وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة – يحيى فارس – المدية

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

المسرح الجزائري الحديث والمعاصر قضاياه ونصوصه وأعماله محي الدين بشطارزي أنموذجا

مذكرة تخرج لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: – الأدب العربي حديث ومعاصر –

إعـــداد الطالبين:

جمال لونيس

حكيم بورنان

إشـــراف الأستـــاذ:

حسين العربي

السنة الجامعية: 2023/2022م


بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على أشرف الأنبياء والمرسلين نبينا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين، أما بعد فإننا نشكر الله جزيل الشكر على توفيقنا وإعانتنا على إتمام هذه الرسالة الجامعية . ثم نوجه آيات الشكر والعرفان بالجميل إلى الأستاذ الدكتور "العربي الحسين"المشرف على هذه الرسالة الذي منحنا الكثير من وقته في متابعة هذه الرسالة حتى للرمق الأخير. كما نتقدم بجزيل الشكر إلى جميع الأستاذة الذين درسونا طيلة الخمس سنوات الماضية.وكل من علمنا حرفا، ونسأل الله تعالى التوفيق وأن يرزقنا علما نافعا ننتفع به . وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين

إهداء

الحمد لله الذي بنعمته تتم الصالحات وتتنزل الخيرات انتهت الحكاية ورفعت قبعتي مودعا للسنين التى مضت ،صراحتنا لاأعرف إن كانت حزينة أم سعيدة بالنسبة... ، أهدي تخرجي وتعبي إلى أمي الغالية التي لولاها لما أنهيت دراستي، فأمي هي الوحيدة التي تعود إلى جرحي المنسي وتردمه وحدها .التى أحبت أحزاني المعتمة ، وخوفها عليا . أتمنى من المولى عز وجل أن يجعلك من عباده الفرحين بجناته .أبي هذا الاسم الذي لاطالما اتكئت عليه ولا زلت إلى يومنا هذا فهو من علمنى معنى الشهامة والرجولة... ، أسئل الله تعالى أن يجعلكما نورا أمامي وأن يحفظكما لي ودمتم سالمين لي دائما وأبدا. كما أهدي كذلك إلى اخوتي وزملائي وأصدقائي .كريمو وجمال وندى وأتمنى لكم دوام الصحة والتوفيق في حياتكم، كما لا أنسى أستاذي المحترم الذي أعانني وتعامل معي بطيبة وكرم الأستاذ الدكتور "العربي الحسين " وفي الأخير أرجو من الله التوفيق والسداد لما يرضاه ويحبه.

إهداء

باسم الله والصلاة والسلام على رسول الله ، أما بعد الحمد لله الذي وفقنا للوصول لهذه الخطوة في مسيرتنا الدراسية ووفقنا لإنهاء هذا العمل . أهدي تخرجي هذا إلى من وضع الله تعالى الجنة تحت أقدامها و التي سهرت على تربيتنا ، أمي الغالية . إلى أبي العزيز رحمة الله عليه وأسكنه فسيح جنانه ، الذي لم يتهاون في توفير سبل الخير والسعادة . وإلى أخواتي وإخوتي أحمد ، نور الدين و توفيق اللذين كانوا سندا لي في الحياة ،وإلى جميع الأصدقاء محمد ،حكيم ، أيمن .

مقدمة

مقدمة

إن الدارس للأدب يعلم بأنه من أبرز الفنون القديمة والموجودة منذ قرون عديدة ويعد الأدب تعبير عن الحالة الفكرية والنفسية والوجدانية التي يعيشها الكاتب وهو نتاج تجربة فريدة يعيشها كل كاتب على حده.

وتتجسد أفكاره في صورة عمله الأدبي الذي يقوم بخطه وكتابته سواء كان العمل شعرا أو نثرا أو مسرحية أو في فن آخر مع مراعاة لأهمية هذا العمل الأدبي ودوامه لسنوات طويلة وأن يؤثر على تذوق الفنون بالغة المكتوبة بها.

ومن أهم هذه الفنون نجد فن المسرح الذي يعد أبا الفنون الأدبية وهو أحد أشكال التعبير القديمة عن المشاعر والأحاسيس التي وجدت مع الإنسان منذ نشأته الأولى فالإنسان البدائي على اختلاف مناطق تواجده عبر عن طموحاته وأفكاره وعواطفه تعبيرا جماليا فنيا امتزجت فيه نفسيته بمحيط اجتماعي وإيمانه بواقعه الحلو والمر على حد سواء كما يعد وسيلة للترفيه والمتعة بقدر ما هو أداة للتعبير،فالمسرح مؤسسة تربوية تهتم بجميع طبقات الاجتماعية ، إذا وعلى غرار المسارح العالمية فإن المسرح الجزائري لازم الإنسان ويعبر عن همومه وما يختلج في صدره وجسدها حسب كل مرحلة مر بها فهو كان ولا يزال نقطة انطلاق وعيه نحو الثقافة وشق طريقه نحو تطوير مجتمعه للوصول إلى أفضل حال .

وهذا ما جذبنا لدراسة هذا الفن فقد كان عنوان مذكرتنا الموسومة ب: المسرح الجزائري الحديث والمعاصر قضاياه ونصوصه وأعماله –لمُحْي الدين بشتارزيأنموذجا – فأردنا من خلال هذا الموضوع أن نبين مدى الأهمية الكبيرة التي حضي بها المسرح الجزائري المعاصر على غرار باقي الفنون الأدبية النثرية الأخرى ، بالإضافة إلى حب الاطلاع والمعرفة.

ومن أهم الدوافع التي جعلتنا نميل لاختيار هذا الموضوع هو حبنا وإعجابنا الشديد بهذا الفن وتبنيه لعدة قضايا وهموم واقعية للشعب الجزائري ،لاسيما أنه كان بمثابة المرآة العاكسة التي تحاكي الأوضاع التي مرت بها الجزائر على مختلف الأزمنة ،علاوة على ذلك أردنا البحث والاطلاع عن الكاتب والمسرحي محي الدين بشتارزي ومساهمته في إثراء وتطوير لهذا الفن ، وأيضا بسبب قلة الدراسات المفصلة لأعمال هذا الأخير(بشتارزي).

وقد شرعنا في دراستنا هذه بالاعتماد على مجموعة من الدراسات السابقة ككتاب" المسرح الجزائري والثورة التحريرية" لأحسن ثليلاني.

وكتاب "المسرح الجزائري نشأته وتطوره" لأحمد بيوض وكتاب المسرح في الجزائر لصالح مباركية ،بالإضافة إلى أطروحة لنيل شهادة "الماجستير في الادب العربي الحديث

بعنوان لغة المسرح الجزائري بين الفصحى والعامية"بجامعة الحاج لخضر بباتنة من اعداد طالب عبد الرحمان بن عمر.

أما الإشكالية المطروحة في هذا الموضوع فهي كالآتي:

ما هي العوامل التي ساعدت على ظهورفنالمسرح في الجزائر؟

ما هي أهم المراحل التي عرفها المسرح منذ بدايات نشأته في الجزائر ؟

ومن هم الرواد الأوائل المؤسسيين لهذا الفن في الجزائر؟

وما هي أبرز القضايا التي تبناها المسرح الجزائري في طياته ؟

وكيف استخدم المسرح في توعيه الشعب إبان الثورة التحريرية ؟

وهل يمكن القول بأن المسرحية ما ينفع غير الصح عالجت موضوعا حساسا منشورا داخل البيئة الجزائرية ؟

وللإجابة على هذه الأسئلة التي طرحناها بجدر بنا وضع بعض الفرضيات فبعد الإحاطة بجوانب البحث رأينا بأن بدايات ظهور فن المسرح في الجزائر يعود لزيارات الفرق العربية المسرحية للجزائر واحتكاكه بها ومروره بمرحلة الضعف والقوة على يد رواد أمثال سالي علي ورشيد قسنطيني وتبنيه لعدة قضايا تثير انتباه الشعب الجزائري حيث أنه

كان بمثابة سلاح سياسي استعمل في تلك الآونة ،حيث أن بعض العروض المسرحية كانت قريبة جدا من عقلية الشعب الجزائري وهذا ما تكلمت عنه مسرحية ما ينفع غير الصح .

وقد استندنا في دراساتنا في هذا البحث على المنهج الوصفي التحليلي وهو المنهج الذي يقوم على دراسة ووصف الظاهرة المدروسة وتحليلها وإيجاد الحلول الناجحة لها.

للوصول إلى المبتغى اتبعنا الخطة التالية حيث قسمنا بحثنا إلى ثلاثة فصول نظرية وفصل تطبيقي مهدنا له بمدخل تحدثنا فيه عن بدايات وإرهاصات المسرح الجزائري وعوامل ظهوره وبعدها تطرقنا في الفصل الأول الذي يحمل عنوان المسرح الجزائري الحديث والمعاصر وقد قسمناه إلى مبحثين المبحث الأول يتحدث عن مراحل تطور المسرح الجزائري الحديث والمعاصر أما المبحث الثاني فيتحدث عن نشأته المسرح وفيه ذكرنا بعض أعمال المسرحين سالي علي ورشيد قسنطيني وظاهرة الاقتباس عند بشطارزي أما الفصل الثاني تحت عنوان قضايا المسرح الجزائري وقد قسمناه إلى ثلاثة مباحث المبحث الأول نجد المسرح والقضية الوطنية وفيه لمحنا إلى بعض النماذج المسرحية الوطنية أما المبحث الثاني فتطرقنا إلى القضية الاجتماعية مع ذكر كذلك بعض النماذج المسرحية وفي آخر مبحث تكلمنا عن القضية السياسية مع الإحالة إلى بعض النماذج السياسية .

أما الفصل الثالث والمعنون بالنص المسرحي فقد قسمناه إلى مبحثين المبحث الأول كان بعنوان النص المسرحي استلهام للتاريخ تحدثنا فيه عن النص المسرحي قبل الثورة وأثناء الثورة بالإضافة إلى الحديث عن شكل من أشكال المسرحية عُرف بالمسرحية الشعرية بعد ذلك ذهبنا إلى إبراز العناصر الأساسية للنص المسرحي أما في المبحث الثاني فقد تمحور حول النص المسرحي ضمن استراتيجيات المسرح الجهوي حيث عرجنا فيه عن الحديث عن المسارح الجهوية التي عرفتها الجزائر . أما الفصل الرابع فخصصناه للجانب التطبيقي والذي جاء بعنوان مسرحية ما ينفع غير الصح لمحي الدين بشتارزيأنموذجا ،حيث قمنا بدراسة فنية بعد ذلك تطرقنا للحديث عن دلالة العنوان ودلالة الشخصيات في هذه المسرحية بالإضافة إلى الحديث عن العناصر المكونة للمسرحية من (لغة وحوار وعقدة) واستخلصنا لأهم القضايا التي عالجتها المسرحية من قضايا اجتماعية وسياسية ، وعرجنا في الملحق نبذة عن الكاتب والمسرحي محي الدين بشتارزي وأبرز أعماله الفنية التي قام بها .وختمنا بحثنا بخاتمة فيها أهم النتائج التي توصلنا إليها ، ومما لا شك فيه أن البحث في مجال المسرح ليس بالأمر الهين فقد واجهتنا مجموعة من الصعوبات والعراقيل التي وقفت أمامنا في إنجازنا لهذا البحث منها صعوبة العثور على المراجع التي نحتاجها والمتعلقة بفن المسرح الجزائري ، حيث كان ذلك الأمر في غاية الصعوبة بالنسبة لنا شخصيا ، إضافة لتنقلنا من مكتبة إلى أخرى ومن مكان إلى أخر ، وضيق الوقت في كتابة هذا البحث علاوة على بعض الأخطاء التي وقعت لنا أثناء

تصحيحنا لهذه الرسالة وفي الأخير نتقدم بجزيل الشكر والثناء الحسن للأستاذ الدكتور العربي الحسين على حسن المعاملة وتوجيهه لنا في إنجاز هذا العمل كما لا ننسى الأعضاء المناقشين الذين تحملوا عبء قراءة هذه المذكرة كما نقدم جزيل الشكر والتقدير لكل من ساعدنا في إنجاز هذه المذكرة وما توفيقنا إلا بقدرة الله سبحانه وتعالى.

مدخل:البدايات الأولى للمسرح الجزائري الحديث .

- إرهاصات المسرح الجزائري.

- عوامل ظهور المسرح الجزائري.

أ- زيارات الفرق المسرحية العربية.

ب- المسرح الفرنسي بالجزائر.

ج- ظهور مجموعة من الجمعيات والنوادي.

مدخل: إرهاصات المسرح الجزائري الحديث:

تعود الإرهاصات الأولى للمسرح الجزائري إلى بداية القرن العشرين، وإن كان البعض يرجعها إلى النصف الأول من القرن التاسع عشر حيث ظهر مسرح الطفل القراقوز حيث تقول الكاتبة "أرليت روث" في كتابها المسرح الجزائري الناطق باللغة العامية Le théâtre algérien de langue dialectale أن بعض الباحثين شاهد خيال الظل في الجزائر عام 1835م، كما ذكر "بوكلير موسكو" أن هذا النوع من التمثيل قد منع بقرار من الإدارة الفرنسية، بعد الاحتلال الأجنبي للجزائر لأسباب سياسية، وكان ذلك عام 1843م، لكون أن هذا الشكل من المسرح كان ينتقد الوجود الاستعماري في الجزائر، فخشي الحكام الفرنسيون أن يصبح أداة في الثورة عليهم.

ويذكر الرحالة الألماني "مالستان" أنه شاهد هذا المسرح في قسنطينة عام 1862م، وأن "دوشن" هو الآخر قد شاهد، قبل هذا التاريخ، مسرح القراقوز وذلك عام 1847م، كما أن هناك مسرح الحلقة الذي كان ينشطه المداح في الأسواق والساحات العامة[1].

وقد ولد المسرح الجزائري، ولادة مقاومة، فهو واحد من أهم القلاع في المقاومة الثقافية للاستعمار الفرنسي والتي بدأت تتضح معالمها في السنوات الأولى من القرن

[1] أحمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته وتطوره، غرناطة للنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، 2013م، ص 22.

العشرين، حيث تشكلت بوادر النهضة وأفرزت <<بناء فلك ثقافي جديد، يحتل فيه المسرح مكانة خاصة. فهو يختلف عن سائر البنى الثقافية لأنه ليس إنتاجا من أهل الفكر ولأنه لا يتوجه إلى جمهور موجود سلفا بل مطلوب خلقه ولأنه لا يحاول أن يلقن من الخارج الأنماط الثقافية الأوروبية أو المشرقية إنما يحاول أن يأخذ على عاتقه تفكيك بنى الجسم الاجتماعي لتحويله إلى سلاح للنهضة الثقافية>>[1]

وهذا يدل على أن ولادة فن المسرح في الجزائر، لم تكن ولادة اعتباطية استدعتها أهواء المسرحيين، ولكنها كانت نشأة أملتها حاجات ثقافية وحضارية في إطار انسجام كلي مع تفاعلات الحركة الوطنية الجزائرية، فليس غريبا إذا كان أن تتكشف شخصية وطنية هي –شخصية الأمير خالد– خلف ستار مشاهد الإرهاصات الأولى لنشوء المسرح الجزائري، حيث يذكر (اسطنبولي محمد) أن الأمير خالد بحكم تكوينه الإسلامي واطلاعه الواسع على الثقافة الفرنسية، قد أدرك أهمية المسرح في توعية الأمة فطلب من الممثل المصري "جورج أبيض" حيث التقى به بباريس سنة 1910م أن يبعث له ببعض المسرحيات لتمثيلها في الجزائر وعندما عاد جورج أبيض إلى القاهرة أرسل له عدة نصوص مسرحية سنة 1911م، (منها ماكبث) لشكسبير والتي عرّبها المصري محمد عفت، ومسرحية (المروءة والوفاء) لخليل اليازجي، و(شهيد بيروت) للشاعر حافظ إبراهيم، وأسس الأمير

[1] أحسن ثليلالي، المسرح الجزائري والثورة التحريرية دراسات تاريخية فنية، عاصمة الثقافة العربية الجزائر، د ط، 2007م، ص 35.

خالد في السنة نفسها ثلاث جمعيات فنية الأولى في العاصمة والثانية في البليدة والثالثة في المدية[1].

أما عن البداية الفعلية للمسرح العربي في الجزائر فقد كانت سنة 1921م، وذلك بإجماع أغلب الباحثين والمؤرخين للمسرح الجزائري، ويتزامن هذا التاريخ مع زيارة فرقة جورج أبيض إلى الجزائر قدمت هذه الفرقة عرضين لنجيب الحداد هما "شهامة العرب" و"صلاح الدين الأيوبي" في كل من العاصمة ووهران وقسنطينة وقد كان لهذه الزيارة أثرها في الأوساط المسرحية، وبدأ المسرح الجزائري يخطو خطوات جديدة، بحيث مثلت مسرحيات ذات مضامين جديدة وتكونت فرق مسرحية وفنية لعبت دورًا جادًا في خلق مسرح جزائري بلغة عربية فصحى، استمر إلى غاية 1926م، على الرغم من الجهد الذي يذله الأمير خالد لإنجاح هذه العروض إلاّ أنها لم تحقق النجاح المطلوب، قد أرجع سعد الدين بن أبي شنب ذلك لظروف مختلفة منها أن القاعة تقع بعيدًا عن أحياء الأوروبيين وأكثر بعدًا عن أحياء الجزائريين.

عقب هذه الزيارات ظهرت محاولات قام بها بعض المثقفون الجزائريون ويذهب عدد من المهتمين بتتبع الحركة المسرحية في الجزائر أن كل المحاولات قد باءت بالفشل

[1] أحسن ثليلاني، المسرح الجزائري دراسة تطبيقية في الجذور التراثية وتطور المجتمع، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2013م، ص 25-26.

لعدة أسباب منها نقص الخبرة والتضييق الذي مارسته السلطات الاستعمارية على العربية واللهجات المحلية[1].

يرجع الكثير من الباحثين والنقاد ظهور المسرح الجزائري إلى هاته الفرقة لكن الحقيقة خلاف ذلك، حيث أن الجمعيات الثقافية والنوادي والفرق الفنية التي تأسست في مطلع القرن العشرين أي قبل زيارة فرقة جورج أبيض قد قدمت مسرحيات عديدة وتمثيليات، وكمثال على الجمعيات الثلاثية التي أسسها "الأمير خالد" بالإضافة إلى ذلك نجد جمعيات أخرى مثل المطربية والبركانية في تلمسان مسرحية "براد السم"، إلا أنه لا يمكننا أن ننكر الدور الإيجابي الذي أحدثته زيارة جورج أبيض إلى الجزائر كعامل مساعد على ظهور وتأسيس المسرح الجزائري، أما عن البداية الحقيقية للمسرح الجزائري كانت على يد الثلاثي الشهير (علالو، باشطارزي، ورويشد)[2].

اختلفت آراء الدارسين حول بداية المسرح الجزائري فالبعض يرجع بدايته إلى الدور الذي لعبه التراث الشعبي الذي ساهم من خلال الفنون التمثيلية والقصصية كمسرح الحلقة والقراقوز في ميلاده بطابعه البسيط، والبعض الآخر يرجعه إلى زيارة فرقة جورج أبيض

[1] مباركة مسعودي،المسرح الجزائري التأسيس والريادة، مجلة البدر، كلية الأدب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، عنابة، المجلد 9، عدد12، 2047م، ص 686.

[2] عبد النور بليصق ، جماليات التلقي في المسرح الجزائري الحديث مسرح عبد القادر علولةأنموذجًا، مذكرة لنيل شهادة دكتوراه في الأدب العربي، جامعة محمد بوضياف بالمسيلة، 2019م، ص 7-8.

وآخرون يرون بأن المسرح الجزائري كان ميلاد مقاومة فبالرغم من هذا الاختلاف فهذه الظروف كلها ساعدت على ولادته.

عوامل ظهور المسرح الجزائري:

هناك العديد من العوامل التي ساهمت في مسار تكوين المسرح الجزائري منها عوامل خارجية التي كان لها الدور في استنهاض العوامل الداخلية المكملة لتأسيس المسرح الجزائري ومن بين هذه العوامل ما يلي:

أ- **زيارة الفرق المسرحية العربية:** عرفت الجزائر توافد وزيارة مجموعة من الفرق العربية ومن أكثرها على مسار تطور المسرح الجزائري نذكر:

- **فرقة سليمان قرداحي:** في بداية القرن العشرين قدمت إلى الجزائر فرقة سليمان قرداحي عام 1908م، حيث يقول الكاتب "محمد عزيزة" في كتابه المسرح والإسلام Le théâtre et l'Islam أنه بنفس ظاهرة التثاقف، عرف المغرب العربي بعد ستين ، الظاهرة المسرحية بلغته الأم، إذ قررت فرقة مسرحية مصرية بقيادة القرداحي،[1]

في هذا التاريخ (1908م)، القيام بجولة مسرحية حيث وصلت إلى تونس أين قدمت عروضها بنجاح كبير وواصلت طريقها بعد ذلك باتجاه الجزائر[2].

[1] أحمد بيوض,المسرح الجزائري نشأته وتطوره،ص24-25.

[2] المرجع نفسه، ص25.

- **فرقة جورج أبيض في عام 1921م:** زارت فرقة جورج أبيض الجزائر ضمن جولة قامت بها في ذلك العام في الشمال الإفريقي بدأت بليبيا وانتهت بالمغرب، وقدمت مسرحيتين غير أن الفرقة لم تلقى من النجاح في الجزائر ما لقيته في سائر بلاد الشمال الإفريقي وخاصة تونس، وذلك لأن صفوة المثقفين الجزائريين كانوا إذ ذات يتوجهون بفكرهم وأرواحهم نحو فرنسا، فلم تكن المسرحيات العربية تهمهم في كثير أو قليل[1].

- **فرقة عز الدين المصرية:** زارت هذه الفرقة مدينة الجزائر سنة 1922م، قدمت بعض العروض المسرحية مصحوبة بمجموعة من الأغاني والمواويل الشرقية التي كان يؤديها سلامة حجازي، وقد لاقت هذه الزيارة نجاحًا كبيرا.

- **فرقة فاطمة رشدي:** زارت هذه الفرقة الجزائر سنة 1932م، وقدمت ثلاث مسرحيات اثنتان لأحمد شوقي، وهما "مصرع كليوباترة" و"مجنون ليلى" ثم مسرحية[3] "العباسة اخت الرشيد"، رغم أن هذه الزيارة جاءت بعد تأسيس المسرح الجزائريوانطلاقمسيرته، لكن لها تأثير كبير على مسار تطوره.

---

[1] علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، عالم المعرفة، الكويت، ط2، 1999م، ص 473.

[3] سارةاسماعيلي، اتجاهات المسرح الجزائري –دراسة القضايا والأبعاد–، مذكرة لنيل شهادة الماسترفي الادب الجزائري ،جامعة محمد بوضياف المسيلة ،2020 2021 ، ص 18.

– **الفرقة المصرية للتمثيل والموسيقى:** برئاسة يوسف وهبي هذه السيارة سنة 1949 وتكررت في العام الموالي وقدمت عدة عروض مسرحية في الجزائر العاصمة، سيدي بلعباس، تلمسان، ووهران وتمثلت في "الاحتراف"، "بنات الريف"، و"أولاد الفقراء، و"البساط الأخضر. كان لهذه الزيارة تأثير هام على المسرح الجزائري، رغم أنه جاءت في مرحلة أصبح فيها المسرح مؤسسة قائمة بذاتها[1].

ب– المسرح الفرنسي بالجزائر:عند دخول فرنسا إلى الجزائر حاولت أن تقضي على كل ماهو موجود فيها، ومن بين ما حاولت القضاء عليه هي ثقافة هذه الشعوب بكل الطرق، ويعتبر المسرح من الفنون التي تساهم في نشر الثقافة فاهتمت فرنسا أيما اهتمام منذ الوهلة الأولى التي وضعت فيها أقدامها والمسرح يتبعها حتى "قيل عن الفرنسيين أن المسرح يسير معهم حيثما يذهبون" لأن المسرح يسير في عروقهم ولا يستطيعون التخلي عنه حيث يقول أبو القاسم سعد الله: [2]>>...فهم يحبون المسرح بمختلف أنواعه ويعتبرونه لازمة من لازمات حياتهم الاجتماعية...<<. والتمثيل عند الفرنسيين لا يقتصر على

[1] سارة اسماعيلي، اتجاهات المسرح الجزائري –دراسة القضايا والأبعاد–، ص 18.

[2]مصباح خنفوف ، المقاومة الثقافية في تاريخ الحركة الوطنية والثورة التحريرية الجزائرية المسرح أنموذجًا، مذكرة لنيل شهادة الماستر في التاريخ، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، 2021، ص 18.

صنف معين من الأشخاص وكل أطراف المجتمع تمثل. لذا منذ أن وطئت أقدامهم هذه الأرض وهم يسعون إلى إنشاء مسارح في الجزائر لإثبات وجودهم بقوة السلاح[1].

ج- ظهور مجموعة من الجمعيات والنوادي: من بين أهم العوامل التي ساعدت على بروز المسرح ظهور مجموعة من الجمعيات التي سوف نتطرق إلى بعض منها:

- **الجمعية المطربية:** تأسست هذه الجمعية سنة 1911م على يد اليهودي "ناطولإيدمونيافيل" (1877م-1928م)، وضمت في بادئ الأمر اليهود فقط، ثم توسعت لتضم المسلمين أيضا وقد انتقل إليها محي الدين بشطارزي وغيرهم.

- **ودادية الطلبة المسلمين:** في 1919م قام بشطارزي بالتعاون مع الخذيري، بن جلول، البشير عبد الوهاب بومالي... وهذا بدار عمر بن سماية في شارع باب الجديد بالعاصمة[2].

- **الجمعية المهذبية:** أسسها الطاهر علي شريف سنة 1921م قدم ممثلوها ثلاث مسرحيات هي: "الشقاء بعد العناء" سنة 1921م، "خديجة علي شريف" سنة 1921، و"بديع" 1924م، وقد ركزت الفرقة في عروضها التي جاءت في قالب تربوي تعليمي عل

[1] مصباح خنفوف ، المقاومة الثقافية في تاريخ الحركة الوطنية والثورة التحريرية الجزائرية المسرح أنموذجًا، ص 18.

[2] أحمدبيوض ، المسرح الجزائري نشأته وتطوره، ص -28-30.

الآثار السلبية لتعاطي الخمر، وشكل تلاميذها "الإرهاصات الأولى للتمثيل العربي في الجزائر".

- **فرقة محمد منصالي:** ظهرت في الفترة نفسها أسسها محمد منصالي بمعية عبد العزيز لكحل، وإبراهيم دحمون، ومحي الدين باشطارزي قدمت الفرقة عددًا من العروض المسرحية منها في سبيل الوطن وهي مقتبسة عن مسرحية تركية وذلك سنة 1922م، وفتح الأندلس 1922م، التي تروي أحداث فتح الأندلس من قبل المسلمين[1].

ساعدت كل هذه العوامل على نمو المسرح الجزائري وظهوره لكانت لها اليد البارزة في انبثاقه.

[1] مباركةمسعودي، المسرح الجزائري التأسيس والريادة، ص 687.

الفصل الأول: المسرح الجزائري الحديث

تمهيد:

أولا: مراحل تطور المسرح الجزائري

المرحلة الأولى: الانطلاقة المتعثرة 1921م-1926م.

المرحلة الثانية: الانطلاقة 1926م-1934م.

المرحلة الثالثة: التفاعل والتبلور 1934م-1939م.

المرحلة الرابعة: الركود 1939م-1945م.

المرحلة الخامسة: الازدهار 1945م-1962م.

المرحلة السادسة: البحث عن الذات 1962م-1972م.

المرحلة السابعة: الفتور 1972م-1982م.

المرحلة الثامنة: الانتعاش 1982م-1992م.

المرحلة التاسعة: التسعينيات وما بعدها.

ثانيا: نشأة المسرح الجزائري الحديث

1- سلالي علي "علالو".

أ- حياته.

ب- أعماله المسرحية.

2- رشيد قسنطيني.

أ- حياته.

ب- أعماله المسرحية.

3-الاقتباس المسرحي عند باشطارزي.

الفصل الأول: المسرح الجزائري الحديث.

تمهيد:

لم يكن المسرح وسيلة للترفيه والضحك فقط أو إلقاء كلمات لا معنى لها، بل إنه استعمل كأداة في يد الكاتب لتمرير ما يدور في ذهنه من أفكار سواء كان هدفها توعوي أو تسليط الضوء على الجانب السياسي أو الاجتماعي من أجل إيصالها إلى الجمهور لأن له القدرة على التأثير والتغيير وتنمية المجتمع، ومر المسرح الجزائري بعدة مراحل سنتطرق في هذا الفصل بالإضافة إلى مؤسسي هذا الفن الثلاثي سلالي علي و رشيد قسنطيني ومحي الدين باشطارزي حيث اكتفينا بتناول تقنية الاقتباس عند هذا الأخير أما عن حياته وأهم أعماله المسرحية ستشير إليها في الملحق.

أولا: مراحل تطور المسرح الجزائري الحديث.

يعتبرالمسرح الجزائري كغيره من المسارح اجتاز عدة مراحل عرف خلالها فترات من التدهور تارة وتارة أخرى الازدهار وهذا كان وليدا لظروف وخصائص من خلال مساره التاريخي.

