الخنجر الذي يذكرها بفعلتها الشنيعة يوم أحد.

هند: ارحمني بربك، افعل ما شئت، ولكن أخفه عني ودعني أنسه[1].

وفي مسرحية" البشير" يمكن بكل بساطة أن نلاحظ ضعفا فنيا، ونحن نتتبع حوار الأم، فهي في المسرحية شخصية ساذجة تؤمن بالشعوذة و تستنجد ب (سيدي الطالب) لمعالجة ابنها البشير مما أصابه من الجن.

الأم: نعم يا ابنة أختي؟ أفكر أن الجن أصابه، الجن هو الذي ضربه، وصار يتكلم على لسانه[2].

لكنها تتحول أحيانا إلى متحدثة بالرموز، مثال ذلك حين تقول مشيرة إلى خطورة الاستعمار:

الأم: عرف كل شيء يا زكية ولم يشبع من الشط، ومن كل ما فيه من خير و بركة و عافية[3]،لم يبق في هذه البلاد شيء لم يحاول أن يمصه، كل ما رأى فيه المنفعة ووجد الرغبة في ذلك، يقال إنه في الأخير يمص الرمل في صحرائنا[4].

---

[1]. ينظر محمد واضح، الباب المفتوح، ص48.

[2]. أبو العيد دودو، البشير، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر، 1981م، ص14.

[3]. المصدر نفسه، ص18.

[4]. المصدر نفسه، ص19

الحقيقة أن الحوار يجب أن يلائم الشخصية مثلما يجب أن تلائم الشخصية الحوار، وأن تكون بينهما لحمة كبرى ليصيرا شيئا واحدا، يقول " برنارد شو" " إن حواري و شخصياتي متداخلان في بعضهما تداخلا مطلقا لا تنقصهم عراه، وذلك لأن كلا منهما جوهر أخيه وروحه التي لا تفارقه[1]".

[1]. ينظر روجرم بسفيلد، فن الكاتب المسرحي، ص224.

الفصل الثالث

يكثر الحديث عن المسرح وتتعد د النقاشات حول طبيعته التي تكون أدبية حينا و فرجوية حينا أخر، إلا أن الملاحظ هو أنه يجمع كل هذه الاهتمامات في خطاب واحد هدفه الأساسي هو التغيير والتجديد، بغية الكشف عن المظاهر المختلفة التي تخلق جسر متين مع الأجناس الأدبية الأخرى كالرواية مثلا.

إن الحديث عن الجهد الذي يبذله المبدع في تغيير الرواية و تقديمها بتقنية مغايرة ألا وهي تقديمها في شكل مسرحية، وهذا ما فعله أحمد بن قطاف الذي قام باقتباس رواية الشهداء يعودون هذا الأسبوع لكاتبها الطاهر وطار وقام بتغيرها الى مسرحية تحمل نفس العنوان، بحيث تعد هذه المسرحية من النماذج المهمة في التجربة المسرحية الجزائرية، التي نقلت الحكاية من السياق القصصي إلى السياق الدرامي.

و إذا تمعنا النظر في هذه المسرحية نجد أن هذه المسرحية قد طغت عليها خاصية ألا وهي خاصية الحوار التي تتجلى بشكل واضح في المسرحية، لأن الحوار هو الأداة الرئيسية في المسرحية و التي من خلالها يبرهن الكاتب على مقدمته المنطقية، و يكشف بها عن شخصياته، ومن الضروري أن يكون حوار المسرحية حوارا جيدا، بما أنه أوضح أجزائها و أقربها إلى أفئدة الجمهور و أسماعهم[1].

و قد نوع أحمد بن قطاف في استعمال الحوار بين ما هو داخلي و خارجي وهذا ما سنلاحظه في التحليل.

[1]. لاجوس ايجري، فن كتابة المسرحية، ترجمة دريني خشبة، مكتبة الأنجلو مصرية، د، ط، 1946م، ص410.

أولا/. تحليل مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع:

إنّ المدونة التي نحن بصدد دراستها هي عبارة عن نص مسرحي مقتبس من قصة (رواية)، اقتبسه أحد رجالات المسرح الجزائري ألا وهو أحمد بن قطاف عن قصة جزائرية لكاتبها الطاهر وطار، بحيث تعد مسرحية "الشهداء يعودون هذا الأسبوع" لأحمد بن قطاف من النماذج المهمة في التجربة المسرحية الجزائرية، التي نقلت الحكاية من السياق القصصي إلى السياق الدرامي.

و كما هو معروف للجميع أن النص المسرحي تم اقتباسه من طرف الكاتب و المخرج المسرحي أحمد بن قطاف، و قام بإخراج هذا النص أول مرة "زياني الشريف عياد" و قدمته فرقة المسرح الوطني الجزائري سنة 1986م، أما النص المسرحي فهو اقتباس تام عن النص القصصي، بحيث تدور أحداث و فكرة هذه المسرحية التي جرت أحداثها في إحدى القرى الجزائرية أثناء الاستقلال، فهي تدور بشكل عام حول الرسالة التي وصلت لعمي العابد بن مسعود الشاوي من بلاد بعيدة من الخارج، و التي تشير في مضمونها إلى عودة ابنه الشهيد مصطفى رفقة زملائه الشهداء في ظرف زمني قصير.

و يبدأ الحوار بين بطل المسرحية وهو عمي العابد مع صديقه المسعي و هو رجل ابن شهيد حاله حال عمي العابد، الذي سأله ألم تفكر في رجوع ابنك الشهيد؟ فأجابه المسعي بأن ذلك يترتب عنه مشاكل كبيرة، و هذا ما أدى بالمسعي إلى التفكير بأن العابد أصيب بالجنون، فبدأ يذكره بأن ابنه مات إثر لغم إنفجر عليه داخل حفرة و أنه دفنه بنفسه، لكن

عمي العابد بقي متمسك بفكرته و تأكيده على عودة الشهداء، وهذا ما أدى إلى تخوف و توتر السلطات من أن يكون خبر عمي العابد صحيحا، و تنتهي المسرحية بموت عمي العابد بين أسلاك السكة الحديدية وينتهي النص المقتبس، فمن الملاحظ أن هذه المسرحية هي عبارة عن حوار طويل يسوده الانتقال المفاجئ من حديث إلى أخر، وهذا ما سنتطرق إليه من خلال تحليلنا للمسرحية .

