جامعة يحي فارس المدية
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

الموضوع:

الاتجاه الواقعي للمسرح الجزائري
مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع
"لمحمد بن قطاف" انموذجا

مذكرة مقدمة للحصول على شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي تخصص:
أدب عربي حديث ومعاصر

إعداد الطالبتين
✓ بشرى سلمي
✓ حكيمة بلحوت

إشـــراف الأستـــاذ:
- د. علي برادي

السنة الجامعية 2022-2023

-شكروعرفان-

نشكرالله عزوجل عظيم الشأن والمنة الذي فتح علينا أبواب فضله ورحمته، فهو أهل الحمد والشكر، ومن ثم نتوجه بأسمى عبارات معاني الشكروالتقديروالإحترام أستاذنا الفاضل الدكتور "برادي علي" الذي أشرف على هذا البحث، فقد بذل جهدا مشكورا في متابعة هذه الدراسة قراءة وتصحيحا.

فنسأل الله أن يزيده فضلا على فضل وعلما على

فنسأل الله أن يزيده فضلك على فضل وعلما على علم، دمت يدا مفتوحة لكل طالب علم.

إهداء

إلى من فارقت عيناي ولم تفارق قلبي،إلى روح أمي الطاهرة رحمة الله عليها،لا أقول لك الوداع بل الى اللقاء.

الى من ضحى من أجلي، وسهر على راحتي وفرح لفرحتي إلى أبي الغالي أطال الله في عمره.

الى امي الثانية التي لم تبخل عليا بشيء،و أنا اليوم هنا بفضلها جزاك الله كل خير على ماقدمتيه لنا.

الى من كانو ولازالوا سندي وقوتي،مأمني وأمني إخوتي الأعزاء

مها-مختار– يونس –سامية ومنار

إلى زميلتي في البحث التي تخطينا كل الصعب معا ""بشرى سالمي""

إلى رفقيات الدرب : صورية-سعيدة-أحلام-خديجة

والى كل من ساعدني في هذا البحث ولو بكلمة طيبة

إهداء

أهدي هذا العمل الى والدي حفظهما الله

الى إخوتي خاصة

الى رفيقتي العزيزة "يلحوت حكيمة"التي شاركتني عناء هذه المذكرة وجميع افراد عائلتها

الى كل أهلي وأصدقائي وزميلاتي الذين جمعتني بهم مشوار الدراسة

الى من كل من وسعتهم ذاكرتي ولم تسعهم مذكرتي

مقدمة

كان للمسرح الجزائري دور هام في محاربة الاستعمار الفرنسي، حيث أنه يعتبر وسيلة المقاومة والنضال حيث قام بتهيئة الظروف لكل من التورة التحريرية وتجهيز الجزائريين لمعركة حاسمة وفاصله وذلك عن طريق نشر الوعي السياسي وربطة بالقضية الوطنية.

حيث ان المسارح الجزائرية كانت المرآة العاكسة للمجتمع وقضاياه ولعل الواقعية من أكثر المذاهب التي خدمت المسرح الجزائري، حيث أنها تعني المعرفة العقلانية للحياة، أو طموح العقل الانساني وتطلعه لاكتشاف حقيقة الحياة ومعرفة خفايا العالم، ومما هو مهم في مفهوم الواقعية أنها تهتم بمعرفة الطبيعة الانسانية خصوصا، وعلاقة الإنسان بالعالم الواقعي المحيط به وكذلك تصوير الحياة الواقعية تصويرا فوتوغرافيا بعيدا كل البعد عن الخيال والتشويق والمجاز ، أي أنها تكون فيها موضوعية صارمة تمنع تسرب أي عاطفة للكاتب، بل تسلط اهتمامها على حياة الشعوب والمجتمعات كما هي.

وخير مثال على هذا الموضوع هو النموذج الذي تطرقنا إليه والمعنون بـ" **الشهداء يعودون هذا الأسبوع**" بحيث أن هاته المسرحية عبارة عن محاكاة للواقع الاجتماعي والسياسي والاقتصادي للبلاد من خلال معايشتنا لحلم والد الشهيد بعودة ابنه الذي بعث له برسالة يخبره فيها بعودته لاكن الأب يرفض ذلك لأسباب معينه.

وتتمثل أهمية هذا البحث في دراسته للواقعية في المسرح الجزائري باعتبار أنه تعددت تياراته واتجاهاته وصارت له عدة مفاهيم ولقد ارتئينا اختيار هذه المدونة لأنها تخدم المسرح الجزائري.

وتتمثل هذه الدوافع التي أدت بنا لا اختيار هذا الموضوع هي:

- حبا للمسرح الجزائري لأنه يجسد لنا الواقع المعاش وكذلك الشغف الذي تركه التاريخ في النفس.
- الاهتمام بهذه المواضيع لأنها جزء من الهوية والشخصية الوطنية.
- التعريف بالمسرح الجزائري وما له من مكانة.

لا شك أن أهم سبب موضوعي يمكن طرحه يتمثل في طبيعة الموضوع في حد ذاته، في جديد ما يقدمه، باعتباره دراسة في احداث جزئية جنيده لم يتم التطرق لها الدارسون من قبل أو قدم بطرق مغايرة وتجددت الضرورة بتقديمه من وجهة نظر مختلفة ذلك أن الكثير من المواضيع التي تتشابه شكلا وتختلف مضمونا ورؤية ودراسة وهو ما يعطي للموضوع وضوحا أكثر ومفهوما متنوعا، يتجسد في اختلاف أسلوب الدراسة ومنهجها، حسب المادة العلمية المستسقاة، والكتب المنتقاة، إضافة إلى ذلك فان من الأسباب الموضوعية التي أجبرتنا على اختيارنا للتطرق للموضوع نذكر :

- ✓ قلة الدراسات التي مست مسرحية الطاهر وطار وكذلك الاطلاع على كل مفاهيم الواقعية.
- ✓ تقديم دراسة جديدة حسب ما يتطلبه الوضع الأكاديمي والتاريخي.
- ✓ المساهمة في إثراء الفكر الثقافي المسرحي.
- ✓ تقديم معلومات تاريخية من مصادر مختلفة خاصة بمراحل تطور المسرح الجزائري
- ✓ وضع أرضية عامة لمشاريع البحث المستقبلية وجمالات الدراسة في الموضوع في جزئياته التاريخية والضمنية وحتى الشكلية.
- ✓ هو مفهوم المسرح الجزائري و دوره .
- ✓ هو مفهوم المسرح الجزائري و دوره.

- ✓ الواقعية، وكيف نشأت وكيف ساهم المسرح الجزائري في خدمة القضية الوطنية.
- ✓ كانت نظرة الطاهر وطار للشهيد، و خدم الموضوع.

وتعد هذه الأهداف وغيرها من صميم البحث.

- **الواقعية في مسرحية الأستاذ لأحمد رضا حوحو**، مذكرة لنيل شهادة ليسانس في اللغة والأدب العربي لجامعة اكلي محند او الحاد بالبويرة، من اعداد الطالبتين ابتسام قطاف وسعاد ديب، تحت اشراف الأستاذة طيب نفيسة، سنة 2013-2014.

- **كتاب المسرح الجزائري والثورة التحريرية** لأحسن ثلايني.

- **طبيعة الحركة النقدية ودورها في الممارسة المسرحية في الجزائر** من إعداد الطالب سوالمي الحبيب تحت اشراف الدكتور ميراث العيد لسنة 2011، شهادة ماجستير.

- **النظرية النقدية الواقعية بين التأصيل والتلقي**، كتاب النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي للناقد محمد مصايف "أنموذجا".

يمكن إجمال وضع إشكالية عامة تلخص الهدف المراد الوصول إليه من هذه الدراسة وهي حسب صبغات مختلفة تحمل نفس المضمون كما يلي:

- ✓ **ما مدى واقعية المسرح الجزائري؟**

- ✓ بالإضافة إلى السؤال الهام وهو: **اين تكمن الواقعية في المسرحية التي خصيناها بالدراسة "مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع" لطاهر وطار؟**

ولقد تم الاعتماد عل المنهج الوصفي التحليلي للتمكن من الإجابة عن هذه التساؤلات وتداخل معه المنهج التاريخي الوثائقي.

وواجهتنا بعض الصعوبات نذكر منها:

- ✓ اتساع الموضوع وشموليته.
- ✓ قلة المصادر والمراجع.
- ✓ تنوع المسارح مما أدى الى تخصيص والتدقيق حول الموضوع وعدم الخروج عن نطاق الدراسة.

ولقد تجسد هيكل البحث خطة حسب ما يلي: مقدمة وثلاث فصول وخاتمة

ولقد جاء في **الفصل الأول** بعنوانه الاتجاه الواقعي في الأدب، ويتفرغ هذا إلى **مبحثين فالمبحث الأول** كان معنون: بالاتجاه الواقعي وهذا الأخير يتفرع إلى **ثلاث محاور، أولها:** نشأة الاتجاه الواقعي، **أما الثاني** خصصاه إلى تعريف الواقعية لغة واصطلاحا، **والمحور الثالث** كان مخصص لرواد الاتجاه الواقعي، **والمبحث الثاني** فقد ارتأينا إلى عنونته بالواقعية في الأدب وقسمناه إلى **محورين إثنين الأول** عنوانه الواقعية في الأدب العربي **والثاني** الواقعية في الأدب الغربي **أما بالنسبة للفصل الثاني** – الموسوم بالمسرح الجزائري (نشأته وتطوه) فلقد قسمناه إلى **مبحثين، الأول** تعريف المسرح لغة واصطلاحا، وفيه **مطلبين الأول** لغة **والثاني** اصطلاحا أما **المبحث الثاني** كان عنوانه مراحل تطور المسرح الجزائري، وقسمناه إلى أربعة عناصر **الأول:** من المرحلة الأولى إلى الثالثة **والثاني:** من المرحلة الرابعة إلى السادسة **والثالث:** من المرحلة السابعة إلى التاسعة واما **المطلب الرابع** فكان بعنوان: رواد المسرح الجزائري، وأما الفصل الثالث الأخير تطرقنا فيه إلى نموذج يوضح هذه الدراسة والذي تجسد في دراسة تطبيقية لمسرحية "**الشهداء يعودون هذا الأسبوع**" وفي الأخير ختمنا مذكرنا بخاتمة كانت

فحصيلة النتائج المتوصل اليها، ومن أبرز الكتب التي عدنا اليها في هذا البحث: المسرح الجزائري والثورة التحريرية أحسن ثليلاني وكتاب من المسرح الجزائري إلى المسرح الوطني الجزائري لمصطفى كاتب، وكتاب منهج الواقعية في الإبداع الأدبي لصلاح فضل.

وفي الأخير نشكر الله على التوفيق والسداد في العمل والقول، انه من وراء القصد كما نتوجه بخالص الشكر وعظيم الثناء إلى الأستاذ المشرف الدكتور: "**برادي علي**" فقد كان نعم المرشد ونعم المعنى فبارك الله فيك وجعلك ملاذا لطلبة العلم وأهله.

الفصل الأول:

الاتجاه الواقعي في الأدب (الماهية)

المبحث الأول: الاتجاه الواقعي

المطلب الأول: تعريف الواقعية (لغة و إصطلاحا)

الواقعية لغة:

جاء في لسان العرب لابن منظور: وقع، يقع، وقاعا، وقوعا، وقوعا، أي السقوط وإنزال الشيء على الشيء، وهذا ما يفيد في الكلام حقيقة، كأن تقول وقع الطير على الأرض أو شجر أو وقع مطر على الأرض، أو وقعت الدواب، أي ربضت على الأرض.

أما في الإستخدام الجاري، فوقع بمعنى: حصول الشيء وثبوته، كالقول وقع الحق أي ثبت، ووقع عليه أي ثبت عليه، ووقع في الشرك حصل فيه، والواقع من وقع لها عدة معاني منها السقوط ، وقع الشيء من يدي أي سقط . [1]

والواقعية مصطلح يختلف مفهومه باختلاف اتجاهات النقاد ومنظري الأدب "ففي الفلسفة نجد الاسمين "الظاهراتيين »Phenomenolagistes« "الذين ينكرون وجود المعاني والمفاهيم المجردة الكلية يعدون هذا المصطلح مجرد اسم مثل سائر الأسماء

وفي السياسة فالمصطلح يعني "القبول بالأمر الواقع والاعتراف بالأوضاع السائدة، فالواقعية هنا مرادفة للسلبية والاستسلام ."أما في الأدب فيعني به "ملاحظة الواقع وتسجيل تفاصيله وتصويره تصويرا فوتوغرافيا حرفيا، وإبعاد عناصر الخيال... ويقصد به أحيانا أخرى الحيادية أو الموضوعية الصارمة التي تمنع تسرب أفكار الكاتب وعواطفه.[2]

[1] ابن منظور: لسان العرب، م 08 ،دار صادر للنشر، بيروت، ط1 ،ص 402

[2] الرشيد بوشعير ،الواقعية وتياراتها في الآداب السردية الأوربية ص 07

لكن مع بداية تعقد الصراعات الاجتماعية وبالتالي الجمالية "بدأت كلمة واقعية تخرج عن أبعادها الضيقة، لتأخذ أبعاد أكثر أصالة جسدها في بعد الأدباء الواقعيين 6 العظماء الفرنسيين والسوفيت (الروس) على وجه الدقة[1]."

إذن فالواقعية مذهب كغيره من المذاهب الأخرى "يدعو إلى تسجيل الملاحظات والمشاهدات من غير أن يلونها الأديب أو الكاتب بأحاسيسه وعواطفه الخاصة، مع عناية تامة للموضوعية الخاصة واستيعاب دقيق لما في الحادثة أو المشهد أو الشخصية من معالم خاصة وتفاصيل راقية، ومع التزام نزيه لموقف الحياد أمام الحياة والأحياء.[2]

الواقعية اصطلاحا:

والواقعية كاصطلاح مذهبي: ظهرت في لحظات التحولات الاجتماعية الفكرية في الفكر العربي. فقد اشتهرت وشاعت في العصر الحديث كلمات الواقع، والواقعي، الواقعة والواقعية، كمصطلحات ومفاهيم مذهبية في الأدب والفن والفلسفة والسياسة وهي من "المصطلحات المطاطة والفضفاضة التي تختلف مفاهيمها باختلاف ميادين النشاط الإنساني من جهة وباختلاف اتجاهات النقاد والأدباء ومنظري الأدب من جهة أخرى.[3]

والواقع أن المدلول الإصطلاحي للفظة الواقعية كمذهب أدبي لا ينفصل انفصلا كليا عن المدلول الإشتقاقي المستفاد من كلمة واقع ،فالواقعية تسعى إلى تصوير الواقع وكشف أسراره وإظهار خفاياة وتفسيره.[4]

---

[1] الأعرج واسيني: النزوع الواقعي ألانتقادي في الرواية الجزائرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1985 ،ص 05

[2]. عبد العزيز عتيق: في النقد الأدبي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ط2 ،1972

[3] الرشيد بوشعير: الواقعية وتياراتها في الآداب السردية الأوروبية، المرجع السابق، 1996، ص07.

[4] محمد منظور، الأدب ومذاهبه، الدرا العربية للنشر والتوزيع، مصر، دط، 2004، ص93.

وانطلاقا من هذا المدلول للواقعية فهخي تنظر إلى الأخلاق الإنسانية، والسلوكات العالمية والقيم المثالية الخيرة على أنها فشور بسيطة تخفي ورائها العشور الوحشية والشر فدائع (الشجاعة) مثلا في الحقيقة هو اليأس من الحياة .[1]

وقد شاع هذا المصطلح أكثر عند الألمان فكانوا "هم أول من طبق هذا المصطلح على الأدب، فيتحدث "شيلير" في كتاباته عام 1798 عن الأدباء الفرنسيين فيصفهم بأنهم "واقعيون أكثر منهم مثاليين[2]."

المطلب الثاني: نشأة الاتجاه الواقعي

تعتبر الواقعية من المصطلحات الأدبية التي تحظى بالعديد من المعاني في مختلف ميادين النشاط الانساني الفلسفية والأدبية والسياسية، سيما بين الأدباء والنقاد والمفكرين الذين اختلف تعريفهم وتناولهم للواقعية باختلاف اتجاهاتهم الأدبية والفكرية.

لقد دخل مصطلح الواقعية مجال النقد الأدبي عبر مجال الفكر الفلسفي، وجذب هذا المفهوم الأدباء واستقروا عليه في أذهانهم، باعتبار "الواقعية في الفلسفة مذهب يلتزم فيه التصوير الأمين لمظاهر الطبيعة والحياة كما هي وكذلك عرض الآراء والأحداث والظروف والملابسات دون نظر مثالي وهى مذهب أدبي يعتمد على الوقائع ويعنى بتصوير أحوال المجتمع[3]."

[1] محفوظ كحوال، المذاهب الأدبية، الكلاسيكية، الرومانتيكية، الواقعية، الرمزية، الدادية، السوربالية، الوجودية، نوميديا للنشر والتوزيع، مصر، دط، 2007، ص119.

[2] صلاح فضل: منهج الواقعية في الإبداع، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، 1992 ،ص 11.

[3] المعجم الوسيط ، قام بإخراجه إبراهيم مصطفي– أحمد حسن الزيات– حامد عبد القادر– محمد علي النجار، وأشرف على طبعه، عبد السالم هارون – مطبعة مصر – القاهرة – ج2 – 1381 هـ1961 – م – ص 1063.

وفي الأدب فإن هذا المصطلح يقصد به أحيانًا ملاحظة الواقع وتسجيل تفاصيله وتصويره فوتوغرافيًا حرفيًا، وإبعاد عناصر الخيال المجنح وتهاويله ويقصد به أحيانًا آخرى الحيادية أو الموضوعية الصارمة التي تمنع تسرب أفكار الكاتب وعواطفه ومزاجه الذاتي إلى الأعمال الأدبية[1]".

يجب على الكاتب الواقعي أن يعبر في أدبه عن التاريخ الإجتماعي لمجتمعه كما هو بجميع ظواهره الإيجابية والسلبية دون تحريف ودون التركيز على الظواهر السلبية و نقد المجتمع فقط.

وهكذا جاءت الواقعية كاتجاه أدبي بحد ذاته، تعبر عن مجموعة جديدة من القيم المعرفية والاجتماعية وتسعي لإدراك الواقع الموضوعي المادي والتعبير عنه كما هو دون زيادة أو نقصان بل وتخضعه أيضا للنقد والتحليل، لذلك "ربما يكون أحد الأسباب التي أدت إلى وجود تفسيرات مختلفة لمصطلح الواقعية هو أن موضوع الإدراك ليس شيئا ثابتا ويتطور ويتغير باستمرار وبما يتناسب مع هذه التغييرات، فإن مفهوم الحقيقة يمكن أيضا أن يختلف ويتغير.

ففي الأدب الفلسفي والاجتماعي، يعتبرون الحقيقة كمعيار للمعرفة، ولا يتم النظر في مفهوم الحقيقة باعتبارها شيء أبدي وثابت، بل اعتبروا أن التكيف مع النظام الواقعي هو الوجود الحقيقي.[2]

نشأت الواقعية في أوائل القرن التاسع عشر بوصفها مدرسة أدبية لها اسلوب وسمات محددة، إذ "يعتبر أسلوب الواقعية هو عكس أسلوب المثالية في الأدب. إذ يعتمد

[1] الرشيد أبو شعير، الواقعية وتياراتها في الآداب السردية الآوروبية، االهالي للطباعة والنشر، الطبعة ألولى، عام 1996م ، ص7.

[2] آشنايي با مكتبهاي ادبي، منصور ثروت، الطبعة الأولى،2006م،ص 99و100.

أسلوب الواقعية أي أسلوب القول أو الكتابة على نماذج واقعية إجتماعية ولكن أسلوب المثالية يعتمد على الخيال الشعري للمتحدث أو الكاتب. فقد ظهرت الواقعية كمدرسة أدبية منذ منتصف القرن التاسع عشر احتجاجا على المدرسة الرومانسية في فرنسا وإنجلترا والولايات المتحدة . "[1]

لذا يمكننا القول بأن الواقعية جاءت لتتناقض مع الرومانسية في المطلق ، جاءت أغلب التجارب الواقعية الأولى بكل ما هو ضد الرومانسية ولما كان الرومانسيون يعتمدون في أعمالهم الأدبية على المثالية والمغالاة في الأسلوب التخيلي والأحلام فابتعدوا بذلك عن الواقع الاجتماعي وعن هموم الإنسان البسيط الذي سام هذا المذهب تدريجيا لأنه لا يعبر عنه، جاء الواقعيون عن طريق تجسيدهم للحياة الإنسانية اليومية بكل ما فيها من ظواهر إيجابية وسلبية في سياق فني ليساعدوا الإنسان على تقبل الواقع كما هو والتعامل معه وتطويره وفق ما تسمح به الظروف الواقعة نفسها، فانجذب لهم جميع طبقات وفئات الشعب خاصة الطبقة الوسطى والعمال والكادحين لأنهم وجودا من يلتفت إليهم ويعبر عن همومهم وأحلامهم وقضاياهم .

ولقد ساهمت الثورة العلمية والتقنية ومحاولات تقديم تفسيرات لكافة الظواهر الطبيعية وأسباب الوجود من ناحية وكذلك تطور الدراسات الإنسانية والإجتماعية من ناحية أخرى في ظهور المدرسة الواقعية حتى تعبر عن الواقع الإنساني الملموس ، "من أحد العوامل المهمة في ظهور الواقعية هو وجود رد فعل مضاد لتيار الفن من أجل الفن لذا يمكن تقسيم الكتاب الواقعيين إلى مجموعتين: مجموعة تؤمن أن للفن أهمية متأصلة وبناء على هذا يكون الفن نفسه هو الهدف الأساسي وهؤلاء ينطبق عليهم قول محبي الفن

[1] المرجه نفسه، الصفحة نفسها.

من أجل الفن، والمجموعة الأخرى تؤمن أن الفن عبارة عن وسيلة لتحقيق غاية أخرى وهؤلاء يطلق عليهم محبي الفن من أجل الفائدة .[1]

المطلب الثالث: رواد المدرسة الواقعية

الفرع الأول: رواد المدرسة الواقعية (العرب):

1. عبد الحميد بن دهوقة:

ولد عبد الحلميد بن دهوقة في 09 جانفي 1925، بمدينة المنصورة ولاية برج بوعريريج[2]، تربى وسط عائلة الشهرت بالعلم في كامل المنطقة، حيث تلقى والده العلم في جامعة القرويين بالمغرب فكان فقيها ومعلما فدرس القرآن وأصول الفقه والأدب واللغة في مختلف قرى المنطقة بين برج بوعريريج والمسيلة وغيرها. يقول عبد الحميد بن هدوقة أن طفولة الجزائريين الذين ولدوا بين الحربين العالميتين: **كانت طفولة صعبة يميزها واقع مؤلم ويطبعها البؤس والتعاسة ، خصوصا في الأرياف** .[3]

تعلم اللغة العربية على يد والده، أما الفرنسية فقد أحد منها حظا في التعليم الابتدائي بقريته وبعدها واصل دراسته في المدرسة الكتانية بقسنطينة، وحفظ القرآن الكريم وكانت تملك عائلته مكتبة ضخمة متوارثة عن الأجداد، تزخر بأمهات الكتب ومخطوطات ثمينة وفيما يتعلق بالكتب التي طالعها يحكي ان أمه كانت تنسج الزرابي وهو يقرأ القصص عليها، ومن القصص التي قرأها: قصص عنترة والواقدي، وإفريقيا والشام وألف ليلة وليلة وغيرها ، فوالده كان بمثابة مدرسته الأولى .[4]

---

[1] مليحه جعفري لنگرودى، تفاوت رئاليسم اوربايي يا واقگرايي إيراني، المرجع السابق ص232 .