المرحلة الأولى: الانطلاقة المتعثرة 1921م – 1926م:

هذه المرحلة انطلقت منذ زيارة فرقة جورج أبيض للجزائر سنة 1921م، التي قدمته مسرحيتي "صلاح الدين الأيوبي" و"ثارات العرب" وكانت في الفصحى، وبعدها عرفت عدة نصوص جزائرية بالفصحى من طرف جمعية الطلبة المسلمين وجمعية المهذبية وجمعية الموسيقى المطربية، ومن النصوص مسرحية "الشفاء بعد العناء" و"خديعة الغرام" و"بديع" للطاهر علي الشريف أو "في سبيل الوطن" و"فتح الأندلس" لمقتبسها محمد المنصالي، ومسرحية "الجهلاء المدعون بالعلم" لمحي الدين باشطارزي وكل هذه المسرحيات كانت بالفصحى التي كان لها السبب الرئيسي في تعثر هذه التجربة حيث لم يتقبلها الجمهور الجزائري، كما أن موضوعاتها تاريخية لا يفهمها إلا قلة من المثقفون[1].

[1] عبد الرحمان بن عمر ، لغة المسرح الجزائري بين الفصحى والعامية، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي الحديث ، جامعة الحاج لخضر باتنة، 2013 م. ص 31-32.

كما أن العروض المسرحية التي قدمتها فرقة جورج الأبيض التي لم تكلل بالنجاح على غرار ما حدث في بقية الأقطار العربية وإن عاد لشيء فإنما يعود لطبيعة اللغة المستعملة "اللغة الفصحى" ولم يرق للجماهير << ويفسر الأستاذ مصطفى كاتب هذه الظاهرة في الأدب الجزائري على خلاف ما كان في المشرق الذين اعتمدوا على حركة الترجمة، أما في الجزائر فكان مختلفا فالمسرح لم يرتبط لا بالترجمة ولا بنخبة المثقفين إنما كان مجرد هواية >>[1]

المرحلة الثانية: الانطلاقة 1926م – 1934م:

أول عرض مسرحي في الجزائري كان في 12 أفريل 1926م، عندما عرضت مسرحية "جحا" لسلالي علي (علالو)، وهي كوميدية من ثلاث فصول وأربعة مشاهد[2] في مسرحية "جحا" أول نص مسرحي جزائري خالص في تاريخ المسرح الجزائري وكتب باللغة الدارجة كما قال علالو<< كنت أكتب باللغة العامية المفهومة من طرف الجميع ولكن

[1] سفيان شلالي ، ملامح الثورة الجزائرية في مسرح الجزائري، مخبر الموسوعة الجزائرية المسيرة، جامعة باتنة المجلد 1 العدد 2، 2019م، ص 205.

[2] جميل حمداوي ، المسرح الجزائري نشأته وتطوره، دار الريف للطبع والنشر الالكتروني ،تطوان ، ط1 ،2019 ،42.

ليس باللغة السوقية الرديئة ملحونة و منتقاة >> محاولا منه أن يخاطب الجمهور باللغة التي يتكلمها في حياته اليومية[1].

وقد قام محي الدين باشطارزي بجمع المسرحيات لقسنطيني وإعادة إخراجها على المسرح وتجديدها فكتب مسرحية "الخداعين" و "بني وي وي" و "استيقظ"، كما قدم عشرون مسرحية بين سنتي (1934م – 1939م)، واعتمد اللهجة العامية في جل أعماله، ومن بين عناوين مسرحياته "الفقير"، "فاقو"، "على النيف" ومعظمها تعالج قضايا اجتماعية ويعتبر علالو من الذين قدموا للمسرح الجزائري الكثير وكان له دور كفالة هذا المولود إلى جانب قسنطيني وباشطارزي ومن مسرحياته " زواج بوعقلين" و"أبو الحسن أو النائم اليقضان" و"الصياد العفريت" و"عنتر الحشائش" و"الخليفة والصياد" و"حلاق غرناطة" وكل هذه المسرحيات بين سنة 1926م 1931م.[2]

المرحلة الثالثة: التفاعل والتبلور 1934م-1939م:

كانت نصوص هذه المرحلة ذات طابع سياسي اجتماعي، حيث قاومت الجزائر دعاوي الإدماج، وقد عمل المسرحيون على معالجة العديد من القضايا الاجتماعية

[1] فاطمة شكشاك ، مصدر التراث الأسطوري في المسرح الجزائري المعاصر، مجلة اللغة العربية الحاج لخضر باتنة المجلد 2 العدد 2018/40م، ص332.

[2] عبد الرحمن بن عمر ، لغة المسرح الجزائري بين الفصحى والعامية، ص 32- 33.

مستعملين اللغة العامية كوسيلة للهروب من الرقابة التي فرضتها فرنسا على الفصحى والتي كان لها دور في ترسيخ أصالة الجزائريين وثقافتهم، فحاول رشيد قسنطيني ومحي الدين باشطارزي الكتابة بالعامية كما في الشارع أو أبعد من ذلك، فكانت لغة مسرحهما خليط بين العامية والفرنسية، وبرزت في هذه الفترة مسرحية "بلال بن رباح" الشعرية لمحمد العيد آل خليفة سنة 1939م، وهي المسرحية الوحيدة في مساره الشعري، وقد كانت نصوص هذه المرحلة تمس الواقع الذي يعيشه الجزائريون، لذا امتازت بالتنوع والقوة في التعبير.

المرحلة الرابعة: الركود 1939م-1945م:

وفي هذه الفترة نشبت الحرب العالمية الثانية وبسببها ضيقت فرنسا الخناق على الجزائريين، ومنعت كل ما له دور في إيقاظ الحس الوطني، فأغلقت القاعات ومنعت العروض المسرحية، وحدثت بذلك قطيعة بين المسرح والجمهور وسدت فرنسا الطريق أمام الفرق التي كانت تزور الجزائر[1].

حيث تميزت هذه المرحلة بجمود الحركة المسرحية حيث أنه ابتداءً من ديسمبر 1942م وإلى مارس 1943م أدى دخول الحلفاء من الإنجليز والأمريكيين والفرنسيين الجزائر إلى توقف النشاط المسرحي بشكل تام، ولم يستأنف إلا ابتداءً من 23 فبراير

[1] عبد الرحمن بن عمر ، لغة المسرح الجزائري بين الفصحى والعامية، ص 32- 33.

1943م، وهذا بعرض مسرحية "ولد الليل" عقبتها أربع مسرحيات ذات طابع اجتماعي وهي: "الأثرياء الجدد للسوق السوداء، شكشوك، سي مزيان وآخر وداع"[1].

المرحلة الخامسة: الازدهار 1945م-1962م:

هذه المرحلة امتدت إلى غاية الاستقلال بحسب ما حددته هذه الفترة، لا نستطيع أن نقول أن ذوق المتفرج الجزائري أو المثقف قد ارتقى إلى المستوى المطلوب، لكن في نفس الوقت يمكن أن نقول أنه قد دفع بعجلة تذوقه إلى الأمام مقارنة مع البدايات الأولى <<كانت محاولات مسرحية كتبت بالفصحى فقد كتبت عدة مسرحيات في هذه الفترة>>[2]

بعد سنة 1945م تأسست فرق مسرحية وظهرت مسرحيات فصيحة منها: "الناشئة المهاجرة" لمحمد الصالح رمضان سنة 1947م، مثلت لأول مرة في تلمسان وله أيضا "الخنساء"، وظهر لأحمد توفيق المدني مسرحية حنبعل، ولعبد الرحمان الجيلالي "المولد" ولأحمد رضا حوحو "صنيعة البرامكة" و"ابن رشد" و"أبو الحسن التميمي" و"عنبسة" مثلت سنة 1950م.

[1] أحمد بيوض ،المسرح الجزائري نشأته وتطوره، ص 105.

[2] فائزة كيموش ، الاتجاه التاريخي في المسرح الجزائري عبد القادر علولةأنموذجًا، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في الأدب العربي، جامعة محمد الصديق بن يحيى تاسوست، 2018م، ص 10.

كما أسس رضا حاج حمو فرقة مسرح الغد عام 1946م، والظاهر فضلاء فرقة هواة المسرح العربي سنة 1947م، الذي اقتبس "مسرحية الصحراء" من مسرحية "يوسف"، وظهر أيضًا شباح مكي الذي كتب مسرحيات عرضت بسكيكدة والجزائر العاصمة.

كان رضا حوحو يدير جمعية "المزهر القسنطيني للموسيقى والتمثيل" سنة 1948م، وأصبحت تمثل مكانة مرموقة في الوسط الفني وقدم من خلالها مسرحيات بأسلوب ساخر، ونقد حاد للأوضاع السياسية والاجتماعية.

تنوعت العروض المسرحية وتباينت مضامينها بين الاجتماعية والتاريخية والسياسية خاصة الثورية، مام جعل الاحتلال يفرض الرقابة عليها، مع اندلاع الثورة اختفت جل هذه الفرق المسرحية، حيث أصبح الاهتمام منصبًا على الأحداث السياسية والعسكرية.

فاضطر المسرح الجزائري إلى التوجه إلى الخارج لإتمام رسالته النضالية وظهرت مسرحيات منها "نحو النور" و"أولاد القصبة" لحميد رايس و"الخالدون" و"دم الأحرار" لمصطفى كاتب بعضها كتب بالعربية الفصحى وبعضها بالعربية العامية.[1]

[1] جوهر غرابي ، الكفاح الثوري للمسرح الجزائري، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، قسم اللغة والأدب العربي "جامعة محمد بوضياف"، لمسيلة، المجلد 13، العدد 1، 2021م، ص 2487-2488.

كما كتب كاكي عبد الرحمان مسرحية "دم الحب" سنة 1953م وغيرها، كما ألف الطاهر وطار مسرحيته سنة 1961م، التي كانت الثورة المادة الحقيقية لها وزادًا معنويًا للمسرح الجزائري وعقول أدبائهم وخيالاتهم[1].

المرحلة السادسة: البحث عن الذات 1962م-1972م:

بعد الاستقلال أممت الجزائر المسرح الوطني بقرار صدر بتاريخ 8 جانفي 1963م، وتقلده مصطفى كاتب، فعرض أول عرض مسرحي بعد التأمين "أبناء القصبة" في 04أفريل 1963م، وأسست فرقة المسرح الوطني وأنشئ مركز وطني للمسرح[2].

واتخذ المسرح بعدًا ثوريًا اشتراكيًا واجتماعيا في توافق تام مع سياسة الجزائر السياسية، والاقتصادية، والمجتمعية. ومن ثم فقد تأسست مدارس لتكوين الأطر المسرحية التي تكلفت بحمل مشعل أب الفنون، مثل: مدرسة برج الكيفان التي فتحت سنة 1965م[3].

---

[1] جوهرغرابي ، الكفاح الثوري للمسرح الجزائري ، ص 2487-2488.

[2] عبد الرحمن بن عمر ، لغة المسرح الجزائري بين الفصحى والعامية، ص 35.

[3] جميل حمداوي ، المسرح المغاربي بين النشأة والتطور، دار الريف للطبع والنشر الإلكتروني، الناظور، ط1، 2019، ص 103.

لقد شهدت هذه الفترة ازدهارًا كبيرًا في النصوص من حيث الكم والكيف، فقد بلغ عدد المسرحيات التي قدمها المسرح الجزائري 38 مسرحية كما فصلها أحمد بيوض، ومست هذه المسرحيات الجانب الاجتماعي بالخصوص ومن الأعمال المقدمة مسرحية"حسان طيرو" و"الغولة" لرويشد، و"القراب الصالحين" لولد عبد الرحمان كاكي.

وتميزت هذه المرحلة بشيوع ظاهرة الاقتباس وأعيد عرض العديد من المسرحيات الثورية وذلك لسد الفراغ الذي أحدثته سياسة اللامركزية التي انتهجتها الحكومة الجزائرية كما لم تبخل علينا هذه المرحلة بإقحام الجانب النسوي على الساحة الجزائرية كآسيا جبار التي ألفت مسرحية "عند احمرار الفجر".

المرحلة السابعة: الفتور 1972-1982م:

بعد سياسة اللامركزية التي انتهجتها الحكومة الجزائرية، أصيب المسرح الجزائري بالتقهقر والفتور حيث أعيد تنظيم المسرح الوطني باعتباره مؤسسة ذات طابع صناعي وتجاري وأنشأت المسارح الجهوية في كل من وهران وعنابة وسيدي بلعباس وقسنطينة والجزائر العاصمة، فحصل تشتيت للجهود البشرية والمادية حيث كبد المسرح الوطني سنة 1972[1] ديون تقدر بمليار سنتيم وأصبح المسرح الجزائري تحت نفوذ السلطة والحكومة

[1]عبد الرحمن بن عمر ، لغة المسرح الجزائري بين الفصحى والعامية، ص 35-36.

فتعطلت الحركات والأنشطة وضعف الإنتاج فمال المسرح إلى الاقتباس والتأليف الجماعي، رغم كل هذا عملت هذه المسارح على تنشيط الحركة المسرحية ونشرها في كامل ربوع الوطن، حيث خاض مسرح وهران تجربة مسرحية، الطفل الذي أنتج مسرحية "النحلة" سنة 1975م، وهي من تأليف جماعي ومن بين ما أنتجته المسارح الجهوية نذكر:

- المسرح الوطني قدم خلال هذه المرحلة 16 مسرحية منها "بوحدبة" لمحمد التوري، "المولد" لعبد الرحمان جيلالي، "يا ستار ارفع الستار" لـ امحمد بن قطاف.

- المسرح الجهوي بوهران قدم 17 مسرحية منها "القراب والصالحين" ولد عبد الرحمن كاكي، و"الأقوال" لعبد القادر علولة والعديد من المسرحيات من تأليف جماعي.

- المسرح الجهوي بقسنطينة قدم 10 مسرحيات منها "حسنة وحسان" لمحمد بن قطاف و"بوعلام زيد القدام" لسليمان بن عيسى و "على كرشو يخلي عرشو" لسلوميرمورزاك.

- المسرح الجهوي لسيدي بلعباس قدم مسرحية "فلسطين المخدوعة" لكاتب ياسين، و"أنت وأنا" لمحمد بختي، و"الدروب الضيقة" لمولود يوسف[1].

[1] عبد الرحمن بن عمر ، لغة المسرح الجزائري بين الفصحى والعامية، ص 36-37.

المرحلة الثامنة: الانتعاش 1982م-1992م:

بعد التحول السياسي في البلاد وطلاق الجزائريين للاشتراكية، حاول المسرح الجزائري أن يقف من جديد وساعده على ذلك اهتمام الدولة بالحركة المسرحية، فاستحدثت المديرية الفرعية للأعمال المسرحية التابعة لوزارة الثقافة، والتي من مهامها تنظيم المسرح الجهوي وتدعيمها بمختلف الوسائل، وتكوين الإطارات وترقية الفنانين وتنظيم المهرجانات والملتقيات، مثل مهرجان المسرح المغاربي بباتنة سنة 1988م، وبرز على الساحة المسرح الجهوي بباتنة وقدم لنا خلال هذه الفترة 12 مسرحية منها "الفلقة" لصالح مباركية، كما قدم المسرح الجهوي ببجاية 12 مسرحية منها "القسم" لأحمد جودي وغيرها.

رغم هذا النشاط ورغم ما حصده المسرح الجزائري من جوائز في الخارج إلا أنه ثمة فترة تمثلت في الفهم الخاطئ للمسرح الملتزم من بعض المبدعين حيث تحولت النصوص المسرحية إلى شعارات تفتقر إلى الفهم الإبداعي الخاص للفن المسرحي،[1] كما أن هناك عاملا آخر أدى بالمسرح إلى التشتت، وهو غياب التكوين والتأطير، حيث

[1] عبد الرحمن بن عمر ، لغة المسرح الجزائري بين الفصحى والعامية، ص36.

أصبح من ليس له علاقة بالمسرح في الواجهة، ومن الطبيعي أن يكون همه هو الجماهير وربح المال.[1]

المرحلة التاسعة: التسعينات وما بعدها:

كانت للأحداث السياسية المأساوية في الجزائر الأثر الكبير على المسرح الجزائري، الذي أدى إلى فقدان علمين من أعلام المسرح الجزائري وهما علولة ومحجوبي، وفي هذه المرحلة حاول كتاب المسرح البعد عن القضايا السياسية وصراعاتهم المقيتة والتوجه للتراث الشعبي والقضايا الاجتماعية واستلهام بطولات الثورة الجزائرية، حيث كتب لنا عز الدين ميهوبي مسرحية "الدالية" 1995م، التي تصور الواقع والسلطة في هذه المرحلة، كما كتب مسرحية "ماسينيسا" وعرضت سنة 1999م، بالمسرح الجهوي قسنطينة، ثم أطل علينا عز الدين جلاوجي بمجموعة من المسرحيات منها: "الأقنعة المثقوبة" 1993م، و"أم الشهداء" 1998م، "التاعس والناعس" 2006م، ومسرحية "المعذبون" 1999، من تأليف جماعي ومسرحية "ثلوج الصيف" لمحمد الطيب الدهيمي التي عرضت سنة 2000 بقسنطينة.[2]

[1] عبد الرحمن بن عمر ، لغة المسرح الجزائري بين الفصحى والعامية، ص37.

[2] المرجع نفسه، ص 38.

وما يميز هذه المرحلة هو صراع الواقع بين المسرحيين هو الصراع الواقع بين المسرحيين والذي سببه رعاية الدولة للمسرح، حيث أصبح المخرجون والممثلون في تنافس وصراع أيهم يكسب الرهان ليحظى بالمكانة والامتيازات التي تمنحها الدولة لمثقفيها، من طباعة للأعمال ومنح لحضور ملتقيات وطنية ودولية، لكن في المقابل كان لهذا الصراع دور في ظهور العديد من الممثلين والمبدعين، وتفعيل المسرح الجامعي والمدرسي وتنظيم العديد من الملتقيات[1].

ثانيا: نشأة المسرح الجزائري الحديث

اختلف الدارسون في تاريخ المسرح الجزائري حول مؤسسه: أهو علالو؟ باشطارزي؟ أم القسنطيني؟ والدراسة التالية كل منهم توضح من هو الأحق بالتسمية، فإذا كان علالو قد قدم عام 1923م بعض السكاتشات الفكاهية مثل نسيبي هامك، المشحاح والخادم، إلا أنه لم يحقق النجاح المطلوب سوى ابتداء من يوم 12 أفريل 1926، حين قدم مسرحية "جحا" بقاعة الكورسال –باللغة العامية–، والتي حضرها أول مرة 1500 مشاهد، أما القسنطيني، فكانت بدايته عام 1927م،[2] حين قدم مسرحيته "العهد الوفي" التي فشلت فشلا ذريعًا، لكون القسنطيني كما يقول الشريف لدرع: "لم يسبقها ببرنامج

[1] عبد الرحمن بن عمر ، لغة المسرح الجزائري بين الفصحى والعامية، ص 38.

[2] أحمدبيوض ،المسرح الجزائري نشأته وتطوره، ص 39.

موسيقي وغنائي كما جرت العادة". إلا أن باشطارزي، يرى في الجزء الأول من مذكراته: "أنها فشت لكونها تتنافى مع طبيعة القسنطيني الذي خلق للكوميديا وليس للدراما". ولم يحقق النجاح المرجو إلا في 22 مارس 1928م، حين قدم مسرحيته "زواج بوبرمة" التي قالت عنها "آرليت روث Arlette Roth: <<إن القسنطيني بعد عرضه لمسرحيته "زواج بوبرمة" يسيطر على بدايات المسرح الجزائري لسنة 1928م>>. أما محي الدين باشطارزي، فقد كانت بدايته قبل زميله، حيث قدم عام 1919 مسرحية "جهلاء مدعون بالعلم" ذات فصل واحد، لم تحقق النجاح المطلوب، حيث يقول باشطارزي في الجزء الأول من مذكراته عن هذه المسرحية: <<وقد تصديت فيها للتطرفية والشعوذة، ويتناول موضوعها قصة أب وابنه ينتميان إلى إحدى الزوايا، ادعيا أن لهما دراية بالعلم والمعرفة، قصد إبهار مجموعة من الطلبة تحولقت حولهما، غير أن الطلبة اكتشفوا فيما بعد أن معارفهم أكثر سعة وعمقًا من معارف الابن وأبيه اللذين ادعيا أنهما عالمان كبيران>>. والمسرحية تناولت –كما يقول باشطارزي– موضوع الساعة آنذاك بلغة كلاسيكية، ممّا حدّ من تحقيقها لنجاح كبير. ولم يحقق باشطارزي النّجاح سوى عام 1932م، حين قدم مسرحيته "البوزريعي في العسكرية" باللّغة العامية[1].

[1] أحمد بيوض ،المسرح الجزائري نشأته وتطوره، ص 39، 40.

إنّ آباء المسرح الجزائري هم بلا منازع: علالو، باشطارزي، رشيد قسنطيني[1].

حيث تتوزع الريادة التاريخية لمؤسسي المسرح الجزائري إلى هؤلاء فبفضل مواهبهم وجهودهم تحقق لفن المسرح وجوده الجزائري، ووجد طريقه في تلك التربة، فولد ونمى ثم أزهر وأثمر، حاملا فوانيس الإبداع المسرحي بخصوصيات شعبية جزائرية، وطبيعي أن هذه الولادة لم تكن طفرة واحدة، بل سبقها مخاض عسير من المحاولات والتجارب خاضها هؤلاء الرواد ذاتهم، فاكتملت على أيديهم تجربة التأسيس الفعلي للمسرح الجزائري.

1- سلالي علي "علالو":

أ- حياته (1902م-1992م):

ولد سلالي علي المعروف بكنية "علالو" في 20 مارس 1902م، 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،[2] فظهر ميله نحو المسرح والموسيقى. وفي

[1] الشريف الأدرع ، وجوه وأقنعة دراسات وكتابات في المسرح، دار الحكومة، الجزائر، د ط، 2007م، ص 108.

[2] أحسن ثيلالي ، المسرح الجزائري والثورة التحريرية دراسة تاريخية فنية، ص 42، 43.

سن الثالثة عشر انتقل للعمل في شركة السكك الحديدية للنقل العمومي بالجزائر العاصمة وعندما بلغ الخامسة عشر شرع في إحياء سهرات فنية لفائدة جرحى الحرب العالمية الأولى، كما شاع في كتابة بعض السكاتشات بين عامي 1918م و1921م، 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 1926م، حيث أسس فرقة "الزاهية" ونجح في تقديم أول عرض مسرحي جزائري شعبي بعنوان "جحا"[1].

ب- أعماله:أنتج علالو ثمانية مسرحيات، سبعة منها أنتجها فيما بين 12 أفريل 1926م و5 ماي 1961م، ثم توقف عن الكتابة لكنه لم يقطع صلته بالفنون وبأب الفنون. وفي عام 1945م، وبدعوة من زميله باشطارزي، كتب مسرحيته الثامنة، غير أن الإذاعة والتلفزة الجزائرية لم تقدمها للجمهور إلا في 5 سبتمبر 1976م[2].

وفي مذكرته: "شروق المسرح الجزائري" يوضح علالو طبيعة كل أعماله المسرحية، حيث يمكن أن نوجزها كما يلي:

[1] أحسن ثيلالي ، المسرح الجزائري والثورة التحريرية دراسة تاريخية فنية، ص43.

[2] أحمد بيوض ، المسرح الجزائري نشأته وتطوره، ص 48.

1- جحا: (عرضت بتاريخ 1926/04/12م) تصور في ثلاثة فصول وأربع لوحات قصة جحا الذي أرغمته زوجته "حيلة" على أداء دور الطبيب ليعالج "ميمون"، ابن السلطان "قارون" الذي يعاني في الحقيقة من أي مرض سوى الرغبة في الزواج ممن يحبها.

2- زواج بوعقلين: (عرضت بتاريخ 1926/10/26م) تناولت في ثلاثة فصول وخمس لوحات بأسلوب كوميدي غيرة "بوعقلين" الذي يتزوج بإمرأةمغناجة تصغره بأربعين سنة، فتزداد غيرته عليها عندما تخدعه بمغازلة شاب شاعر ومغني.

3- أبو حسان أو النائم اليقظان: (عرضت بتاريخ 1927/03/23م) 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 1922/05/16م) وهي تعرض قصة مقتبسة من أحد الحكايات "ألف ليلة وليلة"[1] حيث تروي عبر أربعة فصول وخمسة لوحات مغامرات

[1] أحسن ثيلالي ، المسرح الجزائري والثورة التحريرية دراسة تاريخية فنية، ص43.

ساحرة يقوم بها "خير الدين" باحثا عن حبيبته ابنة الملك والتي اختطفها الشيطان فيحررها من أسره ثم يتزوجها.[1]

5- عنتر الحشايشي: (عرضت بتاريخ 1931/02/26م) تتناول في خمسة فصول وست لوحات موضوع تناول الحشيش فتحكي قصة إسكافي حقير يدخن الحشيش فيجره خياله إلى مغامرات كوميدية تنتهي بموته مأساويًا.

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

7- حلاق غرناطة: (عرضت بتاريخ 1931/05/05م) قدمت بمشاركة "جلول باش جراح" وهي مسرحية من ثلاثة فصول وأربعة لوحات تعرض مغامرات عاطفية لشاب أندلسي يدعى "فيغارو".

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

---

[1] أحسن ثيلالي ، المسرح الجزائري والثورة التحريرية دراسة تاريخية فنية، ص44.

إن هذا العرض الموجز، يكشف تناول علالو لمختلف القضايا الاجتماعية بطريقة تربوية هادفة حيث يؤكد أنه يسعى مع فرقته <<إلى تأسيس وتأصيل المسرح الجزائري الناطق باللغة العربية>>.

إن فضل هذا الرائد على الحركة المسرحية الجزائري لا يكمن فقط في أنه قد شكل البداية والتأسيس الناجح، ولكن في استقطابه ورعايته لجيل كامل من المسرحيين الذين أخذوا على عاتقهم مهمة النهوض بالفن المسرحي وتطويره ونشره في مختلف الأوساط والجهات الجزائرية[1].

2- رشيد قسنطيني:

أ- حياته (1887م-1944م):

ولد رشيد بلخضر المعروف برشيد قسنطيني في 11 نوفمبر من عام 1887م، بحي القصبة العتيق بالجزائر العاصمة دخل المدرسة الابتدائية ثم انقطع عن الدراسة ليعمل نجارًا إلى جانب والده،، ثم هاجر في بداية الحرب العالمية الأولى إلى فرنسا ليعيل عائلته، حيث سافر على متن باخرة غرقت في عرض البحر، فوجد القسنطيني نفسه بعد إنقاذه في جزيرة مالطة ثم واصل سفره كما يقول علالو ولم يشعر عائلته بأي خبر مدة

[1] أحسن ثيلالي ، المسرح الجزائري والثورة التحريرية دراسة تاريخية فنية، ص 45.

طويلة، حتى ظنت أنه مات في الحادثة، وفي نهاية الحرب عاد إلى الجزائر العاصمة، ولكنه للأسف وجد امرأته تزوجت فازداد تشاؤمًا، وحينها قرر العودة إلى فرنسا أين وجد هناك عملاً واشتغل عدة سنوات قبل أن يعود وزوجته الثانية "مارقو" ذات أصل فرنسي إلى باب الواد بالجزائر العاصمة في عام 1926م، ووافته المنية عام 1944م رحمه الله[1].

ب- أعماله المسرحية: يقول محمد الطاهر فضلاء عن رشيد قسنطيني أنه فنان أصيل، وله قدرة عجيبة على خلق الجو المسرحي في العرض، يرتجلا لجملة المسرحية والغنائية فتأتي كأسن ما تعد هذه الجملة، لقد ساهم هذا الفنان الموهوب في إرساء قواعد المسرح الجزائري بعدد من المسرحيات والمونولوجات، لم يبق منها إلا ما سجل على الأسطوانات أما المخطوطات فكلها ضاعت أو بقي منها جزء يسير في حيازة بعض زملائه وأصدقائه وفي مقدمتهم محي الدين باشطارزي[2].

وقد أنتج العديد من الأعمال المسرحية والغنائية، اختلف حولها الدارسون للمسرح الجزائري، نظرًا لكون القسنطيني لم يدون أعماله، ففي الوقت الذي تذكر فيه الكاتبة "آرليتروث"في كتابها المسرح الجزائري أنه ألف أكثر من 100 مسرحية وسكاتش، وقرابة ألف أغنية فإن باشطارزي يذكر أعمالهم المسرحية مرتبة في آخر الجزء الأول من

[1] حسين نذير ،المؤسسون المسرح الوطني الجزائري، منشورات المكتبة الوطنية الجزائرية، د ط، 2007م، ص 7.

[2] محمد الطاهر فضلاء ، المسرح تاريخًا ونضالا، مذكرات عن المسرح الجزائري في عهده الاحتلالي والاستقلالي ، ط1، 2009م، ص23.

مذكراته، لكنه لا يتبع نفس الترتيب في الجزء الثاني ويقدر أغانيه بـ 200 أغنية سجل منها 100 على الأسطوانات. أما الدكتور عبد القادر جعلول، فيقدر أعماله بـ 15 مسرحية و600 أغنية في حين يرى علالو أن مسرحياته تقدر بـ 20 مسرحية، ولعل الرأي المرجح للصواب هو رأي هذا الأخير.

جدول رقم 1 بعناوين أعمال رشيد قسنطيني المسرحية[1]

الرقم	عنوان المسرحية	عدد فصولها	تاريخ عرضها
1	العهد الوفي	3	1927م
2	زواج بوبرمة	3	22 مارس 1928م
3	زغير بانوش رويطو	–	10 فبراير 1929م
4	تونس والجزائر	–	11 مارس 1929م
5	بابا قدور الطماع	3	23 ديسمبر 1929م
6	لونجا الأندلسية	–	21 فبراير 1930م
7	شد روحك	3	26 يناير 1931م

[1] أحمد البيوض ، المسرح الجزائري نشأته وتطوره، ص 55.

