الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة أحمد دراية – أدرار

قسم : اللغة والأدب العربي كلية الآداب واللغات

عنوان المذكرة:

المسرح الجزائري ودوره في المقاومة الثقافية للاستعمار الفرنسي

1926-1954

مسرحية " بلال بن رباح " أنموذجا.

مذكرة تخرج مقدمة لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص:دراسات جزائرية.

إعداد الطالبتين:

- صدوق وهيبة.
- سابو كريمة.

تحت إشراف الأستاذالدكتور:

أ.د: مشري الطاهر.

لجنة المناقشة

أ.د: مشري الطاهر	مشرفا
أ.د: قوراري سليمان	رئيسا
أ.د: خليفي عبد الحق	مناقشا

السنة الجامعية: 1438هـ -1439 هـ

2018 - 2017

بسم الله الرحمن الرحيم

قال تعالى " لَا يُكَلِّفُ اللَّهُ نَفْسًا إِلَّا وُسْعَهَا ۚ لَهَا مَا كَسَبَتْ وَعَلَيْهَا مَا اكْتَسَبَتْ ۗ رَبَّنَا لَا تُؤَاخِذْنَا إِن نَّسِينَا أَوْ أَخْطَأْنَا ۚ رَبَّنَا وَلَا تَحْمِلْ عَلَيْنَا إِصْرًا كَمَا حَمَلْتَهُ عَلَى الَّذِينَ مِن قَبْلِنَا ۚ رَبَّنَا وَلَا تُحَمِّلْنَا مَا لَا طَاقَةَ لَنَا بِهِ ۖ وَاعْفُ عَنَّا وَاغْفِرْ لَنَا وَارْحَمْنَا ۚ أَنتَ مَوْلَانَا فَانصُرْنَا عَلَى الْقَوْمِ الْكَافِرِينَ" [سورة البقرة الآية 286]

الإهداء

إلى اللذين كانا سبب وجودي و لولاهما لكُنت نسياً منسياً، والِدِيّ حفظهما الله و رعاهما.

إلى اللذين لم يكن لي و لا لغيري كيان و لا وجود من دونهم، إلى اللذين جعلونا نستشف نسيم الحرية، إلى الذين قصّرنا في أمانتهم، و إلى كل الذين أعانوني في إنجاز هذا البحث.

و هيبة

الإهداء

أهدي ثمرة هذا العمل المتواضع إلى اللذِينِ قال

فيهما الرّحمان" وبالوالدين إحساناً"

إلى كل محبٍ للعلم غيور على لغة القرآن الكريم

إلى خالي الأصغر الذي ساعدني في الوصول

لتحقيق هدفي وكذا الزميل المحترم فوضيل محمد

كريمة

شكر و عرفان

الحمد لله بكرة و أصيلاً على توفيقي و وصولي إلى ما أنا عليه.

و الشكر الجزيل لأستاذي المشرف الدكتور "المشري الطاهر" على صبره و وقوفه إلى جانبي في لحظات بحثي منذ بدايته و إلى آخر نقطة فيه.

كما أتقدم بالشكر الجزيل إلى الدكتورة "تكتك إكرام" و التي أحاطتني بنصائح قيّمة.

و أتقدم بالشكر الجزيل للّجنة المناقشة و التي تحمّلت عبء هذا العمل معي.

شكراً لكل من ساعدني على إنجاز هذا البحث من بعيد أو من قريب.

مقدمة:

كان الاتّصال بالغرب بداية نهضة عربية شاملة في كل مناحي الحياة، وأبرزها جميعا الأدب، إذ تفطّن العرب إلى التخلّف الرّهيب الذي ما زالوا يعانون منه، فاندفعوا بكل قواهم يتتبعون آثار الغربيين بدء من تطور مفهومهم للشعر، إلى استحداث فنون أدبية أخرى عرفها الغرب ولم يعرفها العرب.

إنّ ولادة المسرح الجزائري لم تأت اعتباطا ولا محض صدفة؛ إنما كانت ولادة أنشأتها حاجات تحريبية، وإذا استقل المسرح العربي بسرحه فصار مسرحا عربيا خالصا في موضوعاته وأفكاره وتوجهاته فإنه بقي يتكئ في الكثير من أموره على المناهج الغربية وأصولها في فن المسرح كما في غيره من الفنون.

إنّ الحركة المسرحية في الجزائر لم تبدأ بالاقتباس من المسرح الغربي كما بدأت في الشرق العربي في أول أمرها؛ وإنما بدأت مع التأليف مباشرة كما سلف ذكره ولم تلجأ للإقتباس إلا بعد ذلك بسنوات على يد ((رضا حوحو)).

مع بداية الحرب العالمية الثانية توقفت الحركة المسرحية لتستأنف مسيرتها وفيها ظهرت فرق مسرحية صغيرة أعطت دفعا قويا للحركة المسرحية.

لقد اعتمدت النصوص المسرحية خلال فترة الحكم الفرنسي على اللهجة العامية تبعا للأحوال التي كان يفرضها الاحتلال لمحاربة العربية باعتبارها إحدى مقومات الأمة فباللهجة العامية حاول مؤلفو هذه المسرحيات التقرب من شرائح المجتمع لكونها لغة الاتصال المباشر والمستوعب في هذه الفترة.

في هذا السياق جاء اختيارنا لموضوع "المسرح الجزائري ودوره في المقاومة الثقافية للإستعمار الفرنسي 1926-1954" وذلك لغرض القاء الضوء على هذا الدور من خلال الاعتماد على بعض النصوص المسرحية ذات المضمون الوطني وتتبع نمو الفكرة الوطنية في الأعمال المسرحية منذ تأسيس المسرح الجزائري سنة 1926 إلى غاية 1954، فاختيارنا لهذا الموضوع أملته الاعتبارات التالية:

– اعتبار المسرح ظاهرة اجتماعية وثقافية تسلط الضوء على حياة الشعوب والأمم وأحد وسائل المقاومة الثقافية للاستعمار واالتي لم تحظ بنصيبها من البحث العلمي.

– التعريف بالدور الذي يمكن أن يلعبه المسرح في تسلية المجتمع وتربيته وتجنيده عند الضرورة كما حاولنا الاجابة على بعض الأسئلة من بينها:

* كيف أتى المسرح للجزائر؟

* هل كان المسرح الجزائري من محض الصّدفة أم هناك شخصيات ساهمت في وجوده؟

– مدى استخدام المسرح الجزائري للهجة العامية واللغة الفصحى للتعبير عن الواقع السياسي والاجتماعي.

– دراسة ارتباط المسرح الجزائري بالحركة الوطنية.

– دراسة أهداف الشعب الجزائري من وراء المسرحيات الوطنية الجزائرية.

– منتهجتين في ذلك المنهج التاريخي التحليلي والمناسب وطبيعة الموضوع× أما فيما يخص الخطة المتبعة في بحثنا فلقد تمثّلت في مدخل وثلاثة فصول وتنهي بخاتمة.

1– المدخل: تم تخصيصه لدراسة المسرح الجزائري والعوامل المساعدة في ظهوره.

2– الفصل الأول: تم تخصيصه لنشأة المسرح الجزائري في ظل الحركة الوطنية.

3– الفصل الثاني: احتوى على أهم المراحل التي ساهمت في تطور المسرح الجزائري والمزاوجة بين اللهجة العامية واللغة العربية الفصحى في تأدية النشاط المسرحي.

4– أمّا الفصل الثالث والأخير: فكان تطبيقيا وهو دراسة فنية للمسرحية الشعرية "بلال بن رباح" للشاعر الجزائري محمد العيد آل خليفة.

وفي الأخير خلُص البحث بخاتمة تضمّنت عددا من الاستنتاجات حول أهمية المسرح كوسيلة مقاومة، والدور الذي لعبه في مسار الحركة الوطنية، والحاجة الماسة لإلقاء المزيد من الأضواء على هذا الجانب من التاريخ الجزائري.

المدخـــل

الأصول التاريخية للمسرح الجزائري

أ- عوامل ظهور المسرح الجزائري

ب- الإرهاصات الأولى للمسرح الجزائري

ج- نشأة و تاسيس المسرح الجزائري

المدخل:تأسيس المسرح الجزائري

ظل المسرح الجزائري على الرغم من أهميته الفكرية والفنية بعيدا عن الدراسة وعن التفكير الأدبي نفسه والمسرح في الجزائر كان وسيظل أداة فعالة في توجيه الحركة الثقافية فقد لعب دوره كاملا إبان ثورة التحرير وما قبلها[1].

إن المسرح فن مستحدث في الثقافة العربية عامة والجزائرية خاصة، واستقر الرأي لدى البعض الآخر على أنه انبثق من بعض الظواهر المسرحية العربية والطقوس الدينية[2].

الدارس لمحور نشوء المسرح في الجزائر يلاحظ أن الجزائر لم تعرف المسرح بالمفهوم الحديث أي باعتباره نوعا ادبيا وفنيا له أصوله وقواعده المتعارف عليها حديثا إلا في مطلع القرن العشرين[3]، وقد أشار لذلك أحمد توفيق في قوله: "لعل قُطن8ر الجزائر –بعد شبه جزيرة العرب– هو القُطر الإسلامي الوحيد الذي لم يدرك بعد أهمية التمثيل وينشأ به المسرح العربي، ولم يشعر شعبه حتى الساعة بوجود ذلك النقص،فإذا احتكمنا الشكل اليوناني للمسرح والذي قعد له أرسطو وتطور فيما بعد وفق ما يعرف بنمط مسرح العلبة أو الطريقة الإيطالية فإن هذا المسرح لم يظهر عند العرب إلا سنة 1847 على يد مارون النقاش وبداياته كانت في العشرينيات من القرن العشرين بتوجيه ورعاية من الأمير خالد[4].

لكن إذا كان هذا التأخر في ظهور المسرح يشمل كافة البلدان العربية، باعتبار أن الأشكال المسرحية البدائية والتي عرفها العرب في شبه الجزيرة العربية قبل الإسلام لم تتطور إلى فن مسرحي كما حدث في أجزاء أخرى من الأرض[5]، فإننا نجد محاولة جادة في الجزائر خلال القرن التاسع عشر تمثلت في مسرحية نزهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة ترياق للعراق لصاحبها إبراهيم دانينوس[6].

---

[1]– صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع، ط2، 2007، ص 6.

[2]– إدريس قرقوة، التراث في المسرح الجزائري – دراسة في الأشكال والمضامين، ج1، ص 5.

[3]– ميراث العيد، الأصول التاريخية لنشأة المسرح الجزائري – دراسة في الأشكال التراثية، مجلة إنسانيات، العدد 12، ديسمبر 2000، ص 9.

[4]– أحسن ثليلاني، المسرح الجزائري والثورة التحريرية، الجزائر عاصمة الثقافة العربية، 2007، ص 29.

[5]– الراعي علي، المسرح في الوطن العربي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1980، ص 14.

[6]– إدريس قرقوة، الظاهرة المسرحية في الجزائر – دراسة في السياق والآفاق، دار الغرب للنشر، وهران، 2005، ص 40.

لقد تم اكتشاف مخطوط المسرحية من قبل الباحث الانجليزي فيليب سادجروف بمكتبة مدرسة اللغات الشرقية بباريس، وتم طبعه ضمن كتاب عنوانه "الحركة المسرحية عند يهود البلاد العربية"[1].

وإذا كان النشاط المسرحي هو أقرب النشاطات الفنية للإنسان إذ يعود للبدايات الأولى لتواجد الإنسان على الأرض فإنه يرتبط بطفولة الإنسان، ألا ترى أن الصغار وهم يمارسون ألعابهم لإبراز شخصيتهم إنما يمثلون، يؤلفون نصا ارتجاليا ويختارون مكانا مناسبا لتمثيله[2].

للمسرح الجزائري جذور عربية إسلامية ونلحظ هذه الجذور في التراث الشعبي الجزائري، ممثلة في أشكال ما قبل المسرحية كطقوس الاحتفالات الشعبية، دينية كانت أو اجتماعية، إضافة إلى أنها تتضمن كل عناصر الفرجة وخاصة ثنائية العرض والجمهور[3].

لقد أدت هذه الأشكال المسرحية دورا قويا في التراث الشعبي لمقاومة الاستعمار الفرنسي حيث يذكر أحمد منور بأن لعبة الكراكوز كانت منتشرة في مختلف أنحاء الجزائر غداة الاحتلال الفرنسي وأن العديد من الرحالين الأوروبيين الذين زاروا الجزائر في القرن2 التاسع عشر قد حضروا عروضها في أماكن متفرقة، غير أن سلطات الاحتلال أصدرت عام 1843 قرارا بمنع إقامة عروض الكراكوز[4].

إن الأشكال المسرحية بالجزائر متنوعة ومتعددة أهمها مسرح الكراكوز[5]، وخيال الظل، ويعرف كذلك بالمسرح الصيني، وقد أطلق عليه سعد الله المسرح التقليدي[6].

يزخر التراث الجزائري بأشكال تمثيلية شعبية والتي مهدت لظهور الممثل وولادة المسرح الحقيقي[7]، وهاته الصور المتمثلة فيالاحتفالاتالدينية للشيعة من أنصار علي بن أبي طالب رضي الله عنه في يوم عاشوراء من مطلع كل عام لذكرى حدث كربلاء[8]، إضافة لذلك نجد المداح الذي كان يجوب الأسواق والزاوية، والاحتفالات المرتبطة بالفلاحة التي كانت تقام على طول شهور السنة كالتويزة والأم تانونجا.

[1]- صالح لمباركية، المسرح في الجزائر – النشأة والرواد والنصوص حتى سنة 1972، دار الهدى، عين ميلة، 2005، ص 27.

[2]- عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، الجزائر عاصمة الثقافة العربية، 2007، ص 25.

[3]- بوتيتسيقا، ثمار الكسندر وفن ألف عام وعام على المسرح العربي، ترجمة توفيق المؤدن، دار الفارابي، بيروت، 1981، ص 10.

[4]- أحسن ثليلاني، المسرح الجزائري والثورة التحريرية، الجزائر عاصمة الثقافة العربية، 2007، ص 30.

[5]- الكراكوز تعني العين السوداء.

[6]- المرجع نفسه، ص 38.

[7]- عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، الجزائر عاصمة الثقافة العربية، 2007، ص 28.

[8]- المرجع السابق، ص 34.

كما يسجل التاريخ الأدبي أن قصاصا يدعي الغزل كلن زمن المعتضد أواخر القرن الثالث للهجرة، يقوم بتقليد شخصيات من أجناس وطبقات مختلفة كالأعرابي والزنجي ويقدم عن حياتهم مشاهد صادقة، يعجب بها الحاضرون[1].

عرف العرب مسرح الطفل، وهو مسرح متكامل وقصص درامية كاملة تجرى أمام المشاهدين كبارا وصغارا حيث يجرى التمثيل وراء ستار أبيض شفاف[2].

كل هاته الأشكال تمثل بوادر مسرحية قديمة وأصيلة لكن لم تكتمل وتتطور ضمن إطار أدبي درامي وذلك لعدة أسباب واعتبارات ليست موضوع هذه الدراسة[3].

عوامل ظهور المسرح الجزائري:

لقد تأثر المسرح الجزائري في مسار تكوينه بعدة عوامل واستفاد من تجارب الأمم الأخرى من أجل شق طريقه ليصبح ظاهرة اجتماعية وثقافية في منتصف العشرينيات من القرن الماضي بإنتاج درامي دائم ومستمر، ويمكن ترتيب هذه العوامل حسب أهميتها كما يلي:

1) زيارة الفرق المسرحية العربية:

عرفت الجزائر انطلاقا من مطلع القرن العشرين توافد وزيارة مجموعة من الفرق المسرحية العربية من أكثرها تأثيرا على مسار تطور المسرح الجزائري، نذكر منها:

– **فرقة سليمان قرداحي**: وهي فرقة مصرية كانت عام 1908 قامت بأول جولة مسرحية فحطت الرحال بتونس، أين لقيت نجاحا منقطع النظير، ثم تابعت جولتها للجزائر[4].

– **فرقة التمثيل المصري لجورج أبيض**: قام الفنان المصري جورج أبيض[5] بجولة عبر البلاد العربية مع فرقته، فزار ليبيا وتونس ثم الجزائر عام 1921 وقدم عدة عروض مسرحية بقاعة المسرح الجديد بالجزائر العاصمة، منها:

---

[1]– محمد كمال الدين، العرب والمسرح، ص 14.

[2]– قادة محمد، إشكالية الكتابة المسرحية في الجزائر – دراسة ثقافية لنماذج من النصوص المسرحية الفصيحة، رسالة دكتوراه، جامعة وهران، 2006-2007، ص 18.

[3]– عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، الجزائر عاصمة الثقافة العربية، 2007، ص 30.

[4]– إدريس قرقوة، الظاهرة المسرحية في الجزائر – دراسة في السياق والآفاق، دار الغرب للنشر، وهران، 2005، ص 59.

[5]– احسن ثيلالي المسرح الجزائري للثورة التحريرية ، الجزائر عاصمة الثقافة العربية ، ص136.

ثارات العرب التي ألفها المؤلف العربي نجيب الحداد (1867-1899م) وصلاح الدين الأيوبي وهكذا أخذ المسرح العربي في الجزائر العربية قطرة الحليب الأولى لغذائه من ضرع الثقافة العربية[1].

وقد امتد نشاط الفرقة ليشمل تلمسان وقسنطينة، حيث قدم فيها عروضا مماثلة[2].

لقد حظيت هذه الزيارة باهتمام كبير من قبل الدارسين للشأن المسرحي نظرا للتأثير الذي كان لها على المسرح الجزائري وذلك رغم اختلافهم في تحديد مدى هذا التأثير، ومدى نجاح هذه الزيارة. يقول عبد المالك مرتاض في الصدد: "كانت بمثابة هزة كبيرة للمثقفين من الشباب الجزائري يومئذ مما أفضى بعد ذلك إلى قيام فرقة التمثيل العربي بالجزائر ..."[3].

كما أن الجمهور الجزائري عزف عن مشاهدة المسرحيتين إلا أنهما لم تحظيا بالاهتمام والإقبال الكبيرين، وذلك راجع لعدة أسباب من بينها:

- ضعف مستوى اللغة العربية لدى الجزائريين وصعوبة فهمهم لمضمون العروض المسرحية وانتشار الأمية بين صفوفهم[4].
- عزوف النخبة المثقفة بالفرنسية عن متابعة عروض جورج أبيض، وتفضيل العروض المسرحية الفرنسية عليها.
- عدم تعويد المجتمع الجزائري على مشاهدة المسرح والتعامل معه[5].
- بعد قاعة العروض المسرحية عن مركز المدينة الأوروبية، وكذلك عن أحياء سكن الجزائريين.

رغم أن عروض جورج أبيض لم تستطع استقطاب جمهور كبير لكن كان لها تأثير مباشر على تطور المسرح الجزائري.

---

[1]- المرجع نفسه ، ص138.

[2]- إدريس قرقوة، الظاهرة المسرحية في الجزائر، ص 28.

[3]- مرتاض عبد المالك، الثقافة العربية في الجزائريين التأثير والتأثر، دار الحداثة بالتعاون مع ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1982، ص 89.

[4]- صالح لمباركية، المسرح في الجزائر - النشأة والرواد والنصوص حتى سنة 1972، ص 44.

[5]- عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، الجزائر عاصمة الثقافة العربية، 2007، ص 39.

وهكذا وفي نفس التاريخ، في نفس السنة مباشرة، وبعد مغادرة جورج أبيض أرض الوطن هب المثقفون الجزائريون إلى تأسيس فرقهم المسرحية فكانت استجابة الجزائريين سريعة وتأسست أول فرقة مسرحية في الجزائر خلال سنة 1921 هذه الفرقة المعروفة بالمهذبة[1] في 1921/04/05 والتي كان يترأسها الطاهر علي الشريف[2].

وإذا كان علي الشريف الطاهر قد كتب سنة 1921 عدة مسرحيات، منها: "خديعة الغرام" سنة 1923 بقاعة الأوبرا بالجزائر العاصمة، ومسرحية "الشقاء بعد العماء" سنة 1921 فإن جمعية الموسيقى المتربية قد قدمت مسرحية في 29 ديسمبر 1922 من فصلين عنوانها "في سبيل الوطن" لمحمد رضا المنصالي (1899-1943) هذا الشاب الذي عاد من مهجره وكون مع مجموعة من الشباب لبنة لهواة المسرح العربي في العاصمة[3].

كل هاته الجمعيات شجعت على اهتمام النوادي والجمعيات الثقافية بممارسة المسرح ساعية لإعلان الوجود الجزائري مسرحيا باستثمار منبر الركح حيث يرى سعد الله أبو القاسم أن: "الجمعيات والنوادي ظاهرة اجتماعية تدل على النضج والاستجابة لمتطلبات الحياة المدنية الحديثة"[4].

– الفرقة المصرية للتمثيل والموسيقى (يوسف وهبي): تمت هذه الزيارة عام 1949م[5] وتكررت في العام الموالي، وكان يرافق وهبي فيها المفكر " زكي طليمات " ومجموعة من الفنانين الكبار أمثال أمينة رزق، وحسن رياض، ...وغيرهم[6]، وقدمت عدة عروض مسرحية في الجزائر العاصمة، وسيدي بلعباس، وتلمسان، ووهران، تمثلت في: "الاعتراف"، "بنات الريف"، و"أولاد الفقراء".