أ/. لغة المسرحية:

اختلفت لغة مسرحية " الشهداء يعودون هذا الأسبوع" عن اللغة المستعملة في الرواية، وهذا أمر منطقي لأن المسرحية تكتب لتستعرض لأنها لا تختص بمتلقي معين، فكل من يستطيع الذهاب إلى المسرح يعتبر جمهورا، أما الرواية فتكتب لتقرأ ذلك أن جمهورها متعلم ومثقف لذلك تكتب باللغة العربية الفصحى.

و إذا تمعنا النظر إلى لغة المسرحية وجدناها اللغة الثالثة التي تجمع بين الفصحى و الدارجة(العامية)، و هي اللغة الموافقة لموضوع النص المقتبس و للأداء المسرحي معا، و ذلك لما تقتضيه التداولية مع الجمهور العريض الذي لا يفهم اللغة الفصحى العالية في الموقف الإتصالي[1].

[1]. علي برادي، محاضرة في المسرح المغاربي، ألقيت على طلبة الليسانس، جامعة المدية كلية الأداب و اللغات، أفريل، ص03

ومن الملاحظ أن أحمد بن قطاف قد مزج في مسرحيته الشهداء يعودون هذا الأسبوع بين لغة الشعر الملحون و اللغة الفصحى و العامية، مراعيا بذلك المستوى الثقافي للشخصيات المسرحية، فنجد لغة المداح في غالبيتها شعر ملحون كقوله:

قال للمات شاهده لسان غيره يشهد عليه

و اللسان إذا تعكل القرط يمشيه

راه اللي نهب خوه ما ينهب عدوه

و اللي خاف الريح يديه يتخبى وراء صاحبه

يجري كيفاه يمحي من عمره الخريف

والخريف وراه يجي العام ناقص[1].

وكذلك في قوله:

أدفنتهم وبكيت وعلى قبورهم انحنيت

رفدت دمعي وجريت قالت بلادي حبيت

وهما غابو

حب بلادي هويت وفي الجبال صليت

[1]. أحمد بن قطاف، مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع، نص مخطوط، المسرح الوطني الجزائري، ص03.

وهما غابو[1].

وهذه اللغة يستخدمها المداح لجلب انتباه المارة و شد الحاضرين لما لها من تأثير على النفس و جوارحها، كما تخللت المسرحية بعض الحوارات باللغة الفصحى في قوله:

الحسين: أتفضل يا عمي العابد..... خير إنّ شاء الله .....

العابد: لو كان يوللو الشهداء ؟

الحسين: (مفاجئا وكأنه يشك في سلامة العابد)..... تقصد جميع الشهداء.....؟

العابد: أنعم.

الحسين: يزيد عدد السكان أكثر..... و تتراكم المشاكل الاجتماعية.....

العابد: لا لا مفهمتنيش بغيت نقول إذا نقبلوهم و إلا لا.....[2].

وهنا نلاحظ أن الحسين شخصية مثقفة، كانت أغلب حواراته بالفصحى، فهو يشغل منصب مسئول الفرع النقابي لموظفي السكك الحديدية، أما العابد فهي شخصية الأمي و هذا يعكس استعمال بن قطاف نوعية اللغة كوسيلة لإثراء النص دلاليا، وإذا كانت اللغة

[1]. المرجع نفسه، ص06.

[2]. أحمد بن قطاف، مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع، نص مسرحي مخطوط، المسرح الوطني الجزائري، ص43.

سيدة العلاقات و حركة للتفاعلات لغرض الأثارة التداولية داخل النص فهي التي منحت الإثارة للنص المسرحي فبدا أكثر وضوحا و جلاء[1].

ومن المعروف أن المسرحية تتأسس على الحوار الدرامي و التي لا تخلو من أشكال السرد، ولكن القاعدة في المسرح و هي أن لا نصنع بأسلوب الحكي إلا أشياء التي يمكن أن تدخل في التمثيل[2].

و من أهم العناصر التي يتوجب توضيحها للمتلقي المسرحي منذ البداية هي المكان و الزمان من خلال الوسائل التي يتوفر عليها المسرح من ديكور و إنارة و غيرها، و كذلك الحوار لأنها تسعى لتوضيح جوانب النص المسرحي.

ثانيا/. المكان في المسرحية:

المكان عنصر أساسيا في النص الدرامي، فهو الإطار الذي تدور فيه الأحداث و تتحرك فيه الشخصيات، فكل حدث لا بد له من مكان خاص يقع فيه[3]. بحيث ينتظم المكان الذي تجرى فيه الأحداث المسرحية بوجود دلالة مركبة تتعدى ما يوجد فوق خشبة المسرح من مجسمات و أرضية خشبية مكسوة بالتبن.

[1]. علي برادي، المسرح المغاربي، محاضرة ألقيت على طلبة الليسانس، جامعة المدية كلية الأداب و اللغات، أفريل، ص03.

[2]. عبد الله إبراهيم، السردية العربية (بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي)، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1992م، ص215.

[3]. هيام شعبان، السرد الروائي في أعمال نصر الله، دار الكندي للنشر والتوزيع إربد/ الأردن، 2004م، ص277.

وإذا أردنا الحديث عن الأمكنة فنجد و جود متعدد للأمكنة في هذه المسرحية التي جاءت في فصلين متكاملين، بحيث تبدأ في حلقة السوق أين يدخل الحاكي وتجتمع الناس حوله كما ورد على لسان المجموعة:

دخل للسوق على جلد البندير

تلايمت و دارت حلقة

تلاحت لجيابها و ملات جناح البرنوس[1].