8	ثقبة في الأرض	–	18فبراير 1931م
9	تشرش	3	11 يناير 1932م
10	بوسبسي	3	18 يناير 1932م
11	عائشة وباندو	4	22 يناير 1932م
12	المورسطان	3	25 يناير 1932م
13	زيد عليه	3	2 يناير 1933م
14	الله يسترنا	–	22 يناير 1933م
15	بابا الشيخ	3	إبريل 1933م
16	تاخير الزمان	3	1933م
17	ياراسي، يا راسها	–	1936م
18	آش قالوا	3	19 فبراير 1938م
19	بوه على حسان	–	1943م
20	عائشة أم الزبائل	3	1943م

[1]

[1] أحمد البيوض ، المسرح الجزائري نشأته وتطوره، ص 55.

كما كتب قسنطيني العديد من السكاتشات القصيرة ذات فصل أو فصلين والتي لقيت نجاحًا نظرًا لقصر مدتها من جهة، وطابعها الفكاهي من جهة ثانية، وفي هذا الجدول نذكر بعض السكاتشات التي قدمها.

جدول رقم 2 بعناوين السكاتشاتللقسنطيني.[1]

الرقم	عنوان السكاتش	تاريخ عرضه
1	خذ كتابي	13 نوفمبر 1929م
2	أزمة السكن	1932م
3	توتوامحمد	1932م
4	هناك غناء وغناء	1932م
5	فاقوا	5فبراير 1932م
6	خذني بسيف	20 نوفمبر 1932م
7	أويلي ويلي	1934م
8	أسبابي جاري	1934م
9	شد مليح	ماي 1935م

[1] أحمد بيوض ، المسرح الجزائري نشأته وتطوره، ص 56

الاقتباس المسرحي عند باشطارزي:

أما ظاهرة الاقتباس عنده فترجمتها أعماله الغزيرة وجل مسرحياته طغى عليها لون الاقتباس لأنه يعد إبداعًا، نص على ذلك مصطفى كاتب بقوله <<إن الاقتباس بالنسبة إليه إبداع إذ يأخذ الفكرة والبناء الفني لنص ويعالجها بأسلوبه الخاص، انطلاقًا من مواقف وعادات وتقاليد جزائرية>> ومن أعماله المقتبسة وهي كثيرة.

"سلمان اللوك" عن مريض الوهم وتم عرضها سنة 1940م.

"المشحاح عن البخيل" وتم عرضها في السنة نفسها.

"الشرف" وتم عرضها كذلك في سنة 1942م.

وكل التي ذكرت مقتبسة عن مسرح موليير، وله أعمال أخرى منها "على النيف"، "زواج بالهاتف"، "المجرم"، كلها في دائرة الاقتباس، لاسيما تشابه العناوين نحو "الجهلاء المدعون بالعلم" التي قدمت سنة 1924م. وموضوعها حول رجال الطرقية، حتى لا أقول سرقة أدبية.[1]

[1] العيد حنكة ،المسرح الجزائري بين الإبداع والاتباع، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، العدد 5، 2013م، ص 238.

فقد ذكر محمد يوسف نجم العنوان نفسه لإبراهيم الطبيب وقال عن موضوعها <<ألف الدكتور هذه الهزلية دفاعا عن مهنته، ودفعا لكيد المبتزين لأموال الناس من مشعوذين ومتطببين.

وإن كنت لم أقف على مسرحية باشطارزي فيكفي التنويه باعتماد المبدعين الجزائريين على الآخر>>[1]

إن الاقتباس عند باشطارزي إبداع، فهو يأخذ الفكرة ويصبغها بالطابع الجزائري، حيث يقول المرحوم مصطفى كاتب: <<إن عبقرية باشطارزي تكمن في الاقتباس، فهو بالنسبة إليه إبداع، فقد كان يأخذ الفكرة والبناء الفني للنص ويعالجها بأسلوبه الخاص، انطلاقًا من مواقف وعادات وتقاليد جزائرية عربية إسلامية، إذ اقتبس بطلب من حكومة "فيشي" مسرحيات فرنسية كثيرة عن موليير>>.[2]

وبعض المسرحيات من التراث الثقافي العربي كـ"حكايات أليف ليلة وليلة" واقتبس أيضًا بعض المسرحيات من أعمال زملائه الأوائل منهم: محمد منصالي الذي اقتبس منه "في سبيل الشرف" عن مسرحيته "في سبيل الوطن" التي قدمت في عام 1922م بقاعة الكورسال بالجزائر العاصمة. "العهد الوفي" التي عرضت عام 1927م، و"الهبال" عن

[1] العيد حنكة ،المسرح الجزائري بين الإبداع والاتباع، ص 238.

[2] أحمد بيوض ، المسرح الجزائري نشأته وتطوره، ص 63، 64.

"زواج بوبرمة" التي قدمت عام 1928م. وبالتعاون معه، اقتبس أيضًا "الراقد" عن "زغير بانوشرويطو" التي عرضت عام 1929م، الشي الذي يوضح مدى تقارب كل من باشطارزي والقسنطيني، ومدى حب الأول للثاني خاصة بعد وفاته عام 1944م، هكذا نرى أن الاقتباس عند باشطارزي لم يكن مقصورًا عن موليير والمسرح الفرنسي فقط، بل كان اقتباسًا منوعًا وثريًا، من التراث العربي الإسلامي ومن أعمال زملائه، خدم به التنوع في المسرح الجزائري[1].

[1] أحمد بيوض ، المسرح الجزائري نشأته وتطوره، ص 63، 64.

الفصل الثاني: قضايا المسرح الجزائري الحديث والمعاصر

المسرح والقضية الوطنية

نماذج المسرحيات الوطنية

المسرح والقضية الاجتماعية

نماذج المسرحيات الاجتماعية

المسرح والقضية السياسية

نماذج المسرحيات السياسية

الفصل الثاني: قضايا المسرح الجزائري الحديث والمعاصر

المسرح والقضية الوطنية:

لا أحد يستطيع أن ينكرالدور الذي لعبه المسرح الجزائري في الدفاع عن القضية الوطنية ومقاومة الاستعمار ولو في أشكاله البدائية عندما كانت عرائس الكراكوز تصنع أفراح الجزائريين،باعتبار أن هذا الشكل المسرحي سيعبر عن توجه معاد للاستعمار ذلك،أنه في إحدى العروض الخاصة به سيجعل الكراكوز وحدة من الجنود الفرنسيين، جاءت لإلقاء،القبض عليه، تفر أمامه بعد أن وجه لكمات موجعة للجنود بمساعدة إله الخصوبة وفي عرض آخر يظهر الشيطان مرتديا لباسا عسكريا فرنسيا.

هذا التوجه كان سببا في منع عروضه من قبل الإدارة الاستعمارية سنة 1843 م،وحسبلانداو فإن هذا النوع من المسرح كان الوسيلة الوحيدة للسكان العرب المضطهدين من أجل أن يعبروا عن كرههم للمستعمر.[1]

منذ أن بدأت الإرهاصات الأولى لنشأة المسرح الجزائري في القرن التاسع عشر، تحددت رسالته في الدفاع عن الوطن والشخصية الوطنية وكذا اللغة العربية حيث يقول غابريال أوديزيو بن فيكتور الذي أدار قاعة أوبرا بالجزائر العاصمة في بداية القرن

[1]– سارة إسماعيلي، اتجاهات المسرح الجزائري، دراسة القضايا والأبعاد، ص 19.

المذكور ، في كتابه "الأوبرا الأسطورية " "أن الأهم في ميلاد المسرح الجزائري بعد سنة 1920 م ، هو أن الجزائريين بدأوا يعبرون جماهريا عن وجودهم وعن شخصيتهم بلغتهم الأم....."[1]

يشكل موضوع الثورة الجزائرية أحد أهم الموضوعات التي خاض فيها الكثير من الكتاب والفنانين بعد الاستقلال، فتناولوها في أعمال أدبية وفنية كثيرة بأنواع مختلفة، كما اهتم المسرح الوطني الجزائري بعد إنشائه بتقديم مسرحيات عن الثورة التحريرية، بعفتها كانت قد قدمته فرقة جبهة التحرير في تونس، ويعزو مصطفى كاتب الهدف من إعادة تقديم هذه المسرحيات إلى إعطاء لمحة عن المهمة التي قام بها المسرح الجزائري في الخارج فضلا عن إعطاء الجمهور الجزائري صورة عن المقاومة الثقافية ودور المسرح في الثورة.

وقد عالجت المسرحيات التي تناولت الثورة التحريرية موضوعات من وجهات نظر مختلفة ومتباينة ، البعض منها ركز على العمل الفدائي في المدن مثل مسرحية "اولاد القصبة" لعبد الحليم رايس، "وحسان طيرو" لرويشد والبعض الأخر ركز على الكفاح المسلح في القرى والأرياف مثل مسرحيتي "الخالدون والعهد" لعبد الحليم رايس،[2] واهتمت بعض المسرحيات بموضوع المقاومة الوطنية التي توجد بثورة تحريرية وجدت صدى على

[1]– أحمد بيوض ،اتجاه المسرح الجزائري نشأته وتطوره ، ص21.

[2]– مخلوف بوكروح ، المسرح والجمهور دراسة في سوسيولوجية المسرح الجزائري ومصادره ، مقامات للنشر والتوزيع ،الجزائر،د ط ، ص.31

الصعيد الداخلي والخارجي تمثلها ثلاث مسرحيات "الجثة المطوقة "لكاتب ياسين، "احمرار الفجر" لآسيا جبار، و"الريح" لمولود معمري، إن المسرحيات التي تناولت الثورة الجزائرية هي مسرحيات كتبت كلها قبل الاستقلال باستثناء مسرحية "حسان طيرو".[1]

نماذج لمسرحيات وطنية:

لقد جسدت العديد من المسرحيات واقع الثورة التحريرية بكل تفاصيلها ومن بين المسرحيات نذكر مسرحية الجثة المطوقة لكاتب ياسين- مسرحية الباب الأخير لأشرف مصطفى- مسرحية حنين إلى الجبل لصالح خرفي- مسرحية مصرع الطغاة لعبد الله الركيبي- مسرحية الفرقة التقنية لجبهة تحرير الوطني وهي: مسرحية نحو النور لمصطفى كاتب - مسرحية أبناء القصبة ودم الأحرار لعبد الحليم رايس.

1- مسرحية الجثة المطوقة لكاتب ياسين : نشرت أول مرة في مجلة (أسبريesprit) الفرنسية في ديسمبر 1947 م و جانفي 1955م وقد عرضت بمسرح موليير في بروكسل يومي 25 و 26 نوفمبر 1958م ثم بباريس في افريل 1959 وهذا من طرف فرقة (جان ماري سيروjean mariSerrou) وهذه المسرحية هي من المسرحيات التي رسمت وبدقة الثورة التحريرية وكرست معالم الثورة ناهيك على أنها عرضت في المسرح

[1]- مخلوف بوكروح ، المسرح والجمهور دراسة في سوسيولوجية المسرح الجزائري ومصادره ، مقامات للنشر والتوزيع الجزائر،د ط ص31

العالمي وهذا إن دل على شيء يدل على قيمة الكاتب الإبداعية والعمل الإبداعي الذي أنتجه الكاتب ليرفع القضية الجزائرية إلى مصاف العالم ويصور بشاعة الاستعمار الفرنسي مع الشعب الجزائري .

2- مسرحية الباب الأخير لأشرف مصطفى : وهي تعد أول نص مسرحي جزائري نشر بتونس عن الثورة الجزائرية صدر بمجلة الفكر خلال شهر جويلية 1957م وهذا النص كتب أصلا بالفرنسية وأرسل به[1] مؤلفه إلى هذه المجلة من سجن، (لاسانتي) لباريس حيث كان معتقلا مع جملة زعماء الثورة الجزائرية وقد ترجمتها أسرة المجلة وقد ذكرها الدكتور سعد الله أبو القاسم سعد الله فيقول هي مسرحية تحمل سمات جديدة للواقع وللكفاح مع أنها تصور الشعب الجزائري وقد تخلص من حيرته وبدأ يتحسس طريقه الشاق الذي يؤمن بأن اجتيازه لم يكن سهلا والمسرحية تعطي الإشارة إلى بداية المعرفة الفاصلة.

3- مسرحية حنين إلى الجبل :وهي مسرحية مقاومة تصور في أربعة فصول وبأسلوب أدبي يمزج بين بلاغة النصر وسحر الشعر، تضحيات وبطولات الشعب الجزائري خلال الثورة التحريرية ،هذه المسرحية كتبت حسب إفادة المؤلف نفسه في سنه 1957 م وعرضت ضمن النشاط المسرحي للطلبة الجزائريين بتونس .

[1] سفيان شلالي ،ملامح الثورة الجزائرية في المسرح الجزائري ،ص 110-111.

4- مصرع الطغاة لعبد الله الركيبي : نشرت سنة 1959 م وفيها يستعيد الكاتب فجر الثورة التحريرية، فصول المسرحية في أربعة فصول ، اللقاءات السرية للقادة وتعطي صورة عن الوضع السياسي والاجتماعي السائد في الجزائر عشية انطلاق الثورة، فتبرز يأس الشعب الجزائري من السياسيين بسبب انقساماتهم وتقدم المسرحية مشاهد انطلاق الثورة وتبرز ذعر الاستعمار وانتقامه البشع وتختم المسرحية بمشهد مسرع الطغاة وتحرير الوطن.[1]

مسرحية الفرقة الفنية لجبهة التحرير الوطني :تأسست هذه الفرقة في مارس 1958م في المنفى بتونس بقيادة مصطفى كاتب، كانت تضم 35 عضو على قسمين، قسم للمسرح وأخر للفنون الغنائية والرقص الشعبي من مسرحياتها ما يلي:

- **مسرحية" نحو النور"** لمصطفى كاتب : صدرت هذه المسرحية في ماي 1958م، وهي عبارة عن لوحة فنية درامية من كفاح الجزائريين في مقاومة ومواجهة الاحتلال الفرنسي ، تبدأ القصة بمنظر الشاب جزائري ألقي عليه القبض وعذب اشد تعذيب ثم زج به في السجن وهو في حالة سيئة لا يتوقع منها إلا الموت فتغمض عيناه وتقتحم خاطره صورة من وطنه في شكل ذكريات عن فصول حياته.

[1]-سفيان شلالي ،ملامح الثورة الجزائرية في المسرح الجزائري، ص212.

- **مسرحية "أبناء القصبة والخداعون"** لعبد الحميد رايس:كتبت مسرحية أبناء القصبة في ظروف إستعجالية سنة 1958 م فأنتجت سنة1960م ، وقام بإخراجها مصطفى كاتب من خلال تجسيد مشاهد بطولية من قلب معارك الثورة التحريرية ونضال العائلة الجزائرية الصامدة من أجل تحقيق حلم الحرية والاستقلال حيث كانتا خير تعبير عن جزء مهم من الجانب النضالي الثوري للثورة نوفمبر المجيدة والواقع المرير الذي كانت تعيشه الجزائر بسبب الاحتلال.

- **مسرحية "دم الاحرار"** لعبد الحليم رايس وصدرت سنه 1961 م حاول من خلالها تجسيد القيم والمبادئ العليا لثورة التحرير الجزائرية، ومعاناة المجاهدين في الجبال أيام المقاومة المسلحة وتدور أحداث المسرحية في الجبل بمغفل مجموعة من الثوار، الذين كانوا مقتنعين بضرورة استمرارية الثورة إلى غاية الاستقلال. [1]

لقد كان للمسرح دور كبير في التعبير بالقضية الوطنية داخل وخارج الوطن من خلال إبراز التضحيات التي قام بها الشعب من أجل نيل الاستقلال وتبيان الممارسات الإنسانية اتجاه الشعب الجزائري .

[1]– سوسن برادشة ،كرونولوجيا المسرح الثوري في الجزائر قرارات في مسرحية مأساة جميلة ، مجلة فوق جامعة الجزائر 02، المجلد 7 ، العدد 04 ، ص 194– 195 .

المسرح والقضية الاجتماعية.

تميزالمسرح الاجتماعي في الجزائر منذ البداية الأولى لهذا الفن.حيث أنها تعبر عن المجتمع الجزائري الذي كان يعيش أوضاعا سيئة جراء الاستعمار الفرنسي .وكانت الموضوعات الاجتماعية ذات السمة الشعبية البسيطة . من بينها موضوعات علالو ورشيد قسنطيني وبشطارزي لقول " لعل المسرحيات الاجتماعية التى ظهرت في أعقاب الحرب العالمية الثانية كانت أكثر نضجا وتطورا سواء من الناحية الأسلوبية أو الشكلية و حتى اللغوية فهذه المسرحيات تميزت أولا بالأسلوب الأدبي الراقي وباللغة العربية الفصحى التي تفهم في جميع أنحاء الجزائر . كما تفهم في جميع الأقطار العربية لأخرى" وقد عرضت العشرات من المسرحيات على المسارح تطرح موضوعات كمشكلة الأسرة والتسول والفقر وواقع المثقفين من الكتاب والأدباء.حيث نالت نجاحا بسبب انتشارها وتلخيص الواقع الذي يعيشه المجتمع[1] .

إن المسرح مع إختلاف مذاهبه ومدارسه يبقى فكرا قائما على النظرة المحددة للإنسان وبعبارة أخرى إنه رؤية معينة للحياة وأيا كان محتوى المسرحية فإنه هناك جانب آخر هو الذي يساعدوإلى حد كبير في تحديد الآثار الناجمة عن هذه الدراسة والمتوقف على درجة الوعي .

[1]– سعيد البحيري ,عبد الله صمام, الكتابة المسرحية في الجزائر خصوصياتها الفنية والقضايا الوطنية,_دراسة في نماذج للكاتب الحزائري محمد بورحلة_ مذكرة لنيل شهادة الماستر في الادب العربي , 2021–2022م، ص27.

أي أن المسرح لاينشأ بعض المحن والكدوبالانفعالية الجديدة .وإنما يحاول إعادة الحياة طبيعتها أو يجدد بعض هذه الصور في ظروف آمنة نسبيا . على أن المشكلة الاجتماعية هي موقف يتطلب الاصلاحية وهي في الوقت نفسه نتاج ظروف بيئية واجتماعية يعيشها الأفراد، مما يستدعي تجميع الجهود والوسائل لمواجهتها وحماية المجتمع من آثرها الضارة.[1]

نماذج لمسرحيات اجتماعية.

مسرحية نزاهة المشتاق وغصة العشاق :في مدينة طرياق في العراقلابراهيمدانينوس تعدُ هذه الأخيرة أول ارهاصات الكتابة المسرحية بل تمثل الريادة المسرحية الجزائرية وتكمن أهمية هذا النص المسرحي في أنه أول نص ظهر في المغرب العربي مقابل ظهور مسرحية البخيل لموليرعند مروان النقاش في المشرق العربي هذا من جهة . ومن جهة أخرى فهو يعكس المستوى الثقافي السائد في الجزائر قبل الاحتلال الفرنسي . بلغة تتروح بين العامية والفصحى . أبيات مقتبسة من" كتاب ألف ليله وليله" و"كتاب كشف الأسرار عن الطيور والأزهار" ل عز الدين عبد السلام .

[1]– عبد المالك شافعة , المسرح الجزائري اتجاهاته وقضاياه 1990_2006,مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الادب العربي ،تخصص مسرح جزائري,2008,2009.ص13

تروي مسرحية نزاهة المشتاق وغصة العشاق قصة حب. تجري أحداثها في مدينة خيالية "طرياق" في العراق وفي عصر غير محدود تتضمن المسرحية حكايتين متوازيتين الأولى هي قصة "نعيمة وابن عمها نعمان"

تغتنم الأم فرصة سفر الزوج "نعمان"المولع بالبحروتقترح على ابنتها الابتعاد عنه والزواج من ابن خالها "رابح " لأنه صاحب مال وجاه

والقصة الثانية هي قصة "أمناء"زوجة الرئيس "دمنهور" الذي تخشى أن يكون زوجها قد ضاع في البحر خاصة بعد أن طال غيابه وتزداد حصرتها بعد عودة جميع الركاب.

وتنتهي المسرحية بنهاية سعيدة فتعتدل"نعيمة"عن رأيها وتتصالح مع زوجها نعمان ويعود دمنهور سالما معافا وللاحتفال بذلك يُنضمُ الأزواج وأصدقائهم رحلة للاستمتاع أو نزاهة على حد تعبير الكاتب .[1]

ففي الجزء الأول من المسرحية لاتشير إلى العلاقة الزوجية بين نعمان ونعيمة فكل ما تظهره هو جفاءهاواستعطافه لها بالكلام إلى أن ترضى وتعود إليه طائعة ومحبة. ويظهر أن المجتمع الذي كتبت له المسرحية كان مجتمعا محافظا بالدرجة الكبيرة . حيث

[1]– عقيلة بوبكر، مسرحية "ماينفع غير الصح" لمحي الدين بشطارزي بين الواقع والفن مذكرة لنيل شهادة الماستر،تخصص الادب المسرحي ونقده، 2013–2014،ص09.

لايستطيع الكاتب أن يتحدث عن موضوع الحب إلا من خلال العلاقة الزوجية كأن الكاتب جاء بهذه العلاقة ليجيز الحديث عن الحب والعلاقات العاطفية.[1]

مسرحية جحا ل سلالي علي (علالو):ملخص المسرحية أنه بسبب وشاية –مامان– وهو أحد جيران "جحا" ينشب بين هذا الأخير شجار بينه وبين زوجته يشتبكان فيه بالأيادي فيتدخل الجار ليفصل بينهما وهو يضحك من مشهد العراك حينها تنقلب الزوجة التى ضُربت وأهينت أمامه ضده .ولتجبره على الهرب ويذهب جحا بعد ذلك في شأن من الشؤون وتبقى الزوجة واقفة على عتبة الباب منشغلة البال تفكر في الانتقام من زوجها وقد أقسمت على ذلك .

ويصادف في هذه الأثناء مرور اثنين من رجال السلطان هارون كان قد بعث بهما ليبحثا له عن طبيب لابنه ميمون الذي مرض مرضا غريبا جعل الأطباء يعجزون عن إيجاد دواء له. ورأى المبعوثان "حيلة" جالسة على عتبة الباب وكان قد تعبا ولم يعثرا بعد عن طبيب فذهبوا اليها وسألاها أن كانت تعرف طبيب في تلك الناحية وحدثاها عن المرض الغريب الذي يعاني منه الأمير[2]وعن يأس السلطان في شفاءه وقراره أن

[1]– حميد علاوي (نزاهة العشاق) النص المسرحي الجزائري الرائد عربي . دراسة في بنية الخطاب ومقتضيات العرض المسرحي،مجلة الأثر .ع2012.13.ص 195 ,196.

[2]عبد الحميد ختالة، المسرح الجزائري النص والعرض والتلقي– تأصيل نظري و مقاربة في الأنساق المعرفية – مذكرة لنيل شهادة الدكتوراه في الادب العربي،2015–2016،ص13.

يجازي الطبيب الذي يتمكن من علاجه.وهنا خطرت ببال "حلية" فكرة شيطانية وهي أن تدفع بزوجها إلى هذه المغامرة الخاسرة وتنتقم منه بذلك شر انتقام .

أنكر "جحا" بانه ليس طبيا بأكله ضربا مبرحا وعوقب حتى اعترف رغما عنه بأنه حكيمله القدرة على العلاج ... ودخل جحا إلى غرفة المريض وهو حائر.وجد العود في الغرفة أخذ يعزف به ...تأثر به ابن الملك وتفاعل معه ...

وصارحه الابن بأنه ليس مريضا ... خرج جحا من غرفة المريض طلب من الملك أن يزوجه من الفتاة التى يحبها إذا أراد الشفاء لولده فكافأه الملك بذلك وفشلت خطة "حلية"ونال الولد رغبته .

ثانيا: المسرح والقضية السياسية

لم يتوقف الأدب يوما عن الانشغال بالأمور السياسية والتعبير عنها إما بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، كما لم ينفصل المسرح باعتباره جنسا أدبيا وفنا من أقدم الفنون التي عرفتها البشرية عن السياسة ، ولم يتخل عن دوره في تعليم وتوعية المتلقي فكان المسرح منذ بدايته يحمل رسالة سياسية في طيات رسالته الفكرية، بل أننا نخطئ إذا توهمنا أن[1]

[1]ايمان هنشري، المورث التاريخي في مسرح سعد الله ونوس "رأس المملوك جابر " و " طقوس الإشارات والتحولات " انموذجا ، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العام والمقارن جامعة باخي مختار عنابة ، 2012م، ص 67 .68

الأدب في كل صورة، وعلى اختلاف مذاهبه لم يكن يعبر في المقام الأول عن رؤية سياسية.[1]

إن المسرح كان دائما سياسيا لأنه فن اجتماعي يسعى إلى خدمة أهداف جليلة من خلال صده نبض الشعوب عرضا ونقدا ومناقشة، فالأدب مهما كان لاهيا عن السياسة غير مهتم بشؤونها هو في جوهره ذو مضمون وبعد سياسيين، فتعبيرات الإنسان عن نفسه وعن مواقفه، أدبا كانت هذه التعبيرات أم فنا لا يمكن أن تخلو عن بعد ومغزى سياسي، فالمسرح لا يكتفي بالفلسفة التي تساندها والقوانين التي تفرزها ومظاهر تطبيقها، وما ينجم عنها من تداعيات لا تكاد أي مسرحية من أن تخلو من ومضة سياسية من قريب أو بعيد بصورة أو بأخرى.[2]

لعب المسرح دورا هاما في علاج قضايا المجتمع السياسية عبر عرض بعض النصوص التي تحمل في طياتها الحلول الكثير من القضايا المستعصية فالمسرح ينفرد بخاصية النص والعرض.

---

[1]– ايمانهنشري، المورث التاريخي في مسرح سعد الله ونوس "رأس المملوك جابر " و " طقوس الإشارات والتحولات " انموذجا ،ص 68.

[2]– نعيمة خليل ، يمينه كركوبي ،صفاء إحميمة ،المسرح السياسي عند " يحي موسى مسرحية تحت سقف التيغان " أنموذجا ، مذكرة لنيل شهادة الماستر في اللغة العربية وآدابها تخصص أدب حديث ومعاصر ، 2022م، ص21.

يجب أن يكتب المسرح بصدق حتى يحاكي الوضع الحقيقي للمجتمع وحتى يستطيع تقديم نص واقعي يعبر عما يدور في المجتمع،إن السياسة في المسرح تعود جذورها إلى الدراما الإغريقية القديمة ومن ثم إلى العهد الإليزابيثي ومسرحيات ويليام شكسبير ومن ثم انتشر ليجوب كل العالم.

حيث أصبحت تمارس داخل الأعمال المسرحية، وبذلك أصبح حضورها في التجربة المسرحية يحدث تأثيرا على القضايا التي تهم السلطة والمجتمع بمختلف شرائحه حيث يشترك الأداء الفني الإبداعي مع العمل السياسي وعرض الأوضاع والقضايا السياسية في نفس الوقت مع حفاظ المسرح على جماليته في العرض والأداء. [1]

نماذج المسرحيات سياسة:

السلطة: مسرحية في انتظار نوفمبر جديد للجندي خليفة مسرحية اجتماعية سياسية في أربع فصول، وتطرح العلاقة بين الشعوب والمسؤولية بسط فيها الكاتب صورة المجتمع الجزائري بعد الاستقلال، وحاجته الملحة إلى تدارك الأمر والقيام بثورة جديدة تشبه ثورة نوفمبر 1954 م..... كشف الستار عن النظام بجهازيه الإداري والعسكري وفي حوار

[1]– عبد الرحمان علوش ، عيسى رأس الماء ، توظيف الإيدلوجيا في المسرح الجزائري مسرحية الجواد ل عبد القادر علولة ، مجلة النص ، جامعة احمد بن بلة وهران ، المجلد 07، العدد 01 ، 2020م، ص 27–29.

طويل بين مواطنين يسرد لنا الكاتب حقيقة برزت على السطح مباشرة بعد الاستقلال وهذا الحوار يوضح الأزمة في سبل الثورة والتغيير والمهمة المنوطة بالنخبة والمثقفين[1].

التهميش: يعتبر عبد القادر علولة واحدا من الكتاب المسرحيين الذين حملوا على عاتقهم هموم الشعب الجزائري وقضايا المجتمع في كل ما شهده من تشتت وتمزق، كما كان أكثر تأثرا بالأحداث والوقائع السياسية التي شهدتها البلاد ، وتعتبر مسرحية الأجواد نسيجا من الأفكار والايدولوجية الاجتماعية ومن هذه الأفكار والقضايا جعل منها الكاتب مشهدا عن حالات و ظواهر اجتماعية مختلفة يعيشها أفراد المجتمع حيث ورد التهميش في مسرحيته في الأغنية التي نجد القوال يقول في بعض العبارات من الأغنية: لعلال الزبال علال الزبال ناشط ماهر في المكانس حين يصلح قسمه ويرفد وسخ الناس..... يمر على الشارع الكبير زاهي حواس باش يمرح بعد الشقا يهرب شويا للوسواس الصبحيات على الحزام والخطوة خفيفة زايد يضحك والناس منو خايفة، وفي مشهد الحبيب ربوحي والعساس تظهر هذه القضية وقضايا أخرى خدمة مصالح المجتمع رغم العوائق يظهر هذا في قضية حديقة الحيوانات التي كانت همه الوحيد حيث عمل على حل مشكلة الحيوانات التي طال بها الإهمال، وقد غامر وعمل على إحضار القوت لها

[1]– صالح مباركية ، المسرح في الجزائر ،دار بهاء الدين للنشر والتوزيع ،قسنطينة ،ط02 ،2007، ص 220، 221

حتى أنها أصبحت متعلقة به وقد وردت فكرة الحقرة والتهميش على لسانه في الحوار التالي :

العساس: شوف قتلك أوقف..... تخطوي خطوة زايدة نرمي عليك الزرواط

الحبيب:إذا ترمي علي الزرواط من ثم ربما ما تمكنيش تمعني وتجيبها في الزرافة اللي راهي ورايـة و إذا جرحت الزرافة تباسي يا محاينك..... خبزتك تفرفر..... وبعدها يواصل كلامه حين يقول "انا ما علياش الزرافة ملك للدولة يا محاينك "وكان الحبيب من خلال هذه العبارة يبين التهميش الذي يعاني منه الفقراء الذين لا تمنحهم الدولة أي قيمة أوأهمية وفي المقابل فإن حيوانات مثل الزرافة ينال أهمية وقيمة أفضل من الإنسان وقد بين علولة على لسان العساس قضية الإهمال وتهاون السلطات في أداء مهامها وخدماتها إلى درجة أن الحيوانات لم تسلم منها وقد أصدرت تلك القوانين التعسفية التي تتدخل حتى في غذائها[1] .

