الجمهوريـــــة الجزائريـــــة الديمقراطيـــــة الشعبيـــــة
وزارة التعليـــــم العالـــــي والبحـــــث العلمي
جامعـــــة الدكتور يحيـــى فـــــارس
كليـــــة الآداب واللغـــــات
قســـم: اللغـــة والأدب العربـــــي

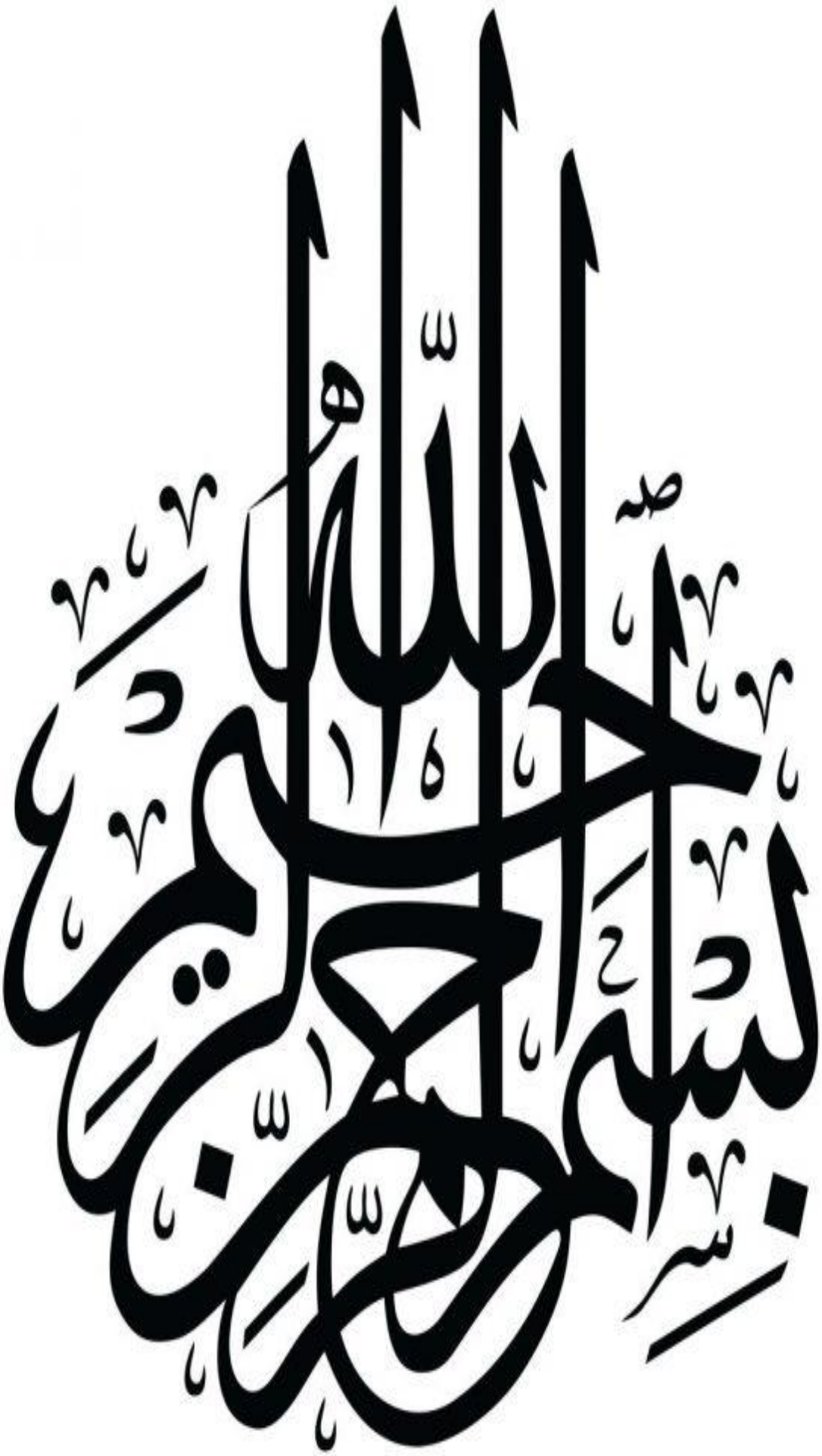
الكتابة المسرحية في الجزائر خصوصياتها الفنية وقضايا الوطنية – دراسة في نماذج للكاتب الجزائري محمد بورحلة

مذكرة تخرج مقدمة لنيل شهادة الماستر في الأدب العربي
تخصص: نقد حديث ومعاصر

من إعـــداد الطالبين:
- سعيد ربيحي
- عبد الله صمار

إشـــراف الأستـــاذ:
د/ حيولة سليم

السنـــة الجـــامعيـــة: 2021-2022


بسم الله الرحمن الرحيم



شكر وعرفان

نشكر المولى عز وجل الذي ألهمنا العزيمة والصبر لإتمام هذا البحث، اللَهم لك الحمد والشكر كما ينبغي لجلال وجهك الكريم وعظيم سلطانك.

أمَا بعد، نتقدم بجزيل الشكر والعرفان لجميع أساتذتنا الَذين منهم استقينا العلم ووصلنا لما نحن عليه الأن، ونخص بالذكر أستاذنا المشرف الدكتور حيولة سليم، نسأل اللَه أن تكون في ميزان حسناتهم جميعاً.

دون أن ننسى تقديم جزيل الشكر والتقدير لأسرة الأدب العربي لجامعة الدكتور يحي فارس بالمدية



إهـــــداء

بسم اللّه الّذي لا تخفى عليه خافية، أهدي ثمرة جهدي إلى:

من ربّتني غلى الأخلاق، ومصدر سعادتي في الحياة، وأغلى شخص على قلبي، أمّي الغالية حفظك اللّه.

إلى أبي الغالي حفظه اللّه.

إلى إخوتي وجميع أصدقائي وعلى رأسهم أخي وزميلي في المذكرة عبد اللّه صمّار بوعلام محمدي يونس علوش فارس دحمون يوسف ولد حمّادي يوسف الغريبي عبد الرزاق كولال عمر سرور

ســـعيد



إهـــــداء

الحمد للّه الّذي رعاني ومدّني العزيمة والصبر للوصول إلى ما أنا عليه الأن، أهدي ثمرة جهدي إلى:

من علمتني معنى الكفاح، وغمرتني بعطفها وحنانها، أمّي الغالية حفظها اللّه.

إلى من غرس في قلبي كل معاني الأمانة والإخلاص وحب العمل، أبي حفظك اللّه.

إلى أخواتي إخوتي وزوجاتهم وبناتهم لينا وملك، وجميع أصدقائي الّذين عرفتهم في هذا المشوار وعلى رأسهم زميلي في المذكرة سعيد ربيحي، يونس علوش ويونس عاشوري ومحمد شاكري ،وصديقي في الغربة كمال رواطي.

عبد اللّه

مقدّمة

مقدمة:

يعدّ الفنّ المسرحي من بين الفنون الأكثر ارتباطاً بحياتنا اليومية إلى الحدّ الّذي لا يمكن معه أن نتصور الوجود البشري بدون مسرح، فكما أنَ الإنسان كائنٌ مفكر وعاقل فهو أيضًا عاشقٌ ومبدع ومحب للجمال، ومع علينا سوى النظر من حولنا لنلاحظ بأنَ هذه الفنون ونقصد المسرح وفن التمثيل وكذا المحاكاة هي ليست مادة مكتسبة وإنَما ميزة فطرية ورغبة متأصلة في الإنسان.

وبذكرنا للمسرح نشير إلى أهمّ عناصره وهي الكتابة المسرحية، وتعدّ مقياسا مهمّا في تحديد قيمة العمل المسرحي والحسَ الجمالي فيه، إذ نجدها تسعى دائماً إلى إحياء التراث الثقافي والفكري للشعوب، من خلال استعمال أسلوب درامي وفكاهي أحياناً لإبراز الجانب الجمالي فيها وما تحتويه من أفكار، وتعدّ وسيلة من الوسائل الفعَالة التي يعبَر فيها المؤلفون عن قضايا اجتماعية وسياسية واجتماعية، بل وتعدّ مؤسسة تربوية تهمّ جميع طبقات المجتمع وتعمل على إيصال رسالة توعوية إلى الجمهور خاصةً وخلق السلوك الجيد في عقولهم وترسيخه لأنَها مستوحاة من الواقع، وتعود بدايات الكتابة المسرحية إلى وقت قديم منذ العهد اليوناني وانتشر بعد ذلك إلى جميع أنحاء أوروبا، والاختلاف في الكتابة المسرحية كان بحسب الحيز المكاني التي فيه وحسب ثقافة المجتمع، وعلى سبيل ذلك نجد الكتابة المسرحية في الجزائر التي شهدت تطوراً كبيراً مواكبًا للحداثة كوسيلة تضمّنت صوت الشعب الجزائري والواقع المعاش، ومن بين الكتَاب المسرحيين في الجزائر نجد محمد بورحلة الذي عرفت مؤلّفاته المسرحية بقوة تعبيرية وصورة انعكاسية توضح حالة الشعب بلغة مباشرة، لكن الأمر الملفت للانتباه هو قلّة الدّراسات النّقدية المعاصرة في مسرحيات محمد بورحلة، وهذا ما أدَى بنا لتحيين موضوع دراستنا تحت عنوان "الكتابة المسرحية في الجزائر خصوصياتها الفنَية و قضاياها الوطنية –دراسة في نماذج للكاتب الجزائري محمد بورحلة–".

وتعود الأسباب التي أدَت بنا لاختيار هذا الموضوع إلى دوافع ذاتية وموضوعية، أمَا الذاتية فتمثلت في:

. الميول في دراسة ماهو جزائري.

. الرغبة في معرفة الخصائص الفنية للكتابة المسرحية في الأعمال الأدبية

وتمثلت الأسباب الموضوعية في:

. نقص الدّراسات النّقدية للأعمال الفنية المسرحية للكاتب محمد بورحلة.

. وجود علاقة كبيرة بين موضوع الدّراسة وتخصصنا.

ولذلك حاولنا البحث في الإشكالية الرئيسية لهذا الموضوع والتي صيغت كالآتي: ماهي تجليات الكتابة المسرحية في الجزائر؟

ويمكننا الاعتماد على التّساؤلات الفرعية الآتية:

. كيف نشأت وتطورت الكتابة المسرحية في الجزائر؟

. ماهي أبرز الأسماء الذين رفعوا راية الكتابة المسرحية؟

. ماهي القضايا التي عالجتها الكتابة المسرحية ؟

. ماهي الخصوصيات الفنّية للكتابة المسرحية في الجزائر؟

وللإجابة عن هذه الإشكالية قمنا بوضع الخطّة التّالية:

. مقدّمة

. تمهيد: ذكرنا فيه نشأة المسرح في الجزائر.

الفصل الأول: هو فصل نظري وسمناه بـ "الكتابة المسرحية في الجزائر" تناولنا فيه مبحثين، المبحث الأول بعنوان "تاريخ الكتابة المسرحية في الجزائر" حيث تطرقنا فيه إلى نشأة الكتابة المسرحية، تطورها وأهمّ روادها، ومبحث ثاني بعنوان "الخصوصيات الفنية للكتابة المسرحية وقضاياها وأدرجنا فيه القضايا التي تناولتها الكتابة المسرحية والخصوصيات الفنية للنَص المسرحي الجزائري .

الفصل الثاني هو فصل تطبيقي وسمناه بـ"الخصوصيات الفنية لمسرحيتي محمد بورحلة" وتطرقنا فيه إلى مبحثين المبحث الأول بعنوان "دراسة اللّغة والزمان والمكان في مسرحيتي محمد بورحلة"، ومبحث ثاني بعنوان "دراسة الشّخصيات والحوار في مسرحيتي بورحلة" .

وأنهينا هذا البحث بخاتمة كحوصلة لأهمية ودور الكتابة المسرحية في حياتنا اليومية وفي حياة المؤلف وذاته.

كما اعتمدنا في معالجتنا لهذا الموضوع على المنهج التّاريخي في تتبع تطور الكتابة المسرحية، بالإضافة إلى منهج وصفي تحليلي، وظّفنا المنهج الوصفي في بعض أجزاء البحث المتعلقة بعرض المفاهيم التي تمسّ الموضوع، والتّحليلي في تحليل مسرحيتي محمد بورحلة في الجانب التّطبيقي، أمَا فيما يخص الصعوبات التي اعترضت طريقنا شبه انعدام للمراجع التي تناولت هذا الموضوع.

كما نتقدّم في الأخير بجزيل الشكر والعرفان لأستاذي الفاضل الأستاذ الدكتور سليم حيولة الذي أشرف على هذا البحث المتواضع، ودعّمنا بنصائح سديدة وتصحيحات دقيقة سائلين المولى عز وجل أن يجعل ذلك في موازين حسناته، كما نشكر لجنة المناقشة التي كلّفت عناء قراءة هذه المذكرة ومناقشتها.

تمهيد

تمهيد:

يعدَ المسرح الجزائري من الفنون الأَصيلة و الرَاسخة في ثقافة الجزائرية المتنوعة ، و الزَاخرة بمختلف الطوابع الفنية العريقة، و بحديثنا عن المسرح و بداياته و آثاره في الجزائر ،فإننا نتكلَم عن تاريخ و فكر حضاري متجذَر منذ مدَة زمنية بعيدة، و قد أثَر على الشَعب الجزائري بصورة جميلة أنذاك (اي أثناء ظهوره)، فأصبح الشعب الجزائري أكثر انفتاحا ووعيا و تمسَكا بحضارته، فالمسرح فنّ مميز يترك أثرًا في النفوس، لذا يصفه "توفيق الحكيم" "بأنَه فنّ صعب ودقيق ويقوم على الحوار ويعني بالصعوبة الاعتماد على الحوار فقط دون تدخل المؤلّف ليوضَح ماغُمض من مواقف ويؤول الأحداث ويفسرها مثلما يحدث في أجناس أدبية أخرى، كما أنَ شكل المسرح محدد وصارم"[1]، فتوفيق الحكيم الذي يعدّ أبو المسرح العربي، اشتهر بالعديد من الكتابات التي حقق بها الريادة في هذا المجال مثل "أهل الكهف، بغماليون" وغيرها ممَا جعله من بين أهمّ كتاب المسرح في الوطن العربي، حيث يؤكد فيما نقل عنه بأنَ الكتابة المسرحية صعبة ودقيقة متاحة لأي كان، لانَ فن المسرح يقوم على الحوار دون تدخل المؤلف، وهو جنسٌ أدبي له خصوصياته التي يختلف بها عن الأجناس الأدبية الأخر .

كما يعرف أيضًا عند أبو الحسن سلام "المسرح لون من ألوان النشاط الفكري المخصوص بالتعبير عن مشاعر الإنسان ودوافعه وعلاقاته وتاريخه وقيمته ونوازعه وإيرادات أفراده، بوصفهم ذوات خاصة أو لكل منها خصوصياته المتفاعلة فكرًا ومشاعر وقيمًا مع غيرها في حيز زمان ومكان"[2]، فأبو الحسن سلام يرى بأنَ المسرح لون من ألوان النشاط الفكري لدى المجتمعات المختلفة، فهو ينقل لنا حياة الشعب المزرية التي

[1] حميد علاوي نقلاً عن توفيق الحكيم، نظرية المسرح عند توفيق الحكيم، وزارة الثقافة، طبع بالمؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر، د ط، ٢٠٠٨، ص٤٣ .

[2] أبو الحسن سلام، حيرة النّص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف، قسم المسرح بأداب الاسكندرية، مصر، ط٢، ١٩٩٣، ص١٩.

كان يعيشها، إذ يصور التجربة الإنسانية حركةً وقولاً، لذا نجد الإنسان بحاجة للتعبير عن واقعه في إنجاز عمل ما، يستطيع من خلاله أن يبدي لنا الكثير من الدّلالات، والنّواقص التي يعاني منها الفرد في مجتمعه، وإبراز الطابع الثّقافي على هذا الفن لخلق التكامل بين الرسالة الثقافية والإنسانية في تصوير واقع وفكر فنَي راقي.