[2] عبد الحميد بن دهوقة، " ريح الجنوب"، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر، 1976،ط3 غلاف الرواية

[3]: user@example.com

[4] user@example.com

يقول بن هدوقة في حوار مع الكاتب التونسي بن جمعة بوشوشة: تربيت في أسرة عربية إسلامية متدينة ومثقفة وزاولت أغلب دراستي في الفنون الأدبية التقليدية والعلوم الشرعية على يدي والدي الذي كان حافزي على التحصيل و العلم .[1]

وفي عام 1949 سافر إلى مرسيليا وحصل على شهادة الإخراج الإذاعي بالفرنسية، وشهادة تقنية في تحويل المواد البلاستيكية ثم رجع الى المدرسة الكتانية ودرس بها لمدة سنة، لينتقل بعد ذلك إلى تونس وينال الشهادة العالمية في الأدب من جامعة الزيتونة، وشهادة التمثيل العربي من معهد فنون الدراما في تونس .[2]

ويقول بن هدوقة عن دراسته بالمدرسة الفرنسية: "إنني التحقت بالمدرسة الابتدائية بالمنصورة فتابعت دروس تعليمها باللغة الفرنسية حتى نهايتها. ولكن والدي لم يكن راضيا على التحاقي بهذه المدرسة التي أرغمني على دخولها أخوالي وبعدها انتهيت إلى المدرسة الكتانية بقسنطينة ، وإرضاء لوالدي قصدت الزيتونة بتونس .[3]

ولقد بدأ عبد الحميد بن هدوقة الكتابة في الخمسينات وذلك بإنجاز نص شعري بعنوان "حامل الأزهار" سنة 952 ، ثم النجذب إلى العمل السياسي والمخرط في حركة انتصار الحريات الديمقراطية ليصبح عضوا فيها ثم أمينا بها، كما تولى رئاسة جمعية الطلبة الجزائريين في تونس قبض عليه في 18 ديسمبر 1952 في تونس بعد قيامه بمهمة صحفية وتغطية تظاهرات نسائية، ثم فر من السجن وعاد إلى الجزائر مع اندلاع

[1] :user@example.com :

[2] الطيب ولد لعروسي، "أعلام من الأدب الجزائري الحديث "، دار الحكمة للنشر والتوزيع، الجزائر،2009 ،د.ط ،ص 152

[3] :user@example.com :

الثورة التحريرية 1954، وبعد قيامه بالعديد من الأعمال السياسية استقال من كل مناصبه وكرس جهده لتدريس الأدب بالمدرسة الكتانية .[1]

كما اتخذ بطاقة تعريف جديدة باسم "عبد الحفيظ مصطفى" وكذلك جواز سفر، نتيجة للملاحقات المستمرة من قبل المستعمر له، وغادر إلى فرنسا عام 1955 فاهتم بالكتابة والإبداع كالتمثيل في السينما والمسرح.[2]

ألف بن هدوقة العديد من المؤلفات المختلفة المضامين والمتشعبة الأهداف حيث شملت الأدب والثقافة والسياسة والشعر والمسرح والرواية، كما اهتم بمجال النقد والدراسة.

2. بدر شاكر السياب:

وُلد بدر شاكر بن عبد الجبار بن مرزوق عام 1926م، في يومٍ وشهرٍ مجهولَين حتى بالنسبة للشاعر نفسه، فقد نسي والده عند تسجيله تاريخ مولده بالتحديد وكانت ولادته في قريةٍ صغيرة وبسيطة جداً، ذات طبيعةٍ خلابةٍ تقع جنوب العراق وتسمى (جيكور)، وكان معظم سكان هذه القرية يعملون في فلاحة أشجار النخيل، أمّا والده شاكر عبد الجبار فكان كغيره من سكان القرية يعمل كما يعملون في فلاحة أشجار النخيل، ويعيش في ضيقٍ مادي في بيت العائلة الممتدة، وكانت أمّه كريمة التي هي ابنة عم والده قد أنجبت ولدين آخرين غير بدر، وهما عبدالله ومصطفى، وبنتاً توفيت هي ووالدتها إثر وضعها في عام 1930م، فعاش بدر يتيم الأم وهو في السادسة من عمره، ونشأ متنقلاً بين بيت جده لأبيه وجدته لأمه.[3]

---

[1] زهرة ديك، "من روائع الأدب اجلزائري"، دار ندى للطباعة و النشر و التوزيع، الجزائر، 2014 ،ص 292

[2] الطيب ولد لعروسي، "أعلام من الأدب الجزائري الحديث، المرجع السابق، ص154

[3] حيدر بيضون (1991)، بدر شاكر السياب (الطبعة الأولى)، بيروت: دار الكتب العلمية، صفحة 13-16. بتصرّف.

عاش بدر شاكر السيّاب متنقلاً بين جيكور وأبي الخصيب والبصرة لتلقِّي علومه الدراسيّة، ثمّ التحق بدار المعلمين في بغداد عام 1943م، ودرس أدب اللغة العربية لمدة عامين، وفي العالم الثالث انتقل إلى قسم أدب اللغة الانجليزية، وتخرّج منه عام 1949م حاملاً شهادة في اللغة الإنجليزية والأدب الإنجليزي.[1]

3. نزار القباني:

ولد نزار قباني في حي (مئذنة الشحم) وهو أحد أحياء مدينة دمشق القديمة في 21 آذار/مارس عام 1923م، في بيت عريق تفوح منه رائحة الياسمين، وينعم بالحب والاستقرار، فنشأ وترعرع في كنف والده الذي كان زعيماً وطنياً ومن أعيان البلد، وفي حضن والدته وتحت رعايتها وعنايتها، وكان ترتيبه بين إخوانه الثاني بين أربعة أولاد وبنت، وقد ورث الشعر عن عم والده أبو خليل القباني الشاعر المعروف، والمؤلف، والملحن، ورائد المسرح العربي في القرن التاسع عشر، والذي كان من أبرز أفراد عائلة قباني.[2]

أنهى زار قباني مرحلة الدراسية الابتدائية والثانوية في الكلية العلمية الوطنية في دمشق، وكانت تنهج هذه المدرسة نهجاً دراسياً حديثاً، حيث كانت اللغة الفرنسية هي اللغة الثانية وكان المعلمون فرنسيون يأتون من فرنسا، وقد كان لدراسة نزار في هذه المدرسة أثر كبير من ناحية الأدب؛ لأنّه استقى علمه في بواكر حياته من مصادر الأدب

[1] هاني الخير (2010)، بدر شاكر السياب، ثورة الشعر ومرارة الموت، دمشق – سوريا: دار رسلان للطباعة والنشر، صفحة 16. بتصرّف.

[2] علي العرود، جدلية نزار قباني في النقد العربي الحديث، الأردن– إربد: دار الكتاب الثقافي، صفحة 12،11،5،1. بتصرّف.

الفرنسي، وبهذا يكون قد اطلع على الثقافة الأوروبية وعلى فكرها الأدبي، وحصل نزار على شهادة الثانوية من هذه المدرسة.[1]

دخل نزار كلية الحقوق عام 1941م، وتخرج منها عام 1945م، وبعد تخرجه عمل نزار في السلك الدبلوماسي في وزارة الخارجية، حيث عين سفيراً لعدة دول، منها القاهرة، ولندن، والصين، وإسبانيا، وتركيا، وقد أتاح له هذا العمل التنقل بين دول عديدة، لكنه استقال من عمله عام 1966م، واستقر في لبنان لكي يتفرغ لكتابة الشعر، حيث أسس دار نشر خاصة بأعماله سماها (منشورات نزار قباني).[2]

الفرع الثاني: رواد المدرسة الواقعية (الغرب):

رواد المدرسة الواقعية (الغرب):

ونوريه دي بلزاك: هو أديب فرنسي برز في التاسع عشر، حاول من خلال كتاباته التعبير عن المجتمع الفرنسي وطرح العديد من الموضوعات، مثل: العادات والتقاليد والعلاقات الاجتماعية المعقدة ومن أعماله التي نالت شهرةً واسعةً: طبيب الريف، والأوهام الضائعة، والتحفة المجهولة[3]

جوستاف كوربيه: هو فنان فرنسي، وزعيم المدرسة الواقعية الجديدة في القرن التاسع عشر، بدأ مسيرته الفنية من خلال تصوير حياة الطبقة الأرستقراطية، وشعر بأنّ النهج الرومانسي عبارة عن هروب من الواقع إلى الخيال، لذا قرر اللجوء إلى الواقعية، ومن أشهر أعماله: الدفن في أونان[4]

[1] جواد زاده، مظاهر أدب المقاومة في شعر نزار قباني، صفحة 6. بتصرّف.

[2] أسيل الدليمي (2016)، الإنزياح الأسلوبي دراسة في نثر نزار قباني، الأردن: جامعة الشرق الأوسط، صفحة 43. بتصرّف.

[3] صلاح أحمد ،الحرية العربية ،مقالة الكترونية، بلزاك سارد الجوهر والتفاصيل،18-اوت-2020.

[4] بيتر تان دوسايتش،موقع واي باك مشين،غوستاف كوربيه،10-جوان-2016.

جان فرانسلو ميليه: هو فنان فرنسي، على تصوير الطبقة العاملة في أغلب لوحاته، إذ كان يُقيم في الريف الفرنسي، وعُرف عن لوحاته الواقعية البحتة، ومن أبرز إنجازاته: تأسيس مدرسة باربيزون، وتتميز لوحاته بطابع حسي يُحاول فيها نقل الواقع[1]

[1] أرشيف الفنون الجميلة ،جان فرانسلو ميليه، WikiData Q10855166 ،03-سبتمبر-2003.

المبحث الثاني: الواقعية في الأدب العربي والغربي

المطلب الأول: الواقعية في الأدب العربي

بدأت أصداء المدرسة الواقعية تلوح في الأفق العربي في ساحتي النقد والأدب في القرن العشرين، ولا سيما في عقدي الخمسينات والستينات، إذ كانت نظرة النقاد العرب والأدباء العرب للواقعية أنها هي المنهج الصحيح المثالي لدراسة الأدب والكتابة وفق مبادئها، وإن نشأة المدرسة الواقعية في الأدب العربي تعود إلى النقد الماركسي الذي ظهر في الأدب الروسي وحمل أسماء متعددة، وانتقل إلى الأوساط العربية، وصار منهجًا نقديًا، ومدرسة أدبية يُعتمد عليها في إنتاج الأعمال الأدبية ونقدها ودراستها.[1]

المهم في نشأة المدرسة الواقعية في الأدب العربي أنها جاءت في ظل ظروف عاشتها المجتمعات وكان فيها الأدباء بحاجة إلى أداة تساعدهم في تصوير واقعهم، ونقل الحقائق والتعبير عنها بأدبهم وأعمالهم التي يقدمونها، ومن أسماء النقاد العرب االذين اهتموا بالمدرسة الواقعية وجعلوها منهجًا لهم في أعمالهم الناقد رئيف خوري، وقد تبنى فكرة النقد العقائدي الفلسفي، ومنهم محمد مندور الذي اهتم بالاشتراكية والوجودية معًا في آن واحد، وهي كلها تتصل بالنقد اواقعي ومبادئه.[2]

كثيرة هي المذاهب الأدبية التي تُناقش في كتب الأدب والنقد، وتلك المذاهب وُضعت بناء على أسس متعددة تتعلق بالأديب من جهة، وبفكرة العمل الأدبي من جهة أخرى، وربما بالنقد الأدبي نفسه من جهة ثالثة، ومن المذاهب التي انتشرت في العصر الحديث وعلى أثر ظهور الآداب العالمية كان المذهب الواقعي في الأدب، وفي البحث

[1] الرشيد بوشعير: الواقعية وتياراتها في الآداب السردية الأوروبية، المرجع السابق، 1996، ص6- 7- 9، بالتصرف

[2] سعد البازغي، إستقبال الآخر ، ط1، المركز الثقافي العربي، المغرب، 2004، ص 135- 136- 137

عن تحديد مفهوم المذهب الواقعي في الأدب، سيجد القارئ اختلافات كثيرة بين العلماء والنقاد حول تعريف واضح له.[1]

السبب في ذلك أن المذهب تعددت تياراته واتجاهاته وصارت له مفهومات عدة، ولكن يُمكن وضع الخطوط العريضة فيما يخص المذهب الواقعي، حيث يُقال: إن الواقعية تعني المعرفة العقلانية للحياة، أو هي طموح العقل الإنساني وتطلعه لاكتشاف حقيقة الحياة ومعرفة خفايا العالم، وإدراك قوانين تطور المجتمعات واتجاهاتها والآلية التي يعيشها المجتمع الإنساني.[2]

ممّا هو مهم في مفهوم الواقعية أنّها تهتم بمعرفة الطبيعة الإنسانية خصوصًا، وعلاقة الإنسان الفعلية بالعالم الواقعي المحيط به، وأنّ المذهب الواقعي أسهم في اكتشاف قوانين وحقائق جديدة للحياة أغنت وأثرت الواقعية النقدية واتجاهاتها وأشكالها، إذ إنّ العالم كلّه يكون مادة للتصوير والتعبير، وبذلك تتسع الرؤيا وتتعمق وتكون أكثر نضجًا وصدقًا لأنها متصلة بالواقع.[3]

إنّ الحديث عن الواقعية هنا يُقصد به دراسة الأعمال الأدبية ومقاربتها نقديًا على أنّها نتاج للواقع الطبيعي أو الاجتماعي أو التاريخي وهذه الدراسة تكون من خلال معايير مُحدّدة من قِبَل الفكر الغربي، إذ إنّ نشأة المذهب الواقعي تعود للفكر الماركسي وقد عُرف هذا التيار في تاريخ النقد الحديث بأسماء عدة تؤدي المعنى ذاته منها: النقد الاجتماعي أو النقد الأيديولوجي، أو النقد اليساري، أو النقد الاشتراكي، أو النقد الماركسي أو الديالكتيكي أي: الجدلي.

---

[1] الرشيد بوشعير: الواقعية وتياراتها في الآداب السردية الأوروبية، المرجع السابق، ص7 بالتصرف

[2] المرجع نفسه

[3] سعد البازغي، إستقبال الآخر، المرجع السابق، ص 135

إنّ نشأة المذهب الواقعي في الأدب جعلت الكثير من النقاد والمهتمين بدراسة الأدب ينظرون إليه على أنّه النقد الصحيح للأعمال الأدبية، وكل ما عدا ذلك هو خاطئ، حتى أنّ هذا التيار انتقل إلى الأوساط النقدية العربية في القرن العشرين على مدى عقدين كاملين وهما الخمسينات والستينات، وقد هيمن هيمنة تامة على ساحة النقد العربي، إلى أن نظر الكثيرون إليه على أنه هو النقد فقط.

ممّا يجدر ذكره أنّ هذا التيار الواقعي الذي غزا الأوساط العربية كان متناسبًا مع فترة التغيرات الاجتماعية والتاريخية في تلك المناطق، فكما حصلت تغيرات في البيئة الاجتماعية والتاريخية، حصلت في ساحتي الأدب والنقد، ووصل التيار الواقعي الماركسي إلى أغلب البلدان العربية، وبيّن الكثير من النقاد المهتمين بهذا التيار أهمية دراسة الأدب بالنظر إلى العوامل البيئية والتاريخية.[1]

المطلب الثاني: الواقعية قي الأدب الغربي

ان الثروات السياسية والاجتماعية التي مرت بها القارة الأروبية أثرت بشكل مباشر أو غير مباشر في تبلور مذاهب أدبية ونقدية جديدة، والواقعية من المذاهب التي أفرزته هذه الثروات ان اسراف المنهج الواقعي في الخيال" أدى بها إلى تراجع، اذ سئم الناس التحويم في عالم الخيال، وأخذوا يتوقون الى دنيا الحقيقة والواقع، ولكن قبل أن تصل الرومانسية الى نهايتها كانت بذور النقد الواقعي تنموا وتنضج شيئا فشيئا في قلب الرومانسية ذاتها، حينما دعا نقادها الى ادخال المحسوس في الفن، شعرا غنائيا كان أم مسرحية، أم رواية "[2] .

[1] سعد البازغي، إستقبال الآخر، المرجع السابق، ص135

[2] محمد أحمد ربيع، في تاريخ الأدب العربي الحديث، دار الفكر، عمان، الأردن، ط 2، 1426 هـ، 2006 م، ص97

ومثلما كانت الظروف التاريخية والاجتماعية والاقتصادية، وراء نشوء الرومانسية وتطورها، تغيرت هذه الظروف لتطرح بديلا عن الرومانسية وهو المنهج الواقعي، فتحقق طموح الجماهير في بروز نقد صادق يعبر عن واقعة ويمثلها أحسن تمثيل. مع العلم أن ظروف تطور المنهج الواقعي يختلف من بلد لأخر في العالم، فنجاح الواقعية في روسيا يقابلها في بعض البلدان العربية فشلها كمصر وسوريا، بعدما سجلت حضورها بقوة في هذه البلدان، حتى أن مذهب الواقعية في الآداب الغربية والأروبية متشعب ومختلف وبالتالي نجد أن الواقعية الفرنسية تختلف بخصائص تميزها عن غيرها، أي عن الواقعية الروسية .

في هذا السياق طرح "كارل ماركس" "KARL MARX" مفهوما جديدا للايديولوجية " تراوح عنده بين الوهم والمنهج الفكري، أي بين كونها وهما، الى كونها منهجا فكريا منبثقا عن علاقات اجتماعية مختلفة، وبدأت الايديولوجية عند ماركس خدعة تتذرع بها احدى الطبقات الاجتماعية بخداع الطبقات الأخرى، وهي بذلك تتخذ شكل ذريعة للتبرير بل مجرد وهم لا غير " .[1]

نجد أنه في بداية تشكل المذهب الواقعي، لم يتحدد فيها المصطلح النقدي الدقيق الذي يجهل اسم هذا المذهب، لأنه لم يتم اكتمال تشكيل المنهج الواقعي بعد، ولم يدخل حيز الاستعمال عند النقاد، الذين يحسنون حمل مسؤولية صياغة المصطلح بدقة، فكان المنهج الواقعي أول الأمر متداولا من قبل الكتاب في القصة والرواية، ثم انتقل الى مجال النقد.

[1] ابراهيم عباس، الرواية المغاربية، تشكل النص السردي في ضوء البعد الإيديولوجي، دار الرائد للكتاب ،الأردن، ط 1، 2005 ، ص 23

ومن رواد المنهج الواقعي عند الغرب جوستاف بلانش BLANCHE GUSTAVE فالنقد الواقعي عنده لم يكن يعني بالنسبة له أكثر من المحسوسات، كوصف الملابس وغيرها من الأدوات الأخرى الملموسة التي تحتل حيزا مكانيا " .[1]

كذلك يمكن عد شامفلوري CHAMPHLORY أول من وضع مبادئ الواقعية سنة "1852"، وحدد اسمها ومذهبها، وتعود كتاباته الأولى إلى سنة 1843، حيث أنه ياخذ على أتباع الخيال، وأخطاء الذوق الذي يقودهم اليه حدسهم، وميلهم الى تحويل الرواية منبرا للخطابة ". [2]

ومن النقاد أيضا "هيوليت تين" **HIOLLETE TIN** " اوغست كونت **UGHUST KONT**، كذلك الكاتب بلزاك "**BELZAC**" في مجموعته الروائية الكبرى الكوميديا البشرية عام 1942 " .[3]

ان نقد بلزاك للمجتمع الفرنسي، يتمثل في الوقوف عند الآفات الاجتماعية وتفسيرها من خلال التوغل في تصوير واقع المجتمع الفرنسي في رواياته هناك كتاب أخرين كانت لهم قدم ثابتة في الواقعية نذكر منهم "جوستاف فلوبير" **GUSTAVE FLAUBERT**" موباسان"**MAUPASSANT**، ماكسيم غوركي "**MAXIME GORKI** " ديكنز " **DIKINZ** " ... إلخ .

منه إذن فالمنهج الواقعي في بداية الأمر ظهر كمفهوم عام، ارتبط بالحياة اليومية ثم اكتسب مدلولا نقديا في نزوعه الواقعي الانتقادي مع بلزاك وعمل لوسيان غولدمان واميل زولا في فرنسا، ثم مع ليون تولستوي في روسيا، وبعدها لبست الواقعية ثوب

[1] واسيني الأعرج، النزوع الواقعي الانتقادي في الرواية الجزائرية ،الرجع السابق، ص 5

[2] فيليب فان تيغيم، المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، تر، فرويد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت.لبنان، ط3، 1983، ص 204 . 241

[3] واسيني الأعرج ، النزوع الواقعي الانتقادي في الرواية الجزائرية ، المرجع السابق، ص 5

الفلسفة الماركسية وعمل لوسيان غولدمان على تطويرها وفق مفهومه الخاص وبالتالي تطور الواقعية بالشكل الطبيعي في البلدان الأروبية، مكنها من اخصاب المفهوم الواقعي النقدي أكثر فأكثر وجعلها تتبلور في مدرسة أدبية ونقدية ثم توسعت لتضم عددا كبيرا من النقاد

الفصل الثاني: المسرح الجزائري (نشأته وتطوره)

المبحث الأول: تعريف المسرح (لغة واصطلاحا)

المطلب الأول: تعريف المسرح لغة

لقد وردت لفظة مسرح في القرآن الكريم في موضعين اثنين حيث قال تعالى: « وَلَكُمْ فِيهَا جَمَالٌ حِينَ تُرِيحُونَ وَحِينَ تَسْرَحُونَ »[1]، وفي قوله أيضا: « فَتَعَالَيْنَ أُمَتِّعْكُنَّ وَأُسَرِّحْكُنَّ سَرَاحًا جَمِيلًا » [2].

وقد أورد ابن منظور في معجمه **(لسان العرب)** " المسرح في مادة «سرح» المسرح بفتح الميم مرعى، وجمعه مسارح ... وهو الموضع الذي تسرح فيه الماشية للرعي ".[3]

كما أورده الخليل بن أحمد الفراهيدي صاحب **معجم العين** بقوله: "سرحنا الإبل وسرحت الإبل سرحا والمسرح مرعى السرح والسرح من المال ما يفدى به ويراح والجميع سروح ".[4]

ومع أن المعاني المذكورة في القران الكريم وفي المعاجم السابقة، ليس لها علاقة بالمسرح كمفهوم اصطلاحي، إلا أنها تقترب من حيث الدلالة مع مفهوم المسرح، لأن أخذ الماشية إلى المرعى كما ورد سابقا، فيه نوع من التحرر والتسلية والمرح، وبما أن المسرح هو فن فأكيد أنه سيكون هناك نوع من المرح والتسلية فيه أيضا.

---

[1] النحل، 61

[2] الأحزاب، 28

[3] ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط3، 2004، ص108

[4] الفراهيدي، كتاب العين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص233

المطلب الثاني: تعريف المسرح اصطلاحا

من الصعب إعطاء تعريف يحدد مفهوم المسرح، لأنه يستخدم في سياقات متنوعة ومختلفة، "ويعتبر المسرحي الروسي نيكولاي إيفرينوف **N- EVRONOFFE (1954-1879)** أول من استخدم هذا المصطلح عام **1922**، وقد اشتق من صفة (مسرحي) بالروسية TEATRONOST للدلالة على ماهية المسرح "[1] .

ومن التعريفات المقدمة للمسرح أنه: " شكل من أشكال الكتابة يقوم على عرض متخيل قوامه الممثل والمتفرج " [2] .

وهذا ما يعني أنه فن من الفنون النثرية يقوم على ركنين أساسيين هما الممثل وحضور المتفرجين و"المسرح مشتقة من الفعل **(سرح)** فالممثلون يسرحون فوق خشبة المسرح ... والمسرح بهذا المعنى هو المكان الذي يقام فيه العرض المسرحي "[3].