– فرقة عز الدين المصرية: زارت هذه الفرقة مدينة الجزائر عام 1922 وقدمت بعض العروض المسرحية مصحوبة بمجموعة من الأغاني والمواويل الشرقية التي كان يؤديها سلامة حجازي[7]، ولقت هذه الزيارة نجاحا كبيرا وأقبل الجزائريون على متابعة عروضها لإعجابهم بأغاني سلامة حجازي والتي كانوا يسرقونها جيدا عن طريق الأسطوانات التي كانت متداولة آنذاك[8].

---

[1]– عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، الجزائر عاصمة الثقافة العربية، 2007، ص 41.

[2]– المرجع نفسه، ص 42.

[3]– أحسن ثليلاني، المسرح الجزائري والثورة التحريرية، الجزائر عاصمة الثقافة العربية، 2007، ص

[4]– المرجع نفسه، ص 40.

[5]– فضلاء محمد الطاهر، المسرح تاريخا ونضالا، ص 284.

[6]– مرتاض عبد المالك، الثقافة العربية في الجزائريين التأثير والتأثر، ص 93.

[7]– مرتاض عبد المالك، الثقافة العربية في الجزائريين التأثير والتأثر، ص 90.

[8]– مخلوف بوكروح، ملامح من المسرح الجزائري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982، ص 142.

– **فرقة فاطمة رشدي:** زارت هذه الفرقة الجزائر عام 1932 وقدمت ثلاث مسرحيات اثنتان لأحمد شوقي وهما: "مصرع كليوباترا" و"مجنون ليلى" ثم مسرحية "العباسة أخت الرشيد"، ورغم أن هذه الزيارات جاءت بعد تأسيس المسرح الجزائري وانطلاق مسيرته، لكن كان لها تأثير كبير على مسار تطوره، حيث استفاد الفنانون الجزائريون من تجربة فاطمة رشدي التي لقت فرقتها ترحابا من قبل الجمهور الجزائري[1].

– **فرقة الهلال الجزائري:** في نهاية أفريل من سنة 1927 تأسست فرقة الهلال الجزائري تتكون من رشيد القسنطيني، وجلول باش جراح وهواة جدد، وقدمت بقاعة الكورسال مسرحية بعنوان: "العهد الوفي" لكنها فشلت لسوء الحظ فشلا ذريعا[2].

2) تأثير المسرح الفرنسي:

لقد تأثر الجزائريون بالمسرح الفرنسي، واستلهموا من روائعه العديد من المسرحيات الكوميدية[3]، ذلك أن الإدارة الاستعمارية اهتمت بالمسرح لرغبتها في الترفيه عن عساكرها المتذمرين من المقاومات الشديدة، التي واجههم بها الشعب الجزائري، لهذا قامت بخلق فرق مسرحية للجيش الفرنسي داخل الثكنات، وفي أماكن تواجد المعمرين الأوروبيين، وذلك مراعاة لطريقة نابليون في هذا المجال[4]، حيث قامت بإنشاء وبناء العديد من المسارح، فكان للعاصمة مسرحها[5]، إذ أصدر لويس نابليون مرسوما سيشيد بمقتضاه بناء مسرحيا رائعا خلال أعوام (1850–1853)[6].

ولكن يمكننا التساؤل: كيف أثر المسرح الفرنسي في الجزائريين؟

لقد تم هذا التأثير عن طريق الفرنسيين الذين كانوا يأخذون بعض الجزائريين معهم للمسرح ليعرفوا رد أفعالهم، أو ليؤثروا عليهم أو كمدعويين رسميين[7].

---

[1]– سعد الله أبو القاسم، منطلقات فكرية، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، 1976، ص 131.

[2]– أحمد منور، شروق المسرح الجزائري، مذكرات علالو، الجزائر، 2000، ص 03.

[3]– فضلاء محمد الطاهر، المسرح تاريخا ونضالا، ص 284.

[4]– سعد الله أبو القاسم، تاريخ الجزائر الثقافي 1830–1989، ص 412.

[5]– المرجع نفسه، ص 412.

[6]– عمرون نور الدين، المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، ص 68.

[7]– سعد الله أبو القاسم، تاريخ الجزائر الثقافية(1830–1989)، ص 417.

3) ظهور مجموعة من الجمعيات والنوادي:

لعبت الجمعيات والنوادي دورا هاما في ظهور النشاط المسرحي بالجزائر، إذ أنها ستوظف المسرح لخدمة القضية الوطنية، وطرح انشغالات وهموم الشعب الجزائري، ونذكر من بينها:

– **جمعية المطربية للموسيقى**: تأسست سنة 1911 برئاسة إدموند يافيل[1]، وكانت خلال سهراتها الفنية تدرج تمثيليات قصيرة أو سكاتشات كوصلات، وخاصة في شهر رمضان[2]. كما قدم سلالي علي سكاتشاته الأول في هذا الاطار.

– **الجمعية الوداية للتلاميذ المسلمين في افريقيا الشمالية**: جعلت منذ تأسيسها عام 1918 من المسرح وسيلة للترفيه عن الطلبة من جهة، وطرح القضايا ذات البعد الوطني من جهة ثانية[3]، لذلك استعانت بالفرق المسرحية الناشطة آنذاك لتنظيم عروض لصالح الطلبة.

– **جمعية الآداب والتمثيل العربي**: كانت تعرف بالمهذبة تأسست على يد الطاهر علي الشريف 1921 وقدمت ثلاث مسرحيات "الشقاء بعد العماء" في السنة نفسها، "خديعة الغرام" سنة 1923، ومسرحية "بديع" في سنة 1924[4].

– **جمعية العلماء المسلمين الجزائريين**: اهتمت هذه الجمعية بالمسرح منذ تأسيسها في ماي 1931 وجعلت منه وسيلة لتمرير رسالتها ونشر تعاليمها، لهذا عملت على تحفيز الكتاب، الأعضاء في الجمعية على الاهتمام بالكتابة المسرحية، أمثال أحمد توفيق المدني ومحمد العيد آل خليفة وأحمد رضا حوحو[5]، كما أن مدراء ومعلمي المدارس الحرة التابعة لها كانوا يثابرون في كتابة المسرحيات وتمثيلها وذلك بمناسبة الحفلات التي كانت تنظم عند انتهاء السنة الدراسية، أو بمناسبة المولد النبوي الشريف[6].

---

[1]– يعتبر إدموند يافيل (1874–1928) من يهود الجزائر الذين اهتموا الأندلسية، وهو الذي ساعد محي الدين باشطارزي على دخول عالم الموسيقى.

[2]– سعد الله أبو القاسم، الحركة الوطنية الجزائرية (1930–1945)، ط2، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986، ص 103.

[3]– المرجع نفسه، ص 40.

[4]– عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، الجزائر عاصمة الثقافة العربية، 2007، ص

[5]– إدريس قرقوة، الظاهرة المسرحية في الجزائر، مرجع سابق، ص 38.

[6]– مرتاض عبد المالك، فنون النثر العربي في الجزائر (1931–1954)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983، ص 200.

إضافة إلى ذلك نجد جمعيات ونوادي أخرى عديدة، مثل: "نادي السعادة" بتلمسان والذي قدم مسرحية "فتح الأندلس"[1]، وجمعية "إخوان الأدب" في وهران برآسة محمد سعيد الزاهري[2].

نشأة وتأسيس المسرح الجزائري:

1) الإرهاصات الأولى للمسرح الجزائري (الولادة–المقاومة):

لقد ولد المسرح الجزائري ولادة مقاومة، فهو واحد من أهم القلاع في المقاومة الثقافية للاستعمار الفرنسي والتي بدأت تتضح معالمها في السنوات الأولى من القرن العشرين[3]، حيث تشكلت بوادر النهضة وأفرزت بناء فلك ثقافي في جديد، يحتل فيه المسرح مكانة خاصة فهو يختلف عن سائر البنى الثقافية، فن المسرح الجزائري لم يكن ولادة اعتباطية استدعتها أهواء بعض المسرحيين ولكنها كانت نشأة أملتها حاجات ثقافية وحضارية[4].

المسرح الجزائري كان يدخل ضمن أنشطة الجمعيات والنوادي الثقافية التي ظهرت في مطلع القرن العشرين لأنه حسب سعد الله إذا لم تقدم لنا هذه الجمعيات بعض المسرحيات، فماذا كانت تفعل إذن؟[5].

من المحاولات المسرحية التي سجلها لنا التاريخ في القرن العشرين تلك التي ارتبطت بنشاط الأمير خالد[6]. إن الأمير خالد وبحكم تكوينه الإسلامي وإطلاعه الواسع على الثقافة الفرنسية قد أدرك أهمية فن المسرح في توعية الأمة، فطلب من الممثل المصري جورج أبيض حين التقى به في باريس عام 1910 أن يبعث له ببعض المسرحيات لتمثيلها بالجزائر[7]، وعندما عاد جورج أبيض للقاهرة أرسل للأمير خالد عدة نصوص مسرحية عام 1911 منها "ماكبث" لشكسبير، و"المروءة والوفاء" لخليل اليازجي، و"شهيد بيروت" للشاعر حافظ ابراهيم[8].وسلم الأمير خالد المسرحيات إلى ثلاث جمعيات سبق له وأن أسسها بكل من الجزائر العاصمة والبليدة والمدية[9].

---

[1]– المدني أحمد توفيق، كتاب الجزائر، مرجع سابق، ص 267.

[2]–

[3]– ينظر: عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص 40.

[4]– أحسن ثليلاني، المسرح الجزائري والثورة التحريرية، الجزائر عاصمة الثقافة العربية، 2007، ص 35.

[5]– سعد الله أبو القاسم، تاريخ الجزائر الثقافية (1830–1989)، ج4، ص 112.

[6]– الأمير خالد حفيد الأمير عبد القادر، مثقف عسكري وسياسي (1875–1936)، ثائر ضد الفرنسيين.

[7]– أحسن ثليلاني، المسرح الجزائري والثورة التحريرية، الجزائر عاصمة الثقافة العربية، 2007، ص 36.

[8]– المرجع نفسه، ص 37.

[9]– صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع، 2007، ص 25.

ومن هنا كان عمل الأمير خالد على دعوة الفرق المسرحية لتقديم عروضها في الجزائر وكذلك سعيه الحثيث في تأسيسه للجمعيات المسرحية الجزائرية، دال على مدى حاجة الحركة الوطنية الجزائرية لفن المسرح، ليس باعتباره فنا جديدا يجري استيراده من الحضارة الغربية بوساطة عربية، ولكن لأن امتلاك الجزائر للخشبة بما فيها من حركة وصوت هو امتلاك للحضور والوجود الذي سعى الاستعمار لتغيبه ودفنه[1].

لكن رغم هذه البداية المتعثرة للمسرح الجزائري وضعف تأثيرها على السكان فإنها لن تعمر طويلا، إذ سنتوقف باندلا ع الحرب العالمية الأولى عام 1914 ولن يستعيد نشاطه إلا بعد نهايتها[2].

لقد سمحت هذه الظروف للمسرح الجزائري باستئناف نشاطه من جديد على يد الطاهر علي الشريف، مؤسس جمعية الآداب والتمثيل العربي، فأعطت هذه الجمعية ميلاد الارهاصات المسرحية الجزائرية الأولى متأثرة بالمسرح العربي المشرقي، كما شجعت على اهتمام النوادي والجمعيات الثقافية[3].

ثم محمد رضا المناصلي الذي قدم مسرحيتين، الأولى بعنوان "في سبيل الوطن" في 22 ديسمبر 1922 في قاعة كورسال، والثانية بعنوان "فتح الأندلس" بتاريخ 25 جوان 1923 اقتبسها من رواية لجورجي زيدان، وقدمها بالبليدة، ولعب فيها دور طارق بن زياد[4].

غير أن هذه المحاولات لتأسيس مسرح عربي جزائري كما يؤكد محمد منور، قد توقفت جميعها سنة 1924، وهذا راجع لأساب، منها[5]:

– العجز المالي الذي أصاب الجمعيات منذ انطلاقتها الأولى وذلك لقلة اقبال الجمهور على عروضها.

– صعوبة فهم الجمهور للغة العربية، باستثناء الفئة المثقفة.

– المشاكل المادية والتقنية التي كانت تعاني منها الفرق المسرحية كنقص التمويل والافتقار للمقرات لأداء التدريبات اللازمة[6].

– إضافة إلى ذلك قلة قاعات العروض المسرحية، حيث أن الفرق الجزائرية كانت أحيانا تقدم عروضها في قاعات غير لائقة

–

[1]– المرجع نفسه، ص 31.

[2]– عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، الجزائر عاصمة الثقافة العربية، 2007، ص 42.

[3]– المرجع نفسه، ص 43.

[4]– أحسن ثليلاني، المسرح الجزائري والثورة التحريرية، الجزائر عاصمة الثقافة العربية، 2007، ص

[5]– المرجع نفسه، ص 42.

[6]– عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، الجزائر عاصمة الثقافة العربية، 2007، ص 41.

2) تأسيس المسرح الجزائري:

عرف المسرح الجزائري في الفترة ما بين (1924-1926) جمودا لفن المسرح وخاصة لدى بعض المسرحيين أمثال سلالي علي المعروف بهلالو، وإبراهيم دحمون، وذلك لإعادة النظر بخصوص المسرح ثم يعيد الاتصال بالجمهور من جديد مم دفع بهاته الأقطاب بخطوات عملاقة[1]، منهم على الخصوص سلالي علي والذي كتب مسرحية "جحا"[2] التي عالج فيها قضايا اجتماعية وارتبط فيها بالتراث العربي[3].

لقد حققت المسرحية نجاحا كبيرا وإقبالا واسعا من قبل الجمهور على مشاهدتها بحيث استقطبت في عرضها الأول 1200 متفرجا.

أحرزت مسرحية جحا من النجاح ما لم يتوقع في الحسبان على حد قول علالو، حيث قال أنه قام بعرضها أمام قاعات خاصة[4]. لقد كانت إبداعا اتسمت بالتجديد على ثلاث مستويات من حيث النمط والمواضيع.

فإذا كانت المسرحيات الأولى بالعربية الفصحى دافعت عن أطروحات اجتماعية وعالجت مواضيع نبيلة كالوطنية، فإن مسرحية جحا كانت مسرحية مضحكة بالعامية[5]، وذلك لتناولها لموضوع ولوحات يعرفها الجمهور الجزائري، بالإضافة لاستعمال[6] العامية المفهومة من قبل الجمهور الجزائري.

وقد عرف المسرح الجزائري ابتداء من سنة 1926 تحولا جذريا على مستوى الشكل والمضمون معا، وكان أبرز مظاهر ذلك التحول هو استعمال العربية (الدارجة) في الحوار بدل اللغة العربية الفصحى، والتحول من الدراما الاجتماعية الجادة إلى الكوميديا، والجمع بين التمثيل والموسيقى والغناء والرقص أحيانا[7].

لم يبق المسرح الجزائري منحصرا في الجزائر العاصمة، بل انتشر في باقي المدن الجزائرية عن طريق الجولات التي كان ينظمها محي الدين عبر مختلف أنحاء التراب الوطني.

---

[1]- المرجع نفسه، ص 48.

[2]- المرجع نفسه ، ص 49.

[3]- المرجع نفسه ، ص 50.

[4]- أحمد منور، شروق المسرح الجزائري، مذكرات علالو، الجزائر، 2000، ص 29.

[5]- المرجع نفسه، ص 30.

[6]- أحسن ثليلاني، المسرح الجزائري والثورة التحريرية، الجزائر عاصمة الثقافة العربية، 2007، ص 43.

[7]- المرجع نفسه، ص 83.

الفصل الأول
نشوء المسرح في ظل الحركة الوطنية

أ) ميلاد الحركة الوطنية

ب) مواقف وطنية للمسرح الجزائري

ج) نماذج لبعض المسرحيات الوطنية

د) علاقة المسرح الجزائري بالأحزاب السياسية و الجمعيات

ه) معالم المقاومة الثقافية و أشكالها.

ميلاد الحركة الوطنية الجزائرية

إن فلسفة الحياة تؤكد على أن التاريخ يرتضي الحركة ولا يقبل أبدا بالسكون والموت فدوام الحال من المحال كما يقول وما أصدق من قال أن الاستعمار يقضي على نفسه بنفسه فبعض الباحثين يشرحون هذه الفكرة ضمن سياق تاريخي وحضري عام يصطلحون عليه بعبارة "صدم الحادثة"[1].

إن الاحتلال الفرنسي للجزائر عملية جراحية فظيعة مزقتها، ولكنها نفعتها، لقت استفاقت من نومها فجلست تمسح الكرى عن عينها، وتنظر حولها لتتبين الطريق الذي تسلكه، والوسائل التي تتذرع بها للتخلص من العدو.[2]

يقول أبو القاسم سعد الله "كان الشعب الجزائري في غليان كبير بين سنوات 1900 – 1914 وقد كانت هناك عوامل كثيرة ساهمت في خلق هذه الظاهرة، فمن الوجهة الداخلية شهدت الجزائر ظهور النخبة المثقفة بالفرنسية وانتعاش الثقافة الوطنية عن طريق العلماء وميلاد الصحافة الوطنية وتكوين التجمعات السياسية ومقاومة عنيفة لفكرة التجنيس والخدمة العسكرية الإجبارية تحت العلم الفرنسي"[3].

[1] ينظر: أدونيس: الثابت والمتحول، ج3، صدمة الحادثة، ط4، دار العود بيروت، 1983.

[2] دبوز محمد علي، نهضة الجزائر الحديثة وثورتها المباركة، ج1 ص33.

[3] سعد الله أبو القاسم، الحركة الوطنية الجزائرية ، ج2، 1900 – 130.

1- المسرح الجزائري والحركة الوطنية:

دافع المسرح الجزائري على القضية الوطنية بمختلف أشكاله ابتداءا من عرائس الكراكوز[1] والتي كانت تضع أفراح الجزائريين باعتبارها شكلا مميزا.

وأنسب للتعبير مرورا بمسرح خيال الظل ذلك التؤام التطيق بالإنسان والموافق له اينما ذهب وحينما حل[2].

إن أكون الفر الجزائري نشأ في مرحلة غليان سياسي واجتماعي وكان ذلك نتيجة فشل الثورات الشعبية التي عرفتها الجزائري، ولا عجب في ذلك فإن بذور المسرحية التاريخية التي نشأ عادة في الظروف التي يشتد فيها الصراع بين القوميات المتعددة، أو بين الشعوب المضطهدة، وبين المحتلين الأجانب، وكذلك حين تبحث الشعوب عن جذورها وانتمائها، وتسعى لإثارة الثغرة القومية في نفوس ابنائها فتعود إلى ماضيها تستلهمه وتتشف عن الفترات المضيئة فيه.[3]

2- مواقف وطنية للمسرح الجزائري:

لقد رفعت القوى الوطنية لواء المقاومة السياسية والثقافية واستطاعت بالوسائل السلمية إحراج الاستعمار وتحويل موقعه من الفعل إلى موقف رد الفعل. لقد كان وعي تلك القوى منصبا حول حقيقة: "أن الجزائر مريضة يجب ان تشفى، نائمة يجب أن تصحو، يجب أن تسترجع شبابها وقواها لتستطيع الصراع الذي يعقبه النصر"[4].

---

[1] بوتيتسيقا، تمارا ألكسندر، الف عام وعام على المسرح العربي ص 198.

[2] د/ ادريس قرقوة: التراث في المسرح الجزائري ج1، ط1 -2009.

[3] عبد الله الركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث، ص219.

[4] دبوز، محمد علي: نهضة الجزائر الحديثة وثورتها المباركة، ج1 ص...

كما ارتبط المسرح الجزائري بالنضالات السياسية للشعب الجزائري، لهذا كان الالتزام بالقضية الوطنية أحد خصائصه الأساسية وباعتباره أحد أشكال أدب النضال والذي من خصائصه الأولى أنه أدب تعبئة وتوعية يسبق اندلاع الالتحام العسكري[1]، فالمسرحيين الجزائريين يتصدرون المشهد النضالي، وينجزون مسرحيات وتمثيليات بمواقف وطنية واضحة تعكسها التلميحات السياسية التي تتخللها لمكافحة الاستعمار الفرنسي عبر اللغة والحركات أو عبر نقد الشخصيات التاريخية السلبية.[2]

لقد حاول الاستعمار الفرنسي اجتثاث الذات الجزائرية من جذورها كما حاول مسحها وإلحاقها بكيانه، معتمدا في ذلك على وسائل المسرح حيث شُيّدت المسارح البلدية في عدة مدن جزائرية واتخذها منابر للدعاية السياسية والدينية معظما وجوده ومحقرا الذات الجزائرية، في كل مدينة احتلها الفرنسيون نصبوا خشبات المسرح ومثلوا عليها بأسلوبهم وبطريقتهم حتى يبكي الباكي ويفرح المحزنون ويتحرك الساكن ... وكان الموضوع هو الجزائر في أغلب الأحيان.[3]

كل هذا شكل لنا بعض المحطات الوطنية للمسرح الجزائري كما يمكن إجمال المواقف الوطنية للمسرح الجزائري في ما يلي:

- امتناع رواد المسرح الجزائري الأوائل عن تقديم أي عرض مسرحي سنة 1930، وخاصة فرقة "الزاهية" لسلالي علي[4] ، احتجاجا على الاحتفالات الاستفزازية التي نظمتها الإدارة الاستعمارية

[1] بركات، درار انيسة، أدب النضال في الجزائر من سنة 1995 إلى الاستقلال، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1984 – ص60.
[2] رأس الماء، عيسى، الخطاب الإيديولوجي في المسرح الجزائري ص 140.
[3] سعد الله أبو القاسم، تاريخ الجزائر الثقافي، ج5 – ص410.
[4] ع المالك مرتضى، فنون النثر الأدبي في الجزائر، ص 198.