العساس:..... القانون يمنع هذا الشيء كل بيطري موصي..... لي راه يعطي اللحم للهوايش ناوي يرهجهم..... هوايشناموالفين بالخضرة الخام والنخالة الغاملة

[1]عبد الرحمان علوش .عيسى رأس الما ء ،توظيف الايدولوجيا في المسرح الجزائري مسرحية لجواد عبد القادر علولة ، ص 31-32.

وهذا يعري الوضع الذي يعيشه المواطن وحتى الحيوانات لم تسلم منه من معاناة وضيق العيش وعدم القدرة الشرائية وغيرها من الضغوطات على الشعب[1]

[1]–عبد الرحمان علوش .عيسى رأس الماء ،توظيف الايدولوجيا في المسرح الجزائري مسرحية لجواد عبد القادر علولة ، ص 33.

الفصـل الثـــالث:النـــص المســرحي

أولا: النص المسرحي استلهام التاريخ

النص المسرحي قبل الثورة.

النص المسرحي أثناء الثورة .

المسرحية الشعرية الجزائرية.

العناصر الأساسية في النص المسرحي .

ثانيـا : تطـور الـنص المسـرحي ضـمن اسـتراتيجيات المسرح الجهوي.

مسرح قسنطينة الجهوي الاقتباس والنص الاجتماعي .

مسرح عنابة الجهوي عزالدين محجوبي مسرحية النقد.

مسرح وهران عبد القادر علولة

مسرح باتنة بين الأكاديمية و الفن .

مسرح بجاية ومحنة التأليف .

مسرح سيدي بلعباس مغامرة نحو التمييز.

الفصل الثالث: النص المسرحي.

النص المسرحي قبل الثورة:

سادت في هذه الفترة المسرحية التاريخية والدينية، وذهب معظم الكتاب إلى استلهام التاريخ لشحن الهمم وإثارة النصرة القومية للشعب الجزائري للعودة الى الماضي واستلهامه والاعتبار منه عن طريق الفن المسرحي.[1]

حيث مارس الشعب الجزائري عددا من الأشكال التراثية كالاحتفال بالمناسبات الدينية مثل المولد النبوي وعاشوراء وفيها كان يتم الذكر على شكل حلقات تجمع بين الراوي والمداح اللذين ينطلقان في مدح الرسول صلى الله عليه وسلم ويكون الإنشاد في شكل جماعي ومن الأشكال الشبيهة بالمسرح التي عرفها الجزائريون ومارسوها قبل معرفة الفن المسرحي "الحلقة "وهي عبارة عن تجمع دائري يتم في الساحة العامة يقف الراوي وسط الدائرة ويبدأ في سرد قصص البطولات والأساطير، ويشكل المدح من أبرز الأشكال التراثية وهو عبارة عن شخص يجوب الأسواق الشعبية يقوم بمدح الشخصيات الشهيرة وتقليد الأصوات والعادات والطبائع.

[1]– صالح مباركية ،المسرح في الجزائر ، ص91 .

وتذهب سعاد محمد خضر إلى أن الاستعمار الفرنسي قد حارب تلك الظواهر المسرحية وضيق عليهم فسارع إلى محاربة الرواة والمداحين ورواد الحلقات التمثيلية وذلك بمطاردتهم وفض مجالسهم.[1]

وفي مسرحية المولد لعبد الرحمن الجيلالي حيث تدور أحداث هذه المسرحية المولد حول مولد المصطفى صلى الله عليه وسلم ومنطلقها هو اهتزاز عرش كسرى أنه شروان بفارس لمولده صلى الله عليه وسلم وسقوط شرفاته وقد صاحبه لفظ عرب وظواهر محيرة، كجفاف ماء بحيرة طبرية و انطفاء النار المقدسة في معبد الفرس التي لم تنطفئ منذ ألف سنة.... حيث سجلت المسرحية جملة الإرهاصات التي سبقت نبوة محمد صلى الله عليه وسلم وأخبار مولده وتداعياتها في بلاد فارس والعرب والروم فالمسرحية هي محاولة لتجديد العهد بالأمس حيث أنها تتناول ميلاد النبي والتي تعني بزوغ الحق والعدل والحرية والإسلام وبداية انهيار الظلم والباطل والطغيان الذي يوحي للاستعمار الفرنسي، وبداية انهياره ورحيله من الديار الجزائرية كما يعني ميلاد الرسول الهداية سقوط المعتقدات البالية والخرافات وكل المظاهر المتفشية في المجتمع الجزائري في تلك المرحلة فقد أعطاها الجيلالي بعدا وطنيا سياسيا ، كما يصور فيها مرارة المستعمر الذي سيزول وكان ينذر العدو الفرنسي بقرب أجل رحيله في ربط سلس بين التاريخ والحاضر، كما ألف مسرحية

[1]– مباركة مسعودي ، المسرح الجزائري التأسيس والريادة ،ص684.

كانت بعنوان الهجرة والتي كانت هي الأخرى تتحدث عن هجرة الرسول مع أصحابه من مكة إلى المدينة ، وحال الكفار الذين حاولوا صدهم والقضاء على الدين الجديد الإسلام ، كما نجد مسرحية أخرى وهي مسرحية تاريخية أيضا عرفت بمسرحية "يوغرطة" لعبدالرحمن ماضوي سنة 1952 فقصة يوغرطة تاريخيا " تبين أنه تولى العرش بعد وفاة ابن عمه "ماسينيسا" إذ أبعد الوريثين الشرعيين هي مبسالوآذر بعل فقتل الأول وهرب الثاني إلى روما يطلب نجدتها لاسترجاع ملكه من "يوغرطة" وهكذا بدأت الحرب بين يوغرطة والرومان" فالمسرحية مليئة بالأحداث والمواقف المتنوعة التي تبرز شخصية يوغرطة هذا البطل المغوار الذي واجه الظلم والطغيان بكل قوة وإيمان وصبر وشموخ أمام التوسع الروماني ،لكن خونته وجواسيسه اتفقوا مع روما فقتلوه غدرا سنة 106 قبل الميلاد.[1]

والناظر للنصوص المسرحية الجزائرية يلاحظ أن الكتاب انطلقوا من فكر تحرري من خلال تعاملهم مع مستجدات التاريخ مما توجب عليه تشخيص الواقع برؤية متفردة من خلال توظيف احد الشخصيات التاريخية المخلدة للذاكرة الإسلامية، فنجد ذلك واضحا في أعمال أحمد توفيق المدني وتوظيفه لشخصية "حنبعل" القائد القرطاجي رمزا للحرية ومن هنا يبرز الكاتب صراع الشعب الجزائري مع الاحتلال الفرنسي، كل هذا مكن المدني و

[1]– صالح مباركية، المسرح في الجزائر، ص ص91، 94 .

بتكليف من الشيخ ابن باديس إلى الانشغال في موضوعات إحياء البعد التاريخي للشخصية الجزائرية ردا على محاولة الاستعمار الفرنسي لطمس الهوية.

ومن المسلم به أن توظيف التاريخ في النصوص المسرحية الجزائرية كان له أثر واضح في تحقيق ثلة من الأهداف التي تشخص لطبيعة الواقع الجزائري إبان الفترة الاستعمارية فارتكزت هذه الأهداف في تعزيز الروح القومية ومن ثم المحافظة على الهوية القومية ثم المحافظة على اللغة العربية وتعزيزها في نطاق الكتابة المسرحية التي اتخذت التاريخ عاملا لها كون جل المسرحيات كتبت وجسدت باللغة العربية الفصحى.[1]

ومن أبرز المسرحيات التي كانت في تلك الآونة نجد مسرحية علالو سنة 1926، مسرحية جحا وكذا مسرحية العباد والعفريت "فهي قصة مقتبسة من إحدى حكاية ألف ليلة وليلة " حيث تروي عبر 04 فصول وخمسة لوحات مغامرات ساحرة يقوم بها " خير الدين بحثا عن حبيبته ابنة الملك والتي اختطفها الشيطان فيحررها من أسره ثم يتزوجها".[2]

كما نجد أيضا "رشيد قسنطيني" والذي كان ممثلا هزليا نادر المثال ومؤلفا مسرحيا ومغنيا ومن مسرحياته المعروضة نجد "زواج بوبرمة وباب قدور الطماع "و "شد روحك "وغيرها

---

[1]– محمد ايدير، مسرحية التراث قراءات في نماذج تأسيس من المسرح الجزائري مجلة الأردن للعلوم ، المجلد 15، العدد 1ص، 156.

[2]–أحسن ثليلالي ، المسرح الجزائري والثورة الجزائرية دراسات فنية تاريخية ،ص 43 ، 44.

من المسرحيات إلى جانب المسرحي المعروف "محي الدين باشطارزي "التي كانت أعماله المسرحية أعمالا اعتمد فيها على اللهجة العامية ،حيث كانت تعالج قضايا اجتماعية من بينها مسرحية "على النيف" سنة 1934، "وهي مسرحية حول الزواج المختلط والذي تفشى في المجتمع الجزائري في تلك الحقبة حيث يدعو المؤلف إلى اجتناب هذا الزواج والعزوف على أنه حفاظ على الأسرة الجزائرية" [1] ومسرحية "فاقو" التي يدعو فيها الشعب إلى اليقظة من هذه الفوضى وتحمل مسؤولياته وتصرفاته كما اتجه الممثل والكاتب الرائد محي الدين بشطارزي إلى وجهة أخرى قوامها المسرحية ذات الأطروحة الأخلاقية التي كان يهدف من ورائها إلى ترسيخ الهوية العربية الإسلامية لدى المواطن الجزائري ولفت انتباهه إلى المفاسد والنقائص التي تخدش كرامته وتعكر حياته مثل إدمان الخمر والاتجار بالدين،وتعدد الزوجات [2]من خلال مسرحية "الجزائر وتونس "تدور إحداها حول العلاقات بين الجزائر وتونس وروابط الأخوة التي تجمع بين الشعبين منذ أمد بعيد"[3] فعليه يمكن القول بأن النص المسرحي في هذه الفترة قبل الثورة كان عبارة عن مسرحيات تحمل قضايا تاريخية ودينية واجتماعية حول الشعب الجزائري تبناها العديد من رجال المسرح

[1]– صالح مباركية ، المسرح في الجزائر ،ص87.

[2]– جميل حمداوي ،المسرح الجزائرينشأته وتطوره ،ص43.

[3]– صالح مباركية ،المسرح في الجزائر ص87.

في الجزائر أمثال "محي الدين بشطارزي" و "علالو" و"رشيد قسنطيني"..... وغيرهم فتركوا بصمة خالدة لكل متطلع لهذا الفن المسرحي.

النص المسرحي أثناء الثورة:

تعتبر مرحلة الثورة التحريرية من أهم المراحل بالنسبة للمسرح الجزائري ،وظهور العديد من الفرق التي أصبحت شريكا متعاونا مع الثورة فنجد الفرقة الوطنية لجبهة التحرير الوطني التي أدت "دورها الفني بكل وفاء وإخلاص لمبادئ الثورة في التعريف بالقضية الوطنية في الخارج ، وإسماع صوت المجاهدين الذين كانوا يقاومون أعتى قوة وأقواها في تلك الفترة " [1] فإذا كان المسرح قبل الثورة التحريرية قد عبر عن الهوية الوطنية والظروف التاريخية والسياسية للمجتمع الجزائري والرغبة في الإطلاع وتوعية الشعب وتنبيهه في قالب كوميدي فإنه قد "لعب المسرح الجزائري أثناء الثورة التحريرية دورا هاما شحذ الوعي الوطني والتعريف بالقضية الجزائرية للرأي العام العالمي ، وأثار مجموعة من الأسئلة تتعلق بمصادر الأعمال المسرحية ومضامينها على كافة الأصعدة السياسية و والاجتماعية والثقافية "[2] من خلال العروض المسرحية التي كانت تمثل على خشبة المسرح في طابع يدهش الجمهور وذو منفعة خاصة فكان الغرض

[1]– صالح مباركية ، المسرح في الجزائر ،ص 161.

[2]– أحسن ثليلاني ، المسرح الجزائري والثورة التحريرية ، ص 88.

منه هو "المشاركة مع الثورة والعمل على إبرازها بأعمال فنية يكون المنطلق فيها الكفاح ومقاومة الاستعمار " أثناء الثورة اضطر المسرح الجزائري الخروج بالثورة التي كانت الوحيدة من أجل إرجاع مكانة السيادة الوطنية إبان الحرب من المستعمر الفرنسي فما أخذ بالقوة لا يسترجع إلا بالقوة وهذا ما جعل الفن المسرحي يتطور إلى أبعد حدود من خلال ظهور نوع من النصوص المسرحية عرف بالنص النضالي الذي يتحدث عن النضال والعمل على نشر الوعي وضرورة الجهاد حتى الموت، فكان يحمل رسائل في طياته وعروض مسرحية لا سيما أن المسرح هو المرآة العاكسة لهموم المجتمعات و الملاحظ أن هذه النصوص كتبت خارج الوطن ، خاصة في تونس لأن أصحابها كانوا إما طلبة وإما لاجئين وإما أعضاء في الفرقة الفنية لجبهة التحرير.[1]

أثناء الثورة اضطر المسرح الجزائري للخروج إلى الخارج كفرنسا وتونس لإتمام رسالته النضالية والتحول مباشرة إلى استلام قيم الثورة ومبادئها وظهرت مسرحيات منها "نحو النور" و"أولاد العربية"لحميد رايس" والخالدون" و"دم الأحرار" لمصطفى كاتب، ولا شك أن التغيير من هذه المسرحيات قد كتب باللغة الفصحى وبعضها كتب بالعربية العامة.

وكتب ولد عبد الرحمان كاكي مسرحية "دم الحب" سنة 1953 ومسرحية الشبكة سنة 1957 والسفر والكوخ سنه 1958 والقراقوز سنة 1960.

[1]– صالح مباركية ، المسرح في الجزائر ، ص 160– 163.

ومعظم هذه المسرحيات كانتتصب في الميدان الثوري كما للثورة التحريرية وتعريف بها وبالقضية الجزائرية وعدالتها، ومعنى ذلك أن المسرحية التاريخية قد توقفت أثناء الثورة لظروف موضوعية تتمثل بالواقع الجديد الذي فرض أسلوبا معينا ومضمونا جديدا. [1]

المسرحية الشعرية في الجزائر.

تعد المسرحية الشعرية نوعا متميزا من أنواع المسرحية ارتبط ظهورها بظهور الفن المسرحي نفسه وتطور عبر الزمن متخذا مواضيع مختلفة باختلاف الحياة نفسها، مبرزا مقدرة الشاعر الفنية القائمة على البعد الإيقاعي وما يوفره من دلالات ،ومؤكدة ميلاد نوع فني طريق ناتج عن تزاوج جنسين ينفرد كل واحد بخصوصيات وجماليات معينة هما : المسرحية والشعر فالمسرحية الشعرية هي "تسمية يقصد بها المسرحية المكتوبة أو بلغة نثرية لها طابع شعري ، وتستخدم اليوم للتمييز بين المسرح المكتوب شعرا والمسرح المكتوب نثرا" [2]

ولها العديد من الخصائص التي تتميز بها من بينها توظيف الرمز في مضمونها وذلك لما يحمله من دلالات متعددة لذلك اتكأ بعض شعراء المسرحية المعاصرة على الرموز

---

[1]–وهيبة صدوق ، كريمة سابو ، المسرح الجزائري ودوره في المقاومة الثورية للاستعمار الفرنسي 1926 م و 1945 م مسرحية بلال بن رباح أنموذجا ، مذكرة لنيل شهادة الماستر في اللغة العربية وآدابها ،2018م،ص46.

[2]– موسى كراد ، حضور المسرح الشعري في الجزائر " تجربة محمد العيد آل خلفة نموذج مجلة الباحث – المدرسة العليا للأساتذة الشيخ مبارك الميلي –بوزريعة ، ع1،ص101.

للتعبير عن ما يريدون التعبير عنه وهذا من خلال استعمال اللغة "فاللغة في المسرحية الشعرية وسيله تتصف بصفات كثيرة أهمها أنها تتناسب مع عناصر العمل المسرحي كالجوار والصراع والشخصيات"[1]

أما عن الحديث عن المسرحية الشعرية في الجزائر ونشأتها فقد بدأت تظهر مسرحيات في المدارس والنوادي من خلال "إقامة المهرجانات الخطابية والحفلات بالمناسبات الدينية" [2] هذا إلى جانب ذهاب "علالو" إلى الطرب والغناء حيث يقول في مذكراته " وخلال هذه السهرات خطرت لي فكرة أن أبث في تلك الحفلات الموسيقية شيئا من المدح بتقديم نوع من المهازل العسكرية عن طريق الرماة الجزائريين، غناء ومونولوجات" [3] أما محي الدين باشطارزي " فلمع نجمة بين مطربي زمانه، فأكسبه صوته الساحر الصداح شهرة واسعة وقد ظل إلى سنة 1932 منشغلا بالغناء وحده ولا سيما الغناء الأندلسي منه"[4] إلى جانب رشيد قسنطيني وكلهم قدموا عروضا غنائية وفكاهية تتخللها الكثير من

---

[1]– موسى كراد، حضور المسرح الشعري في الجزائر "تجربة محمد العيد ال خليفة "انموذجا ،ص107.

[2]– صالح مباركية ، المسرح في الجزائر ، ص37.

[3]–المرجع نفسه ،ص62.

[4]– المرجع نفسه ، ص65.

الموسيقى المشفوعة بالرقص والضرب على الطبل ذات "مواضيع اجتماعية واقعية بنبرة الغناء والفكاهة بتوظيف العامية الجزائرية".[1]

بالإضافة إلى العروض التمثيلية الشعبية التي تجمع بين الأداء الحركي والغناء الموسيقي التي كانت تقدم في الأعياد والمناسبات مثل أيام باشطارزي بالأدوار الرئيسية والتي تعتمد على الغناء بالدرجة الأولى والفكاهة كما لا يمكن نسيان دور الفرق المسرحية العربية التي زارت الجزائر مثل فرقة عز الدين المصرية سنة 1922 التي عرضت تجربتها في الجزائر فحازت على رضا الجمهور ففاق نجاحها نجاح فرقه جورج الأبيض فمسرحيات الفرقة تحتوي على أغاني جميلة أطربت الجمهور الجزائري لا سيما أن الشعب الجزائري هو شعب مسلم يميل إلى الهدوء وهذا من خلال "حياتهم الرغدة الآمنة محفوظة بالغناء والرقص وموائد الأكل ومجالس الطرب ولنا في قصور المدن وبيوتها اصدق مثال على ذلك"[2] غير أن البداية الفعلية للمسرحية الشعرية في الجزائر تعود إلى الثلاثينيات من القرن الماضي، انبثاق من لدن بعض أدباء من خلال أعمال مسرحية من بينها مسرحية" بلال بن رباح "لمحمد العيد ال الخليفة فهي "المسرحية الشعرية الأولى في الأدب الجزائري الحديث وهي أول ظاهرة أدبية لفتت انتباه النقاد الجزائريين" كتبت سنة1938 فاستوحت مادتها من التاريخ الإسلامي ليسلط الضوء على إحدى شخصياته

[1]– جميل حمداوي ، المسرح الجزائري نشأته وتطوره ،ص43.

[2]– صالح مباركية ، المسرح في الجزائر ، ص33.

وهي شخصية الصحابي الجليل" سيدنا بلال بن رباح رضي الله عنه، مؤذن رسول الله صلى الله عليه وسلم وخازنه وأحد سادات الحبشة و أحد السبعة الذين هم أول من أظهر الإسلام" لنتخذ من سيرته رمزا للصبر على الكفر والظلم وقد اعتبر النقاد مسرحية "بلال للشاعر محمد العيد"أول نواة شعرية استلهم فيها التاريخ العربي الإسلامي وحاول أن يجسد موقف الصحابي المشهور بلال الذي تحمل في سبيل العقيدة ما لم تحمله سوى القليل من المؤمنين لما يعتنقون من مبادئ بالإضافة إلى الأسلوب الذي كتبت به في فترة متقدمة جدا [1].

وهو أسلوب شاعري يراعي فيها المعاني التي ترمز إليه مواقف بلال بين جلاديه ومضطهديه ليدعوا من خلال ذلك الشاب الجزائري إلى اقتفاء اثر الأسلاف ومقاومة المستعمرين بالصبر والنضال من أجل الوطن والعقيدة".[2]

و من الآبيات الشعرية التي تبرز قوه العزم الذي كان يتحلى به "بلال بن رباح" نجده لدى الشاعر في مسرحيته في قوله "بلال :

أحد أحد أحد أحد

سبحانه هو الصمد

---

[1]– صالح مباركية ،المسرح في الجزائر ،ص90.

[2]– موسى كراد، حضور المسرح الشعبي في الجزائر " تجربة محمد العيد آل خليفة انموذجا ، ص112.

لا والد ولا ولد

أحد أحد أحد أحد"[1]

فهذه الأبيات الشعرية تحمل مدلولات ومعاني كثيرة أعطت وصورت النموذج الإنساني في الصبر رغم العذاب والهوان المسلط على الإنسان في سبيل إيمانه ومعتقداته ودفعه الثمن حياته مقابل دينه إذ يمكن القول بأن مسرحية" بلال بن رباح" هي أول نموذج للمسرحية الشعرية الناضجة فنيا في الجزائر لتأتي بعد ذلك مسرحية "رواية الثلاثة لمحمد البشير الإبراهيمي "سنة 1941 وهي" أرجوزة تمثل حالة ثلاثة من الأساتذة وكان لهم شيخ يجلونه ويكرمونه ثم حالت الأيام بينهم فنسى الأساتذة الثلاثة شيخهم"[2] كتبها الإبراهيمي حين أجبر على الإقامة أثناء الحرب العالمية الثانية "وهي تقع في 877 بيتا وهي ثلاث جلسات هي بمثابة فصول مسرحية شخصياتها المحورية "عبد الحفيظ الجنان محمد بن العابد الجيلالي وسعيد بن حافظ" [3] فموضوع المسرحية كان موضوع اجتماعي حول الصداقة والإخوة والوفاء بطريقة هزلية وفكاهية، كما كشفت المسرحية عن قضايا أخرى تتمحور حول الثقة بين رجال الدين والمثقفين والأدباء في طالب إصلاحي، والتفكير في رد الجميل والخير وعدم نسيانه مهما طالت أو قصرت مدته، ليغيب التأليف بعد ذلك

[1]– صلاح مباركية، المسرح في الجزائر، ص152.

[2]– المرجع نفسه ،ص 94.

[3] عفاف بوصلاح ، المسرحية الشعرية في الجزائر ، دراسة فنية لأوبريت "حيزية " غنائية امرأة في الجزائر ، كلية الأدب واللغات ، جامعة 8 ماي 1945، قالمة ،2018،2019، ص16 .

عقودا طويلة حتى سنه 1988 ، وتعترف سامية بوعلاق بهذه الصعوبة فتقول "وهكذا وجدنا أنه من الصعب علينا إيجاد أول نص بمفهومه الجديد في الجزائر... فكان أن عثرنا في نتاج محمد الأخضر السائحي على مسرحية شعرية قد يكون لها الفضل والأسبقية تحمل عنوان" **الراعي** "وهي تحتوي على الكثير من الغناء وذلك في كتابه الذي يحمل عنوان "الراعي وحكاية الثورة" والذي تم نشر سنه 1988"[1]. وهذا يدل على أن هذا النوع من المسرحيات كان قليلا جدا ولا يعبر عن حاجة المجتمع.

من هنا يتبين " أن رصيد الجزائر من المسرح الشعري قليل جدا، هذا إذا استثنينا طبعا ما سماه أصحابه أوبرات، نصان كتبا قبل الاستقلال، بل قبل الثورة التحريرية، ولكنهما ظهرا في فترة انتعش فيها الفعل الإصلاحي كثيرا ، وقامت جمعية العلماء بجهد جبار ليس على مستوى التعليم فحسب على مستوى الأدب شعرا ونثرا ومسرحا موجها للكبار والصغار، وباقي النصوص كتبت بعد الاستقلال غير أن الجزائريون انتظروا خمسين سنة أخرى ليواصلوا الكتابة في هذا الجنس"[2]

[1]– موسى كراد، في الاوبريت في الأدب الجزائري " حيزية" ل عز الدين ميهوبيأنموذجا، مجلة الإشكالات في اللغة والأدب ، المركز الجامعي عبد الحفيظ بالصوف – ميلة الجزائر ، م1. ع1، 2021، ص 398.

[2]–عز الدين جلاوجي ، بنيةالمسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر ، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة المسيلة ، 2008–2009، ص27.

وكخلاصة يمكن القول بأن أول مسرحية شعرية في الجزائر كانت مسرحية "بلال بن رباح" للشاعر الجزائري محمد العين أل خليفة سنة 1938 ثم تلتها مسرحية "رواية الثلاثة" لمحمد البشير الإبراهيمي، فالمسرح والشعر جنسان تربطهما علاقة وطيدة منذ القدم وهو ما أسفر عنه ظهور جنس جديد عرف باسم المسرحية الشعرية.

العناصر الأساسية في النص المسرحي.

الشخصية: تعتبر الشخصية من أهم العناصر الأساسية في النص المسرحي ولا يمكن تصور نص مسرحي بدون شخصيات لأنها هي الإطار المحوري الذي بفضله تتم كل الأحداث المسرحية فهي "تعد أهم ما في المسرحية كلها، لأنها المصدر الذي تنبع منه جميع الأفعال وعلى تصرفاتها تقوم العقدة ".[1]

فالعمل المسرحي يكشف عن مضمونه ويعبر عن أفكاره وهذا من خلال تفاعل الشخصيات وتصارعها " فعالم المسرح صورة للعالم الكبير لا عزلة فيه ولا حياة فنية للمسرحية ما لم تتفاعل الشخصيات "[2] وهذا التفاعل هو الإطار او الحيز الذي تنمو فيه أحداث المسرحية،ولذلك يحرص المسرحيون على رسم الشخصيات وإعطائها دقة ووضوح

[1]– أحسن ثليلاني ، المسرح والثورة التحريرية ، ص 180

[2]– محمد غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث ، دار النهضة مصر للطباعة والنشر و التوزيع – القاهرة 1997، ص468.

أثناء عرضها "حتى تكتسب تلك الشخصيات طابع النموذج البشري ،وأصبح لها وجود مستقل، وكأنها شخصيات تاريخية لا مجرد شخصيات روائية محبوسة داخل الأعمال الأدبية التي صورت فيها "[1] وتنقسم الشخصية في العمل المسرحي إلى ثلاثة أبعاد وهي " البعد الجسمي والبعد النفسي والبعد الاجتماعي"[2] ويمكن إعطاء شرح مبسط لهذه الأبعاد فالبعد الجسمي هو المظهر العام التي تظهر به الشخصية مهما كانت نوعية هذه الشخصية (إنسان – حيوان) ويتمثل في السلوك الخارجي وشكله، أما البعد النفسي فهو كل ما يتعلق بالأحوال النفسية و الفكرية بعدها يأتي البعد الاجتماعي ويشمل الظروف الاجتماعية وعلاقة الشخصية بالآخرين، لذلك "فإن هذه الأبعاد هي أساس البناء الفني للشخصية وعلى المبدع مراعاة هذه الجوانب وتقديرها ،ويعود الاهتمام إلى مدى وجود الشخصية داخل النص وتحركها وفق العلاقات التي تربطها بين الشخصيات الأخرى تميزها عن بعضها فهناك شخصيات بسيطة وأخرى معقدة، وينظر إلى كل شخصية بصفاتها الذاتية الفردية وأن رسم أي شخصية يعتمد أساسا على فهم الشخصية وقدرتها على أداء تصرفاتها في ظروف محدد ة ومعينة"[3] بمعنى أنه يجب على المبدع أن يربطها ربطا وثيقا بنمو الأحداث وإلا فلن تكون له أي قيمة فنية ، فالمسرحية هي العمل

---

[1]– أحسن ثليلاني ، المسرح والثورة التحريرية ، ص180.

[2]– المرجع نفسه , ص180 .

[3]– صالح مباركية ، المسرح في الجزائر ، ص278.

الأدبي الوحيد الذي يتطلب فيه تعدد الشخصيات كثيرة لأنه بدونه تصبح أحداث المسرحية مملة، إذ يمكن بأن الشخصية هي العنصر الرئيسي في الأحداث أو بتعبير آخر هي "الوجه المستعار الذي يظهر به الشخص أمام الغير".[1]

ب. الحبكة:

الحبكة في المسرحية هي " البناء المسرحي وهي ترتيب خاص للأحداث، وفق تنظيم معين وتوزيع محكم للفضاء، وتحديد دقيق للشخصيات وما تنطق به من جوار بحيث تتخذ معالمها بفضل تلك الحبكة ويتحقق هدف المؤلف من تأليف المسرحية أي إثارة الانفعالات والأفكار"[2] وقد يعني البعض" بأن الحبكة هي مجرد قصة في المسرحية وهذا خطأ في فهمه أرسطو، ولكن تعني التنظيم العام للأجزاء المسرحية ككائن وأحد قائم بذاته ، فهي عملية شبه هندسية لربط أجزاء المسرحية بعضها ببعض ومنها الشخصيات ،الحوار، الأحداث"[3]وهذا يعني أن تكون الأحداث ملتزمة بضرورة وجودها في المسرحية فالحبكة تشمل بداية ووسط ونهاية، فالبداية هي الشيء الذي من الضروري أن لا يسبقها

---

[1]– صالح مباركية ، المسرح في الجزائر ،ص277.