أي أن المسرح هو المكان الذي تجري فيه أحداث المسرحية، والذي يكون دائما فوق خشبة المسرح، ومنه

"فالمسرح قاعدة كبيرة تنقسم إلى قسمين، **القسم الأول:** بناء يحتوي على التجهيزات المسرحية من إضاءة ومناظر وأثاث... التي تشارك الممثلين في تقديم الصور الفنية المسرحية النهائية **والقسم الثاني:** وهو باقي القاعة وتبلغ مساحتها نصف مساحة المنصة، ويزود بالمقاعد سواء في الصالة أو في الساحة، كما تخصص لجماهير المتلقين

[1] ماري إلياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان، لبنان، ط1، 1997، ص 426

[2] نفسه، ص424

[3] قواس هند، مدخل إلى المسرح العربي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1981، ص25.

هذه المقاعد وتطل على المنصة "[1].

ولعل الشيء المميز في المسرح هو مشاركة الجمهور أحيانا في العروض سواء كانت مشاركة فعلية أو أن تكون مشاركة وجدانية، وهذا لأنه "شكل من أشكال الفنون تؤدى أمام مشاهدين، يشمل كل أنواع التسلية والسيرك، وهناك تعريف تقليدي للمسرح هو أنه "**شكل من أشكال الفن يترجم فيه الممثلون نصا مكتوبا إلى عرض تمثيلي على خشبة المسرح، حيث يقوم الممثلون عادة بمساعدة المخرج على ترجمة الشخصيات**"[2].

إذن فالمسرح هو المكان الذي تدور فيه أحداث العمل المسرحي أين يقوم فيه الممثلون بتقمص أدوار معينة وفق أحداث درامية.

[1] شكري عبد الوهاب، المكان المسرحي، دار فلور للنشر والتوزيع، (د–د)، ص09.

[2] البكري وليد، موسوعة أعلام المسرح والمصطلحات المسرحية، دار أسامة للنشر، عمان، 2003، ص233.

المبحث الثاني: مراحل تطور المسرح الجزائري

لم تعرف الجزائر المسرح باعتباره نوعا أدبيا وفنا له أصوله إلا في مطلع القرن العشرين " يكاد كل الذين كتبوا عن المسرح الجزائري يتفقون على أن تاريخ ميلاده هو مرحلة العشرينيات من هذا القرن، فرغم مكوث الفرنسيين حوالي قرن في الجزائر فإن الجزائريين لم يقلدوهم في هذا الميدان منذ أول عهدهم "[1].

لقد مر المسرح الجزائري بمراحل عديدة حيث كان يسجل تطورا في نهوضه وفي إنتاجه المسرحي، وهذه المراحل هي كالآتي:

المطلب الأول: من المرحلة الأولى إلى المرحلة الثالثة

المرحلة الأولى (1921-1926):

وقد عرف العرب بصفة عامة أشكالا شبه مسرحية تتمثل في خيال الظل والقاراقوز التي كانت تقدم في الشوارع والأسواق، إلا أنها كانت بعيدة عن المسرح بمفهومه الحديث، وكل هذه الأشكال الشعبية قام المستعمر بمنعها بعد احتلاله للجزائر، وهذا لأنها كانت تنتقد سياسته في الجزائر، كما أنها استعملت كوسيلة للسخرية من جنود الاحتلال، وهذا ما جعل الاستعمار يمنعها من التداول.

وقد شكلت الجزائر استثناء خاصا لأنها الوحيدة في الدول العربية التي تعرضت لاستعمار طويل دام 132 سنة، والذي استعمل شتى الوسائل لطمس معالم الهوية العربية والإسلامية للمجتمع الجزائري، وفي المقابل أيقظت هذه المحاولات الشعور الجزائري بضرورة النضال من أجل الحرية ، وهذا ما أدته بوضوح وقوة الأشكال الشعبية الفرجوية مثل : المداح القوال ، حيث أثبت حضوره أثناء الاستعمار الفرنسي ، فقد سخر من جنود

[1] سعد الله أبو القاسم، تاريخ الجزائر الثقافي، ج5، 1830- 12945، دار البصائر، الجزائر، ط6، 2009، ص416

الاحتلال وانتقد أعمالهم التعسفية ، وبهذا الدور حقق مصداقية عالية في نفوس الجزائريين نظرا لنزعته التحررية وهذا ما كان يستجيب لمشاعر الناس "[1] .

وبالتالي شكلت هذه الأشكال الشعبية البسيطة بداية لظهور المسرح في الجزائر ولكن هناك من يؤكد أن بذرة للمسرح قد ظهرت مبكرا في الجزائر وهذا على يد إبراهيم دانينوس "بينما يذكر الباحث البريطاني فيليب **سادا جروف** المحاضر بقسم الدراسات العربية في جامعة اندنير بأسكتلندا والمتخصص في الأدب العربي أنه عثر على مخطوط لمسرحية يقول أنها الأولى في هذا الفن في الأدب العربي وهذا بمدرسة اللغات الشرقية والمسرحية وكانت بعنوان **(نزهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة ترياق بالعراق)** لصاحبها الجزائري إبراهيم دانينوس التي من المرجح أن تكون قد طبعت عام 1848 م ".

ويعتقد الأستاذ **سادا جروف** أن هذه المسرحية تتميز بنفس الأهمية من حيث الريادة، إن لم تكن الأولى في العالم العربي بالنظر إلى مسرحية البخيل التي اقتبسها مارون النقاش والتي عرضت عام 1848 م ببيروت.

ويستطرد قائلا: "فمسرحية دانينوس تبدو أكثر أصالة من البخيل ومن العديد من المسرحيات العربية المبتكرة التي كانت تقليدا باهنا للأعمال الغربية كالبخيل المقتبسة من موليير، فلقد وظف دانينوس في مسرحيته الأساطير الشعبية وكتبها بأسلوب شاعري على غرار الموشحات الأندلسية، واستخدم فيها لغة وسيطة بين العربية الفصحى والعامية أي اللغة الثالثة المنتقاة، كما استعمل فيها الموسيقى لإعطائها بعدها الدرامي حيث تغني الشخصيات على الركح "[2].

[1] الجابري حمدي، مسرح الطفل في الوطن العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د6 ط)، 2000، ص109.

[2] بيوض أهمد، المسرح الجزائري، نشأته وتطوره، دار هومة، الجزائر، 2014، ص23.

وقد تم طبع المسرحية ضمن كتاب حمل عنوان **(الحركة المسرحية عند يهود البلاد العربية في القرن التاسع عشر)**. وإن العثور على هذه المسرحية لأمر يدعو إلى إعادة النظر في ريادة المسرح العربي، يقول الدكتور أبو القاسم سعد الله عنها: "وعندما تحدثنا عن إبراهام دانينوس قلنا إنه نشر **(نزهة المشتاق وغصة العشاق)** سنة 1948. ولا ندري إن كانت قد مثلت أم لا وفيها أدوار نسوية أيضا، وتدور أحداثها في العراق، وتمثل قصة حب خيالية يبدو أنها مستوحاة من ألف ليلة وليلة، ومن شخصياتها نعمة ونعمان، وكان دانينوس متأثرا بالبيئة الجزائرية التي ولد فيها، ولعله كان من أصل يوناني وقد انضم إلى الفرنسيين بعد الاحتلال وأصبح من المترجمين المقربين إليهم، ولكن عمله يظل محاولة جديرة بالدراسة وإمعان النظر في تاريخ المسرح والمسرحيات "[1].

ثم بدأ المسرح الجزائري يتطور شيئا فشيئا، خاصة عند قيام السلطات الاستعمارية ببناء عدة مسارح على أرض الجزائر "قيل عن الفرنسيين إن المسرح يسير معهم حيثما ذهبوا فهم يحبون المسرح بمختلف أنواعه ويعتبرونه لازمة من لازمات حياتهم الاجتماعية والتمثيل عندهم لا يقتصر على المدنيين بل كان العسكريون يمثلون أيضا، ولا يقتصر الأمر على الرجال وقد مثل بعضهم دور النساء، في كل مدينة احتلها الفرنسيون نصبوا خشبات المسرح ومثلوا عليها بأسلوبهم وبطريقتهم حتى يبكي الباكي ويفرح المحزون ويتحرك الساكن وكان الجنود أنفسهم يمثلون ويمرحون ويؤدون دور النساء في المسرحية بدون خجل ولا وجل " [2].

وقد كان أول عرض مسرحي عام **1853م، بعنوان الجزائر 1830-1853م،** وقد كان هناك اختلاف بين النقاد حول الإرهاصات الأولى للمسرح الجزائري، فهناك من يقول بأن ظهور المسرح الجزائري كان انطلاقا من تأثره بالمسرح الفرنسي، كما أن هناك

[1] سعد الله أبو القاسم، تاريخ الجزائر الثقافي، المرجع السابق، ص420

[2] المرجع السابق، ص 410

من يؤكد بأن للمسرح العربي دور في قيام المسرح الجزائري، فبوادره "ظهرت في العشرينيات من القرن الماضي، قد كانت بناء على تأثره بالمسرح العربي وليس الفرنسي"[1]

ويؤكد أحمد بيوض عكس ذلك "أي أن المسرح الجزائري لم يبادر بالنشأة، بل نشأ على يدي المحتلين رغم محاولات بعض المسرحيين أمثال جورج أبيض، إلا أنها باءت بالفشل لأن الجمهور لم يكن يهتم لهذا الفن الدخيل إضافة إلى قاعات العرض كانت بعيدة عن مداشرهم ومقر سكناهم "[2].

ويقول سعد الله في هذا الصدد: "والحق أن مؤرخي المسرح الحديث في الجزائر يرجعونه إلى أوائل العشرينات من هذا القرن وكلهم يلحون على أنه ظاهرة جديدة وكان ذلك بعد زيارة فرقة مصرية سنة 1921 على رأسها جورج أبيض وقد مثلت هذه الفرقة مسرحيتين الأولى ثارت العرب والثانية صلاح الدين الأبوي والمسرحيتان من تأليف جورج حداد "[3].

وبالتالي فالمسرح الجزائري في بداية تكوينه قد تأثر بعدة عوامل، كما أنه استفاد من تجارب الأمم الأخرى المتمثلة في زيارة الفرق المسرحية العربية للجزائر، حيث زارت فرقة القرداحي كلا من تونس والجزائر سنة 1908 والتي استطاعت استقطاب جمهور لا بأس به، كما كان لزيارة فرقة جورج أبيض الذي قام بعدة جولات مع فرقته عبر البلاد العربية حيث زار ليبيا وتونس ثم الجزائر سنة 1921، فهذه الزيارة قد حظيت باهتمام كبير من قبل الدارسين للشأن المسرحي، حيث يقول عن ذلك مرتاض عبد المالك: "**كانت**

[1] ثيلاني أحسن، المسرح الجزائري، دراسة تطبيقية في الجذور التراثية وتطور المجتمع، دار التنوير، الجزائر، ط1، (د-ت)، ص34.

[2] بيوض أحمد، المسرح الجزائري نشأته وتطوره، دار غرناطة للنشر والتوزيع، ط2، الجزائر، 2013، ص26- 27.

[3] سعد الله أبو القاسم، تاريخ الجزائر الثقافي، المرجع السابق، ص422

بمثابة هزة كبيرة للمثقفين من الشباب الجزائري يومئذ مما أفضى بعد ذلك إلى قيام فرقة التمثيل العربي بالجزائر "[1].

ومع هذه النقلة النوعية اتجه أهل المسرح في نصوصهم المسرحية إلى معالجة مختلف القضايا، رافعين شعار الالتزام بالقضية الوطنية مرتبطين على مستوى مضمون أعمالهم المسرحية بالنضالات التي خاضها الجزائريون بغية إثبات تمسكهم بهويتهم المسلوبة مهما طال الزمن، يقول غابريال أوديزيو بن فكتور – الذي أدار قاعة الأوبرا في الجزائر: "**إن الأهم في ميلاد المسرح الجزائري بعد سنة 1920 م، أن الجزائريين بدأوا يعبرون جماهيريا عن وجودهم وعن شخصيتهم بلغتهم الأم ويؤكدونها بواسطة المسرح وأن الشعب الجزائري يجب أن يعي خصوصية مصيره وقواه** "[2] .

ومنه فالمسرح الجزائري يعد ثمرة الوعي الذي وصل إليه الشعب الجزائري المدرك لحقيقة وضعه وبلاده، حيث يقول الممثل المسرحي على سلالي المعروف بعلالو حول نشأة هذا الفن في الجزائر: "**هو خلق مسرحا لنا، نحن نعبر من خلاله عن أنفسنا وبلغتنا ونعالج فيه مشاكلنا اليومية ونسلط من خلاله الضوء على شخصياتنا التاريخية البارزة، كما نكشف فيه عن إخفاقاتنا**"[3] .

ولقد كان لعروض جورج أبيض صدى كبير في أنفس مجموعة من المثقفين والطلبة حيث أنهم قاموا بتأسيس **(جمعية الآداب والتمثيل العربي)** المعروفة بالمهذبة **في 05/04/1921** والتي قدمت عدة مسرحيات برئاسة الطاهر علي الشريف وهي: **(الشفاء بعد العناء) سنة 1921، و(حديقة الغرام) سنة 1923، ومسرحية (بديع) سنة 1924** "وقد زارت مدينة الجزائر فرقة عز الدين المصرية سنة 1922 حيث قدمت بعض

[1] مرتاض عبد المالك، الثقافة العربية في الجزائر بين التأثير والتأثر، دار الحداثة، الجزائر، 1982، ص89.

[2] بيوض أحمد، المسرح الجزائري نشأته وتطوره، المرجع السابق، ص 40

[3] ثيلاني أحسن، المسرح الجزائري، المرجع السابق، ص21

العروض المسرحية مصحوبة بمجموعة من الأغاني والمواويل الشرقية التي كان يؤديها سلامة حجازي" [1]، وقد لاقت هذه الفرقة نجاحا كبيرا وإقبالا من طرف الجزائريين .

ولقد اختلف الدارسون حول البداية الفعلية لهذا الفن في الجزائر غير "أن الثابت وفق معظم من أرخ للمسرح الجزائري، هو أن الولادة الفعلية للمسرح الجزائري بدأت مع عرض فرقة **(الزاهية)** لمسرحية **(جحا)** للمسرحي المتميز **(سلالي علي)** المعروف بكنية (علالو) وذلك يوم 12/04/1926م بقاعة **(الكور سال)** بباب الوادي في الجزائر العاصمة أمام حوالي 1500 متفرجا "[2].

وبالتالي فسنة 1926 كانت سنة جيدة على تطور المسرح الجزائري الدين باشطارزي: "لقد كانت سنة 1926 سنة عظيمة في تاريخ حيث يقول عنها محي المسرح الجزائري "[3]

ولمسرحية " **جحا** " كان لها صدى كبيرا في نفسية المجتمع الجزائري، لأن الكاتب قد استعمل اللغة العامية التي يفهمها الجمهور، وهذا نظرا لسياسة التجهيل التي مارستها السلطات الاستعمارية على الشعب الجزائري، هذا ما جعله أميا لا يفهم اللغة العربية الفصحى، حيث يقول المسرحي علالو عن ذلك: "**كنت أكتب اللغة العامية المفهومة من طرف المجتمع، ولكن ليست باللغة السوقية الرديئة، فهي لغة عربية ملحونة ومنتقاة.**"[4]

فبفضل المسرحي علالو الذي استطاع التعبير عن حال وطنه من خلال توظيف اللغة العامية وبذلك استطاع التواصل مع الجمهور بالطريقة التي يفهمها "وما يمكن ملاحظته هو استعمال اللهجة العامية وهذا بسبب الواقع السياسي في تلك الفترة، لأن

[1] مرتاض عبد المالك، الثقافة العربية في الجزائر بين التأثير والتأثر، المرجع السابق، ص 90.

[2] ثيلاني أحسن، المسرح الجزائري، المرجع السابق، ص35.

[3] بيوض أحمد، المسرح الجزائري نشأته وتطوره، المرجع السابق، ص 46.

[4] رمضان بوعلام، المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر (د- م)، ص14

السلطات الاستعمارية كانت تحرم استعمال اللغة الفصحى، فوجد رجال المسرح اللهجة العامية وسيلة لتحطيم الرقابة على اللغة الفصحى والوصول إلى الجمهور "[1].

المرحلة الثانية: (1927 م –1936 م):

قامت فرقة فاطمة رشدي بزيارة إلى الجزائر سنة 1932 " حيث قدمت فيها ثلاث مسرحيات، اثنتان لأحمد شوقي وهما **(مصرع كليوباترا)** و**(مجنون ليلى)** ثم مسرحية **(العباسة أخت الرشيد)** ورغم أن هذه الزيارة جاءت بعد تأسيس المسرح الجزائري وانطلاق مسيرته، لكن كان لها تأثير كبير على مسار تطوره حيث استفاد الفنانون الجزائريون من تجربة فاطمة رشدي التي لاقت فرقتها ترحابا واحتفاء كبيرا من قبل الجمهور الجزائري وتم تكريمها في نادي الترقي بالجزائر العاصمة "[2].

وقد امتازت هذه المرحلة ببروز الثلاثي **علالو، بشطارزي، ورشيد القسنطيني،** الذين قاموا بتقريب المسرح إلى الجمهور الجزائري وهذا من خلال الاهتمام بقضاياه وبالمقاومة السياسية والثقافية، فبفضل هؤلاء الذين يعدون أعمدة المسرح الجزائري "**الذين تحدوهم رغبة جامعة، لا في الشهرة ولا المال، بل في خلق مسرح جزائري مناضل وناطق باللغة العربية** "[3] .

فهذه الفرق المسرحية قد غاصت في أعماق الواقع الجزائري مستلهمة منه عروضها حيث قدم رشيد القسنطيني عدة مسرحيات منها **(شد روحك)** و**(عائشة باندو)** سنة 1932 م، "كما اتجه الممثل والكاتب الرائد محي الدين بشطارزي إلى وجهة أخرى قوامها المسرحيات ذات الأطروحة الأخلاقية، التي كان يهدف من ورائها إلى ترسيخ

[1] عز الدين جلا وجي ، النص المسرحي في الأدب الجزائري، مطبعة هومة، ط1، 2000، ص35.

[2] سعد الله أبو القاسم، منطلقات فكرية، الدار العربية للكتاب، ليبيا– تونس، 1976، ص131.

[3] بيوض أحمد، المسرح الجزائري نشأته وتطوره، المرجع السابق، ص 78.

الهوية العربية الإسلامية" [1]لدى الشعب الجزائري، ومحاولة لفت انتباهه إلى بعض المفاسد والمنكرات كشرب الخمر وغيرها.

كما قدم رشيد القسنطيني مسرحية **(بابا قدور الطماع)** التي عرضت يوم **23/12/1929**، وبعدها أعقبها بمسرحية ثانية بعنوان **(زواج بوبرما)**، وهكذا استمرت الفرق المختلفة في تقديم المسرحيات المستلهمة أساسا من التراث والتي تتعرض بالدرجة الأولى لمبادئ الدين الإسلامي ولهوية المجتمع الجزائري.

كما كان لجهود جمعية العلماء المسلمين الجزائريين دور في الاهتمام بالمسرح حيث إنها ومنذ تأسيسها في 05 ماي 1931 جعلت منه وسيلة لتمرير أفكارها الرافضة للوجود الاستعماري، والمحافظة في الآن ذاته على المقومات الوطنية للشعب الجزائري وهذا من خلال تشجيع الكتاب التابعين لها بإنشاء هذا النوع من المسرحيات، فكانت مدرسة دار الحديث بتلمسان ومديرها آنذاك محمد الصالح رمضان، نموذجا في غزارة الإبداع المسرحي إضافة إلى ظهور جمعيات ونوادي أخرى تنشط في مجال العرض المسرحي مثل جمعية نادي السعادة بتلمسان التي قدمت مسرحية (فتح الأندلس) وغير ذلك .

وقد ركزت جمعية العلماء المسمين على تقديم مواضيع دينية في مسرحياتها فعرضت مسرحية **(عمر بن الخطاب)** ومسرحية **(بلال بن رباح)** لمحمد عبد الخليفة وغير ذلك.

ولقد اتسمت الفترة الممتدة من سنة 1932 إلى غاية سنة 1936 بانتشار المسرح حيث تعد مرحلة نضج له، فقد "شهد المسرح في هذه الفترة نشاطا كبيرا على يد

[1] حمداوي جميل، صورة المسرح الجزائري في النقد العربي المعاصر، المثقف الجزائري، ط1، 2015، ص16.

القسنطيني باشطارزي، وبصفة أقل محمد ولد الشيخ، محمد واضح ومحمد الثوري، فيسيطر أولا القسنطيني خلال عامي 1932 و1933 وهذا بإنتاج تسع مسرحيات منها " **تشرش**" "**بوسبسي**"، "**عائشة وباندو**"، وعرضت خلال شهر جانفي 1932، وجاء دور باشطارزي ليقدم ما بين شهر ماي 1934، و28 مارس1935، مسرحية "**فاقو** " و" **البو زريعي**" في العسكرية "[1] وفي هذه الفترة اهتم الفنانون المسرحيون بتقديم مسرحيات واقعية أمثال" رشيد القسنطيني وهو أشهر فنان في تلك الفترة ، إذ عرف بطريقته الساخرة في نقد الأوضاع السائدة حتى قال عنه كاتب ياسين « **شابلن الجزائر** » "[2]

شهدت هذه الفترة نضوجا ونشاطا كبيرين" ويبدو أن التمثيل باللغة الفصحى قد حظي بإقبال كبير، ابتداء من الثلاثينيات، نتيجة تقدم الحركة الوطنية والاعتزاز باللغة ولكثرة المدارس العربية التي أنشأتها جمعية العلماء والتشجيع عليها وقد كانت هذه المدارس نفسها تمثل مسرحيات باللغة الفصحى في المناسبات الدينية والتاريخية والاجتماعية[3] وفي هذه المرحلة انتشر المسرح في باقي المدن الجزائرية ولم يبق منحصرا في الجزائر العاصمة، وهذا عن طريق العروض التي كان يقدمها باشطارزي عبر مختلف أنحاء الوطن، كما تطرق إلى مختلف المواضيع التي تمس الحركة النضالية والمقاومتيه وكذا ما يؤكد ويثبت هوية الفرد الجزائري .

[1] عز الدين جلا وجي ، النص المسرحي في الأدب الجزائري، المرجع السابق، ص84.

[2] نور سلمان، الأدب الجزائري في رحاب الرفض والتحرر، دار الأصالة، الجزائر، (د- ط)، 2009، ص29

[3] سعد الله أبو القاسم، تاريخ الجزائر الثقافي، المرجع السابق، ص427

المرحلة الثالثة (1937 م –1946 م): وتميزت بفترتين، فترة نشاط وفترة ركود.

أ- فترة النشاط (1937-1942):

حيث كان للاقتباس من الأدب العالمي في هذه المرحلة دور كبير فقد اقتبس باشطارزي عدة مسرحيات لموليير منها: "**المشحاح**"، "**الشرف** "**و** "**سليمان اللوك**"، كما تلتها مسرحيات ذات طابع اجتماعي مثل مسرحية: "**الشيب والعيب**" لجلول باش جراح سنة 1940م، وقد شهدت هذه المرحلة اندلاع الحرب العالمية الثانية، فشددت فرنسا رقابتها على الجزائريين ككل، وقد حاولت جمعية العلماء المسلمين كسر هذا الحصار من خلال تقديم بعض العروض المسرحية ذات النزعة الاصلاحية، إلا أن إنتاج هذه الفترة اتسم بالقلة.

ب- فترة الركود (1943- 1946):

وقد اتسمت هذه المرحلة بنوعين من المواضيع، الأول اجتماعي أما الثاني فهو سياسي" أما السبب الحقيقي لركود المسرح في هذه الفترة هو فقدانه لبعض رجالاته الأوائل كإبراهيم دحمون عام 1942 الذي اشتهر بالأدوار النسائية بن شعبان المعروف بابن شوبان 1943 م، أعقبه بعد ذلك الكوميدي الكبير رشيد القسنطيني في 02 جويلية 1944 م، ثم تلاه محمد منصالي عام 1945 "[1].