ويتواصل الحديث لتشويق الجمهور، تذكر المجموعة سيرة سيدنا علي كرم الله وجهه و الزينة و لونجة و قصة سيدنا يوسف السلام وأسباط النبي يعقوب عليه السلام، وهي عبارة عن مقدمة للتطرق إلى الموضوع الذي يخفي عبرة بين ثيابه وكذالك في قوله:

قالت تحكيلنا و سيرة الأمجاد

سيدنا علي و سيفه مع الكفار

و الزينة لونجة اللي خطفها الغول

وتولي ليوسف عليه السلام

[1]. ينظر أحمد بن قطاف، مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع، ص01.

و خوته الأشرار كيف كذبوا الذيب[1].

ومن المعروف أن أحداث المسرحية كانت تدور في خشبة فارغة يغيب عنها الديكور بالفضاء الذي يرسمه الممثل بحركته و صوته، و ينوب عنه ديكور اجتمعت فيه خطوات و ألوان تعطي ملامح عامة عن المكان الذي تجري فيه أحداث رحلة العابد.

أما المكان الثاني التي تدور فيه أحداث المسرحية فهي القرية التي تعكس الروح الوطنية كما جاء في المقطع الموالي:

عمي العابد شيخ كبير في قرية ..... قرية في جبال الهيه

شاف اللي بناها و ثار على اللي بغى يهدم

شاف اللي حفر البير وشاف اللي ملاه بدم المقتول غدرة

عمي العابد شيخ كبير في قرية..... قرية في جبال الهيه[2].

ونلاحظ من خلال هذا الخطاب أن الكاتب استخدم العناصر المبهمة الدالة على المكان يكون مصدرها خطاب المتكلم، ولكن يجب على المتكلم أن يكون أكثر إيضاحا في تحديد المكان و ذلك ما نجده في القول السابق { عمي العابد شيخ كبير في قرية}، ومن هنا لا يمكننا إدراك وضعية العابد بالنسبة للقرية و أي قرية يقصدونها.

[1]. المرجع نفسه، ص01.

[2]. أحمد بن قطاف، مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع، ص03، 04.

ومن جهة أخرى نلاحظ أن معظم العلامات الدالة على المكان في هذه المسرحية مبهم والسبب يعود في ذلك إلى كون العابد كان يتحدث عن موضوع افتراضي و خيالي و هذا ما جعل صفة الغموض تتضح على المكان، ويبرز مكان أخر لا يقل أهمية عن الفضاء القروي في مسرحية بن قطاف، و هو مقام الشهيد الذي حمل بدوره دلالات مجازية لذلك المكان المنسي الذي يملأه التراب و الغبار المتناثر، و كأن الشهيد بعيد و منسي عن العالم و لكن اسمه محفور فقط على نصب تذكاري من الرخام وسط مجموعة من الأسماء الوطنية.

ج/. زمن المسرحية:

يعتبر النص الدرامي من ألصق الفنون بالزمن "و الزمن في الاصطلاح السردي هو مجموعة العلاقات الزمنية_ السرعة، التتابع، البعد....الخ، بين المواقف و المواقع المحكمة و عملية ألحكي الخاصة بهما، ولبين الزمان و الخطاب المسرود و العملية السردية[1].

فمن الصعب التحكم في الزمن المسرحي سواءا على مستوى النص أو على مستوى العرض، و تكمن الصعوبة في كون علامات الزمن في النص تبدو عامة و غامضة أحيانا، أما على مستوى العرض فالإيقاع و التقطعات يصعب ادراكها جيدا نضرا للسرعة

[1]. جيرالد برنس، المصطلح السردي، ترجمة عابد خراندار، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، القاهرة، 2003م، ص231.

التي تتجلى عليها[1]، أما إذا نظرنا إلى الزمن في مسرحيتنا فإن المسرحية جرت في مكان معين و هو القرية و في زمن معين وهو زمن الاستقلال، لكن بالنظر إلى موضوعها و هو عودة الشهداء يحدق انفصال بين واقعية المكان و الطبيعة بين الأحداث، فالزمن في النص المسرحي وفق محورين الأول واقعي (مكاني) و الثاني خيالي(فضائي)، و يمكن حصر أحداث المسرحية في يوم واحد وذلك زمن القصة، أما زمن الخطاب في النص المسرحي المقتبس فلم يدم يوم واحد إلا بضعة ساعات من استقاظ العابد و قراءته للرسالة إلى غاية و قوفه على السكة الحديدية[2].

أما الإشارة إلى زمن المسرحية فهي قليلة إلا ما ذكره الكاتب في البداية:

عمي العابد أسكت سبعين سنة

و بقى في مسافة طريق يقول قيس سبعين سنة

وحكاية الشيخ العابد تقدر تكون هذه فرجة

نوصلهالكم كيما سمعنا مع الصباح

واحد الصباح[3].

[1]. علي برادي، المسرح المغاربي، محاضرة ألقيت على طلبة الليسانس، جامعة المدية كلية الأداب واللغات، أفريل، ص10.

[2]. المرجع نفسه، ص10.

[3]. أحمد بن قطاف، مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع، ص04.

وإذا تمعنا النظر في المسرحية نجدها تعتمد على تقنية الاسترجاع وهو الزمن الإسترجاعي القائم على فلاش باك، فالاسترجاع تقنية زمنية تتمثل في العودة إلى أشياء أو أحداث قد وقعت و تلاشى زمنها[1]، حيث أن الاسترجاع في الحوار المسرحي يأتي تلبية لحاجة ذاتية للشخصية فيأتي باعثا لأحداث أخرى مهمة في بناء الحديث الرئيسي للمسرحية.

وهذا ما نلاحظه عند أحمد بن قطاف الذي أعطى كل تركيزه على شخصية خديجة باعتبارها همزة وصل بين الماضي و الحاضر، فهي الشخصية التي تسرد على المتفرج مآسي الثورة التحريرية و ما فعلته فرنسا بأبناء الجزائر، ومن أمثلة الاسترجاع نذكر على سبيل المثال بعض ما ورد في حكاية استشهاد مصطفى:

العابد: يا قدور يا وليدي ما ذبيك تعاود تحكيلي قصة وليدي كما وقعت و كيفاش استشهد.....