[2]–بن ايوب محمد ، العناصر المسرحية الأدبية والفنية من النص الدرامي إلى النص المسرحي ، مجلة الذاكرة، المجلد عدد، جامعة ورقلة ، ع03 ،ص161 .

[3]– عادل الناوي ، مدخل الى فن كتابة الدراما ، نشر وتوزيع مؤسسات ع. عبد الكريم عبد الله ، تونيس ط1، 1987،ص60.

شيء، أما النهاية فهي البداية تماما فهي تدل على أن هناك شيء قد سبقها وفي نفس الوقت لا يمكن أن يتلوها شيء آخر، أما الوسط فهو يقع بين الاثنين(البداية والنهاية) أي هو الجزء الذي يسبقه شيء ويأتي بعده شيء أخر وتتميز الحبكة الدرامية بمزج عدد من الجمل البنائية العديدة " مثل:

ا- التقديمية الدرامية أو العرض ب- نقطه الانطلاق

ج- الحدث الصاعد د-الاكتشافات

هـ-التنبؤ أو التلميح و- التعقيد

ز-التشويق ح-الأزمة

ط-الذروة ي-الحدث الهابط

ك-الحل[1]

ويمكن القول في الأخير بأن الهدف الأساسي للحبكة هو "إثارة عواطف الجمهور إلى أقصى حد ولكي تتسم الحبكة بأنها جيدة يجب أن تكون قوية وتربط بين الأحداث كما

[1]- عادل الناوي ، مدخل الى فن كتابة الدراما ، ص61.

يجب أن تكون مقنعة، وعلى قدر جيد من البناء السليم، وأن تتضمن القيم التي تهم الجمهور" .[1]

ج- الحوار:

إن السمة الرئيسية للمسرحية هي أنها تعتمد على الحوار، وليس على السرد في تجسيد الشخصيات والفعل فالحوار الدرامي "هو الشكل الأساسي للتعبير، ويتم بين شخصين أو أكثر ويتطور حسب التطور الدرامي وحسب مرحلة الصراع والتوتر في الفعل المسرحي، وأيضا يتوقف على مقومات الشخصية المسرحية"[2] فالحوار هو الأداة التعبيرية الأساسية، لأن الممثل لا يستطيع أن يعبر عن الموقف إلا بالحوار الذي يدور بين الشخصيات سواء أكان حوارا ثانويا أم رئيسيا "فالحوار المسرحي فعل من الأفعال به يزداد المدى النفسي عمقا أو الحث المسرحي تقدما للامام"[3] فبفضل الحوار يكون هناك ترابط وتسلسل في

---

[1]- محمد عبد الحليم السيد سرور ، وليد مبروك عبد المجيد ، السمات الفنية للمسرحية المقدمة لطلاب التعليم الأساسي ، مجلة العلمية لكلية التربية النوعية ، المجلد 1 ، العدد23، 2020م ،ص39.

[2]- محمد عبد الحليم السيد سرور، وليد مبروك عبد المجيد، السمات الفنية للمسرحية المقدمة لطالب التعليم الأساسي ،ص43.

[3]- محمد غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث، ص613.

الأحداث والوقائع التي تجري في النص المسرحي هذا لأن " الحوار هو أوضح جزء في العمل الدرامي وأقرب إلى أفئدة الجماهير وأسماعهم، ويعبر له الكاتب عن فكرته ، ويكشف به عن الأحداث المقبلة والجارية في مسرحية، وعن الشخصيات ومراحل تطورها"[1] ولكي يكون الحوار مقنعا لابد أن يبدو طبيعيا "والحوار يقوم بمهمتين يؤديان إلى تطور الحدث، فهو أولا يؤدي إلى تطور الموقف الذي يعالجه منظر ما .وهو ثانيا يشير إلى التطور في المنظر اللاحق ويوحي به، وأن لم يفعل توقفت المسرحية وجمدت وشعر المتفرج بالملل"[2] هذا يعني أن الحوار يعمل دائما وأبدا على تطوير الموقف وعلى الإشارة للتطورات اللاحقة، وينقسم الحوار إلى قسمين- الحوار الداخلي والحوار الخارجي، فالحوار الخارجي" يدور ضمن إطار مشهدي في المسرح ،والمشهدية في المسرح تقدم الحوار في إطار يثير الاهتمام لأن المشهد يحتل مكان محترم من حيث كونه أكثر الوسائل استعدادا للاثارة الاهتمام والتساؤل"[3] أما الحوار الداخلي فهو عكس الخارجي أو

---

[1]- عادل الناوي ، مدخل إلى فن كتابة الدراما ،ص28 .

[2]-رشاد رشدي ، فن كتابة المسرحية ، الهيئة المصرية للكتاب ، دط ، القاهرة .مصر ،1998 ،ص50-51.

[3]- قيس عمر محمد ، البنية الحوارية في النص المسرحي " ناهض الرمضاني أنموذجا ، دار فيداء للنشر والتوزيع - عمان 2011،ط1، 2012م ،ص40.

بتعبير أدق "هو نمط تواصلي لكنه لا يستدعي وجود الأخر، بل هو حوار من جهة واحدة ويوجه إلى الداخل ليبلور موقف الذات اتجاه أشياء لا تظهر في الحوار الخارجي"[1]

وتكمن وظيفة الحوار في ثلاث وظائف وهي "أولاها: السير بعقدة المسرحية أي تقدمها أو تدرجها وتسلسلها، وثانيها :الكشف عن الشخصيات وثالثها مساعدة التمثيلية من الناحية الفنية أثناء إخراجها "[2] وبالتالي يمكن القول بأن الحوار هو الجوهر البارز، حيث أن غيابه يجعل العمل المسرحي متجمدا وممملا للمشاهد، فلا وجود لمسرحية دون الحوار لأنه هو عجلة نمو الأحداث والشخصيات والوقائع.

اللغة :

تعد اللغة أكثر الوسائل استخداما في تفاهمات الناس وتعبيرهم عن مكونات نفوسهم فهي عامل جمع وتوحيد ومن ثم أساس التواصل والرباط التمكين الذي يجمع العلاقات بعضها ببعض، فقد ارتبطت اللغة بالمسرحية ارتباطا وثيقا فاللغة في النص المسرحي هي" تلك اللغة التي تجمع بين بلاغة الفصحى وجمال تعبيرها وبساطة الدارجة ووضوحها ، وهي لغة مهذبة بعيدة عن التعقيد والابتذال "[3] وهذا يعني أن تكون اللغة في المسرح مزيج بين

---

[1]– قيس عمر محمد ، البنية الحوارية في النص المسرحي " ناهض الرمضاني أنموذجا ، ص40.

[2] عادل الناوي ، مدخل إلى فن كتابة الدراما ، ص33.

[3]–أحسن ثليلاني ، المسرح الجزائري والثورة التحريرية ، ص20

الدارجة وهو كلام الشائع والمتداول بين الناس والكلام المهذب الذي يكون باللغة العربية الفصحى في قالب لغوي.

فاللغة المسرحية ابتعدت عن الخطابة والشاعرية الموجودة في الفنون الأدبية هذا لأنها تحمل شخصيات عاطفية وفكرية في صورة مكثفة فهي توحي بالواقع ولا تمثله حرفيا، فاللغة هو ذلك الأسلوب الحواري الذي يجري بين الشخصيات في قالب تواصلي مليء بالحيوية والتعبير والتفكير فالمؤلف المسرحي قبل كتابته النص المسرحي عليه أن يلتزم بشروط ومن بينها الابتعاد التام عن استعمال اللهجات المحلية غير السائدة وتفكير في لغة الشخصية مما يعكس الحياة إلى المسرح والالتزام بلغة التي تجمع بين الفصحى والعامية، إذا فاللغة المسرحية تحتوي على ذوات جمالية فهي ليست كلام الشارع الذي يجلب الضحك ولا هي لغة القواميس، بل هي لغة مهذبة بعيدة عن الثرثرة والقذف لان للخشبة قدسيتها حيث أنها تقابل جمهور له كرامته وله حساسيته ، [1]وتبقى مسألة اللغة في النص ذات خصوصية متميزة عن بقية الأجناس الأدبية الأخرى بوصفها تتفاوت في نبرة الخطاب، وبلاغته تبعا لطبيعة المتلقي والمستويات اللغوية والاجتماعية التي تحقق التواصل والتفاعل مع هذا المتلقي، فلا يتحقق وجود الإبداع المسرحي إلا عن طريق لغته، فاللغة هي الركيزة الأساسية التي تحدد ما إذا كان العمل جيد أم عملا ناقصا، لأنها تعتبر همزة وصل بين الجمهور والعرض المسرحي الذي يقام على خشبة المسرح.

[1]- احمد بيوض ، المسرح الجزائري نشاته وتطوره ، ص 207 .

تطور النص المسرحي ضمن استراتيجيات المسرح الجهوي.

1 – مسرح قسنطينة الجهوي للاقتباس والنصالاجتماعي:

يقع المسرح القسنطيني في وسط مدينه قسنطينة عاصمة الشرق الجزائري ويمتاز هذا المسرح بهندسته الرائعة مما جعله تحفة للسياح.[1]

أول عمل لهذا المسرح كان تحت عمل أدبي عرف بمسرحية" الطمع يفسد الطبع"التي اقتبسها نور الدين الهاشمي من أعمال "بان جونسون" عام 1974 حيث عالجت "ظاهرةاجتماعية سلبية بطريقة فكاهية ألا وهي ظاهرة الطمع"[2] التي تعتبر من أقبح الظواهر التي كانت منتشرة في وسط المجتمع الجزائري في تلك الآونة إن لم نقل بأنها لا تزال إلى يومنا هذا، أما العمل الثاني فكان في مسرحيات "حسناء وحسان" من تأليف" محمد بن قطاف "وإخراج السيد أحمد أقومي ولم يخرج هذا العمل هو كذلك عن الإطار الاجتماعي، وبعد ذلك حدث انفصال بين الفرقتين(بعدما كان مسرح قسنطينة متعاونا مع مسرح عنابة) مما جعل مسرح قسنطينة يتخبط في مشاكل التجهيز والاكتظاظ الذي لحق به لكن بعد 1976 استطاع أن يتغلب على تلك العراقيل التي واجهته من خلال تقديم عمل ناجح كان تحت عمل مسرحي في مسرحية" هذا يجيب هذا" حيث تناول

[1]– أحمد بيوض ، المسرح الجزائري نشأته وتطوره ، ص 207.

[2]– المرجع نفسه ،ص207.

موضوعه "الحياة العامة لأحد الأحياء الشعبية مشاكل الشباب، العربدة ، مشاكل السكن العائلة الجزائرية، الطب المجاني"[1] "حيث لقيت هذه المسرحية ترحيبا في أوساط الجمهور نظرا لموضوعها الاجتماعي وطريقة معالجتها الفكاهية، أما في سنه 1977 أنتجت الفرقة مسرحية "رحل السمسار" من إنتاج جماعي فكان موضوعها حول ظاهرة السمسرة في السوق السوداء ومدى انعكاساتها على القدرة الشرائية للمواطن

وفي سنه 1978 اقتبس علاوة وهبي مسرحية "اللي يفوت ما يموت" من مسرحية للدكتور عصام محفوظ في ماي 1978، غير أن المسرحية لم تحقق نجاحا بعكس ما كان متوقع لبعضها عن الواقع، بعد ذلك تطور المسرح وأخذ يتطلع إلى آفاق بعيدة حول التسيير المؤسسات وهذا ما تناولته مسرحية "الحال ما يدوم "حيث تناولت فيها التسيير الاشتراكي للمؤسسات والتغيرات ..... علاوة على انتقال سكان الريف من فلاحين إلى عمال في المؤسسات الاقتصادية "[2] والعديد من المسرحيات الأخرى مثل مسرحية "الصخرة" ومسرحية "غسالة النوادر" ومسرحية "دف القول والبندير" و"عيون الكلام "و"الدراويش" فكلها مسرحيات تناولت قضايا وهموم الشعب الجزائري وحاولت الدفاع عنه، مما جعل مسرح قسنطينة محل اهتمام الجمهور وأخذ بخطوة نحو التطور على مختلف الأصعدة والأنشطة الثقافية الأخرى.

---

[1]–عبد النور بليصق ، جماليات التلقي في المسرح الجزائري الحديث مسرح عبد القادرعلولة ،ص 22.

[2]–أحمد بيوض ، المسرح الجزائري نشأته وتطوره ،ص 208–209.

مسرح عنابة الجهوي عز الدين محجوبي :

من أبرز الأعمال المسرحية مسرحية" بوعلام زيد القدام "دراما إجتماعية سياسية ألفها وأخرجها سليمان بن عيسى سنه 1975 تعالج مسرحية بوعلام زيد قدام صراع الأفكار بين العقليات المتخلفة المتحجرة والفكر التطوري الحداثي والواقعي ومحاولة كلاهما سيطرة أفكاره على السلوكيات المجتمع و أن التصلب الذهني حظر على البشرية ....وكذلك مسرحيه يوم الجمعة الأريام دراما اجتماعية سياسية ألفها وأخرجها سليمان بن عيسى سنة1977 م وتعالج مسرحية يوم الجمعة خرجوا الأريام حب وجشع الأفراد ورغبتهم في التملك، واستعمال الحيل والتحايل لتهميش الآخرين.[1]

بعدها ألف سليمان بن عيسى مسرحية المحقور سنة 1978 حيث تطرقت إلى قضية الظلم الذي تتعرض له الزوجة والأبناء في العائلة الجزائرية، أما عند الحديث عن الإنتاج الجماعي فقط بدأ مرحلة الإنتاج الجماعي تخطو خطوة نحو الأمام من حيث الإنتاج والاقتباس فظهرت ثلاث مسرحيات وهي " على كرشو يخلي عرشو لجمال مرير ومحسن

[1]– نور الدين عمرون مسار المسرح الجزائري الى سنة 2000، شركة باتنيت باتنة الجزائر ،ط1 2006، ص 200-201.

عمار، عرضت عام 1980 "الفئران " "لجمال حمودة" اقتبسها عام 1980 وعرضت عام 1981 و"انتيك يالولاد " التي ثم عرضت في فيفري 1983"[1] .

فهذه المسرحيات عالجت في مضمونها بعض المشاكل التي كانت تواجه الفئة الشبانية المولعة بالحكايات الخرافية الباطلة والأحلام الخيالية البعيدة عن الواقع المعاش، فكان للإنتاج الفردي حصة الأسد بتقديم عروض مسرحية من بينها "التواصل لمحمد حلمي التي عرضت عام 1982 و"اللي دارها بيديه" ولكربوز محمد التي قدمت عام 1983 ثم "ضحكت مسجونة" لقبوش محمد العيد"[2] والعديد من المسرحيات التي تناولت التحولات التي شهدتها البلاد مثل مسرحيات "الزنقة" وعليه يمكن القول بأن العمل في مسرح عنابة كان عمل اجتماعي وعملا فرديا، فمسرح عنابة هو الآخر ترك بصمة راسخة من خلال تقديمه للعروض المسرحية وتنظيم مهرجانات وندوات والتظاهرات جعلته يحظى بمكانة في المسرح الجزائري.

مسرح وهران عبد القادر علولة:لقد كان عبد القادر علولة رائدا للمسرح في وهران حيث قدم العديد من المسرحيات ، أول مسرحية كانت في الموسم الأول عند الانفتاح عامي 1972 –1973 بتقديم عمل مسرحي عرف "بالمائدة " حيث تعتبر عمل

[1]– أحمد بيوض ، المسرح الجزائري نشأته وتطوه، ص 219.

[2]– المرجع نفسة، ص 220.

تعاوني في الكتابة والإخراج ، فقد تطرقت إلى " تطبيق الثورة الزراعية التي كانت في بدايتها حيث عرضت فقي العديد من التعاونيات ى والقرى الفلاحية الاشتراكية "[1] فمن من خلال هذه المسرحية استطاع علولة الذهاب إلى بعض القرى الفلاحية والاحتكاك بالفلاحين والحديث عن واقعهم وأحوالهم فقد كانت المسرحية قريبة من بعض الترا ث الشعبي بعد ذلك طلب هؤلاء الفلاحين من علولة تقديم مسرحيات أخرى تحمل الثقافة الشعبية وتوظيف التراث الأمر الذي أسفر عن ميلاد مسرحية باسم المنتوج والتي تحدثت عن النظام الاشتراكي الذي طبقته الجزائر سنة 1972، أما في الموسم الثاني فقد تغيرت الموضوعات المسرحية التي كانت سائدة بين الجمهور وانتقلت منى الإنتاج الاجتماعي إلى الإنتاج الفردي مثل مسرحية " الحساب تلف" من تأليف " وجوطي بوعلام ومسرحية الرهان من تأليف عباس لخضر ، وفي المقابل قام عبد القادر علولة وبن محمد بتأليف مسرحتين سنة 1975 تحت عنوان " حمام ربي وحوت ياكل حوت " مكن خلال تناولهما موضوع الصيد وتجارة السمك ، أما عبد الرحمان كاكي فقد قام هو الأخر بتأليف عمله " ديوان الملاح بعدها أنجز علولة عمله الممتاز والذي اشتهر به وعرف بثلاثية الرائعة والمتمثلة في الأقوال ، الأجواد والأيتام مسرحية الأقوال هي" مسرحية اجتماعية من ثلاث لوحات تتناول في مضمونها قضية العمال وهمومهم ونضالهم من أجل تحقيق

[1]– أحمد بيوض ، المسرح الجزائري نشأته وتطوره ، ص 238.

حقوقهم المشروعة ومحاربة الطفيلين من الانتهازيين الذين سعوا لتحطيم أمالهم وأحلامهم في النظام الاشتراكي وحفظه لكرامة العامل[1]" أما مسرحية الأجواد والتي كانت تعتمد على أسلوب اللوحات حيث قسمهم فكانت تضم " علال الزبال وهو الربوحي الحبيب ..... وقدور المنصور في اللوحة الثانية والثالثة وبينهما شخصيتان ثانويتا هما عكلي ومنور[2] " فالربوحي هو العامل في البلدية الذي يتعاطف مع الحيوانات ويحبهم ، أما اللوحة الثانية فكانت تظم كل عكلي ومنور فعكلي عرف بالهجرة والنضال ، أما اللوحة الثالثة فكانت تحتوي على بعض الشخصيات الكادحة في العمل من أجل كسب قوت عيشهم فالفكرة الرئيسية من هذه المسرحية هي تصوير أحداث العمل والنضال والهجرة . أما في عام 1975 فاهتم مسرح وهران بأدب الطفل وأنتج مسرحية النحلة التي تحث على العمل والنشاط فكانت غايتها غرس روح المثابرة والعمل في نفسية الأطفال ، وآخر مسرحية في مسرح وهران كانت بعنوان" حمى الكوردنية " من تأليف عز الدين ميهوبي عام و2006 ، وفي الأخير يمكن القول بأن مسرح وهران الجمهوري برغم من تقديمه لعروضه داخل الولاية ، إلا أنه استطاع الخروج والذهاب إلى عدة ولايات ومن بينها ولاية

[1]– إدريس قرقوة ، التراث في المسرح الجزائري دراسة في الأشكال والمضامين ن مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع ، الجزائر، 2009،ج1، ص165.

[2]– أحمد بيوض ، المسرح الجزائري نشأته وتطوره ، ص 241.

المسيلةّ ،فقدم عروض مست الواقع ودافعت عن طبقة العمال وعن التسييرات في البلاد ، الأمر الذي جعل مسرحا ناجحا بامتياز .

مسرح باتنة :إن أول عرض مسرحي من تأليف صالح مباركية وإخراج بوزيد شعيب في مسرحية القلقة والتي تعتبر مسرحية " كوميدية اجتماعية .... تعالج القلقة ظلم المسؤولين المحليين للمواطنين وهضم حقوق الأفراد ، والتعب على أملاك الغير "[1] فهي صراع بين الشباب والمسئولون فقد أبدو هؤلاء الشباب شجاعة كبيرة في الوقوف في وجه السلطة الظالمة فالفكرة من هذه المسرحية هو استغلال السلطة من طرف المسؤولين لمصالحهم الشخصية ، كما نجد أيضا مسرحية النار والثورة وهي " دراما ثورية بفصل واحد وثلاث لوحات من تأليف الدكتور صالح مباركية وإخراج بوزيد شعيب سنة 1987، وتعالج مسرحية النار والثورة القتل والعنف الذي تقوم به السلطات العسكرية الفرنسية في عهد الاحتلال ،وطلابه اتجاه الجنود ومساندة الشعب الجزائري للثورة والثوار[2] " أما العمل المشهور في مسرح باتنة والذي حقق نجاحا كبيرا له كان في مسرحية " الملك هو الملك " للكاتب السوري سعد الله ونوس وإخراج نور الدين عمرون ، فالمسرحية في الأصل هي اقتباس من مؤلف " ألف ليلة وليلة " يدور موضوعها " حول مبادرة

[1]– نور الدين عمرون ، المسار المسرحي الجزائري ، الى سنة 2000،ص211.

[2]– المرجع نفسه ،ص212.

فردية في نوعها تصدر عن ملك ضاقت به رحاب القصر ، فيبدأ في البحث عن شيء يشغل بال نفسه ويذهب عنها الملل [1]" فيفكر الملك في القيام بخطوة مجنونة ، فيقرر أن يتنكر هو ووزيره بحثا عن ترفيه بين العامة فيلتقي برجل قد سيطر الحلم في حياته ، فكان يحلم دائما في أنه سيصبح ملكا في أحد الأيام وكان يدعى باسم بوعزة فيفكر الملك بإعطائه الملك ليوم واحد بقصد الضحك واللعب معه فقد كان ذلك الرجل سكيرا ، فلما استيقظ وجد نفسه في القصر فوق كرسي الملك فلم يصد، ولكن الغريب في الظاهرة أن الجميع يصدقون أنه هو الملك فيكتشف (بوعزة) خدعة الملك في الضحك عليه، فيصر في حكمه وأنه هو الحاكم الجديد في القصر فيجد الملك نفسه أنه قد وقع في المحظور ويندم على فعلته ، فالغاية من هذه المسرحية " هي أن النفس البشرية تكاد أن تكون واحدة ، فكل البشر يحملون في ذواتهم نزعة جامحة للملك والتملك بغض النظر عن الفوارق الطبقية الموجودة بين الناس[2] ". وفي سنة 1990 أنتج جون قالوي وإخراج بوزيد شوفي مسرحية الرايس فهي مأساة تراجدية نفسية تتطرق إلى " أنانية الإفراد وسيطرة الغريزة في الأوقات الحرجة الفجائية ، كما تبين الحالة المعيشية لعمال المنارات البحرية

[1]– أحمد بيوض ، المسرح الجزائري نشأته وتطوره ، ص 233.

[2]– المرجع نفسه ، ص 235.

ومشاكلهم[1] " فالهدف من هذه المسرحية هو تبيان غريزة الإنسان في حب التملك ، وإحداث الضرر بالطرف الأخر دون الشعور أو الإحساس به .

أما في سنة 2003 ، فقد شارك " مسرح الجهوي بباتنة في مهرجان الأردن بمسرحية " الطيحة " والمقتبسة من نص الروسي نيكولاي غوغل من تأليف الدكتور ناصر الدين بن غنمسة وإخراج لطفي بن سبع فقد " طرحت عدة أمراض اجتماعية كالتمسك بالمسؤولية والتخوف من الرقابة والزيارات المفاجئة للمفتشين ، وكذا عيوب المدينة في تعامل مع هذه القضايا [2]" والعديد من المسرحيات التي نالت إعجاب الجمهور بالمواضيع المطروحة أمامهم ، إذا وعليه يمكن القول بأن مسرح باتنة الجهوي هو الأخر حقق تطورا وشيوعا وهذا من خلال كسب ثقة جمهوره ومحبيه

مسرح بجاية: تأسس مسرح بجاية الجهوي بصفة رسمية سنة 1985 ، فكان أول عمل مسرحي تحت عنوان " حرف بحرف " من تأليف عمر فطموش وإخراج الأستاذ خودي أحمد سنة 1986 تتطرق إلى " هموم المشاكل اليومية للمواطنين وأحوال الغربة ومتاعب مهنة ساعي البريد[3] "فالمسرحية تعالج أربعة نماذج من المجتمع الجزائري

---

[1]– نور الدين عمرون ، المسار المسرحي الجزائريإلى سنة 2000،ص217.

[2]– أحمد بيوض ، المسرح الجزائري نشأته وتطوره ، ص236.

[3]– نور الدين عمرون ، المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000،ص220.

، فالرسالة الأولى لطالب جامعي يبعث برسالة حب إلى محبوبته التي لم يراها منذ مدة ، أما الرسالة الثانية فكانت لعباس الميترو الشاب الجزائري الذي كان في الغربة إلى أن وصل ساعي البريد إلى الرسالة الرابعة ، فالمسرحية جاءت هنا لتسليط الضوء على الفئات المجتمعية في الجزائر ، والالماح بها ودراستها ، بعد ذلك اقتبس " عمر فطموش مسرحية " حزام الغولة والتي كانت مقتبسة من قصة السوفياتي " قالانتا نبيتروفيتش "كاتيف" وأخرجها عبد المالك قرموح حيث أنها تعالج " أزمة السكن التي تعيشها بعض الدول خاصة مع بداية الثورة الاشتراكية في الاتحاد السوفياتي سنة 1917 ، وتزاحم المواطنين للاستلاء على السكنات الشاغرة للدولة والملاك بعد فرارهم "[1] كذلك تتحدث المسرحية عن صديقين إبراهيم وعيسى استأجر غرفة واحدة والغريب ما في الأمر أنهما تزوجا في يوم واحد دون أن يعلما بعضهم البعض بذلك وهو ما جعل العيش في ذلك البيت شبه مستحيل يسبب الضيق والاكتظاظ مما أسفر عليه مغادرتهما لذلك المنزل كما تطرح المسرحية قضايا وأفكار تحمل دلالات وانطباعات في نفوس المتفرجين ، بعدها تم تأليف العديد من المسرحيات الأخرى وعلى رأسهم " رجال يا حلالف" من إخراج عبد المالك قربوح سنة 1989 والتي تطرقت إلى مسألة الثقافة واللغة في الجزائر ومسرحية " المنافق

[1]– نور الدين عمرون ، المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000،ص221.

" المقتبسة من المسرحي الفرنسي " مولبير سنة 1990" والتي تمحورت حول الواقع الجزائري وتناقضاته الاجتماعية والثقافية ، وبعد ذلك قدم مسرح بجاية ملحمة" لالة فاطمة نسومر " الشيخ ماماتش" فقد لقيت استحسانا وأمتعت الجمهور الحاضر بالأداء الجيد والتمثيل الناجح لقرب موضوعها من الواقع الجزائري للإشارة فإن مسرح بجاية على رغم تجربته وتخبطه في المشاكل وعلى رأسها وفاة مديره عبد المالك قرموح ، إلا أنه واصل شق طريقة واستطاع النجاة من تلك العراقيل .

مسرح بلعباس :أنشئ مسرح بلعباس سنة 1973 بقيادة كاتب ياسين رفقة فرقته المسماة حركة العمال الثقافية ، حيث قدمت هذه الفرقة بين 1978 إلى غاية 1985 عدة أعمال بارزة ألفها وأخرجها كاتب ياسين ومن بين هذه الأعمال نجد مسرحية " محمد خذ حقيبتك سنة 1978 " تدور أحداث المسرحية محمد خذ حقيبتك في عدة فضاءات مسرحية تصور عامل يعمل بالغربة يواجه القسوة في العمل ، [1] وفي الشارع سوء الظن من بعض مواطنين الدولة المضيفة ، بتحول أحيانا العنصرية وتمييز [2] الفكرة والمغزى من هذه المسرحية هو التطرق إلى مشاكل الهجرة الجزائرية في أوروبا بسبب الحاجة والنقص المادي الذي كان يعيشه المواطن الجزائري في تلك الآونة كما تهدف المسرحية إلى مقاومة هذه الغربة من أجل البقاء على قيد

[1]– نور الدين عمرون ، المسار المسرحي الجزائري إلى سنة2000، ص207.

[2]–المرجع نفسه، ص207.

الحياة وكسب القصة العيش كما ألف محمد بختي سنة 1987 مسرحيته المعروفة بعنوان " مسرحية جلسة مرفوعة حيث أنها "تعالج مسرحية جلسة مرفوعة هموم ومشاكل العالم الثالث و الدول المتخلفة بصفة عامة ، والصراع بين الأجيال لبناء الحاضر والمستقبل [1]" . فالهدف من هذه المسرحية على حسب محمد بختي هو وجوب الإنسان أن ينفتح على الواقع والأفكار القديمة والجديدة والأخذ من الماضي ما يناسب بناء المستقبل والعمل بالفكر وعدم حبسه بالماضي والعمل بأفق المستقبل لنجاح المشروع الفردي والحكومي أما في سنة 1989 فقد تعاون كل من كاتب ياسين ومحمد بختي في عمل مسرحي عرف بمسرحية غبرة الفهامة فكانت تعالج " غبرة الفهامة الوهم وهوس الشعب ، وأطماع الناس للارتزاق بدون جهد ، وجشع البشر للثروة وكسب المال بأنه وسيلة [2]" .