وترجع كذلك أسباب تراجع المسرح الجزائري في هذه الفترة إلى أن السلطات الاستعمارية استشعرت الخطر الكبير وراءه، خاصة عند عرض مسرحية **(فاقو وعلى النيف)** حيث كانت" سنة 1937م سنة النكسة للمسرح الجزائري ولقد بدأت حملة المعارضة الفرنسية مع بداية هذا العام، حيث كان يقودها كل من ربول وفيراكس اللذين

[1] أحمد بيوض ، المسرح الجزائري نشأته وتطوره، مرجع سابق، ص108.

سميا المسرح الجزائري بالحركة المضادة للوجود الفرنسي في الجزائر[1]، ففرنسا تفطنت إلى الخطر الكبير المحدق بها خاصة مع تركيز جهود الفنانين المسرحيين على المواضيع التي تمس العقيدة والمقومات الوطنية، وتصاعدت حدة النشاط العدائي بإعلان الحاكم العام للجزائر في أفريل 1937م عن إيقاف الجولات المسرحية التي كانت تقوم بها فرقة محي الدين باشطارزي، وهذا بعد عرض مسرحية (**الخداعين**) "[2].

فكانت هذه المسرحية هي بداية نكسة المسرح الجزائري، غير أن المسرح وكرد فعل على قمع الاستعمار له، قام الفنانون المسرحيون بالتصعيد أكثر، وهذا من خلال عرض مسرحية **(دولة النساء)** لباشطارزي بتاريخ 08 ماي 1938، ثم مسرحية ما **(ينفع غير الصح)** في22 ماي 1939، ثم قدم مسرحية **(الحاج قاسي محند)** في 2 نوفمبر 1939 ليعبر بها عن تجنيد الجزائريين في الحرب العالمية الثانية.

المطلب الثاني: من المرحلة الرابعة إلى المرحلة السادسة

المرحلة الرابعة (1947 م –1953 م):

وفي هذه المرحلة تأسست عدة فرق مسرحية **مثل فرقة المسرح الجزائري، فرقة هواة التمثيل العربي، مسرح الغد، المركز الجهوي الدرامي** كما ظهرت مسرحيات باللغة العربية الفصحى مثل **(الناشئة المهاجرة)** لمحمد صالح رمضان مسرحية **(حنبعل)** لتوفيق المدني وعبد الرحمان الجيلالي بمسرحية **(المولد)** فهذه الفترة تعد بداية للمسرح الجاد كما أن الكتاب المسرحيين اعتمدوا على الاقتباس وعلى النصوص المترجمة "فأصبح الأدباء

[1] أحمد بيوض ، المسرح الجزائري نشأته وتطوره، مرجع سابق، ص85.

[2] دحو العربي، إطلالات مقاربة للأدب الجزائري الحديث، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، ص24.

ألسنة لهذا الشعب يعبرون عن أنفسهم ويصورون حياته أكثر مما يصورون حياتهم أنفسهم ، فأصبحوا مرآة للشعب ينطقون بلسانه ويصورون آلامه وآماله " [1].

المرحلة الخامسة (1954 م – 1962 م):

لقد ألهمت ثورة نوفمبر قريحة الأدباء، كما شحنت المسرح الجزائري بنيران الثورة على المحتل والوقوف في وجهه، وقد وقف المسرح إلى جانب الثورة، فهو يعد "**من بين الفنون التي استخدمتها الثورة الجزائرية لخدمتها فلقد أثرت الثورة التحريرية في المسرح وأثر هو الآخر في الثورة من خلال المواضيع التي طرحها** "[2].

ويقول عبد الحليم رايس: "إن المسرح بالنسبة لنا يمثل إطارا للكفاح، لأن المسرح الجزائري مسرح ملتزم يعمل في صميم الثورة، وإننا نمثل مسرحا شعبيا يعيش في حالة حرب ومن الطبيعي بالنسبة لنا كفنانين أن نفكر في أن نفعل كمناضلين وفي هذه المرحلة من الكفاح الوطني، فإن مسرحنا الواقعي يجب أن يكون مسرح جبهة التحرير الوطني، إننا نترجم عبره وواقع الشعب الجزائري.[3]

ولقد شاركت كل الأشكال الأدبية الجزائرية في الثورة وشكلت بما يعرف بالمقاومة الثقافية للاستعمار الفرنسي، وهذا عن طريق التمسك بكينونتها وبالمقابل رفض التواجد الاستعماري في أرضها، "يتوقف المنشغلون بالمسرح الجزائري عن رسالتهم النضالية فكل الذين اهتموا بالتأليف والكتابة والتمثيل كانوا يواجهون الإدارة الفرنسية وقوانينها الجائرة بكل ثبات وعزم، وقد كان لهؤلاء الرواد الفضل الكبير في بقاء عناصر تهتم بالمسرح وتكافح من أجل بقائه، ومن هؤلاء الأستاذ مصطفى كاتب الذي أنشأ فرقة مسرحية من الهواة سنة

[1] محمد الطّمار ، تاريخ الأدب الجزائري، وزارة الثقافة، الجزائر، (د– ط)، 2000، ص398.

[2] بوكروح مخلوف، ملامح عن المسرح الجزائري، جملة آمال، ع5، الجزائر، 1982، ص19.

[3] صالح لمباركية ، المسرح في الجزائر، دار بهاء الدين، ط2، قسنطينة، الجزائر، 2، ص160.

1940، أطلق عليها اسم فرقة المسرح الجزائري وقدمت عدة أعمال داخل الوطن وخارجه حتى سنة 1952، ثم استقرت في فرنسا نظرا للضغوط الممارسة على كل ما من شأنه أن يخدم الثورة، وفي نوفمبر 1957 استجابت الفرقة إلى نداء جبهة التحرير الوطني وهو نداء إلى كل الفنانين الجزائريين لإنشاء الفرقة الفنية لجبهة التحرير الوطني، وكانت فرقة مصطفى كاتب في تلك الفترة تستعد للمشاركة في مهرجان موسكو للشبيبة العالمية عام 1957 بمسرحية (**نحو النور**) لعبد الحليم رايس "[1].

ومنه فقد أصبحت المواضيع التي تعرضها الفرق المسرحية تدور وتتمحور حول قضية النضال من خلال تصوير بطولات الشعب الجزائري، يقول مصطفى كاتب: "إن مسرحيات **(أبناء القصبة) و (الخالدون) و (دم الأحرار)** لعبد الحليم رايس، والتي أخرجها جميعها تتحدث كما توضح عناوينها عن مختلف جوانب كفاح الشعب الجزائري من أجل هويته واستقلاله " [2].

المرحلة السادسة (1962-1972):

"مع بزوغ فجر الاستقلال 1962 برزت أهمية النهوض بالثقافة الوطنية، باعتبار أن المسرح أحد روافدها الأساسية قررت الحكومة الجزائرية تأميمه، وقد تم ذلك بمقتضى المرسوم رقم 12-63 المؤرخ بتاريخ 8 جانفي 1963 الذي جاء فيه أن النهضة المنوطة بالمسرح ذات أهمية بالغة لشعبنا ولا يسمح بأن يكون المسرح بين أيدي المؤسسات الخاصة" [3]، وبعد الاستقلال أممت الجزائر المسرح الوطني وتقلده مصطفى كاتب وأسست فرقة المسرح الوطني وأنشأ مركز وطني للمسرح، كما تم فتح المعهد الوطني لفن التمثيل والرقص ببرج الكيفان وقد شهدت هذه الفترة إنتاجا مسرحيا غزيرا، كما كانت مواضيعها

[1] صالح لمباركية ، المسرح في الجزائر، المرجع السابق، ص161.

[2] صالح لمباركية ، المسرح في الجزائر، المرجع السابق، ص161.

[3] أحمد بيوض ، المسرح الجزائري نشأته وتطوره، مرجع سابق، ص177.

تتطرق إلى الجانب الاجتماعي، "ومن المسرحيات التي قدمها المسرح الوطني في هذه الفترة 1964 **(حسان طيرو)** من تأليف رويشد وإخراج مصطفى كاتب تتحدث عن فترة الكفاح المسلح ... وفي عام 1965 أعيد تقديم عدد من المسرحيات، مثل **(أبناء القصبة)** و**(وردة حمراء لي)**، وفي عام 1966 قدم المسرح الوطني مسرحية (الغولة) وهي من تأليف رويشد وإخراج عبد القادر علولة "[1].

وتعتبر هذه المرحلة مرحلة إعادة البناء والتأصيل للمسرح الجزائري فأغلب مواضيعه كانت تدور حول الشعب وعن الثورة أيضا، وعرفت هذه المرحلة توظيف التراث الشعبي وذلك من خلال ما جاء به عبد القادر علولة في مسرحياته منها ديوان الكاراكوز وكل واحد أو حكموا ...

المطلب الثالث: من المرحلة السابعة إلى المرحلة التاسعة

المرحلة السابعة (1972-1982):

بعد سياسة اللامركزية التي انتهجتها الحكومة الجزائرية ضعف المسرح وتقهقر كثيرا" ورغم الانعكاسات التي تعرض لها المسرح في الجزائر في هذه الفترة من آثار اللامركزية ... إلا أنه برزت بعض العوامل التي حققت الانتعاش فقد بدأت باهتمام الدولة بالحركة المسرحية والتي تجسدت في إقامة ندوات وأيام المسرح، حيث أخذت على عاتقها مهمة تطوير المسرح الجهوي فعالجت مجموعة من القضايا العالقة في الفضاء المسرحي: النص المسرحي لغة ومضمونا وشكلا، الإخراج والتمثيل، بالإضافة إلى تنظيم الهياكل المسرحية والتكوين المسرحي "[2] .

[1] رمضان بوعلام، المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر، المرجع السابق، ص 25- 26.

[2] مفتاح مخلوف، الإنتاج الدلالي في العرض المسرحي- الدالية أنموذجا، مخطط ماجيستير، 2007-2008،ص48

ومنه نجد أن الركود المسرحي في هذه الفترة يعود إلى العامل السياسي، حيث يقول مصطفى كاتب: "لا يشهد المسرح الجزائري انحسارا بقدر ما يعيش من الجمود الانتقالي وضحتها ظروف المرحلة السياسية الجديدة والمتعلقة بأحداث اللامركزية على مستوى الدولة مما جعل ويجعل الأنشطة الفنية الميدانية وعلى رأسها المسرح في حالة امتناع ملحوظ لنتائج هذه السياسة "[1].

المرحلة الثامنة (1982-1992):

"بعد التحول السياسي في البلاد وطلاق الجزائريين للاشتراكية، حاول المسرح الجزائري أن يقف من جديد، وساعده في ذلك اهتمام الدولة بالحركة المسرحية، فاستحدثت المديرية الفرعية للأعمال المسرحية التابعة لوزارة الثقافة والتي من مهامها تنظيم المسارح الجهوية وتدعيمها بمختلف الوسائل، وتكوين الإطارات وترقية الفنانين والمبدعين وتنظيم المهرجانات والملتقيات، مثل مهرجان المسرح المغاربي بباتنة سنة 1988 "[2].

وفي هذه الفترة انتعش المسرح الجزائري، كما شارك المسرحيون الجزائريون في المحافل العربية والدولية، حيث حصلوا فيها على عدة جوائز منها: "جائزة أحسن إخراج في مهرجان قرطاج بمسرحية **(قالوا العرب قالوا)** الزياتي الشريف عياد وعز الدين مجوبي ومسرحية **(الشهداء يعودون هذا الأسبوع)** لمحمد بن فطاف "[3].

عموما فقد عاد المسرح الجزائري إلى مجراه، وذلك من خلال إعادة هيكلة الإدارة المركزية لوزارة الثقافة، وجعل المسرح كفن منفصل عن الفنون الأخرى، وتشجيع الإنتاج المسرحي وتحسين نوعيته.

---

[1] أحمد فرحات ، أحداث ثقافية، الدار العالمية، بيروت، لبنان، ط1 ،1984، ص189.

[2] نور الدين عمرون ، المسار المسرحين الجزائري إلى سنة 2000، شركة باتنيت، باتنة، ط1 ،2006.

[3] أحمد بيوض ، المسرح الجزائري نشأته وتطوره، مرجع سابق، ص47

وما يلاحظ أن إنتاج المسرح الجزائري خلال فترة الاستقلال قد تميز بميزتين أساسيتين الأولى تتمثل في الطابع الساخر الكوميدي والثانية في اللغة الدارجة وربما السبب يكمن في وجود علاقة بين الكوميديا والواقعية، فالكوميديا تدور في مجال اجتماعي واقعي، لأنها تعالج قضايا تتوافق أو تتعارض مع تقاليد المجتمع، فالمسرح الجزائري قد أوجد بعد الاستقلال علاقة تفاعلية بين الفنان المسرحي والجمهور الجزائري.

المرحلة التاسعة (ما بعد التسعينيات):

لقد كان للأحداث السياسية الدموية التي عرفتها العشرية السوداء أثر كبير على المسرح الجزائري خاصة بعد اغتيال بعض من المخرجين والممثلين، كمحي الدين باشطارزي، مصطفى كاتب، عز الدين مجوبي، بالإضافة إلى تدمير المسارح وغلقها من طرف الدولة بسبب الوضع السيء الذي كانت تمر به الجزائر.

وبعد ذلك بسنوات وبسبب عودة الاستقرار السياسي والأمني للبلاد، عاد الاهتمام من جديد بالتظاهرات الثقافية ومنها المسرح " فدخل المسرح الاحتراف وذلك من خلال المهرجان الوطني للمسرح المحترف لدورته الأولى سنة 2006، والثانية 2008 والثالثة 2011 وقد سعى الكثير من اللغويين الجزائريين إلى الارتقاء بلغة المسرح نصا وتمثيلا"[1].

كما أنه وبرغم من كل العقبات والمشاكل التي واجهها المسرح الجزائري، خاصة إبان العشرية السوداء إلا أنه استطاع أن يتطور ويرتقي ويوصل صداه إلى خارج البلاد، وأن يفتك عدة جوائز وأوسمة.

كما أن المسرح قد ارتبط بالواقع السياسي والاجتماعي للشعب الجزائري بحيث عكست النصوص المسرحية معاناته وآلامه وكذا أفراحه.

[1] أحمد بيوض ، المسرح الجزائري نشأته وتطوره، مرجع سابق، ص51.

المطلب الرابع: رواد المسرح الجزائري[1]

تتوزع الريادة التاريخية لمؤسسي المسرح الجزائري، على ثلاث شخصيات مسرحية وهي، سلالي علي "علالو" ومحي الدين القسنطيني وباشطارزي، رشيد فبفضل هؤلاء ومواهبهم وجهودهم تحقق لفن المسرح وجوده الجزائري، فولد ونما ثم أزهر وأثمر، حاملا فوانيس الإبداع المسرحي بخصوصيات شعبية جزائرية، وطبيعي أن هذه الولادة لم تكن طفرة واحدة، بل سبقها محاض عسير من المحاولات والتجارب خاضها هؤلاء الرواد ذاتهم، فاكتملت على أيديهم تجربة التأسيس الفعلي للمسرح الجزائري ومن أهم ما يلي:

1) علالو: (1902 م – 1992 م) :

ولد سلالي، علي المعروف بكنية "علالو" في 20 مارس 1902 بباب الجديد بحي القصبة العتيق، اكتفى من التعليم بشهادة نهاية الدروس الابتدائية من مدرسة ساروي وبسبب ظروفه الاجتماعية البائسة حيث فقد أباه منذ سن السابعة، فقد اضطر للعمل كبائع كتب ثم مساعد لصيدلي، ولم يمنعه عمله من تثقيف نفسه بمطالعة عيون المسرح الفرنسي، وبالتردد على دور السينما والأوبرا، فظهر ميله نحو المسرح والموسيقى.

وفي سن الثالثة عشرة انتقل للعمل في شركة السكة الحديدية للنقل العمومي بالجزائر العاصمة وعندما بلغ الخامسة عشرة شرع في إحياء سهرات فنية لفائدة جرحى الحرب العالمية الأولى كما شرع في كتابة بعض **(السكاتشات)** بين عامي 1918 و1921 ثم انضم إلى فرقة المطربية تحت قيادة اليهودي "يافيل" وفيها تعلم الموسيقى الأندلسية والعزف على الصولفاج ، وظل أثناء السهرات الموسيقية يقدم **(المونولوجات والسكاتشات)** الساخرة باللهجة الشعبية حتى عام 1926 حيث أسس فرقته "الزاهية" ونجح

[1] أحسن ثليلاني، المسرح الجزائري والثورة التحريرية، دراسة تاريخية فنية، وزارة الثقافة ، 2007، ص 42-51.

في تقديم أول عرض مسرحي جزائري شعبي بعنوان "**جحا**" وفي مذكراته: «**شروق المسرح الجزائري**» يوضح علالو طبيعة كل أعماله المسرحية ، حيث يمكن أن نوجزها كما يلي :

1- **جحا:** (عرضت بتاريخ: 04/1926/) تصور في ثلاثة فصول وأربع لوحات، قصة جحا الذي أرغمته زوجته «حيلة على أداء دور الطبيب المعالج- ميمون، ابن السلطان. قارون – الذي لا يعاني في الحقيقة من أي مرض سوى الرغبة في الزواج ممن يحبها .

2- **زواج بوعقلين:** (عرضت بتاريخ: 26/10/1926) تتناول في ثلاثة فصول وخمس لوحات وبأسلوب كوميدي غيرة «بوعقلين، الذي يتزوج بامراة مغناجة تصغره بأربعين سنة، فتزداد غيرته عليها عندما تخدعه بمغازلة شاب شاعر ومغن.

3- **أبو الحسن أو النائم اليقظان:** (عرضت بتاريخ 23/03/1927) وهي اقتباس لإحدى قصص- ألف ليلة وليلة، فتعرض عبر أربعة فصول وست لوحات إلى فكاهات بغدادي يصير خليفة بفضل خدعة من هارون الرشيد الذي يمازحه ويلهو على حسابه ثم يكافئه في الختام.

4- **الصياد والعفريت:** (عرضت بتاريخ: 16/05/1928) وهي تعرض قصة مقتبسة من إحدى حكايات ألف ليلة وليلة حيث تروى عبر أربعة فصول وخمس لوحات مغامرات ساحرة يقوم بها «خير الدين، بحثا عن حبيبته ابنة الملك، والتي اختطفها الشيطان فيحررها من أسره ثم يتزوجها. [1]

5- **عنتر الحشايشي:** (عرضت بتاريخ: 26/02/1931) تتناول في خمسة فصول وست لوحات موضوع مضار تناول الحشيش، فتحكي قصة إسكافي فقير يدخن الحشيشة فيجره خياله إلى مغامرات كوميدية تنتهي بموته مأساويا .

[1] أحسن ثليلاني، المسرح الجزائري والثورة التحريرية، المرجع السابق، ص 43.

6- **الخليفة والصياد:** (عرضت بتاريخ: 06/04/1931) تروي قصة مقتبسة من «ألف ليلة وليلة، فتبسطها في ثلاثة فصول وأربع لوحات، تعرض خلالها مغامرات الصياد «**خليفة**» الذي يعيد إلى هارون الرشيد محظيته" **قوت القلوب**"، بعد أن سجنتها «**زبيدة** » في صندوق .

7- **حلاق غرناطة:** (عرضت بتاريخ: 05/05/1931) قدمت بمشاركة «**جلول باش جراح**» وهي مسرحية في ثلاثة فصول وأربع لوحات، تعرض مغامرات عاطفية لشاب أندلسي يدعى « **فيغارو** » .

8- **الأخوان عاشور:** (عرضت بتاريخ : 05/09/1976) وهذا بعد سنـوات عديدة من توقف النشاط المسرحي لعلالو .

إن هذا العرض الموجز، يكشف تناول علالو لمختلف القضايا الاجتماعية بطريقة تربوية هادفة حيث يؤكد أنه كان يسعى مع فرقته «**إلى تأسيس وتأصيل مسرح جزائية ناطق باللغة العربية** » .

وإن فضل هذا الرائد على الحركة المسرحية الجزائرية لا يكمن فقط في أنه قد شكل البداية والتأسيس الناجح ولكن في استقطابه ورعايته لجيل كامل من المسرحيين الذين أخذوا على عائقهم مهمة النهوض بالفن المسرحي وتطويره ونشره في مختلف الأوساط والجهات الجزائرية وفي اتخاذ فن المسرح سلاحا للتربية والتوعية ومقاومة الاحتلال الفرنسي ولذلك يلاحظ «**جغلول عبد القادر**» على مسرح علالو ثلاثة أمور :

- ✓ أنه يتضمن موقفا جديدا تجاه العمل الثقافي، ففي مسرحية «**جحا**» لا تبقى الثقافة عملا معياريا بل تصبح مشهدا. [1]
- ✓ يفتتح مجمعة ثقافية بتأسيسه لفرقة الزاهية وعرضه لمسرحيات أمام جمهور .

[1] أحسن ثليلاني، المسرح الجزائري والثورة التحريرية، المرجع السابق، ص 44.

- ✓ يمثل شكلا جديدا لمسؤولية المعيش الشعبي، فالجمهور ذاته هو موضوع تلك المسرحيات .

إنه مسرح شعبي بسيط، يقتبس من قصص ألف ليلة وليلة ويستعمل السخرية مراهنا على تحقيق عناصر الفرجة «**فمسرحية جحا تتضمن شخصيات تاريخية من العصر العباسي ولكن هارون الرشيد يصبح قارون الراشي، وجعفر البرمكي يصبح جعفر المرخي، ومسرور يصبح مصـروع دون أن يكون هنـاك أي استـمداد من التاريخ** »

2) قسنطيني رشيد: (1887 – 1944)

ولد رشيد بلخضر المعروف بـ: قسنطيني رشيد في 11نوفمبر1887 بحي القصبة العتقيق بالجزائر العاصمة، من أسرة فقيرة حيث كان والده يعمل إسكافيا، التحق بالكتاتيب القرآنية أثناء طفولته، وعندما بلغ السابعة والعشرين من عمره، عمل نجارا ثم تزوج وكون أسرة ويسبب اندلاع الحرب العالمية الأولى في أوت 1914 أغلقت المؤسسات أبوابها، كما أغلقت دكاكين الحرفيين والتجار، فوجد "**رشيد**" نفسه بطالا ولتأمين لقمة العيش لزوجته وابنه الرضيع، نزل إلى الميناء وعمل حمالا كما اشتغل فحاما على ظهر أحد البواخر وفي أثناء رحلته البحرية تعرضت الباخرة التي يعمل فيها إلى هجوم عسكري من طرف غواصة ألمانية فأغرقتها، وظن الجميع أن –**رشيد**– قد هلك مع المفقودين، لكنه نجا بفضل تدخل بارجة إنجليزية انتشلته رفقة الناجي وحملتهم إلى جزيرة مالطا ومنها انتقل إلى مرسيليا وفي نهاية الحرب عاد إلى مدينة الجزائر متلهفا للقاء أسرته إلا أنه اكتشف أن زوجته قد تزوجت من جديد، لأنها ظنته انه قد قتل في حادث الباخرة، خاصة وأنها لم تعلم عنه أي خبر طيلة ثلاث سنوات،[1] فابحر من جديد عائدا إلى فرنسا وانخرط

[1] أحسن ثليلاني، المسرح الجزائري والثورة التحريرية، المرجع السابق، ص 45.