قدور: واش نقولك يا عمي العابد.... راني حكيتهالك اشحال من مرة .....

العابد: هذه وخلاص.

قدور: كما قلت لك و للأخرين، كنا جايين من الأوراس، في طريقنا للحدود و معانا برية الولاية..... كنا ماشين حذا بعضانا مانيش عارف كيفاه حتى سبقني.... كان باقيلنا يجي

[1]. قيس عمر محمد، البنية الحوارية في النص المسرحي(ناهض الرمضاني أنموذجا)، دار غيداء للنشر و التوزيع، ط1، عمان/ الأردن، 2012، ص124.

مشية ساعة ونص و نلحقو للسيلان ..... ساعة و نصف يا عمي العابد، نقطعوا السلك و نخرجو للأمان كانت ليلتها قمرها ضاوي، تقول أنهار كان ضاوي.

خديجة: وصلنا السلاح وين كان لازم يوصل ..... خمسطاش يوم ماشية..... ريحنا ليلتين و جينا موليين .... خرجنا مع المغرب في شهر شتاء في ليلة ظلمتها زيت..... على خطوتين ما يباننلك والو..... كنا ربعة[1].

ومن الملاحظ لهذا الاسترجاع هو ذكر كيفية وفات ابن عمي العابد و استرجاع الأحداث السابقة.

و إذا أمعنا النظر في نص بن قطاف نجده يعتمد على الحوار المبني على أسئلة افتراضية عموما يتخللها أيضا زمن الاستباق بما سيحدث في المستقبل منذ بداية المسرحية إلى نهايتها.

رابعا: الشخصيات في المسرحية:

تعد الشخصية أحد أهم العناصر التي تبني النص الدرامي و تعرف بأنها "هي أحد الأفراد الخياليين أو الواقعيين الذين تدور حولهم أحداث القصة"[2]، ففي المسرح يمكن الاستغناء عن الحوار الملفوظ و استبداله بالحركات الإيحائية للجسم أو ما يعرف

[1]. أحمد بن قطاف، مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع، ص46،47.

[2]. شريبط أحمد شريبط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، دار القصبة للنشر و التوزيع، د،ط، الجزائر، 2009م، ص43.

بالبانتوميم، كما يمكن مشاهدة مسرحية بدون ديكور أو إكسسوارات، و لكن الشخصية تبقى ثابة من الثوابت المسرحية التي لا يمكن الاستغناء عنها أو استبدالها، حتى في مسرح الدمى الذي تعتبر فيه الدمية شخصية فنية يبدعها المؤلف لأداء و ظيفتها يتطلع الأديب إلى رسمها[1].

و على غرار الشخصية الروائية أو القصة تتميز الشخصية المسرحية بأبعادها الثلاث:

أ. البعد الفيزيولوجي: وهو الكيان المادي أو العضوي، المتصل بتركيب جسم هذا الشخص أو أي شخص قد يكون من ضياع الوقت أن نجادل في أن الشخص الأحدب ينظر إلى الدنيا نظرة مناقضة تمام المناقضة التي ينظر إليها الشخص السوي[2].

ب . البعد النفسي: فهو ثمرة بعدينا الأخرين ، و أثرهما المشترك هو الذي يحي فينا مطامعنا و سبب هزائمنا و خيبة آمالنا و يكون أمزجتنا و ميولنا و مركبات النقص فينا[3].

ج . البعد الاجتماعي: و هو البعد الذي نعنى به و يجب دراسته دراسة جيدة فإذا كنت قد ولدت في منزل، ثم كان ملعبك بعد هذا هو الأزقة القذرة في إحدى المدن، فإن

---

[1]. عبد المالك مرتاض، القصة الجزائرية المعاصرة، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر، د،ط، 1990م، ص62.

[2]. لابوس إجري، فن كتابة المسرحية، ترجمه دريني خشبة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، د،ط، 1943م، ص102،101.

[3]. المرجع نفسه، ص103.

انطباعك و أفعالك سوف تختلف دون ريب عن انطباعات ذلك الطفل الذي ولد في المنزل[1].

وهذا ما سنلاحظه في دراسة الشخصيات الموجودة في المسرحية، فإذا تمعنا النظر في المسرحية نلاحظ أن بن قطاف استعان بجميع شخصيات طاهر وطار في كتابة نصه المسرحي ما عدا شخصيتين ألا وهما إمام المسجد و الإبن الثاني لعمي العابد فالشخصيات الموجودة في المسرحية ساعدت على تطوير الحدث و البناء الحواري الذي اسهم في تنامي أطوار المسرحية و الوصول إلى الحبكة ثم إلى تلك النهاية المؤسفة، ومن الشخصيات الموجودة في المسرحية هي شخصية عمي العابد فهو العنصر الأساسي و المحرك للأحداث كونه عجوزا كبيرا يحمل في ذاكرته الكثير من أحداث الجزائر، كما أنه رجل متمسك بزيه العربي الأصيل و هو رجل متدين و طيب.

فإن تسمية شخصيات المسرحية لم تكن اعتباطية، ومثال ذلك الشخصية المحورية التي أطلق عليها اسم العابد و هي مصدر العبادة التي تدل على الاستقامة و العفة وهي الصفات التي دل عليها الاسم، فإن شخصية العابد تدل على رمز من رموز الثورة الصامدة في وجه الانتهازيين، وهو شيخ كبير يبلغ من العمر سبعين سنة، رجل صالح و حكيم كان محل استشارة أهل القرية في أمورهم وهذا هو الشاهد من المسرحية:

عمي العابد شيخ كبير في قرية ..... قرية في جبال الهيه.

[1]. لا بوس اجري، فن كاتبة المسرح، ص102.

شاف اللي بناها و ثار على اللي بغى يهدم.

شاف اللي حفر البير و شاف اللي ملاه بدم المقتول غدرة.

عمي العابد سكت سبعين سنة[1].