-المسرح خلال الفترة الاستعمارية

لقد لعب الفن المسرحي دورا كبيرا في الجزائر، وذلك من خلال الأعمال الَتي قدَمها المؤلَفون لمواجهة الفكر الإستعماري الفرنسي، حيث شهد المسرح تطورا كبيرا خلال هذه الفترة، لأنَه اسطاع بحق أن يحمل رسالة الشَعب الجزائري و ينقلها بفن إبداعي،ما أدَى إلى تطور المسرح في هذه الفترة و بيان أهميَته .

وفي هذه المرحلة عرف الشعب الجزائري انتفاضة ضدّ المستعمر الفرنسي الَذي دخل في العقد الثالث من القرن التاسع عشر، وقد عرفت هذه الفترة عدت مقاومات وتصديات لهذا المغتصب، إذ أنَ الشعب الجزائري كان مدركًا لهدف المستعمر الفرنسي الذي بدأ يزرع الثقافة الغربية ومحو الهوية الوطنية للشعب الجزائري وهدم تراثهم لقول صالح لمباركية "العمل على محاربة كل العادات وتقاليد الشعبية التي تعبر عن الهوية الجزائرية، بدعوة أنَها بعيدة عن التحضر والتمدن كما هو الحال لفن القراقوز الَذي حرمته القوات الاستعمارية واضطهدت أصحابه بدعوة الصعلكة والمجون"[1]، فالحملة الفرنسية على الجزائر كانت بمثابة قص وبتر للهوية والثقافة الوطنية الجزائرية، إذ أنَ المستعمر الفرنسي كان يستحقر التراث الوطني للجزائر والَذي كان يصفه على أنَه بعيد عن التمدن والتحضر والرقي .

[1] صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، دار بهاد الدّين للنّشر والتّوزيع، قسنطينة، الجزائر، ط٢، ٢٠٠٧، ص٢٢.

وبهذا يسهل عليهم ممارسة ثقافتهم الغربية والتّرويج لها وغرسها في المجتمع الجزائري، إذ أنَ المستعمر الفرنسي قام باستقدام مفكَريهم وفنَانيهم للتّحوّل من الجو العربي للجوّ الأوروبي، وقد رافقت هذه الثقافة فرقًا موسيقية ومسرحية حيث أنَ الشعب الفرنسي قد عرف بحبَه العظيم للفن المسرحي "حتَى قيل عن الفرنسيين أنَ المسرح يسير معهم حينما ذهبوا فهم يحبون المسرح بمختلف أنواعه، ويعتبرونه لازم من لزمات حياتهم الاجتماعية"[١]

ومع هذا كانت بداية للتعريف بحياة الرقي والتمدن التي يزعمها المستعمر الفرنسي، وحتى أنَهم تناولوا عدَة مسرحيات عن الواقع الجزائري "مثل العربي والبدوي والبربري والمزابي، وقد أوحت الجزائر للكتاب المسرحيين الفرنسيين، بما لايقل عن ثلاثة وأربعون مسرحية بين سنوات ١٨٣٠-١٩٢٥ مما أدَى بالقوات الاستعمارية الفرنسية بالتفكير في بناء مسارح بلدية في كبريات المدن الجزائرية المحتلة كالعاصمة ووهران وقسنطينة وعنابة وسطيف وباتنة وسكيكدة، وتم تقديم عروض مسرحية داخل هذه المسارح كمسرحية "عبد القادر" التي عرضت في باريس سنة ١٨٤٢ ومسرحية "أسير الدَاي" وكذلك مسرحية "بابا عروج" لصاحبهما جوبيان، التي قدمت على خشبة مسرح العاصمة"[٢]

وهنا كانت بداية التأثير والتأثر سواء بالترغيب أو بالإغراء للمسرح الغربي، ومعرفته من طرف الشعب الجزائري كفن من الفنون الجميلة الراقية .

- المسرح الجزائري خلال القرن العشرين

منذ أن بدات ومضات من بروز المسرح الجزائري في القرن التاسع عشر كان يحمل بين أكنافه الرسالة الخالدة والمجيدة وهي الدفاع عن الوطن بكامل صفاته وأركانه أرضًا وشعبًا وثقافة والدفاع عن تراثه وهويته التي ينفرد بها وتميزه عن باقي شعوب .

[١] صالح لمباركية، المرجع السابق، ص٢٣.

[٢] المرجع نفسه، ص٢٣.

ونجد أنَ المسرح الجزائري بدأ في الظهور فعليًا، في قول أحمد بيوض "إنَ الأهم في ميلاد المسرح الجزائري بعد سنة ١٩٢٠ هو أنَ الجزائريين بدأو يعبرون جماهيريًا عن وجودهم وعن شخصيتهم بلغتهم الأم، ويؤكَدونها بواسطة المسرح، يجب أن يعي خصوصية مصيره وقواه، ولن يأتي له ذلك دفعة واحدة، فلا فرقة أو مجموعة مسرحيات أو قاعة أو جمهور يستطيع بمفرده القيام بهذه المهمة، بل الكل في الميدان"[١] فالشعب الجزائري بدأ يدرك أنَ المسرح سلاح لنشر الفكر التّحرري والدّفاع عن وجودهم وكونهم شعب مستقل، وأصبح ينشر الوعي السيادي والسياسي في المجتمع وباللَغة الأم، والترويج للشخصية الوطنية الجزائرية التي لا ترضى بالهوان والذل للمستعمر الغاصب .

وقد استلهمت هذه الأفكار وتوسع النظر بالنسبة للفن المسرحي، كأحد أفاق الكفاح ونشر الأفكار والمعتقدات الوطنية بين الشعب والتشبَث بها من القوافل الاستعراضية العربية التي كانت تمر بشمال إفريقيا وهذه كانت بداية المسرح الجزائري الفعلية كفرقة "سليمان القرداحي" سنة ١٩٠٨ وفرقة "جورج أبيض" .

"وفيما بين ١٩١٩-١٩٢١ برزت عدَة جمعيات منها واحدة بالمدية وأخرى بالبليدة وثالثة بالعاصمة، فأسند "الأمير خالد" جمعية المدية إلى الوكيل "محمد بن القاضي بن المؤمن"، وقام بتمثيل رواية أي مسرحية "المروءة والوفاء" بمنزل القاضي عبد المؤمن"[٢] .

[١] أحمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته وتطوراته، غرناطة للنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، ٢٠١٣، ص٢١.

[٢] المرجع نفسه، ص٢٥-٢٦.

الفصل الأول: الكتابة المسرحية في الجزائر

المبحث الأول : تاريخ الكتابة المسرحية في الجزائر

- بداية الكتابة المسرحية في الجزائر
- رواد الكتابة المسرحية في الجزائر

المبحث الثاني : الخصوصيات الفنية للكتابة المسرحية في الجزائر وقضاياها

- قضايا الكتابة المسرحية في الجزائر
- الخصوصيات الفنية للنص المسرحي الجزائري

١/ المبحث الأول: تاريخ الكتابة المسرحية في الجزائر

تمهيد:

إنَّ الحديث عن المسرح والكتابة المسرحية في الجزائر يعدّ من المواضيع الهامة في الدّراسات المعاصرة لأنَها تؤرخ لنشأة المسرح وتطوراته، فقد تمَ نقل هذا الفن عن الغرب، فالعرب لم تكن لهم العناية بهذا الفن لأنَهم كتبوا في القصة والمقامة ونظموا الشعر، لذلك فإنَّ سعد الدين بن شنب يقول "من المعرف أنَ الفن المسرحي غريب على الأدب العربي وأنَّ المسرح العربي فن مستمد من الأدب الغربي وخاصة من الأدب الفرنسي والإنجليزي"[١]، حيث أنَ الجو المكاني للفنون الجميلة السائدة عند العرب والتي كانت تهتم كثيرًا بالفصاحة أي {الشعر} وكانت تهتم بالأسطورة والخرافة، والقصص والمقامات، وبذلك يعدَ الفن المسرحي عند العرب فناً غريبًا، لذا استمدَوا هذا الفن من الغرب من خلال الوقائع التاريخية التي أثَرتر وبشكل كبير على الثقافات العربية وخاصة الثقافة الجزائرية، إذ لم يستطيعوا إجتناب الإختلاط وما يسمَى بالمثاقفة مع الآداب الغربية {الفرنسية} مقتفين بذلك آثار مؤلفيهم وأدبائهم وكتَاب المسرح عندهم .

والمسرح مقياس لرقي ثقافة الشعوب والتّطور العقلي للحضارات وبذلك تستطيع الحكم على هذه المجتمعات عبر التاريخ من خلال النظر في ما خلَفته من أعمال إبداعية في مجالات مختلفة، والمسرح من أقدم الفنون وقد عرف المجتمع الجزائري المسرح قديماً كبقية المجتمعات .

١.١/ بداية الكتابة المسرحية في الجزائر:

لقد ارتبط بداية وظهور المسرح والكتابة المسرحية في الجزائر بعدَة عوامل منها زيارة فرقة "جورج أبيض" لشمال إفريقيا وبذلك كان مروره بالجزائر، والثقافة الغربية حيث كان

[١] سعد الدين بن شنب، المسرح العربي لمدينة الجزائر، ترجمة عائشة ضار، مجلة الثقافة، وزارة الإعلام والثقافة،الجزائر، العدد ٥٥، فبراير ١٩٨٠، ص٢٨.

لها أثرًا دامغًا كما ذكرنا سابقًا، وكانت البداية سنة ١٩٢١ م، حيث يقول الأستاذ مصطفى كاتب حول بدايات المسرح والكتابة المسرحية في الجزائر "أنَه بينما ارتبط المسرح في بلاد المشرق بالترجمة –ترجمة المسرحيات العالمية أو تعريبها أو الاعتماد عليها بأشكال مختلفة– وارتكز بهذا على جهود المثقفين العرب وعكس اختياراتهم وأذواقهم، نجد الوضع بالجزائر مختلفًا، إذ إنَ ظهور المسرح لم يرتبط بالترجمة ولا بنخبة المثقفين، ولم يكن هواية فقط، إذ أنَه ارتبط في بداياته بشركة الأسطوانات المسمَات جوموفون، حيث ظهرت أولى الإسكاتشات المسرحية المسجلة على أسطوانات، وكانت غنائية هزلية اجتماعية، ومن هنا يمكن أن نحدد العوامل التي ارتبطت بظهور المسرح الجزائري والتي كان لها تأثيرها الكبير في طرق وأنواع الكتابة المسرحية في الجزائر"[١].

إنَ في قول مصطفى كاتب أنَ وضع المسرح لم يكن لا ترجمة ولا تعريب للمسرحيات العربية كما كان الحال في المشرق العربي الذي اعتمد على ترجمة الأعمال المسرحية الغربية من طرف المثقفين والأدباء أمَا الوضع في الجزائر كان مختلفًا تماماً حيث أنَه لم يرتبط لا بالمثقفين ولا النخبة ولا بالترجمة .

ويضيف مصطفى كاتب حديثه عن الكتابة المسرحية ومميزاتها وظواهر التي ارتبطت بها والتي كانت تسودها حينها حيث حدَدها في نقاط منها:

* "أنَه ظهر خلال العرض الشعبي، مرتبطاً بذوق الجماهير الشعبية غير المثقفة، حيث كانت الإسكاتشات الأولى تقدم في مقاهي الأحياء المزدحمة بالسكان . وهو لهذا –بشكل أو بآخر– مسرح تجاري، أي أنَه مسرح ينتمي إلى المحترفين سواء كانوا فنَانين أو منظَمين عروض مسرحية، ولهذا فقد لبَى ذلك المسرح منذ البداية مطالب الاهتمامات

[١] علي الراعي نقلاً عن مصطفى كاتب، المسرح في الوطن العربي، عالم المعرفة، ط٢، أغسطس١٩٩٩، ص٤٥٩–٤٦٠ .

الشعبية وتقاليدها الفنية الأصيلة"[1]، إذ أنَه في هذه النقطة تبين أنَ المسرح الجزائري كان تجاريًا، فقد كان يمارس في المقاهي والأماكن المزدحمة لجلب انتباه الشعب، وميولات الشعب غير المثقف، الذي وجد فيها أصوله وتراثه الفنَي العريق .

* "إنَه مسرح ارتبط بالغناء، وبلغة خفيفة قادرة على توصيل الفكرة والتعبير الفني، وإرضاء ذوق المتفرج ومن جهة أخرى فإنَ الغناء قد ارتبط بالفكاهة أيضًا، ولذا غلبة سمة الفكاهة على طريقة الأداء، حتى في المسرحيات الجدَية"[2]، حيث أنَ في قول مصطفى كاتب أنَ ارتباط المسرح بالغناء واللغة الخفيفة دليل على أنَ المسرح كان شعبيًا، وبما أنَ الشعب الجزائري كان في ظل الاستعمار فإنَه لم يكن بمستوى يمكَنه من أن يتابع مسرحيات باللغة العربية الفصحى، وكان توصيل الفكرة لمجتمع بسيط يتطلب لغة بسيطة وأسلوب غنائي وفنَي يذكَره بأصوله وثقافته .

وقد جرَب البعض كتابة مسرحيات ونصوص وفشلت في التقديم والعرض كما ذكر الأستاذ في النقطة الثالثة:

* "إنَه مسرح شعبي غير مثقف، بقي بعيداً عن رجال الأدب، حتى أنَ بعض هؤلاء حينما جربوا الكتابة المسرحية لم تكن نصوصهم صالحة للتقديم ولذا بقيت أعمالاً أدبية نشرت في الكتب والمجلات"[3]، وهنا يظهر أنَ الكتابة المسرحية لم تكن بالمستوى الذي يرضي الجمهور، لذلك سمَاه مسرح شعبي غير مثقف ومن هذه المحاولات بدأت تتطور معالم الكتابة المسرحية في الجزائر حيث أنَ مصطفى كاتب أكدَ في النقطة الرابعة بقوله:

* "إنَ الممثلين أنفسهم هم الذين اضطلعوا بمهمة كتابة وإعداد النص المسرحي، وكان بعض هذه النصوص يوضع شفهياً بواسطة أحد الممثلين، قلَ ماتجري كتابته في وقت

---

[1] المرجع نفسه، ص٤٦٠.

[2] علي الراعي، المرجع السابق، ص٤٦٠.

[3] المرجع نفسه، ص٤٦٠.

لاحق من قبل زملائه، كما كان يحدث في حالة رائد المسرح الجزائري رشيد قسنطيني، ولهذا ارتبط النص المسرحي ارتباطاً عضويًا بالعرض، وبالعرض فقط"[1]، لقد ساد طابع الارتجال بالمسرح الجزائري حيث كان بعض النصوص يوضع شفهيًا ثم يكتب بعد ذلك، ولهذا لم تكن الكتابة المسرحية شائعة قبل ذلك، إذ أنَ الممثلين كانوا على درجة عالية من الخيال والتوسع الفكري .

- **الكتابة المسرحية في عشرينات القرن العشرين**

لقد كانت تسود هذه الفترة محاولات للكتابة المسرحية، حيث أنَها أولى بوادر ظهور الكتابة في هذه المرحلة إذ وصف مصطفى كاتب بأنَه "في أوائل العشرينات وعقب فشل المحاولات التي بذلت لكتابة المسرحيات بالفصحى، شرع علاَلو وداهمون في اخراج هزليات، في شكل مسرحيات ضاحكة خشنة الاتجاه مكتوبة بالعامية، وقدَمت لأول مرة على مسرح الكورسال في ١٩٢٦م وأحرزت نجاحاً طيبًا"[2] بعد أن كان المسرح تجاريًا وقدَم في الأسواق الشعبية والمقاهي، وجد مخرجًا أخيرًا على يد الممثلان علاَلو ودهمون حيث حافظ كل منهما على الأسلوب الساخر واللهجة الهزلية الضاحكة، وكتبت في شكل مسرحيات ضاحكة خشنة باللغة العامية، حيث أنَها كانت ناجحة نجاحاً مقبولاً بالنسبة لأول نص مسرحي يعرض على خشبة المسرح .

- **الفترة الثانية ١٩٢٦-١٩٤٠**

وفي هذه الفترة كانت البداية الذهبية للأعمال الخالدة في الكتابة المسرحية، حيث تعد هذه المرحلة مرحلة انبعاث عصرًا ذهبي وذلك عن طريق عرض {مسرحيات جحا} للمؤلف علي سلاَلي المدعو علاَلو بقوله: "التي لقيت نجاحاً وقبولاً لم ننتظر من طرف الجمهور والتي تم عرضها بالعامية ويمكن القول أنَ اللغة هي التي ساهمت بشكل كبير

[1] المرجع نفسه، ص٤٦٠.