في البحرية التجارية زار خلالها عدة جهات مثل أمريكا والشرق الأقصى، كما عمل في مصنع للطيران في النورماندي وهناك التقى بزوجته الثانية الفنانة الفرنسية ذات الأصول اليهودية، **ماري سوزان**، وبعد أن تزوجها صحبها عائدا سنة 1924 من باريس إلى مدينة الجزائر حيث عمل في مصنع للأثاث الخشبي، وفي سنة 1926 تعرف «**علالو**» على «**قسنطيني**» وانضم إلى فرقة «**الزاهية**»، حيث عرض عليه «**علالو**» أداء دور في مسرحية «**زواج بوعقلين**»، ورغم قصر مدة الدور إلا أن «**قسنطيني**» أبدع فيه مرتجلا عبارات من عنده فأغرق الجمهور في الضحك ومن الغد صار الناس يتحدثون بإعجاب شديد عن هذا النجم المسرحي الجديد الذي يمتلك موهبة كوميدية فطرية وبعد أن مثل عدة أدوار مع «**علالو**» في فرقة «**الزاهية**» مثل مشاركته في تمثيل مسرحية «**أبو الحسن أو النائم اليقظان**» أسس فرقته باسم «**الهلال الجزائري**» سنة 1927 برفقة «**جلول باش جراح**» وبعدها أسس فرقته مع زوجته «**ماري سوزان**» وقدم أول عرض بعنوان «**العهد الوفي**» والذي فشل فشلا ذريعا كاد يجعله ينصرف تماما عن هواية المسرح لولا تشجيعات «**علالو**» له فانكب «**قسنطيني**» على تأليف مسرحية «**زواج بوبرمة**» سنة 1928 وعندما قدمها للجمهور أحرزت نجاحا باهرا وحقق شعبية كبيرة فانطلق يؤلف المسرحيات والسكاتشات ويعرضها بنجاح، كما شرع يكتب الأغاني ويسجلها للإذاعة في اسطوانات وكانت زوجته « مارغو » كما تكنى تقاسمه التمثيل والغناء .[1]

ولقد اختلف الدارسون حول التراث المسرحي والغنائي للفنان –قسنطيني نظرا لكونه لم يدون أعماله فظلت شفوية في العموم أو مسجلة على اسطوانات، حيث يذكر "**بيوض أحمد**" أن أغانيه تجاوزت المئات إضافة إلى عشرات السكاتشات القصيرة، أما مسرحياته فتقدر بـ :20 عشرين مسرحية، فكانت مسيرته حافلة بالعطاءات الإبداعية، جعلته نجما لا ينسى حتى بعد وفاته سنة 1944 ويرى– **جغلول عبد القادر**– أن «**قسنطيني**» رجل

[1] أحسن ثليلاني، المسرح الجزائري والثورة التحريرية، المرجع السابق، ص 46.

مسرح بالمعنى الأكمل للكلمة جمع بين التأليف والتمثيل والإخراج، كما كان قوالا يؤلف الكلمات ويغنيها، غطت شهرته الجزائر وتخطت المتوسط لأن مسرحه ذو طابع وطني وشعبي يتوجه بالخطاب إلى الأكثرية الساحقة من السكان في مختلف المدن الجزائرية من الجزائر العاصمة إلى بجاية إلى عنابة وعين البيضاء، مستخدما شكلا جديدا من التعبير الثقافي باستخدام لهجة الكوميديا الساخرة ولغة التهريج الفظة ووفيا للتقاليد الثقافية الشعبية كما يتجلى البعد الوطني والشعبي في هذا المسرح من خلال المحتوى الذي يطرحه فهو يستقي مواضع مسرحياته وأغانيه من الحياة اليومية حيث قدم شخصيات: **المستشار البلدي وهاوي الرياضة والعالم المزيف والقاضي الجاهل وثري الحرب والسكير الفيلسوف وسيدة المجتمع المحتالة والكاذبة والمغرية**، كما يلاحظ «**جغلول عبد القادر**» أن مسرح قسنطيني وطني وشعبي بموقفه أيضا فهو يفضح حماقة عملاء الاستعمار ويسعى إلى تأسيس مسرح شعبي يعمل على تآكل الهيمنة الاستعمارية، فمجرد تقديم الذات للآخرين والضحك عليها تأكيد على وجود تاريخي وحث على تقرير المصير.

أما «**فضلاء، محمد الطاهر**» فإنه يؤكد على أن «**قسنطيني، رشيد**»: «فنان أصيل في موهبته وله قدرة عجيبة على خلق الجو المسرحي في العرض ، يرتجل الجملة المسرحية والغنائية فتأتي كأحسن ما تعد هذه الجملة ، وقد ساهم هذا الفنان الموهوب في إرساء قواعد المسرح الجزائري »

3) محي الدين، باشطارزي: (1897 -1986):

ولد باشطارزي، محي الدين في 15 ديسمبر 1897 بحي القصبة في الجزائر العاصمة من عائلة جزائرية ذات أصول تركية ، حفظ القرآن الكريم وأصول التجويد فبدأ حياته المهنية سنة 1910 كحزاب، وتطوع للتجويد في الجامع الكبير،[1] ثم وسع نشاطه

[1] أحسن ثليلاني، المسرح الجزائري والثورة التحريرية، المرجع السابق، ص 47.

إلى مدن أخرى كالبليدة والمدية، تعلم التواشيح والمدائح على يد الشيخ المفتي بلقندوز، ثم انضم إلى المجالس الغنائية للفن الأندلسي فذاع صيته وغنى الأناشيد الوطنية لصالح ودادية الطلبة المسلمين بعد تأسيسها سنة 1919 ثم انضم إلى جمعية المطربية، وأصبح مديرا لفرقتها بعد وفاة رئيسها اليهودي «ناطون ايدمون يافيل، سنة 928، كما عمل أستاذا للموسيقى في الكونسارفاتوار بالعاصمة وفي عام 1929 وعين مديرا للتسجيلات الفوتوغرافية بأفريقيا الشمالية، ثم التحق بفرقة « **رشيد قسنطيني** » المسرحية، فمثل أدوارا خاصة بوصلات غنائية، ورغم أن تجربته المسرحية تمتد إلى سنة 1919، إلا أنها كانت بدايات مرتبكة.

ولذلك فإن انطلاقته المسرحية القوية كانت بمسرحية «**البوزريعي في العسكرية**» التي كتبها وعرضها مع فرقة المطربية، فحققت نجاحا كبيرا، خاصة وأنه استعمل فيها أسلوب المسرح الشعبي الذي أسسه «**علالو**» وحمل لواءه «**قسنطيني**» فأضاف له «**باشطارزي**» من مواهبه الفنية والإبداعية، حيث يقول عنه «**علالو**»: «وقد اختار الكوميديا كنوع، والواقعية كمذهب وكذلك نراه يستعمل لغة الشارع في الحوار ... وأبدع شخصية سي قاسي التي اكتسبت شعبية وكان منقطع النظير في تمثيل دورها».

لقد تطور المسرح الجزائري على يد باشطارزي، وعرف انتشارا في مختلف مناطق الجزائر، ورغم العراقيل التي وضعها الاستعمار الفرنسي في طريقه بعد أن تقطن لخطورة العروض التي كان يقدمها إلا أن باشطارزي استطاع أن «يحترف مهنة التمثيل مضافا إليها التأليف المسرحي والاقتباس، ولعله الوحيد الذي صمد في الميدان المسرحي وكون فيه رصيدا. [1]

ويرى لم" **صالح لمباركية** " أن نجاح مسرحيات باشطارزي مرتبط بعدة عوامل منها:

[1] أحسن ثليلاني، المسرح الجزائري والثورة التحريرية، المرجع السابق، ص 48.

1. قيام باشطارزي بالأدوار الرئيسية والتي تعتمد على الغناء بالدرجة الأولى والفكاهة.
2. تكثيف الرحلات الثقافية والفنية داخل الوطن وخارجه لعرض مسرحياته لفترات زمنية طويلة مثل رحلة فيفري مارس سنة 1935 إلى ثمانية وعشرين مدينة جزائرية وأخرى في شهر فيفري 1937 انطلقت من العاصمة إلى البليدة فالبرواقية. البويرة، سطيف، قسنطينة، بسكرة، باتنة، خنشلة، تبسة، عين البيضاء، عنابة، سكيكدة، القل، جيجل، بجاية، تيزي وزو، فالعودة إلى الجزائر العاصمة بعد جولة دامت قرابة الشهر ثم خلالها عرض مسرحية «**الخداعين**» التي أثارت ضجة سياسية ضد الاستعمار .
3. طرحه للقضايا الشعبية التي كانت من اهتمام الجماهير اجتماعيا وسياسيا مما جلب عليه سخط إدارة الاحتلال فشتت فرقته وأفلستها وبحلول سنة 1939 واندلاع الحرب العالمية الثانية خمد نجم باشطارزي وصعبت الحياة الفنية المسرحية في البلاد فلم تعاود ظهورها إلا بعد أن وضعت الحرب أوزارها، فعاد نجمه للظهور بأكثر قوة. [1]

ويذكر « **أحمد منور** » أن فترة العشرين سنة 1926- 1947 من عمر المسرح الجزائري قد مكنت إرساء تقاليد المسرح في المجتمع الجزائري، كما تكرس استعمال اللهجة العامية في الحوار وساد فن الكوميديا وتميزت الموضوعات بالطابع الاجتماعي النقدي إضافة إلى الطابع السياسي أحيانا وخاصة في مسرحيات باشطارزي مثل «**فاقو**» أو «**بني وي وي**» وقد تعددت مصادر هذا المسرح في مجال اقتباس التراث العربي الشعبي مثل «**ألف ليلة وليلة**» عند «**علالو**» أو التقاليد الشعبية الجزائرية أو الفلكلور العربي الأندلسي كما هو الحال عند «**قسنطيني**» بينما يأخذ باشطارزي موضوعاته غالبا من الواقع الاجتماعي أو السياسي للجزائر أنذاك .

[1] أحسن ثليلاني، المسرح الجزائري والثورة التحريرية، المرجع السابق، ص 49.

لقد عرف المسرح الشعبي على يد باشطارزي انتشارا واسعا في مختلف أرجاء القطر مما فرض على حكومة **فيشي VICHY**، إحداث موسم عربي للمسرح بقاعة الأوبرا بالجزائر العاصمة حيث عين باشطارزي مديرا لغرفة المسرح خلال الموسم 1947 فأصبح المسرح العربي يقدم عروضه بانتظام حتى شهر ماي من سنة 1956 حيث أغلقت إدارة الاحتلال قاعة المسرح في وجه المسرح العربي الجزائري إذ يؤكد «**بيوض، أحمد**» أن مسرح باشطارزي: «**ظل يسعى إلى تحقيق هدفين هما الترفيه والتوجيه لإيقاظ الوعي حيث كان يعالج المواضيع السياسية بصفة ضمنية لإقتناعه بأن الجمهور الجزائري مسيس ويفهم من المعاني والتلميحات، فهو من قال: بأن الشعب الجزائري، شعب ذكي، يفهم من التلميح** ».

ولئن كان هذا العلم المسرحي قد توفي في 06 فيفري 1986 بالجزائر العاصمة فإن تراثه قد ظل حيا يعكس بصدق تطور المسرح الشعبي في الجزائر، كما يعبر عن الكثير من صور المقاومة الوطنية للاحتلال الفرنسي انطلاقا من منبر الركح وحول إنتاجه ونشاطه يذكره " **أبو القاسم سعد الله** »: أن باشطارزي ترك أكثر من مائة مسرحية مثلت كلها على خشبة المسرح أو في الإذاعة كما كان له نشاط في مجال الغناء والطرب وفي الإذاعة ثم في التلفزة إضافة إلى التمثيل في عديد من الأفلام السينمائية ومن الجمعيات التي نشط فيها جمعية المطربية التي أدارها أكثر من عشرين سنة كما نشط في جمعية الفخارجية للموسيقى وجمع بين الأغاني الدينية والوطنية وعاصر الأحداث العالمية وثورة نوفمبر وعهد الاستقلال وعاش إلى أن كتب مذكراته. [1]

ولقد تأسس المسرح الجزائري في ظلال المقاومة الوطنية للاحتلال الفرنسي فتشرب من وحي تجلياتها، وتشبع بطموحات البحث عن الذات والتعبير عن الهوية فكان مسرحا

[1] أحسن ثليلاني، المسرح الجزائري والثورة التحريرية، المرجع السابق، ص 50.

شعبيا غنيا بصور المقاومة في تعبيراتها الإيحائية والصريحة وإذا كان لسلالي علال **(علالو)** فضل وضع حجر الزاوية لخصوصيات هذا المسرح فإن للمسرحي **قسنطيني رشيد** فضل إرساء الأركان وأما **باشطارزي** فعلى يديه اكتملت التجربة وصار للمسرح الجزائري وجوده الحقيقي وحضوره في مختلف أرجاء القطر الجزائري وطبعا لم يكن هؤلاء الرواد الثلاثة وحدهم المؤسسين، بل كان هناك جيل كامل من العاملين معهم منهم: «**محمد منصالي- إبراهيم دحمون- حسان كاتب- سي موح- محمد فرصي- عبد الحميد بوشامة- موسى خداوي- منصوري- شكري- عبد العزيز لكحل- وعلال العرفاوي**»

ونشير إلى أن الأدب المسرحي المكتوب باللغة العربية الفصحى قد نشط كثيرا على يد كتاب وأدباء ينتمون في عمومهم إلى جمعية العلماء المسلمين الجزائريين فكتب للمسرح كل من الشاعر **محمد العيد آل خليفة ومحمد البشير الإبراهيمي ومحمد الصالح رمضان، وأحمد بن ذياب وأحمد توفيق المدني وعبد الرحمان ماضوي، إضافة إلى أحمد رضا حوحو** الذي أبدع الكثير من المسرحيات .[1]

[1] أحسن ثليلاني، المسرح الجزائري والثورة التحريرية، المرجع السابق، ص 51.

الفصل الثالث:

دراسة مسرحية

الشهداء يعودون هذا الأسبوع لمحمد بن قطاف

المبحث الاول: التعريف مدون (نبذة حول حياة الكاتب بن قطاف محمد)

المطلب الأول: تعريف المدونة

تعريف المدونة تُعرّف المدونة بأنّها موقع إلكتروني أشبه ما يكون بالمجلة يُدوّن فيها فرد، أو مجموعة الأفراد، أو حتى شركة الأفكار، أو المعتقدات، أو سجلاً من الأنشطة، ويُمكن أن تختصّ المدونة بنشر موادٍ أصلية، أو بفلترة الأخبار والمقالات بجمعها من مصادر مختلفة من الإنترنت وتذييلها بمصادرها، وتتضمن بعضها مدوناتٍ إلكترونية تسمح للزوار بترك تعليقاتهم على المحتوى والتفاعل مع الناشر.

تُعتبر المدونات إحدى الوسائل الإلكترونية التي تُستخدم لجني الأرباح؛ ومن أهم الطرق المُستخدمة لكسب الأموال من خلالها ما يأتي: بيع مساحات إعلانية على المدونة.

قبول التبرعات.

التسويق لمنتجات أخرى مقابل عمولة.

استخدام المدونة لبيع المنتجات الخاصة. [1]

امحمد بن قطاف (20 ديسمبر 1939 – 5 جانفي 2014)

ممثل– مخرج –كاتب ومدير عام سابق للمسرح الوطني الجزائري

وُلد امحمد بن قطاف في 20 ديسمبر 1939 بالجزائر العاصمة، سحرته أضواء الخشبة منذ الوهلة الأولى، رغم نجاحه في مسابقة للغناء، حيث كان يملك صوتا جميلا، وارتأى بن قطاف توظيف هذه الخامة ليفجّر طاقته التمثيلية الهائلة. [2]

[1] Michael Aaron Dennis (07-06-2019), "Blog" ،www.britannica.com, Retrieved 10-04-2021. Edited.

[2] https://www.tna.dz/amo-team.

بدأ "بن قطاف" ممارسة المسرح في زهرة شبابه، وتمكّن من فرض نفسه بسرعة أواسط ستينيات القرن الماضي، ورغم حداثة سنه كسب التحدي وسط كوكبة من كبار فرسان الخشبة أمثال: مصطفى كاتب، كاتب ياسين، محي الدين بشطارزي، عبد القادر علولة، عز الدين مجوبي.

وكانت لبن قطاف تواقيع مميزة في المسرح الإذاعي، حيث أظهر إمكانيات فنية مبهرة وصوتا جهوريا جذابا وإجادة للغة الضاد سيما في تمثيلية "بلا عنوان" لمحمد حلمي سنة 1965، مما أثار انتباه المسرحي الكبير مصطفى كاتب الذي كان يدير المسرح الوطني الجزائري، فقرّر ضمّه ولم يخيّب بن قطاف الظن عبر عشرات المسرحيات التي تجوّل فيها في كلاسيكيات موليير وشكسبير، وروائع العمالقة أمثال عبد الحليم رايس، ولد عبد الرحمان كاكي وكاتب ياسين.

تألق "بن قطاف" في تقمصه لشخصيات المسرح العالمي، من شكسبير إلى لوبي دي فيغا مرورا بموليير، وخطف الأنظار بحضوره القوي وأداءه المبهر وصوته المميز الذي ألهب عشاق أب الفنون على مدار أزيد من أربعة عقود ووهب عمره لحبّه الأبدي للمسرح، إذ كرّس نصف قرن للكتابة، التمثيل والإخراج المسرحي، كما شارك كممثل في أكثر من 85 مسرحية.

لمع بن قطاف في الكتابة الدرامية والتراجم والاقتباسات، مثل استلهامه "ايفان ايفانوفيتش" للكاتب الروسي غوغول، و"الرجل ذو النعل المطاطي" لكاتب ياسين، فضلا عن تعاطيه مع نصوص ري بردبوري، علي سالم، ناظم حكمت، محمود ذياب وغيرهم، وأتاحت له تجربته الركحية دخول عالم الكتابة، فتحوّل هذا الممثل البارع إلى مترجم ومقتبس، ثم إلى كاتب ومخرج مبدع لرؤى درامارتوجية مبتكرة. [1]

[1] https://www.tna.dz/amo-team.

وكانت البداية سنة 1979 مع مسرحية "قف" التي تعاطى فيها مع مظاهر التسلط، وغياب حرية التعبير، ثم تلتها مسرحية "جحا والناس" سنة 1980 التي يقدم فيها نقدا لاذعا وساخرا لبعض المظاهر الاجتماعية والسياسية.

في سنة 1982، كتب وأخرج بن قطاف مسرحية "يا ستار وارفع الستار" التي أبرزت المشاكل المادية والمعنوية التي يعاني منها الفنان، ثم عرض في مسرحية "عقد الجوهر" (1984) مختلف المراحل التي مرت بهم الجزائر منذ الاحتلال.

وتوالت المسرحيات تباعا: "جيلالي زين الهدات" (1986)، "الشهداء يعودون هذا الأسبوع" (1987)، و"العيطة" (1989) التي أنتجها مسرح القلعة، أين خاض بن قطاف مع رفاق دربه عز الدين مجوبي صونيا، وزياني شريف عياد أول تجربة للمسرح المستقل في الجزائر باستحداثهم باكورة "القلعة. "

وجاءت كتابات بن قطاف وفق نواميس الكتابة الركحية مشحونة بالشاعرية والصور البصرية، معبّرة عن كثير من الحالات الاجتماعية، وناقدة وممحّصة للحياة السوسيو ثقافية التي كان يعيشها مجتمعه.

ولأنه ابن حي شعبي في العاصمة، عاش بن قطاف في قلب الحدث الاجتماعي مؤثرا ومتأثرا، وكانت "فاطمة" التي عرفها وكتب عنها ليست مجرد امرأة، ولكنها حالة جزائرية، تماما مثل مسرحية "الشهداء يعودون هذا الأسبوع"(1986)التي نالت الجائزة الكبرى في مهرجان قرطاج عام 1988. [1]

حرص بن قطاف على اعتماد لغة شعبية بسيطة وجميلة، التراث حاضر فيها بكل أعماقه مليئة بالشاعرية، مشحونة بالدلالات، وتحتفظ الذاكرة المسرحية الجزائرية والعربية

[1] https://www.tna.dz/amo-team.

بأدوار بن قطاف كـ "العم العابد" في مسرحية "الشهداء يعودون هذا الأسبوع" المقتبسة عن رواية الراحل "الطاهر وطار "

ورغم المرض وثقل السنون، واصل بن قطاف عطاءاته، ولم يكن تعينه مديرا عاما للمسرح الوطني من 2004 إلى 2014، لتثنيه عن الابداع إخراجا وكتابة، حيث ألّف وأخرج مسرحية "التمرين"، إضافة إلى خمسة عشر مسرحية بينها "جحا والناس" (1980)، "موقف مستقر" (1995) إضافة الى "فاطمة ضجيج الآخرين" (1998).

وكان نص "يا قدس" آخر إبداعات بن قطاف، وكان يكنّ التقدير لفيروز، أحمد وهبي وحسن الحسني، كما كان يريد رسوخ صورة الفنان في أذهان الجمهور .

وظلّ "بن قطاف" شامخا وصوتا هادرا ظلّ يدوّي عبر أكثر من مئة عمل وسط خشبة صمّاء، قبل أن يرحل في سن الـ 75 إثر مرض عضال . [1]

المطلب الثاني: ملخص المسرحية

فكرة الرواية التي حولت فيما بعد المسرحية تدور بشكل عام تدور حول تلك الرسالة التي وصلت لعمي العابد بن مسعود الشاوي من بلاد بعيدة من الخارج حيث يسلمها له موظف البريد قائلا له وصلتك رسالة من بلاد بعيدة جدا، حملها و اتجه إلى جذع شجرة وهو يتساءل :رسالة لي أنا العابد؟؟ من الخارج؟ فتح الرسالة و انحنى عليها وأغرقها في عينيه من ابنه الشهيد يخبره فيها أن عودته والشهداء ستكون قريبة جدا، بذلك تبدأ رحلة عمي العابد في محاولة معرفة أراء أبناء القرية في عودتهم.[2]

[1] https://www.tna.dz/amo-team.

[2] ضياء غني لفتة وعواظ كاظم لفتة: سردية النص الأدبي، ص 110.

ذهب عمي العابد بخطى ثابتة متثاقلة متجها إلى القرية، يجد العابد المسعي قال له تعال، لألم تفكر يوما بأن ابنك الشهيد قد يعود يوما؟ بخبره المسعي بأنه دائم التفكير في ابنه الشهيد، يخبره المسعي بأن عودتهم في هذا الوقت متأخرة جدا .يواصل العابد طريقه إلى القرية ويتجه إلى مقهى سي قدور، يلقي التحية يبادله سي قدور التحية، أهلا عمي العابد بخير يا عمي العابد نواجه مشاق الحياة ولقمة العيش، يطلب عمي العابد من سي قدور أن يعيد قص قصة استشهاد ابنه مصطفى مرة أخرى، قدور لو تعود مرة أخرى يا عمي العابد .العابد لا من فضلك أن تعيدها عليا الآن، يبدأ العابد بسرد القصة على العابد يتظاهر بتصجيقه ثم يجزم أن مصطفى قد أخبره أنه نجى من اللغم .عد مغادرة العابد لمقهى سي قدور يلتقي شيخ البلدية سي عبد الحميد، ينادي عليه العابد يقول تعال يا عبد الحميد أريد أن أسألك .خير إن شاء الله يا عمي العابد .العابد بصفتك شيخ بلدية القرية ومدير المدرسة أريد أن أسألك ، تفضل : ماذا يكون موقفك كشيخ بلدية لو يعود شهداء القرية كلهم أو على الأقل بعضهم .يمتعض امتعاضا شديدا بمجرد سماعه اسم مصطفى كان قد اغتاله أبوه أيام الثورة يحدق العابد في ردة فعل عبد الحميد الذي يقال عنه الخائن، سكان القرية كلهم يعرفون أنه خائن لكن انتخبوه، يواصل العابد سيره فيلتقي في الشارع منسق قسمة الحزب سي المانع الذي كان قد وشى بالشهيد المنتظر عودته إلى الاستعمار حيث نصب له كمين في دار المنسق الحالي للقسمة لكن مصطفى كشف الخديعة وبعث برسالة إلى المانع أن الاستقلال قريب يسأله: العابد ماذا إن عاد الشهداء يخبره أنه وصلته رسالة يخبره بعودتهم قريبا، سي بالانصراف بحجة أنه لديه اجتماعا مع منسق الاتحادية، يطمئنه العابد بأنه إذ عادوا سيطلعهم على متغيرات الاستقلال ثم تتم دعوتهم للانخراط في الحزب. [1]

[1] ملحق رقم 02: رواية الشهداء يعودون هذا الأسبوع،ص224.