فالغرض من هذه المسرحية هو أنه لابد للإنسان أن يتعب وأن يكافح في هذه الحياة لأنها تجربة يعيشها يتم من خلالها اكتساب الحنكة والفطنة والدهاء ، استمر بعد ذلك نشاط مسرج سيدي بلعباس إلى سنة 1996 حيث قدمت أعمال أخرى مقبولة وذات

[1]– نور الدين عمرون ، المسار المسرحي الجزائري إلى سنة2000 ،ص 208.

[2]–المرجع نفسه ، ص 209.

مستوى واضح ومتباين وهذا ما نجده في مسرحتين " ليطور و 4 × 1 فقد كانت تصفان الحالة المزرية للأشخاص وهم في الغربة من معاناة وتشروه ونكد [1].

فعلية يمكن القول بأن مسرح سيدي بلعباس مثله مثل باقي المسارح التي واجهت عراقيل مادية ونقص في الخبرة الأمر الذي انعكس علية بالسلب من خلال قلة الأعمال ذات الشهرة بين محبي الجمهور ومؤلفي العروض المسرحية .

[1]–نور الدين عمرون ، المسار المسرحي الجزائري إلى سنة2000 ، ص. 209

الجانب التطبيقي

مسرحية ما ينفع غير الصح لمحي الدين باشطارزي

قراءات في عنوان المسرحية.

أحداث المسرحية.

دراسة فنية للمسرحية.

الشخصيات.

الشخصيات الأساسية.

الشخصيات الثانوية.

الحوار.

اللغة.

الصراع.

المكان.

الزمان.

التعقيد.

القضايا التي عالجتها مسرحية "ما ينفع غير الصح".

مسرحية " ما ينفع غير الصح" لمحي الدين باشطارزي.

قراءات في عنوان المسرحية:

من يطالع عنوان مسرحية "ما ينفع غير الصح" يعلم جيدا أن هذه العبارة هي من الحكم المتداولة في الشارع العامي الجزائري ويستشهد بها العامة كثيرا بترجيح كفة الصدق النافع والمنجي مهما تبادر للأذهان أن الكذب قد ينفع، حيث تدور الدوائر على الكاذب مهما تخفى بأقنعة متعددة، فمن خلال هذه الحكمة التي عنون بها "باشطارزي" مسرحيته نتيقن أن المسرحية تعالج مشكلة الكذب والخداع في المجتمع، كما يتبادر لنا من خلال هذا العنوان حل المسرحية ونهايتها ليكشف حقيقة الكاذب وزيغه، والمسرحية من خلال هذا العنوان تعالج موضوعا اجتماعية، أبى محي الدين على معالجته بنصوص مسرحية اجتماعية هادفة، فالصدق وإن تواضع وصغر يبقى في عين الناس كبيرا والتاريخ يجزئه والكذب وإن تعاظم وكبر سرعان ما يصغر ويحتقر وقد وفق محي الدين باشطارزي في اختيار هذا العنوان الذي يثير شهية المتلقي العامي الذي عادة ما تثيره الحكم الشعبية والمواضيع التي تعالج واقعه وحياته اليومية.[1]

[1]– عبد الرحمان بن عمر، لغة المسرح الجزائري بين الفصحى والعامية، ص140–141.

أحداث المسرحية:

يعرض محي الدين باشطارزي في مسرحية "ما ينفع غير الصح" عالمين عالم الآباء أصحاب النفوس الطيبة يدعون إلى الخير والعمل الصالح، وعالم الأبناء المتهورين الذين يدفع بهم غرورهم إلى حد تنكرهم لآبائهم، يمثلهم التيار الذي صار فيه السي علال والنعمة التي انغمس فيها وتنكره لأبيه وتظاهره أمام الناس بأنه من وسط اجتماعي راق وأنه ابن مثقف كبير، أستاذ في جامعة الأزهر على حد تعبيره، غير أنه ما ينكشف وتظهر الحقيقة وتسقط كل المظاهر التي كان يتظاهر بها مع الناس في معاملته اليومية، إلى جانب ذلك تبرز المسرحية صورا سلبية ظهرت في الجانب الإداري تسبب بها السي علال المدير لتركه لمشاكل المواطنين معلقة وإهماله لمسؤولياته.

إن الصراع الذي تطرحه المسرحية المتمثلة في صراع الأجيال وقد تمت نهايته بطريقة وعظية وحل أخلاقي في التوفيق بين الأب والابن، واعتراف هذا الأخير بالذنب الذي ارتكبه في حق أبيه، وهذا ما جعل المسرحية ترتكز على مشكلة عائلية، وتبتعد عن المواضيع الأخرى مثل إقبال الناس على طلبات السكن.[1]

تدور أحداث هذه المسرحية في محل يملكه "علال" وعلال هو ابن للتاجر المتنقل الفقير ولكي يتزوج من بنت "الحاج" الأطرش الأصم حاول خداعهم بأن أباه عالم مثقف

[1]– مخلوف بوكروح ، المسرح والجمهور، ص57–58.

يسكن في مصر، وانطلت عليهم الكذبة واستطاع "علال" مصاهرة الحاج لطرش والاستفادة من ماله ومعارفه ليصبح سمسارا مهما.

وتبدأ أحداث المسرحية بتضجر السكرتير "عمر" العامل بمحل "علال" من أفعال سيده، ف "علال" يأخذ من الناس الأموال مقابل تقديم خدمات لهم، ثم يتهرب منهم ويماطلهم، وتتطور أحداث المسرحية حين يبدأ الزبائن المطالبون بحقوقهم في الشجار مع السكرتير "عمر" والذي لا يملك بدوره إلا الكذب عليهم من أجل تسريحهم.

وينشب شجار بين السكرتير "عمر" و"علال" متضجرا من قدوم سيده المتأخر إلى المكتب ويهدد "علال" السكرتير بالتسريح في أخر الشهر ويطلب منه أن يباشر في البحث عن عمل آخر، ثم يبرر له أفعاله بأن خدمة السمسار تقتضي الكذب والمراوغة والخداع.

بعدها يأتي تاجر متجول يشتري الأشياء القديمة المستعملة "الشيفون" فيعزم السكرتير "عمر" على بيع الأشياء القديمة من المكتب ليفتك من ثمنها راتبه الذي يماطل "علال" في إعطائه إياه فيتفاجئ أن "التاجر" المتجول المرقع الثياب هو أب "علال" فيحاول السكرتير التشفي من سيده ويواجهه وجها لوجه أمام أبيه، الذي يريد أن يحتضنه حضن الأبوة والحنان، ويحاول "علال" بأن يقول له:[1] "بعد لهيه راك غالط يا شيخ" لكن سرعان ما

[1]– محمد الأمين لبويخي ، جماليات الخطاب في الدراما الإذاعية تمثيلية "ما ينفع غير الصح" لمحي الدين باشطارزي، مذكرة لنيل شهادة الماستر تخصص النقد العرض المسرحي، جامعة الطاهر مولاي سعيدة، 2019م، 2020م، ص 61-62.

يرضخ للأمر الواقع وهنا تثور ثائرة السكرتير، مما شاهده في هذا المنظر الشنيع، ابن ينكر أباه ويطلب علال بأن يعطيه راتبه كاملا ليرحل عنه فمن تنكر لأبيه ليس بمستبعد أن يتنكر لغيره، وهنا تظهر طيبة الأب المسكين الذي يعتذر لهما ويحمل نفسه مسؤولية الشجار الذي وقع بينهما ويحاول توديعهما وتنتهي المسرحية بأن يقترح السكرتير بعد أن أملى على علال شروطه أن يلبس أباه ثوبا لائقا ويعلمه بعض الكلمات التي ترفع من مستواه الثقافي، ويقدمه لصهره ومعارفه على أنه العالم المثقف الذي كان في مصر.[1]

الدراسة الفنية للمسرحية:

تحمل مسرحية "ما ينفع غير الصح" على عاتقها معالجة قضية اجتماعية من القضايا المتفشية آنذاك وهي انتشار ظاهرة الكذب التي كانت وسيلة للخداع والمراوغة وقد حاول محي الدين باشطارزي من خلالها إرسال رسالة توعية لما شاهده من أفعال بعض الناس، جسدت لنا هذه المسرحية شخصيات تختلف أدوارها ما بين طيبة الآباء وقام بهذا الدور والد "علال" التاجر المتنقل وأنانية ابنه التي جعلته يتنكر لوالده بإضافة السكرتير عمر الذي كان غير راض عن أفعال سيده "سي علال" رغم مجاراته وإتباعه أسلوب الكذب لا يجدي نفعا، فلا مفر من ظهور الحقيقة وجسدت على خشبة المسرح لتبين الحقيقة من الواقع المعاش.

[1]– محمد الأمين لبويخي ، جماليات الخطاب في الدراما الإذاعية تمثيلية "ما ينفع غير الصح" لمحي الدين باشطارزي، ص 61-62.

الشخصيات:

إن الشخصية في الأصل الإغريقي KARAKTER ومفهومها في المسرح يعني الوحدة الكاملة لخصائص الشخصيات الاجتماعية وإمكانيات الدراما، وكذا طبيعة المجموع الكلي للشخصيات على خشبة المسرح، وكما يتضح فإن تعبير (الشخصية) في المسرح يختلف عن نفس التعبير الشائع المستعمل في الحياة العادية، فالشخصية في المسرح تعني (مظهر) الرجل و الانطباعية التي يخلفها في النفس، ليس فقط على مستوى الجانب النفسي، ولكن أيضا على مستوى التوعية الاجتماعية والجوانب التاريخية، وهكذا تتضح الفروقات الشاسعة في التحليل بين الشخصية والنمط في المسرح، فهما غير متطابقين، فالنمط كفكرة ارسطوقراطية أكثر عمومية، وكصنف و فئة أوسع حدودا، ولهذا فإن الشخصية المسرحية ترتقي داخل العمل الدرامي لتدخل حيزا في عناصر الإبداع.[1]

والشخصيات في المسرحية يمكن تقسيمها إلى قسمين: شخصية أصيلة، وشخصيات ثانوية أي أن معظم التمثيليات تشتمل على شخصيات هامة كبيرة الشأن وشخصيات صغيرة قليلة الشأن. [2]

[1]– كمال الدين عيد ، أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي، ترجمة إبراهيم حمادة، دار الوفاء لدينا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2006 م، ص389.

[2]– عادل الناوي، مدخل إلى فن كتابة الدراما، ص51.

فالشخصيات الثانوية تحضى بأدوار محدودة إذا ما قورنت بأدوار الشخصية الرئيسية، قد تكون صديق الشخصية الرئيسية أو إحدى الشخصيات التي تظهر في المشهد بين حين وآخر قد تقوم به بدور تكميلي مساعد للبطل أو معيق له.[1]

وتجسدت في هذه المسرحية عدة شخصيات وهي:

الشخصيات الأساسية:

عـلال: تظهر ملامح شخصيته من خلال حوار السكرتير عمر مع نفسه والتذمر من أفعاله التي كانت تجلب له البخيص دائما حسب قوله: آه آه والله ضاقت بيا مع هذا المعلم هذا ما يقعدش خمس دقائق في البيرو ينطلق هذا شحال ما يكذب على الناس هاو في فرنسا، هاو في الحمام، هاو في سخط، هاو في المندبة، وأنيا دايم فالبخيص، واش كانت لي [2] من خلال هذا المقطع يتضح لنا أن المعلم (علال) شخص غير مسؤول وغير منضبط في عمله لا يحترم أوقات دوامه ويظهر هذا من خلاله قوله: ما يقعدش خمس دقائق في بيرو، الاستعانة بالكذب كحجة له، حيث تصل العديد من الشكاوى عند السكرتير عن تماطل السي "علال" الذي كان غائبا عن مكتبه على الدوام وليس للسكرتير أي علم بوقت قدومه إلى المكتب، مثل شكوى الزبون.

– آه هذا انت قنا

[1]– محمد بوغزة، تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم، دار الأمان، الرباط، ط1، 1431هـ، 2010م، ص57.

[2]– حسين نذير، من ذاكرة المسرح الجزائري، ص333.

الزبون 1: إيه أنا، السلام عليكم ماشي حاجة أنت قنا

السكرتير: أ مليح يا سيدي السلام عليكم يا سيدي.

الزبون1: إيه هكذا كون ظريف، يا درى سيد علي راه هنا؟.

السكرتير: لالا ماهوش هنا.

الزبون1: ماشي حق عليه هاذي مهيش رجلة آه وين نصيبك.[1]

من خلال قول عمر آه هذا أنت قنا يتجلى أن الزبون جاء مرارا وتكرارا إلى المكتب بحثا عن السي علال وفي كل مرة كان لا يجده.

والزبون رقم 3: بالسيف علي، أدالي العقود والفاتوراتوالجوجمات خلاهم عنده أو خلاني هكذا طالع.[2]

فعلال يحصل على أموال الناس بخداعهم ثم يتنصل من التزاماته ومواعيده اتجاههم وهو مقتنع بأن مهنة السمسار توجب عليه استعمال الخداع والمراوغة كأداة لكسب الرزق فعلى حسب تعبيره "لي معملش هكذا مات بالجوع".

[1]– حسين نذير ، من ذاكرة المسرح الجزائري، ص333–334.

[2]– المرجع نفسه، ص 336.

علال: اسمع خدمة السمسار هذه هي إذا ما كذبتش وتزوقت أدخل منا وخرجت ما لهيه ما كليت ما شربت.[1]

فعلال لم يكتف بهذا بل وصل الأمر به إلى نكران أبيه والخجل به.

التاجر: هذا وليدي كبرت وليت ....

علال: بعد ألهيك، راك غالط يا شيخ.

التاجر: تنكرني يا علال، شوف أخزر أخزرت، أخزر.

علال: ما نعقلكش يا شيخ، راك غالط آه.[2]

وفي نهاية المسرحية يحاول مع سكرتيره الاستمرار في خداع الناس بإدعائه بأنه ابن مثقف كبير بشكل جديد بتغيير مظهر التاجر المتنقل (والده) وتعليمه بعض المصطلحات من أجل إظهاره في هيئة مثقف وهو دور أساسي في المسرحية، لغته كانت عامية تتخللها بعض النقاشات السوقية.

[1]– حسين نذير ، من ذاكرة المسرح الجزائري، ص339.

[2]– المرجع نفسه، ص 348.

السكرتير "عمر"

هو المسؤول عن محل علال السمسار ويتولى شؤون المكتب ويستقبل الزبائن الذين يبحثون عن سي علال يكون عرضة لشتائم الزبائن تمسح فيه أفعال سيده غير المبررة، ونجده دائما في حالة تذمر من تصرفات مديره وفي نفس الوقت يستعين بالأكاذيب والمراوغة وهو محروم من راتبه مع كل ذلك، فتكمن مهمته في طرد كل من يسأل عن سيده، عمر: هيا هياجا وحد أخر، أش نقول له؟ يقول لي راسي نقول بلي مات وانريح.[1]

الزبون3:امبعد أصبح جا ولا ما جاش.

السكرتير: ما جاش.

الزبون 3: بعد ظهر يجي ولا ما يجيش.

السكرتير: ما نعرف.

الزبون3: بعد أنت كي حطك أهنا علاش؟.

السكرتير: للمزايد والبخايص أو ساعات للضرب و معنديشبزاف نحيت يمات واحد.

الزبون3: آه آه أنا بيني وبينك شيء أبقى على خير.

[1]– حسين نذير، من ذاكرة المسرح الجزائري، ص 333.

السكرتير: أوف، أنا ما ينفعني غير نضرب غلقة للباب.[1]

فشخصية عمر هي الشخصية الأساسية وتوافقت شخصيته مع هذا الحوار كما أن لغته تمتاز بالسوقية في قول امشي، امشي، تمشي معاك الروح وهناك العديد من هذه الألفاظ التي برزت في كلامه.[2]

التاجر المتنقل:

هو أبو علال شيخ فقير يبحث عن قوته عن طريق شراء وبيع الأشياء التي تم استعمالها من قبل (الشيفون) وهو يرتدي ملابس رثة مرقعة يصف حالته قائلا للسكرتير أنا راك تشوف فحالتي، لحوايج مرقعين وقريب بالحفى، وزيد ولا والي أنت متعرفوش.[3].

حيث ما يشغل بال الشيخ بمكان ولده الذي سرعانما يكتشف بأنه في المكان الصحيح ويسعد بذلك ويظهر هذا في قوله:

التاجر: آه ولادي، يرحم والديك، آه راه بخير؟.

السكرتير: الله يعلم، لكن ضرك يشوفك يفرح.

---

[1] – حسين نذير ، من ذاكرة المسرح الجزائري ، ص 337.

[2]– المرجع نفسه، ص 335.

[3]– المرجع نفسه ، ص 342.

التاجر: أ أربي يعطيك أستر، خليني نبوسك خليني ندخل هنا.[1]

عندما يشعر التاجر بأنه مصدر للشجار بين ابنه والعامل أراد الانسحاب فهو لم يكن يهمه إلا الاطمئنان على أحوال ولده، وهذا ما يبرز جانبه الطيب والحنون ومدى بساطته ونقاوة قلبه فرغم الإنكار الذي تعرض له من طرف ابنه فلم تخول له نفسه حتى الدعاء عليه بالسوء.

يا وليدي أ جميع لمين ما قصدت دي لعياط بناتكم، كي ظروف راني شفتكم بخير وعلى خير أمي هذاك هو الفرح انتاعي أنا غير ما تشغلوش بيا.[2]

الشخصيات الثانوية:

الحاج (الحاج لطرش الأصم):

وهو صهر السمسار (علال) وهو شيخ أصم ثقيل السمع يظهر في قول السكرتير هذا نسيبو الحاج لطرش.

الحاج: عمر.

السكرتير: أصبح الخير عمي الحاج.

---

[1]– حسين نذير، من ذاكرة المسرح الجزائري ، ص 343.

[2] – المرجع نفسه، ص 352.

الحاج: سي علي ما هوش هنا.

السكرتير: ضرك كيما خرج يا عمي الحاج.

الحاج: آه (الحاج أصم).

السكرتير: قلت لك ضرك كما أخرج.[1]

وهو ذو مال وجاه، طلب علال مصاهرته طمعا فيه ناسبه الحاج لطرش ضنا منه بأن علال ابن مثقف كبير يسكن بمصر ولو لا هذا ما كان صاهره، فهو ابن شخص فقير لا يليق بأن يكون صهر له لغته لغة عامية بسيطة فيها نوع من الاحترام تتماشى مع مركزه وعمره ودوره دور ثانوي.

الزبائن:

وهم ثلاثة زبائن أتوا إلى المحل بحثا عن السمسار (علال) لأخذ حقوقهم وقضاء حوائجهم التي وعدهم بها ودائما لا يجدونه مما جعلهم يتذمرون ويتشاجرون مع السكرتير الذي يحاول بدوره صرفهم بأي طريقة كانت، فمن كثرة ما أتوا إليه أغلق الباب لكي لا يعلق معهم ولغتهم كانت سوقية وهذا راجع إلى الغضب الذي بداخلهم اتجاه تعطل أشغالهم.

[1]– حسين نذير ، من ذاكرة المسرح الجزائري ، ص 335–344.

الحوار:

يعتبر الحوار هو أوضح جزء في العمل الدرامي والأقرب إلى أفئدة الجماهير وأسماعهم، ويعبر به الكاتب عن فكره، ويكشف به عن الأحداث المقبلة الجارية في مسرحيته، عن شخصيات ومراحل تطورها والحوار الجيد هو الذي تدل كل كلمة فيه على معنى يكشف عن حقيقة معينة، هو أداة التخاطب في المسرحية وهو السمة التي تشع الحياة والجاذبية في المسرح.[1]

فالحوار بالنسبة للكاتب المسرحي هي المادة الخام التي يصنع منها فنه، كما يفعل الرسام بالألوان لذا فهو يصيغ الكلام بأسلوبه ويجعله متمايزا بين شخصياته المختلفة، إن كل سطر في الحوار يجب أن يساهم في تطوير الشخصية أو في السير قدما بعلاقة الشخصية بالعقدة.[2]

فالمشهد الذي يشمل مثلا على أحاديث ومنولوجات طويلة في أغلب الأحيان تكون حركته أبطأ من المشهد الذي تكون جمل الحوار فيها قصيرة سريحة ومتلاحقة.[3]

يعتبر الحوار من العناصر الأساسية في العمل المسرحي حيث يساعد في تقديم الأحداث وتناميها مما يساهم في تسلسلها وترابطها وهذا في قالب لغوي وبواسطته يتم

---

[1]– عادل الناوي ، مدخل إلى فن كتابة الدراما، ص28–41.

[2]– خالد عبد اللطيف رمضان ،البناء الفني للمسرحية، مكتبة الكويت الوطنية، ط1، 1435هـ، 2014م، ص14–15.

[3]– عادل الناوي، مدخل إلى فن كتابة الدراما.ص 41.

التعرف على الشخصيات الرئيسية والثانوية ومدى تأثيرها على الأحداث النامية داخل المسرحية ومعرفة الحالة الشعورية للشخصيات، ويعد النص المسرحي بأكمله حوارا وحتى فترات يضمن أثناء العرض لها دلالالتها الخاصة وحتى الموسيقى والأصوات لها دلالاتها.

وفي مسرحية "ما ينفع غير الصح" لمحي الدين باشطارزي مجموعة من الحوارات الطويلة والقصيرة.

***الطويلة: السكرتير:** معلوم كلام، ولاش غلقت الباب ماشي مالماجي، ورجع اللي صدعوني ولا واجد نكذب عليه واحد الاهيه واحد يسبك اسكت عليا ينعل بو يماها خدمة.

علال: اسي خدمت سمسار هذه هي إذا ما كذبتش وتزوقت، أدخل منا وخرجت ما لهيه، ما كليت ما شربت.[1]

السكرتير: يا خويا أنا ما ندخل منا من نخرج ما لهيه المزية كي جي راس أشهر أنجيبه مالهيه.

علال: نتهناو في زوج كي تزيد فيه آه، أنا روح إلا كاش من جا حوس علي قوله يستنى هاني روحت.[1]

[1]– حسين نذير ، من ذاكرة المسرح الجزائري، ص339.

ونجد أغلب الحوارات الطويلة بين السكرتير (عمر) وعلال وقد استخدم بشطارزي هذا النوع من الحوار من أجل تعرية الشخصية وتبيان من طريقتها في الكلام فمن خلال الحوار يظهر لنا السكرتير (عمر) ذا مستوى أخلاقي متدن ولا يحترم غيره حيث أنه يستعمل ألفاظ غير مهذبة أثناء حواره مع الزبائن ويظهر من خلال الحوار اللامبالاة من طرف شخصية علال الذي يتهرب من زبائنه وعدم احترام أخلاقيات مهنته.

* **القصيرة: السكرتير:** أسكت وقيله نعرفه.

التاجر: أواه.

السكرتير: شوف.

التاجر: ها.

السكرتير: خلينا من البردوسه.

التاجر:هاو .

السكرتير: حُط، حُط.

التاجر: هاني.

[1]– حسين نذير ، من ذاكرة المسرح الجزائري، ص339.

السكرتير: أدخل لذيك البيت أو ريح.

التاجر: ها.

السكرتير: ومنا على عشر دقايق، توالم راح يجي.

التاجر: آه ولادي، يرحم والديك، آه راه بخير؟.

السكرتير: الله يعلم لكن ضرك يشوفك يخرج.[1]

وتتسم معظم الحوارات بقصرها هذا لأن المسرحية تجسد واقع المجتمع الجزائري الذي يعرف بإيجاز وقصر في كلامه والسرعة في التحدث، حيث السكرتير عمر يستعمل هذا النوع من الحوار مع الزبائن بغية طردهم من المكتب.

ونجد أيضا داخل المسرحية بعض الحوارات الداخلية والخارجية ودارت هذه الأخيرة أغلبها بين السكرتير وعلال، السكرتير و الزبائن، السكرتير والتاجر المتنقل والتاجر المتنقل وعلال.

أما بالنسبة للحوارات الداخلية فنجد:

[1]– حسين نذير ، من ذاكرة المسرح الجزائري، ص 343.

التـاجر: (مـع نفسـه قـائلا) ظـاهر علـي وجـه، راه مكدد، ظـاهر اللـي مـا يكلش ألحم و إملاهاذو مشتاقين، إيه يا درى أ شحال يطلبني في هذا البرد والله.[1]

ونجد هذا النوع من الحوارات الداخلية في حالات التذمر والضجر.

اللغة:

نعنـي بلغـة المسرح، الشكل الذي يتخـذه الكـلام أو الحـوار فـي الـدراما المسرحية، فهذا الشكل للكـلام أو الحوار يختلف اختلافا كبيرا أو بين عن الحوار المكتوب فـي صفحات الكتاب أو حتى المسرحية المطبوعة، لماذا لأن لغة المسرح تتمتع بخاصة سمعية.[2]

لقد كثر الجدل حول لغة الحوار: أن يكون بالفصحى أم بالعامية أو هي مسألة محلية، كان السبب المباشر في إثارتها الفرق الشاسع بين الفصحى والعامية في لغتنا مع الضعف المطبق في الفصحى لدى الجمهور ففي الحق لا صراع بين الفصحى والعامية "[3] .

فلمن شاء من الكتاب أن يختار جمهوره وفي الأمم جميعا

[1]– حسين نذير ، من ذاكرة المسرح الجزائري ص341.
[2]– كمال الدين عيد، أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي، ص 548.
[3] -محمد غنيمي هلال، النقد الادبي الحديث ،ص223.

– منذ القديم يعيش الأدب الفصيح مع الأدب عيشة سليمة، فلا ينبغي بحال أن تفاضل بين الفصحى والعامية

استخدم بشطارزي اللهجة الجزائرية العامية التي تحاكي واقع المجتمع الجزائري وطريقة كلامه:

السكرتير: أ مليح يا سيدي السلام عليكم يا سيدي.

الزبون 1: إيه هكذا كون ظريف، يا درى سيد علي راه هنا.

السكرتير: لا لا ما هوش أهنا.

الزبون1: ماشي حق عليه، هذه ماشي رجولية وأين نصيبه؟. [1]

والغرض من استعمال العامية هو إيصال الرسالة للمتلقين مباشرة وبدون أي تعقيد لاسيما أن الكاتب هو وليد هذا المجتمع وناشئ فيه، كما نجد بعض الكلمات باللغة الأجنبية وخاصة الفرنسية مثل Change, Bon Jou,r chambre de commerce, non, tu parlé, voila: هذا إن دل على شيئ فهو يدل على الأثر الذي تركه المستعمر الفرنسي بعد خروجه من الجزائر، واستعمال بعض الكلام السوقي الغير مهذب

[1]– حسين نذير ،من ذاكرة المسرح الجزايري، ص 341.

والمتداولة في الشارع (ينعل بوها خدمة، هذا راه مكدد، يخي كلام يخي، آه وليد الحرام الكذاب).

لقد اعتمد بشطارزي في هذه المسرحية (ما ينفع غير الصح) على اللغة السهلة والبسيطة والتي تتماشى مع طبيعة المسرحية فهي موجهة إلى عامة الشعب وكافة طبقاته، وهذا ما دعاه إلى استعمال لغة بسيطة بحكم أن الفرد الجزائري كان مستواه الثقافي في تلك الفترة محدودا.

الصراع:

إن جوهر المسرحية هو الصراع فكل موقف مسرحي ينشأ من صراع بين قوتين متعارفتين وقد يكون هذا الصراع داخليا أو خارجيا ووجوده ضرورة سواء في المسرحية التراجيدية أو الكوميدية فجوهر الموقف الدرامي كشفه عن الصراع (ويتخذ هذا الصراع شكلا) خاصا في كل طور من أطوار التطور في علاقة الإنسان بعالمه الطبيعي والاجتماعي.[1]

[1]– خالد عيد اللطيف رمضان ، البناء الفني للمسرحية، ص 14–15.

ويقسم معظم منظري المسرح الصراع إلى عدة أنواع: صراع الإنسان مع الطبيعة والقوة الغريبة وصراع الإنسان مع مجتمعه وتقاليده بالإضافة إلى صراع الإنسان مع إنسان أخر وكذلك صراع الإنسان مع نفسه.[1]

والصورة العامة التي يتمثل فيها الصراع هي صورة الصراع بين الخير والشر وليست المشكلة دائما هي مشكلة الخير والشر المطلقين ففي الحياة صورة لا حصر لها لهذين المعنيين المطلقين ولا تكاد تفرغ الحياة كل يوم من صورة هذا الصراع.[2]

إن أول صراع فيها دار بين الزبون والسكرتير عمر.

الزبون: إيه هكذا كون ظريف يا درى سيد علي راه هنا؟.

السكرتير: لالا ما هوش أهنا.

السكرتير: ما شيحق عليه، هذه ماشي رجولية، وأين نصيبه؟.

السكرتير: كي يكون أهنا .[3]

[1]– خالد عيد اللطيف رمضان ، البناء الفني للمسرحية، ص 14–15.
[2]– عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، القاهرة، ط9، 2013م، ص132.
[3]- -حسين نذير،من ذاكرة المسرح الجزائري ،ص 334

الزبون 1: إيه كيفاش هذا؟ نقول لك وأين ويكته نصيبه، تقول لي كي يكون هنا، ها الوقت يكون هنا؟.... أبقى على خير.

السكرتير: في لمان، اللي ما يشوفكش خير.[1]

ثم بعدها حدث صراع أخر بين علال والسكرتير عمر عندما ذهب إلى المكتب على الساعة العاشرة ووجده مغلقا.

علال: أس هذا الشيء؟ علاش ما تحلش.

السكرتير: على خاطر غير كما أغلقت.

علال: وشحال راهي الساعة باش تغلق.

السكرتير: وأنت علاشقداش أتجي؟ الساعة راهي العشرة.