[2] علي الزَاعي، المرجع السابق ص ٤٦٠-٤٦١

في نجاحها وكان ذلك في ١٢ أفريل١٩٢٦"[١]، وقد كتبت في هذه المرحلة عدَت مسرحيات من طرف علاَلو منها مسرحية بعنوان {زواج بوعقلين} ألَفها وأخرجها علاَلو سنة ١٩٢٦، ومسرحية {اليقظان} سنة ١٩٢٧، و{الصياد والعفريت} سنة ١٩٢٨، وغيرها من الأعمال التي لاقت رواجاً شعبياَ واسعاً، ويعود الفضل إلى الأعلام الَذين ساهموا في تطوير الفن المسرحي الجزائري، وأيضًا مع رشيد القسنطيني الذي أبدع في الفن المسرحي والتأليف حيث أنتج العديد من المسرحيات منها مسرحية {تاخر الزمان} {عائشة وباندو} {بابا قدور} {زغير بان} {وياحسراه عليك} وغيرها، وقد كانت هذه الأعمال تعتمد الأسلوب البسيط واللغة العامَية، وكان القسنطيني أول من أدخل فكرة الأداء المرتجل إلى المسرح الجزائري، وتقول "أرليت روث في كتابها {المسرح الجزائري} إنَ رشيد القسنطيني ألَف أكثر من مائة مسرحية وسكاتش وقرابة ألف أغنية، وكثيراً ما كان يرتجل التمثيل حسب مايلهمه الخيال ويطرح موضوعات مألوفة لدى الجمهور فقدَم شخصيات العالم المزيف والمنافق والقاضي والظالم ورجل الشرطة ومحدَث النعمة والسكَير، وذلك في أسلوب يحاكي أسلوب الكوميديا المرتجلة الايطالية من استخدام الحدث المليء بالمفاجئات"[٢] .

إنَ التوافق الذي أحدثه رشيد القسنطيني في المسرح ككاتب هو إحداث طفرة في الجمالية الفنَية التي تستهوي الجمهور وتستقطبه، وقد أراد القسنطيني بهذه القفزة أن يطور الفنّ المسرحي بالجزائر عن طريق مخاطبة الجمهور باللغة البسيطة {العامية} التي يفهمها ويتعامل بها في حياته اليومية والتي تعبَر عن تراثه وحضارته الراسخة وثقافته الغنية التي تختلف كل الاختلاف عن الثقافة الأوروبية والغربية .

وفي سنة ١٩٣٤ عرفت الجزائر منعطفًا تاريخيًا بارزًا حيث أثَرت هذه الأحداث في التَنوع الفنَي في التأليف المسرحي "إذ عرفت هذه المرحلة بطابع سياسي حيث كان لظهور

[١] إدريس قرقوة، الظاهرة المسرحية في الجزائر، دراسة في السياق والأفاق، دار العرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، د ط، ٢٠٠٥، ص٣٠.

[٢] علي الراعي، المرجع السابق، ص٤٦١.

الأحزاب السياسية الوطنية دور في إعطاء المسرح الطابع السياسي"[1]، وقد أدَى هذا الإختلال السياسي للفن المسرحي لبروز الحركة التوعوية لإظهار خبث الاستعمار الفرنسي في استغلال الشخصيات البارزت من أجل عمل سياسي فاشل، وقد كان هناك تضارب بين الأحزاب الّذي أدَى لتميز الأعمال المسرحية عمَا كانت عليه و دخوله في النقد الساخر، وقد كانت مضامينها سياسية، و من بين المسرحيات التي جسَدت الجانب السياسي نجد مسرحية {فاقو} للكاتب محي بشتارزي، وقد الّف أيضا عدة مسرحيات منها {بني وي وي } {ماينفع غير الصح} وغيرها، و أيضا مسرحيات رشيد قسنطيني {كبابا قدور الطمَاع} { الله يسترنا} .

وقد كانت هذه الأعمال بمثابة الدفاع عن الهوية الوطنية ووضع أعمدة و ركائز واضحة للجمهور والشعب الجزائري حتى يتمسَك بالمبادئ الوطنية و الوقوف ضدَ الاستعمار الفرنسي، وقد أدَى هذا النضال و زيادة النشاط المسرحي إلى تشديد الرقابة من طرف الاستعمار الفرنسي و عزل الجمهور عن المسرح و الفكر الذي ينشره الكتَاب المسرحيين .

- **الفترة الثالثة ١٩٤٠-١٩٦٢**

عرفت هذه المرحلة تحولات جذرية في العالم، إذ شهدت اندلاع الحرب العالمية الثانية، عاش الفن المسرحي اختناقًا شديدًا بسبب التضييق الممارس من طرف الاستعمار الفرنسي، أدَى ذلك إلى غلق قاعات العروض الفنية المسرحية وفصل الشعب الجزائري والجمهور المخلص لهذا الفن من الاستمتاع به، وذلك لأنَه أصبح يمارس نشر الثقافة والتوعية للشعب والمجتمع الجزائري، وقد شهد التأليف المسرحي في هذه الفترة اتجاهاً

[1] بوعلام رمضان، المسرح الجزائري بين الحاضر والماضي، المكتبة الشعبية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د ط، د ت، ص١٧.

جديداً حيث "يلاحظ في هذه المرحلة ظهور حركة جديدة لم يعرفها المسرح العربي في الجزائر من قبل وهي حركة الترجمة والاقتباس"[١].

إنَ هذا التحول في الفن المسرحي أدَى إلى ركود مستوى المسرح حيث أنَ الشعب الجزائري لم يتقبل ترجمة أعمال فنية غربية، ومن بين الأعمال التي تمَت ترجمتها هي مسرحيات {موليير} التي فرضتها فرنسا على الشعب الجزائري .

وقد كان هذا الركود أيضًا نتيجة فقدان ثلة من الكتَاب والمؤلفين حيث أنَ "المسرح الجزائري فقد العديد من رجالاته، حيث توفي كل من سعد اللّه إبراهيم المعروف {بدحمون} سنة ١٩٤٢، ورشيد القسنطيني سنة ١٩٤٤، ومحمد رضا منصالي سنة ١٩٤٥، وبن شوبان سنة ١٩٤٣"[٢].

وفي ١٩٤٥ أي تحديدًا بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية عرف المسرح رجوع بعد السقطة وقد انضمَ العديد من الكتَاب والممثلين المسرحيين الذين يعتبرون هذا الفن أداة للتطور الفكري ونضج الوعي الإجتماعي في الجزائر، إذ "في سنة ١٩٤٧ تمَ تعيين محيي الدين بشتارزي مديراً للمسرح العربي بقاعة الأوبرا وتمَ تعيين مصطفى كاتب مساعداً له"[٣]، بحيث كانت لهم اللمسة في بعث روح المسرح من جديد وذلك من خلال المعرفة الخلفية للتأليف المسرحي .

- **مرحلة اندلاع الثورة**

إنَ مع اندلاع ثورة التحرير الوطني عام ١٩٥٤، أصبح الأمر يدعو للجهاد بالنفس إذ أنَ وقت القلم والخشبة أصبح لايشدي نفعًا مع الاستعمار الغاصب، وكذلك تمَ تضييق

[١] بوعلام رمضان، المرجع السابق، ص٤٧.

[٢] أحمد بن داود، دور المسرح الجزائري في مقاومة الثقافية للاستعمار الفرنسي ١٩٢٦-١٩٥٤ ، د ط، د ت، ص٥٠.

[٣] أحمد بيوض، المرجع السابق، ص٤٦.

الخناق على الشعب الجزائري فأصبح محاصراً من كل الحريات التي كان متاحة له من قبل، "فاندلاع الثورة التحريرية توقف المسرح في الجزائر والتحق معظم أفراده بالقتال"[1]، لقد أدَى انشغال الشعب الجزائري بالثورة إلى توقف الأعمال المسرحية ومعظم النشاطات الأخرى عامة، وقد كان لهذا التشديد والتضييق أثراً في الدفاع وحمل لواء الثورة خارج البلاد ودعم القضية الجزائرية خارج الوطن، إذ "انتقل نشاط فرقة مصطفى كاتب إلى فرنسا حيشاركت في عدد من المهرجانات نذكر منها مهرجان الشبيبة العالمية الذي انعقد في برلين عام ١٩٥١ ومهرجان فارصوفيا عام ١٩٥٥، وبعد عودتها من مهرجان فارصوفيا كانت الثورة الجزائرية في عزَ تأججها فاستقرَت في فرنسا وبقيت هناك تنشط في أوساط المهاجرين الجزائريين وقدَمت عروضاً في عدد من المدن الفرنسية واستمرت في مزاولة نشاطها المسرحي حتى سنة ١٩٥٧"[2]، وقد كان لمصطفى كاتب أثر في ابقاء راية المسرح في النضال والدفاع عن الهوية الوطنية .

وأيضًا كاتب ياسين الذي كان من أشهر رواد النصوص المعروضة بالفرنسية "ومن أهم مسرحياته {حلقة الضغط والإرهاب} {الأقدمون يزدادون قوة} {دم الأحرار}"[3]، وكان الهدف دائماً الدعوة إلى الاستقلال والتحرر ورفض الاستعمار ونشر فكر الإتحاد والتضافر من أجل بلاد تتمتع بالحرية وتنعم باستقلالية الوعي .

- **فترة مابعد الاستقلال**

[1] نور سلمان، الأدب الجزائري في رحاب الرفض والتحير، دار العلم للملاين، الجزائر، ط١، ١٩٨١، ص٢٨٨.

[2] مباركة مسعودي، المسرح الجزائري، التأسيس والريادة، مجلة البدر، ج٠٩، عدد١٢، ٢٠١٢، ص١٠.

[3] محمد طمَار، تاريخ الأدب الجزائري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، ١٩٨١، ص٤٨٠.

عرفت الكتابة المسرحية في الجزائر بعد الاستقلال انتعاشاً كبيراً مقارنة بالفترات السابقة، فعلى الرغم من أنَ الثورة المباركة باعتبارها المحرك الابداعي للفن المسرحي والكتابة قد ساهمت في تطورها وتفعيل نشاطها واستجابت هذه التحديات لطموح السياسة الجزائرية آنذاك الرامية إلى التمنية الوطنية التي جعلت أول خطوة لتفعيل الفن المسرحي الجزائري تأميمه حسب مايقتضيه المرسوم رقم ١٢-٦٢ سنة ١٩٦٣، الذي جاء فيه "إنَ النهضة المنوطة بالمسرح ذات أهمية بالغة بشعبنا وهو مايستوجب وضع المسرح في خدمة الشعب، ولا يعقل أن نسمح بأن يكون المسرح بين يدي المؤسسات الخاصة سواء تعلق الأمر بالمسرح داخل البلاد أو المسرح الذي نصدَره"[١]، حيث توزعت ثمار التغيير على مستويات عديدة تمَ من خلالها إنشاء المعاهد للفنون كان لها الأثر الفعَال في التعريف بالنشاط المسرحي .

تميزت هذه الفترة بوفرة النصوص وتنوع الموضوعات بفضل جهود الكثير من الكتَاب على رأسهم مصطفى كاتب وعبد الحليم رايس وعبد القادر علَولة وولد عبد الرحمان كاكي وغيرهم من كتاب المسرحية الناطقة بالعربية، وقد وصف أحمد بيوض هذه الفترة بالفترة الذهبية "حيث تم عرض٢٠ مسرحية كما سجَل ١١٩ عرضًا مسرحيًا فيما بين شهري أفريل وديسمبر ١٩٦٣، ثمانية منها تمَ عرضها بالجزائر العاصمة وتابعها ٣٩١٠٣ مشاهداً"[٢]، وتنوعت هذه النصوص من حيث الموضوعات فانشغلت المسرحية الجزائرية بعد الاستقلال على معالجة قضايا الواقع المعيش بتفاصيله المختلفة مجسد بذلك التغيرات السياسية والاجتماعية والثقافية، وبرزت مواضيع أخرى سلَطت الضوء على بعض الآفات التي نخرت جسد البلاد والعباد في تلك الفترة وطرحت مشاكل اجتماعية بسيطة ومهمَشة، كمسرحية {البوابون} لأحمد عياد، كما حارب عبد الرحمان ولد كاكي الإيمان بالعادات والتقاليد البالية في مسرحية {القَراب والصالحين} ومسرحية {كلّ واحد وحكمو} وغيرها .

[١] أحمد بيوض، المرجع السابق، ص١٧٧.

[٢] المرجع نفسه، ص١٧٨.

وقد ظلَ المسرح الجزائري من بدايته إلى يومنا هذا يناضل بكل الطرق وخاصة النصوص المسرحية التي تناولت المشهد الثقافي الجزائري أولاً ثم العربي فالعالمي، معتمداً على ما توفر له من امكانيات مادية وبشرية من أجل فرض ذاته بكل ما أتيح له من فرص كالمهرجانات والمسابقات الدرامية والتظاهرات الثقافية التي من شآنها تحفيز النشاط المسرحي كتابة وتمثيلاً .

٢.١/ روَاد الكتابة المسرحية في الجزائر

عرفت الكتابة في الجزائر عدَة مؤلفين قدَموا أجمل وأورع المسرحيات التي اهتمَت بواقع الشعب الجزائري، حيث برع المؤلفون في كتابة النص المسرحي، وتعد الكتابة من أصعب المهمَات الابداعية إذ تتطلب الكثير من الشروط والخبرة والمعارف العلمية والإنسانية، فالكاتب المسرحي يدرس جيداً جمهوره هذا ما يساعده على تأليف مسرحيات تتوافق مع الواقع، ومن بين الشخصيات التي استطاعت أن تصنع تاريخ المسرح والكتابة المسرحية نجد:

١.٢.١/محي الدّين بشطارزي

"ولد سنة ١٨٨٧ بالجزائر العاصمة، بدأ حياته كحزاب بالجامع الحنفي بالعاصمة، ثم انظم إلى المجالس الغنائية للفن الأندلسي، فلمع نجمه بين مطربي زمانه فأكسبه صوته الساحر الصدَاح شهرة واسعة وقد ظلَ إلى سنة ١٩٣٢ منشغلاً بالغناء وحده، ولا سيما الغناء الأندلسي منه، كان بشطارزي يغنَي ضمن فرقة المطربية ثم التحق بفرقة رشيد قسنطيني المسرحية، واسندت له أدوار خاصة بوصلات غنائية وحقَق بذلك نجاحًا كبيرًا كما حدث في مسرحية {الصَياد والعفريت} التي ألَفها علاَلو سنة ١٩٢٨، ولم يباشر بشطارزي مهمة التأليف المسرحي إلاَ بعد سنة ١٩٣٢، أشرف بشطارزي على تسيير عدَة

فرق موسيقية ومسرحية كفرقة المطربية والزَاهية التي أسَسها مع صديق له فرنسي الجنسية هو {لويس شابرو} فألف معه ثلاث مسرحيات"[1].

- **أهم مؤلفاته:**

يعد محيي الدّين بشطارزي من رواد المسرح والكتابة المسرحية بالجزائر، وقد كتب عدداً من المسرحيات التي كانت تعالج مختلف القضايا الاجتماعية داعيًا فيها الشعب الجزائري إلى اليقظة ومحاربة الاستعمار نذكر منها:

* الجهال المدَعون العلم، مسرحية قدمت سنة ١٩٢٤ وموضوعها حول رجال الطرقية .

* النساء، حقّقت هذه المسرحية نجاحًا كبيراً، عرضت يوم ٢٥ أكتوبر ١٩٣٧ .

* الكذَابين، جويلية ١٩٣٨ .

* زيد عيط، سنة ١٩٣٧.

* الخدَاعين، جانفي ١٩٣٧، كوميديا في ثلاث فصول تناول فيها الكاتب عدَة قضايا سياسية.

* الفقير، عرضت في ٠٨ جانفي ١٩٣٨.

* الجزائر وتونس، كتبها مع رشيد القسنطيني .

* زواج الهاتف، سنة ١٩٣٦"[2].