بمناسبة الذكرى المئوية لاحتلال الجزائر، ويشير إلى ذلك محي الدين باشطارزي في مذكراته حيث يذكر أنه خلال هذه السنة لم يتم إنتاج سوى مسرحية واحدة.

- المساهمة في صندوق الحركة الوطنية الجزائرية بصفة مستمرة وذلك إلى غاية إغلاق المسرح العربي عام 1956 من قبل الإدارة الاستعمارية وكانت هذه المساهمة تقتطع من الدعم المالي الذي كان يحصل عليه من بلدية الجزائر.[1]
- وقوف فناني أوبرا الجزار دقيقة صمت يوم 1952/12/05 ترحما على روح النقابي التونسي فرحات حشاد الذي اغتالته يد الاستعمار بتونس[2]، وهذا ما ادى إلى معاقبة باشطارزي من قبل رئيس بلدية الجزائر أنذاك بغرامة مالية قدرها خمسون الف فرانك.
- اصالة وجدية المواضيع والقضايا المعالجة في الاعمال المسرحية حيث أن المسرحيين الجزائريين كانوا يدركون جيدا بأن المسرح الجاد لا يظهر ولا ينتعش إلا إذا عبر عن المشكلات الحية والجادة التي يعاني منها معظم الناس.[3]

ومن هذا المنطلق ركزت الاعمال المسرحية على محاربة العادات الفاسدة والشعوذة والأمراض الاجتماعية وانتشار الامية لدى المرأة الجزائرية ونقص تعلمها وأحيانا تأثرها الشريع بالمرأة الاوروبية ثم معالجة المساوئ التي غزت البيئة الجزائرية بسبب الاستعمار[4].

[1] المرجع نفسه ص 198.

[2] فرحات حشاد نقابي تونسي (1952/1914) واحد من الوجوه البارزة في الحركة الوطنية التونسية، اغتالته الإدارة الاستعمارية يوم 1952/02/05.

[3] حافظ أحمد أمين، كتاب قضايا عربية، أزمة المسرح العربي للدراسات والنشر، الطبعة الاولى، بيروت،1993، ص26

[4] الركيبي عبد الله، تطور النثر الجزائري الحديث، "1830-1974" ص230.

وإذا كان المسرح الجزائري قد عرف المسرحية التاريخية أولا عبر "صلاح الدين الأيوبي" و"ثارات العرب" التي جاء بهما جورج أبيض الوافد من مصر، فإنه قد عرف المسرح الاجتماعي في ذلك على يد جزائريين فكانت المسرحية الاجتماعية أسبق في التأليف من المواضيع الأخرى كالتاريخية أولا، ولعل ذلك يعود إلى أن الناهضين بالمسر أنذاك وهم رواده لم يكونوا على جانب كبير من الثقافة التي يتطلبها المسرح التاريخي.

فمن المسرحيات الاجتماعية مثلا نذكر الإدمان على المخدرات كما هو الشأن في مسرحيات "زواج بوبرمة"[1] وعنتر الحشايشي[2] والشفاء بعد العناء[3]، وغيرها ....

من خلال هاته المسرحيات عبر المسرحيون عن وعيهم بمخاطر وأهداف السياسة الاستعمارية من خلال إدخال الخمر وبيعها لهدف تحطيم صحة السكان وتدمير قدراتهم على المقاومة وإرادتهم النضالية، وذلك كما فعل الإنجليزي في القارة الأسيوية عن طريق إدخالهم لمخدر الأفيون للصين وتشجيع الصينيين على استهلاكه.[4]

كما أن من بين المسرحيات الاجتماعية كذلك، المسرحيات التي تناولت مشاكل الأسرة فلقد خصصتا مسرحيتان لعرض مشكل الشعوذة والدجل، فالأولى عنوانها "البشير" تعرض لواقع الأسرة الجزائرية الريفية قبل اندلا ع الثورة التحريرية بأشهر قليلة صيف 1954م[5].

[1] مسرحية لرشيد قسنطيني، تم عرضها يوم 22-03-1928.
[2] مسرحية لسلالي علي، المعروف بعلالو، تم عرضها يوم 26-02-1931
[3] مسرحية للظاهر علي شريف، تم عرضها عام 1921.
[4] فضلاء، محمد الظاهر، المسرح تاريخا ونضالا، ص 273.
[5] أبوا العبيد والبشير، ص05.

وبقدر ما في المسرحية من إيحاءات ورموز إلا أنها ترصد واقع القرية الجزائرية خصوصا والمجتمع الجزائري على العموم، حيث تفشت الأمية والجهل، والإيمان بالخرافات ومع ظهور البشير وهو شاب في العشرين من عمره، مثقف واع – تنقلب الأمور، حيث يقف في بطحاء الجامع ويحدث الناس بأمور لم يألفوها.[1]

إضافة إلى ذلك هناك عناوين لمسرحيات معروفة كانت ذات دلالة وطنية مثلا مسرحية "فاقوا" – "على النيف" – "الخداعين" لبشطارزي، "ثم "في سبيل الوطن" لمحمد رضا المنصالي و "ليلى بنت الكرامة" لمحمد طاهر فضلاء، لها واقع وتأثير خاص على المتفرج قبل مشاهدته للعرض المسرحي ويؤكد ذلك فضلاء في قوله " ونظرة عابرة في نصوص أو عناوين المسرحيات التي كانت تمثل في هذه الفترة.... مثل " في سبيل الوطن" و"فتح الأندلس" وغيرها يعطينا صورة واضحة المعالم عن التفكير الشعبي الشائع حول مهنة المسرح[2].

– نماذج لمسرحيات وطنية:

أ–مسرحية الناشئة المهاجرة: لمحمد صالح رمضان: لقد تم تمثيل هذه المسرحية وللوهلة الأولى بمدرسة دار الحديث بتلمسان، والتي كانت تابعة لجمعية العلماء المسلمين[3]، تتألف من سبعة مشاهد، تدور حوادثها في مكة المكرمة، وتعالج بعض المواقف من هجرة النبي صلى الله عليه وسلم وأصحابه إلى يثرب، وليس مستبعدا أن يكون الكاتب قد حاول أن يربط بين الهجرة النبوية وهجرة الجزائريين

[1] المصدر نفسه، ص05.

[2] فضلاء – محمد الطاهر، المسرح تاريخا ونضالا، مرجع سابق ص 273.

[3] المدني أحمد توفيق، حياة كفاح الجزائر في 1925- 1954، القسم الثاني، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1977، ص395.

إلى المشرق العربي والمغرب الأقصى وغيرهما...، حفاظا على عقيدتهم، وتلمسان، حيث مثلث المسرحية، عرفت هجرة كبيرة سنة 1911 لنفس السبب.[1]

ب- مسرحية بوغرطة:لعبد الرحمان ماضومي، الف الكاتب هذه المسرحية سنة 1952، وتدور أحداثها في المرحلة الممتدة من سنة 113ق،م إلى سنة 105ق،م إنما تبدأ أحداث المسرحية بوفاة ميكيبسا.[2] وتقسيم توميديا بين ولديه ..... وهيا مبصال وابن اخيه بوغرطة بطل المسرحية والذي لم يكن راضيا على هذا التقسيم باعتباره يخدم السياسة الرومانية في شمال افريقيا، ويحول مشروعه إلى تكوين دولة مغربية قوية تجمع كل اجزاء المغرب[3].

عمد يوغرطة للتخلص من أذربعلوهيامبصال، مما جعل روما تعلن عليه الحرب سنة 112ق.م لكه يستمكن من إلحاق الهزيمة بها، وإرغامها على طلب الصلح سنة 111ق.م والاعتراف بسلطته على كامل نوميديا.

استلهم عبد الرحمان ماضوي أحداث المسرحية من التاريخ، وأسقطها على الواقع السياسي للجزائر أنذاك، بغرض إيقاظ الناس للتأهب لمعركة التحرير[4]، ولقد اختار الكاتب شخصية يوغرطة ليجعل منها كما جاء في تقديم عبد الله شريط للمسرحية ملحمة يبرز فيها الملامح الخالدة للشخصية الجزائرية والتي ظلت على مر التاريخ تصارع الطفيان[5] وطبعت موافقة ضد الغزاة منذ القدم، بما فيهم الإستعمار الفرنسي، فالروح الوطنية متوقدة فيه ولا تخبو، وستدل على ذلك بقول يوغرطة وهو في

[1] مهديد ابراهيم، القطاع الوهراني ما بين 1850 – 1919، دراسة حول المجتمع الجزائري، الثقافة الوطنية .....

[2]

[3] قادة محمد، إشكالية الكتابة المسرحية في الجزائر، ص39.

[4] لحسن ثليلاني المسرح الجزائري الثورة التحريرية ، ص 134

[5] المرجع نفسه ، ص135

الأسر يخاطب أعدائه عما قريب سيكون لإفريقيا يوغرطة آخر لأن افريقيا لا يأفل لها نجم في مشرقها إلا ويبزغ لها نجم آخر في مغربها ... ويل للمستعمرين .... ويل للغاشمين.

تعكس مسرحية يوغرطة حقا واقع الجزائريين في الخمسينيات من القرن الماضي، وما كان يختلج في صدورهم من مشاعر معانية للاستعمار والمتعاونين معه، وممجدة للوطنية والكفاح ضد المحتل، إذن هذه المسرحية ساهمت في توعية الشعب الجزائري وحثته على النضال ضد المستعمر.

ج- بعض مسرحيات محي الدين بشطارزي:

قام محي الدين بكتابة العديد من المسرحيات التي تعالج مواضيع سياسية ورغم العراقيل التي وضعها الاستعمار الفرنسي في طريقه بعد أن تفطن لخطورة العروض التي كان يقدمها إلا أن يشطارزي استطاع أن يحترف مهنة التمثيل مضافا إليها التأليف المسرحي وكون فيه رصيدا[1].

هاجم محي الدين بشطارزي الاستعمار والمتعاونين معه، ففي مسرحية فاقو هاجم وانتقد بشدة الجزائريين المتعاونين معه، وخاصة بعض السياسيين والمنتخبين والمعروفين ب(بني وي وي)، ويرى لمباركية صالح "أن نجاح مسرحيات بشطارزي مرتبط بعدة عوامل منها:

1- قيام بشطارزي بالأدوار الرئيسية والتي تعتمد على الغناء بالدرجة الأولى والفكاهة.

2- تكثيف الرحلات الثقافية والفنية داخل الوطن وخارجه لعرض مسرحياته لفترات زمنية طويلة مثل رحلة فيفري ومارس عام 1935 إلى ثمانية وعشرين مدينة جزائرية، وأخرى في شهر فيفري 1937، ثم عرض لمسرحية الخداعين التي أثارت ضجة سياسية ضد الاستعمار[2]

[1] بيوض أحمد المسرح الجزائري 1926-1989 ص 31-32.

[2] أحسن تليلاني، المسرح الجزائري والثورة التحريرية، ص49.

– في مسرحية "الخداعين يهاجم بشطارزي المتعاونين مع الاستعمار ويبرز سلبياتهم وينتقد الطارقين المدعمين من قبل الإدارة الاستعمارية[1].

نشأ المسرح الجزائري في كنف الحركة الوطنية، ولهذا تفاعل مع الأحداث والتطورات السياسية والتي عرفتها الجزائر انطلاقا من عشرينيات القرن الماضي، حيث استعملته الأحزاب السياسية والجمعيات كمنبر للرفض والمقاومة.

– قامت حركة انتصار الحريات الديمقراطية بمجهودات لأجل المقاومة وأبدت اهتماما أكثر بالمسرح ويقول حمومي في هذا الصدد "بدأ المسرح ضمن مدارس حركة الانتصار للحريات الديمقراطية وسيلة تربوية وسياسية[2]، وكان الفنانون التابعين للحزب يقدمون مسرحيات ملتزمة بالقضية الوطنيةقامت الحركة بوضع العديد من مناضليها أو المتعاطفين معها في مراكز المسؤولية، كما وقع محمد فراح المعروف بمحمد الرازي، والذي كلفته الحركة بتعويض بشطارزي على رأس فرقة المسرح العربي لموسم 1949-1950، وأقنعت محي الدين بشطارزي بالمساهمة في دعم الحركة ماليا، حيث كان هذا الأخير يتبرع بمبالغ مالية تتراوح قيمتها ما بين مائة ألف ومائتي الف فرانك يتم اقتطاعهما من الدعم المالي التي كانت تحصل عليه فرقة المسرح العربي من بلدية الجزائر.[3]

– المسرح والأحزاب السياسية:

إن التطورات التي عرفتها الجزائر انطلاقا من العشرينيات للقرن الماضي نشأت في ظل الأحزاب السياسية حيث وضع الكثير من الفنانين أنفسهم في خدمة الحركة الوطنية وذلك عن طريق تقديم

[1] حمودي أحمد، ظاهرة المسرح في الجزائر، تجربة وهران ، ص 22.
[2] حمومي، احمد ظاهرة المسرح الجزائري، تجربة وهران، مرجع سابق، ص158.
[3] المرجع نفسه ص 159.

سكاتشات تهاجم الاستعمار وعملاءه، وجمع التبرعات للدفاع عن السجناء السياسيين والمعتقلين ارتبط المسرح الجزائري ارتباطا وثيقا بالأحزاب السياسية خاصة أحزاب الاتجاه الاستقلالي وفي هذا يشير باشطرزي لمراسلاته السنوية مع ميصالي الحاج فيقول "كنت أراسل ميصالي الحاج، وأقوم بدفن بريدي تحت الأرض في الغابة المجاورة لإقامتنا، مخافة أي يقع في أيدي الشرطة"[1].

لقد تأسس المسرح الجزائري في ظل المقاومة الوطنية للاحتلال الفرنسي فتشرب من وحي تجلياتها، وتشبع بطموحات البحث عن الذات والتعبير عن الهوية[2].

– المسرح والجمعيات:

منذ أن تأسيس جمعية العلماء المسلمين في شهر ماي 1931 وهي تستعمل المسرح كوسيلة لنشر أفكار الإصلاحية إلى جانب المسجد والصحيفة والمدرسة والنادي ...الخ، حيث احتل مكانة هامة في مسارها النضالي باعتباره كان وسيلة ترفيهية، وتسلية.[3]

اهتمت العديد من الجمعيات الثقافية والطلابية والنوادي بالمسرح وجعلته كوسيلة نضال، وبدأ المسرح حسب قول حمومي أحمد "ضمن مدارس جمعية العلماء المسلمين الجزائريين كوسيلة تربوية لتحفيظ الشعر مثلا، أو في شكل سكاتشات حوارية تشخص الدرس، فيسهل فهمه.[4]

إذ يمكن القول بأن جمعية العلماء المسلمين قد أغنت المكتبة الجزائرية بالعديد من المسرحيات الهادفة، والتي ألفها البعض من أعضائها البارزين، ومنها نذكر مسرحيات "حنبعل" لأحمد توفيق

[1] مذكرات حي الدين باشطرزي، ص 93

[2] بيوض أحمد المسرح الجزائري 1926-1989 ص34.

[3]

[4] حمودي أحمد، ظاهرة المسرح في الجزائر، تجربة وهران، مرجع سابق ص....

المدني، و"بلال" لمحمد العيد آل خليفة و"بطل قريش" لمحمد الظاهر فضلاء، و"صنيعة البرامكة" لأحمد رضا حوحو.[1]

واستعملوه كوسيلة نضال وكفاح وفي هذا المجال تقول أنيسة بركات "كانت بمعية العلماء المسلمين تقيم مسرحيات لنشر الدعوة الإعلامية والمحافظة على القيم الدينية"[2]

- **معالم المقاومة الثقافية وأشكالها:**

لقد تعددت معالم النهضة الثقافية والفكرية في الجزائر فكانت منارات تقاوم ليل الاستعمار واتضح جليا بأن الجزائر قد شرعت تتلمس طريقها انطلاقا من جبهة ثقافية متعددة المعالم والمحاور والأشكال ولكنها متفقة جميعا على الشعور بالوجود الجزائري بمواجهة استعمار بدوره سخر كل قواه ومناهجه لاجتثاث هذا الوجود فالمؤرخ "سعد الله أبو القاسم" يذكر أن هذه النهضة الجزائرية قد ولدت نتيجة لثلاثة عوامل يعددها كما يلي:

أولا: الاتصال المباشر مع الثقافة الأوروبية.

ثانيا: تأثير الشرق الادنى خلال نداء حركة الجامعة الإسلامية.

ثالثا: التطورات العالمية كنتيجة للصراع بين القومية والامبريالية.[3]

[1] تم اغتياله سنة 1956، من قبل الاستعمار الفرنسي كإجراء انتقادي لمقتل محافظ شرطة – قسنطينة

[2] درار– أنيسة بركات، أداب النضال في الجزائر: ... مرجع سابق ص193.

[3] سعد الله أبو القاسم: الحركة الوطنية الجزائرية، ج2، 1900، 1930، ص187.

فبالنسبة للعامل الأول فيتجلى في الدور الريادي الذي اضطلعت به تلك النخبة الصغيرة من المثقفين الجزائريين الذين تحصلوا على ثقافة فرنسية، ويصف جغلول عبد القادر ظهور هذه النخبة وحقيقتها: "وتظهر العناصر الأولى من انتجلسيا محدودة ترتب جزئيا على الأقل في الجهاز الثقافي.

الاستعمار، انتلجنسيا محدودة، عشية الحرب العالمية الأولى كانت الجزائر تعد 240 مدرسا و40 من حملة الشهادة الثانوية و25 محاميا وطبيبا، انتلجسيا هشة، نخبة صغيرة دون قاعدة اجتماعية مهمة"[1]

لقد أفرزت هذه النخبة قيادات سياسية وثقافية بارزة أمثال: الأمير خالد والدكتور بن جلول وفرحات عباس وغيرهم وأما بالنسبة للعامل الثاني فيوضحه "تركي رابح" بقوله " وقد بلغت البعثات العلمية التي تمكنت بصفة فردية- وبطرقها الخاصة من الخروج من الجزائر والذهاب للدراسة في مصر أو سوريا، أو تونس، أو المغرب ثم عادت بعد ذلك للجزائر دورا بالغ الأهمية في بعث اليقظة العربية الإسلامية في الجزائر في القرن العشرين وكان أفراد هذه البعثات العلمية هم الطليعة التي نهضت بالجزائر نهضتها الفكرية الكبيرة في العشرينيات والثلاثينيات من القرن العشرين.[2]

ويذكر الباحث من الأسماء: عبد الحميد بن باديس والبشير الإبراهيمي والطيب العقبي ومحمد العيد آل خليفة وغيرهم من العلماء الذين قامت على كاهلهم فيما بعد حركة جمعية العلماء المسلمين الجزائريين 1931.

أما العامل الثالث فيتمثل تأثيره فيما أحدثته الحرب العالمية الأولى 1914-1918 من ردات فعل يعبر عنها "مرتاض" عبد المالك بقوله: "ولعل أكبر ما خرج به الناس ممن ظلوا احياء من تلك الحرب

[1] جغلول عبد القادر: الاستعمار والصراعات الثقافية في الجزائر، ص61

[2] تركي رابح عمامرة: الشيخ عبد الحميد بن باديس: رائد الإصلاح الإسلامي والتربية في الجزائر، ط5، منشورات المؤسسة الوطنية للإتصال، الجزائر، 2001، ص131

الطاحنة الهوجاء أنه لا شيء هاد كما كان حتى لو ليص على ان يعود كما كان، ولا ما كان أصبح ممكنا ان يكون.... !"[1]

إن ظهور الاحزاب السياسية في الجزائر مؤشر هام على تنامي الوعي بالذات وتلمس لطريق السلمي للمطالبة بالحقوق "وقد أعطت إصلاحات سنة 1919 فرصة لظهور عدة اتجاهات سياسية ومنها الاتجاه الوطني الإسلامي، كما أسماه بعضهم عندئذ وهو الذي تزعمه الأمير خالد ويعتبر الأمير خالد بحق فاتحة عهد في الاتجاهات السياسية الوطنية وقلمه وهندامه وثقافته وبرنامجه، كلها جديدة على الحركة الوطنية وكان نفيه من طرف المستعمرين قد جعل منه شهيد الوطنية"[2].

ورغم أن "سعد الله أبو القاسم" في بحثه حول الاتجاهات الفكرية والثقافية للحركة الوطنية[3]، يحدد لها أربعة اتجاهات سياسية هي:

1- الاتجاه الثوري

2- الاتجاه المعتدل

3- الاتجاه العالمي

4- الاتجاه العربي الإسلامي

إلا أن تعدد هذه الاتجاهات لم يؤثر على وحدة الهدف العام في رفع الغبن عن الجزائر واسترداد حريتها بفك قيودها من ربقة الاستعمار.

[1] مرتاض عبد المال: أداب المقاومة الوطنية في الجزائر،ج1، 1830-1962، ص52.

[2] سعد الله أبو القاسم: أفكار جامعة .م.و.ك. الجزائر، 1988 – ص34.