يترك سي العابد منسق قدماء القسمة وهو يردد في نفسه كلام منسق القسمة، حتى يقابله رئيس وحدة الدرك الوطني الذي يفاجئه هو بدوره واعتبره مريض أو قد أصابه مكروه الأمر الذي ترك العابد في حيرة فالضابط استسلم في المعركة تاركا أصحابه المجاهدين دون تواصل.

المطلب الثالث: مشاهد حوارية من المسرحية:

المشهد الأول: يتلقى العابد برقية من خارج الوطن جاهلا مصدرها ، يعملها وهو في حيرة من أمره كونها تخبره بمقدم ابنه السعيد غذا أو بعد غد، يحاول العابد التحقق من أمر الرسالة ماضيا في دربه ذاكوا بينه وبين نفسه العودة جاءت متأخرة، وستنجر عنها مشاكل كبيرة وعويصة.

المشهد الثاني: يلج عمي العابد إحدى حانات سي قدور والتي لم يدخلها منذ سنة أربعين حين طلبه القائد ليسلبه حصانه الوحيد ليرسله الى العرب، ثم يطلب منه أن يقص عليه حادثة استشهاد ابنه مصطفى الذي كان سي قدور شاهدا عليها . لكن سي قدور حاول أن يتهرب من سردها لما فيها من حرج وإحراج لكن العابد آلح عليه في ذلك، وبعد ما ينتهي سي قدور من سرد الحكاية يتظاهر العابد يتصديقه ثم يجزم له أن ابنه مصطفى وقف على رأسه هذا الصباح وصرح له بنجاته من اللغم.

المشهد الثالث: بعد مغادرة عمي العابد العانة يلتقي شيخ بلدية القرية ومدير مدرستها سي عبد الحميد الذي يمتعض إمتعاضها شديدا لمجرد سماعه إسم مصطفى الذي كان قد إغتال أباه أيام الثورة، بينما يحدق عمي العابد على رد فعل عبد الحميد البارد الذي يقول عنه "ابن الخائن" سكان القرية كلهم يعرفون ذلك لكنهم انتخبوه، انتخبوه بالإجماع بدوريا صوت لفائدته .[1]

[1] المرجع السابق،ص224.

المشهد الرابع : بينما العابد يمشي في الشارع حياه منسق قسمة الحزب "سي المانع " الذي كان قد وشى بالشهيد – المنتظرة عودته – إلى الإستعمار حيث نصب له كمينا في دار المنسق المالي للقسمة، لكن مصطفى كشف الخديعة وبعث برسالة الى المانع يعده بالاستقلال عاجلا أو آجلا، لكن الشهيد يموت بعد شهر من هذه الحادثة وفي صدره سر خيانة منسق القسمة الراهن غير أن سي المانع يعتذر للعابد بالانصراف بحجة أن لديه اجتماعا مهما مع منسق الإتحادية، بيد أن العابد يأبى إلا أن يحدد له موقفه من عودة شهداء القرية .

فيطمئنه أنه في حالة ما إذا عادو فسيتم إطلاعهم على كل منجزات الإستقلال ثم تتم دعوتهم للإنخراط في العرب وبعد تجريبهم في القاعدة كمشتركين يدقون الى مناضلين.

المشهد الخامس: لا يكاد يفترق مع منسق القسمة حتى يصادف منسق قدماء المجاهدين الذي ارتبك وانتابقه الشكوك من حديث العابد عن عودة ابنه الشهيد وأن قدور منسق قدماء المجاهدين ربما لم يدفن الشهيد مصطفى كما ادعى لكن المنسق لا يلبث أن تعود إليه الطمأنينة ويسترجع أنفاسه، حيث يعتبر أن السي العابد فقد عقله وغدا يخرف فيحاريه في كلامه قائلا : أن تمكنت من الإتصال به – أي مصطفى – انصحه بعدم العودة إلى القرية، أرض الله فسيحة.[1]

المشهد السادس : يترك لي العا بد قدماء المجاهدين وهو يردد في نفسه كلام المنسق حتى يقابله رئيس وحدة الدرك الذي يفاجئه هو بدوره واعتبره مريض أو أصابه مكروه ، الأمر الذي ترك انطباعا لدى العابد بالمرارة والحسرة لآن الضابط رأى في عودة بعض من يعرف ماضيه مشكلة فهو استسلم للعدو في أوج المعركة تاركا أصحابه المجاهدين بدون تغطية – المهمة التي كان مكلف بها –

[1]ملحق رقم 02 م س،ص231

المشهد السابع : لا يكاد يترك سي العابد الضابط الدرعي حتى يلتقي بقابض الخزينة الذي سيستفيض له في كيفية استرداد الأموال التي منحت لذوي الحقوق الى الخزينة. وكيفية إسقاطها عنهم بتقديم تقارير صريحة وواضحة ويفهم العابد أن عودتهم تطرح مشكلة قانونية ولكن سيبقى لهم الحق كقدماء المجاهدين وليس كشهداء.

المشهد الثامن: تضايق الشيخ العابد من كلام المتصرف بالخزينة وواصل طريقه ليجد مسؤول الفرع النقابي صديقه في الكفاح والنضال والسجن والتعذيب حيث يشكوله من تصرف مسئول القسمة الذي قرر إبعاده من الحزب والنقابة وبعد إستفساره عن رأيه في عودة الشهداء لم يجبه ولم يعبر عن رأيه بصراحة مكتفيا بالقول أن عودتهم تساهم في إرتفاع السكان، وتراكم المشاكل الاجتماعية لكنه فضل الاحتفاظ برأيه لنفسه لأن الأمور متداخلة ومختلطة يصعب إتخاذ موقف ارتجالي كهذا.[1]

المشهد التاسع: يبدو أن سي العابد لم يقتنع تمام الإقتناع برأي وموقف هذا المناضل الثوري الوحيد المخلص ممن التقى بهم في طريقه حتى الآن، وربما لم يقتع به لما يعرفه عن إيديولوجية بدليل أن يناديه – الكومينيست – أي الشيوعي.

المشهد العاشر: فيكاد يصل مفترق الطرق حتى يخاطبه ابنه الذي ظل يبحث عنه، فطرح عليه الأسئلة نفسها التي طرحها على كل من التقى بهم منذ الصباح ، فيحييه الإبن " ماذا نقول أنت يا أبي ؟ : فصاح الأب في وجهه أغرب عن وجهي، الذنب ليس ذنبك إنه ذنبي أنا ، دنبنا جميعاً.[2]

المشهد الحادي عشر: لم يبق له بعد كل ما سمعه من ابنه وما جرى بينهما إلى الاتجاه صوب المسجد لينتظر الإمام ويحدثه في هذا الشأن بعد صلاة العصر، ثم استفتائه في

[1] ملحق رقم02م س ،ص240.

[2] ملحق رقم02م س ،ص240.

معضلة تزويج زوجة الشعيد الذي سيعود هذا الأسبوع لأخيه الأصغر الذي أنجب منها أربعة أطفال، فيكفر الإمام الشيخ العابد ويعتبر ما وقع حراما منكرا وكفرا وزني ؛ لأنه زوجها إياه من غير أن تكون مطلقة تطليقا صريحا من زوجها الأصلي الذي يعتبر ميتا بل هو حي عند ربه يرزق بصريح الآية ...ثم يطرده من المسجد.

المشهد الثاني عشرة: يمثل هذا المشهد نهاية الرواية حيث تتطور الأحداث لتصل الى مرحلة إنعقاد جلسة برئاسة منسق القسمة الذي يبذل جهدًا معتبرا في سعيه لجمع أعضاء مكتب التنسيق البلدي الموسع لمحكمة الشيخ العابد بتهمة التشويش والتحريض بدعوى الإدعاء من أن سبب عودة الشهداء في ظرف قريب من الاخوة هو إصلاح الامور التي يزعم العابد أن المسئولين عجزوا عن إصلاحها أو هم السبب في فسادها ... وكلام العابد لا يعني أن عصيانا مسلحا يشترك فيه مليون ونصف من خيرة أبناء الجزائر قد يقلب الاوضاع رأسا على عقب، الى غير ذلك من الانهامات الملفقة التي لاتصعب على محترفي السياسة ، ولكن تنقص هذه الإتهامات الدلائل المادية اللأزمة ما عدا تلك الرسالة التي وصلت إلى الشيخ العابد من الخارج، والتي تكلف الضابط الدركي باستدعاء صاحبها للتحقيق في محتواها، ولكنه لما خرج من المكتب رأى جمعا ضخما من الناس يحيط بحثة هامدة على سكة القطار، إنه الشيخ العابد قد انتحر وهو يلوح برسالته التي ظلت مجهولة من بداية الرواية الى نهايتها .[1]

العنوان : يرتبط العنوان ارتباطا وثيقا بالنص الذي يعنونه إذ هو نص صغير يعد مدخلا لنص كبير، كثيرا ما يشبهونه بالجسد، رأسه هو العنوان.[2]

---

[1] ملحق رقم 02:م س،ص240.

[2] محمد الهادي المطوي،شعرية عنوان كتاب على الساق في ماهو الفارياق،مجلة عالم الفكر يوليو،جويلية،سبتمبر 1999،مج28، ع1ص455

يعتبر العنوان بطاقة هوية للنص فالأول يشير ويعلن ويقوي ، والثاني يشير ويعلن ويغوي مما يبين العلاقة التداخلية بينهما . أما بالنسبة للعنوان الذي بين أيدينا – الشهداء يعودون هوذا الأسبوع – فهو مجموعة من الوحدات اللسانية القابلة للتحليل ، إذ ورد على شكل جملة إسمية خبرها حملة فعلية بحيث تم التأكيد على عودة الشهداء مرتبة الأولى في كلمة السعداء والثانية في واو الجماعة في الفعل "يعودون – ولعل هذا التأكيد راجع الى الخوف من إنكسار المتلقي والقارئ لهذه العودة، فإن كان إنكسارا غير مستحكم في نفسه أكد بموئكد واحد ، وإن كان مستحكما تضاعفت عناصر التوكيد بمقدار تصاعد حالة الإنكار.[1]

الاستهلال: جاء في لسان العرب : هلل وهل السحاب بالمطر، وهل المطر هلا ا نهل بالمطر الى انهلالا, واستهل : وهو شده انصيابه (....) وكأن استهلال الصبي منه (...) استهلت السماء وذلك في أول مطرها، واستهل الصبي بالبكاء رفع صوته وصاح عند الولادة ، وكل شيء ارتفع صوته فقد استهل.[2]

حيث دلت هذه الكلمة ، حسب هذا التعريف على البداية – بداية الحياة – بكاء الصبي هو وتزول المطر وفي الاستهلال أبواب ثنى لى نطرقها في هذا المقام ومنها ما ورد اصطلاحا في المعجم المسوحي كلأتي:" في المسرح اليونساني القديم، الاستهلال المقطع الذي يسبق دخوله الجوفة، أي أنه يأتي في البداية الفعلية للتراجيديا يختلف الاستهلال حتى المقدمة في أنه لا يشكل مثلها وحدة عضوية مع الفعل الدرامي الأساسي في المسرحية، وإن كان يتعلق بشكل أو بآخر بموضوع المسرحية وبجوها العام."[3]

---

[1] محمد محمد أب موسى،خصائص التركيب(دراسة تحليلية لمسائل المعاني)مكتبة وهبة،القاهرة ط07 عام 2006، ص86

[2] جمال الدين أبو الفضل ،ابن مكرم الافريقي المصري المعروف بإبن منظور، لسان العرب ،مج 11،ص701

[3] مار يإلياس وحنان قصاب : م س ص29.

المبحث الثاني: حول المسرحية

يتم سرد القصة عن طريق رسالة يتسلمها بطلها وهو شيخ كبير، ثم يبدأ سير هذه القصة عن طريق حوار يتم بين البطل أو الشخصية الرئيسة وبين المعروض عليه الرسالة ثم يتم الكشف عما بداخل كل شخصية عن طريق المناجاة أما أشخاص الرواية فهم من كل طبقة، والبطل رجل أو شيخ كبير مات ابنه مصطفى في جهاده ضد الأعداء وباقي الشخصيات ما بين مناضل أو مجاهد أو خائن أو ابن خائن أو أب شهيد.

المطلب الأول: تلخيص المسرحية

هم ما بين شيخ الجامع إلى شاب يقف في مطعم إلى شيخ بلدية القرية إلى رئيس مقر القسمة وغير ذلك ولا يغفل دور النساء وان بدوا على نجا من الأرض صغير.أما الزمن فهو زمن صغير لا يتجاوز صباح يوم يبدأ بتسلم العابد – الشخصية الرئيسة – وينتهي بانتحاره أمام القطار, وهو زمن تصاعدي يغطي الرواية بيد أنه زمن تراجعي عند مناجاة كل شخصية, هذا الزمن تجده إما زمناً ماضياً أو زمناً حاضرا[1].

أما عن أثر مرور الزمن ونشاطه في القصة وعن" تجسد الوعي به من خلال ما يتسلط عليه بتأثيره الخفي غير الظاهر لا من خلال مظهره في حد ذاته." –انظر في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد لدكتور عبد الملك مرتاض– فسنتحدث عنه فيما بعد.

أما المكان الذي تدور فيه القصة فهو قرية صغيرة ومن الواضح من خلال بلد المؤلف ومن بعض المصطلحات الواردة في القصة أن تلك القرية تنتمي إلى الجزائر

[1] محمد بن قطاف: الشهداء يعودون هذا الأسبوع، دار الهدى للنشر والتوزيع ، الجزائر، 2012م، ص9

والتي تنتمي إلى زمن النضال والجهاد واسترجاع الحق والزمن الذي قدمت فيه الجزائر أكثر من ألف ألف شهيد.

ويبدأ ظهور المكان بصعود الشيخ إلى الطرف الآخر وفجأة يتجه إلى أسفل حيث ما القطار. والقطار يلتقي فيه الزمن المتجدد بالأمكنة الثابتة إلى حد أما لغة القصة فهي بعيدة عن العامية إلا في كلمات قليلة جد والحوار فيها قليل أيضا واللغة تناسب شخصياتها فليست لغة قوية بل هي لغة بسيطة سهلة.[1]

فلنأخذ التحليل من العنوان الذي قدم فيه الكاتب الفاعل على الفعل للاهتمام بمن سيعود ولجعله مبتدأ في كل شيء, ثم جعل الظرف مشارة على قربً إليه العودة ليمنع المعروض عليه السؤال من التسويف ليأخذ منه ردا ً عاجلا واجتماعاً طارئا.

تبدأ القصة بخروج شيخ كبير يعني أنه قد حضر عصر النضال وأن خبرته في الحياة واسعة من مركز البريد. والحظ أن مركز البريد في حقيقته أداة تواصل بين رجل في مكان وآخر في غيره، ويريد أحدهما إبلاغ الآخر برسالة في معظم حالاتها تكون خطيرة وهامة وموجزة وخرج هذا الشيخ من مركز البريد الذي أوصله ببلد بعيد برسالة من خارٍج يقول عنها: "رسالة من الخارج من بلد بعيد جدا من أعطى عنوان العابد بن مسعود الشادي إلى الخارج حتى يكتب له؟ ترى من يفكر في الكتابة لي من الخارج؟

ثم جلس على صخرة يفكر في موضوع الرسالة الذي لم يصرح به حتى عندما بدأ يستأنف صعوده إلى الطرف الآخر، والذي يمثل بداية الزمن على خط طولي تصاعدي مع وجود نقاط ارتجاع إلى الخلف تقطع هذا الخط، فيقابل شيخاً.

[1] محمد بن قطاف: الشهداء يعودون هذا الأسبوع، المرجع السابق، ص32

ويسير العابد في الطريق يسأل أي شخص يقابله هذا السؤال. ولكن نريد أن نقف عند بعض الجمل والردود فعندما قابل شيخ البلدية المعروف بخيانة أبيه ألمته وعرض عليه السؤال رد عليه: " الأمر بالنسبة لي بسيط إنهم مسجلون في سجل الوفيات وعليهم أن يثبتوا حياتهم من جديد. لن يتسنى لهم ذلك حتى تنتهي مدة انتخابي على الأقل".

ثم يثبت الكاتب بالدليل القطعي نسيان الشعوب لزمن النضال المفقود من ذاكرتهم لذلك قام هذا الشعب بانتخاب هذا الرجل إن هذا يعتبر "الاستسلام المطلق لموجة العفو العام عما سلف" مما ينتج طي صفحة الثورة " والكاتب يريد لهذه الصفحة أن تظل عالقة بالأذهان[1].

1-لغة المسرحية

تختلف في المسرح عن اللغة في الشعر والرواية ومختلف الأجناس الأدبية الأخرى، هذا كونها تهتم بالنص والعرض، هذه الثنائية تشكل مرحلة انتقالية من خلال تحويل نص مكتوب إلى عدة مدلولات مختلفة بين قارئ وكاتب ومشاهد.

فنجد أن اللغة المسرحية تتجلى في عنصرين أساسيين هما النص والعرض، فمن النص يأخذ المتلقي أفكارها ومعانيها ويجسدها الحوار «فمن العرض تتداخل المستويات الأدائية فيما يرتبط بالممثل والخشبة فيكون المتلقي بين معطيات كثيرة ودلالات شتى تتشكل منها هذه اللغة، لذلك تختلف لغة المسرح عن لغة الفنون الأخرى لأنها مكثفة ومتعددة »[2]

[1] محمد بن قطاف: الشهداء يعودون هذا الأسبوع، المرجع السابق، ص38

[2] ينظر: تجليات اللغة المسرحية على النص والعرض المسرحي، د. ع العزيز بوشلاق، جامعة المسيلة، ص 197

يمكننا القول أن «لغة المسرح تكون مليئة بالشحنات العاطفية والفكرية أكثر من لغة الحياة اليومية، توحي بالواقع كأنها صورة محكية عنه لكنها أكثر مثالية منه وقادرة على نقل الحدث وانتقاله من مرحلة إلى أخرى بواسطة الشخصية في تناسب مركز يكون إما رموز يقوم بحلها أو فك طلاسمها لكثافة الخطاب المسرحي[1]»

في مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع نجد أن محمد بن قطاف قد استعمل مزيج بين اللغة الفصحى والدارجة وكذلك الشعر الملحون، وأيضا اعتمد على الإيحاءات ومقاطع صمت وغيرها، فاللغة في المسرحية راعت المستوى الثقافي للشخوص أولا والمتلقي ثانيا فمثلا نجد العابد يتكلم بالعامية وهنا هي إشارة إلى مخلفات الاستعمار وأن العابد مثله مثل الكثيرين هم ضحايا الجهل والأمية التي فرضها الاستعمار الفرنسي، فنجد أن لغة المسرحية تختلف عن لغة النص الأصلي للطاهر وطار فنجد اختلافا في اللغة المستخدمة في الكتابة واللغة المستخدمة للتخاطب.

«**العابد:** واش به كلامك مرخوف؟ أنت ماكش موالف تفشل، شفتك وهوما يعذبو فيك عمرك ما رجعت اللور عمرك ما رفدت يديك.

الحسين: ذاك الوقت كان عدوك واحد واحنا واحد يا عمي العابد .

العابد: واليوم واش خداكم

الحسين: اليوم كل واحد وين اصبح...

العابد: ماش حق عليك يا وليدي... يلزم تقوي الصف»

كما تخللت المسرحية بعض القاطع باللغة العربية الفصحى في قوله:

[1] المرجع السابق: ص 199.

«يظهر لي شخصيا المسألة ولو كانت قانونية ...تبقى ديما خاضعة لمسئول القباضة يقدر يقدم تقرير وهذا التقرير يقدر يكون واضح وصريح[1]»

وأيضا في المقطع : «وهذه مسألة تتطلب إجراءات تدوم سنوات وسنوات ...تتوقف المنحة[2]«

من خلال هذا يمكننا القول بأن لغة النص المسرحي كانت لغة بسيطة يفهمها جميع الناس، حيث استطاعت تصوير الواقع والكشف عن ريف بعض فئات المجتمع.

المطلب الثالث: شخصيات المسرحية

أ. **العابد:** شخصية العابد بن مسعود الشاوي كانت الشخصية البطلة والمحورية في المسرحية، كونه العنصر الأساسي المحرك للأحداث الذي تتلاقى عنده وتفترق جمعي الشخصيات وهو الشخصية المخضرمة المحبوبة لدى سكان القرية التي عايشت حرب التحرير ومرحلة ما بعد الاستقلال، شيخ طاعن في السن يحمل في ذاكرته الكثير عن أحداث الجزائر.[3]

كما أنه رجل متمسك بزيه العربي الأصيل وهو رجل متدين وطيب لكن حادثة الرسالة التي تلقها من ساعي البريد غيرت أحواله ما جعله يدخل في صراع داخلي وخارجي خصوصا بعدما يرفض الآخرون فكرة عدوة الشهداء من جديد.

ب. **مصطفى:** تمثل هاته الشخصية الشهيد ابن العابد الابن المنتظر عودته مع بقية الشهداء من طرف العابد وقد احتلت هاته الشخصية مساحة كبيرة في النص

[1] محمد بن قطاف: مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع، ص 43.

[2] المرجع نفسه: ص 13.

[3] محمد بن قطاف: مسرحية الشهداء يعودون، ص 3

الدرامي، هاته الشخصية الحاضرة الغائبة شخصية نموذجية لخصت صورة الشهداء، فهي مليء بالغريمة والتصميم، لا يشبه عن إرادته شيء كما أنه رمز الإرادة والشجاعة التي استمرت وواصلت طريق النضال والجهاد في سبيل الله والوطن.

ج. **خديجة:** على الرغم من إقصاء الطاهر وطار للعنصر النسوي في نصه الأصلي إلا أن محمد بن قطاف أضاف هذا العنصر في عرضه ممثلا في شخصية خديجة والتي كان لها حضور قوي في العرض بلباسها الشاوي، أضافها المخرج لتكون همزة وصل بين الماضي والحاضر وليؤكد حضور المرأة في الثورة التحريرية، كانت خديجة الصوت المعبر عن الحقيقة المفقودة لأحداث حدثت في الماضي ولم تصل إلى الحاضر، فهي العجوز الحاضرة لكشف المزور وإعطاء الحقائق الصحيحة.

ونجد فرق كبير بين ماضي وحاضر خديجة، الماضي المليء بالبطولات وبين الحاضر المؤلم، هذا ما يدفعها دائما للبكاء عند ذلك النص التذكاري لمقام الشهداء ماسحة بمنديلها تلك الأسماء المسجلة على رخامه وكأنها تنفض غبار النسيان عنهم، فهي الوحيدة التي تؤمن بعودة الشهداء وهذا ما جعلها مجنونة في نظر الآخرين.

د. **ساعي البريد:** هي شخصية الموظف الحكومي يعمل في البريد، شخصية عادية مهامها واضحة، يقوم بتسليم الرسائل سواء الداخلية أو الخارجية إلى أصحابها في مقر إقامتهم، وهو من سلم الرسالة إلى العابد.[1]

[1] محمد بن قطاف: مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع، ص 4.

هـ. **المسعي:** شيخ كبير في السن، والد شهيد أيضا مثل العابد، كان متشوق لرؤية ابنه مرة أخرى كل يوم، لكن وبفضل امتيازات المنحة التي تقدم له كونه والد شهيد، غيرت نظرته للأمر، ورغم تعلقه بذكرى ابنه الشهيد إلا أنه ظل يائسا من فكرة عودته على عكس العابد.

و. **شخصية الحسين:** شخصية لها مواقف ثابتة، يشغل منصب مسؤول الفرع النقابي لعمال السكك الحديدة شخصية لم تؤيد عودة الشهداء ولم ترفض ،لكنه غير متحمس لعودتهم.