حاول المسرحي من خلال أعماله أن يفضح ألاعيب المستعمر الفرنسي بطريقة فنية هادفة، الشيء الذي لم يرضي الفرنسيين وقد عاش الدَهر كله حتى يرى وطنه ينعم بالحرية والكرامة ويظل من أحد أعمدة وعمالقة الفن المسرحي والكتابة المسرحية، كما

[1] صالح لمباركية، المرجع السابق، ص٦٥-٦٦.

[2] صالح لمباركية، المرجع السابق، ص٨٧-٨٩.

حاول الكفاح بعدَة طرق من خلال مسرحيات وطنية واجتماعية باللّغة الدَارجة لغة الشعب الجزائري محاولاً إيصال أفكاره ورسائله التي طالما ما كانت هادفة .

٢.٢.١/ رشيد القسنطيني

"ولد يوم ١١ نوفمبر في مدينة الجزائر، كان أبوه إسكافيًا، درس في الكتاتيب القرآنية في زنقة بوعكاشة، وفي السابع والعشرون من عمره عمل نجارًا، هاجر إلى فرنسا لإعالة أسرته، وفي سنة ١٩٢٤ عاد إلى الجزائر وفي السنة الموالية تعرَف رشيد على علال، انظم رشيد إلى فرقة الزَاهية التمثيلية التي أنشأها علال ومثَّل أول مسرحية {زواج بوعقلين}، أسس فرقة مسرحية سنة ١٩٢٧ سمَاها فرقة الهلال الجزائري .

كتب رشيد كوميديا {زواج بوبرمة} سنة ١٩٢٨ حيث حقَقت نجاحاً كبيراً وكان هذا بداية النجاح وبداية لشعبيته"[١] .

أهم مؤلفاته:

كتب رشيد قسنطيني أكثر من عشرين مسرحية وأغاني معبَرة ومضحكة نذكر منها مايلي:

* العهد الوفي، تم عرضه سنة ١٩٢٧.

* زواج بوبرمة، قدَمت هذه المسرحية يوم ٢٨ مارس١٩٢٨ في أوبرا الجزائر وهي ملهاة تهريجية في ثلاثة فصول .

* ابن عمَي الذي هو من إسطنبول، قدمت سنة ١٩٢٨.

* خذ أكتابي، قدمت يوم ١٣ نوفمبر ١٩٢٩.

[١] صالح لمباركية، المرجع السابق، ص٦٢-٦٤.

* لونجة الأندلسية، كوميديا قدَمت سنة ١٩٣٠ شخصياتها خرافية وقعت أحداثها في غرناطة ببلاد الأندلس .

* اللّه يسترنا، ٢٢ يناير١٩٣٣.

* شد روحك، قدمت يوم ٢٦مارس ١٩٣١ بدار الأوبرا الجزائر .

* عائشة وباندو، ٢٢يناير ١٩٣٢"[١].

تألّق رشيد القسنطيني ككاتب مسرحي كبير،كل ذلك يعود لطباعه المزدوجة بالشعبية وحب الوطن واهتم باللّغة وطريقة التعبير،فجل أعماله كانت تحاكي الوضع السائد في تلك الحقبة، كما واجهته عدة عراقيل منها المادية وتضييق المستعمر الفرنسي وعرقلة نشاطه المسرحي هذا ما أدَى إلى انطفاء شمعته الّتي أضاءت المسرح الجزائري لعدة سنوات .

١-٢-٣/ علالو {سلالي علي}

"ولد بالجزائر العاصمة يوم ٠٢ مارس ١٩٠٢ زاول دراسته الأولى بمدرسة ساروي بالعاصمة وتحصل على شهادة الدروس الابتدائية، وبعد وفاة والده اشتغل مساعداً بمخبر في صيدلية وكان لقربه من الأوروبيين يشاركهم أفراحهم في حفلات، ولشغفه بالغناء غنَى أغنيات هزلية، وبعد الحرب العالمية الأولى إلى جمعية {المطربية} التي كان يترأسها {أدمون يانييل}، وناب عنه محيي الدين بشطارزي ومع سنة ١٩٢١ بدأت الجمعية تنظم حفلات موسيقية حيث يقول علاّلو في مذكراته: "وخلال هذه السهرات خطرت لي فكرة أن أبث في تلك الحفلات الموسيقية شيئا من المرح بتقديم نوع من المهازل العسكرية عن فريق الرماة الجزائريين غناء ومونولوجات، كما أنني ألفت مسرحيات ذات فصل واحد، كنت أمثلها مع صديق عزيز لكحل وإبراهيم دحمون، وكانت هذه المسرحيات القصيرة

[١] المرجع نفسه، ص٨٣-٨٤.

المكتوبة باللغة الدَارجة تعالج موضوعات هزلية ذات طابع شعبي أو مستقات من الواقع اليومي فكانت تلقى نجاحًا عظيمًا"[1] .

أهم مؤلّفاته

أسَس علاَلو عدَة فرق مسرحية، وشارك في تمثيل وتأليف عدًة نصوص مسرحية من أهمها:

* "جحا، قدَمت المسرحية سنة ١٩٢٦ على مسرح كورسال ألَفها بمشاركة دحمون، حقَقت المسرحية نجاحا كبيراً موضوعها حول جحا الذي أرغمته زوجته على لعب دور الطبيب .

* زواج بوعقلين، ألَفها أيضًا بمشاركة دحمون، قدمت المسرحية يوم ٢٦ أكتوبر ١٩٢٦ على مسرح كورسال، وهي قضية الشيخ بوعقلين الذي تزوج بامرأة تصغره بأربعين سنة .

* الصياد والعفريت، كوميديا غنائية مستوحاة من كتاب ألف ليلة وليلة، عرض يوم ١٦ ماي ١٩٢٦، حقَق نجاح كبير .

* عنتر الحشايشي، ملهاة في ثلاثة فصول قدَمت يوم ٢٥ فبراير ١٩٣٠، على مسرح قصر الحمراء بالجزائر العاصمة.

* الخليفة والصياد، قدمتها فرقة {الزَاهية}، يوم ٢٦ أفريل ١٩٣١ على خشبة الأوبرا بالجزائر.

*حلاق غرناطة، قدَمت يوم ٠٥ ماي ١٩٣١ في أوبرا الجزائر"[2].

نجد أنَ علاَلو من خلال عناوين مسرحياته قد استمد موضوعاته من الواقع الشعبي والحكايات المتداولة والأساطير والخرافات الشعبية القديمة التي تعبَر عن التراث الجزائري

[1] ينظر، علي سلاَلي، شروق المسرح الجزائري ١٩٢٦-١٩٣٢، مركز التوثيق للعلوم الاجتماعية والإنسانية، وهران، الجزائر، د ط، د ت، ص٢٨.

[2] صالح لمباركية، المرجع السابق، ص٨١-٨٢.

الأصيل كما أنَه تناول مواضيع عن الواقع الاجتماعي والأسرة إذ جسَد بطولة هذا الشعب الجزائري الحالم بغد مشرق، وأيضا اشتهر منذ بدايته بالتنكيت والسخرية والطابع الهزلي المرح .

٤.٢.١/ عبد القادر علولة

"اسمه عبد القادر علولة ولد سنة ١٩٣٩، في مدينة الغزوات بتلمسان، تابع دراسته الابتدائية بمدينة عين البرد غرب وهران، توقف عن الدراسة سنة ١٩٥٦، وبدأ يمارس

المسرح كهاوي مع فرقة الشباب بوهران، وعند إنشاء المسرح الوطني الجزائري وظَف الفقيد كممثل"[١].

"أول دور مثَله هو دور بنت شابة في مسرحية مقتبسة عن توفيق الحكيم، قام باقتباسها السيد بن تواتي، درس الدراما في فرنسا وانظم إلى المسرح الوطني الجزائري وساعد على إنشائه في ١٩٦٣ بعد الاستقلال لكن الشهرة عند عبد القادر علولة في توظيف شكل الحلقة في مسرحيته، اهتم في السنوات الأخيرة من حياته في بناء مسرح مستلهم من الحلقة شكلاً وأداء بعد أن توصل من خلال الممارسة إلى قناعة الشخصية الكوميدية الدرامية التي يستطيع أن يؤدَي بها رسالته الاجتماعية، فهو كاتب ومخرج مسرحي وممثل عبَر في مسرحياته عن الواقع المعاش كما كان له تكوين في إطار الحركة الوطنية عن نضال الشعب الجزائري فأخلص الرجل لوطنه إلى أن اغتاله الإرهاب"[٢].

أهم مؤلفاته:

ترك علولة عدَة أعمال كانت بالعامية الجزائرية والعربية منها :

---

[١] عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة الأقوال الأجواد اللَثام، وزارة الثقافة، الجزائر، د ط، ٢٠٠٩، ص٠٥.

[٢] ينظر، الشريف الأدرع، وجوه وأقنعة ودراسات وكتابات في المسرح، مقامات الجزائر، د ط، ٢٠١٠، ص٢٩-٣١.

* "القوَال، سنة ١٩٨٠.

* اللّثام، سنة ١٩٨٩.

* الأجواد، سنة ١٩٨٥.

*التفاح، سنة ١٩٩٢.

* أركوكان خادم السيّدين، سنة ١٩٩٣.

* حوت يأكل حوت، سنة ١٩٩٥، ألّفها مع بن محمد .

* الخبزة، سنة ١٩٧٠"[١].

كان لعبد القادر علولة فضل كبير لتطور الكتابة المسرحية في الجزائر من خلال أعماله التي ألّفها لغاية ايصال أفكاره للشعب الجزائري وذلك لمحاربة الآفات الاجتماعية، وكانت هذه المؤلفات تعبر عن صورة انعكاسية للمجتمع الجزائري آنذاك .

المبحث الثاني: الخصوصيات الفنية للكتابة المسرحية في الجزائر وقضاياها

١.٢/ قضايا الكتابة المسرحية في الجزائر

لابد للكتابة المسرحية أن تتناول عدة قضايا ومواضيع تتحدث فيها عن الواقع الّذي يعيشه الكاتب معبرا بذلك عن أحداث ووقائع تخص شعبه وجمهوره، وينبغي أن يكون الانسان هو محور المسرح حيث أنه يعالج موضوع هادف يسعى من خلاله إلى بلوغ غاية ما، ومن الملاحظ أنّ الأدباء الذين كتبوا للمسرح والمتخصصين فيه من أساتذة ومعلمين وشيوخ، غلب عليهم الطابع الإصلاحي الذي يهدف إلى توعية الشعب، ومن القضايا التي عالجتها الكتابة المسرحية نذكر منها:

[١] عبد القادر علولة، المرجع السابق، ص٠٦.

- قضايا اجتماعية

تميز المسرح الاجتماعي في الجزائر منذ البدايات الأولى لهذا الفن حيث أنَها تعبر عن المجتمع الجزائري الذي كان يعيش أوضاع سيئة جراء الاستعمار الفرنسي، وكان موضوعات اجتماعية ذت السمة الشعبية البسيطة من بينها موضوعات علاَلو ورشيد القسنطيني وبشطارزي لقول " لعلَ المسرحيات الاجتماعية التي ظهرت في أعقاب الحرب العالمية الثانية كانت أكثر نضجاً وتطوراً سواء من الناحية الأسلوبية أو الشكلية و حتى اللغوية، فهذه المسرحيات تميزت أولاً بالأسلوب الأدبي الراقي وباللغة العربية الفصحى التي تفهم في جميع أنحاء الجزائر كما تفهم في جميع الأقطار العربية الأخرى"[1]، وقد عرضت العشرات من المسرحيات على المسارح تطرح موضوعات كمشاكل الأسرة والتسول والفقر وواقع المثقفين من الكتَاب والأدباء، حيث نالت نجاحاً بسبب انتشارها وتلخيص الواقع الذي يعيشه المجتمع .

أحدثت الكتابة المسرحية ضجة كبيرة في طرحها للموضوعات الاجتماعية على تحقيق الأهداف التربوية والإصلاحية وذلك في سبيل استرجاع الشخصية السليمة للمجتمع الجزائري، هذه التي أفسدها الاستعمار الفرنسي بما جلبه من سلوكيات سيئة وما غرسه من رذائل ثم ما أضافته سياسة التجهيل التي انتهجها في حق الجزائريين من الخرافات والموبيقات .

- قضايا تاريخية

لقد سعي الاستعمار الفرنسي في أيام الاحتلال الأولى لترسيخ الثقافة الفرنسية وطمس هوية التاريخ العربي الإسلامي لغاية قطع الصلة بين الجزائريين وتاريخهم، لكن لم يرضخ الشعب الجزائري لهذه المحاولات ودافع عن مكانته التاريخية ووجوده ولغته العربية ورموز الدولة، وقد كان لرجال الإصلاح في الجزائر دور هام في الدفاع عن تاريخ الوطن

[1] صالح لمباركية، المرجع السابق، ص١٢٩.

وإحيائه، وذلك " من خلال الكتابات المسرحية وكان هدفهم هو إحياء تاريخ الأمة واستحضار أبطاله للاقتداء بهم وكان هذا هو الكتاب من خلال تنبيه الجماهير لكي يلمَو بماضي الأجداد وبطولتهم وأعمالهم والتذكير بها من أجل إيقاض الروح الوطنية، ويقذف في القلوب شعلة من النور الذي ينبثق عن الإيمان بالماضي الذي هو منطلق لعمل الحاضر وتطلع للمستقبل"[1]، ثم إنَّ الكتابة تستوجب الدراسة المعمَقة والفكر والوعي لمجريات الواقع والأحداث، ومن أبرز من تطرق لهذه الموضوعات نجد مسرحية {كاهنة الأوراس} لبشير الإبراهيمي .

فالقضايا التاريخية تتميز بمواضيع هادفة تستطيع من خلالها إحياء تراث العربي القديم والتاريخ الحافل بالبطولات والمواقف الإنسانية وإعطاء نموذج للجهاد والكفاح والتضحية، وكتَاب الجزائر عرفوا قيمة هذه المواضيع التي تبعث القوة والشجاعة في روح الجزائريين من أجل التمسك بثقافتهم ودينهم .

فالكتابة المسرحية بتطلعاتها تتدرج تماماً في جوهر المقاومة الوطنية من خلال سعيها إلى إصلاح النفوس ومحاربة الآفات، وتوعية الناس بالمخاطر والمهالك التي جلبها الاستعمار، فكانت مرآة عاكسة لمختلف أحوال المجتمع فهي تمثل الناس من مشاهدة يومياتهم وحياتهم من خلال مضامينها والمغزى الّذي تسعى اليه الكتابة المسرحية .

- **قضايا ثورية**

أبرزت الكتابة المسرحية في الجزائر دوراً نضالياً فعَال ضد الاستعمار الفرنسي، والتزمت بالقضايا الوطنية كردع للاحتلال، إلى جانب هيئات أخرى كالجمعيات والنّوادي والزوايا من اجل مقاومة السياسة الاستعمارية الهادفة إلى طمس الهوية الجزائرية واتخذوا منها وسيلة لنشر الوعي السياسي بين أفراد الشعب الجزائري، وقد لفت النشاط المسرحي نظر السلطات الفرنسية التي فرضت عليه الرقابة، وأوقفت عرض نصوص كثيرة .

[1] المرجع نفسه، ص١٣٧.

في الواقع أنَ الموضوع الثوري فرض نفسه على الكتَاب المسرحيين خلال تلك الفترة نتيجة التأثير السياسي، وقد تجلت في نصوص {محيي الدين بشطارزي} مثل مسرحية {فاقو ١٩٣٤} و {بني وي وي ١٩٣٥} و {الخدَاعين ١٩٣٧} وكلَها مسرحيات اتخذت من الفكاهة وسيلة لتوعية المسرح، ومع اندلاع الثورة سعت الكتابة المسرحية والفن المسرحي إلى دعم قضيتها ورفع راية الكفاح تحت لوائها، م عبد الحليم رايس في هذا: "إنَ المسرح بالنسبة لنا يمثل إطار الكفاح، لأنَ المسرح الجزائري مسرح ملتزم يعمل في صميم الثورة، وإنَنا نمثل مسرحاً شعبياً يعيش في حالة حرب ومن الطبيعي بالنسبة لنا كفنانين أن نفكَر وأن نعمل كمناظلين، وفي هذه المرحلة من الكفاح الوطني فإنَ مسرحنا الواقعي يجب أن يكون مسرح جبهة التحرير الوطني، إنَنا نترجم واقع الشعب الجزائري"[١] ، حيث سعت الكتابة المسرحية من خلال القضايا التي طرحتها إلى التعبير عن الحياة الاجتماعية والثقافية التي عرفتها الجزائر، ويعدَ موضوع الثورة من المواضيع التي وفَرت مادة إبداعية لنصوص كثيرة ساهمت في دعم الثورة والتعريف بها خارج الوطن، وبهذا كان المسرح نضالي وواقف مع جبهة التحرير الوطني التي كانت بريق الأمل لكل الشعب الجزائري،

والنّصوص المسرحية أثناء الثورة كانت لها قضية واحدة وهي إبراز كفاح الشعب الجزائري، وبذلك كان فنًا ملتزماً في تلك الفترة .