[3] ينظر سعد الله أبو القاسم: ص 23-46

لقد اتسمت المقاومة الثقافية للاستعمار الفرنسي بالشمولية وتعدد الأشكال والمنابر والميادين في مشهد بدأ فيه كل ملمح ثقافي جزائري يخوض مواجهته الكبرى ضد الاستعمار ورغم أن المؤرخين كثيرا ما يهتمون بالصراعات العسكرية إلا أن مواعيد الحروب وتلك المواجهات العسكرية تستند دائما على خلفيات قوية من الصراعات والمواجهات الثقافية، فموعد ثورة أول نوفمبر ما كان ليحدد لولا سنوات من المقاومة الثقافية فهذه الثورة العظيمة وقع التحضير لها على امتداد خمسة وثلاثين عاما أي منذ حركة الإصلاح للأمير خالد عام 1919 إلى عام 1954[1].

- إن جبهة المقاومة الثقافية متعددة المعالم والأشكال، ويمكن ان نبرز بعضها كما يلي:

1- إنشاء تعليم مواز للتعليم الرسمي الفرنسي حيث سارع حزب الشعب الجزائري وكذا جمعية العلماء المسلمين الجزائريين لإنشاء مدارس عربية حرة في مختلف المدن والقرى الجزائرية أوكلت لها مهمة "إصلاح النفوس بالتربية الدينية وإنارة العقول بالتعليم الصحيح، وإصلاح المجتمع ليشفى من التقاليد المضرة وينبذ الخمول وعدم الثقة بالنفس ...، إن تعليم الصغار وتربيتهم تربية دينية صحيحة وإصلاح نفوس الكبار بالوعظ والإرشاد في النوادي والمساجد هو سبب نهضة الجزائر"[2]، ويؤكد المؤرخون على أن جمعية العلماء المسلمين قد لعبت دورا أساسيا في مجال نشر التعليم العربي الإسلامي حيث يذكر "مرتاض عبد المالك" أن هذه الجمعية قد أسست إلى غاية سنة 1955 أكثر من اربعمائة مدرسة عصرية بلغ عدد المعلمين فيها قريبا من السبعمائة معلم على حين بلغ عدد تلامذتها خمسة وسبعين ألف تلميذ، كما أنها اسست معاهد ثانوية مثل معهد عبد الحميد بن باديس والمدرسة الكتانية

[1] مرتاض عبد المالك: ادب المقاومة الوطنية في الجزائر ج1، 1830-1962، ص18.

[2] دبوز محمد علي: نهضة الجزائر الحديثة وثورتها المباركة، ج1، ص33

بقسنطينة ويمكننا أن نعتبر هذه المدارس حصونا حقيقية نافحت عن الشخصية العربية الإسلامية للجزائر وحالت دون ذوبان المجتمع في سياسات الفرنسة والتنصير والتي انتهجها الاستعمار الفرنسي، كما أن لهذا النشاط التعليمي دور بارز في تعليم المجتمع وتوعية وتصحيح عقيدته وتهذيب أخلاقه متخذا من الكتاتيب القرآنية والمدارس والزوايا والمساجد فضاء لتعليم الصغار والكبار[1].

2- ظهور الصحافة الوطنية: فرغم أن الصحافة الجزائرية سواء باللغة الفرنسية أو العربية قد بدأت بداية استعمارية بحتة باعتبار الاستعمار صاحب فكرتها وتقنياتها ووسائل طباعتها إلا أن تاريخها في سبيل الانعتاق من سيطرته هو تاريخ كما يشير "ناصر محمد" "حافل بالصراع والمقاومة زاخر بآيات الصبر والتحدي".

فالصحافة باعتبارها منبرا إعلاميا ينشر الأخبار ويحتضن المقالات قد ساهم بفاعلية في جبهة المقاومة الثقافية للاستعمار حيث "قام المثقفون الجزائريون من خريجي المدرسة الفرنسية وهؤلاء الذين تلقوا تعليمهم في جامع الزيتونة في تونس بمسؤولية تطوير الصحافة الجزائرية وتعدد تياراتها السياسية وتنوع اتجاهاتها الاجتماعية وأساليبها الدعائية.[2]

وذلك بسبب وجود تيارين فكريين مختلفين يسيطران عليها من ذوي الثقافة الفرنسية وذوي الثقافة العربية، وإذا كانت الصحف الجزائرية الناطقة باللغة الفرنسية قد ظهرت عقب الحرب العالمية متأثرة بشخصية الامير خالد وبنشاط جماعة النخبة ومن هذه الصحف نذكر (الأقدام 1919 – 1923) و(صوت البسطاء 1922 – 1939) و(التقدم 1923 – 1931) فإن الصحافة الجزائرية الناطقة

[1] ينظر: مرتاض عبد المالك: أدب المقاومة الوطنية في الجزائر ج1، ص ص 52-53.

[2] عبد الرحمن عواطف: الصحافة العربية في الجزائر، دراسة تحليلية لصحافة الثورة الجزائرية 1954-1962، م،و،ك، الجزائر 1985 – ص33.

باللغة العربية قد تميزت بالتعدد وسرعة التوقف ومن هذه الصحف نذكر (النجاح 1919) و(الشهاب 1925) و(البلاغ الجزائري).[1]

لقد أكد "مرتاض عبد المالك" على "أن هيمنة الإعلام في التعريف بالقضية الوطنية، والتمكين لها في نفوس الوطنيين الجزائريين لحنوا إلى أهمية دور الإعلام في مقاومة الاحتلال الفرنسي بالكلمة والرأي والفكرة والموقف فعمدوا إلى إصدار صحف كثيرة معظمها باللغة العربية، فكانت مقاومتهم الفكرية مزدوجة: التوكيد على أن اللغة العربية هي اللغة الوطنية للشعب الجزائري لا لغة المحتل الفرنسية من وجهة، لقد بذلت الصحافة وعلى أن الجزائريين لم يموتوا ولم ينتهوا وهم مزعمون على مقاومة الاحتلال بكل الوسائل التي يمتلكون من وجهة أخرى.[2]

الجزائرية مجهودات جبارة في تحصين المواجهة السياسية والثقافية ضد الاستعمار، فلقد اضطلعت الصحف العربية بمهمة "خلق ثقافة وطنية باللغة العربية باعتبارها الوسيلة الوحيدة لاستعادة الشخصية الجزائرية، وبينما كانت الصحف الجزائرية الناطقة بالفرنسية تركز اهتمامها على مشاكل التطور الفكري والسياسي للمجتمع الجزائري"[3].

لقد أدركت الإدارة الفرنسية ما للصحافة من أثر في نهضة الشعب الجزائري فقاومتها علانية وحاصرتها بالمراقبة والمنع والمصادرة فما تكاد الصحيفة تمنع من الصدور حتى تسارع هيئة تحريرها إلى بعثها من جديد بعنوان مغاير في لعبة شد ود بين هذه الصحيفة أو تلك مع الاستعمار.

---

[1] مرتاض عبد المالك: ادب المقاومة الوطنية في الجزائر، ج2 1830-1962، ط1، منشورات المركز الوطني للدراسات والبحث في الحركة الوطنية وثورة أول نوفمبر 1954، 2003، ص203

[2] عبد الرحمن عواطف: الصحافة العربية في الجزائر، ص 42

[3] المرجع السابق، ص43.

3- النوادي والجمعيات والمنظمات: يذكر سعد الله ابو "القاسم"[1] أن من بين المنظمات الثقافية التي ساهمت في النهضة الجزائرية الجمعية التوفيقية وقد أنشئت هذه الجمعية سنة "1908" ثم أعادت النخبة تنظيمها سنة 1911 برئاسة الدكتور ابن التهامي.

ازدهار الفنون: لقد شكلت الفنون الجزائرية بمختلف أنواعها البعد العميق للمقاومة الثقافية للاستعمار، فبواسطة هذه الفنون تم التعبير عن تمسك الجزائري بكينونته ووجوده وشخصيته، فكان الفن مرآة عاكسة وخطا منيعا لرفض الاستعمار ومقاومته وسواء كان هذا الفن قصيدة – مقالة، مسرحية، فإن حضور المقاومة جلي في كل تلك الإبداعات الفنية إذ يذكر "سعد الله أبو القاسم" هذه الحقيقة فيقول "كما ساهم الشعر والأدب الشعبي، والرسم، والموسيقى والمسرح أيضا في النهضة الثقافية ...، وقد ساهمت عائلة راسم في حقل الرسم، مع التركيز على الحوادث التاريخية والحياة الاجتماعية، كما أن جماعة من الجزائريين قد خلقت مسرحا وطنيا[2]، لقد قاوم الإبداع الفني الجزائري الاستعمار بتعدد أنواع تلك الفنون وأشكالها المتاحة والمعروفة لدى الجزائري في ذلك الوقت وسواء كان ذلك الفن راسخا في المجتمع، او مستحدثا بفعل حركة التثاقف مع الحضارة الأوروبية مثل فن المسرح الذي ارتبطت تلك الانتاجات الفنية الجزائرية بفضاء المقاومة ولقد أشار "خرفي صالح" وركز على أهمية الفن الناطق بالحرف العربي مبينا معاناته في قوله "لقد كان الفن العربي المقاوم في الجزائر المستعمرة لا يكاد يرى النور حتى تلتهمه النار"[3].

[1] ينظر سعد الله أبو القاسم: الحركة الوطنية الجزائرية، ج2، 1900-193، ص137 وما بعدها.

[2] سعد الله أبو القاسم: الحركة الوطنية الجزائرية، ج2، 1900-1930، ص144.

[3] خرفي صالح: شعر المقاومة الجزائرية، ش، و، ن، ت، الجزائر، ت، ص6

الفصل الثاني

أ- مراحل تطور المسرح الجزائري

ب- المسرح الجزائري وإشكالية اللغة

ج- النص المسرحي الجزائري استلهام للتاريخ (قبل الثورة)

د- النص المسرحي الجزائري أثناء الثورة

هـ-المسرحية الشعرية في الادب الجزائري

مراحل تطور المسرح الجزائري قبل الثورة التحريرية :

لقد مر المسرح الجزائري بعدة مراحل قبل الثورة التحريرية و أثنائها كما أن منذ تأسيسه سنة 1926 تجد بان التزامه بالقضية الوطنية و دفاعه عنها ووعي الفنانين و المسرحيين الجزائريين بأهمية المسرح كوسيلة نضال و مقاومة للاستعمار سيتم عبر المراحل و قد أمكن صدها كما يلي :

المرحلة الأولى : (**1926–1932**) ابتداء من 1926 ظهرا أقطاب في المسرح الجزائري دفعوا به خطوات عملاقة منهم سلالي علي الذي كتب مسرحية حجا و التي ارتبط فيها بالتراث العربي وتعد أول مسرحية فهيمها الشعب الجزائري و تذوقها كما قال عبد المالك مرتاض[1] كما أن هذه المرحلة تشكل البداية الفعلية للمسرح الجزائري ، وذلك كفن قائم بذاته وفق القواعد الخاصة بالفن الرابع إذ تم الاعتماد فيها على أسلوب الفكاهة و السكاتشات و التي برع فيها كل من علالو– و دحمون ورشيد قسنطيني و تفوقوا في هذا النمط الشعبي[2].

عالج المسرح الجزائري بعض المواضيع الاجتماعية أفكان بمثابة نقد لبعض العادات السيئة كأهمية النساء و سرعة تأثرهم بالحضارة الأوروبية و الزواج و الطلاق و الإدمان على الكحول و المخدرات [3] و ظهر محي الدين بشطارزي الذي كتب أعماله باللغة العامية لاعتقاده أنها اقرب لهم الجمهور و كان يطمح لهدف وحيد و هو الرفع المعنوي و الأخلاقي للمسلمين و محاربة [4] الآفات الاجتماعية و تأكيد الهوية الثقافية الإسلامية العربية

[1] ينظر برزوق مذكور : الخطاب في المسرح الجزائري بين جمالية التلقي و ظاهرة الابداع أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في الفنون الدرامية ، إشراف الاستاذ أحمد حمومي جامعة أحمد بن بلة وهران 2015/2014 ص 142

[2] عز الدين جلاوجي ، النص المسرحي في الادب الجزائري ، ص 28

[3] عز الذين جلاوبي ، النص المسرحي في الادب الجزائري عاصمة الثقافة العربية العربية ص28

[4] عبد القادر مرتاص فنون النشر الادابي في الجزائر ، ديوان المطبوعات الجامعية (د.ط) ، الجزائر ، 1983 ص 197

المسرح الجزائري لم يكن بعيدا عن السياسة و الالتزام بالمطالب التي كانت تطرحها الحركة الوطنية ، بل كانت السياسة تعالج داخل مضامين المسرحيات ، فتتم التلميحات بمكافحة الاستعمار الفرنسي عبر اللغة و الحركات [1]

ارتبط المسرح الجزائري منذ نشأته بفضاء العرض ، فكان مسرحا يبني سلطة الجمهور و يبلي حاجياته و اهتماماته فهو مسرح متأثر بالمذهب الواقعي من حيث اختيار الموضوعات القريبة [2].

فمسرحية "النائم المستيقظ" التي قدمت عرضها الأولى في 23 مارس 1927 عالجت موضوع الزواج بالاجنيات ، فرغم طابع المسرحية كانت التحذير من الزواج بالأجنبيات (الفرنسيات) و مخاطرة على الشخصية الجزائرية من المسخ[3]

المرحلة الثانية : 1932-1939

نزلت الفرق المسرحية إلى أعماق الواقع الجزائري مستلهمة منه موضوعات لعروضها ، فلمع رشيد القسنطيني الذي اهتم منه بالنضال السياسي في مسرحياته وابرز تاريخ و هوية الشعب الجزائري [4] كما ساهمت هذه المرحلة في نضج المسرح الجزائري و اندماجه في المسار النضالي للحركة الوطنية و تبنية لمطالبها قدم باشطارزي مسرحية فاقوا عام 1934 و التي من خلالها دشن نمطا جديد في مجال الإبداع المسرحي[5] وفي هاته الفترة بالذات نشطت العديد من الجمعيات و النوادي الثقافية و التي ساهمت في تطور المسرح الجزائري ومن بينها جمعية العلماء

[1] المرجع السابق ص 42

[2] احسن ثليلاي ، المسرح الجزائري و الثورة التحريرية ص 126

[3] ادريس قرقوة ، التراث في المسرح الجزائري ، دراسة في الاشكال و المضامين ، مكتبة ارشاد للطابعة و النشر و التوزيع (د ، ط) ج1 الجزائر ، 2009 ، ص 70

[4] صالح قسيس ، الخطاب المسرحي الجزائري المعاصر ، دراسة بنيوية ، مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستر في الادب الحديث ،قسم اللغة العربية و آدابها ، اشراف الاستاذ معمر حجيج ، جامعة الحاج لخضر باتنة 2007-2008 – ص 19

[5] بيو ض أحمد ، المسرح الجزائري 1926-1989 نشأته و تطوره – ص 39

المسلمين الجزائريين حيث اهتمت هذه الجمعية بالمسرح منذ تأسيسها في ماي 1931 و جعلت منه و سيله لنشرها تعاليمها [1].

علمت جمعية العلماء المسلمين على تحفيز الكتاب الأعضاء في الجمعية للاهتمام بالكتابة المسرحية أمثال أحمد توفيق المدني ومحمد العيدا ل خليفة و أحمد رضا حوحو و قد ركزت على المواضيع التاريخية و الدينية بغية الحفاظ على هوية الشعب الجزائري وتم تأسيس العديد من الفرق المسرحية على مستوى المدارس الحرة التابعة لها مثل مدرسة الفلاح و مدرسة دار الحديث بتلمسان[2].

كان زعماء الإصلاح أسرع الناس الذين دعوا للاقتداء بالسلف الصالح من المسلمين الذين جاهدوا في سبيل نصرة الإسلام ، وهذه دعوة إيقاظ للحس و الشعور لمحاربة الاستعمار الفرنسي لان الأفكار الدينية لعبت دورا بارزا في سبيل نشر الوعي ، و انتشال المجتمع الجزائري من مخالب السياسة الاستعمارية [3] ،وظهرت العديد من المسرحيات الشعرية و النثرية في هذا المجال و خاصة ما بين 1937و 1939 و مثلث حوالي خمس عشر مسرحية بين مدرسية و غيرها و كانت تعالج في معظمها موضوعات دينية و تاريخية و اجتماعية [4]

تنوعت المسرحيات الجزائرية و تعددت مجالاتها منها ما هو تاريخي ، و منها ما هو إصلاحي و اجتماعي و غيرها ، كانت تمثل في المدارس و تعرض في المؤسسات التعليمة خاصة في الأعياد و المناسبات الدينية ، كعيد المولد و عيد عاشوراء وقدوم رمضان و الهجرة النبوية ..... و تجد من أمثلة هذه المسرحيات : (المولد و الهجرة النبوية) لعبد الرحمان الجيلالي و (بلال) لمحمد العيد ال خليفة و التي تعد اول مسرحية شعرية في الجزائر [5] و التي يقول عنها الدكتور ابو العيد دودو نقطة تحول في تاريخ المسرح الجزائري لا لأنها اول عمل شعري متكامل في

[1] صالح لمباركية ، المسرح في الجزائر ، دار بهاء الدين للنشر و التوزيع ط 2 ، الجزائر ، 2007 ص 147

[2] بيوض أحمد ، المسرح الجزائري 1926-1989 نشأته و تطوره مرجع سابق ،ص 51

3صالحلمباركية ، المسرح في الجزائر ، داربها للنشر و التوزيع ، ط 2 الجزائر 2007، ص 150

[4]ابو قاسم سعد الله ، تاريخ الجزائر الثقافي 1830-1954 دار العرب الاسلامي ، ط 1 ، بيروت لبنان ج 5 1998، ص 427

[5]احسن ثليلاني، المسرح الجزائري و الثورة التحريرية ، عاصمة الثقافة العربية ،2007،ص 76

المجال فحسب ، و انما لأنها قد عبرت ايضا عن اتجاه جديد تجلى في مضمونها التاريخي الى جانب الناحية الدينية و التربوية [1] ومسرحية (اذان الفجر) لأحمد عامر و بطل قريش لمحمد الطاهر فضلا و تجد ان هذه المسرحيات اغلبها كتبت بلغة العربية الفصحى و ذلك لأجل الحفاظ على اللغة العربية من الجهة و من اجل اذكاء الوعي الديني في نفوس الجزائريين من جهة اخرى [2]

المرحلة الثالثة: 1939-1946

شهدت هذه المرحلة اندلا ع الحرب العالمية الثانية فشددت فرنسا الخناق على الجزائريين فكانت بداية مرحلة صعبة بالنسبة للمسرح الجزائري وعملت فرنسا على الحد من الحريات العامة و تحل الاحزاب الوطنية مثل حزب الشعب وهذا ما اثر سلبا على النشاط المسرحي [3] وزاد نشاط المسرح الاذاعي الذي كان دعائيا و تباطا نشاط الحركة الوطنية الجزائرية ، حيث توجه الاهتمام بصفة خاصة للحرب النفسية و الاجواء المكهربة التي سبقت اندلا ع الحرب العالمية الثانية ويمكن تقسيم هذه المرحلة التي اتسمت بالكثير من الجولات المسرحية عبر الوطن الى فترتين [4]هما :

أ- الفترة الاولى (1939-1942)

وقد تميزت بعضها المرحلة بالنشاط حيث تم تقديم عدة مسرحيات بعضها منتج و بعضها الاخر مقتبس اما عن الادب العربي .

مثل : امرؤ القيس لناصر الدين العاصمي[5] اوعن الادب الفرنسي .

مثل المشحاح و التي اقتبسها باشطارزي عن موليير .

---

[1] عبد الله الركيبي تطور النثر الجزائري ص 260

[2] صالح لمباركية ، المسرح في الجزائر ، داربها للنشر و التوزيع سنة 2007 ص 40

[3] من التمدن الى التحضير في المسرح الجزائري المعاصر ، فعاليات الايام المسرحية لمدينة الجزائر ، المسرح و المدينة من 13 الى 15 فبراير 2006 ، فنون و ثقافة ، الجزائر ، ص 111

[4] احسن ثليلاني ، المسرح الجزائري و الثورة التحريرية ص 48

[5] المرجع السابق ص 63

ب- الفترة الثانية : (1943-1946)

تميزت هذه الفترة بالركود و جمود الحركة المسرحية ابتداء من ديسمبر 1942 إلى مارس 1943 فقد أدى دخول الحلفاء الجزائر إلى توقف النشاط المسرحي بشكل تام ولم يستأنف الابتداء من 23 فبراير 1943 فعرضت مسرحية "ولد الليل" و أعقبتها أربع مسرحيات ذات طابع جماعي و هي "الأثرياء الجدد في السوق السوداء"[1] .

وتعتمد لغة المسرح الجزائري في هذه المرحلة بالذات على العامية المحلية لان السلطات الاستعمارية منعت استعمال اللغة العربية الفصحى لذلك عمد هذا المسرح المحلي إلى الدفاع عن الهوية الجزائرية . و الخوض في النضال السياسي بغية التحرر من الاستعمار الفرنسي [2] كما عرف المسرح الجزائري في مسار تطوره إحداثا ذات أهمية بحيث فقد العديد من رجالاته حيث توفى كل من سعد الله إبراهيم و المعروف بدحمون سنة 1942 ورشيد قسنطيني سنة 1944 و محمد رضا المنصالي سنة 1945 و اعتزل العديد من الفنانين للفن الرابع أمثال ماري سوزان و سلالي علي [3] وظهر العديد من الفنانين الكوميدين و المؤلفين المسرحين أمثال محمد التوري و مصطفى بديع و عبد الحليم رايس و حسان حساني [4].