ز. **خليفة:** ليفة ولد عيسى، شخصية تبعث بالاشمئزاز إلى حد كبير لدى المتفرج كونه لم يعايش أحداث الثورة التحريرية عمله كمسؤول جعله يستغل منصبه ليكون شخصية مستبدة قليلة احترام من حيث تعاملها مع عمال البلدية، فهو يقسو عليهم وكذلك خديجة هي الأخرى لم تسلم من جبروته واستفزازه المتواصل لها.

ح. **شخصية عمارة:** شاب صغير يشغل منصب مسؤول قباضة لم يعايش الثورة بدليل ما جاء على لسان المجموعة.

ط. **شخصية المانع:** شخصية تشغل منصب مسؤول في البلدية، لا يؤيد عودة الشهداء لأن في رجوعهم كشف أسرار الماضي وفضح وقائع ما حدث خاصة وأنه عمل على خيانة صديقه الشهيد مصطفى إبان الثورة فهو ممن خانوا عهد الشهداء وممن يتباهون بكونهم مجاهدين.[1]

[1] محمد بن قطاف: مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع، ص 5.

ي. شخصية السبتي: يعمل رئيس وحدة الدرك من الشخصيات الدين يرفضون عودة الشهداء أيضا: فهو في رأيه إذا عادو سوف تكون مشكلة فهي من الشخصيات التي تفكر في مصالحها الخاصة وفقط.

ك. علي: أحد المجاهدين القدماء طيب القلب يعمل عساس في مزرعة، عُرف بصفاء سيرته.

المطلب الثالث: زمان ومكان المسرحية (تعريف الزمن –أنواع الزمن– أمثلة عن الزمن):

أولا:مفهوم عام للزمن: [1]

يرى" ابن منظور" أن: (الزمان اسم لقليل من الوقت أو كثَتة)..... ، الزمان زمان الرطب والفاكهة، زمان الحر والبرد،(...) والزمن يقع على فصل من فصول السنة، وعلى مدة ولاية الرجل وما أشبه «وأزمن بالشيء، »طال عليه الزمن«، و أزمن بالمكان »أقام به زمانا والشيء اطال عليه الزمن.

وأهم شيء تجدر الإشارة إليه هنا هو ورود هذا المعنى في كتاب الله الكريم و في السنة النبوية المطهرة.

قد اعتبر[2] نيوتن" أنّ الزمن هو شيءٌ كونيٌّ مطلق، حيث إنّ تغيّرات الزمن ثابتة في شتّى أرجاء الكون، وهو يسير بانتظامٍ وتسارع كما هو الحال بالنسبة لجملةٍ فيزيائيّة تتحرّك حركةً مستقيمة أو دائريّة.

[1]ابن منظور، لسان العرب، مادة الزمن، دار صادر لطباعة و النشر، بَتوت، لبنان، م3 ،ط1 ،1997و202.

[2]العلم والاغتراب والحرية،تتبع نمو الفيزياء وتطورها من كوبرنيقوس إلى نيوتون،ص190

كما عرفه علم الفيزياء:[1] أنّ الفيزياء الحديثة قامت بإلغاء صفة الإطلاق التي اتصف بها الزمن عبر السنين، حيث اعتبرته النظريّة النسبيّة الخاصّة واحداً من مكونات المسرح الكوني حيث تجري جميع الأحداث ومن هذا المنطلق أصبح لكلّ جملةٍ فيزيائيّة زمنٌ خاصٌ بها يختلف عن زمن أيّ جملةٍ فيزيائيّةٍ أخرى.

مما سبق يمكن إعطاء تعريف عام للزمن على انه عملية تقدم الأحداث بشكلٍ مستمر وإلى أجل غير مسمى بدءًا من الماضي مروراً بالحاضر وحتى المستقبل، وهي عملية لا رجعة فيها متعذر إلغاؤها.

ثانيا: الزمن المسرحي:

هو عنصر أساسي في بناء الرواية مثله مثل الشخصيات والمكان وغيرهما من العناصر المكونة لها .

إعتبر "Alan jerbia" الزمن المسرحي هو زمن قراءة الرواية، حيث يذهب إلى اعتبار الزمن في المسرحية هو المدة الزمنية التي تستغرقها عملية قراءة الرواية؛ لأن زمن الرواية من وجهة نظره ينتهي بمجرد الإنتهاء من القراءة لذلك هو لا يلتفت لزمن الأحداث وعلاقتها بالواقع. تأثر مفهوم جربيه بالمفهوم السينمائي، إذ ينكر أي تماثل أو انعكاس للزمن الواقعي."فالرواية تعتمد زمنا واحدا هو الزمن الحاضر.

أما "**Michel potour**" فيقسم الزمن الروائي إلى ثالثة أزمنة هي: [2]

[1] جيمس جينيز، الفلسفة والفيزياء،نسخة بالترجمة العربية،ص83.

[2] ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة. ت. فريد أنطونيوس. مكتبة الفكر الجامعي. منشورات عويدات. بيروت. لبنان . ط1 . 1971 . ص : 98 . 99.

"زمن المغامرة، زمن الكتابة، زمن القراءة، وكثيرا ما ينعكس زمن المغامرة، بواسطة الكاتب ونحن نفترض عادة تقدمها في السرعة بين هذه الأزمنة المختلفة: وهكذا يقدم لنا الكاتب خالصة نقرؤها بدقيقتين (وربما تكون كتابتها قد استغرقت ساعتين)، خلاصة لقصة قد يكون شخص ما قد أمضى يومين للقيام بها، أو خلاصة لحوادث تمتد على مدى سنتين.

كما يعرف بأنه: يعد الزمن من المكونات الرئيسة للنص المسرحي ويتم التعبير عنه من خلال الإرشادات الإخراجية وكل ما يحدد زمن الحدث ضمن الحوار.[1]

يقسم الناقد **(خوسيه بارينتوس)** مظاهر الزمن المسرحي إلى: (الزمن الداخلي، الزمن المنظور، السعة الزمنية، التطور، الترتيب، التكرار، المدة) وأن هذه المظاهر التي تنتج عن اعتبارات التطور تسمح بوضع تركيب زمني للدراما، ومن هنا يكون مظهرها الاساس لدراسة الترتيب والمدة والتكرار، انها محاولة إظهار كيف يجري الزمن في الدراما وأن استمرارية التطور الزمني تساعد على وجود مجموعة من المشاهد ، وذلك لان الدراما يمكن أن تقوم على مشهد واحد أو مجموعة مشاهد زمنية وهي الاقل حدوثاً وعلى نحو خاص في حالة الدرامات التي تعدّ عادية زمنياً وليست مقطوعات قصيرة من فصل واحد فان تطور الزمن الدرامي يتوافق، لحظة بلحظة مع الزمن المشهدي، فهو في النهاية (الحاضر المسرحي) الذي يتقبل في تلك اللحظة مشهداً زمنياً وحيداً في شكل مطلق، لكنه يشكل تماماً كل واحد من المشاهد التي تتوالى في دراما متوالية[2]

[1] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، الفضاء، الزمن، الشخصية . المركز الثقافي العربي،ط1، بيروت، لبنان، 1990، ص113

[2] See :Szondi، Peter، Théorie du dramemoderne 1880-1950،(Lausanne: L'Âged'homme، 19383)p17

من خلال ماسبق يمكننا القول كتعريف شامل للزمن المسرحي : هو الوقت المُحدّد لعرض المسرحيّة والذي لا يجب تجاوزه، حيث إنّ العدد الأقصى لعدد فصول المسرحيّة خمسة فصول ليتناسب مع قدرة الجمهور لمُشاهدة مسرحيّة لمدّة تُقدّر بثلاث ساعات وهي أطول مدة لعرض مسرحي ، وهذا الجانب لا يجب إهمال تفاصيله أبداً[1].

ثالثا أنواع الزمن

أولا:انواع الزمن المسرحي:

إذا تطرقنا إلى تصنيف الفنون من حيث الزمن ، ألفينا الفن السردي أكثر الفنون الأدبية استعماال للزمن ، وهذا األخير ينقسم إلى أنواع مختلفة هي [2]:

أ – أزمنة داخلية :

وهي الفترة التي تجري فيها الأحداث المنصوصة في الرواية ، أي الفترة الزمنية المصرح بها عبر المتن الروائي ، وتمثل رؤية المكلف بالسرد (الراوي) بالنسبة لألحداث التي يتشكل منها النص السردي ، وبالرغم من ذلك فإن بعض النقاد أمثال " تودوروف وتوماشفسكي " تعدو ثنائية هذا التقسيم إلى تقسيم ثالثي أي: زمن القصة والخطاب إلى ما يسمى بزمن النص، من خلال عنصرين مهمين هما : زمن الكتابة وزمن القراءة، باعتبار أن القارئ هو بمثابة الكاتب الثاني للرواية، فنجد تودوروف في معرض حديثه عن زمن الخطاب يميز بين ثالثة أزمنة هي: زمن القصة المحكية وزمن الكتابة أو زمن السرد وأخيرا زمن القراءة، يضاف إليها زمنين ينتميان إلى مستوى مختلف هما: زمن التلفظ (الكتابة)، وزمن الإدراك (القراءة) ويصبح زمن التلفظ عنصرا أدبيا منذ اللحظة التي يتم

[1] مجلة الفرجة المسرحية، موقع الفنون العربية،ملف الصحافة،عدد 37،2014،د ص،إطلاع عليه ،2023/05/01

[2] مجلة الفرجة المسرحية، موقع الفنون العربية،ملف الصحافة،عدد 37،2014،د ص،إطلاع عليه ،2023/05/01 ،ص192.

إدخاله في القصة، أي في الحالة التي يحدثنا فيها السارد عن سرده الخاص عن زمن التلفظ الذي يملكه لكتابة هذا السرد، ويتجلى هذا النوع من الزمنية في أغلب الأحيان في سرد يعلن عن نفسه: "فالقصة أو الملفوظية التاريخية ترتكز بدرجة كبيرة على السياق الحدثي، دون اإلشارة إلى الجهة المرسلة، فتبدو الأحداث وكأنها تحكي نفسها ويكون الزمن الجوهري الموظف في هذا الشكل السردي هو الماضي التاريخي المطلق L'OARISTE، الذي هو زمن الأحداث الخارجية عن شخصية الراوي. "

أما إذا رجعنا إلى الحديث عن الخطاب ،فنجده يقف على طرف نقيض للقصة، إلا أنه يحمل شحنة ذاتية المرسل، الذي يستعمل كل الأزمنة وكل الضمائر، إذ أن الخطاب يشمل:(كل ملفوظية تفترض مرسال ومستمعا، بحيث تكون غاية ألول هو التأثير على الأخر بشكل من الأشكال).[1]

وبالتالي فإن الأزمنة الداخلية تتدرج ضمن زمن القصة المتخيل والزمن المحكي الذي يحتوي على سيرورة الحدث كعامل أساسي تبنى عليه التحوالت السردية، وقد يمتد في الرواية ليغطي فترة زمنية طويلة ربما تعد بالساعات والأيام والسنين والقرون وإذا كان بعض الروائيين التقليديين أمثال: "فولتير" و"ميغيل سرفانتس" لا يولون أهمية إلى التواريخ التي تجري فيها الأحداث، فإن بعض الروائيين الجدد أمثال "همنغواي"و"تولستوي" يشيرون إلى ذلك بصراحة بالحدث من حيث هو يجب أن يتسم بالتاريخية في أي شكل من أشكالها فبالرغم من أن الروائيين الجدد كانوا يرفضون بإصرار تاريخية الأحداث وواقعية الشخصيات في أي عمل من الأعمال السردية، فإنهم لايستطيعون أن ينكروا بأن إبداعاتهم الروائية مهما تحاول التملص من الزمن ،فإنها واقعة تحت وطأته فالزمن ضرب من التاريخ والتاريخ هو في حقيقته ضرب من الزمن، أي أنهما متداخلان فهما شئ واحد

[1]أبو طيب عبد العالي: إشكالية الزمن في النص السردي : فصول دراسة الرواية ص 139، نقلاً عن آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق.

يبقى فقط التمييز بين حدث إبداعي يقوم على الخيال البحث، وحدث تاريخي يزعم له أن يقوم على الحقيقة الزمنية بكل ما تحمل من شبكية تستمد حياتها المعقدة من الإنسان ،وحياته ،وصراعه وإصراره .

والقارئ ذو الخبرة الواسعة في دارسة النصوص الروائية يكون قادرا على التمييز بين الأساليب السردية في التعامل مع الزمن، فكثيرا ما يستعمل فئة من الكتاب بعض التحديدات الزمنية في صيغهم مثل: "في اليوم السابع" ذات يوم من شهر شباط " أو " مرت ساعات... وقد تكون مخالفة لذلك بأن تكون الإشارة للزمن بشكل غير مباشر، كأن يشير الكاتب للتحول والتفسخ الذي يظهر على الأمكنة وربط الأحداث الروائية بأحداث تاريخية كبرى وقعت في ذلك العصر.

ب – أزمنة خارجية:[1]

وهي التي تكون خارج النصية حيث تمثل: زمن القراءة وزمن الكتابة وهما يرتبطان بوضعية الكاتب، ورؤيته بالنسبة للمرحلة الزمنية التي يكتب فيها ويرى الدكتور "مرتاض" أن : زمن الكتابة يتصل به زمن السرد مثل :(سرد حكاية شعبية ما ، فإن هذا المسعى في رأينا يشابه فعال الكتابة وإفراغ النص السردي على القرطاس ، وهذا الإفراغ لا يختلف عن إفراغ الخطاب الحكائي الشفوي، على الأذان المتلقية حيث يرى " تودوروف " بأن هذا الزمن مرتبط بسيرورة التلفيظ القائم داخل النص، وزمن القراءة هو الزمن الذي يصاحب القارئ وهو يقرأ العمل السردي .

ونشير إلى أن عصر الأديب وسيرته لهما تأثير مباشر في إظهار مجاله الإبداعي لكن الإستجابة والتأثير تختلف عن بعضها البعض فمستوياتها متشابكة ومتنوعة ،بحيث

[1] عبد المالك مرتاض ، في نظرية الرواية ،"بحث في تقنيات السرد"سلسلة عالم المعرفة ،الكويت ،كانون ألول،1998.

أن المفاهيم الفكرية والجمالية التي يعتمد عليها الأديب في بداية مشواره الأدبي ليست هي بالضرورة التي سيبقى متمسكا بها في كتاباته اللاحقة خاصة بعد الممارسة الطويلة واكتساب خبرة واسعة في هذا المجال وفي هذا السياق يقول "ميخائيل باختين": عندما يندمج الأديب في عصره بكل حرية ويستطيع أن يبدأ عمله الروائي من البداية أو الوسط أو النهاية ، مختارا الفترة الزمنية التي تناسبه ، ولكن دون أن يدمر التسلسل النصي لسرد الأحداث وهنا يبدو الفرق واضحا بين الأديب والزمن الذي يروم تقديمه.

ج – أزمنة فرعية[1]:

1-الزمن المتواصل :

هناك فرق بين الزمن المتصل والزمن المتواصل، وذلك على أساس أن الأول لا يكون له انقطاع، ولا يجوز أن يحدث ذلك في التصور، في حين أن الزمن المتواصل يمضي متواصال دون إمكان إفالته من سلطان التوقف، ودون استحالة قبول الإلتقاء أو الإستبدال بما سبق من الزمن، ولما يلحق منه في التصور من رد فعل: ويمكن أن نطلق على هذا الضرب من الزمن، إذ أنه الزمن السرمدي المنصرف إلى تكون العالم وامتداد عمره وانتهاء مساره حتما إلى الفناء فكأنه الزمن الأكبر الذي يطرف الأحياء والأشياء وما عداه مجرات منه وشظايا منفصلة عنه وهو زمن طولي متواصل أبدي ولكن حركته ذات ابتداء وذات انتهاء .

[1]عبد اللطيف الصديق ، الزمان أبعاده وبنيته، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر . بيروت . ط 1 . 1995.ص83

2- الزمن المتعاقب :[1]

وهو زمن يدور حول نفسه، أي أنه زمن دائري لا طولي، بحيث أنه على الرغم من كون خارجه يبدو طوليا فإنه في حقيقته دائري مغلق وبعضه يعقب بعضه ويعود على بعضه آالخر في حركة كأنها تنقطع ولا تنقطع مثل: زمن الفصول الأربعة التي تجعل الزمن يتكرر في مظاهر متشابهة أو متفقة، مما يجعل من هذا الزمن مخالفا لنفسه من جهة وممار لمساره المجسد في تغير العالم الخارجي من جهة أخرى ومثل هذا الزمن لا يتقدم ولا يتأخر، وإنما يدور حول نفسه في مساره المتشابه المختلف في الوقت ذاته.

3-الزمن المتقطع:

وهو الزمن الذي يتمخض لحين معين أو حدث معين وينقطع إذا انتهى إلى غايته ويتوقف تماما كالزمن الذي يمثل أعمار الناس ومدة الدول الحاكمة وهذا النوع من الزمن قد لا يكرر نفسه إلا نادرا جدا، فهو زمن طولي لكنه بالإضافة إلى ذلك يتميز بالإنقطاعية لا بالتعاقبية.

4-الزمن الغائب[2]:

وهو زمن متصل بأطوار الناس حين ينامون وحين يقعون في غيبوبة، وقبل إدارك الوعي بالزمن كالجنين أو الرضيع، إضافة إلى الصبي الذي لم يصل إلى السن المناسبة التي تتيح له تحديد العالقة الزمنية بين الماضي والمستقبل خاصة في سن الثالثة والرابعة حيث يقول أشياء يعني بها معنى آخر، كقوله مثال: "أمس" وهو يريد الغد والعكس

[1] عبد العزيز سعد، الزمن التراجيدي في الرواية المعاصرة، مكتبة النجلو المصرية ، القاهرة، ط1أكتوبر 1970. ص46

[2] عبد اللطيف الصديق ، الزمان أبعاده وبنيته،مرجع سابق ،ص86

صحيح، كما أنه في هذا السن لا يعرف شيئا عن الإتجاهات، بحيث لا يميز بين اليمين واليسار قبل سن الخامسة وهكذا .

5-الزمن الذاتي:

ويسمى بالزمن النفسي، وقد نبه له العرب قديما مثل قولنا : (مرت على محنة كشهر الصوم في الطول) فشهر الصوم من الوجهة الموضوعية لا يزيد ساعة عن أي شهر قمري ولكن النهوض بصيامه يجعلني أعتقد وقصدا بأنه الأطول من الشهور الأخرى فكأن هذا الشهر يحمل إضافة زمنية موضوعية لا تساوي الإ نفسها، ولكن الذاتية هي التي حولت العادي إلى غير العادي والقصير إلى طويل كما تعمد هذه الذات نفسها إلى تحويل الزمن الطويل إلى قصير في لحظات السعادة وفترات الإنتصار) .

أي أن هذا الزمن لا يظهر على ما هو عليه في حقيقته لأنه اقتضى أن تكون الذاتية وصفا له حتى يتضاد مع الزمن الموضوعي.

5-3-أمثلة عن الزمن:[1]

أ-كان قد اغتاله أبوه أيام الثورة.

ت- وهو زمن تصاعدي يغطي الرواية بيد أنه زمن تراجعي عند مناجاة كل شخصية، هذا الزمن تجده إما زمناً ماضياً أو زمناً حاضرا.

II-5-1-تعريف المكان:

إن المكان في الرواية هو المكان اللفظي المتخيل، أي المكان الذي صنعته اللغة انصياعاً لإ أغراض التخيل الروائي وحاجاته.

[1] مسرحية شهداء يعودون هذا الاسبوع ،ص3-4.

وفي هذا الصدد يقول "ميشال بوتور": "إن قراءة الرواية رحلة في عالم مختلف عن العالم الذي يعيش فيه القارئ، فمن اللحظة ألاولى التي يفتح فيها القارئ الكتاب ينتقل إلى عالم خيالي من صنع كلمات الروائي ويقع هذا العالم في مناطق مغايرة للواقع المكاني المباشر الذي يتواجد فيه القارئ.[1]

كما أن المكان الروائي ال يعيش منعزال عن باقي عناصر السرد كالشخصيات والأحداث والرؤيا السردية، فعالقة المكان بالحدث الروائي عالقة تالزم، وفضلا عن علاقة المكان بالحدث تتجسد عالقة الشخصيات بالمكان، فالشخصيات هي التي تعيش في هذه ألماكن، تتلاحم معها وتندمج فيها، تحس بألفتها.[2]

كما أن للمكان أهمية كبيرة في العمل الروائي، فهو "يعتبر العمود الفقري الذي يربط أجزاء الرواية ببعضها البعض، بحيث لا يمكننا أن نتصور رواية بدون مكان فهو الوعاء الذي يحوي الحدث[3].

5-2-أنواع المكان:

ينقسم انواع المكان الى قسمين :

أولا: المكان المغلق" :يمثل غالبا الحيز الذي يحوي حدودا مكانية تعزله عن العالم الخارجي، ويكون محيطه أضيق بكثير بالنسبة للمكان المفتوح، فقد تكون ألماكن الضيقة مرفوضة ألنها صعبة الولوج، وقد تكون مطلوبة ألنها تمثل الملجأ والحماية التي يأوى إليها إلنسان بعيدا عن صخب الحياة وينقسم الى:

---

[1] حمد زياد محبك، متعة الرواية ، ط1 ،دار المعرفة، بيروت، لبنان، 2005م، ص ص29 ،30.

[2] أحمد قاسم سيزا ، بناء الرواية)دراسة مقارنة لثالثية نجيب محفوظ، ص103.

[3] محمد صابر عبيد، سوسن البياتي، جماليات التشكيل الروائي)دراسة في الملحمة الروائية(، ط1 ،عالم الكتب الحديث، إربد، ألردن، 2012م، ص ص230 ،231

أ-**البيت:** يعتبر البيت مكانا مغلقا اختياريا، حيث تمكن جمالياته في صور اللألفة بين سكانه كما قال "غاستون باشالر": "البيت هو ركننا في العالم، إنه كما قيل مرارا، كوننا الأول كون حقيقي بكل ما للكلمة من معنى،اذا إطالعنا بألفة فسيبدو لبأس بيت جميال .[1]

3- المقبرة: هي مكان مغلق إجباري، لأنه يفرض على الإنسان ولا يختاره بنفسه واسمها يوحي بالخوف والرهبة، وصورتها قابضة للنفس، فالمقبرة "حيز مكاني ضيق، ولها العديد من الدلالات فهي عادة تمثل النهاية والمصير.[2]

4- المقهى: يشكل المقهى فضاء انتقاليا خاصا، حيث يعتبر ملتقى العامة من الناس يجلسون فيه لقضاء أوقاتهم، يتشاورون ويتباحثون في أمورهم الحياتية...

"و"تبرز جماليات المقهى لا من حيث موقعه، ولا من حيث هندسة بنائه، ولا من حيث جمال أثاثه وزخرفه"، إنما في كونه "رمزا للحرية الفكرية والإجتماعية، حيث تستطيع أن تقول فيه ما تشاء دون حسيب أو رقيب.[3]

5- **المطعم:** يعتبر المطعم فضاء مغلقا انتقاليا يقصده المارة لألكل فيه، حيث تتمثل جمالياته في رائحة الطعام الشهية التي تجذب إليها الجائع. ويتجلى ذلك في قول الراوي : "أشم رائحة طعام شهية، يسيل لعابي على الفور تجر هذه الرائحة أنفي حتى أعتاب المحل لى المحل .في الداخل أرى جمعا من الناس يأكلون.

6- السينما: من ألماكن المغلقة االختيارية، حيث "تمثل أحد ألماكن االنتقالية الخاصة التي يرتادها الناس لقضاء أوقات الفراغ والتسلية".[4]

---

[1] غاستون باشالر، جماليات المكان، تر: خليل احمد خليل، ص 36.

[2] محمد موسى حمودة نان ، الزمكانية وبنية الشعر المعاصر، ص105.