٢.٢/ الخصوصيات الفنية للكتابة المسرحية

تعتمد الكتابة المسرحية بوصفها شكل من أشكال التعبير على بنية فنية قوية تميَزها عن باقي الأجناس الأخرى، ومن خلالها يستمد النص المسرحي شرعيته الفنية بطريقة تجعله يختلف عن المتون الأخرى المعروفة كالرواية والقصيدة وغيرها، لذلك تبنى المسرحية على قواعد فنية، تسهم في تثبيت النص وتقويته .

[١] صالح لمباركية، المرجع السابق، ص٨٧.

سنتطرق في هذا العنوان عن الخصائص الفنية التي تحكم النص المسرحي الجزائري محاولاً اعطاء نظرة عن الكتابة المسرحية، باعتبار أنَ الهدف هو إعطاء نظرة عامة عن الخصوصيات الفنية للكتابة المسرحية، حيث تعتمد في جوهرها على عدة عناصر كاللغة والشخصيات والمكان والزمان والحوار وغيرها...سنذكر أهمّ المرتكزات كالآتي:

*** اللّغة**

"إذا كان الانسان هو أعظم الكائنات وسيَدها على الإطلاق على وجه هذه الأرض، فإنَ أعظم شيء صنعه هذا الإنسان فدلَ بصدق على عظمته وتفوقه وتميزه هو اللّغة، هذه اللّغة التي ظلَ الإنسان نفسه وهو صانعها ينظر إليها بدهشة عظيمة، وحيرة شديدة إلى درجة أن ينسبها إلى قوَة أعظم منها هي قوَة اللّه تعالى، فكأنَما هو أعجز من أن يصنع هذا الشيء العظيم، فأرجعه إلى خلق اللّه تعالى الذي خلقه"[1]، حيث أنَ اللّغة تحمل في طيَاتها كمَاً هائلاً من الميزات الثقافية والتاريخية وبها يتم التواصل وإفادة الأجيال اللاحقة، من هذا المنطلق نجد أنَ اللّغة تكتسب أهمية بالغة لعملية التواصل وهي لا تنحصر في ما هو مكتوب، بل يتألف فيها المكتوب الشفوي مؤدية بذلك مهمة التواصل بين الأفراد والمجتمعات من خلال تبادل الأفكار، إنَها بحق "سيدة العلاقات ومحركة العالم وكاشفة الوجود، إنَها تعطي وتمنح، وعلى الإنسان أن يسكن في بيتها فيحرسها ويرعاه"[2]، هذا يجسَد دور وأهمية اللّغة التي بفضلها يستطيع الإنسان أن يتبادل الألفاظ والأفكار باستعمال الجمل والعبارات البسيطة والقصيرة، كما تمكنه من اكتشاف ثقافات مجتمعات أخرى .

واللّغة تلعب دوراً مهماً في الكتابة المسرحية، فالفرد يندمج باللّغة وحدها، بها نتلقى تراث الأمة والفكر والشعور والأخلاق، وبها ندفع بأفكارنا إلى الأجيال القادمة ويجدر

[1] عز الدين الجلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، دراسة نقدية، دار الثقافة العربية، الجزائر العاصمة، ٢٠٠٧، ص١١٩.

[2] عدنان بن ذريل، اللّغة والأسلوب، مرجعة وتقديم حسن حميد،ط٢، ٢٠٠٦، ص٢٨

بالكاتب المسرحي أن يتفادى استعمال الألفاظ التي يصعب نطقها، فاللَغة تكون أكثر تأثيراً وجمالاً ووضوحاً باستعمال لغة سهلة بسيطة، لقول عز الدين جلاوجي "ولا تشذَ المسرحية عن ذلك فماهي أولاً وأخيراً إلاَ نص أدبي أجمل مافيه اللَغة صانعته ومخرجته إلى الوجود ومعنى ذلك وجوب الاهتمام باللَغة، وبكل مناحي الجمال والايقاع فيها"[1].

لقد عرفت الكتابة المسرحية عدَة تجارب منهم من استعمل اللَغة الفصيحة في كتابة ومنهم من دعا إلى العامَية التي أثارت جدلاً بين النَقاد .

– اللغة بين العامَية والفصحى

الكتابة المسرحية من القضايا الجوهرية التي شغلت فكر المؤلفين ولا تزال تثار بصفة متجددة في الدراسات المسرحية العربية، وقد اقترن ظهور هذه القضية بظهور الاتجاه الواقعي، والهدف من وراء استخدام اللَغة ليس هو إظهار الحصيلة اللَغوية للكاتب، ولكن خدمة البنية المسرحية وتوصيل القضية المطروحة، مما أدَى إلى تبسيط اَللَغة المستعملة حيث نجد اتجاهين:

أ/ الدَاعون إلى العامَية

دعا هذا الفريق إلى استعمال العامية من أجل التبسيط والفهم لقول عز الدين جلاوجي "وحجة هؤلاء لتبسيط وإفهام العامة فهي على حد تعبير محمد عثمان جلال... أنسب لهذا المقام وأوقع في النفس عند الخواص والعوام، وعلى نفس المنهج سار يعقوب صنَوع ومحمد تيمور الَذي يرى أنَ العامية وحدها أكثر انطباقاً للحقيقة من العربية الفصحى"[2]، حيث اعتبر دعاة العامَية أنَها تناسب كل فئات المجتمع وبذلك إيصال الأفكار تكون أسهل وأكثر واقعية في نقل وتجسيد الواقع وتكون أكثر تأثيراً في نفس المتلقي لأنَها لغته اليومية .

[1] عز الدين جلاوجي ،المرجع السابق، ص١٢٠.

[2] عز الدين جلاوجي، المرجع السابق، ص١٢٢.

ب/ الدَاعون إلى الفصحى

دعا هذا الاتجاه إلى التمسك باللَغة الفصحى في الكتابة المسرحية، فهي لغة راقية جميلة ذات طابع خاص يستطيع من خلالها المؤلف الإبداع بنصَه المسرحي، "وإلى نفس الاتجاه يذهب طه حسين الَذي يرى أنَ الأدب لغة راقية جميلة تملئ قلب القارئ وعقله لذَة وإمتاعاً، وكذلك أحمد باكتير وغنيمي هلال الذي يعدَ الفصحى أكثر تنوعاً وأعمق فكراً، وأدق مشاعر لذا يجب أن نرفع الجمهور إليها لا أن ننزل به إلى دركات العامَية المحدودة في مفرداتها"[1]، هذا ماجعل الفصحى تتربع على عرش كل عمل أدبي لثرائها اللَغوي والطابع التي تتميز به .

* **الشخصيات**

تعتبر الشخصيات من أهم العناصر في الكتابة المسرحية وبث الحياة والمتعة في النص المسرحي من خلال توجيهاته وأفكاره، حيث تعدَ عنصر أساسي ويتولَى الممثلون تجسيد الشخصية على خشبة المسرح بكل ما تحمل من أفكار وصفات أدبية ونفسية، وفي نظرة توفيق الحكيم للشخصية "فهو يرى أنَ الشخصية وليدة الذهن لا الواقع أو التجربة الحية ويقول: الشخصية عندي نمط شامل ووليد العقل لا النّقل من بين عامة الناس، فالشخصية عندي شاملة من حيث أنَها تمثل جمهرة كبيرة من الناس وتتكلم بلسانهم، ويعني الحكيم بصفة الشمولية أنَه يمكن أن نجد للشَخصية المسرحية أشباها و نظائر في واقع النَاس، حتَى و إن كان مصدرها الذَهن لا الحياة"[2]، بمعنى أن الشَخصيات لا يمكن الاستغناء عنها في الكتابة المسرحية فهي من ابرز العناصر الفنية التي يقوم عليها العمل ولديها وضيفتها التي تقوم بها حيث أنَها تدفع بالمسرحية وتحركها وتأثَر في حوادثها و في إيصالها للآخرين .

[1] عز الدين جلاوجي، المرجع السابق، ص١٢٣.

[2] حميد علاوي، نظرية المسرح عند توفيق الحكيم، وزاة الثقافة، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية وحدة الرغاية الجزائر، د ط، ٢٠٠٨، ص١٥١.

* **المكان**

يعد من العناصر الضرورية لبناء العمل المسرحي كما جاء عند عبد المالك مرتاض "المكان أو الحيز مصطلحان اختلف النقاد والدارسون في استعمالهما فيستعملونهما بمعنى واحد أحياناً ويفرَقون بينهما أحياناً أخرى من حيث درجة إفادة المعنى، ويرون أنَ المكان ينحصر في معنى الحيز الجغرافي، في حين أنَ الحيز يتسع فيشمل كل فضاء خرافي أو أسطوري أو كل ما يندَ عن المكان المحسوس كالخطوط والأبعاد والأحجام والأثقال والأشياء المجسَمة مثل الأشجار والأنهار، وما يصوَر هذه المظاهر الحيزية من حركة وتغير"[1]، حيث أنَ المكان في المسرحية ليس بالضرورة أن يكون ملموس وإنَما يمكن أن ندركه بالحواس، ويتضح أنَ المؤلف يمكن أن يوظَف عدَة مكنة في الكتابة المسرحية، كما نلاحظ أنَه كلما قرأنا مسرحية وجدنا كاتبها يعمل على الالتزام في مكان واحد، فالكاتب المسرحي يكتب نصَه مرتبطاً بالخشبة لقول "كما نلاحظ أيضًا الاقتصار على مايسمَى بالأماكن المغلقة، كل شيء يجري داخل القصور والبيوت والصالونات، وكل شيء ينقل اليها من الخارج، المؤامرات والحروب والخصومات والنجاحات والخيبات والجبال والغابات والسهول والهضاب"[2]، كل ذلك حتى لا يضطر المخرج إلى الأنفاق كثيراً في الديكور وحتى لا يتعب نفسه كثيراً في تغيير المكان .

وسنعرض للمكان في الكتابة المسرحية الجزائرية من زاويتين، المكان السلبي والمكان الإيجابي:

المكان السلبي

[1] عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، معالجة تفكيكية سيميائية مركبة لرواية زقاق المدق، د ط، د ت، ص١٤٠.

[2] عز الدين الجلاوجي، المرجع السابق، ص١٤٠.

ويقصد به المكان الواحد الذي لا يتغير، وهو النوع الغالب في كل المسرحيات لقول عز الدين الجلاوجي "ولا يعطيك المكان شيئاً يضاف إلى المسرحية وروحها، إنَه مكان سلبي جامد وما الأشياء المذكورة فيه إلاَ لوضع القارئ في الزمان الذي يريده المؤلف، ورسم صورة للعائلة الجزائرية آنذاك عاداتها، تقاليدها ومقتنياتها"[1]، ومن بين المسرحيات التي نجدها تناولت مكان واحد مسرحية حنبعل والباب المفتوح لمحمد واضح وغيرها .

المكان الإيجابي

" ونقصد به المكان الذي يحيل خارج المكان نفسه، فهو ليس مجرد اطار للأحداث الشخصية وإنَما هو عنصر حي فاعل في هذه الأحداث والشخصيات، وهذا المكان نلمسه بوضوح في مسرحية {الهارب} لطاهر وطَار نجد المحكمة والمقبرة ونجد الغرفة ولكنَنا نجد أكثر السجن، فهو المكان المهيمن في هذه المسرحية وهو المتقاطع أكثر مع الشخصية المحورية إسماعيل ومع الحدث كلَه فليس هما {إسماعيل والحدث} إلاَ السجن وليس السجن إلاَ هما"[2]، فالمكان الايجابي في النص المسرحي هو عنصر أساسي قائم بذاته في البناء المسرحي ويلعب دور فعَال للتأثير على الأحداث والشخصيات خاصة الشخصية الرئيسية .

*** الزمن**

يعتبر الزمن في الكتابة المسرحية من الوحدات التي اهتمّ بها لمؤلفون والنقاد، فالمسرحية شكل فني يرسم الهدف بدقة وهي تستلذ الاختصار والإيجاز، ولذا يحسب الزمن فيها بأنَه مهم "فالجمهور يمكث مدة محدودة في المسرح، ولا يمكن له أن يصبر بقاعة العرض ساعات طويلة، وإلاَ لصار الأمر عقاباً لا استمتاعاً بمشاهدة عرض مسرحي . وعلى زمن المسرحية أن يكون منسجماً مع المدة التي بمقدور الجمهور أن يبقى

[1] المرجع نفسه، ص١٤١.

[2] عز الدين جلاوجي، المرجع السابق، ص١٤٢.

خلالها يشاهد العرض بالتركيز المطلوب"[1]، فالزمن هنا يجب مراعاته من أجل أن يجد المتلقي راحته ويستمتع بالمسرحية، فأفضل زمن للمسرحية هو الذي تنسجم فيه المدة الطويلة والقصيرة حتى لا يبدو مملاً وهذا هو أفضل زمن للمسرحية .

فالسر كلّه بين أجزاء العمل الفنّي الذي يعطي المسرحية طابعاً فنياً رائعاً حيث أنَ تغييراً بسيطاً في الزمن أو إضافة أو نقصان يمكن أن يفقد العمل الفني توازنه ويصبح فوضى ممَا يؤدّي إلى الاستغناء عن فعل أو واقعة لها أهميتها بالنسبة للمسرحية "ويكون إيقاع الزمن رتيباً وفاتراً في الحياة قياساً إلى الزمن في المسرحية، حتى أنَ فورستر يقول: في الحياة نقتل الوقت وفي المسرحية الوقت يقتلنا وممَا لاشك فيه أنَه يقصد صرامة الزمن وتأثيره في المسرحية فالزمن هو الذي يقول كلمته ويحقق الفاجعة في الوقت المناسب في المآسي الفنّية الكبرى"[2]، ويمكننا القول أنَ استعمال وحدة الزمن يكون وفق ضروريات المسرحية وحسب ما تقضتيه الحاجة إليه .

وسنعرض أنواع الزمن في الكتابة المسرحية كالآتي:

. **زمن الخلق**

"ونقصد بالخلق الزمن الّذي أخرج فيه المبدع عمله إلى النّور، ولا شك أنَ معرفة هذا الزمن ضرورية جداً لتنزيل هذا العمل في سياقه التّاريخي والاجتماعي .

زمن الخارجي

وهو الزمن الواقع عند طرفي الرواية المسرحية وغيرها أي البداية والنهاية وبالتالي فهو موضوعي مرتبط بالزمن التاريخي، وما فيه من موضوعات اجتماعية إنَه بمعنى أدق التوقيت القياسي للأحداث التي في الآن ولذلك فإنَها تروى عادة بصيغة الحاضر .

[1] حميد علاوي، نظرية المسرح عند توفيق الحكيم، المرجع السابق، ص١١٧.

[2] حميد علاوي، نظرية المسرح عند توفيق الحكيم، المرجع السابق، ص١١٩.

الزمن الداخلي

وهو الزمن المرتبط بالشخصية المحورية، وإذا كان الزمن الموضوعي خارجي هو زمن الحاضر فإنَ الزمن الداخلي هو زمن الماضي المستحضر بواسطة الذاكرة والومضة الوراثية، وهو أيضاً زمن المستقبل المعيش في الحلم بنوعيه {حلم النوم وحلم اليقظة}[1] .