المرحلة الرابعة: 1947 – 1955: بعد سنة 1945 شهد المسرح الجزائري استقرارا نسبيا وذلك من خلال تأسيس فرق رسمية، فظهرت بذلك مسرحيات فصيحة ل: "الناشئة المهاجرة" لمحمد الصالح رمضان و "حنبعل" لأحمد توفيق المدني، كما تعد هذه المرحلة بداية لفترة الازدهار والانتعاش للمسرح الجزائري، ذلك أن 1946 تاريخ محدد لفترة الازدهار التي عاشها المسرح العربي بالجزائر[5] حيث أسس رضا حاج حمو فرقة مسرح الغد عام 1946 ونجد أيضا رضا حوحو يريد جمعية المزهر القسنطيني للموسيقى والتمثيل والتي تأسست سنة 1948

[1] ينظر احمد بيوض ، المسرح الجزائري ، نشاته و تطوره ص 103.107

[2] جميل الحمداوي ، المسرح الجزائري بين الامس و اليوم ص 8

[3] مذكرات معي الدين بشطارزي ص 391

[4] المرجع نفسه ص 392

[5] فضلاء محمد الطاهر، المسرح تاريخا ونضالا، مرجع سابق ص ص 276-277.

وعرض من خلالها الكثير من المسرحيات له حيث كان حوحو رضا يهدف من خلالها على إيقاظ الشعب الجزائري وبث روح الوطنية، فظهرت مسرحيات تاريخية أخرى هي "يوغرطة" لعبد الرحمان ماضوي و"الخنساء" لمحمد صالح رمضان و"عنبسة" لأحمد رضا حوحو وغيرها، بحيث يلاحظ في هذه المرحة شيوع المسرح التاريخي وهذه المسرحيات كلها كتبت قبل ثورة التحرير.[1]

وجد المسرح الجزائري مخزونا لا ينفذ يحقق من خلاله عدة غايات، تأتي على رأسها الغايات السياسية في مقاومة الاستعمار وذلك بحكم ظروف القهر الاستعماري[2]

عمد المسرح الجزائري لتوظيف التاريخ الديني والإسلامي لتحقيق غايات سياسية تنسجم مع روح المقاومة الوطنية للاستعمار الفرنسي، فهذه المسرحيات الدينية والتاريخية لبعض المواقف القومية والتي تدعو إلى الفخر والاعتزاز.[3]

المرحلة الخامسة: 1956 -1962: رافقت هذه المرحلة اندلا ع الثورة، فكانت مهمة المسرح الجزائري محصورة في الدعاية للثورة داخل وخارج الجزائر لنشر الواقع الحقيقي الذي يعيشه الجزائريون فظهرت مسرحيات تستلهم قيم الثورة منها "نحو النور" لحميد رايس و"الخالدون" و"دم الأحرار" لمصطفى كاتب ومعظم هذه المسرحيات كان موضوعها يصب في ميدان الثورة دعما للثورة التحريرية.[4]

وكأن الغاية الكبرى من توظيف التراث التاريخي والديني هو الدعوة للثورة حتى إذا ما اندلعت في أول نوفمبر 1954 لاحظنا اختفاء المسرحية التاريخية، وكأنما كتابها ومبدعيها قد اطمأنوا إلى تحقيق الغاية من كتابها[5]، وعليه فإن المسرحية التاريخية والدينية أسهمت في تطور المسرح الجزائري رغم قلة الانتاج في هذا المضمار كما

[1] ينظر ز الدين جلاوجي: النص المسرحي في الأدب الجزائري ص 44-45.
[2] أحسن ثليلاني، المسرح الجزائري الثورة التحريرية، ص 105.
[3] المرجع نفسه ص 101
[4] ينظر عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري ص 46.
[5] أحسن ثليلاني، المرجع السابق ص 106.

أسهمت في تطور المشاعر الوطنية ودعوة الشعب بواسطتها للثورة والتحرر في هيمنة الحكم الاستعماري ولذلك قامت بوظيفتين مهمتين ألا وهما الوظيفة الأدبية والسياسية.[1]

فمن خلال المراحل السابقة التي مر بها المسرح الجزائري يمكننا أن نستنتج بأن المسرح تأخر ظهوره في الجزائر وهذا راجع إلى السياسة الاستعمارية والتي حاولت طمس الهوية الجزائرية بشتى الطرق عن طريق يستهدف اللغة والدين وهذا ما جعل الأدباء يخوضون في مجال المسرح للدفاع عنها بكل الوسائل.

ولهذا نشط المسرح الشعبي والديني والتاريخي فكان التراث عاملا أساسيا لإذكاء الوعي في الشخصية الوطنية الجزائرية، لكن مع كل هذا كان المسرح ضعيف المردود وهذا يعود إلى تهميشه وعدم الاهتمام به حتى وأن معظم النصوص المسرحية المأخوذة من التاريخ الإسلامي ضاعت لعدم اهتمام أصحابها بالتوثيق، عدا البعض منها والتي نجت من الضياع وحفظت من طرف المهتمين بالمسرح.

المسرح الجزائري وإشكالية اللغة:

إذا أردنا أن نناقش مشكلة اللغة بين عاميها وفصيحها لا بد أن نرجع إلى الجذور الأولى للمشكلة إذا اعتبرت مشكلة في الأساس، لأن الشعوب البدائية وحدها لا تعاني من ازدواجية اللغة، فالمسافة لديها بين الحس والعقل تنعدم أو تكاد تنعدم، عكس الأمم المتدنية التي تختلف فيها لغة الحكي عن لغة الكتابة كثيرا أو قليلا، إنها لا تكتب كما تحكي ولا تحكي كما تكتب.[2]

إن أول من قام بترجمة مسرحية "البخيل" للأديب الفرنسي مولبير هو مارون النقاش عام 1848 واضطر يوم ذاك لاستخدام أكثر من لغة في العمل الأدبي الواحد، فزاوج بين الفصحى والعامية.[3]

[1] عبد الله الركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث، ص272.
[2] غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث ص 658
[3] المرجع نفسه ص138.

أ- الداعون إلى العامية:

لعله من المفيد أن نشير إلى أن المحاولات الأولى لنشأة المسرح الجزائري قد استعملت اللغة العربية الفصحى أداة في الحوار هذا ما لاحظه المهتمون بالمسرح في العروض التي قدمتها الفرق العربية الزائرة.[1]

كانت اللغة في مثل ذلك الوضع الجزائري غاية تعطي الهوية مدلولها والشخصية كيانها ووجودها، لكن ذلك الطموح في الانطلاق بتأسيس مسرح جزائري يستعمل اللغة العربية الفصحى كان يحتاج إلى الكثير من الواقعية.[2]

يقول علالو عن اختياره اللهجة الشعبية في مسرحية "جحا" (كنت أكتب باللغة الدارجة المفهومة من الجميع ولكن لا أقصد اللغة السوقية الرديئة فهي لغة عربية ملحونة ولكنها منتقاة)[3]، ثم يضيف في سياق دفاعه عن صلاحية اللهجة الشعبية للفن فيقول: (الفن ليس هو الكلام أو اللغة، الفن هو نقل الحياة إلى المسرح، إن اللوحة الفنية المبهرة ليست كلاما وكذلك المسرح)[4].

فرواد المسرح الجزائري كانوا بمواجهة واقع ثقافي فرضته الظروف التاريخية، ما جعل "الجهل والأمية يحتمان على المسرحي أن يلجأ إلى اللغة العامية كأداة للتعبير إذا ما أراد أن يخاطب مثل ذلك المجتمع وإذا ما أراد أن يوجه مثل ذلك الجمهور"[5].

لقد فشلت التجربة المسرحية التي راهنت على استعمال الفصحى وتوفق النشاط المسرحي الجزائري طيلة سنة 1925 وكان يمكن أن تخسر الجزائر فرصة نشوء المسرح لولا مبادرة بعض الرواد أن للظاهرة المسرحية شرط

[1] ابن أبي شنب، سعد الدين: المسرح العربي لمدينة الجزائر، مجلة الثقافة، ع55، ص31.
[2] ابن ابي شنب سعد الدين: "المسرح العربي لمدينة الجزائر" مجلة الثقافة، ع55، ص31
[3] سلابي، علي: شروق المسرح الجزائري، ص08.
[4] المرجع نفسه ص 10.
[5] بوكروح مخلوف: التلقي والمشاهدة في المسرح، مطبعة مؤسسة فنون وثقافة الجزائر، 04 ص ص 24-25.

آخر إضافة إلى شرط العرض وهو الجمهور والذي لا تقتصر مهمته على عملية المشاهدة فقط بل تتعداه إلى صياغة التفاعل بينه وبين ما يعرض أمامه فوق المنصة.[1]

وهؤلاء الرواد رفضوا القعود وانتظار السنوات الطوال حتى يحقق النشاط التعليمي العربي الذي تطور فيما بعد على يد جمعية العلماء المسلمين خاصة منذ تأسيسها سنة 1931، فيعطيهم جمهورا يفهم الفصحى ويستبغيها لقد بادروا لاستعمال ما هو موجود لديهم من لهجة شعبية فوظفها واستطاعوا السمو بها لمستوى الإبداع الفني.[2]

تجلت المقاومة الوطنية في استعمال اللهجة الشعبية باعتبار أنها لسان عموم الجزائريين من جهة وباعتبارها حاملة لشخصياتهم وثقافتهم الشعبية وعاكسة لذواتهم وصور وجودهم من جهة أخرى وقد اتخذ المسرح الجزائري حصنا منيعا يكرس الاختلاف والقطيعة من لغة الاستعمار وثقافته.[3]

لقد استطاع رواد المسرح الجزائري خاصة علالو وقسنطيني وباشطارزي استعمال خطاب مسرحي شعبي قريب من اللغة العربية الفصحى، يكاد يخلو تماما من الكلمات الفرنسية غني بالعبارات الشعبية الزاخرة بالحكم والأمثال الشعبية وكمثال على ذلك هوا المقطع من سكاتش "علي النبي" لقسنطيني في شكل حوار بين "الزوجة" و"رشيد"[4].

الزوجة: يعزيك بوه، منين خرجت؟

رشيد: هذا الشيء كامل على النيف اللي يحب يوخذني غير يعمل بروصة ويشكرني.

الزوجة: واش صرالك؟

[1] بوكروح مخلوف: التلقي والمشاهدة في المسرح، مطبعة مؤسسة فنون وثقافة الجزائر، 04 ص 26.
[2] جغلول عبد القادر، الاستعمار والصراعات الثقافية في الجزائر، ص 117.
[3] جغلول عبد القادر: الاستعمار والصراعات الثقافية في الجزائر ص120.
[4] قسنطيني رشيد: 25 مسرحية ونصوصا أخرى، ص ص 78-79.

رشيد: ساعات لما يطلقني، وأنا بالكيف ألماش، على النيف نحكي لك أش اللي بيا واش خلى معيشتي مهرية أنا ما الي بعت ملاكي على رجولية، وباقي رايح فالتكليف على النيف.

نلاحظ في هذا المقطع عدة جوانب جمالية في هذه اللغة الشعبية، فهي معبرة على المعنى فكلمة "النيف" تحيلنا إلى قيمة الأنفة وما تتضمنه من معاني الكرامة والتحدي، إن مثل هاته اللغة الشعبية نجدها أيضا في مسرحيات باشطرزي[1] وكمثال على ذلك هذا المقتطف من مسرحيته " ماينفع غير الصح" ذات المضمون الاجتماعي وقد عرضت سنة 1938 وهي تبرز أن التظاهر سرعان ما ينكشف صاحبه.

علال: خليني نشوف بابا ونتهلى فيه.

السكرتير: أرتاح يا سيدي شوفه، هاني أهنا نستنى.

علال: خليني مع بابا وحدي، بلاك عندي كلام نتكلمومعاه وما نحبش تسمعو

السكرتير: الكلام اللي ما تحبش نسمعوا راني عارفه كامل غير ما تخبيهش، ثقوله بللي أنت عالم بلي أنت منجم أطبيب قاري في جامع الأزهر إلى آخره، أسمع أنا ما نخليكم وحدكم، حتليوريلي كاش كرامات إلى طبيب يداويني ولا عالم يقولي أشنه هو حرام في ديني ولا منجم يقول لي أشحال مسافة نجم ثرية وكوكب القطبي ونخلص وناخذ ديني"[2].

إن هذا المقتطف يعطي صورة عن ملامح اللغة الشعبية التي استعملها المسرح الجزائري، فهي لغة فنية تسمو كثيرا عن اللغة السوقية وتنزل قليلا عن مستوى الفصحى، فكانت لغة وسطية مناسبة للمقتضيات الدرامية ومفهومة جدا من طرف الجمهور.[3]

إن الباحث في تاريخ المسرح العامي ليجد نفسه أمام تراث ضخم من المسرحيات والسكاتشات تناولت بالمعالجة مواضيع اجتماعية و سياسية بشجاعة تعكس حيوية هذا المسرح والذي لم يكتف باختيار العامية كلغة

1باشطرزي محي الدين: ما ينفع غير الصح، ص 23.

2المرجع السابق ص 24.

3 ينظر سعد الله أبو القاسم: تاريخ الجزائر الثقافي، ج8 ص 449 وما بعدها.

للحوار بل أقحم العنصر النسوي في التمثيل، ممثلا في ماري سوزن التي رافقت رشيد قسنطيني في الكثير من مسرحياته وعائشة عجوري المعروفة بأم كلثوم مم جعله يتعرض لهجوم قوي من قبل الصحافة العربية[1]، لأنه مكتوب بالعامية "اللهجة المنسوخة".

الداعون إلى الفصحى: وهناك فريق آخر دعا إلى الالتزام بفصاحة اللغة المسرحية لما تمتاز به من ثراء وتنوع، يقول نجيب محفوظ "فاللغة العامية حركة رجعية والعربية حركة تقدمية فاللغة العامية انحصار وتضييق وانطواء الذات لا يناسب العصر الحديث الذي ينزع للتوسع والتكتل".[2]

سعى الاستعمار الفرنسي لإبادة مقومات الشخصية الجزائرية ومنها محاولته قتل اللغة العربية ويشرح دبوز علي محمد هذه المحاولة فيقول (وكان الفرنسيين يوقنون بأن اللغة العربية هي أساس الدين، وصلة الجزائريين لأمجادهم وأجدادهم وبالعالم الإسلامي كله، فحاربوها بكل وسيلة وعدوها لغة اجنبية.[3]

لقد ربط الكثير من الباحثين والنقاد ظهور المسرح المستعمل للغة العربية الفصحى بزيارة جورج أبيض للجزائر سنة 1911، لكن الحقيقة خلاف ذلك حيث أن الجمعيات الثقافية والنوادي والفرق والتي تأسست في مطلع القرن العشرين[4]، اي قبل الزيارة، قد قدمت العديد من المسرحيات والتمثيليات وكمثال على ذلك الجمعيات الثلاث التي أسسها الأمير خالد، بعد عودته من باريس في سنة 1911.

إن التمثيل باللغة الفصحى، قد حظي بإقبال كبير ابتداء من الثلاثينيات، نتيجة تقدم الحركة الوطنية والاعتزاز باللغة، ولكثرة المدارس العربية التي أنشأتها جمعية العلماء والتشجيع عليها.[5]

[1] لمباركية صالح: المسرح في الجزائر، النشأة والرواد والنصوص حتى سنة 1972، ص79.
[2] يوسف الشاروني: دراسات ادبية، ص 168.
[3] دبوز محمد علي، نهضة الجزائر الحديثة وثورتها المباركة، ج1، ص 25.
[4] لمباركية صالح: المسرح في الجزائر، النشأة والرواد والنصوص حتى عام 1972، ص37.
[5] سعد الله أبو القاسم: تاريخ الجزائر الثقافي، ج5، ص 427.

يتبين من هذا أن المسرح الفصيح قد نشط وتطور بعد أن أوجد لنفسه جمهورا فانكب الكتاب يبدعون النصوص لتمثلها الفرق المدرسية بل ظهرت فرق مسرحية تنتصر فقط للمسرح الفصيح وقد تزعم هذا الاتجاه محمد الظاهر فضلاء والذي أسس فرقة تحترف التمثيل بالفصحى لا غير، أطلق عليها (فرقة هواة المسرح للتمثيل العربي)[1].

النص المسرحي الجزائري استلهام للتاريخ (قبل الثورة)

- إذا ظهرت مسرحيتان غير تاريخيتين هما "رواية الثلاثة" لصاحبها محمد البشير الابراهيمي سنة (1941م)[2] ومسرحية "امرأة الأب" لأحمد بن دياب سنة (1952م)[3]، ومسرحية ثالثة لاستهداف التاريخ أصلا رغم أنها منه وهي "الحذاء الملعون" لجلول بدوي سنة (1953م)[4]، فإنه قد ظهرت مسرحية تاريخية أخرى هي "يوغرطة" لمؤلفها عبد الرحمان ماضوي والذي أكد بأنه كتبها سنة (1952م).[5]

يمكن أن نلاحظ هنا شيوع المسرح التاريخي (الناشئة المهاجرة، الخنساء، حنبعل، عنبسة، المولد، ضيع البرامكة، يوغرطة، بلال).

هاته المسرحيات كلها كتبت قبل الثورة التحريرية ، لأن الكتاب أنذاك كانوا يرمون لغاية محددة هي تنبيه الجماهير في الجزائر لكي يلموا بماضي الأجداد وبطولاتهم وأعمالهم العظيمة والتذكير بها.[6]

الثورة التحريرية تؤلف نصها المسرحي (أثناء الثورة)

كانت البدايات الأولى للمسرح الجزائري تدخل في ما يسمى بالأشكال البدائية التي عرفت في العالم، مثل عرائس الكراكوز أو خيال الظل وحفلات الذكر في مراكز الطرق الصوفية مما يعتمد فيها الحركة والإشارة وعلى

[1] مرتاض عبد المالك فنون النثر الأدبي في الجزائر 1931 – ص ص 203 - 204
[2] محمد مهداوي البشير الابراهيمي نضاله وآدابه، ص 202.
[3] عبد المالك مرتاض، فنون النثر الادبي في الجزائر، ص 235.
[4] المرجع نفسه ص 202
[5] المرجع نفسه ص 212.
[6] المرجع نفسه ص 205.

تمثيل بعض المشاعر وخاصة ما يتصل بالدين، حيث يذكر محمد منور بأن لعبة الكراكوز كانت منتشرة في مختلف أنحاء الجزائر غداة الاحتلال الفرنسي ... غير أن سلطات الاحتلال أصدرت قرارا سنة 1843 بمنع إقامة هذه العروض، لأنها كانت تحرض على الثورة وتقدم الفرنسيين بأسلوب وصورة ساخرين.[1]

أثناء الثورة اضطر المسرح الجزائري للخروج للخارج كفرنسا فتونس لإتمام رسالته النضالية، والتحول مباشرة إلى استلهام قيم الثورة، ومبادئها، وظهرت مسرحيات إلى النور منها مثلا "نحو النور" و "أولاد القصبة" لحميد رايس و"الخالدون" و "دم الأحرار" لمصطفى كاتب ولا شك ان الكثير من هذه المسرحيات قد كتب بالعربية الفصحى و بعضها كتب بالعربية العامية.[2]

وكتب ولد عبد الرحمن كاكي[3] مسرحية "دم الحب" سنة 1953م ومسرحية "الشبكة" سنة 1957م و"السفر" و"الكوخ" سنة 1958م و"القراقوز" سنة 1960.

ومعظم هذه المسرحيات كان يصب في الميدان الثوري دعما للثورة التحريرية، وتعريفا بعا وبالقضية الجزائرية وعدالتها، ومعنى ذلك أن المسرحية التاريخية قد توقفت أثناء الثورة لظروف موضوعية تتصل بالواقع الجديد الذي فرض أسلوبا معينا ومضمونا جديدا.[4]

ولكننا نأسف كل الأسف إذ أن دلك الركام الكبير من المسرحيات التي ظهرت أثناء الثورة التحريرية، وعبرت عنها بحرارة لم تصلنا نصوصها إلا القليل منها.[5]

---

[1] أحسن ثليلاني: المسرح الجزائري والثورة التحريرية، دار الساحل للكتاب (د، ط) بالجزائر، (د، ت)، ص 33.

[2] المرجع نفسه ص 36.

[3] ولد عبد الرحمان كاكي سنة 1934م بمستغانم وترعرع على أنغام الشعبي والمدح والقرقابوا وأغاني الزوايا انضم لفرقة السعدية الهاوية، ثم انشأ فرقة القاراقوز بعد ذلك وأدارها إلى غاية الاستقلال.

[4] عبد الله الركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث ص 225.

[5] المرجع نفسه ص 235.