كما تم وصف شخصية العابد عن طريق إلحاق النسب إليها "العابد بن مسعود الشاوي" نسبة إلى الشاوية، و ذلك في قوله:

العابد: من الخارج؟ و أنا واش عرفني بالخارج؟ و زيد شكون مد عنوان العابد بن مسعود الشاوي للخارج حتى يكتبلي[2].

أما الشخصية المحورية الثانية في المسرحية هي شخصية خديجة و هي المجاهدة العجوز التي تسكن بنفس القرية، وهي المرأة الشجاعة التي تربط الماضي بالحاضر ناضلت في سبيل تحرير وطنها أيام الثورة وكانت زميلة ابن الشيخ العابد مصطفى، و هي التي تعرف القصة الكاملة لاستشهاده و قد أبرزت حبها للشهداء.

أما باقي الشخصيات الموجودة في المسرحية فهي شخصيات محركة لها أفكارها و مثلت تيار التمزق و الخيبة و التخاذل وهذا مناقض لما جاء به عمي العابد، وابرز مثال على ذلك شخصية المسعى وهو والد شهيد آخر كعمي العابد لكن حصوله على امتيازات المنحة كوالد شهيد غيرت نظرته للواقع المرير.

[1]. أحمد بن قطاف، مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع، نص مسرحي مخطوط، المسرح الوطني الجزائري، ص04.
[2]. المرجع نفسه، ص05.

أما شخصية خليفة تبعث الاشمئزاز إلى حد كبير لدى المتفرج، كونه لم يعايش أحداث الثورة التحريرية كالكثير من أبناء جيله، إلا أن مركزه كمسؤول في البلدية جعله يستغل مكانته و منصبه ليكون مستبدا و استغلاليا لجملة من العمال، وهذا مناقض لما جاء به عمي العابد و الشاهد على ذلك المقطع الآتي:

(تدخل جماعة المانع و خليفة و السبتي و معهم الحسين في نقاش حار)

حسين: علاه تكبروا في المسألة يا سيدي عدوه و در عقله و فرات.

المانع: لا يا سي ... هذه ما هيش قضية واحد ودر عقله ..... القضية خطيرة أكثر من هذا

خليفة: و أنا معاه كاين حركة تشويش في هذه القرية و بالاك في قريات أخرى و متأكدين باللي عندها اتصالات في الخارج.

السبتي: واحد من هذه العصابة رانا بعده كشفناه.... يجوه رسايل من الخارج و اليوم برك و صلاته وحدة[1].

ما يمكن قوله في الختام أن رجل المسرح الجزائري أحمد بن قطاف استطاع ببراعة مطلقة تحويل النص القصصي لطاهر وطار ليصبح خطابا مسرحيا مكثفا متعدد الدلالات و

[1]. أحمد بن قطاف، مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع، ص51،52.

الرموز، لكي يفتح المجال أمام عشاق الخشبة للوقوف أمام حالة إنسانية تنقل معنى التضحية بالنفس و النفيس من أجل الوطن.

ثانيا/. تجليات الحوار في مسرحية" الشهداء يعودون هذا الأسبوع":

من المعروف أن الحوار عنصر هام و هو كلام أو جدال بين اثنين أو أكثر حول موضوع بينهما متنازع حوله، و عليه فإن الحوار هو وسيلة أو أداة تواصل بين الشخصيات المسرحية، و عن طريقه يقوم الكاتب بالكشف عن مواقفها و نوازعها، وتتطور الشخصيات و تتصارع فيما بينها و تتضح المواقف و الأفكار، و براعة الكتاب تظهر في الحوار من حيث العبارات المكثفة و الكلمات المشحونة التي تستولي على ذهن المتفرج[1].

فالحوار يسهم في خلق الجو المسرحي و تقرير الميزاج النفسي للشخصية المسرحية، فالموقف هو الذي يملي طبيعة الحوار، و يتلون الحوار بلون الموقف المسرحي[2]، ويمكننا القول أن الحوار يعتبر من الأدوات التي أحسن توظيفها بن قطاف في مسرحية "الشهداء يعودون هذا الأسبوع"، و إذا تمعنا النظر جيدا في المسرحية نجد أن بن قطاف استخدم الحوار بشكل كبير، لأن المسرحية من بدايتها إلى نهايتها عبارة عن حوار و هو سؤال و جواب.

[1]. حنيش نواري، فن الكوميديا في مسرح رشيد القسنطيني، مكتبة الرشاد الجزائر، ط1، 2014م، ص92.

[2]. حورية محمد حمو، تأصيل المسرح العربي بين التنظير و التطبيق، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999م، ص281.

كما تعدد أنواع الحوار كتعدد أنواع الكلام في المسرحية، وقد أتى الحوار بصورة الحوار مع الذات و الأخر و ذلك حول أوضاع الجزائر بعد الاستقلال و هي حوار الرفض و القبول، وكذلك الحوار مع الذات و التي تجلى في الصراع الداخلي للشخصية البطلة، وهذا ما تطرق إليه بن قطاف باستخدام نوعين من الحوار ألا وهما الحوار الداخلي و الحوار الخارجي وهذا ما سنتطرق إليه من خلال استخراجنا لأنواع الحوار المستعملة في المسرحية.

1/. الحوار الداخلي:

وهو ما تطرقنا إلى تعريفه سابقا، بحيث يعتبر هذا النوع من الحوار نمطا تواصليا لا يستدعي وجود الأخر، فهو حوار من جهة واحدة و هو حوار النفس مع ذاتها.

فقد عرف الحوار الداخلي بأنه" حوار طرف واحد أو حوار بين النفس و ذاتها، تتداخل فيه كل التناقضات، وتنعدم فيه اللحظة الآتية، و يبهت المكان، و تغيب كل الأشياء إلى حين[1]. وكما يعرف أيضا بأنه "حوار يجري داخل الشخصية و مجاله النفس أو باطن الشخصية، و يقدم هذا النوع من الحوار المحتوى الواعي أي تقديم الواعين دون أن تجهر بها الشخصية في كلام ملفوظ"[2].

[1]. صبيحة عودة زعرب، غسان الكنفاني، جماليات السرد في خطاب الروائي، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط1، عمان ، الأردن، 2006م، 173.