*** الحوار**

يعد الحوار من أبرز وأهم السمات للعمل المسرحي، فهو العامل الذي يميز المسرحية عن غيرها من باقي الفنون الأدب الأخرى بصورة واضحة، فإذا كانت القصة والرواية مثلاً تعتمدان على السرد والوصف، وإذا كانت الملحمة تعتمد على الشعر الغنائي، فإنَ المسرحية تعتمد بصورة كلية على الحوار الذي يعد وسيلتها الأولى والأهم على الإطلاق، فالحوار في المسرحية هو الركن الأساسي والواضح باعتباره أداة التخاطب الَذي بواسطته تكشف الشخصيات عن مكنوناتها وصراعاتها وبه يتم تقريب معنى المسرحية إلى سمع ونظر المتلقين لقول عز الدين جلاوجي: "إنَه السمة الرئيسية في النص المسرحي، وإنَ كل سطر فيه يجب أن يسهم بفعالية في تطور الحدث والشخصية معاً، وأن يكون كالبرق يخطف فينير كل ما حوله من ظلام"[2]، فهدفه الرئيسي هنا هو التواصل بين الشخصيات حيث ينتقيه المؤلّف ويضعه على لسان الشخصيات ويراعي فيه العبارات والجمل من حيث توافقها مع المعنى المراد إيصاله .

ويبين لنا الحوار طبيعة الشخصيات والمواقف والأحداث المعروضة أمامنا كما يبين لنا دوافع الصراع، لهذا يجب أن يكون الحوار جيد ومتماسك لأنَه أقرب عناصر المسرحية إلى قلوبنا، ولذا على الكاتب المسرحي أن لا يغفل أثناء صياغة حواراته لأنَ هذا الأخير هو المقصد الأول في الكتابة المسرحية برمَتها، فالحوار هو الذي يأتي معبراً عن أبعاد

[1] ينظر؛عز الدين جلاوجي، المرجع السابق، ص١٤٥-١٥١.

[2] عز الدين الجلاوجي، المرجع السابق، ص١٦٥.

الشخصيات النفسية والاجتماعية حتى الأخلاقية التي يجب أن تظهر ويجب أن لا يكون الحوار طويلاً لقول: " لذلك فإنَ الحوار في النص المسرحي يجب أن يكون قصيراً قدر ما يستطيع الكاتب، لأنَ طوله يؤثر على قارئه والمستمع إليه، فتتحول الشخصية أمامه من شخصية مسرحية فاعلة إلى شخصية خطيب تجلده بجملة متتالية"[1]، فعلى الكاتب المسرحي في كتابته المسرحية أن يجعل الحوار قصيراً بين الشخصيات ليمنحه حيوية وقوة ويزيل عنه الرتابة المملة، ويجب أن يكون خفيفاً سريعاً.

[1] المرجع نفسه، ص١٦٥.

الفصل الثاني : الخصوصيات الفنية لمسرحيتي محمد بورحلة{الملك يلعب} و{ في انتظار المحاكمة}

- تمهيد

-ملخص المسرحيتين

-المبحث الأول: دراسة اللَغة والمكان والزمان في المسرحيتين

-المبحث الثاني: دراسة الشخصيات والحوار في المسرحيتين.

الفصل الثاني: الخصوصيات الفنية لمسرحيتي محمد بورحلة {الملك يلعب } و{في انتظار المحاكمة}

تمهيد:

إنَ مبرر وجود الكتابة المسرحية هو لازمة من لوازم المسرح الهادف والذي له الفكرة والأداء وله القدرة على ملامسة شغف الجمهور ويتحقق هذا بالفكرة المضبوطة بأساسيات بناء النص المسرحي حتى ولو كانت بسيطة أو تستهدف فئات معينة من الجمهور، إذن فالكتابة المسرحية هي عمود المسرح.

يعد التأليف المسرحي من الفنون الأدبية التي لها ركائزها وقواعدها الثابتة، فالكتابة المسرحية لها خصوصياتها وضوابطها الفنَية الَتي تميزها عن باقي الاجناس اللأدبية اللأخرى، فالمؤلف المسرحي يسعى ليوافق بين النص المسرحي والموهبة، فحركت المسرح تنتقل بفضاءات التنسيق والضبط حتى تجد الكلمة سبيلاً للموهبة، والموهبة تسلك الطريق لإتمام العمل الفني بشكل ناجح، وبأثر على المشاهد والجمهور.

وقد تناول المؤلف محمد بورحلة في مسرحيته {الملك يلعب} وفي {انتظار المحاكمة} {الملك يلعب} الركائز الأساسية التي يقوم عليها النص المسرحي والتي تتمثل في اللغة والشخصيات والزمان والمكان بالإضافة إلى الحوار والتي سنطبَقها على مسرحيتين.

كما تطرح مسرحياته عدة أفكار وتبعث عدة رسائل للمتلقي والجمهور وتناقش عدة قضايا اجتماعية وأخلاقية وسياسية وتاريخية .

١/ ملخص مسرحية {الملك يلعب}

هي مسرحية تاريخية خرافية مكونة من أربعة فصول، في الفصل الأول تناول الكاتب فيه مشهدين يعبَر فيهما عن حيرة الملك وما أصابه من اضطرابات نفسية ومختلف

الكوابيس التي تراوده حتى أصبح يطلب المساعدة في تفسير هذه الحوادث التي حرمته النوم حتى دخول سعدون الّذي يرتاح له الملك ويسمح له بتجاوز الحدود معه، الّذي يطرح عليه فكرة ممارسة لعبة من أجل الكشف عن سر هذه الحوادث، بينما في الفصل الثاني ينتقل بنا المشهد إلى ساحة السوق وسعدون الّذي يخبر الباعة والتجار في هذا المكان على اعتزال الملك لملكه، حيث أحدث هذا الخبر ضجة وطمعا بين أهل السوق من أجل تولي الملك، وفي الفصل الثالث يجتمع وجهاء المملكة في ديوان الملك لمناقشة ماذا يحدث مع الملك وسبب تركه للحكم حيث توافقت أراء هؤلاء على أنَ قرار الملك خاطئ وغير صائب ونشوب نقاش حاد بينهم، وفي الفصل الرابع انتقل بنا إلى قاعة العرش من أجل تعيين الملك الجديد وبروز الشخصيات التي تطمع في الملك واكتشاف الخائن الحقيقي الذي خان الملك واعطائه جزاءه حيث ظهر الملك هو الخائن وكان جزاء الخيانة هو القتل .

تمثلت شخصيات المسرحية في: الملك، سعدون المجنون، الحلاّق، بائع الفطائر، بائعة الخبز، الفارس المغوار، شمس المعارك، سيد العشيرة، شاه بندر التجار، البنتان {المنشدتان}.

تسعى هذه المسرحية إلى توظيف التراث وشخصياته لكن بتوظيف جديد واسقاطه على الوضع الراهن وتغلغل في بنياته الثقافية والاجتماعية*[1]

٢/ ملخص مسرحية {في انتظار المحاكمة}

يتناول هذا النص المسرحي طرح للحياة الأسرية اليومية وتمثلت في عرض اثنا عشر مشهد لموضوع محاكمة الوحش الّذي تشتكي عليه زوجته لدى المحكمة، وفي حضورها

* محمد بورحلة، مسرحية الملك يلعب، دار نونو للاتّصال لحساب دار الثقافة حسن الحسني، المدية، ٢٠٠٩.

لهذه المحكمة يدور بينها وبين الوحش وشبيبة وكرافطة حوار درامي تتخلله اللغة العامية، حيث يدور نقاش حول هذه القضية التي تطرح مشاكل الأسرة لتبدو المحاكمة مجرد شاشة للعرض تتم فيها أحداث المسرحية الاجتماعية.

وتمثلت شخصيات المسرحية في: المرأة، الحيوان{زوج المرأة}، كرافطة، شبيبة، عاملة التنظيف، بائع الشاي.

وتسعى هذه المسرحية إلى طرح مشاكل الأسرة بتوظيف جديد واسقاطه على الواقع ليجسد صورة تمثيلية للمجتمع**[1]

المبحث الأول: اللَغة،الزمان والمكان في مسرحيتي محمد بورحلة {الملك يلعب} و {في انتظار المحاكمة}

١/اللَغة

تعد اللَغة من أبرز خصائص التعبير والتواصل بين الناس وتبادل الأفكار وتناقلها بين اللغويون سواء كانت مكتوبة أو ملفوظة، هذا التبادل يسعى إلى نشر الثقافة واكتساب المعارف والعلوم والقيم والتعريف بها.

إنَ لغة مسرحيتي محمد بورحلة من خلال دراستنا لها هي لغة الشعب الجزائري وتمثلت في العامَية، غلبت عليها اللَغة العربية الفصيحة، أي أنَ الكاتب يكتب باللَسان العربي الفصيح مازجاً بذلك اللَغة العامَية، فهي مزيج يتميز بالبساطة.

١.١/ اللَغة الفصيحة في مسرحية {الملك يلعب}

تناول المؤلف محمد بورحلة في كتابته المسرحية اللَغة الفصيحة التي تظهر لنا من خلال الحوارات والأحداث التي دارت بين الشخصيات، حيث نجد فيها:

** محمد بورحلة، مسرحية في انتظار المحاكمة – الثؤلول، دار ميم للنشر، البليدة، ط١، ٢٠١٤.

"الملك:

هي الخيانة إذن..

شمس المعارف

لا أبداً، لم نخن الملك مثلك.. ولا العلم الذي صنعه الملك..

شاه بندر التَجار

ولم نخن السوق..

سيَد العشيرة

ولا العشيرة.."[1]

وفي مشهد أخر:

"سعدون

ياسيدي، اللعب مفيد..وخطير، أولا، يعرَفك بنفسك..

الملك

كأنَي لا أعرفها..

سعدون

لا، ليس بعد.."[2]

[1] محمد بورحلة ، مسرحية الملك يلعب، المرجع السابق، ص١٥٦.

[2] المرجع نفسه، ص٣٤.

استعمل المؤلف اللّغة العربية الفصيحة لما تتمتع به من ثراء بلاغي وبياني وكثرة الدلالات الجمالية، لذلك فاللّغة الفصيحة لديها طابعها الخاص، وقالب فني تتميز به عن باقي اللّغات الأخرى، فهي لغة العرب التي ترمز إلى الرقي بالذوق الإبداعي وقد استعملها الكاتب من أجل الرفع من قيمة الفن المسرحي الجزائري وترقيته.

وإنَ استعمال اللّغة الفصيحة في مسرحية {الملك يلعب} أدَى بنا إلى تلقي تراث الأمة الفكري والشعوري والأخلاقي والاجتماعي.

فاللّغة هنا تبتعد عن الصعوبة والإبهام والغموض والتعقيد، لذا نجد الكاتب يتفادى الألفاظ التي يصعب نطقها، فتعبيره كان أكثر تأثيراً وجمالاً ووضوحاً باستعماله للجمل والعبارات البسيطة والقصيرة، وكان بذلك قد ساهم في خلق توافق حداثي بين اللّغة الفصحى والأسلوب الحديث في بناء مسرحيته، وبهذا التوافق الإبداعي تعمل المسرحية على إيصال الأفكار وبذلك تساهم في تطور المجتمع وازدهاره فكرياً وثقافياً.

٢.١/ اللّغة العامَية في مسرحية{الملك يلعب}

عمد المؤلف إلى استعمال العبارات والمقولات الشعبية في الحوار مثل:

"الحلاَق

محقورتي، يا جارتي..أنت يا مشرك الفم، أنت واحد من الدمى..

الحلاَق

ياو طب طب..دز معاهم..

بائعة الخبز

يامَا..

سعدون {وهو يترنم بالعامية}

يا ناس راني مجنون..

ماني ذيب ماني لفع

ماني عض ماني صفع

ماني ثرثار ماني هدَار

ماني مكَار ماني غدَار"[1]

وهي عبارات مشهورة لدى الطبقات الشعبية ولها معاني ظاهرة ومعاني خفية، فإنَ توظيف اللَغة العامية في المسرحية لمرافقة المتلقي البسيط وسيرورتها مع الشخصية الحاملة لها، للتوافق الطبقي في شخوص المسرحية وبذلك يتم ايصال الفكرة للطرف المراد استهدافه من خلال العمل الفني، فمثلاً الحلاَق يتكلم العامَية لأنَه في الحيز المكاني لها، وأيضًا سعدون المجنون فهو يختلط بمختلف طبقات المجتمع، فاللَغة التي ينطقها تناسب شخصه ومكانه في المجتمع، فهو يلفظ الأمثال الشعبية التي تعبَر عن الأصالة والتمسك بالموروث القافي القديم.

٣.١/ اللَغة الفصيحة في مسرحية {في انتظار المحاكمة}

أمثلة:

" المرأة:

طالت المدَة..أليس كذلك..متى يحضروه..

شبيبة {لكرافطة}:

[1] ينظر؛ محمد بورحلة، مسرحية الملك يلعب، المرجع السابق، ص٥١-٦٨-١٥٨.

جاءك منافس..

كرافطة

وماذا تفعل {الغولة} معنا..

المرأة

أصبح العيش لا يطيب إلاَ في وسط الوحوش..فشممت فيكم رائحة إخواني..

كرافطة

تبالغين، تبالغين"[1]

استعمل المؤلف في مسرحيته اللّغة الفصيحة التي لها وظائفها الخاصة والتي نقل بها أحداث اجتماعية تتمثل في مشاكل الأسرة، فهي اللّغة التي تناسب السياق المكاني{المحكمة}، وللغة الفصيحة دوراً كبيراً في المسرحية من أجل انتشارها بين الناس، إذن فاللّغة المستعملة تهجف دائماً إلى التواصل ونقل وطرح الأفكار التي تفيد المتلقي و الجمهور خاصة.

٤.١/ اللّغة العامية في مسرحية {في انتظار المحاكمة}

وظّف المؤلف اللّغة العامية في مسرحيته التي نجدها في بعض الحوارات التي تتحدث فيها الشخصيات مثل:

"شبيبة {باكياً صاحبه}

آه على الخيشوم الزين،آآه..

وأيضاً:

[1] محمد بورحلة، مسرحية في انتظار المحاكمة –الثؤلول، المرجع السابق، ص٥٠-٥٥.

كرافطة:

دخ، ياحيواني، دخ .."[1]

ومن العبارات التي وظَفها أيضاً: يا للي، خيبوا، يا ماما، ياوجه الشر، مقلوعة الدلال تضحك على الشطَار، ياي، ياي، ياي، ياحسراه كيفاش كنَا صيادين، تبايع الحجلة وتقبل اليدين، خرجت من غير حس ولا مس .

نلاحظ استعمال المؤلف لهذه الكلمات،هي كلمات نجدها بين عامة الناس ومن أجل الإثراء أيضا وإعطاء المسرحية طابع شعبي يتمثل في مشاكل الأسرة، التي طرحت قضية المحاكمة فاللَغة العاميَة معبرة ويستطيع عامة الشعب أن يتفاعل معهالأنَها لغته اليومية، والمتلقي عندما يقرأ يجد نفسه دائماً متشوقاً للأحداث الجديدة، هذا مايميز مسرحية محمد بورحلة فهي مسرحية حديثة دون التخلي عن الجانب المعروف بين الناس وهي لغته اليومية.

والمميز في النص المسرحي {الملك يلعب} و{في انتظار المحاكمة} أنَه يمزج بين الفصحى والعامَية في قالب حسَي تعبيري، فاللَغة العامية استغل بها جمالية التعبير الشعبي، بل يكاد المتلقي أن لا يشعر بتداخل اللغتين وهذا مايسَر إلى التجانس والتقارب بينهما، وأيضاً أسلوب المؤلف بورحلة الَذي ساعد على هذا الارتباط بين المستويين اللغويين جعل بذلك المسرحيتين أكثر بساطة بأسلوب حديث وراقي تميز بالخلق الابداعي، وذلك ما ساعد على مخاطبة كل طبقات المجتمع سواءا المثقفة أو الشعبية.

٢/ المكان

يعد من الأمور الأساسية لبناء النص المسرحي ويحمل عدَة معاني "إنَ المكان عندنا شأنه شأن أي عنصر من عناصر البناء الفني تتحدد عبر الممارسة الواعية للفنان، فهو

[1] المرجع نفسه، ص١١٠-١١١.

ليس بناء خارجيا مرئيًا ولا حيزا محدود المساحة ولا تركيباً من غرض وأسيج ونوافذ بل هو كيان من الفعل"[1]، بمعنى أنَ المكان في المسرحية يمكن لنا أن ندركه بالحواس ولا يشترط أن يكون ملموساً، ويحمل المكان عدَة معاني كالحيز والفضاء والمساحة وغيرها.

إذ يتضح أنَ المؤلف بورحلة وظَف في مسرحيته {الملك يلعب} عدَة أمكنة من حيث الانفتاح والانغلاق.