المسرحية الشعرية في الادب الجزائري:

كان المسرح أول أمره يكتب شعرا لا نثرا، ولم يكن يدور بخلد أرسطوا مثلا ان المسرحية تكتب نثرا، بل أنه حصر الشعر في المسرحيات والملاحم[1]، وظل الأمر كذلك إلى أن ظهر في عصرنا الحديث ما يسمى بالواقعية فنفت الشعر عن المسرح وعوضته بنثر ذي طابع خاص، له خصائصه الصوتية وجوهه الموحية يقول ت، س، إليوت في مقال له في الشعر المسرحي: "لا علاقة بين الشعر والمسرحية ولكن كل شعر ينحو إلى ان يكون دراميا، وكل مسرحية تميل إلى أن تكون شعرية[2]، اما في الادب العربي فإنه كما قدر للمسرح النثري ان يبدأ على يد مارون النقاش (1817 – 1955) بالشام وذلك بأول مسرحية له بعنوان "البخيل" سنة (1848م) فقد قدر أيضا للمسرح الشعري أن يبدأ من هناك على يد خليل اليازجي بكتابة مسرحيته "المروءة والوفاء" سنة (1876م) التي لم تمثل على المسرح البيروتي إلا عام (1888م) وقد أضفى المؤلف على المسرحية غلالة شعرية جميلة اصطنعها لتصوير الانفعالات والعواطف ووصف الحوادث وصفا حيا متطورا.[3]

غير أن خليل اليازجي كان متكلفا بعيدا عن الرشاقة اللازمة في الحوار حين فرض على جميع شخصيات روايته ابياتا كاملة الوزن بدل كلمة واحدة يتطلبها الحوار وحين أنطقهم جميعا على تفاوت مراتبهم وانتماءاتهم لغة بلاغية رتيبة واحدة لا تنوع في لهجتها ...، لكم كان خليل اليازجي حقا بحاجة إلى تطويع الشعر العربي وزنا وقافية.[4]

ثم نهضت المسرحية الشعرية نهضة عملاقة على يد امير الشعراء أحمد شوقي بين سنوات (1926 – 1932م) فكانت أول محاولاته مع مسرحية "علي بيك الكبير" سنة (1893م) ثم طواها إذ وجد البيئة الثقافية العربية لا تكاد تتسع لهذه المخاطر الادبية[5]، وعلى درب شوقي سار عزيز اباضة وبعدهما جاء عبد الرحمان

[1] غنمي هلال في النقد المسرحي، ص51.
[2] المرجع نفسه ص 51
[3] محمد يوسف نجم، المسرحية في الادب العربي الحديث ص 267.
[4] ميشال عاصي، الفن والادب، ص 183.
[5] صلاح عبد الصبور، كتابة على وجه الريح، ص 13.

الشرقاوي ووثب بالمسرحية الشعرية وثبة عملاقة، بعد أن كانت عند من سبقه تقليدية كلاسيكسة باردة لا تقدم للعصر شيئا وصارت عند الشرقاوي الذي عده النقاد رائد المسرح الشعري الحديث ترتبط ارتباطا قويا واضحا متينا بالعصر فإذا وقف شوقي وأباضة عند حدود التاريخ وحرفيته، فإن الشرقاوي قد خاطب عصره بمسرحياته التاريخية.[1]

في المسرحيات الجزائرية يمكن أن نلاحظ أن حضور الشعر كان على ثلاثة اشكال:

أ– الشكل الأول: هو اعتماد المؤلف على نص شعري خارج عن مملكة إبداعه، وإنما هو من إبداع إحدى شخصيات المسرحية وغالبا ما تكون شخصية رئيسية، ومثال ذلك ما ورد في مسرحية تصيب الزنجي ومسرحية ابن زيدون وما دام أن كليهما ، نصيب وابن زيدون شاعر فإن نصوصهما قد كانت حاضرة في النص المسرحي[2].

ب– الشكل الثاني: وهو تصميم الاديب نصه المسرحي بشيء من الشعر يؤلفه هو، ويجريه هنا وهناك على لسان بعض شخصياته الرئيسية خاصة ونلحظ ذلك في مسرحية "الحذاء الملعون" وفي مسرحية "امرأة الأب".[3]

ت– الشكل الثالث: وهو سيادة الشعر على لغة الحوار فلا تأتي إلا شعرا، عندنا في هذا الباب أربعة نصوص: بلال، أبو ليوس، رواية الثلاثة، الراعي، وحكاية ثورة..[4]

[1] رجاء النقاش، مقعد صغير أمام الستار، دراسات في النقد المسرحي ص 50.
[2] عز الدين جلاوجي، النص المسرحي والثورة التريرية عاصمة الثقافة العربية، سنة 2007، ص 125.
[3] المرجع نفسه ص 126.
[4] المرجع نفسه ص 128.

الفصل الثالث
البناء الفني لمسرحية "بلال بن رباح"

و) محمد العيد آل خليفة (مولده – نشأته – أهم مؤلفاته – وفاته)

ز) الشخصيات

1) شخصيات محورية: (بلال بن رباح – أمية بن خلف).

2) شخصيات ثانوية (عقبة بن أبي معيط – عتبة بن ربيعة – الوليد بن المغيرة – ورقة بن نوفل – الكاهن – الصبيان – الصيادين).

ح) الصراع الدرامي

ط) الحوار

ي) الزمان و المكان

ك) اللغة

ل) الحبكة

م) فك العقدة

ن) البطل

محمد العيد آل خليفة : (المولد – النشأة)

هو محمد العيد بن محمد علي بن محاميد سوف المعروفين بالمناصرين من أولاد سوف ولد بعين البيضاء بتاريخ 28 أوت 1904 م الموافق ل 27 جمادى الأولى 1323 هـ بعد تلقي القران الكريم والدروس الابتدائية بمدرستها الحرة عن الشيخين محمد الكامل ابن عزوز واحمد بن ناجي[1] تعلم مبادئ العربية والإسلام , تابع دراسته إلى بسكرة ونشر في الصحف والمجلات الوطنية " صدى الصحراء " و " المنتقد" و "الشهاب " و " الإصلاح" دعي إلى العاصمة سنة 1921 م ليكلف بإدارة مدرسة الشبيبة الإسلامية الحرة مدة اثني عشر سنة[2] وفي هذه الفترة أسهم في تأسيس جمعية العلماء المسلمين الجزائريين وكان من أعضائها العاملين , ونشر الكثير من قصائده في صحف الجمعية التحق بجمعية العلماء المسلمين منذ تأسيسها وكان شعره أداة من أدواتها وسجلا لموافقتها وكتابا لتاريخها وأطلق عليه ابن باديس لقب أمير الشعراء الجزائري وقال فيه الإبراهيمي " رافق شعره النهضة الجزائرية في جميع مراحلها وله في كل نواحيها وفي كل طور من أطوارها وفي كل اثر من أثارها القصائد الفر والمقاطع الخالدة شاعر الشباب الإفريقي بلا منازع مشرف الديباجة متين التركيز فحل الأسلوب فخم الألفاظ محكم النسج متزقرق القوافي " وقال فيه شكيب ارسلان: " كلما قرأت شعرا لمحمد العيد تأخذني هزة طرب تملك عني جميع مشاعري " وهو يعتبر احد ابرز العلماء والمدرسين والشعراء الجزائريين الذين كافحوا وخدموا دينهم وأمتهم.

واصل رسالته في الوطن لدعم الثورة فألقى من جبالنا ليجد نفسه وجها لوجه أمام آلة الاحتلال , فدعاه قاضي التحقيق للتصديق على مناشير تندد بالثورة تحت طائل التهديد بالشجن فرفض رفضا قاطعا وهكذا أوقف العمل بمدرسة العرفان وأغلقت المدرسة نفسها وحولت لملحقة ثكنة عسكرية فواصل نشاطه النضالي بالمجد والساحات ليؤخذ في شهر جوان 1955 مكبلا بالسجن وبعد إطلاق سراحه عاود نشاطه من جديد حيث اقتحموا عليه منزله الفرنسي جوليان لتفرض عليه الإقامة الجبرية بمنزله ب بسكرة تحت حراسة مشددة , فظل حبيس جدران بيته طوال أيام الثورة توفي عام 1979 ومن أثاره " أنشودة الوليد " ديوان محمد العيد آل خليفة ومسرحية شعرية قصيرة " بلاد بور باح "

---

[1] محمد العيد آل خليفة , شعراء الجزائر , ديوان محمد العيد آل خليفة ص 02

[2] عز الدين جلا وجي النص المسرحي في الأدب الجزائري , الجزائر عاصمة الثقافة العربية , سنة 2007, ص 179

نبذة تاريخية عن حياة بلال بن رباح :

بلال بن رباح رضي الله عنه : هو بلال بن رباح الحبشي القرشي التيمي , مولى سيدنا أبي بكر رضي الله عنهما , وقد ذكروا في ترجمة عدة له : فهو عبد الله ويقال أبو عبد الكريم ويقال عبد الرحمان .

كان حبشيا من الأرقاء الذين يعيشون في مكة ولد فيها وأمه حمامة مولاة لبني جمح وأشهر صفة له كان مؤذن رسول الله صلى الله عليه وسلم وكان من الشابقين الأولين الذين عذبوا في الله كان من الذين اظهروا إسلامهم في وقت مبكر وعمر وسمية و صهيب والمقداد , فأما النبي صلى الله عليه وسلم فمنعهما الله بقومهما وإما الآخرون فأخذهم المشركون وألبسوهم دروع الحديد وأوقفوهم في الشمس في مكة وحملوهم على أن يقولوا الباطل , فكلهم وافقوا المشركين على ما ارادوا الا بلالا فانه هانت نفسه عليه في الله فأعطوه الولدان وجعلوا يطوفون به في شعاب مكة يسخرون منه ويعذبونه , وهو يقول أحد أحد[1] .

قال الشيخ محمد الخضري : كان بلال مملوكا لأمينة بن حلف الجمحي القرشي , فكان يجول يجعل في عنقه حبلا ويدفعه إلى الصبيان يلعبون وهو يقول احد احد لم يشغله ما هو فيه على توحيد الله وكان أمية يخرج في وقت الظهيرة في الرمضاء وهي الرمل الشديد الحرارة لو وضعت عليه قطعة من اللحم لنضجت ثم يأمر بالصخرة العظيمة فتوضع على صدره .

فمر أبو بكر يوما فقال له يا أمية إما تتقي الله في هذا المسكين , حتى متى تعذبه ؟ فأنقذه فاشتراه واعتقه , فانزل الله فيه وفي أمية سورة الليل ﴿ فأنذرتكم نارا تلظى لا يصلاها إلا الاشقى[2]﴾ أي أمية بن خلف ﴿ الذي كذب وتولى وسيجنبها الأتقى[3]﴾ أي الصديق ﴿ الذي يؤتي ماله يتزكى ﴾.

وقد روي إن النبي صلى الله عليه وسلم قال السباق ؟أربعة : أنا سابق العرب , وسلمان سابق الفرس , وبلال سابق الحبشة , وصهيب سابق الروم .

[1] نور اليقين , محمد مصطفى فهمي , 1354-1935 , ط 7 ص 46-47

[2] الاية 14-15 من سورة الليل

[3] المرجع السابق , ص 51

الدراسة الفنية لمسرحية "بلال بن رباح"

تعد مسرحية "بلال بن رباح" لمحمد العيد آل خليفة المسرحية الشعرية الأولى في الأدب الجزائري الحديث، و هي أول ظاهرة أدبية لفتت انتباه الجزائريين[1]، و تعتبر هذه المسرحية نقطة تحول في تاريخ المسرح الجزائري، لا لأنها أول عمل شعري متكامل؛ و إنما عبّرت عن اتجاه جديد لم يعرفه المسرح العربي الجزائري قبل أن تظهر هذه المسرحية الشعرية.[2]

تمثل هذه المسرحية الصّدر الأول من تاريخ إسلام الصحابي الكريم سيدنا بلال بن رباح (رضي الله عنه) مؤذن الرسول صلى الله عليه و سلم، و خازنه و أحد سادات الحبشة.[3]

جاء هذه المسرحية الشعرية في فصلين، يحتوي الفصل الأول منها على ثمانية مشاهد، و الفصل الثاني على تسعة مشاهد.[4]

هاته المسرحية لم يتم نشرها إلاّ سنة 1950م نظراً لظروف الحرب و نذرة المطابع العربية في ذلك الوقت.

لقد اهتم المسرح الجزائري التاريخي بالشخصية تركيباً و بناءً و تطوراً، و هي عماد هذا الفن، و هي أبرز السّمات الفنية في المسرح لأنها الأداة التي تعبر عن أفكار الكاتب، و لنا في هذا النص الشعري ما يلي:

أ- الشخصية: و لنا أن نقول بأن المؤلف المسرحي يستطيع أن يبدأ بشخصية من الشخصيات التي حدّدها[5] أو بحادثة قد اختلفت الشخصيات في مسرحية بلال و تعدّدت من شخصيات محورة إلى شخصيات ثانوية.

---

[1] عيسى شنوف، يهود الجزائر 2000 سنة من الوجود، دار المعرفة – الجزائر، سنة 2000، ص18.

[2] عزالدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، الجزائر عاصمة الثقافة العربية، سنة 2000، ص126.

[3] صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، دار بهاء الدين للنشر و التوزيع، ط2، سنة 2007، ص151.

[4] المرجع نفسه، ص152.

[5] صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، دار بهاء الدين للنشر و التوزيع، ص276.

1) **الشخصيات المحورية**: لهاته الشخصيات تصرفات متشابكة و معقّدة و وجودها مؤثر بشكل كبير على تطور أحداث المسرحية، فهي تلعب دور أساسي منها:

- **شخصية أمية بن خلف**: و هو رجل من أسياد قريش عُرِفَ بِالجَاهِ و حُبّ المال، فنراه متكئاً مفتخراً بِعُلُوِ حَسَبِهِ و نسبه و سيادته على قومه، و يظهر لنا من خلال الأبيات الآتية[1]:

أنا سليل الشرف أمية بن خلف

نادي كعبة الأدب يؤمه جُل العرب[2]

تجري مشاهد المسرحية في الفصل الأول من المسرحية كما هو مُوَضَّح في الإرشادات الجانبية التي حطّها المؤلف في جانب فسيح خارج بيت أمية بن خلف، و قد اقبل الليل و أرسل إليه القمر أنواره.

يظهر لنا أمية سيّداً على بلال و الآمر الناهي له و في غمرة اعتداده بنفسه يُوَجِّهُ أوامر لعبده بلال قائلاً:

أمية:

سَيَسْمَرُ الرِّجَـالُ عِنْدِي يَا بِـلَال

فَافْرِشْ لَهُمْ عَلَى الطَّرَا مَا تَنْتَقِي مِنَ الفَرَا

تَحْتَ ضِيَّاءِ القَمَرِ كَيْ يَنْعَمُوا بِالسَّمَر

وَبِانْتِشَـاقِ الطِّيبِ مِن مَرْجِنَا الخَطِيب

لَهُمْ رُفْقَتِي مُنْذُ الصِّغَرِ وَعُدَّتِي عِنْدَ الغَيْر

فَأَخُذْ مِنْهُـم جَمِيعاً وَكُنْ لَهُمْ مُطِيعاً[3]

[1] عبد المجيد شكري، فنون المسرح و الإتصال الإعلامي، دار الفكر العربي، ط1، سنة 2011، ص180.

[2] آل خليفة محمد العيد: "بلال بن رباح" سلسلة في الأدب الجزائري الحديثحر في صالح م.و.ك، الجزائر، 1986، ص6.

[3] المصدر نفسه، ص6.

من خلال هاته الأبيات نلاحظُ بأن أمية يُوَجِّهُ الأوامر لعبده بلال بإعداد مجلس السمر الذي يؤمه سراة القوم و في الوقت الذي يذهب فيه أمية لاستقبال ضيوف مجلسه.

- **شخصية بلال بن رباح:** و تدور حولها عدّة أحداث فكانت شخصية بلال مثالية في المسرحية، صوّرها الشاعر لكي يُقتدى بها، كما أن الشخصية المثالية دائماً ما يكون سلوكها نموذجياً.

هاته الشخصية كانت من العبيد المستضعفين، فحاله يشبه حال الشعب الجزائري المستضعف في الوقت الذي تَحَكَّمَ فيه المستعمر الفرنسي و الذي مارس عليه شتى أنواع التعذيب، إذا عدنا لشخصية بلال بن رباح لوجدنا مطابقة تماماً و بكل أبعادها لتلك الشخصية الدينية التاريخية للصّحابي الجليل بلال بن رباح رضي الله عنه، و الذي عانى من أوامر سيِّده أمية.[1]

نرى بلال و هو يبوح في وحدته بِضَيْقِهِ الشديد من وضعية العبودية التي يُكابدُها، و يظهر ذلك جلياً فيما صَوَّرَهُ الشاعر في الأبيات الآتية:

بلال:سمعاً لأمر الآمر ومرحباً بالزّائر[2]

هكذا تضعنا المسرحية بمواجهة شخصيتين مختلفتين تماماً أحدهما سيد مشرك و الآخر عبد مؤمن، و إذا كان شغف الأول يتمثل في الاعتداد بنفسه و الاستمتاع بالسّهر مع أصحابه فإن الشخصية الثانية بلال تكشف عن شغفه بالحرية و الخوف الشديد من افتضاح سرّ إيمانه بالرسالة المحمّدية لدى سيّده المشرك.

و في المشهد الرابع يحضر الضيوف

[1] الركيبي عبدالله: تطور النثر الجزائري الحديث، 1830-1974، ط1، المؤسسة العربية للكتاب، تونس، جامعة القاهرة، سنة 1988، ص100.

[2] محمد العيد آل خليفة: بلال بن رباح، ص11.

2) **الشخصيات الثانوية (الدينية):**

- **شخصية عقبة لن أبي معيط:** يُعتبر من وُجهاء قريش، كان خليلاً لأمية بن خلف بالإضافة إلى أن عقبة كان على صلة ببلال من خلال التاريخ الإسلامي، بحيث سبق و إن حدث بينهما نزاع.
- **شخصية عتبة بن ربيعة:** و هو أحد أصحاب أمية بن خلف و هو أحد سادة قريش و حكمائها، و هي شخصية هادئة رزينة في اتّخاذ القرار بالرّغم من كُفرِهِ.
- **شخصية النضر بن الحارث:** و هو صديق أمية منذ الصغر و أحد أعداء الإسلام و سادة قريش.
- **شخصية الوليد بن المغيرة:** من أغنى أغنياء قريش، فقبل البعثة المحمدية قام ببناء رُكن من أركان الكعبة، هذا دليل على أنه من أغنياء قريش و سيّد من أسيادها، صوّر لنا محمد العيد آل خليفة من خلال هذا البيت على أنه صديقاً لأمية، و هذا البيت يمثل لنا ذلك:

الوليد: لم يزل ناديك ظلاً.[1]

هذا البيت يُظهِر لنا متانة صداقتهما و تآمرهما على بلال، حيث قام الوليد بن المغيرة بتشجيع أمية على تعذيب بلال.

- **شخصية ورقة بن نوفل:** تظهر لنا هذه الشخصية في المسرحية مرة واحدة و تختفي، فلقد صوّر الشاعر محمد العيد آل خليفة على أنه شيخ عارف بأمور الدّين النّصراني، يتميز بسعة الإطّلاع و المعرفة.
- **شخصية الكاهن:** هو الرجل الذي له دراية بعلم المنجم.
- **الصّبيان:** و هم أولئك الذين عَادَوْ بلالاً و أنكروا عليه إسلامه، و ألحقوا الأذى به، فكانوا يرجمونه بالحجارة و يقولون له كلاما جارحاً.

[1] محمد العيد آل خليفة، بلال بن رباح، ص8.

- **الصيادين:** و هم ثلاثة من الشخصيات الفرعية كانوا مارّين إلى الصيد و في طريقهم وجدوا أنيناً فوجدوه عبداً أسيراً (بلال).

بعدما حضر كل من الوليد بن المغيرة و الناضر بن الحارث و عقبة بن أبي معيط و تبادُل أمية عبارات الترحيب معهم؛ يقوم أمية بأمر عبده بلال لإحضار خير الشّراب لهم، و بعد خروج بلال لتنفيذ الطلب يقوم عقبة بن أبي معيط بتحذير أمية من إسلام عبده المؤمن.

ب– الصراع: يعتبر الصراع جوهر الموقف الدرامي[1]، و مناضلة أو تصادم بين قوتين، و يظهر لنا هذا في المسرحية عندما أشعل النار عقبة بن أبي معيط بين العبد و سيّده في شأن إسلامه، و يتجلى ذلك في:

❖ **عقبة:** "عبد خبيث"[2]: هذه الكلمة هي المحرك الرئيسي للصراع بين القوّتين في المسرحية، حيث غيّرت مجرى الأحداث فيها، لأنه هو من قام بافتضاح العبد لسيّده و يصوِّر لنا الشاعر ذلك في الأبيات الآتية من المشهد الخامس.

عقبة: يزور محمداً سراً.

أمية: أحقّاً؟

عقبة: أجل و ينال منا بالشباب[3]

هاته الأبيات دالة على تحريض عقبة لأمية على العبد بلال.

أمية: أرأيت أرأيت ذلك؟

عقبة: نعم مراراً و إن حدق التنكُّر في الثياب.[4]

هنا استطاع عقبة بن أبي معيط إدخال الشك في أمية.

---

[1] عبدالمجيد شكري: فنون المسرح و الإتصال الإعلامي، دار الفكر العربي، ص183.

[2] محمد العيد آل خليفة: بلال بن رباح، ص9.

[3] محمد العيد آل خليفة: بلال بن رباح، ص10.

[4] المصدر نفسه، ص10.

❖ **الأزمة:**

عقبة: فكُن منه في ارتياب.[1]

نلاحظ عداوة عُقبة لبلال ظاهرة منذ بداية المسرحية من خلال المشهد الرابع في الفصل الأول، عندما عرض عليهم بلال شُرْبَ اللّبن بدلاً من الخمر، فجميعهم وقفوا إلا عقبة لم يرد و بقي صامتاً؛ لأنه كان يعلم بسرّ إسلامه، لذلك لم يُكِنَّ له الشر و الكُرْه، و قول عقبة: و إن حذق التنكُّر في الثياب يدُل على صدق و تأكيد عقبة كلامه لأمية و إن رآه تنكّر في ثياب آخر.