[2]. هيام شعبان، السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله، دار الكندي للنشر و التوزيع، د، ط، إربد، الأردن، 2004م، ص220.

فمن الملاحظ أن بن قطاف استخدم هذا النوع من الحوار في مسرحيته لإضفاء نوع من الفرجة و إمتاع الجمهور لدى مشاهدتهم للمسرحية، و أبرز مثال للحوار الداخلي هو الحوار مع الذات الذي تجلى في الصراع الداخلي أو الصراع النفسي للشخصية المحورية و هو "العابد"، وذلك بعد استلامه رسالة ابنه الشهيد مصطفى وذلك من خلال قوله:

العابد: من الخارج؟ و أنا وش عرفني بالخارج؟ وزيد شكون مد عنوان العابد بن مسعود الشاوي للخارج حتى يكتبلي[1].

وهذا يدل على صراع عمي العابد مع نفسه و اندهاشه حول الرسالة التي اتته من الخارج و كيف عرفوا مكان عيشه واسمه.

2/. الحوار الخارجي:

وهذا النوع من الحوار يشكل نقطة انطلاق الشخصيات العامة للتفاهم فيما بينها، حينما يكون الراوي هو المدبر الفعلي لآليات التشكيل السردي في النص[2].

بحيث يأتي الحوار الخارجي في النص المسرحي على شكل تبادل مقاطع كلامية قصيرة أو طويلة، أو هو عبارة عن حوار مع الآخر وهو ما يساهم في خلق إيقاع للعمل المسرحي، كما يعتبر هذا النوع من الحوار أكثر الأنواع انتشارا في المسرحيات.

[1]. أحمد بن قطاف، مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع، نص مسرحي مخطوط، المسرح الوطني الجزائري، 1987م، ص05.

[2]. محمد صابر عبيد، سوسن البياتي، جماليات التشكيل الروائي، دراسة في الملحمة الروائية، عالم الكتب للنشر والتوزيع، اربد، ط1، 2012م، ص218..

فقد طغى هذا النوع من الحوار على العمل المسرحي و الذي كان متداولا بين "عمي العابد" و بقية الممثلين، و الذين كان يقصد به استنطاق كل فرد و كشف نوايا الشخصيات، وقد اعتمد أحمد بن قطاف هذا النوع من الحوار لأنه يخدم عمله المسرحي لأنه يخرج ذات الشخصية من عزلتها، لكي تتواصل مع الأخرين و من أهم المشاهد التي تبرز هذا النوع من الحوار هو:

علي: يا عمي العابد ما تحرجنيش، أنت تعرف... راك عشت الحقيقة من بداية الثورة حتى لليوم....وين التضحية؟ وين الإخلاص؟ وين الحماس؟ وين الأخوة؟ وين تزيد الجميع من اجل الصالح العام؟ البارح الشعب هو الثورة.... اليوم كاين حاجة اسمها البيروقراطية يا عمي العابد.... و هي الرابحة في الآخر يا عمي العابد ..... ووين بغى الحي يدور رأس الميت يا عمي العابد....

العابد: و الصح وين يا وليدي؟

علي: في البطاقة يا عمي العابد..... هي الصح اليوم.... ما تقدرش تواجه الصح على خاطر هي الصح.....

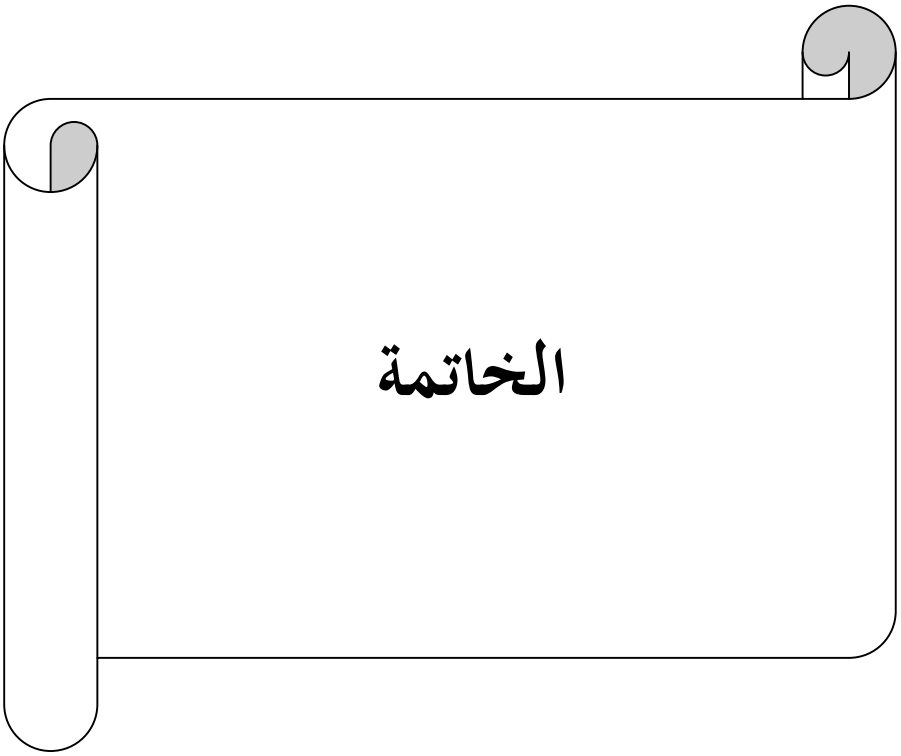
العابد: لكن يا وليدي، كاش ما عندنا شي آخر نعتزو بيه غير مليون و نصف شهيد؟ واش بقى إذا كسرنا حرمتهم، إذا عفسنا شواهدهم ..... إذا كفرنا بحقهم؟

علي: تبقى البطاقة يا عمي العابد ووين بغى الحي يدور رأس الميت[1].

وهذا النوع من الحوار يعكس عمق الأزمة التي يعيشها عمي العابد، بل تعيشها الجزائر ما بعد الاستقلال.