١.٢/ الأمكنة المغلقة

وتكون هذه الأماكن محدودة أي أنها تنحصر داخل حدود هندسية، ومن الأمكنة التي ظهرت في المسرحية:

* مهد الملك:

هو المكان الأول في المسرحية، وهو مقام الملك الَذي يجد فيه حريته المطلقة في التعامل مع نفسه ومخاطبتها ومعاتبتها ووصف كل الأحاسيس والمشاعر التي يمر بها من احباط وأسى.

ومهد الملك هو المكان الذي جرت فيه الأحداث بين الملك وسعدون حيث أنَ سعدون هو الشخص الوحيد الدي يستطيع الملك أن يفصح أمامه بكل أسراره، ويعد من الأماكن المغلقة.

مثال:

"الملك:

لم أتذوق طعم النوم منذ مدة، ماذا أصابني...

[1] حنان محمد موسى حمودة، الزمكانية ونسبة الشعر المعاصر، عالم الكتب الحديث، جدار الكتاب العالمي، الأردن، ط١، ٢٠٠٦، ص٢٣.

...من أفاتحه يكتم سرَي...آه، لوكان سعدون موجوداً، آه..سعدون المجنون، الرجل الوحيد الّذي أسمح له بمخاطبتي كما يشاء..."[1]

من هذا نستنتج أنَ الملك في مكان مغلق يستطيع أن يحاور نفسه ويعبَر كما يشاء.

٢.٢/ الأمكنة المفتوحة

ويعني بها الأمكنة الخارجية وهي "المكان الَذي يمنح القدرة على الحرية والانتقال ولكنَه محدَد بحدود معينة تسمح للشخصية بالحركة فيه بحرية وانفتاح"[2]، بمعنى أنَ الشخصية تجد راحتها في الانتقال والحركة حيث تكون في أماكن واسعة.

نجد أنَ مسرحية {الملك يلعب} وظَف فيها المؤلف بعض الأماكن المفتوحة كإطار لأحداثها منها:

- ساحة السوق:

هو المكان الثاني في المسرحية، وهو المكان الَذي تنتشر فيه المعاملة التجارية، والمصطلحات السوقية والآراء المتداخلة وتداول الأخبار الجديدة وتناقلها.

مثال:

"سعدون {يدور على الباعة}:

يا أهل السوق، يا أهل السوق: هل سمعتم الخبر هل سمعتم؟

الحلاَق:

[1] محمد بورحلة، مسرحية الملك يلعب، المرجع السابق، ص١٥

[2] ياسين النصر، الرواية والمكان، دراسة المكان الروائي، دار نينوا للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، د ط، ٢٠١٠، ص١٤٧.

عدا صوت النقود في الدرج، لا أريد سماع أي شيء..

بائعة الخبز:

عدا صياح اليتامى في البيت، لم أسمع شيئاً

بائع الفطائر:

عدا زيادة سعر الدقيق، لم أسمع شيئاً"[1]

– ديوان الملك:

هو المكان الثالث في المسرحية، وهو الَذي تجتمع فيه الشخصيات المهمة في المملكة، ويدور فيه نقاش حول مصالح المملكة باجتماع الملك وولاَة الأمر كما جاء في المشهد الأول:

"دخول الوجهاء وهم في نقاش حاد...

شمس المعارف:

إنَه العجب العجاب ياسيَد العشيرة...أنا مرجع العلم ولم يستشرني..

سيد العشيرة:

وأنا يا شمس المعارف ، وأنا...ماذا أقول أنا...

شاه بندر التَجار:

عجيب وغريب ومحير..يتنازل الملك عن الملك..ويجعلنا في نفس مستوى الرعية وقد يتنازل عن الملك لأحد أفراده..."[1]

[1] محمد بورحلة، الملك يلعب، المرجع السابق، ص٤٥.

- قاعة العرش:

هو المكان الرابع في المسرحية، وهو المكان الَذي يتواجد فيه النَاس من جميع الطبقات والمستويات، حيث تدور الأحداث حول انتظار قرار الملك بتنازله عن الملك، وتحميل المسؤولية والمهام الملكية للشخص الَذي يقرَره الملك، ومن بين الأحداث التي دارت بين الشخصيات نجد :

"الحلاَق:

توقف، سأخبر البدلاء...الملك يتنازل اللَيلة عن الملك وأنا هنا لأجرب حظَي

سيد العشيرة :

إذن، أيَها المغرور..اللَيلة، موعد التنازل عن الملك وأنت تطمع أن تكون..

الحلاَق:

نعم، أطمع أن أكون..لاتخف.."[٢]

هذه هي الأماكن المغلقة التي جاءت في مسرحية {الملك يلعب} لمحمد بورحلة.

- المكان في مسرحية{ في انتظار المحاكمة} لمحمد بورحلة

بااعتبار التعريف السابق للمكان المشار اليه من قبل، فإنَ من خصائصه كذا:

. يحتوي على حدود هندسية

. ضيقة ومنحصرة

[١] المرجع نفسه، ص٩٤.

[٢] محمد بورحلة، الملك يلعب، المرجع السابق، ص١٣٦.

وعليه فإنَ دوران الأحداث وجريانها في المحكمة وتعتبر مكان مغلق بااعتبار الحدود الهندسية.

-المحكمة:

هي المكان الوحيد في المسرحية، وهو المكان الَذي يتم فيه مناقشة وحل القضايا، وتدور أحداثها حول محاكمة الزوج المسجون.

"المرأة:

الكلب..كان يظنَ أنَني لن أدخله السجن..اليوم سيرى مايمكنني فعله..طالت المدَة أليس كذلك؟..متى يحضروه..

كرافطة:

من؟

المرأة:

الحيوان

شبيبة:

تقصدين الوحش

المرأة:

الحيوان أو الوحش نفس الشيء المهم زوجي السابق..هو الآن في السجن.."[1]

حيث نستنتج أنَ أحداث المسرحية دارت في مكان واحد وهو المحكمة.

[1] محمد بورحلة، مسرحية في انتظار المحاكمة – الثؤلول، المرجع السابق، ص٥٠.

٣/ الزمان

٣.١/الزمن في مسرحية {الملك يلعب}

الزمن هو الفترة اتي تدور فيها الأحداث والنشاط المسرحي و هو الفترة التي تحدد حدث ما في المسرحية و ذلك أنَ "الزمان يقع على كل جمع من الأوقات، وكذلك المدة ، إلاَ أنَ أقصر المدَة أطول من أقصر الزمن"[١] أي أنَ الزمن يمثل الأوقات و الوقت القصير أطول من المدَة القصيرة مثلا أنَ أقصر الوقت هو الفجر أطول من مدَة {حين} او {برهة} .

أمَا بالرجوع إلى مسرحية الملك يلعب فنجد أنَ أحداثها وقعت في أزمنة مختلفة فهو يسعى لإثارة المتلقي و لفت انتباهه بغرض الاستمتاع و التسلية،حيث نجد أنَ الفصل الأول للمسرحية كان زمن وقوع الأحداث في الصباح الباكر .

- الصباح الباكر :

هو الزمن الأول في المسرحية، و يتضمن أحداث صباحية وقعت للملك حيث أنَ الملك كان منزعجا في هذه الفترة .

"الملك :{. . . الملك يجوب المكان و هو يتكلم . . . }

لم أتذوق طعم النوم منذ مدَة ، ماذا أصابني . . .

تتمزق أشلائي و تترامى أمامي ثم تنهض و تسير متأرجحة . . .

. . . كل ليلة ينفجر رأسي . . ."[٢]

-النَهار :

[١] عبد المالك مرتاض، نظرية الرواية، عالم المعرفة، الكويت، دط، ١٩٩٨، ص١٧١.

[٢] محمد بورحلة، مسرحية الملك يلعب، المرجع السابق، ص١٥.

هو الزمان الثاني في المسرحية، حيث تنشط فيه الحركة و تكثر فيه الأحداث ،و دارت هذه الأخيرة في السوق وتتم العملية في النهار .

-المساء :

هو الزمن الثالث في المسرحية ، هذه الفترة التي دارت فيها أحداث المسرحية

-الليل :

هو الزمن الرابع في المسرحية، وهو الوقت الذي يمثل الحركة والنَشاط الذي وقع في المسرحية .

٢.٣/ الزمان في مسرحية {في انتظار المحاكمة}

إنَ الأحداث التي تدور في هذه المسرحية لها حيز زماني معروف، لأنَنا نلاحظ من عنوان المسرحية وجود فترة لمحاكمة شخص ما، وبذلك نستنتج أنَ الزمن في هذا النص المسرحي هو النَهار.

وقد كسر المؤلف محمد بورحلة في هذه المسرحية الكثير من القواعد والتي تتمثل في تحديد أطَر المكان والزمان حيث نجدها مسرحية غامضة خالية من الوضوح في أحداثها التي تدور في مكان مغلق وخاص.

المبحث الثاني: الشخصيات والحوار في مسرحيتي محمد بورحلة {الملك يلعب}و{في انتظار المحاكمة}

١/ الشخصيات

١.١/ الشخصيات في مسرحية الملك يلعب

تعد الشخصية من العناصر اللازمة في النص المسرحي، والَتي تعمل على تطوير الأحداث في المسرحية، من خلال طرحها للأفكار والتي تميز كل عمل فني.

ومسرحية {الملك يلعب} لها عدَة شخصيات تجتمع في هذا العمل الفني، حيث أنَ لكل شخصية عمل تقوم به، من خلاله تستطيع التأثير في المتلقي، حيث أنَ الكاتب اختار شخصياته بعناية وجاءت بسيطة من صميم التراث التاريخي، وجاءت بدلالات تعبَر عن التراث الشعبي في قالب فكاهي كوميدي، وقد وظَف الكاتب في هذا النص المسرحي الشخصيات بنوعيها:

-**الشخصيات الرئيسية**

وهي الشخصية التي يقوم عليها النص المسرحي وتحتل مركز الربط بين الأحداث كما أنَ "الشخصية المحورية هي الانسان الَذي يخلق الصراع ويجعل المسرحية تتحرك إلى الأمام"[1]، أي أنَ المسرحية تبعثها الشخصية الرئيسية وتجعل أحداثها في تفاعل وحركة دائمة.

وقد تناولت مسرحية الملك يلعب شخصيتان رئيسيتان هما:

أ.شخصية الملك:

هي الشخصية الأولى في المسرحية وتتمحور حولها الأحداث وجاءت مضطربة الفكر وتتميز بنقص الحيلة والدَهاء.

مثال:

"الملك:

[1] لايوس ايجري، فن الكتابة المسرحية، ترجمة دريني خشبة، مكتبة الأنجلو المصرية، د ط، د ت، ص٢١٢.

أنا،أنا في حاجة اليك؟ كبرياء، هراء، جنون..لكن دعنا من هذا، فما هو سبب الزيارة؟"[1]

ب.شخصية سعدون المجنون:

وهي الشخصية الثانية في المسرحية، وتعد شخصية فاعلة تتميز بأسلوب مفعم بالحكمة والأفكار الجديدة وتمزج بين الفكاهة والجنون، مثال:

"سعدون المجنون:

شبيك، لبيك..إشارة واحدة وسعدون موجود بين يديك"[2]

-الشخصيات الثانوية

وهي شخصيات تقوم بأدوار تكميلية بسيطة ومساعدة على ترابط الأحداث والحوار، والمسامهة في ابراز دور الشخصية الرئيسية، وتناولت المسرحية المدروسة عدَة شخصيات نذكر منها:

أ.شخصية الحلاَق

هي شخصية مشكَكة محبَة للنقود استغلالية طمَاعة، مثل قوله:

"الحلاَق:

تكذب لا يبدو على وجهك أنَك تقرأ"[3]

ب. شخصية بائعة الخبز:

نجد أنَها حاملة للواء العمل، تهتم باليتامى وهي شخصية ذات حكمة.

[1] محمد بورحلة، مسرحية الملك يلعب، المرجع السابق، ص٢٢.

[2] المرجع نفسه، ص١٨.

[3] محمد بورحلة، مسرحية الملك يلعب، المرجع السابق، ص٥٥.

ج. بائع الفطائر:

شخصية تتحدث كثيراً بأسلوب فكاهي.

د. شمس المعارك:

شخصية واقعية واستشارية تتمتع بالفكر والحكمة والعلم.

هـ. سيد العشيرة:

هي شخصية تهتم بأمور ومصلحة العشيرة، يعد من الوجهاء بالنسبة للملكة.

ت. شاه بندر التَجار:

من الأعضاء الاستشاريين في المملكة، قائم على تسيير أمور السوق والتَجارة.

ث. فارس المغوار:

قائد جيش المملكة، وصاحب دهاء حربي ، من الأعضاء المستشارين في المملكة.

ح. البنتان:

هما المنشدتان، يقومان بدور لعبة الغميضة.

٢.١/ الشخصيات في مسرحية {في انتظار المحاكمة}

أ.الشخصيات الرئيسية

- المرأة:

شخصية منفعلة كثيرة الكلام وكثيرة الحركة، قليلة الصبر وصارمة بالتمسك برأيها.

-الوحش:

رجل ضخم يبدو شريراً لكنَه طيب، إلاَ أنَه أبله.

ب.الشخصيات الثانوية:

-شبيبة:

شخصية مرحة كثيرة الحركة والكلام.

-كرافطة:

شخصية تلعب دور الغموض والانتباه الشديد وتمثل دوراً معيناً.

-عاملة النظافة:

شخصية قصيرة القامة، مزمومة الشفتين، قليلة الضحك، عظيمة الكبرياء، معقوصة الشعر.

-شخصية بائع الشاي:

رجل طويل القامة قوي الصوت والبنية، طويل الشعر.

نستخلص أنَ الشخصيات هي المادة الرئيسية لبناء أي نص مسرحي لذلك يركز المؤلف محمد بورحلة على الانتقاء الفعلي للشخصيات، لأنَها مركز العمل المسرحي وديمومته، وتمَ تحسيد شخصيات المسرحيتين المدروستين من الواقع الشعبي حيث تقوم في بإيصال الرسائل الاجتماعية أو الثقافية، وفي مسرحية الملك يلعب نجد بروز الطابع السياسي والاجتماعي الذب أظهرته الشخصيات على لسانه، أمَا مسرحية {في انتظار المحاكمة} فقد أبدت لنا واقعاً اجتماعياً يعالج مشاكل الأسرة التي أبرزتها الشخصيات بجانب كوميدي فكاهي.

٢/ الحوار:

١.٢/ الحوار في مسرحية {الملك يلعب}

يبث الحوار في هذه المسرحية جانبا من جوانب المعرفة الإنسانية للثقافة العربية وأصولها التاريخية فهو يعزز وجود الإنسان بالأخر ويشكل أداة التواصل بين الشخصيات وقد تناول هذا النص المسرحي الحوار بنوعيه:

١.١.٢/ الحوار الخارجي

هو"الدي يدور بين شخصيتين أو أكثر في إطار مشهدي داخل العمل الأدبي بطريقة مباشرة أطلق تسمية الحوار التناوبي،أي الذي تتناوب فيه ضخصيتان أو أكثر بطريقة مباشرة"[١]،بمعنى أن الحوار الخارجي هو الذي تتعدد فيه الشخصيات،وهو ذالك التعبير الملفوظ الذي تتم عبره عملية التواصل بين أطراف الحديث.

وبالتطبيق على مسرحية {الملك يلعب} فإننا نجد الحوار الخارجي في عدة مشاهد،فهو أساس النص المسرحي و الذي تقوم ،وتبادل الشخصيات فيهاالكلام أي عبارة بعبارة.

ويتجلى الحوار الخارجي كالآتي :

سعدون:

مابه الملك،قل،أسرع ..مابه الملك؟

الحلاق:{متهكما}

هل مات بالتخمة ..بعدما تقيأ على الطبيب و الزرابي ..؟

سعدون:

[١] قيس عمر محمد، البنية الحوارية في النص المسرحي، ناهض رمضان، دار غيدار للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠١١، ص٤٠.

لاتهزأ أيها الرجل ..