ج- الصراع الدرامي:

أمية: أتأتي اليوم أنك آبق

بلال أنا آبق؟

أمية مُذ صار قلبك آبق[2]

تغادرنا سرّاً و تأتي محمد و تهجوا عاداتنا و الخلائقا

و تسمع ما يتلوه فينا محمد فيغدو بما يتلوه قلبك عالقا[3]

لذا فإننا نجد بلال خالٍ من أي سلاح سوى سلاح الإيمان، فهو يواجه سيّده أمية و ضيوفه المشركين بعزيمة راسخة و إيمان صادق.

بلال: أجل سيّدي قد كان ذاك حقيقة[4].

فما كان غير الله ربّاً و خالقاً.

أمية: صبأت إذن؟

---

[1] المصدر نفسه، نفس الصفحة.

[2] محمد العيد آل خليفة، بلال بن رباح، ص11.

[3] المصدر نفسه، ص12.

[4] المصدر نفسه، ص11.

بلال:

آمنت بالله وحـده فما كان غير الله ربّاً و خالقاً

و أسلمت سرّاً مُذ عرفت محمداً و صرت مُقِرّاً بالشهادة ناطقاً.[1]

فمن خلال قول أمية لبلال صبأت هنا يُصرِّح بلال إيمانه دون تردّد، فكانت هذه اللحظة المواجهة و الإفصاح على ما في قلبه من ثم أتت ثورة أمية و رفاقه، إذ يمثل هذا الموقف اندلا ع الثورة.

أمية: غويت فَتُبْ يا عبدا!، فيرد عليه بلال.

بلال: ما أنا تائب.

نلاحظ هنا بداية التحوّل في شخصية بلال عندما كُشف أمره، فيُفكر أمية و يقول:

أمية: أتأبى وِفاقي

بلال: لن تراني مُوافقاً

فلم أر لي سوى الله حافظاً و لم أر لي سوى الله رازقاً.

فيرد عليه أمية

أمية: لك الويل من بطشي.[2]

من هنا تظهر قساوة أمية على بلال و يبدو هذا من خوف بلال و سرعة استجابته له عندما تلقى الأوامر منه.

أمية: أما تمثل لأمري[3]

هنا يُظهر أمية الغضب على سيّده بلال، كما نلتمس توضيح لعلاقة المستعمر بالشعب الذي يجب عليه أن يستجيب لما يأمر به.

❖ **صراع آخر**: لقد همّ أمية بقتل بلال، و يظهر غضب أمية ثائراً غاضباً في الابيات الآتية:

[1] محمد العيد آل خليفة: "بلال بن رباح"، ص10.

[2] المصدر نفسه، ص12.

[3] محمد العيد آل خليفة، "بلال بن رباح"،

أمية: تهيّأ سيفي اليوم أطعنك به ثرة تُبقِيك في الدّم غارقاً[1]

لكن سرعان ما استدركه عتبة و أشار عليه بأن يعرضه على كاهن لعلّ به وسواساً فيشفيه، لكن بلال يبقى على دينه رافضاً سماعه للتّعويذات التي يتلوها الكاهن، و لكن هذا لم يُحَرِّك ساكناً، مما أدى بأمية أن يقول:

أمية: خذ و العبد فغلّوه و في الرّمضاء صلّوه.[2]

د- الحوار الدرامي:

و هو من الوسائل التي يتأسس عليها البناء الدرامي و الحوار يكون بين شخصيتين أو أكثر، و هو مهم فمن خلاه يستطيع المضمون أن يعبر عن نفسه و إن كانت المواقف للأحداث بمثابة الهيكل العظمي للمسرحية، فالحوار هو اللحم و الخلايا و الشرايين و التي تساهم في ملئ هذا الهيكل العظمي، فحين توجز الحركة الدرامية عن الإنطلاق يبرز دور الحوار لإسعافها ممّ يساعد على استمرار المسرح[3].

و لقد لجأ الكتاب لتوظيف الواقعية في الحوار <<أن يجري على ألسنة الشخوص سلساً طبيعياً حتى يحس المشاهد أن ما تقوله الشخصية المسرحية هو بالضبط ما يقوله نظرائها في الحياة الحقيقية و ذلك ما امتازت به المدرسة التطبيقية، و يعتبر "أنطوان تشيكوف" من أبدَعِ الكُتَّاب في ذلك، ففي مسرحياته نرى الشخوص تبين إبانة تامة عن ذوات نفسها، و لكن دون أن تعلوا نغمتها على مستوى الكلام العادي المألوف ...>>[4]

عتبة: أرى بالعبد وسواساً و إعراض صني مُعدي

تنادي كاهن الحي و نستفتي و نستهدي

---

[1] المصدر نفسه، ص12

[2] المصدر نفسه، ص15.

[3] ينظر أحمد بلخيري: المصطلح المسرحي عند العرب، البوكيلي للطباعة و النشر، القنيطرة، ط1، سنة 1999، ص176.

[4] محمد الدالي، الأدب المسرحي المعاصر، عالم الكتب للنشر و التوزيع و الطباعة، القاهرة، ط1، 1419 هـ - 1999م، ص315.

و نستفتيه للعبد عسى يُشفيه من بعد[1].

فللحوار دور كبير في بناء المسرحية، فيجب أن يكون قصيراً قدر ما يستطيع الكاتب، لأن طوله يؤثر على قارئه[2]، و المستمع إليه فسرعان ما يتحوّل الحوار في الشخصية من شخصية مسرحية فاعلة إلى شخصية خطيب تجلده بجملها المتتالية:

الكاهن: تقدّم

بلال: قل هو الله

الكاهن: إذن فالعبد معتوه.

بلال: و ما اللاّت و العزى و إن لُذتم بها

بمغنية عنكم من الرزق ذائقاً[3]

هذا ما زاد الطين بلة و أوقع الرعب في قلوب المشركين ممّا جعلهم يلجؤون لكاهن الحي ثانية علّه يُشفي بلال ممّ أصابه من وسواس و جنون.

و يظهر هذا في المشهد الأخير من الفصل الأول.

الكاهن يعوذه بالتعويذة التالية.

الكاهن: أعد العبد بالزعزع و بالنجم إذا يلمع

و بالحية و الضفدع و بالبومة و البوه[4]

أعيد العبد بالهبهب و بالسارين في السبسب

شقعقول و شلعبب و شرنوع و شمنوه

[1] محمد العيد آل خليفة، "بلال بن رباح"، ص13.

[2] محمد مندور (د): النقد و النقاد المعاصرون، دار نهضة مصر للطباعة و النشر، 1980م، القاهرة، ص182.

[3] المصدر نفسه، ص11.

[4] محمد العيد آل خليفة، "بلال بن رباح"، ص14.

بني الشرق بني الغرب بني العجم بني العرب.[1]

هاته الأبيات جاءت بأسلوب مُتَهَكِّم جداً و كانت وِفْقَ مقولة أقرب للكوميدية الساخرة منه للمأساة تلاوة تعويذة بألفاظ غير مفهومة و مُبهمة على أسماع بلال، هاته الأبيات أشبه بمقولة (شر البلية ما يُضحك)، بحيث أن الموقف الدرامي الذي يواجهه بلال هو موقف درامي مأساوي يحاول فيه رهط من المشركين رد مسلم عن دينه، غير أن الأسلوب الذي سلكه هؤلاء الرهط في تحقيق غاياتهم لهو أسلوب يثير الضحك و التّهَكُم حتى و إن المتأمل في الموقف كَكُل و في نص التعويذة (الكاهن) لابُدّ و أن يتذكر مجالس الطرقيين و المرابطين الجزائريين في معالجة المجانين بالدروشة و الدّجل، خاصة و أن هؤلاء الطرقيين في عمومهم كانوا متعاونين مع الاستعمار في تشويه الدين و تجهيل الأمة.

هـ– الزمان و المكان:

يعتبر كلا من الزمان و المكان عنصران أساسيان في العمل المسرحي، حيث يبين بهما الكاتب الفترة الزمانية التي كتب فيها النص المسرحي و المكان الذي وقعت فيه الأحداث، إن الحركة في الزمان غير موجودة أي أنه غير موجود كفعل فزيولوجي أو هو فراغ ثابت، فالأحداث في المسرح لا تسير وفق منهاج الحياة الزماني و المكاني لان زمن العرض المسرحي محدود بوقت المتفرج و مكان العرض نفسيهما و هذه الجدلية لها أهمية كبيرة في البناء الدرامي وقتاً و مكاناً[2]، فالشاعر ذكر الزمان و المكان الذي وقعت فيه الأحداث بهدف إظهار الأوضاع المعاشة، فحوادث الفصل الثاني فتُجرى في "بطحاء محصبة" بين شعاب مكة ترمضها الشمس بأشعتها المحرقة في حر الظهيرة، حيث نرى بلال مكتوفاً و تحت التعذيب مُثقلاً بالصّخر و الصّبيان من حوله يرقُصون و يرجمونه ساخرين منه، و تبرز

[1] المصدر نفسه، ص15.

[2] يُنظر: فاروق أوهان: قياسات الزمان و المكان، البيان الرابع لجماعة المسرح و التراث العربية، أبوظبي، تاريخ النشر 2012/02/12، نقلاً عن موقع: www.alfononalijamila.com.

صورة بلال في الفصل الثاني من المشهد الأول موثوقاً ببطحاء محصبة بين شعاب مكة و يبقى تحت ثقل الصخر و لفح الشمس الحارقة، فيتعرض لسخرية الأطفال و الهزأ به، و هم يُنشدون:

الصبيان (ينشدون):

صبأت يا بن حمامة صبأت يا بن حمامة

كفرت باللاّت فاخسأ تعسا لسعيك تعساً

هنا تخلد حبساً إن لم تمل للندامة

صبأت يا بن حمامة صبأت يا بن حمامة

بن الأحابيش عان و ذق ضروب الهوان

فأنت أعظم جان على الحجى و الكرامة[1].

لقد اتخذ الشاعر المونولوج لكي يبرز وسيلة معاناته و تضخيم نوازعه النفسية الناشئة عن صراعه مع أمية و هو يحاور نفسه و يشكو، و جاء في الأبيات كما يلي:

بلال: آه من الرق آه قد ضقت بالرق ذرعاً

لو أني كنت حرّاً صدعتُ بالدّين صدعاً

كتمت ديني كتماً لم أدّخر فيه وسعاً

لو يعلم القوم أني عقتُ الظواغيت جمعاً

و دنت بالله رباً و دينه السمح شرعاً.[2]

[1] محمد العيد آل خليفة: "بلال بن رباح"، ص14.

[2] محمد العيد آل خليفة، "بلال بن رباح"، ص7.

يتبين من هاته الأبيات و كأنها لوحة رسمها الشاعر ليكشف للمُتَلَقِّي مدى المعاناة النفسية التي يعيشها بلال من خلال حياة الرق ليعمل على محور الزمان، فكأنه استوقف الزمن في لحظة معينة، و يظهر ذلك على لسان بلال عند قوله: آه من الرق.

و- اللغة:

لقد اعتبر الناقد العربي "محمد غنيمي هلال" اللغة جوهراً فنياً للمسرحية بها يشق الأدب المسرحي أثمن مقوّماته، و بها يخلد العمل المسرحي في سجل التاريخ ليبقى مع مرور الزمن مرجعاً ذا أهمية يعود إليه الدارس كلما احتاج ذلك، فقد بعد بنا العهد عن شكسبير و موليير و كذا شوقي و لكن نتاجهم خالد و ذلك عائد إلى اللغة التي طوعتها عبقريتهم في المجال الفني[1]، و لقد اختلف الدّارسون حول اللغة التي يجب أن يُكتب بها النص المسرحي لاستعمالها دون سواها، فهي لغة القرآن الكريم بقوله: "إنك إذا كتبت باللغة الفصحى فأنت مفهوم في جميع الأقطار التي تتكلم بالعربية، و لكنك إذا كتبت بلهجة من اللهجات فلم يفهمك إلا أصحاب هذه اللهجة.[2]

سلك محمد العيد آل خليفة التأليف لمسرحيته باللغة العربية الفُصحى قصد التثقيف و تربية النشء، كما أقحم نصوصاً قرآنية في نصه المسرحي؛ و مثل هذا الاستشهاد يتبين من خلال الأبيات الآتية و التي توضح شدة التعذيب على بلال، و لكن مع كل ذلك بقي و أصرّ غارقاً في عبادة الله، و يظهر ذلك في قول بلال:

بلال: أحد أحدأحدأحد

سبحانه هو الصّمد
لا والد و لا ولد
أحدأحدأحدأحد
هو الملا ذا المعتمد
هو الحمى هو السند

[1] محمد غنيمي هلال: في النقد المسرحي، دار العودة، بيروت- لبنان، دط، سنة 1975م، صص09-10.

[2] نديم معلا، قضايا المسرحية، مطبعة الكاتب العربي، دمشق، دط، سنة 1995م، ص12.

أحدأحدأحدأحد[1]

لقد أبدع الشاعر في هاته البيات في تصوير اللغة و أعطاها جمالاً و خصوبة، فرغم كل المحن التي مرّ بها بلال نجده مُصراً على الاعتراف بدينه رافعاً أصبعه منادياً بأعلى صوته "أحد أحد" متحديّاً بذلك كل المشركين، فهو في حالته النفسية لا ينقطع ذِكرُهُ عن ذِكرِ الله سبحانه، و بقي بلال على هاته الحالة إلى أن ناداه هاتف من هواتف الغيب الرّوحاني و الذي يُسمَعُ صوته و لا يرى.

الهاتف: بلال ردّد (أحد) و الهج به في الخُلد

في الصُّبح أما أبد و الليل أما ورد

مجده سبحانه من لم يسُد

إليه أمر الورى ما عنه من مُلتحد

بلال كن ثابتاً مستعصِماً بالجلد

لا تخش أي أمرئ أذاك في المعتقد

بلال كن راجياً خيراً قريب الأمد

فعم قريب ترى فكّاً على خير أيد

يدٍ تُنجِيكَ من خصم قوي اللّدد

سيستقر الهدى في ظل هذا البلد[2].

توضح هذه الأبيات صورة الإيمان القوي النابع من الإرادة التي لا يثنيها تعذيب أو قهر، فكان بلال النموذج الإنساني و الذي يدفع ثمن إيمانه و الشاعر يتنبأ بالفرج من عبودية المستعمر عن طريق الهاتف.

فمن أهم الملامح الجسدية التي ركّز عليها الشاعر حينما قال:

[1] محمد العيد آل خليفة "بلال بن رباح"، ص19.

[2] محمد العيد آل خليفة، "بلال بن رباح"، ص20.

بلال: لج قومي في مجنتي و فتوني فأروني المتون قبل المنون

قيّدوني نكاية بالحديـد فتّ في ساعدي مُذ قيّدوني

وضعوني على حجارة محماة وبالصخر فوقها أثقلوني

نسبوا إلى الضلال أفكار و زوراً و رموني سفاهة بالجنون

هم يريدون أن أعود إلى الشر ك و لا عود لي و إن يشنقوني

أيُّها المشركون غرتكـم في جانب الله كذبات الظنون

أنا الله مؤمن لست بالعزّى و لا اللاّت مؤمناً فافتنوني

غير خاش كيد الشياطين مستعيذاً بالله أن ينصروني

إن الله و جهتي و التجائي و انتمائي و نزعتي و ركوني

كل يوم لله شأن فمهـلاً سوف تلقون أخريات الشؤون.[1]

من خلال هاته الأبيات وضَّح لنا الشاعر بأن بلال ما كان عليه سوى التضرع لله شاكياً و مصراً على الإقرار بعبوديته لله.

و في هاته الأثناء يدخل ورقة بن نوفل

أمية: ورقة هنا؟

ورقة: أجل، أرفق بذا المكبّل

أمية: ورقة انصرف فلست سامعاً للعدل

عبدي بلال ليس عن تعذيبه من معدل[2].

[1] محمد العيد آل خليفة، "بلال بن رباح"، ص16.

[2] محمد العيد آل خليفة، "بلال بن رباح"، ص22.

صور لنا الشاعر قوة العذاب الذي تعرض له العبد (بلال) من قِبَل المشركين، و يبين لنا قوة جسده التي تحملت العذاب في سبل عقيدته؛ فجسمه الذي كان يصارع أشعة الشمس الحارقة لم يكفه ألماً زيادة على فت الحديد الذي كان يُقيِّده في ساعده من شدة الضيق و لهذا قال:

بلال: وضعوني على حجارة محماة و بالصخر فوقها أثقلوني[1].

هنا يبين لنا الشاعر لو أن بلال كان يرتدي ثياباً لحمته من الحر و من ثقل الصخرة التي أثقلت صدره.

وضّح لنا الشاعر صراع الجزائري المسلم مع الاستعمار الفرنسي الغاشم؛ لابد و أن يكون قوياً مثل شخصية بلال بن رباح رضي الله عنه، لأن هذا المحتلّ لا يفهم سوى لغة القوة و الإصرار على المبدأ، و إذا كانت إرادة القدر قد هيّأت ل "لال (أبابكر) لِيُنقِذَهُ من العذاب و الهوان فإن نفس اليد قد تُهيئ للشعب الجزائري الخلاص و لن يكون ذلك حتماً إلا بالجهاد و الصّبر، و في المشهد الثامن من الفصل الثاني يدخل أبوبكر الصدّيق و يقف وجه أمية بن خلف السيد القوي الجبار.

ز- الحبكة: الحدث الدرامي هو سلسلة من الأحداث الدرامية الصغرى تتضافر فيما بينها لتكوين حدث درامي واحد، و هو ينقسم على حدث بسيط و مركب؛ و الحدث البسيط في نظر أرسطو لا يختلف عن الحدث المركب إلا في استخدام الأخير للحظة الإنقلاب أو التعرف أو الإثنين معاً، فالحدث البسيط هو الذي يعتمد في بنائه على قصة أو أحدوثة رئيسية تُغذّيها قصة أو أحدوثة فرعية أو أكثر من ذلك[2]، ينبع الحدث من موقف معين ثم يتطور من بداية إلى وسط ثم النهاية، فالبداية مرحلة من مراحل الحدث و تبدأ ببدايته و الوسط و النهاية متممان له، إذن فالحدث الدرامي هو المقارنة الدرامية التي يترتب عليها الصراع[3].

أمية: يسل سيفه و يهجم على بلال فيدخل أبوبكر و معه عبيده:

---

[1] المصدر نفسه: ص.

[2] أحمد بلخيري، المصطلح المسرحي عند العرب، ص ص111-112.

[3] محمد سليم سالم (د): (تحقيق) تلخيص كتاب أرسطو في الشعر، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة، ص24.

أبوبكر: أمية، ما هذا؟

أغمـد السيف مسرعـاً وضع عن بلال منك كل وثاق

إلى الآن لم ينفكّ في القيد رازخاً يلاقي به ما كان منك يُلاقي[1].

أمية: يتأخر عن بلال و يغمد سيفه

هَلُمّ أبابكر فسمه أبعكه فأنت الذي أغريته بشقاقي

أبوبكر: بخمس أواق

أمية: ما بهذا أبيعه

أبوبكر: بسبع أواق.

أمية: لا

أبوبكر: بتسع أواق

أمية: قبلت فهات الأجر[2].

أبوبكر: خُذْهُ مُعجّلا ... و ثق أن عهد الظلم ليس بباق

(يأخذ أمية الثمن من أبي بكر و ينصرف هو وعبيده.

❖ **فك العقدة:**

أبوبكر: ضعوا عن بلال يا عبيد قيوده فإن بلالا من كرام رفاقي

(يُفكُّ)

أبوبكر: فك الله فاهض يا بلال مفارقاً أذى الأسر و التعذيب كل فراق

صبرت طويلاً يا بلال على الأذى و أسلمت للرحمان دون نفاق

[1] محمد العيد آل خليفة: "بلال بن رباح"، ص23.

[2] محمد العيد آل خليفة: "بلال بن رباح"، ص23.

فها أنا أحبوك العتاق لوجهه و من فضله أرجوك قبول عناقي[1].

نرى بالغرم من رفع أمية سعر العبد على أبوبكر إلا أنه لم يتردّد في شرائه و تحريره من شر و ظلم أمية، هذا دليل على أن أبوبكر شخصية مؤمنة بدين الإسلام و تسعى لمساعدة الفقراء و المستضعفين من اجل تحقيق السلام في الأرض.

فيرد عليه بلال: وقيت أبابكر حياتي من الردى لك الله من كل المهالك واق

و أنقذتني من رق مولى مشدّد علي بظلم أخذ بخناقي

تقبل أبابكر عناقي فلم أجد جزاء على الإحسان غير عتاقي

أخيراً يتعانقان:

و هكذا يتحرر العبد بقوة عزيمته و صبره و إيمانه، و هو النموذج الحي للشباب الجزائري من اجل تحرير الوطن.

ح- البطل: البطل هو الشخصية الرئيسية التي يتركز حولها النسيج الدرامي و المتتبع لمفهوم البطل عبر التاريخ يلاحظ بأن مفهومه قد تغير، و يظهر ذلك في تغير مفهوم البطل التراجيدي و مفهوم البطل المسرحي المعاصر، و لقد حدّد "أرسطو" في كتابه "فن الشعر" نوع البطل التراجيدي على أن يكون من الأشخاص العظام كالأمراء و الملوك و أنصاف الآلهة، و تحديده للبطل التراجيدي على هذا النحو بناءً على الحتمية التي تتطلبها التراجيديا؛ و هي استمرار الصراع الذي سوف يحقق بآثاره الخوف و الشفقة ...، و تلك هي باختصار المواصفات الرئيسية التي تخص البطل التراجيدي بوصفه شخصية مسرحية سامية ...، و من شروطه أن يكون معروفاً بين الناس، على أن موت التراجيديا هو في الوقت ذاته موت البطل التراجيدي.[2]

البطل هو الشخصية الرئيسية في أي عمل مسرحي، و عليه تبنى احداث ذلك العمل و تتطور، و ذلك بانتقاله من حالة لأخرى.