المسرحية ككل عبارة مساءلة للمجتمع الجزائري، فهي تبرز معاناة الجزائريين وتضحيتهم من أجل الضفر بالاستقلال الكامل، الذي ضحوا بأنفسهم من أجله، ولقد نجح أحمد بن قطاف من خلال هذا العمل تقديم صورة واضحة للأزمة التي عاشها الجزائريين في تلك الفترة، بطريفة تجعل المتلقي عنصرا هاما في العمل المسرحي.

[1]. أحمد بن قطاف، مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع، نص مسرحي مخطوط، المسرح الوطني الجزائري، ص34.


الخاتمة

خاتمة:

الحمد لله الذي بفضله تتم الصالحات، فلكل جهد مبذول نتائج وخلاصة تثمنه، ومن خلال بحثنا هذا الذي تناولنا فيه موضوعا هاما حسب وجهة نظرنا ألا وهو "تقنية الحوار في المسرحية الجزائرية مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع نموذجا"، ومن خلال الدراسة المتواضعة التي تشمل أهم النقاط و النتائج، التي تمكنا من استخلاصها من خلال معايشتنا لمختلف جوانب البحث، ولكننا لا ندعي تقديم حقائق نهائية و لا أراء ثابة، وإنما قمنا بتقديم مجموعة من المواقف والآراء التي توصلنا إليها.

و من مجمل ما يمكن أن نستنتجه من هذه الدراسة ما يلي:

_ أن فن المسرح في الجزائر يمتد زمنيا إلى الحضارات الشرقية القديمة، وذلك من خلال الثقافات الكثيرة التي عرفتها الجزائر بداية من الثقافة الرومانية و العثمانية والفرنسية، والتي ساهمت في تطوير فن المسرح في الجزائر.

_ عرف المسرح الجزائري بعض أشكال الفن المسرحي مثل مسرح الظل و القاراقوز، و بعض الفنون الشعبية التي كانت تعرض في الأسواق من أبرزها المداحين و الرواة و القوالين.

_ اعتمد المسرح الجزائري على المزج بين اللغة الفصحى و العامية، وذلك ما زاد في جمالية المسرح.

_ احتواء النصوص المسرحية الجزائرية على عنصر الحوار الذي يقوم بخلق الإنسجام داخل النص.

_ انقسام الحوار إلى أنواع فقد يكون حوار بين الإنسان وذاته، وقد يكون عبارة عن حوار بين شخصين أو أكثر.

_ تنوع استخدام الحوار في المسرحية الجزائرية بين الحوار العامي والحوار الفصيح، وذلك لإيصال الفكرة للمتلقي.

_ شيوع ظاهرة الاقتباس وهذا ما فعله أحمد بن قطاف في تغيير رواية الطاهر وطار إلى مسرحية جاعلا منها نصا حافل بالتشويق و الإثارة.

_ تتبع أحمد بن قطاف في عمله المسرحي لواقع الفرد الجزائري و المعاناة التي كان يعيشها في ظل الاستعمار الفرنسي وبعده.

_ مزج أحمد بن قطاف في مسرحيته الشهداء يعودون هذا الأسبوع بين اللغة الفصحى و العامة لأنها تعرض مباشرة فهي تمثل الواقع.

_ اعتماد المسرحية على عنصر الحوار، و المزج بين الحوار العامي و الفصيح بالإضافة إلى استخدام الحوار الشعري المتمثل في الشعر الملحون، وذلك لمراعاة المستوى الثقافي للشخصيات المسرحية.

و في الأخير لا يسعنا سوى القول بأن فن المسرح سيظل فن هادف و راقي يعبر عن قضايا المجتمع، فهو يصور الحياة بمختلق صعوباتها، وهذا لا يدعي بأن البحث سيغلق من خلال خاتمته و إنما يبقى مجال مفتوح للبحث و الدراسة.

قائمة المصادر و المراجع

أ/ القرآن الكريم:

_ سورة الكهف.

ب/ المراجع:

1) _ أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ج2، 1988م.

2) _ أحمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته و تطوره، غرناطة للنشر و التوزيع، الجزائر، د،ط، 2013م.

3) _ أنيسة بركات درار، أدب النضال في الجزائر منذ ستة 1945م حتى الاستقلال، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د،ط، 1984م.

4) _ بوعلام رمضاني، المسرح الجزائري بين الماضي و الحاضر، المكتبة الشعبية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر.

5) _ توفيق الحكيم، فن الأدب، دار مصر للطباعة، د،ط، 1952م.

6) _ جيرالد برنس، المصطلح السردي، ترجمة عابد خراندار، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، القاهرة، 2003م.

7) _ حميد الحمداني، فعل توليد الدلالة، المركز الثقافي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 2003م.

8) _ حنيش نواري، فن الكوميديا في مسرح رشيد القسنطيني، مكتبة الرشاد، ط1، الجزائر، 2014م.

9) _ حورية محمد حمو، تأصيل المسرح العربي بين التنظير و التطبيق، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999م.

10) _ رشيد الناظوري، المغرب الكبير، ج1، العصور القديمة أسسها التاريخية، الحضارية والسياسية، دار النهضة العربية، بيروت، 1981م.

11) _ روجرم بسلفيد، فن الكتاب المسرحي، ترجمة دريني خشبة، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، 1964م.

12) _ ستوارت كريفس، صناعة المسرح، ترجمة عبد المعتصم الدباغ، دار المأمون بغداد، 1986م.

13) _ شايف عكاشة، مدخل إلى عالم النص المسرحي الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1991م.

14) _ شريبط أحمد شريبط، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة، دار القصبة للنشر و التوزيع، د،ط، الجزائر، 2009م.

15) _ صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر،ج2، 2005م.

16) _ صالح لمباركية، المسرح في الجزائر دراسة موضوعاتية و فنية، د،ط، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، ج1، 2005م.

17) _ صبيحة عودة زغرب، غسان الكنفاني، جماليات السرد في الخطاب الروائي، دار هدلاوي للنشر و التوزيع، ط1، الأردن، 2006م.