علال: أشكون ضرك المعلم؟ أنا ولا أنت؟.

السكرتير: لو كان كنت أنا المعلم، ما نجيش على العشرة.[2]

[1]- حسين نذير ،من ذاكرة المسرح الجزائري ،ص334[1]

[2]– المرجع نفسه، ص 338.

أما الصراع الذي تلاهما فقد نشب بين "علال" والتاجر الذي يجد هذا الأخير والده، فبعد علم السكرتير أن علال كان يكذب بحقيقة والده والتي كان يخفيها حيث أنه كان يدعي بأن والده عالم ورجل مثقف وأنه يعيش في مصر بينما في الحقيقة أنه رجل بسيط ذو مستوى ثقافي محدود ليس له زاد معرفي وهو مجرد بائع (شيفون) متنقل، أراد أن يجمعهما في لقاء غير مدبر من أجل كشف تحاليل علال، فعند لقائها ببعضها البعض أنكر علال بأن ذلك التاجر هو والده وادعى أنه لا يعرفه.

التاجر: هذه وليدي، كبرتي وليت.

علال: بعد ألهيك، راو غالط يا شيخ.

التاجر:تنكرني يا علال، شوف أخزر، أخزر، أخزر.

علال: ما نعقلكش يا شيخ، راك غالط آه.[1]

ليعود الصراع مجددا ليحتدم مرة أخرى بين علال وسكرتير عندما طلب هذا الأخير الحصول على مستحقاته.

السكرتير: ما نخرج منا حتى تعطيني دراهمي.

علال: ألاش أنا رايح نهربلك بدراهمك يخي مهبول يخي.

[1]– حسين نذير، من ذاكرة المسرح الجزائري، ص 348.

السكرتير: نخاف أ شكون يعرف لقانة شوية هكذا تنكرني.

علال: أو لاش تعرفني، مضاري ننكر الناس؟.

السكرتير: بباك لوكان ماشي أنا كنت تنكره.[1]

إن الصراع في المسرحية هو اختلاف في وجهات النظر حسب قضية أو فكرة ما بين شخصيات المسرحية، حيث يعد عنصرا فنيا هاما في كل نص مسرحي، إذ لا يمكن الاستغناء عنه نظرا لكونه يخلق تحديات وهذا ما يجعل المشاهد مستمتعا وأكثر تركيزا مع الأحداث، ففي العمل المسرحي لا نجد صراعا واحدا فقط إنما يتجاوز إلى عدة صراعات أخرى، من شأنها إضافة التشويق.

المكان:

المقصود بالمكان المسرحي، الميدان الذي تجري فيه أحداث مشهد من المشاهد أو دراما من الدرامات، ومن الصعب العمل في المسرح بدون المكان المسرحي.[2]

كما أن المنظر هو الشكل الذي يحدد مكان الحدث إن كان داخليا أو خارجيا، فالمنظر الداخلي هو الذي يمثل مكانا داخليا مثل الحجرات أو الصالات داخل المنازل أو داخل

[1]– من ذاكرة المسرح الجزائري، ص 349.

[2]– كمال الدينعيد ، أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي، ص 680.

الأبنية ومحدد بحوائط أو أبواب... والمنظر الخارجي هو الذي يمثل مكانا خارجيا مثل الأماكن الطبيعية كالحدائق والشوارع والبحر.... الخ وليس مجرد حوائط وأبواب.[1]

إن المكان في هذه المسرحية كان عبارة عن فضاء مفتوح يتمثل في الشارع الذي يقابل محل (علال) وقد دارت كل الأحداث داخل مكتب علال والذي يمثل فضاء مغلقا كما تحدث عنه الراوي حينما قال: في مكتب السمسار علال فالدزاير، وهو مكتب عصري فيه كل ما ينبغي من مكاتب مقاعد أو فوتيات وطاولة عليها أوراق أو تلفون وحبرة وكتب إلى آخره.[2]

ويمكن تقسيم المكان إلى قسمين أماكن مغلقة وأخرى مفتوحة.

أ/ الأماكن المغلقة: المكتب، الحمام، الحبس، الدار.

ب/ الأماكن المفتوحة: الدزاير، مارسيليا، مصر، فرنسا، الشارع.

فأغلب الأحداث دارت في الأماكن المغلقة خصوصا في المكتب، أما الأماكن المفتوحة فكانت عبارة عن كلام جرى بين شخصيات هذه المسرحية والمتمثل في كل من علال والسكرتير والتاجر وحتى الزبائن.

---

[1]– حسن السامي، تاريخ تطور المسرح، القرن العشرين" حرفية المسرح" مكتبة طرق العلم، د ط، د ت، ص20.

[2]– حسين نذير، من ذاكرة المسرح الجزائري، ص 333.

الزمان:

عند الحديث عن الزمان في هذه المسرحية فإن الزمان لم يحدد بصفة رسمية ولم يكن واضحا للقارئ بل تركه صالحا للعرض في معالم زمنية للمسرحية، فالمسرحية تطرقت إلى بعض الظواهر المتفشية في وقتنا هذا مثل الكذب ونكران الأصل والنميمة والخداع.

قد انقسم زمن هذه المسرحية إلى قسمين القسم الأول: خارجي أي خارج الذات، أما القسم الثاني: فكان زمن داخلي ذاتي (الأنا) فالزمن الخارجي يبدأ من : إيه كره السكرتير عمر من تصرفات وأفعال سيده الملقب بعلال والمشاكل التي وقعت السكرتير مع الزبائن الذين أرادوا الالتقاء بسيده واقتحامهم لمكتبه واستمر الزمن إلى غاية نهاية المسرحية أين تم الاتفاق والتفاهم بين السكرتير وعلال في قضية نكران أبيه (والذي هو في الأصل عامل شيفون) لكن إصرار علال وكذبه عليهم بأن أباه عالم في مصر وذي مكانة بارزة ومثقف ، إن لم نقل ثري على حد قوله.

السكرتير: هذا وليدك من قوة الكذب نتاعه جوزك في عالم أطبيب أو منجم تاع مصر.[1]

أما الزمن الثاني فهو الزمن الداخلي أي داخل الذات وجاء على شكل تذكر بعض الذكريات والأحداث معنى أنه كان الكلام داخل النفس وهذا ما دار بين السكرتير ونفسه

[1]– حسين نذير، من ذاكرة المسرح الجزائري، ص351.

قائلا: آه وليد الحرام الكذاب جات لمصيدة صح قستني ولا خليني أ أأ ومن قوة كذب دياله زاد....

يجي يقول لي وهو يقول للناس بلي عالم العلما فالإسلام والدين وقاري في مصر...آه لحرامي إيه بالكذب نتاعه وصل يناسب الملوك ورجع بدراهمه قال لك ما ينفع غير الصح كي سي أنا نوريلك ضرك كي رجعت نتصرف فالرجال نشوفه بلايص للأخر شهر، ما تخافش بلاصتي عندك ولا نبيع جدك صح عليها صح، جاب شواري بالكذب وعمرهم بالكذب إيه يا وليدي إيه أو الله وما تجبدهم وأنت تدح غير تفسخ الشمس والقمر .[1] فالسكرتير هنا يستحضر لماضي عندما قال له (علال) بأن أباه طبيب ودكتور في الدين في مصر، فالسكرتير هنا أخرج من المسرحية الواقعي وغيره إلى الزمن الداخلي.

نجد بعض الكلمات التي تدل على الزمن في المسرحية مثل: أرجع غدوة، أرجع الجمعة الماجية القادة ضرك ايجي اليوم، أو بعد الصبح، أو بعد الظهر وشحال راهي الساعة، شوف بلاصة روحك أراس الشهر المدة نتاع 16 عام، ما نجيش على العشرة، فهي الكلمات كانت بمثابة مؤسس مني وقعت فيها أحداث داخل المسرحية وتعبر بدرجة الأولى على الزمن هذه المسرحية.

[1]– حسين نذير ، من ذاكرة المسرح الجزائري ، ص344.

التعقيد:

إنها لحظة من المسرحية لا سيما في الدراماتورجي الكلاسيكية (damaturgie Classique) حين يتعقد النزاع (Conflit) وحين يصبح الوتر الدرامي حاضرا أكثر فأكثر ليس للفعل (action) أي ميل إلى التبسيط لحل أو الخاتمة النهائية، فهو يتأزم في حوادث طارئة جديدة ويرى البطل شيئا فشيئا أن أبواب الخروج مغلقة أمامه، وكل مشهد يجعل وضعه متعذر الحل أكثر حتى النزاع المفتوح أو حل الحبكة (Carastrophe) النهائي.[1]

تعتبر العقدة عنصرا أساسيا في كل عمل أدبي ومسرحي إذ لا يمكن الاستغناء عن هذا العنصر بما فيه من بعث للتشويق والإثارة في نفسية المشاهد حيث أنها تجعله في جو مليء بالخوف والقلق.

وقد تمثلت العقدة في مسرحية "ما ينفع غير الصح" عندما يدبر السكرتير لقاء علال بأبيه حيث يتفاجئ علال بقدوم والده إلى المكتب وينف بأن يعرفه أو رآه من قبل وهذا الأمر أحزن الأب كثيرا، لضياع سنين طويلة في تربيته وتعليمه وهو ما جعله يدخل في دوامة من الغضب واليأس وبسبب هذا حدث جدال بين الأب وابنه والسكرتير.

[1]– باتريس باقي ، معجم المسرح، ترجمة ميشال ف، خطار، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2015م، ص137.

القضايا التي عالجتها مسرحية "ما ينفع غير الصح":

للمسرح تـأثير جمـاعي علـى المشـاهدين إذ أنـه يـتمكن مـن تقريـب مشـاعر جماعـة المتفرجين وعزلهـا عـن همومهـا ومشـاكلها وعـن العـالم الخـارجي لفتـرة مـن الوقـت يشـبع خلالها التراخي في تشنجات الأفراد بحيث يكتسب كل فرد بعض صفات الجماعة يتأثر ويسلك بشكل لا يمارسه هو ولا يرضاه لنفسه وهو على انفراد، وفي هذه اللحظات يتشكل في صالة العرض محيط مخصب يمكن الفنان من غرس بذور يضمن لها النماء في نفوس أفراد هذه الجماعة التي بدأت تتأثر وتتفاعل كأنها شخص واحد.

والعلاقة بين ما يجري على خشبة المسرح، العمل الفني المتقدم لكل ما فيه من طاقات وقدرات فنية ومؤثرات وبين الكائن البشري المسمى الجمهور المتفرج نستطيع أن نمثل ذلك بمحرض ومتحرض يتولد بينهما تيار ينقل أهداف وخلصات وحرارة نبض ما يجري على المسرح إلى أعماق نفس المتفرج.[1]

يعتبر المسرح شريكا مهما للمجتمع في عملية بناء شخصية الإنسان ومساعدته على التكيف والتوعية في جميع المجالات العلمية والمجتمعية.[2]

---

[1]– تركي إبراهيم نصار [1] دور الحركة المسرحية في التنمية الثقافية المجلة الأدبية للعلوم الاجتماعية، المجلد 8، العدد1، 2015م، ص143.

[2]– حسين عبد الباسط ،دور مقررات المسرح في توعية المسرحية للطلاب شرعية للإعلام التربوي بكليات التربية النوعية وطرق تطوره، المجلة العلمية، كلية التربية العلمية، المجلد 1، العدد 30، 2022م، 117.

يعد المسرح أكثر التصاقا بالحياة، بل أكثر الفنون اتصالا بالواقع لأنه ناتج عن علاقة حية قائمة بينه وبين المجتمع ويعكس ثقافته القائمة بين ممثل ومتفرج في مكان وزمان.[1]

وقد حاول محي الدين باشطارزي معالجة موضوعات مستوحاة من المجتمع المعاش بقالب فني، حيث جمع بين الفن والواقع ليقدم لوحة إبداعية محاولا من خلالها لفت انتباه الجماهير الشعبية إلى المشكلات التي عرفتها تلك الفترة وهذا في مسرحيته "ما ينفع غير الصح" التي سوف نحاول دراستها وإبراز القضايا التي تناولها.

ففي بداية المسرحية يشرع الراوي بوصف المكان الذي تدور فيه أغلب مشاهد المسرحية، الذي يعرض لمحة عن هذه المسرحية وأبطالها.

الراوي: في مكتب السمسار علال فالدزاير وهو مكتب عصري فيه كل ما ينبغي من مكاتب مقاعد أو فوتيات وطاولة عليها أوراق أو تلفون وحبرة وكتب إلى آخره والكاتب عمر السكرتير السمسار يشتكي من صاحب المحل وفعالوا السيئة مع كل من عنده معاه معالقة.[2]

ففي هذه الفقرة القصيرة قد عرفنا الراوي بشخصيتين هما السمسار "علال" وسكرتيره عمر صاحب الدورالأساسي في هذا العمل الفني والتي تدور أحداثها في مكتب علال ومن

[1]– عقيلة بوبكر ، مسرحية ما ينفع غير الصح لمحي الدين باشطارزي بين الواقع والفن، ص27.

[2]– حسين نذير، من ذاكرة الجزائري، ص33.

خلال الحديث الراوي أنه يحتوي على كل متطلبات العمل باستثناء صاحبه الذي يتميز بأفعاله السيئة حسب تعبير سكرتيره ثم يتم وصف بعض المظاهر السيئة التي تناولها باشطارزي في مسرحيته المنتشرة في المجتمع، فساد في تلك استغلال السلطة والنفوذ لأغراض شخصية و التهرب من المهام الموكلة إلى المسؤولين وترك مصالح الشعب معلقة وتظهر ملامحها من خلال الحوار القائم بين السكرتير ونفسه والزبائن.

السكرتير: آه، أه، والله فاقت بيا مع هذه المعلم.

هذا ما يقعدش خمس دقائق في بيروه.

ينطلق هذا أشحال ما يكذب على الناس هاو.

في فرنسا هاو في الحمام ها وسخط، هاو.

فالمندبة، وأنيا دايم فالبخيص، واش كانت لي؟. [1]

ومن خلال هذا المشهد يصور لنا الكاتب قضية من القضايا التي تتنافى مع القيم الأخلاقية ألا وهي الكذب فالسكرتير دائما ما يلجأ إلى الاستعانة به كوسيلة للتملص والمراوغة من أسئلة الناس متضجرا من أفعال سيده.

[1]– حسين نذير، من ذاكرة المسرح الجزائري، ص333.

القيم هي الإطار الأخلاقي لكل نشاط إنساني فالقيم توجد هذه النشاطات نحو هداف سامية، فقد أوضح "غاندي" أن غياب القيم كعنصر توجيه للنشاط الإنساني ينتج عنه الدمار وأن أي نشاط لا بد أن تغلقه القيم فقد قال: معرفة بلا أخلاق، ولذة بلا ضمير وسياسة بلا مبادئ وتجارة بلا فضيلة وثروة بلا عمل، وعلم بلا روح إنسانية تمثل تدمير للنشاطات الإنسانية.[1]

و تتطور أحداث المسرحية حيث يبدأ الزبائن المطالبون بحقوقهم في الشجار مع السكرتير عمر وترتكز شخصياتهم (الزبائن) في البحث عن صاحب العمل والذي يغيب باستمرار عن عمله لتبدأ رحلة البحث عنه وتتطور إلى مناوشات وهم ثلاثة زبائن.

الزبون 1: إيه كيفاش هذا؟ نقول لك وأين ويكته نصيبه تقول لي كي كون اهنا ها يوقف يكون هنا؟.

السكرتير: كي يجي.

الزبون 1: وقيلة كي دار لحباب دار

السكرتير: أ نعم كي صفيحة كالسمسار.

الزبون1: شوف الحقيقة أبقى على خير خير.

[1]– دلال ملحس استيتية، عمر موسى سرحان، المشكلات الاجتماعية، دار وائل للنشر ط1، 2012م، ص 301.

السكرتير: في لمان، الي ما يشوفكش خير.[1]

الزبون2: bon jour عليكم.

السكرتير: bon jour.

الزبون2: عندك أخبر أسيدي S.V.P.

السكرتير: علاش؟.

الزبون 2: على خاطر جاب لي ربي راه يتمسخر بيا، كفاش هذه؟.

السكرتير: وأنا واش تحب نواسيك؟.

الزبون2: كيفاش هذا الكلام اللي راك تقول فيه غير اقطع لياس غير راك تعذب في روحك راني نقولك خاطيني.

الزبون: إملا ما بقاش تسمع الكلام شوف أترى المدير.

السكرتير: والأخر خلصت ، تروح ولا متروحش؟.

الزبون: اسمع ما فيها حاجة، بصح ما تسلكش من يدي بصح ربي يجيبها له ويجيبها لك أنت اللي راك تتمسخر يا وحد مزيمري.

---

[1]– حسين نذير، من ذاكرة المسرح الجزائري، ص334.

السكرتير: امشي امشي تمشي معاك الروح.[1]

أما الزبون 3:

الزبون3: سي علي ما هوش أ هنا؟

السكرتير: لالا ما هوش أ هنا لاه؟.

الزبون: أو بعده ربما إيجي اليوم، إيجي صبح إيجي غدوة، إيجي غير غدوة وعمره ما يوجده هذا عيب قال ما يجيش هاي، فرات.

السكرتير: إيه ما تزيدش أ تجيه.

الزبون3: أو يكفي الحال؟

السكرتير: إيه أبقى أتجيه.

الزبون3: بالسيف علي، أدالي لعقود والفاتورات والجوجمات خلاهم عنده أو خلاني هكذا طالع هابط ما خذى أدراهم أو هو وين يسكن؟.

السكرتير: كل مرة وين يكون يا خويا والله ما نكذب عليك.

الزبون3: أو بعد أصبح جا ولا ما جاش؟.

[1]– حسين نذير، من ذاكرة المسرح الجزائري ، ص 335.

السكرتير: ماجاش.

الزبون3: أو بعد ظهر يجي ولا ما يجيش؟.

السكرتير: ما نعرف.

الزبون: بعد أنت كي حطك أهنا علاش؟

السكرتير: للمزايد والبخايص أو ساعات للضرب أو ما عنديش بزاف نحيت يمات واحد.[1]

فهم الزبائن الوحيد هو إيجاد السمسار علال رغبة منه لقضاء حاجاتهم التي يجهلون وقت قضائها بالإضافة إلى الظلم والحقرة التي يتعرضون إليها باستمرار حيث لم تقتصر المناوشات عند بعض الشتائم بل تعدى ذلك إلى العنف الجسدي وهي من القضايا الإجتماعية المتفشية .

حيث يعتبر العنف أحد السلوكات البشرية التي لا يمكن أن يخلو منها المجتمع بأي زمان ولا مكان، لاسيما أن أولى ملامح التاريخ البشري تخبرنا بأول ممارسة للعنف بين

[1]– حسين نذير، من ذاكرة المسرح الجزائري، ص336–337.

ابـن آدم، إلا أن أشـكال العنـف وتأثيراتـه أصـبحت تختلـف بـاختلاف سـمات وإمكانـات ومتغيرات كل مجتمع عن غيره من المجتمعات[1].

المسرح لـه فعالية وتأثير كبير على المجتمـع، إن تأثيره وفعاليته ينبعان من قدرته على تعريف الفرد على التغير بدءا من ذاته وكيانه وانتهاء بالقيم والعلاقات الإجتماعية التي تحكم مجتمعه، وتحدد أسلوب حياة وتفكير وتعامل الناس فيه، إن تحقيق الفعالية والتأثير سواء في الفرد أو الجماعة يتطلبان وضوح الهدف وسلامة الأسلوب المتبع للتوصيل والتأثير وغرس القيمة والفكرة والرؤية الجديدة.[2]

لتنتقل بذلك المسرحية إلى مقطع ظهور السمسار علال الذي وجد بدوره باب المكتب مغلقا الذي هو في نظر سكرتيره حل مؤقت لغيابه.

(طرقات الباب)

من الخارج: عمر.

السكرتير: عمر سافر راه في مارسيليا.

من الخارج: أنا علال حل واشبيك أ هبلت.

---

[1]– إيناس حسن علي، بعض المحددات الاجتماعية لانتشار العنف اللفظي، مجلة الدراسات العربية، كلية دار العلوم،جامعة ألمانيا، د ع، د م، ص2547.

[2]– تركي إبراهيم نصار، دور الحركة المسرحية في التنمية الثقافية، ص 143.

السكرتير: آه هذا هو أتهردت.

ثم يبدأ الشجار بينهما.

علال: أش هذا الشيء علاش ما تحلش.

السكرتير: على خاطر غير كيما غلقت.

علال:وشحال راهي الساعة باش تغلق.

السكرتير: وأنت علاشقداش أتجي؟ الساعة راهي العشرة.

علال: أشكون ضرك المعلم؟ أنا ولا إنت؟.

السكرتير: لو كان كنت أنا المعلم ما نجيش على العشرة.[1]

فالمشادات اللسانية تظهر مدى نفاق السمسار الذي يحاسب موظفه عند غلقه على نفسه داخل المكتب محاولا تناسي أفعاله غير قابلة للتبرير وهي من المظاهر (النفاق) التي أصبحت تسود المجتمع، وكذلك في هذا السياق يصور لنا هذا المشهد تسلط أرباب العمل وعدم السماح للموظف بإبداء رأيه والدفاع عن نفسه، في حين هو عرضة إلى تهديد بالطرد في حالة النقاش.

[1]– حسين نذير، من ذاكرة المسرح الجزائري، ص 38.

علال: .... شوف بلاصة لروحك أراس أشهر وهي فرات [1].

ويقوم باشطارزي بلفت انتباه المسؤولين إلى ضرورة أداء واجبهم المهني وعدم ترك مثل هؤلاء دون رقيب ولا حسيب.

ليشتد الصراع بينهما حول قيمتين أخلاقيتين ألا وهما الكذب والذي يجسد هذه الأخيرة في هذا الحوار السكرتير عمر حيث يقوم بنصح سيده بالتخلي عن الكذب والمماطلة التي يجعله يشاركه فيها.

السكرتير: معلوم كلام، واش غلقت الباب ماشي مالماجي، ورجع اللي صدعوني ولا واحد نكذب عليه واحد اللاهيه واحد يسبك أسكت علي ينعل بو يماها خدمة.

علال: اسمع خدمت سمسار هذه هي إذا ما كذبتش وتزوقت أدخل منا وخرجت ما لهيه كليت ما شربت.

السكرتير: يا خويا، أنا ما ندخل منا ما نخرج ما لهيه مزية كي يجي راس أشهر أنجيبه ما لهيه.[2]

ليعود للفرار مرة أخرى والعودة للتنصل من مسؤولياته.

---

[1]– حسين نذير ،من ذاكرة المسرح الجزائري، ص338.

[2]– المرجع نفسه ، ص339.

علال: نتهناو في زوج كي تزيد فيه آه أنا نروح إلا كاش من جا حوس علي قوله يستنه هاني رحت.[1]

لتبرز شخصية جديدة ألا وهي شخصية التاجر المتجول وهو بائع الشيفون الذي يمر من أمام المكتب.

التاجر: "شيفون"... اللي عنده الشيفون.

السكرتير: هذا جابه ربي نبيعله ذي الخردة اللي نظل نقوله عليها وما حبش يبيعها (ينادي) يا مول الشيفون.

التاجر:أشه.

السكرتير: أيا، أيا، أيا هكذا بعد نخلص منا باش إلا ما خلصنيش هذا أشهر، نكون طفرتها أيا مول الشيفون.

التاجر : السلام عليكم.

السكرتير: السلام أيا تشري الخدرة.

التاجر: أ أ.

[1]– حسين نذير ،من ذاكرة المسرح الجزائري ، ص339.

السكرتير: قتلك تشري الخردة.

التاجر:خاطيني الخردة يا وليدي، إلا كاش حوايج قدم، ولا عظام ولا كاش...

السكرتير: إلا عظام الزيتون كاين ولا لخرين ما كاش أحنا ما ناكلوش ألحم.

التاجر: ما تاكلوش لحم.

السكرتير: آه أصبر وقيلة، كاين بردوسة قديم.

(خطوات)

التاجر: (مع نفسه قائلا) ظاهر على وجه هذا راه مكدد ظاهر اللي ما ياكلش اللحم إمالا هاذوا مشتاقين إيه يا درى أشحال يطلبني في هذا لبردوسة.

السكرتير: أيا سيدي هاو البردوسة، أيا قلب وعطي سومتك.

التاجر: راني نشوف فيه، راه حالته كي حالي أشحال؟.

السكرتير: قول إنت.

التاجر:أنا لا، أنت مولاه يا وليدي.[1]

[1]- حسين نذير ،من ذاكرة المسرح الجزائري ،-341 -340.

السكرتير: وأنا وين نعرف، أنا عمري ما بعت الشيفون.[1]

وما نلاحظه هنا الوضع المأساوي الذي يعيشه التاجر فهو مثال عن الشخصية الجزائرية، فلجوء التاجر إلى اقتناء وبيع الأثاث القديم ظاهرة يتبعها معظم العاطلون عن العمل قصد كسب قوت يومهم، كما أن دوره يجسد صورة من أصدق صور الفقر والأوضاع المعيشية القاسية.

التاجر: أن راك تشوف فحالتي، الحوايج مرقعين وقريب بلحفا.[2]

حينما يعطي الفنان شيئا أو سلوكا أو تصرفا لشخصية من شخصيات المسرحية أو الفنية أو الدرامية فإنما يكمن وراءها في الحقيقة موقف معين يتسم بالدرامية ويرتبط بالتعبير والتكوين الفني الذي يصبح الفنان نفسه، وفي نفس الوقت مترجما وحاملا لوجهة النظر فيه.[3]

لتظهر كذبة جديدة وغير متوقعة من أكاذيب السي علال .

السكرتير:أشحال عندك ولاد؟

التاجر: واحد يقولوا علي زروالي يعني من زروال ما البلاد فافيلار.

---

[1]-حسين نذير ،من ذاكرة المسرح الجزائري،341

[2]– المرجع نفسه، ص342.

[3]– كمال الدين عيد، أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي، ص315– 316.

السكرتير: واش يخدم؟.

التاجر:على ما قالونا الله يعلم سمساري.

السكرتير: واش راك تقول؟ ماشي واحد بوفلو.

التاجر:non, non ماشي بوفلو سمين أعلي زروالي.

السكرتير: يعني واحد عريض و أ سمين هكذا.

التاجر: إيه، إيه بوفلو، بوفلو، إيه عنده الخانة في خده والحاجب نتاعه كحل شوف لو كان نشوف توالم منعقلوش.

السكرتير:وعلاش.

التاجر: على خاطر المدة تاع 16 نعام، كي هو يجي من زروال.

السكرتير: أسكت وقيلة نعرفه.[1]

فكل الصفات التي ذكرها عن ابنه كانت مطابقة للسمسار السي علال ما جعل السكرتير يتفاجئ ويغضب منه في حين طلب منه عمر البقاء في الداخل إلى حين عودة ابنه ليسمع طرقات في الباب والذي كان صهر علال وهو الحاج لطرش الذي قام بخداعه

[1]– حسين نذير، من ذاكرة المسرح الجزائري، ص342– 343.

والادعاء بأن أباه عالم ومثقف الذي استفاد من خلال مصاهرته من ماله ومعارفه وزواجه من ابنته، وهنا نلاحظ وجود طبقات اجتماعية طبقة الأغنياء التي يمثلها الحاج لطرش وطبقة الفقراء يمثلهم التاجر.

وفي نهاية المسرحية يعود السي علال للظهور ويحتدم الشجار بينه وبين سكرتيرة حول مسألة تنكره لأبيه.

التاجر: هذه وليدي، كبرتي وليت...

علال: بعد ألهيك، راك غالط يا شيخ.

التاجر: تنكرني يا علال، شوف أخزر، أخزرت، أخزر.

علال: ما نعقلكش يا شيخ، راك غالط آه.

السكرتير: أيا أعقل باباك يا رجل تستحي به ما ينكر أصله غير البغل .

علال: ماذا بيا تعقلوه، لكن كيفاش بابا رجع هكذا.

التاجر: نعم يا وليدي ما تستعجبش هذه هي الدنيا كيفا أرجع هكذا، معلوم أنا نرجع هكذا بالسيف.[1]

[1]– حسين نذير، من ذاكرة المسرح الجزائري، ص 348.

ونلاحظ من خلال هذا الحوار أنه ورغم انكشاف أكذوبة الأب المثقف وفضحه إلا أنه لا يزال يحاول تغطية الواقع بالأكاذيب.

علال: لكن كيفاش سلمت في كل شيء وجيت أو، أو أو مصر؟.

التاجر: أشنه مصر هذه.[1]

وهذا ما جعل السكرتير يطالب براتبه للاستقالة من عمله مما دفع التاجر "صالح" إلى محاولة الانسحاب ومغادرة المكان ظنا منه بأنه السبب في نشوب الشجار بينهما.

ومن مقدمات المشكلات التي يعاني المجتمع الجزائري وهي النزوح الريفي.

يعرف الاجتماعيون الهجرة هي نزوح أفراد من الناس بصورة دائمة أو مؤقتة إلى الأماكن التي تتوفر فيها سبل الكسب والعيش وقد تكون تلك الأماكن داخل حدود بلد واحد وخارج حدود هذا البلد وتتم هذه العملية إجمالا بإرادة الفرد أو الجماعة أو بغير إرادته، فالنازح هو الشخص الذي ينتقل إلى بلد لقيم فيه ويعيش فيه عمله والسبب الأساسي الدافع للنزوح هو رغبة الإنسان في تحسين حاله ومستوى عيشه.[2]

التاجر: إلى أنا عالم حتى أنت العالم اسمعوا .

---

[1]– حسين نذير ، من ذاكرة المسرح الجزائري، ص349.

[2]– مصطفى عوفي، عبد الغاني قتالي، سوسيولوجيا النزوح الريفي في الجزائر، مجلة العلوم الاجتماعية، العدد 09، 2014م، ص08.