---

[1] المصدر نفسه: ص24.

[2] يُنظر: أحمد بلخيري، المصطلح المسرحي عند العرب، ص ص110-111.

إذ فالبطل في المسرح المعاصر فهو إنسان عادي و يكون عادة تجسيد لشخصية من الواقع بواسطته، يصور الكاتب أحداث واقعية و حقيقية، فالبطل في مسرحية "بلال بن رباح" هو "بلال"؛ جسّد من خلاله الشاعر محمد العيد آل شخصية الشعب الجزائري الذي كان يعاني من اضطهاد الاستعمار الفرنسي و خسران أمية بن خلف و الذي كان همه الوحيد هو الحصول على المال و مغادرة البلاد (الجزائر).

الخاتمة

- وقف هذا البحث على تتبع مسار النّص المسرحي و عناصره الأساسية و التي قامت على تشكيله، و من بينها الصراع الدرامي الذي يحوي جزيئات داخلية و خارجية.

- المسرح لون أدبي ظهر في الجزائر مع بداية القرن العشرين، و بالموازاة مع ظهور الحركة الوطنية.

- ظهر المسرح الجزائري بتأثر من الفرق العربية، و التي قامت بزيارة إلى الجزائر.

- انطلق المسرح العربي الجزائري باللغة الفصيحة، غير أن هذه اللغة لم تجد نجاحاً في البداية لهذا تم الانتقال من اللغة الفصيحة للعامية.

- عرض الرواد مسرحياتهم الأولى بالعامية على غرار مسرحية جُحا لعلالو التي لاقت نجاحاً منقطع النظير.

- أن طابع المقاومة و النضال ميّز المسرح الجزائري، و ذلك منذ بداياته الأولى و حتى في أشكاله البدائية، حيث أن عروض الكراكوز قامت بتصوير الجنود الفرنسيين و هم في لباس الشياطين.

- ارتبط اسم المسرح الجزائري بالواقع السياسي و الاجتماعي للشعب الجزائري، بحيث عكست النصوص المسرحية معاناته و انشغالاته الأساسية.

- تمكن المسرح الجزائري من مسايرة الحركة الوطنية و التزم بمطالبها، و ساهمت النصوص المسرحية في تجسيد توجّهات الأحزاب السياسية.

- قام المسرح الجزائري خلال مساره النضالي على اجتيازه لعدة مراحل كانت متقهقرة تارة و منتعشة تارة أخرى.

- في الأربعينيات من القرن الماضي انتعشت حركة التأليف المسرحي.

- احتل المسرح الناطق باللغة العربية الفصحى مكانة مرموقة في مجال الإبداع المسرحي، و ذلك في الأربعينيات من القرن الماضي.

– ساهمت العروض المسرحية بما فيها سواءً كانت بالعامية أو باللغة العربية الفصحى في النّضال، و عكست روح التّمسُّك بالهوية و الشخصية الوطنية و دعت للتميّز عن لغة و ثقافة المستعمر.

– تصدت الحركة الوطنية الجزائرية لهذه السياسة الاستعمارية من خلال مجموعة من الآليات احتلت فيها الثقافة مكانة متميزة، و غني عن التذكير في هذا المجال بالدور المحوري الذي اضطلعت به جمعية العلماء المسلمين منذ تأسيسها سنة 1931م في الدفاع عن شخصية الجزائر و هويتها.

– كان الشاعر محمد العيد آل خليفة عضواً نشيطاً في جمعية العلماء المسلمين، و قد أحسن مقاومة السياسة الاستعمارية من خلال مسرحيته "بلال بن رباح".

– إن الدّارس لهاته المسرحية لابُدّ و أن يلاحظ استيفائها لقواعد المسرح الشعري الكلاسيكي و خاصة ما يسمى بقوانين "الوحدات الثلاث" الزمان و المكان و الموضوع.

– جاءت مسرحية "بلال بن رباح" بلغة شعرية راقية كما أن الموضوع مستمد من التاريخ القديم.

– تقيّد الشاعر محمد العيد آل خليفة بالصدق التاريخي فيم يخص الصراع و الشخصيات التي تضمنتها المسرحية مقارنة مع ما أوردته المراجع التاريخية حول إسلام الصحابي الجليل بلال و صبره على تعذيب سيّده أمية بن خلف ثم عتقه على يد أبوبكر.

– و إذا كان الشاعر محمد العيد في مسرحيته قد نجح في تحقيق الصّدق التاريخي على مستوى الصراع الدرامي و الشخصيات فإن ذلك لم يحرمه من السّعي نحو تحقيق الصدق الفني، حيث استثمر الإمكانيات الفنية للمسرح الشعري الكلاسيكي من أجل خلق مساحة مشتركة بين الماضي الذي تصوّره المسرحية و الحاضر الذي تعالجه بطريقة فنية.

– جسّدت مسرحية "بلال بن رباح" أبعاد السياسة مقاومة من خلال تعميق الصراع الدرامي و الذي تجلّى عمودياً في رفض "بلال" الشرك بالله و تمسكه بعقيدة التوحيد، كما تجلى أفقياً بين العبد "بلال" و سيّده "أمية".

– إن الصراع الداخلي للمسرحية تمثّل في نفسية "بلال" و التي كانت تعاني من الدّمار، و هو يواجه شتى أنواع التعذيب.

– و إذا كان بلال يبدي صراعاً قوياً جباراً في مواجهة العذاب الشديد و يرفض أن يُغيِّر أو يُبَدِّل دينه الذي آمن به فإنما هو دعوة للشعب الجزائري كي يصبر و يتمسّك بدينه وبِرَبِّه، لأنه سيجعل له الأسباب ليخرج مما فيه من أذى، كما هيّأ الله تعالى أبابكر ليُنقِذَ بلالاً.

الملاحق:

الملحق الأول:

مقتطفات من مسرحية "ما ينفع غير الصّح" لمحي الدين باشطارزي، و قد عُرِضَت سنة 1938م و هي تبرز بأن التظاهر سرعان ما ينكشف صاحبه.

((علال: خليني نشوف بابا و نتهلى بك.

السكرتير: أرتاح يا سيدي شوفه، هاني أهنا نتسنى

علال: خليني مع بابا وحدي، بالاك عندي كاش كلام نتكلمو معاه و ما نحبش تسمعوا أنت عالم بللي أنت منجم أطبيب قاري في جامع الأزهر إلى آخره....

أسمع أنا ما نخليكم وحدكم، حتى يوريلي كاش كرامات إلى طبيب يداويني و لا عالم يقول لي أشنه هو حرام في ديني و لا منج يقول لي أشحال مسافة بين نجم ثرية و كوكب القطبي و تخلص و ناخذ ديني[1].))

[1] باشطارزي محي الدين: "ماينفع غير الصح"، ص ص 23-24.

الملحق الثاني:

مقتطفات من مسرحية "على النيف" لرشيد قسنطيني.

هذا المقطع من سكاتش "على النيف" في شكل حوار بين "الزوجة" و "رشيد".

الزوجة: يعزيك بوه، منين خرجت؟

رشيد: هذا الشيء كامل على النيف اللي يحب يوخذني غير يعمل بروصة و يشكرني.

الزوجة: واش صرالك؟

رشيد: ساعات لما يطلقني و أنا بالكيف ألماش؟ على النيف نحكي لك أش اللي بيا واش خلى معيشتي مهرية، أنا ما اللي بعت ملاكي على رجولية و باقي رايح فالتكليف على النيف.

الزوجة: بوه عليك بوه.

رشيد: آش عديت في جد همومي واش جوز على قمقومي

سهرت ليالي و طار نومي

ماني مشري ماني بالسيف

على ماش؟ على النيف

يحرق والدين النيف

ببغل بوه النيف[1].

[1] قسنطيني رشيد: 25 مسرحية و نصوصاً أخرى، ص ص 78-79.

المحلق الثالث:

مقتطفات من مسرحية "حنبعل" لأحمد توفيق المدني

و فيها دعوة للشباب المغربي منه و الجزائري خصوصاً للإقتداء ببطولات البطل "حنبعل" في شجاعته و استبساله في الدفاع عن كرامة الوطن، مما أغرق الحوار المسرحي في نغمة خطابية و ترديد شعارات سياسية مثل هذا المشهد في الفصل الثاني:

حنبعل: لقد ولدتنا أمهاتنا أحراراً، فلا نرضى أن نعيش عيش العبيد، و ما هي أيها الرفقاء قيمة الحياة الدنيا إن لم تكُن حياة عزة و شرف و كرامة؟

وزير: إن أعدائنا لئام يا "حنبعل"، رضخنا لشروطهم فازدادوا تجبراً و عتياً، و ما أظهرنا لهم الخضوع و الاستسلام، إلا ازدادوا تظاهراً علينا بالإثم و العدوان.

وزير آخر: أتعلمون أن الرومان قد أصبحوا بدعون بحرنا هذا "ماري نوستروم" أي بحرهم الخاص بهم.[1]

[1] المدني أحمد توفيق، حنبعل، ص14.

الملحق الرابع:

مسرحية "البواب"

و هي مسرحية أراد صاحبها بأن يقص علينا من خلالها حالة مثقف أراد يوماً أن يقابل رئيس تحرير صحيفة وطنية بعد أن دعاه إلى استقباله وحدّد معه وقتاً لذلك، لكن البوّاب يَتَسيّد عليه و يعيقه عن الدخول مشترطاً تقديم دليل مادي.

البواب: هل تريد نصيحة يا بني؟ إنني أنصحك بالإنصراف فوراً... و لا تفكر في مقابلة أحد هنا في حين يستقبل النساء و الفتيات برحابة صدر و يُوَفّر لهن كل ما يطلبن و ينزل أمامهن لدرجة الحيوانية.

البواب: إذا كانت آنستي ترغب بمقابلة المدير، رئيس التحرير، أحد المحررين، أو أحد الموظفين فأنا موجود و تحت أمرك ... فلتأمر آنستي فقط ... أنا دائماً في طليعة الصفوف ... المدفعة عن حقوق المرأة.[1]

[1] أحمد بودشيشة، البوا، ص85.

الملحق الخامس:

مقتطفات من مسرحية "الخنساء" لمحمد الصالح رمضان

تبدأ المسرحية بحوادث جرت في الجاهلية، و أبرزها بكاء (الخنساء) على أخويها (صخر) و (معاوية) و قد عمد الكاتب إلى تسجيل كثير من شعر الخنساء في رثائها لأخويها:

يا عين فيضي بدمع منك مغزار
و أبكي لصخر بفيض منك مدرار
فقد سمعت و لم أبهج به خبرا
محدثاً قام ينمي رجع أخبار[1].

[1] محمد الصالح رمضان، الخنساء، ص17.

الملحق السادس:

مسرحية "مصرع الطغاة" لبعد الله الركيبي

وهي مسرحية نضالية، فكرتها ترتكز على تصوير نضال البطل (البشير)، الرجل الثوري الملتزم بقضية بلاده و تحريرها، و يتمثل هذا النضال في مقاومة الاستعمار الفرنسي و محاربة العملاء و الخونة.

مقتطفات من المسرحية:

البشير: تبعاً للخطبة التي وضعناها سابقاً تسهل علينا قيادة الشعب و تنظيم صفوفه ... أرى أن مصطفى يُكلف بالمنطقة الأولى ... و حميد بالثانية ... و صادق بالثالثة و سليم بالرابعة ... و نصير بالخامسة ... و سأقوم أنا و أحمد بقيادة العاصمة و ضواحيها، و هي المنطقة السادسة فما رأيكن؟

الرفاق: موافقون.[1]

[1] أحمد بيوض: المسرح الجزائري، (1926م – 1989م)، ص214.

جدول خاص بقائمة عناوين المسرحيات و أسماء المقتبسين من (1926 إلى 1954م):

الرقم	عنوان المسرحية	مصدر الإقتباس	مقتبسها	عرضها
1.	جحا	التراث العربي	سلالي علي	1936/04/12
2.	سليمان اللوك	موليير	محي الدين بشطارزي	1941/04/11
3.	الشرف	موليير	محي الدين بشطارزي	ديسمبر 1942
4.	آخر بني سراج	شاتوبريون	مصطفى كاتب	1947/11/09
5.	عكاش	شاتوبريون	محي الدين بشطارزي	1949/11/09
6.	مولى البركة	أندري سيرو	محمد الرازي	1949/11/09
7.	البورجوازي الظريف	موليير	م. كاتب و فرقته	1949 – 1950
8.	من وحدة لوحدة	محمود عسلان	محي الدين بشطارزي	1949 – 1950
9.	عنبسة	فيكتور هيغو	أحمد رضا حوحو	1949 – 1950
10.	بائعة الورد	فيكتور هيغو	أحمد رضا حوحو	1949 – 1950
11.	عطيل	شكسبير	أحمد توفيق المدني	1949 – 1950
12.	المنصورة	إيمان روبلس	محمد الرازي	1949 – 1950
13.	أنتيفون	صوفوكس	أحمد سقطى	1951 – 1952
14.	هملت	شكسبير	قدور فتال	1951 – 1953
15.	منيب	مارسيل	محمد ونيش	1953
16.	يد الله	يوسف وهبي	محمد الثوري	1954

قائمة المصادر و المراجع:

- الركيبي عبدالله: تطور النثر الجزائري الحديث، 1830 – 1974، ط1، المؤسسة العربية للكتاب، تونس، جامعة القاهرة، سنة 1988.
- رشيد قسنطيني: 25 مسرحية و نصوصاً أخرى.
- محمد العيد آل خليفة: "بلال بن رباح"، سلسلة في الأدب الجزائري الحديث، حرفي صالح، م.و.ك، الجزائر، 1986
- على سلالو، شروق المسرح الجزائري.
- فضلاء محمد الطاهر، "المسرح تاريخا و نضالاً".
- أدونيس: الثابت و المتحول، ج3، صدمة الحداثة، ط4، دار العودة – بيروت.
- سعد الله أبو القاسم: الحركة الوطنية الجزائرية، ج2، (1900 – 1930).
- سعد الله أبو القاسم: تاريخ الجزائر الثقافي، ج4، (1830 – 1989).
- سعد الله أبو القاسم: منطلقات فكرية، الدار العربية للكتاب، ليبيا – تونس، 1976.
- أحمد أمين حافظ: كتاب قضايا عربية، أزمة المسرح العربي للدراسات و النشر،، ط1، بيروت، 1943م.
- أحمد بيوض: المسرح الجزائري، (1926 – 1989).
- أحمد توفيق المدني: حياة كفاح الجزائر، (1925 – 1954).
- أحمد حمومي: ظاهرة المسرح الجزائري
- أحسن ثليلاني: المسرح الجزائري و الثورة التحريرية، الجزائر عاصمة الثقافة العربية، 2007.
- ادريس قرقوة: التراث في المسرح الجزائري، دراسة في الأشكال و المضامين، ج1.
- أدونيس، "الثابت و المتحول"، ج3، صدمة الحداثة، ط4، دار العودة، بيروت، 1983.

- بركات درار أنيسة: أدب النضال في الجزائر من سنة 1945 إلى الاستقلال، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1984.
- تركي رابح عمامرة: الشيخ عبدالحميد بن باديس رائد الإصلاح الإسلامي و التربية في الجزائر، ط5، منشورات المؤسسة الوطنية للإتصال، 2001.
- خرفي صالح: شعر المقاومة الجزائرية، ش.و.ن.ت، الجزائر، 1988.
- رجاء النقاش، مقعد صغير أمام الستار، دراسات في النقد المسرحي.
- محمد كمال الدين، العرب و المسرح.
- محمد منور، النقد و النقاد المعاصرون، دار نهضة مصر للطباعة و النشر، 1980، القاهرة.
- محمد مهداوي، البشير الإبراهيمي، نضاله و آدابه.
- محمد علي دبوز، نهضة الجزائر الحديثة، و ثورتها المباركة، ج1.
- محمد سليم سالم، (تحقيق) تلخيص كتاب أرسطو في الشعر،.
- مخلوف بوكروح: ملامح من المسرح الجزائري، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع، الجزائر، 1982.
- مرتاض عبد المالك، الثقافة العربية في الجزائر بين التأثير و التاثر، دار الحداثة بالتعاون مع ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.
- مهدبد إبراهيم: القطاع الوهراني، ما بين 1850 – 1919، دراسة حول المجتمع الجزائري الثقافي و الهوية.
- عبدالرحمان عواطف، الصحافة العربية في الجزائر، دراسة تحليلية لصحافة الثورة الجزائرية، 1954 – 1962، م.و.ك.
- عبدالمجيد شكري، فنون المسرح و الإتصال الإعلامي، دار الفكر العربي، ط1، 2011.
- عبدالقادر جغلول، الاستعمار و الصراعات الثقافية في الجزائر.
- عزالدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، الجزائر عاصمة الثقافة العربية.

❖ عمرون نورالدين، المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000.

❖ عسى رأس الماء، الخطاب الإيديولوجي في المسرح الجزائري.

❖ عيسى شنوف، يهود الجزائر، 2000 سنة من الوجود، دار المعرفة، الجزائر سنة 2000.

❖ فضلاء محمد الطاهر، المسرح تاريخاً و نضالاً، الجزائر عاصمة الثقافة العربية.

1) الأطروحات الجامعية:

❖ برزوق مذكور، الخطاب في المسرح الجزائري بين جمالية التلقي و ظاهرة الإبداع، اطروحة مقدمة لنيل الدكتوراه في الفنون الدرامية، إشراف حمومي أحمد، جامعة أحمد بن بلة وهران، 2014 – 2015.

❖ العيد ميراث، أدب المسرحية العربية في الجزائر، رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة القاهرة، 1988.

❖ صالح قيس، الخطاب المسرحي الجزائري المعاصر، دراسة بنيوية، مذكرة لنيل الماجستير في الأدب الحديث، قسم اللغة، إشراف معمر حيح، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2007 – 2008.

2) المقالات:

❖ ابن أبي شنب سعد الدين، المسرح العربي لمدينة الجزائر، مجلة الثقافة، العدد 55.

فهرس الموضوعات

فهرس الآيات

الآية 286 من سورة البقرة

الآية 14-15 من سورة الليل

شكر و عرفان

الإهداء

المقدمة .....(أ-ج)

المدخل: تأسيس المسرح الجزائري.....ص5

عوامل ظهور المسرح الجزائري ص7

نشأة و تأسيس المسرح الجزائري.....ص12

الفصل الأول: نشوء المسرح الجزائري في ظل الحركة الوطنية

المبحث الأول: ميلاد الحركة الوطنية الجزائرية.....ص16

أولاً: المسرح الجزائري و الحركة الوطنية.....ص17

ثانياً: مواقف وطنية للمسرح الجزائري.....ص18

المبحث الثاني: نماذج المسرحيات الوطنية.....ص21

أولاً: مسرحية الناشئة المهاجرة.....ص21

ثانياً: مسرحية يوغرطة.....ص22

ثالثاً: بعض مسرحيات محي الدين بشطارزي.....ص23

رابعاً: المسرح و الأحزاب السياسية.....ص24

المبحث الثالث: معالم المقاومة الثقافية و أشكالها.....ص26

أولاً: إنشاء تعليم مواز للتعليم الرسمي الفرنسي.....ص29

ثانياً: ظهور الصحافة الوطنية.....ص30

ثالثاً: النوادي و الجمعيات.....ص32

رابعاً: ازدهار الفنون.....ص32

الفصل الثاني: مراحل تطور المسرح الجزائري قبل الثورة التحريرية

المبحث الأول: مراحل تطور المسرح الجزائري.....ص34

أولا: المرحلة الأولى (1926 – 1932).....ص34

ثانياً: المرحلة الثانية (1932 – 1939).....ص35

ثالثاً: المرحلة الثالثة (1939 – 1946).....ص37

رابعاً: المرحلة الرابعة (1947 – 1955).....ص38

خامساً: المرحلة الخامسة (1956 – 1962).....ص39

المبحث الثاني: المسرح الجزائري و إشكالية اللغة.....ص40

أولاً: الدّاعون إلى العامية.....ص41

ثانياً: الدّاعون إلى الفصحى.....ص44

المبحث الثالث: النص المسرحي الجزائري استلهام للتاريخ.....ص45

أولاً: النص المسرحي قبل الثورة.....ص45

ثانياً: النص المسرحي أثناء الثورة.....ص45

ثالثاً: المسرحية الشعرية الجزائرية.....ص47

الفصل الثالث: البناء الفني لمسرحية "بلال بن رباح"..... ص50

المبحث الأول: محمد العيد آل خليفة (المولد و النشأة – أهم مؤلفاته – وفات).....ص50

المبحث الثاني: ترجمة لشخصية سيدنا بلال رضي الله عنه.....ص51

1) الشخصيات.....ص52
2) الشخصيات الرئيسية.....ص53
3) الشخصيات الثانوية.....ص54

المبحث الثالث: الصراع الدرامي.....ص55

أولاً: الأزمة.....ص56

ثانياً: الصراع.....ص56

ثالثاً: الحوار الدرامي.....ص58

رابعاً: الزمان و المكان.....ص60

خامساً: اللغة.....ص62

سادساً: الحبكة.....ص65

سابعاً: فك العقدة.....ص66

ثامنا: البطل.....ص67

الخاتمة.....ص70

الملاحق

قائمة المصادر و المراجع