[3] محمد صابر عبيد، سوسن البياتي، جماليات التشكيل الروائي ،دراسة في الملحمة الروائية(، ص250.

[4] محمد صابر عبيد، سوسن البياتي، جماليات التشكيل الروائي)دراسة في الملحمة الروائية(، ص250.

ثانيا :المكان المفتوح:

وينقسم الى:

1-الأحياء والشوارع :يعتبر الشارع فضاء مكانيا مكانيا مفتوحا يتيح للناس حرية الحركة والإطلاع، ينفتح على العالم الخارجي، حيث "يتميز بجماليات مختلفة باعتباره مسارا وشريانا للمدينة

2-القرية :تعتبر القرية فضاء مكانيا مفتوحا، إذ "ظلت تحتل في الرواية العربية، مكانا رفيعا في جماليات المكان فيما لو علمنا أن الغالبية العظمى من الروائيين العرب المعاصرين قد ولدوا و نشأوا في قرى متفرقة من الريف العربي ".[1]

3-المدينة :هي فضاء مكانيا مفتوحا تجري فيه معظم أحداث الرواية، فهي "نظام متكامل ونسيج محكم من قيم الشر والإنحطاط...وبؤرة لاتسلاب الإنسان وتغريبه عن إنسانيته ووعيه لذاته وهي الواقع الفعلي المادي[2].

4-**السوق:** هو فضاء مكاني مفتوح "يباع كل شيء فيه ويشترى "، فالسوق عموما تعتبر مكانا جماليا يقصده الإنسان لإقتناء حاجياته أو للعمل فيه[3].

5-**الصحراء:** تعد "مكانا جغرافيا مفتوحا لما تمتاز به من انفتاح على االمتداد الخارجي لكنها تعتبر مكانا ضيقا النعدام وصعوبة العيش فيه"، حيث تمتاز بذلك الخالء المترامي العجيب الخالي من معظم مظاهر الحياة النباتية والحيوانية[4]."

---

[1]شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، ص 40.

[2]عبد الصمد زايد، المكان في الرواية العربية)الصورة والدالة(، ص116.

[3]نان محمد موسى حمودة، الزمكانية وبنية الشعر المعاصر، ص101

[4]صالح صالح، الرواية العربية والصحراء، د.ط، وزارة الثقافة، دمشق، 1996م، ص15.

5-3-أمثلة عن المكان:

أ- وينتهي بانتحاره أمام القطار.

ب-ذهب عمي العابد بخطى ثابتة متثاقلة متجها إلى القرية.

ت-يواصل العابد طريقه إلى القرية ويتجه إلى مقهى.

ث-يواصل العابد سيره فيلتقي في الشارع.

ج-حيث نصب له كمين في دار المنسق الحالي للقسمة.

خاتمة

خاتمة:

إلى هنا نصل إلى ختام هذا البحث وما من بداية إلا أن تكون لها ، ويحمده وقوته حاولنا من خلال هذه الأطروحة والبحث الوصول الى مجموعة من النتائج نجملها فيم يلي:

– اكتسبت في المسرح سمات خاصة وواضحة على صعيد الكتابة والعرض، إذ كانت المسرحيات الواقعية استمرارا للمسرح التقليدي على صعيد البنية الفنية لا كنها من جهة أخرى اقتربت كثيرا من الواقع، سواءا من خلال شخصيات أو لغة المسرحية، حيث أصبحت تلامس الحياة اليومية للناس. ارتبطت الواقعية مثلها مثل التيارات التي سبقتها بالمسرح عمرانا وبناءا، إن من الجميل معرفة نشأة المسرح والنصوص المسرحية وأنواعها وقضاياها ومدى رسوخها في التاريخ العريق لهذا الفن، ولكن الأجمل من ذلك هو أن نعرف كيفية المحافظة عليه والنهوض به الى أعلى المستويات، وهذا هو الدور الذي يقوم به الكاتب المسرحي في الدراسة المعمقة لهذا الفن الأدبي وتركيزه على الأعمال الحديثة. التي تمشي على خطى المسرحية التاريخية ولكن بالأسلوب الحداثي الذي يواكب العصر. ومن كتاب المسرح الحديث الذين كتبو في فن المسرحية "محمد بن قطاف، الذي استنطق قلمه للكتابة في المسرح الجزائري، حيث أنه قد سار على نهج من صنعوا التاريخ للنفس المسرحي أمثال "محي الدين بشتارزي"، علي سلالي "علالو" و"رشيد القسنطيني" ، إذ أن الكاتب "محمد بن قطاف" حافظ على الطابع الاجتماعي والثقافي والسياسي في النص المسرحي وحافظ أيضا على الشكل الثوري التاريخي. تكتسب قصة الشهداء يعودون هذا الأسبوع. قيمة خاصة، لأن مدلولها منوط بواقع الجزائر بعد الاستقلال، وإذا عرفنا أن " محمد بن قطاف" يكتب أزمة الواقع الجديد بقراءة مرجعياته التاريخية تيقنا أنه متابعا وراصد بوعي لحركة الواقع وسيرورته التاريخية.

خاتمة

من أهم العناصر التي يتوجب توضيحها للمتلقي المسرحي منذ بداية هي المكان والزمان حيث تعددت الأمكنة في هذه المسرحية التي جاءت في فصلين متكاملين فمثلاً القرية هي المكان التي كانت تدور في أحداث المسرحية التي تعكس الروح الثورية الدالة على الهوية الوطنية. أما الزمان فكان متخيل لأن عميالعابد رأى في منامه أن إبنه الشهيد مصطفى بعث له رسالة، حقيقي لأن أحداث المسرحية كانت حقيقة وحدثت أثناء الثورة التحريرية .

إن المسرح الجزائري رغم كل الصعوبات والمعيقات التي واجهها،إلا أنه استطاع أن يثبت وجوده على المساحة على الساحة الثقافية والإجتماعية فالإرادة تصنع المستحيل، وهذا مايترجم فوز ورواج قصة "الشهداء يعودون هذا الأسبوع" على الصعيد المحلي والعالمي، نظرا لأهمية الموضوع الذي تناولته.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

1. القرآن الكريم
2. ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط3، 2004.
3. ابن منظور، لسان العرب، مادة الزمن، دار صادر لطباعة والنشر، بَتوت، لبنان، م3 ،ط1 ،1997.
4. محمد منظور، الأدب ومذاهبه، الدرا العربية للنشر والتوزيع، مصر، دط، 2004.
5. مسرحية شهداء يعودون هذا الاسبوع ،ص3-4.
6. المعجم الوسيط ، قام بإخراجه إبراهيم مصطفي- أحمد حسن الزيات- حامد عبد القادر- محمد علي النجار، وأشرف على طبعه، عبد السالم هارون - مطبعة مصر - القاهرة - ج2 - 1381 هـ - 1961م.
1. ابراهيم عباس، الرواية المغاربية، تشكل النص السردي في ضوء البعد الإيديولوجي، دار الرائد للكتاب ،الأردن، ط 1، 2005.
2. ابن منظور: لسان العرب، م 08 ،دار صادر للنشر، بيروت، ط1 .
3. أبو الفضل جمال الدين ،ابن مكرم الافريقي المصري المعروف بإبن منظور، لسان العرب ،مج 11.
4. أبو طيب عبد العالي: إشكالية الزمن في النص السردي : فصول دراسة الرواية.
5. أحسن ثليلاني، المسرح الجزائري والثورة التحريرية، دراسة تاريخية فنية، وزارة الثقافة، 2007.
6. أسيل الدليمي (2016)، الإنزياح الأسلوبي دراسة في نثر نزار قباني، الأردن: جامعة الشرق الأوسط.
7. آشنايي با مكتبهاي ادبي، منصور ثروت، الطبعة الأولى،2006م.

8. الأعرج واسيني: النزوع الواقعي ألانتقادي في الرواية الجزائرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1985 .
9. البكري وليد، موسوعة أعلام المسرح والمصطلحات المسرحية، دار أسامة للنشر، عمان، 2003.
10. بوكروح مخلوف، ملامح عن المسرح الجزائري، جملة آمال، ع5، الجزائر، 1982.
11. بيتر تان دوسايتش،موقع واي باك مشين،غوستاف كوربيه،10-جوان-2016.
12. بيوض أحمد، المسرح الجزائري نشأته وتطوره، دار غرناطة للنشر والتوزيع، ط2، الجزائر، 2013.
13. بيوض أهمد، المسرح الجزائري، نشأته وتطوره، دار هومة، الجزائر، 2014.
14. ثيلاني أحسن، المسرح الجزائري، دراسة تطبيقية في الجذور التراثية وتطور المجتمع، دار التنوير، الجزائر، ط1، (د- ت).
15. الجابري حمدي، مسرح الطفل في الوطن العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د6 ط)، 2000.
16. جلا وجي عز الدين، النص المسرحي في الأدب الجزائري، مطبعة هومة، ط1، 2000.
17. جواد زاده، مظاهر أدب المقاومة في شعر نزار قباني.
18. جيمس جينيز، الفلسفة والفيزياء،نسخة بالترجمة العربية
19. حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، الفضاء، الزمن، الشخصية. المركز الثقافي العربي،ط1، بيروت، لبنان، 1990.
20. حمد زياد محبك، متعة الرواية ، ط1 ،دار المعرفة، بيروت، لبنان، 2005م.

21. حمداوي جميل، صورة المسرح الجزائري في النقد العربي المعاصر، المثقف الجزائري، ط1، .
22. حيدر بيضون (1991)، بدر شاكر السياب (الطبعة الأولى)، بيروت: دار الكتب العلمية.
23. دحو العربي، إطلالات مقاربة للأدب الجزائري الحديث، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر.
24. الرشيد أبو شعير، الواقعية وتياراتها في الآداب السردية الآوروبية، االهالي للطباعة والنشر، الطبعة أألولى، عام 1996م .
25. رمضان بوعلام، المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر (د- م).
26. زهرة ديك، "من روائع الأدب الجزائري"، دار ندى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2014.
27. سعد البازغي، إستقبال الآخر ، ط1، المركز الثقافي العربي، المغرب، 2004.
28. سعد الله أبو القاسم، تاريخ الجزائر الثقافي، ج5، 1830-، دار البصائر، الجزائر، ط6.
29. سعد الله أبو القاسم، منطلقات فكرية، الدار العربية للكتاب، ليبيا- تونس، 1976.
30. سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية)دراسة مقارنة لثالثية نجيب محفوظ.
31. شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية.
32. شكري عبد الوهاب، المكان المسرحي، دار فلور للنشر والتوزيع، (د-د)،.
33. صالح صالح، الرواية العربية والصحراء، د.ط، وزارة الثقافة، دمشق، 1996م.
34. الصديق عبد اللطيف، الزمان أبعاده وبنيته، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر . بيروت . ط 1 . 1995.

35. صلاح فضل: منهج الواقعية في الإبداع، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، 1992.
36. ضياء غني لفتة وعواظ كاظم لفتة: سردية النص الأدبي.
37. الطّمار محمد، تاريخ الأدب الجزائري، وزارة الثقافة، الجزائر، (د- ط)، 2000.
38. الطيب ولد لعروسي، "أعلام من الأدب الجزائري الحديث"، دار الحكمة للنشر والتوزيع، الجزائر،2009 ،د.ط.
39. عبد الحميد بن دهوقة، "ريح الجنوب"، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر، 1976،ط3 غلاف الرواية
40. عبد الصمد زايد، المكان في الرواية العربية الصورة والدالة.
41. عبد العزيز سعد، الزمن التراجيدي في الرواية المعاصرة، مكتبة النجلو المصرية، القاهرة، ط1أكتوبر 1970.
42. عبد العزيز عتيق: في النقد الأدبي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ط2 ،1972.
43. العلم والاغتراب والحرية، تتبع نمو الفيزياء وتطورها من كوبرنيقوس إلى نيوتون،.
44. علي العرود، جدلية نزار قباني في النقد العربي الحديث، الأردن- إربد: دار الكتاب الثقافي.
45. عمرون نور الدين، المسار المسرحين الجزائري إلى سنة 2000، شركة باتنيت، باتنة، ط1 ،2006.
46. غاستون باشالر، جماليات المكان، تر: خليل احمد خليل.
47. الفراهيدي، كتاب العين، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003.
48. فيليب فان تيغيم، المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، تر، فروید أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت.لبنان، ط3، 1983.
49. قواس هند، مدخل إلى المسرح العربي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، .

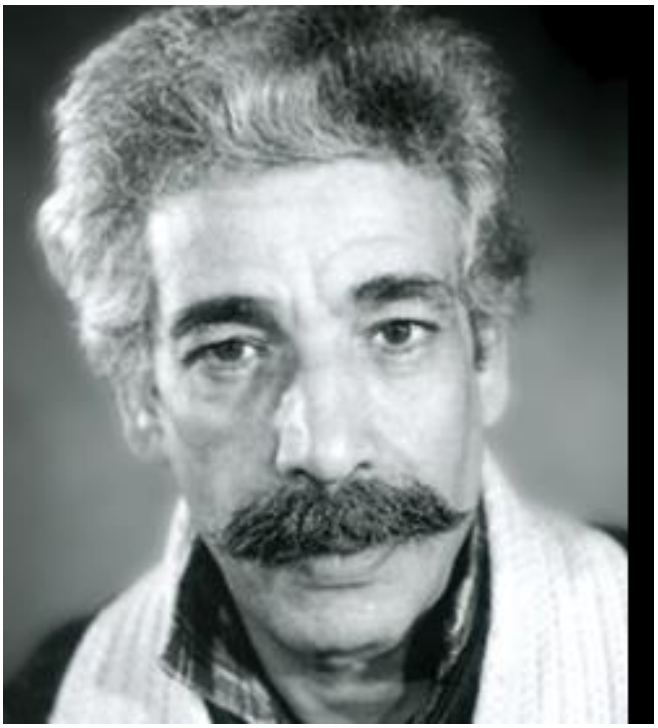
50. لمباركية صالح، المسرح في الجزائر، دار بهاء الدين، ط2، قسنطينة، الجزائر، 2.
51. ماري إلياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان، لبنان، ط1، 1997.
52. محفوظ كحوال، المذاهب الأدبية، الكلاسيكية، الرومانتيكية، الواقعية، الرمزية، الدادية، السوربالية، الوجودية، نوميديا للنشر والتوزيع، مصر، دط، 2007.
53. محمد أحمد ربيع، في تاريخ الأدب العربي الحديث، دار الفكر، عمان، الأردن، ط 2، 1426 هـ، 2006 م.
54. محمد الهادي المطوي،شعرية عنوان كتاب على الساق في ماهو الفارباق،مجلة عالم الفكر يوليو،جويلية،سبتمبر 1999،مج28،ع1.
55. محمد بن قطاف: الشهداء يعودون هذا الأسبوع، دار الهدى للنشر والتوزيع، الجزائر، 2012م.
56. محمد صابر عبيد، سوسن البياتي، جماليات التشكيل الروائي دراسة في الملحمة الروائية(، ط1 ،عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2012م.
57. محمد صابر عبيد، سوسن البياتي، جماليات التشكيل الروائي، دراسة في الملحمة الروائية.
58. محمد محمد أب موسى،خصائص التركيب(دراسة تحليلية لمسائل المعاني)مكتبة وهبة،القاهرة ط07 عام 2006.
59. مرتاض عبد المالك، الثقافة العربية في الجزائر بين التأثير والتأثر، دار الحداثة، الجزائر، 1982..
60. مرتاض عبد المالك، في نظرية الرواية ،"بحث في تقنيات السرد"سلسلة عالم المعرفة ،الكويت ،كانون الأول،1998.

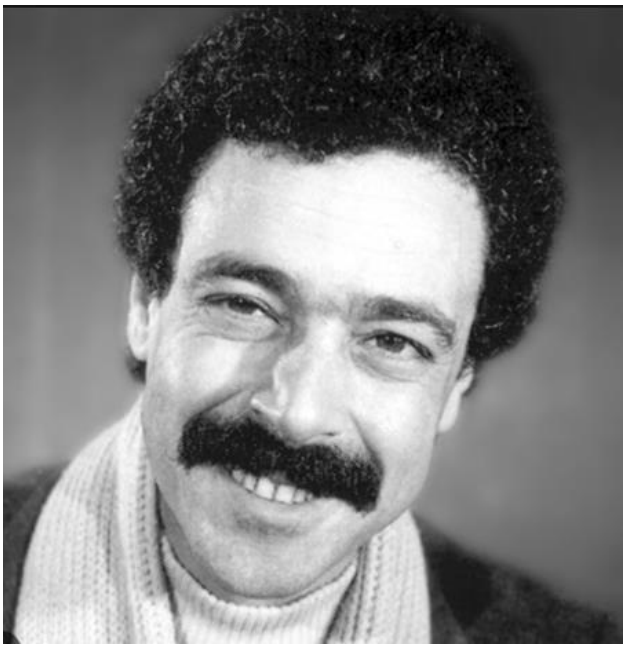
61. مليحه جعفري لنگرودى، تفاوت رئاليسم اوربايي يا واقگرايي إيراني، فصلنامه تخصصي وزبان وادبيات فارسي، شماره14 ،شتاء2012م.
62. ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة. ت. فريد أنطونيوس. مكتبة الفكر الجامعي. منشورات عويدات. بيروت. لبنان . ط1 . 1971.
63. نور سلمان، الأدب الجزائري في رحاب الرفض والتحرر، دار الأصالة، الجزائر، (د- ط)، 2009.
64. هاني الخير (2010)، بدر شاكر السياب، ثورة الشعر ومرارة الموت، دمشق – سوريا: دار رسلان للطباعة والنشر.
65. تجليات اللغة المسرحية على النص والعرض المسرحي، د. ع العزيز بوشلاق، جامعة المسيلة.
66. مفتاح مخلوف، الإنتاج الدلالي في العرض المسرحي- الدالية أنموذجا، مخطط ماجيستير، 2007-2008.
67. مجلة الفرجة المسرحية، موقع الفنون العربية،ملف الصحافة،عدد 37،2014،د ص،إطلاع عليه ،2023/05/01
68. صلاح أحمد ،الحرية العربية ،مقالة الكترونية، بلزاك سارد الجوهر والتفاصيل، 18-اوت-2020.

المراجع بالأجنبية :

1. :user@example.com:
2. See :Szondi ،Peter ،Théorie du dramemoderne 1880-1950،(Lausanne: L'Âged'homme ،19383)p17
69. هذا المقال مأخوذ من الموقع :com.example@USER

الملاحق





صورة الراحل محمد بن قطاف

فهرس

المحتويات

فهرس المحتويات

المحتوى	الصفحة
شكر	
اهداء	
مقدمة	أ
الفصل الأول: الاتجاه الواقعي في الأدب (تعريف)	
المبحث الأول: الاتجاه الواقعي	9
المطلب الأول: نشأة الاتجاه الواقعي	9
المطلب الثاني: تعريف الواقعية (لغة وإصطلاحا)	12
المطلب الثالث: رواد المدرسة الواقعية	14
المبحث الثاني: الواقعية في الأدب العربي والغربي	20
المطلب الأول: الواقعية في الأدب العربي	20
المطلب الثاني: الواقعية قي الأدب الغربي	22
الفصل الثاني: المسرح الجزائري (نشأته وتطوره)	
المبحث الأول: تعريف المسرح (لغة واصطلاحا)	27
المطلب الأول: تعريف المسرح لغة	27
المطلب الثاني: تعريف المسرح اصطلاحا	28
المبحث الثاني: مراحل تطور المسرح الجزائري	30
المطلب الأول: من المرحلة الأولى إلى المرحلة الثالثة	30
المطلب الثاني: من المرحلة الرابعة إلى المرحلة السادسة	40
المطلب الثالث: من المرحلة السابعة إلى المرحلة التاسعة	43
المطلب الرابع: رواد المسرح الجزائري	46
الفصل الثالث: دراسة المسرحية	

فهرس المحتويات

المبحث الأول: التعريف مدون (نبذة حول حياة الكاتب بن قطاف محمد)	57
المطلب الأول: تعريف المدونة	57
المطلب الثاني: ملخص المسرحية	60
المطلب الثالث: مشاهد حوارية من المسرحية	61
المبحث الثاني: حول المسرحية	67
المطلب الأول: تلخيص المسرحية	67
المطلب الثاني: شخصيات المسرحية	71
المطلب الرابع: زمان ومكان المسرحية	74
الخاتمة	88
قائمة المصادر والمراجع	91
الملاحق	98
فهرس المحتويات	101

ملخص:

كان للمسرح الجزائري دور هام في محاربة الاستعمار الفرنسي ، حيث كان يعتبر وسيلة المقاومة والنضال وقام بتهيئة الظروف لكل من الثورة التحريرية وتجهيز الجزائريين لمعركة حاسمةوفاصلة وذلك عن طريق نشر الوعي السياسي وربطه بالقضية الوطنية .

ان المسارح الجزائرية كانت المرآة العاكسة للمجتمع وقضاياه ولعل الواقعية من أكثر المذاهب التي خدمت المسرح الجزائري ، حيث انها تعني المعرفة العقلانية للحياة ، أو طموح العقل الانساني وتطلعه لاكتشاف حقيقة الحياة ومعرفة خفايا العالم ، ومما هو مهم في مفهوم الواقعية انها تهتم بمعرفة الطبيعة الانسانية خصوصا وعلاقة الانسان بالعالم الواقعي المحيط به وكذلك تصوير الحياة الواقعية تصويرا فوتوغرافيا بعيدا كل البعد عن الخيال والتشويق والمجاز ، أي انها تكون فيها موضوعية صارمة تمنع تسرب أي عاطفة للكاتب ، بل تسلط اهتمامها على حياة الشعوب والمجتمعات كما هي.

وخير مثال على هذا الموضوع هو النموذج الذي تطرقنا إليه والمعنون "بالشهداء يعودون هذا الاسبوع " بحيث أن هاته المسرحية عبارة عن محاكاة للواقع الاجتماعي و السياسي والاقتصادي للبلاد من خلال معايشتنا لحلم والد الشهيد بعودة ابنه الذي بعث له برسالة يخبره فيها بعودته لكن الاب يرفض ذلك لاسباب معينة .

حاولنا من خلال هذا البحث تقديم معلومات تاريخية من مصادر مختلفة خاصة بمراحل تطور المسرح الجزائري وكذلك وضع أرضية عامة لمشاريع البحث المستقبلية وجماليات الدراسة في الموضوع في جزئياته التاريخية والضمنية وحتى الشكلية.

الكلمات المفتاحية:

الاتجاه الواقعي، المسرح الجزائري، مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع لمحمد بن قطاف .

summary:

The Algerian theater had an important role in fighting French colonialism, as it was considered a means of resistance and struggle, and it prepared the conditions for both the liberation revolution and the preparation of Algerians for a decisive and decisive battle, by spreading political awareness and linking it to the national cause

The Algerian theaters were the mirror reflecting society and its issues, and perhaps realism is one of the doctrines that served the Algerian theater the most, as it means rational knowledge of life, or the ambition of the human mind and its aspiration to discover the truth of life and know the mysteries of the world. What is important in the concept of realism is that it is concerned with knowing human nature in particular and its relationship A person is aware of the real world surrounding him, as well as photographing real life far

from imagination, suspense and metaphor, that is, it has strict objectivity that prevents any emotion from leaking out to the writer, but rather sheds its attention on the lives of peoples and societies as they are.

The best example of this issue is the model that we touched on, entitled "The Martyrs Return This Week," as this play is a simulation of the social, political, and economic reality of the country through our experience of the martyr's father's dream of the return of his son, who sent him a message informing him of his return, but the father refuses that for reasons specific.

Through this research, we tried to provide historical information from different sources regarding the stages of development of the Algerian theater, as well as laying a general ground for future research projects and the aesthetics of the study in the subject in its historical, implicit and even formal aspects.

Keywords:
The realistic trend, the Algerian theater, and the martyrs play return this week to Muhammad bin Qataf.