اسمعوا يا وليدي أنا ما نعرفش دزاير ولا بلاد أخر أنا حكمت أما طريق وبقيت نمشي مالبلاد، البلاد مالبلاد لبلاد ساعة ندير كومرس ساعة ندير نخدم ندير قريو الحق حتى وصلت ألهنا لدزاير.[1]

علال: أقعد بابا أقعد، راك معيا نشوفو كاش نداويو الدعوة ومن بعد إلا.

السكرتير: اسمع علال، تحب تاخذ رايي.[2]

تم القيام بالتستر على الأكاذيب من خلال عمل بايع الشيفون الشخص البسيط إلى عالم مثقف بتغيير ملابسه وتعليمه بعض الكلمات.

السكرتير: شوف فيها كاش واحد أبعث بباك لحمام وأنت وأنا نروحو نشريولو حويجات وبيدما يغسل ندوه هملو يضرب تبيشة وذاك الوقت اديه للدار أش قال جا بابا على غفلة من مصر ونزيدوه نشريولو كاش حويجات من عندنا، زعمة جابهم معاه تفكيرة وأنا نقعد معاه نفهمه شوية في كاش علم ولا أنت راك تعرف خير مني وهي سلكت.[3]

لم يحدد باشطارزي في نهاية المسرحية إذا فضح سره بأن والده كان بعيدا على أن يكون شخص مثقف رغم الملابس التي يرتديها، فهي مجرد قناع أو واجهة مزيفة لأن هناك

---

[1] حسين نذير، من ذاكرة المسرح الجزائري، ص 352.

[2]– المرجع نفسه، ص353.

[3]–المرجع نفسه ، ص353.

اختلاف بين أوصاف علال عن والده وطبقته وبين طبقة والد زوجته أصحاب النفوذ، بالإضافة إلى تهديد السكرتير بإفشاء سره إذا خالف شروطه فهو يحاول الاستفادة مما يعرفه عنه، ومن خلال عنوان مسرحية "ما ينفع غير الصح" يتضح بأن الحقيقة ستظهر حتى ولو طالت مدتها، فينطلق المؤلف من مرتكزين أساسيين وهما أخلاقي وآخر اجتماعي بالدرجة الأولى، حيث سعى إلى إصلاح أفراد المجتمع وتربيتهم مما رآه من فساد دعم به.

خاتمة

خاتمة:

ومن خلال هذه الرحلة البحثية حول المسرح الجزائري أسفرت رحلتنا على العديد من النتائج حول هذا الفن النثري نذكر من أهمها على شكل نقاط:

1) إنه رغم الظروف الصعبة التي كانت تمر بها الجزائر بعد الحرب العالمية الأولى فقد تمكن قلة من الرواد الأوائل أمثال محي الدين بشطارزي وسلالي علي ورشيد قسنطيني من أن يؤسسوا المسرح الجزائري بإنتاج درامي دائم ومستمر إلى غاية قيام الثورة التحريرية.

2) إن المسرح الجزائري في مسار تكوينه مر بعدة مراحل ابتداء بالأشكال المسرحية البدائية إلى غاية ظهوره كمسرح قائم بذاته كنوع أدبي وفني له أصوله وقواعده المتعارف عليها .

3) ساهمت بعض العوامل في ظهور المسرح الجزائري مثل النوادي والجمعيات والفرق العربية.

4) أن المسرح الجزائري ولد وترعرع في أحضان الحركة الوطنية الجزائرية، وتشبع بقيمها وتأثرها بها إذ تم استعماله كوسيلة كفاح ونضال ضد الاستعمار الفرنسي في إطار المقاومة الثقافية، وجبهة التحرير الوطني كانت لها فرقة مسرحية قدمت عروضا في مختلف الدول وذلك للتعريف بالقضية الجزائرية وحشد الدعم والمساعدة لها.

5) تبنى المسرح الجزائري في طياته العديد من القضايا التي كانت بمثابة المرآة العاكسة لهموم الشعب كقضايا اجتماعية (الأسرة، البطالة، الفقر، العلاقات الاجتماعية) وقضايا سياسية تمحورت حول (الحرية، العنف، السلطة، التهميش).

6) المسرح الجزائري قبل الثورة التحريرية كان اجتماعيا إصلاحيا وتوعويا كان له الفضل في نهوض الشعب والدفاع عن السيادة الوطنية ذلك لأن أغلب موضوعاته كانت تهدف إلى تنمية الشعب وضرورة التحرر من العبودية الفرنسية، أما أثناء الثورة التحريرية فقد كان له الدور الفعال والبارز في تصوير أمجاد وبطولات المعارك التي كان يخوضها الجندي الجزائري.

7) بعد الاستقلال انقسم المسرح الجزائري إلى عدة مسارح جهوية وطنية حيث أصبح كل قسم جهوي منفردا عن الأخر يقوم بتأدية أعماله المسرحية ونشاطاته على المستوى المحلي والخارجي وأعمال فردية واجتماعية.

8) مسرحية "ما ينفع غير الصح" تحمل طابعا اجتماعيا يعبر عن واقع الفرد والمجتمع الجزائري حيث تطرقت إلى مواضيع متعددة تخص الشعب الجزائري مثل موضوع الكذب والخداع وعدم احترام الابن لأبيه وكذا موضوع الظلم والحقرة.

ملحق

ملحق

1- حياة محي الدين باشطارزي

هذا الرجل الفنان المؤلف المخرج القدير يعتبر من رواد المسرح الجزائري ولد في 15 ديسمبر عام 1897 م بحي القصبة العتيق بالجزائر العاصمة ومثله كمثل الموسيقيين الجزائريين كان مطربا في المدح الديني ، كما أنه حفظ القرآن الكريم وكان يحسن تجويده إضافة للحلقات التي كان يحضرها ويشرف عليها بمسجد الجمعة الجديد .[1]

فهو أصغر من القسنطيني ب10 سنوات ، وأكبر من "علالو "ب 5 سنوات إلا أن الثلاثة ولدوا بنفس الحي الذي أنجب العديد من رجالات الفكر والأدب والفن في الجزائر ، وقد ترعرع في وسط ميسور لأن عائلته عريقة من أصل تركي هاجرت إلى الجزائر أثناء الوجود التركي بها ، حفظ القرآن وأصول التجويد وأصبح حزابا حيث تطوع للتجويد في "الجامع الكبير " بالعاصمة سنة 1910 م ثم وسع نشاطه ابتداءا من سنة 1912 م ليشمل الجامع الجديد ومنه إلى مدن البليدة والمدية ، تعلم التواشيح والمدائح الدينية على يد الشيخ المفتي بلقندورة ، وحدث أن سمعه اليهودي " ناطونايدمونيافيل " مدير جمعية المطرية ، فأعجب بصوته وقدم له عرضا مغريا

[1]- حسين نذير ، من ذاكرة المسرح الجزائري ، 2007 ، ص 331.

لتسجيل صوته على اسطوانات غنائية، غير أن والده والشيخ بلقندوز – مفتي الجزائر العاصمة اعتراضا على ذلك .

اختاره الطاهر علي الشريف باشطارزي ليغني أغاني وطنية في 1919م وفي نفس السنة سجل باشطارزي أول اسطوانة له في استيديوهات "غرمافون " انظم إلى جمعية المطرية التي أسسها يافيل عام 911 م وكان هذا الأخير يجيد الغناء الأندلسي فسعى لتعليمه لمحي الدين الذي ، حين أراد الجمع بين الغناء والتجويد ، أثار ضجة في وسط عائلته والوسط الديني حيث توفي " يافيل " أصبح باشطارزي – الأستاذ في الموسيقى العربية مدير للفرقة ابتداء من عام 1928 م وكان أيضا أستاذ في الكونسيرفاتوار بالجزائر العاصمة عام 1929م أصبح مدير التسجيلات الفوتوغرافية بأفريقيا الشمالية ، رغم ما قدمه من نشاط مسرحي ابتدءا من عام 1919 م حيث لم يكن هو نفسه راضيا عما قدمه حيث سنة 1932 التي يعتبرها انطلاقته الحقيقية إذ يقول " أنه في هذا العام قدمت أول مسرحية وهي البوزريعي في العسكرية وفي عام 1939م استرقه المسرح فأصبح ممثلا ومؤلفا على رأس فرقة مسرحية هي " فرقة الطرية " يمثل مسرحيات من تأليفه أو اقتباسه ذات طابع فكاهي ، يستعمل لغة الشارع عربية وفرنسية .[1]

[1]– أحمد بيوض ، المسرح الجزائري نشأته وتطوره ، ص 60–61.

أعمالة:

يتميز مسرح باشطارزي بطابعه الهزلي الهادف والسياسي التوعوي الضمني ، فهو ذو هدف مزدوج حيث تصدى للظواهر الاجتماعية السلبية بأسلوب فكاهي هادف وساهم في تنمية الوعي بمخاطر الاحتلال على بلادنا ، حيث كتب واقتبس العديد من المسرحيات من " جهلاء مدعين بالعلم التي كتبها بالفصحى عام 1919 م التي هاجم فيها التطرفية والشعوذة المنتشرة بكثرة في ذلك الوقت إلى " بني وي– وي " و"فاقو" التي كانت ذات تلميحات سياسية ، ويواصل باشطارزي نهجه التلميحي السياسي بتأليف سلسلة من المسرحيات ذات الطابع الاجتماعي – السياسي منها : " بعد السكر " و " الخداعين " .[1]

لقد عالج هذا الفنان في أعماله المسرحية قضايا مكافحة الشعوذة وتعاطي الخمر والمخدرات إلى جانب قضايا تتعلق بتوعية المرأة والمجتمع بصفة عامة بقضايا المصيرية ، كلما سمحت الظروف بذلك ، لأن السلطات الاستعمارية كانت تمارس الرقابة على النصوص المسرحية ، حيث منعت في سنة 1937 م عرض مسرحيات كثيرة مثل :" فاقوا" " الخداعين " ، بني وي –وي " في عهد بلدية غزان GAZAgne التي كانت قد على توقيف نشاط فرقة محي الدين باشطارزي في 2 نوفمبر 1937

[1]– أحمد بيوض ، المسرح الجزائري نشأته وتطوره، ص62.

م ، وقام الحاكم العالم لوبو lebeau باتخاذ قرار الحظر الذي ظل ساري المفعول لمدة عامين إذ لم يستأنف باشطارزي إلا في 2 نوفمبر 1939 م بعد تدخل محامية وهذا بعرض مسرحية " الحاج قاصي مجند " تناولت قضية تجنيد الجزائريين في الحرب العالمية الثانية إلى جانب الحلفاء وأنتج عدة اسكاتشات قصيرة، قدمها من راديو الجزائر منها سلسة حلقات اقتبسها من المسرحية الأنفة الذكر .[1]

وقدم العديد من العرض المسرحية لأعمال كثيرة منها " دار بيبي" ، " الشرق "، "ما ينفع غير الصلح " ،" المكار " ، وابتداء من شهر سبتمبر 1945 م انتقلباشطارزي بفرقته إلى قاعة الأوبرا بمدينة وهران لتقديم بعض العروض بها بعد أن كان مستقر بالجزائر العاصمة ، ولم يعد إليها إلا بعد ان سمحت حكومة فيشي vichyبأحداث موسم عربي للمسرح بقاعة الأوبرا بالعاصمة وقد عين باشطارزي مدير للفرقة خلال الموسم المسرحي لعام 1947 م ، كما عين مصطفى كاتب مساعد له وتعد هذه الفترة الأغنى في حياة باشطارزي من حيث العطاء الفني الذي استمر حتى غلق القاعة في وجه المسرح العربي الجزائري في ماي 1956 م

[1]أحمد بيوض ، المسرح الجزائري نشأته وتطوره،ص63.

، وظـل باشـطارزي يسـعى مـن خـلال م نشـاطه إلـى هـدفين همـا ، الترفيـه والتوجيـة التربوي والسياسي .[1]

[1]– أحمد بيوض ، المسرح الجزائري ونشأته وتطوره ، ص 63.

قائمـة المصـادر والمراجـع

قائمة المصادر والمراجع :

المعاجم والقواميس :

1. باتريس باقي ،معجم المسرح ،ترجمة ف،خطار،مركز دراسات الوحدة العربية ،بيروت ،ط1،2015م.

2. كمال الدين عيد ،أعلام ومصطلحات المسرح الأوربي ، قاموس منهجي لدراسة الفنون في الوطن العربي ،ترجمة ابراهيم حمادة ،ط2006.1م.

المراجع :

3. أحسن ثليلاني ، المسرح الجزائري دراسة تطبيقية في الجذور التاريخية وتطور المجتمع ، دار التنوير ،الجزائر ،ط1 ، 2013م.

4. أحسن ثليلاني ، المسرح الجزائري والثورة التحريرية دراسة تاريخية فنية ، عاصمة الثقافة العربية ،د ط ، 2017م.

5. أحمد بيوض ، المسرح الجزائري نشأته وتطوره ، غرناطة للنشر والتوزيع ،الجزائر ،ط1 ، 2013م.

6. جميل حمداوي ، المسرح المغاربي بين النشأة والتطور، دارالريف للطبع والنشر الالكتروني،ط01 ، 2019م.

7. جميل حمداوي ، المسرح الجزائري نشأته وتطوره ،دار الريف للطبع والنشر الالكتروني ، تطوان ،ط01 ، 2019م.

8. – دلال ملحس استيتية، عمر موسى سرحان، المشكلات الاجتماعية، دار وائل للنشر ط1، 2012م.

9. حسين نذير من ذاكرة المسرح الجزائري، منشورات المكتبة الوطنية الجزائرية،الجزائر ،د ط ، 2007م.

10. حسين نذير، المؤسسون المسرح الوطني الجزائري، منشورات المكتبة الوطنية الجزائرية،د ط ، 2007م.

11. خالد عبد اللطيف رمضان، البناء الفني للمسرحية،مكتبة الكويت الوطنية،ط01 ، 1435 2014م.

12. رشاد رشدي ،فن كتابة المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب،1998م.

13. الشريف الادرع ، وجوه وأقنعة دراسات وكتابات في المسرح ، دار الحكمة ، الجزائر، د ط ، 2007م .

14. صالح مباركية،المسرح في الجزائر،دار بهاء الدين للنشر والتوزيع،قسنطينة،ط ،02، 2007م.

15. عادل الناوي ، مدخل إلى فن كتابة الدراما ، نشر وتوزيع مؤساسات ع، عبد الكريم عبد الله ،تونس ،ط01 ، 1987م .

16. علي راعي ، المسرح في الوطن العربي، عالم المعرفة ، الكويت، ط2 ، 1999م.

17. قيس عمر،البنية الحوارية في النص المسرحي، "ناهض الرمضاني " أنموذجا ،دار غيدار للنشر والتوزيع،عمان،ط01. 2012م ، 1433هـ .

18. محمد الطاهر فضلاء. المسرح تاريخا ونضالا،مذكرات عن المسرح الجزائري في عهد الاحتلالي والاستقلالي ، ط1 ، 2009م.

19. محمد غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث ،دار النهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ،د ط ، 2001م.

20. مخلوف بوكروح ، المسرح والجمهور دراسة في سوسولوجية المسرح الجزائري ومصادره ،مقامات للنشر والتوزيع،الجزائر ،د ط ، 2013م.

21. نور الدين عمرون ،مسار المسرح الجزائري إلى سنة 2000 ، شركة باتنيت،باتنة،الجزائر ،ط،01 2006م .

المذكرات :

22. إيمان هنشري،الموروث التاريخي في مسرح سعد الله ونوس،"رأس المملوك جابر" وطقوس الإشارات والتحولات "أنموذجا ، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العام والمقارن ، جامعة باجي مختار،عنابة،20112012م.

23. سارة إسماعيلي ،إتجاهات المسرح الجزائري دراسة القضايا والأبعاد ،مذكرة لنيل شهادة الماستر في الأدب الجزائري ، جامعة العربي بن المهيدي ،أم البواقي ،2020 م 2021م .

24. سعيد البيحري، عبد الله صمام ، الكتابة المسرحية في الجزائر خصوصياتها الفنية والقضايا الوطنية دراسة في نماذج للكاتب الجزائري محمد بورحلة . مذكرة لنيل شهادة الماستر في الأدب العربي ، 2021م 2022م .

25. عبد الحميد ختالة ، المسرح الجزائري النص والعرض والتلقيتأصيل نضري ومقاربة في الأنساق المعرفية مذكرة لنيل الدكتوراه في الأدب العربي ، 2015م 2016م.

26. عبد الرحمان بن عمر،لغة المسرح بين الفصحى والعامية،مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي الحديث، جامعة حاج لخضر ، باتنة،2013 2014 م.

27. عبد المالك بن شافعة، المسرح الجزائري اتجاهاته قضاياه 1990م 2006م ، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي،تخصص مسرح جزائري ، 2008م 2009م .

28. عبد النور بليصق،جماليات التلقي في المسرح الجزائري الحديث مسرح عبد القادر علولةأنموذجا ،مذكرة لنيل شهادة الدكتوراه في الادب العربي،جامعة محمد بوضياف المسيلة ،2018م 2019م .

29. عز الدين جلواجي، المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، كلية الاداب والعلوم الاجتماعية ، جامعة مسيلة ، 2008-2009.

30. عفاف بوصالح، المسرحية الشعرية في الجزائر، دراسة لأوبيرت حيزية غنائية امرأة في الجزائر، كلية الآداب واللغات جامعة8ماي 1945 ، قالمة ، 20182019م .

31. عقلية بوبكر،مسرحية "ماينفع غير الصح" لمحي الدين بشتارزي بين الواقع والفن ، مذكرة لنيل شهادة الماستر، تخصص الأدب المسرحي ونقده ، 2013م 2014م.

32. فائزة كيموش ،الإتجاه التاريخي في المسرح الجزائري عبد القادر علولة أنموذجا،مذكرة لنيل شهادة الماستر في الأدب العربي،جامعة محمد الصديق بن يحي تاسوست ،2017م-2018م.

33. محمد الأمين لبويخي، جماليات الخطاب في الدراما الإذاعية التمثيلية "مانيفع غير الصح" لمحي الدين بشتارزي ، مذكرة لنيل شهادة الماستر ، تخصص العرض المسرحي ، جامعة الطاهر مولاي ،سعيدة ، 2019 م 2020- م.

34. مسلم عائشة ، البعد الثوري في المسرح الجزائري مسرحية أولاد القصبة ل عبد الحليم رايس أنموذجا ، جامعة أكلي محمد اولحاج ، البويرة ، 2014- 2015 م.

35. مصباح خنفوف ، المقاومة الثقافية في تاريخ الحركة الوطنية والثورة التحريرية الجزائرية المسرح انموذجا ، مذكرة لنيل شهادة الماستر في التاريخ،جامعة العربي بن المهيدي ،أم البواقي ،2020 - 2021م .

36. نعيمة خليل ،يمينة كركوبي ،صفاء أحميمة ، المسرح السياسي عند "يحيى موسى" مسرحية تحت سقف الشيطان أنموذجا، مذكرة لنيل شهادة الماستر في اللغة العربية وآدابها ،تخصص أدب حديث ومعاصر ، 2021 -2022م.

37. وهيبة صدوق ، كريمة سابو، المسرح الجزائري ودورة في المقاومة الثورية للاستعمار الفرنسي 1926-1945 ، مسرحية بلال بن رباح أنموذجا،مذكرة لنيل شهادة الماستر في اللغة العربية وأدابها ،جامعة أحمد دراية ،أدرار ،2017-2018م.

المجلات

-.مباركة مسعودي ،المسرح الجزائري التأسيس والريادة،مجلة البدر،كلية الادب والعلوم الإنسانية والاجتماعية ،عنابة المجلد09 ،العدد 12 ،2017 م.

-سفيان شلالي ،ملامح الثورة الجزائرية في المسرح الجزائري،المخبر الموسوعة الجزائرية المسيرة ،جامعة باتنة ،المجلد 01 ،العدد 02 ، 2019 م

38. إيناس حسن علي،بعض المحددات الاجتماعية لانتشار العنف اللفظي،مجلة الدراسات العربية كلية دار العلوم ، جامعة المانيا،دع ،دم ،دت،

39. تركي ابراهيم نصار،دور الحركة المسرحية في التنمية الثقافية،المجلة الأدبية للعلوم الاجتماعية ،المجلد 08،العدد ،01 2015م،

40. جوهر غرابي ،الكفاح الثوري للمسرح الجزائري،مجلة علوم اللغة العربية وآدابها قسم اللغة والأدب العربي،جامعة محمد بوضياف،المسيلة ،المجلد.13 .العدد01 ، 2021م.

41. حسين عبد الباسط،دور المقررات المسرح في نوعية المسرحية للطلاب شعبة الاعلام التربوي بكليات التربية النوعية وطرق تطوره،المجلة العلمية لكلية التربية العلمية،المجلد01 ، العدد 30، 2022م.

42. حميد علاوي ،(نزاهة العشاق)النص المسرحي الجزائري الرائد عربي دراسة في بنية الخطاب ومقتضيات العرض المسرحي،مجلة الأثر،العدد 13 ،2012 م.

43. سفيان شالي،ملامح الثورة الجزائرية في المسرح الجزائري ،مخبر الموسوعة الجزائرية المسيرة،جامعة باتنة،المجلد 01 العدد02، 2019م.

44. سوسن ابرداشة ،كرنولوجيا المسرح الثوري في الجزائر قرارات في مسرحية مأساة جميلة،مجلة رفوف، جامعة الجزائر ،02المجلد ،07العدد 04.

45. عبد الرحمان علوش، توظيف الإيدولوجيا في المسرح الجزائري مسرحية لجواد ل عبد القادر علولة ، مجلة النص ،جامعة أحمد بن بلة وهران .المجلد 07 العدد 01، 2020م.

46. العيد حنكة،المسرح الجزائري بين الإبداع والإتباع،مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، العدد 05- 2013م.

47. فاطمة شكشاك ،مصدر التراث الأسطوري في المسرح الجزائري المعاصر ،مجلة اللغة العربية، باتنة، المجلد ،02، العدد40 ، 2018م.

48. محمد إدير ، مسرحية التراث قراءات في نماذج تأسيسية من المسرح الجزائر ،بمجلة الأردن للعلوم.المجلد15،العدد 01،

49. محمد بن أيوب، العناصر المسرحية الأدبية والفنية من النص الدرامي غالى النص المسرحي،مجلة الذاكرة ، جامعة ورقلة،العدد 03.

50. محمد عبد الحليم ،السيد سرور ،وليد مبروك عبد المجيد،السمات الفنية لمسرحية المقدمة لطلاب التعليم الأساسي،المجلة العلمية لكلية التربية النوعية،العدد 23، 2020م.

51. مصطفى عوفي ،عبد الغاني قتال،سوسيولوجيا النزوح الريفي في الجزائر ،مجلة العلوم الاجتماعية، العدد 09 ، 2014م..

52. موسى كراد فن الأوبيرت في الأدب الجزائري "حيزية " ل عزالدين ميهوبي " أنموذجا،مجلة الاشكالات في اللغة والأدب،المركز الجامعي عبد الحفيظ بالصوفميلة،لجزائر ،المجلد ،01العدد ،01، 2021م.

53. موسى كراد،حضور المسرح الشعري في الجزائر"تجربة محمد العيد آل الخليفة أنموذجا ،مجلة الباحث،المدرسة العليا للأساتذة الشيخ مبارك الميلي بوزريعة،العدد 01.

الفهـــرس

الفهرس

شكر وعرفان

إهداء

مقدمة .....أ

مدخل: إرهاصات المسرح الجزائري الحديث:.....8

عوامل ظهور المسرح الجزائري: 12

أ- زيارة الفرق المسرحية العربية 12

ج- ظهور مجموعة من الجمعيات والنوادي..... 15

الفصل الأول: المسرح الجزائري الحديث 18

تمهيد:..... 18

أولا: مراحل تطور المسرح الجزائري الحديث..... 19

المرحلة الأولى: الانطلاقة المتعثرة 1921م – 1926م:..... 19

المرحلة الثانية: الانطلاقة 1926م – 1934م: 20

المرحلة الثالثة: التفاعل والتبلور 1934م-1939م: 21

المرحلة الرابعة: الركود 1939م-1945م:..... 22

المرحلة الخامسة: الازدهار 1945م-1962م: 23

المرحلة السادسة: البحث عن الذات 1962م-1972م: 25

المرحلة السابعة: الفتور 1972-1982م: 26

المرحلة الثامنة: الانتعاش 1982م-1992م: 28

المرحلة التاسعة: التسعينات وما بعدها: 29

ثانيا: نشأة المسرح الجزائري الحديث 30

1- سلالي علي "علالو": 32

أ- حياته (1902م-1992م): 32

ب- أعماله: 33

2- رشيد قسنطيني: 36

أ- حياته (1887م-1944م): 36

ب- أعماله المسرحية: 37

الاقتباس المسرحي عند باشطارزي: 41

الفصل الثاني: قضايا المسرح الجزائري الحديث والمعاصر 45

المسرح والقضية الوطنية: 45

نماذج لمسرحيات وطنيةّ: 47

المسرح والقضية الاجتماعية..... 51

نماذج لمسرحيات اجتماعية 52

ثانيا: المسرح والقضية السياسية 55

نماذج المسرحيات سياسة: 57

الفصل الثالث: النص المسرحي 62

النص المسرحي قبل الثورة: 62

النص المسرحي أثناء الثورة: 67

المسرحية الشعرية في الجزائر 69

العناصر الأساسية في النص المسرحي 75

تطور النص المسرحي ضمن استراتيجيات المسرح الجهوي 83

1 – مسرح قسنطينة الجهوي للاقتباس والنص الاجتماعي:..... 83

مسرح عنابه الجهوي عز الدين محجوبي :..... 85

مسرح وهران عبد القادر علولة 86

مسرح باتنة : 89

مسرح بجاية 91

مسرح بلعباس : 93

الجانب التطبيقي..... 96

مسرحية " ما ينفع غير الصح" لمحي الدين باشطارزي. 98

قراءات في عنوان المسرحية: 98

أحداث المسرحية:..... 99

الدراسة الفنية للمسرحية: 101

الشخصيات:..... 102

الشخصيات الأساسية: 103

الشخصيات الثانوية:..... 108

الحوار:..... 110

اللغة: 114

الصراع: 116

المكان:..... 120

الزمان:..... 122

التعقيد:..... 124

القضايا التي عالجتها مسرحية "ما ينفع غير الصح":..... 125

خاتمة: 143

ملحق 146

قائمة المصادر والمراجع : 152

الفهرس..... 163

مـــلـخـص الـبـحـث:

تهدف دراستنا إلى التعرف على نوع من الفنون النثرية الأدبية هذا الفن الذي عرف بإسم المسرح فقد تحدثنا في هذا الموضوع عن هذا الأخير واختص بحثنا في التعرف على المسرح الجزائري الحديث والمعاصر قضاياه ونصوصه وأعماله عند محي الدين بشتارزي أنموذجا

فقد تكلمنا عن بدايات وإرهاصات المسرح الجزائري وكذلك عن أهم المراحل التى مر بها بعد ذلك تطرقنا إلى الحديث عن نشأته وعن أهم رواده بداية من سلالي علي ورشيد قسنطيني وكذلك محي الدين بشتارزي

أما في الفصل الثاني فقد تحدثنا عن أهم القضايا التي تناولها المسرح الجزائري من قضايا وطنية واجتماعية وسياسية

أما في الفصل الثالث فكان الحديث عن موضوعات النص المسرحي قبل الثورة وبعد الثورة بالإضافة إلى الحديث عن شكل من أشكال المسرح عرف بالمسرحية الشعرية بعد ذلك ذكرنا أهم عناصر النص المسرحي وعرجنا في هذا الفصل عن إبراز أهم المسارح الجهوية التى عرفتها الجزائر هذا فيما يخص الجانب النضري أما في الجانب التطبيقي فقد إخترنا نموذجا من مسرحيات محي الدين بشتارزي تحت عنوان مسرحية ماينفع غير الصح حيث قمنا بدراستها دراسة فنية من ناحية العنوان والوقائع التى حدثت فيها واستخلصنا أهم القضايا التي عالجتها هذه المسرحية من قضايا سياسية وإجتماعية

ثم بعد ذلك تحدثنا في ملحق إلى إعطاء نبذة عن حياة وأعمال محي الدين بشتارزي وذكرنا في الخاتمة أبرز نتائج هذا البحث على شكل نقاط أساسية هذا ماتوصنا اليه في هذا البحث العلمي المتواضع.

الكلمات المفتاحية: المسرح الجزائري، الثورة، محي الدين بشطارزي.

Research summary:

Our study aims to identify a type of literary prose arts, this art known as the theater, we have talked about this topic about the latter, and our research specialized in identifying the modern and contemporary Algerian theater, its issues, texts and works according to Mohieddin Bashtarzi as a model

We have talked about the beginnings and precursors of the Algerian theater, as well as about the most important stages that it went through after that.

As for the second chapter, we talked about the most important issues that the Algerian theater dealt with in terms of national, social and political issues

As for the third chapter, the discussion was about the topics of the theatrical text before the revolution and after the revolution, in addition to talking about a form of theater known as the poetic play. After that, we mentioned the most important elements of the theatrical text. In this chapter, we stopped at highlighting the most important regional theaters that Algeria knew. On the applied side, we have chosen a model from Muhyiddin Bashtarzi's plays under the title "The Play That Doesn't Work Untrue", where we studied it artistically in terms of the title and the facts that took place in it, and we extracted the most important issues that this play dealt with from political and social issues.

Then, we talked in an appendix to give an overview of the life and work of Mohieddin Bashtarzi

In the conclusion, we mentioned the most important results of this research in the form of basic points. This is what we reached in this modest scientific research