18) _ عادل النادي، مدخل إلى فن كتابة الدراما، مؤسسة عبد الكريم عبد الله، ط1، تونس، 1987م.

19) _ عبد الله إبراهيم، السردية العربية (بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي)، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1992م.

20) _ عبد المالك مرتاض، القصة الجزائرية المعاصرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، د،ط، الجزائر، 1990م.

21) _ عبد المالك مرتاض، النص الأدبي من أين و إلى أين، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983م.

22) _ عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، وزارة الثقافة، د،ط، الجزائر، 2007م.

23) _ علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الأدب، الكويت، ط2، 1990م.

24) _ فرحان بلبل، النص المسرحي، الكلمة و الفعل دراسة، مطبعة إتحاد كتاب العرب، دمشق/ سوريا، 2003م.

25) _ قيس عمر محمد، النية الحوارية في النص المسرحي (ناهض الرمضاني أنموذجا)، دار غيداء للنشر و التوزيع، ط1، عمان/ الأردن، 2012م.

26) _ لاجوس ايجري، فن كتابة المسرحية، ترجمة دريني خشبة، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، د،ط، 1946م.

27) _ ليلى محمد ناظم الحيالي، جمهرة النثر النسوي في العصر الإسلامي و الأموي، مكتبة لبنان الناشرون، ط1، لبنان، 2009م.

28) _ لينا نبيل أبو مغلي، الدراما و المسرح في التعليم، دار الرّاية، عمان، ط1، 2008م.

29) _ محمد صابر عبيد، سوسن البياتي، جماليات التشكيل الروائي، علم الكتب الحديث للنشر و التوزيع، اربد، الأردن، ط1، 2012م.

30) _ محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة، بيروت،1982م.

31) _ محمد كمال الدين، العرب و المسرح، دار الهلال، القاهرة، د،ط، 1975م.

32) _ نجم عبد الله كاظم، مشكلة الحوار في الرواية العربية، عالم الحديث للنشر و التوزيع، ط1، الأردن، 2008م.

33) _ هيام شعبان، السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله، دار الكندي للنشر و التوزيع، د،ط، الأردن، 2004م.

34) _شكري عبد الوهاب، النص المسرحي، مؤسسة حورس الدولية للنشر و التوزيع، د،ط، الإسكندرية، 2007م.

ج/ المصادر: (المسرحيات).

_ أبو العيد دودو، البشير، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر، 1981م.

_ أحمد بن قطاف، الشهداء يعودون هذا الأسبوع، نص مخطوط، المسرح الوطني الجزائري.

_ عز الدين ميهوبي، الدالية، مخطوط، المكتبة الوطنية الجزائرية.

_ محمد الواضح، الباب المفتوح، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر، 1976م.

_أحمد توفيق المدني.حنبعل، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر، 1969م.

د/. المعاجم و الموسوعات:

1) _ ابن منظور، لسان العرب، إعداد يوسف خياط، نديم مرعشلي، دار لسان العرب، د،ط، ت،ج1، بيروت.

2) _ الزمخشري، أساس البلاغة، ترجمة محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت/ لبنان، ط1، ج1، 1998م.

3) _ الزمخشري، أساس البلاغة، جار الله أبي القاسم محمود بن عمر، تحقيق عبد الرحيم حمود، دار المعرفة، بيروت.

4) _ المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، ط3، د،ت، ج1، القاهرة.

5) _ ماري إلياس، حنان قصاب، العجم المسرحي، مكتبة لبنان الناشرون،ط1، 1997م.

6) _ محمد محمد داود، معجم التعبير الاصطلاحي في العربية المعاصرة، دار غريب، القاهرة، 2003م.

7) _ نبيل راغب، موسوعة الإبداع الأدبي، مكتبة لبنان الناشرون،ط1، لبنان، 1996م.

و. المجلات و المحاضرات:

_ عز الدين جلاوجي، الحوار في النص المسرحي، مجلة العلوم الإنسانية، العدد 44، 2015م، المجلد ب.

_ علي برادي، المسرح الغاربي، جامعة المدية كلية الآداب و اللغات أفريل.

الملاحق

السيرة الذاتية:

أحمد بن قطاف مؤلف وممثل و مخرج جزائري من مواليد 1939م، في حي حسين داي بالجزائر العاصمة. التحق بالمدارس الحرة إبان الاستعمار الفرنسي، وبعد حصوله على الشهادة الابتدائية قام بالالتحاق بمعهد الشيخ الإمام عبد الحميد بن باديس بقسنطينة، وحين اعتقلت جميع مشايخه عاد أحمد بن قطاف إلى الجزائر العاصمة.

التحق بالمسرح الوطني الجزائري في سنة 1966م، وقام بتوزيع أكثر من خمس و ثمانين (85) مسرحية من الربرتوار الوطني و العالمي، كما أعطيت له أحسن جائزة أحسن تمثيل رجالي في المهرجان الوطني للمسرح المحترف سنة 1986م بالجزائر.

ترجم و اقتبس العديد من المسرحيات و ألف أكثر من 25 مسرحية من أهمها شكون قال 1985م، و حزام الغولة1988م و حسناء وحسان 1974م، أما المسرحيات التي اقتبسها نجد مسرحية رجال يا حلاف المقتبسة عن مسرحية الخرتيت لأجين، ومسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع لطاهر وطار.

حاز على الجائزة الأولى في مهرجان قرطاج 1989م لمسرحية العيطة من تأليفه.

ومن أهم المناصب التي تقلدها نجد:

- عضو مؤسس لمسرح القلعة سنة 1989م.

- عضو في لجان تحكيم في المهرجان الأورو متوسطي لمستغانم من 2001م إلى 2003م، و في المهرجان الوطني للمسرح بسيدي بلعباس.

- تقلد منصب مدير للمسرح الوطني الجزائري سنة 2003م.

- مستشار مكلف بدائرة المسرح في إطار تظاهرة الجزائر عاصمة الثقافة العربية سنة 2007م.

- عضو اللجنة التنفيذية للمهرجان الثقافي الإفريقي _ الجزائر سنة 2009م.