بائع الفطائر {ساخرا}:

إذن مات بطعنة ،ثقبو درعه فسالت أودية من الدم النبيل .."[1]

وفي مشهد اخر :

الملك:

السلام عليكم،مايشغلكم ؟..حدَة نقاشكم تجاوزت جدران القصر

الكل : {يتملق مبالغ فيه }

أهلا وسهلا بعظيم الزَمان والمكان

الملك :

ياترى، مايشغلكم إلى هذه الدرجة.. ولماذا ترتبكون هكذا ؟"[2]

يهدف الحوار في هذه المسرحية إلى خلق عملية تواصل بين الشخصيات ،وقد بات شكلا فنيا يقدم الجمال والإبداع في هذا العمل الفني، فبفضله يستطيع المؤلف أن يضع أحداث واقعية مستوحاة من التراث التاريخي الذي تناولته مسرحية الملك يلعب.

ومن خلال مسرحية الملك يلعب المؤلف يقدم أحداثا تاريخية شكلتها الشخصات في حوار خارجي،ونجده يمثل وسيلة للتفاهم والتخاطب بين الممثلين ،و بالتالي نقل الافكار وسرد الحوادث للمتلقي و الجمهور أيضا فالحوار هنا له هدف خاص،ليس كباقي الحوار فهو مهدَب وله غاية محددة.

[1] محمد بورحلة، مسرحية الملك يلعب، المرجع السابق، ص٤٦.

[2] المرجع نفسه، ص١٠٠.

٢.١.٢/الحوار الدّاخلي

"هو نمط تواصلي لكنه لا يستدعي وجد الآخر بل هو حوار من جهة واحدة ويوجَه إلى الدَاخل ليبلور موقف الذَات إتَجاه أشياء لا تظهر في الحوار الخارجي ، وهو حوار يتَجه نحو الذَات و يعود إليها لأنَ الذَاتية تحطم هذا النوع من الحوار"[١]، فهو حوار قائم بين الشخصية ونفسها ويأتي هذا الحوار من خلال دوافع نفسية تعيشها هذه الشخصية أو صراعات ومواقف فكرية قد ترتبط بإضطراب نفسي يخلق هذا التدافع في الأفكار فتحتاج الشخصية لإنتاج حوار داخلي بين الذَات و في الذَات .

ويظهر هذا الحوار في مسرحية {الملك يلعب} من خلال حوار الملك مع نفسه :

"الملك {مع نفسه في قلق}:

لم أتذوَق طعم النوم منذ مدَة، ماذا أصابني ،و ماهو سر هذه الكوابيس المرعبة التي تهاجمني ؟ كل ليلة تحيط بي الدَيدان من كل جهة ..."[٢]

و في موقف آخر نجد :

"الحلاق {يحدَث نفسه}:

يبدو أنني الأول هنا.. لكن لابأس، احترامي للوقت دلالة على أنني من طينة الملوك ..ثمَ ما هي إلا دقائق و يحسم الأمر لصالحي لأنني الوحيد الجدير بالمنصب ولا أحد يستطيع أن يناقشني..."[٣]

[١] قيس محمد عمر، البنية الحوارية في النص المسرحي، المرجع السابق، ص٥٧.

[٢] محمد بورحلة، مسرحية الملك يلعب، المرجع السابق، ص١٥.

[٣] محمد بورحلة، مسرحية الملك يلعب، المرجع السابق، ص١٢٧.

نجد أنَ المؤلَف محمد بورحلة استعمل هذا الحوار ليصور لنا مدى معاناة الملك التي كانت تراوده و يبرز العقدة، و يعود الحوار ليبيَن لنا الحالة التي شعرت بها الشخصية، من أجل تقريب الصَورة للمتلقَي .

فالحوار الدَاخلي يظهر الأزمة النَفسية و يكشف طبيعتها للخارج، و في حوار الحلاَق مع نفسه يكشف نواياه و طمعه في الملك .

نستنتج أنَ الحوار الداخلي عنصر فاعل في النص المسرحي فهو سيمة فنية في مسرحيَة {الملك يلعب}، و يعد من أبرز أدوات التَعبير الفعَال في المسرحية و الإنفعالات الدَاخلية بين الشخصيَات،فهو في الحقيقة هادف و يستطيع من خلاله الكشف عن الأحداث المقبلة في المسرحيَة .

٢.٢/ الحوار في مسرحيَة {في انتظار المحاكمة }

نجد أنَ هذه المسرحيَة تعتمد على الحوار الخارجي فقط ، والذي نجده في جميع مشاهد المسرحيَة و يظهر لنا هذا من خلال الحوار الآتي :

"المرأة :

طالت المدَة ..أليس كذلك ؟.. متى يحضروه ؟

كرافطة:

من ؟

المرأة :

الحيوان

شبيبة :

تقصدين الوحش ؟

و في مشهد آخر :

كرافطة :

أعطني كأسا أيَها الغريب .. { يتمتم} و آخرا {للبمبينو} المسكين مزلوط ..

شبيبة :

كيف عرفت يا سيدي الكاهن ؟..

كرافطة :

وجهك كتاب مفتوح .. أرى فيه عمق جيوبه ..و لون ثيابك الدَاخلية ..{يضحك}"[1]

استعمل المؤلف الحوار الخارجي من أجل تسيير المسرحيَة و تسلسلها و تدرجها، كما يكشف لنا عن الشخصيات و يبيَن مدى حركيَة المسرحية و سرعة تداول الأحداث و مساعدة المسرحية كتمثيلية، فالمؤلف أظهر لنا أسلوبه الفنَي من خلال الحوار الذَي يدور بين شخصياته .

نلاحظ أنَ المؤلَف محمد بورحلة استعمل الحوار الخارجي ليبين لنا الواقع الاجتماعي، حيث أنَ حوار الشَخصيات جرى على نمط الحياة اليومية .

[1] محمد بورحلة، مسرحية في انتظار المحاكمة –الثؤلول، المرجع السابق، ص٨٤.

خـاتمـة

خاتمة:

إنَ من الجميل معرفة نشأة المسرح والنصوص المسرحية وأنواعها و قضاياها و مدى رسوخها في التَاريخ العريق لهذا الفن، و لكن الأجمل من ذلك هو أن نعرف كيفية المحافظة عليه و النَهوض به إلى أعلى المستويات، و هذا هو الدَور الذي يقوم به النَاقد الأدبي في الدَراسة المعمّقة لهذا الفن الإبداعي، وتركيزه على الأعمال الحديثة التي تمشي على خطى المسرحية التَاريخية و لكن بالأسلوب الحداثي الذي يواكب العصر .

ومن أدباء العصر الحديث اللَذين كتبوا في فن المسرحية {محمد بورحلة} الذي استنطق قلمه للكتابة في المسرح الجزائري، حيث أنَه قد سار على نهج من صنعوا تاريخ النص المسرحي منهم، محي الدَن بشتارزي و علي سلالي {علالو} و رشيد القسنطيني .

إذ أنَ الكاتب محمد بورحلة حافظ على الطَابع الاجتماعي والثقافي والسياسي في النص المسرحي و حافظ أيضا على الشكل الكوميدي الساخر، و قد تفنن في ذلك بالمزج بين الكوميديا و الدراما اللَذان هما أساس كل عمل مسرحي .

يقول الفيلسوف ميشيل فوكو الكتابة هي الدَفاع ضدَ الموت، و قد أكَد على هذا الكاتب محمد بورحلة في مؤلَفاته المسرحية أنَه دافع ضد موت المسرح و النَص المسرحي في الجزائر، و إنَ إهمال الكتَاب و المؤلَفين المحدثين من أمثال محمد بورحلة من طرف النَقاد يعدَ قتلا للأعمال و النصوص المسرحية في الجزائر .

أن تكتب من أجل أن لا تموت و أن لا يموت إرثك و إرث أجدادك هو أن يكون لك قلما عاش حروبا مع الأحرف و فكرا عاصر أجيالا من الكتب .

أحيانا تكون المسؤولية على عاتق الدولة لعدم الاهتمام بالدَراسات الأكاديمية المتخصَصة في شؤون المسرح وعلومه و نتوجه بدراستنا المتواضعة هذه بكلمة لجميع النقَاد و الأدباء اللَذين لديهم الحق الكافي لنقد النصوص المسرحيَة الحديثة و إعطائها

حقَها من النَقد و يتسنَى لها الخروج من القوقعة المكانية التي تحاصره، لأنَ خروج النَص المسرحي الجزائري و انتشاره هو دليل على خروج النص المسرحي عن المألوف و عدم انتكاسه في قوقعة التَهريج، لأنَ المسرح يعالج القيم و قضايا الأمَة و المجتمع، فالمسرح من أهم ركائزه النَص القوي الذي له القدرة على إيصال المبادئ القيَمة للجمهور و المتلقَي عن طريق ترجمته من طرف الممثَلين و المخرج بشكل واضح و مقنع و بسيط .

وفي الختام نأمل بأن نكون قد وفَقنا إلى حدَ ما في دراستنا للكتابة المسرحية في الجزائر مسرحيتي بورحلة أنموذجاً، فما كان من توفيق فمن اللَه، وما كان من نقصان أو سهو فمن أنفسنا، ونستغفر اللَه ونتوب إليه.

مصادر البحث ومراجعه

١/ المصادر:

١/. محمد بورحلة، مسرحية الملك يلعب، دار نينو للاتصال لحساب دار الثقافة حسن الحسني، المدية، د ط، ٢٠٠٩.

٢/. محمد بورحلة، مسرحية في انتظار المحاكمة –الثؤلول–، دار ميم للنشر، ط١، ٢٠١٤.

٢/ المراجع:

١/. أبو الحسن سلام، حيرة النص المسرحي بين الترجمة والإقتباس والإعداد والتأليف، قسم المسرح بأداب الاسكندرية، ط٢، ١٩١٤–١٩٩٣.

٢/. أحمد بن داود، دور المسرح الجزائري في المقاومة الثقافية للإستعمار الفرنسي – ١٩٢٦–١٩٥٤، د ط، د ت.

٣/. أحمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته وتطوره، غرناطة للنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، ٢٠١٣.

٤/. إدريس قرقوة، الظاهرة المسرحية في الجزائر –دراسة للسياق والأفاق، دار العرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، د ط، ٢٠٠٥.

٥/. الشريف الأدرع، وجوه وأقنعة ودراسات وكتابات في المسرح، مقامات الجزائر، د ط، ٢٠١٠.

٦/. بوعلام رمضان، المسرح الجزائري بين الحاضر والماضي، المكتبة الشعبية – المؤسسة الوطنية للكتاب–، الجزائر، د ط، د ت.

٧/. حميد علاوي، نظرية المسرح عند توفيق الحكيم، وزارة الثقافة، طبع بالمؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية الجزائر، د ط، ٢٠٠٨.

٨/. حنان موسى حمَودة، الزمكانية وبنية الشعر المعاصر، عالم الكتب الحديث بدار الكتاب العالمي، الأردن، ط١، ٢٠٠٦.

٩/. ياسين النصر، الرواية والمكان– دراسة المكان الروائي–، دار نينوى للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، د ط، ٢٠١٠.

١٠/. لايوس ايجري، فن الكتابة المسرحية، ترجمة دريني خشبة، مكتب الأنجلو المصرية، د ط، د ت.

١١/. محمد طمَار، تاريخ الأدب الجزائري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، ١٩٦١.

١٢/. نور سلمان، الأدب الجزائري في رحاب الرفض والتحير، دار العلم للملاين، الجزائر، ط١، ١٩٦١.

١٣/. عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي معالجة تفكيكية مركبة لرواية – زقاق المدق، د ط، د ت.

١٤/. عبد المالك مرتاض، نظرية الرواية، عالم المعرفة الكويت، د ط، ١٩٩٨.

١٥/. عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة الأقوال، الأقوال الأجواد اللَئام، وزارة الثقافة، د ط، ٢٠٠٩.

١٦/. عدنان بن ذريل، اللَغة والأسلوب، مراجعة وتقديم حسن حميد، ط٢، ٢٠٠٦.

١٧/. عز الدَين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري – دراسة نقدية–، الجزائر العاصمة، د ط، ٢٠٠٧.

١٨/. علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، عالم المعرفة، ط٢، اغسطس ١٩٩٩.

١٩/. علي سلاَلي، شروق المسرح الجزائري ١٩٢٦–١٩٣٢، مركز التوثيق في العلوم الاجتماعية والإنسانية، وهران، د ط، د ت.

٢٠/. صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع، قسنطينة الجزائر، ط٢، ٢٠٠٧.

٢١/. قيس عمر محمَد، البنية الحوارية في النص المسرحي، ناهض رمضان، دار غيدار للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠١١.

٣/. المجلات والمقالات

١/. مباركة مسعودي، المسرح الجزائري التأسيس والريادة، مجلة البدر، مج٠٩، د ط، عدد١٢، ٢٠١٢.

٢/. سعد الدين بن شنب، المسرح العربي لمدينة الجزائر، ترجمة عائشة ضار، مجلة الثقافة، وزارة الإعلام والثقافة، الجزائر، د ط، العدد ٥٥، يناير فبراير ١٩٨٠.

الفهرس

العنوان	الصفحة
مقدمة	أ–د
تمهيد	٦–٩
١/ المسرح خلال الفترة الاستعمارية	٧
٢/ المسرح خلال القرن العشرين	٨
الفصل الأول: الكتابة المسرحية في الجزائر	١٠–٣٧
المبحث الأول: تعريف الكتابة المسريحة في الجزائر	١١–٢٠
١/ بداية الكتابة المسرحية في الجزائر	١١
.الفترة الأولى عشرينيات القرن العشرين	١٤
.الفترة الثانية ١٩٢٦–١٩٤٠	١٤
.الفترة الثالثة ١٩٤٠–١٩٦٢	١٦
–مرحلة إندلاع الثورة	١٧
.الفترة الرابعة مابعد الاستقلال	١٨
٢/ روَاد الكتابة المسرحية في الجزائر	٢٠
.محيي الدين بشطارزي	٢٠
.رشيد القسنطيني	٢٢
.علي سلالي{علاَلو}	٢٣
.عبد القادر علولة	٢٥
المبحث الثاني: الخصوصيات الفنية للكتابة المسرحية في الجزائر وقضاياها	٢٦–٣٧
١/ قضايا الكتابة المسرحية في الجزائر	٢٦
.قضايا إجتماعية	٢٧
.قضايا تاريخية	٢٧
.قضايا ثورية	٢٨
٢/ الخصوصيات الفنية للكتابة المسرحية	٢٩
.اللَغة	٣٠

-اللَغة بين العامَية والفصحى	٣١
.الشخصيات	٣٢
.المكان	٣٣
-المكان السلبي	٣٣
-المكان الإيجابي	٣٤
.الزمن	٣٤
-زمن الخلق	٣٥
-الزمن الخارجي	٣٥
-الزمن الداخلي	٣٦
.الحوار	٣٦
الفصل الثاني: الخصوصيات الفنية لمسرحيتي محمد بورحلة {الملك يلعب} و {في انتظار المحاكمة}	٣٨-٦٢
تمهيد	٣٩
ملخص مسرحية الملك يلعب	٤٠
ملخص مسرحية في انتظار المحاكمة	٤١
١/المبحث الأول: اللَغة، الزمان والمكان في المسرحيتين	٤١-٥٣
.اللَغة	٤١
-اللَغة الفصيحة في مسرحية الملك يلعب	٤٢
-اللَغة العامَية في مسرحية الملك يلعب	٤٣
-اللَغة الفصيحة في مسرحية في انتظار المحاكمة	٤٤
-اللَغة العامَية في مسرحية في انتظار المحاكمة	٤٥
.المكان	٤٧
-الأمكنة الغلقة	٤٧
-الأمكنة المفتوحة	٤٨
-المكان في مسرحية في انتظار المحاكمة	٥٠
.الزمان	٥٢

–الزمان في مسرحية الملك يلعب	٥٢
–الزمان في مسرحية في انتظار المحاكمة	٥٣
٢/. المبحث الثاني: الشخصيات والحوار في مسرحيتي محمد بورحلة	٥٣–٦٢
.الشخصيات:	٥٤
–الشخصيات في مسرحية الملك يلعب	٥٤
–الشخصيات في مسرحية في انتظار المحاكمة	٥٦
.الحوار:	٥٨
–الحوار في مسرحية الملك يلعب	٥٨
–الحوار في مسرحية في انتظار المحاكمة	٦١
خاتمة	٦٣–٦٥
قائمة المصادر والمراجع	٦٦–٦٩
الفهرس	٧٠–٧٣