جامعة عبد الرّحمن ميرة بجاية
كلية الآداب واللّغات
قسم اللّغة والأدب العربي

الواقع الاجتماعي وإنعكاسه على النّص المسرحي الجزائري
مسرحيّة اليتمان الشّريدان لزليخة السّعودي
-أنموذجا-

مذكرة مقدّمة لاستكمال شهادة الماستر(2) في اللّغة والأدب العربي

تخصص: أدب جزائري

إعداد الطالبان:
مريم عفون
عبدلي نذير

إشراف الدّكتور:
سالم بن لباد

السنة الجامعية: 2015/2014

بسم اللّه الرّحمن الرحيم

بسم الله الرحمن الرحيم.

قال اللّه تعالى:

«وقل اعملوا فسيرى الله عملكم ورسوله والمؤمنون
وستردون إلى عالم الغيب والشّهادة فينبّئكم بما كنتم
تعلمون.»

سورة التّوبة: آية (104- 105)

شكر وعرفان

أرى أنّه من الواجب علي قبل المضي قدما في عرض هذا البحث الأدبي أن أوجه الشكر الجزيل لكل الأساتذة الشرفاء الذّين ساعدوني في إنجاز هذا البحث وأخص بالذّكر الأستاذ المشرف الدّكتور: "سالم بن لباد".

الذّي أنار لنا طريق البحث عن الحقيقة والمعرفة، لأنّ معرفة الحقيقة والبحث عنها مما أسمى الأهداف النّبيلة والمثل العليا التّي يسعى الأستاذ المشرف جاهدا في سبيل ترسيخها في نفوس طلابه.

وإلى كل من ساعدني في إنجاز هذا العمل كل من الأستاذة: "حكيمة صبايحي"، والأستاذ: "بنار علي".

الإهداء

الحمد للّه الذّي وفقنا لهذا وماكنّا لنصل لهذا لولا فضل اللّه علينا.

أهدي هذا العمل المتواضع إلى من قال فيهما الرّحمان: وأخفض لهما جناح الذّل من الرّحمة وقل ربي ارحمهما كما ربياني صغيرا.

إلى من سهرت وتعبت لراحتي، إلى من فرحت لفرحي أمي الغاليّة أطال اللّه في عمرها.

إلى من أنار درب الحياة إلى من ضحّى من اجلي أبي العزيز حفظه اللّه وأطال في عمره.

إلى من قاسمتهم الرحم وكانوا سندي: إخوتي: حسينة، علي، فريدة، جيلالي، سليمة، لمين، نظيرة، أحمد.

إلى كل الكتاكيت الصّغار.

إلى زميلة في البحث مريم.

وإلى كل أصدقائي الذّين ساعدوني في إنجاز هذا العمل المتواضع: بلال، لياس، يونس، إقمان، عبد النّور، ناصر يحاج.

وإلى كل من تربطني صلة الدّم والصّداقة.

وفي الأخير أهدي هذا العمل إلى زوجتي العزيزة الغاليّة "رحيمة" التّي تعبت وسهرت معي من أجل إنجاز هذا البحث.

نذير

الإهداء

إلى من أحبتني فبكت لكل فراق وسالت دموعها على عتبات كل لقاء، إلى احلى كلمة نطق بها لساني وللأخلاق والفضيلة علمتني، وإلى التّي احترقت شمعتها لتضيء دربي إلى "ماما الغاليّة" أطال اللّه في عمرها وحفظها لي وإلى كل الأمهات الغاليّات.

إلى من تجرع المرّ كي يذيقني العسل، إلى من كدح كي نرتاح إلى من وطيء الأشواك حافيا كي يوصلني إلى المدرسة إلى "بابا الغالي" أطال اللّه في عمره.

إلى أختي الحبيبة التّي وقفت معي طوال مساري الدّراسي، وفي جميع جوانب حياتي المعنويّة والماديّة منها خصوصا ألا وهي "ساميّة" حفظها اللّه.

إلى اخويا كل من "ناسيم" الذّي لا أنسى فضله الكبير عليّا وإلى بناته كل من: مروة التّي أتمنّى لها مشوار دراسي حافل بالنّجاحات، وإلى توأمان [خديجة وفاطمة الزّهراء].

إلى أخي الصّغير "هشام" الذّي أتمنى له مستقبل زاهر.

إلى أعز وأصدق إنسان إلى قلبي "يوسف" الذّي رفع من معنويّاتي وقدّم لي يد المساعدة وأتمنى من اللّه الشّفاء العاجل إلى أمّه الغاليّة طاطا [فاطمة] لأطال اللّه في عمرها.

إلى زميلي في البحث "نذير".

إلى عمّتي رشيدة وإبنتها الحبيبة "فيروز".

إلى أصدقائي كل من: إلهام، لاميّة، صبرينة، نسرين، سلمى، نضال، محمّد، حنان، وداد، كريمة، أسماء، لويزة، لبنى، فروجة، وفاء، صبرينة.

إلى مشرفي الدّكتور: بن لباد سالم بمساهمته في توجيهنا لانجاز هذا البحث.

مريم

مقدمة

مقدّمة:

المسرح هو أكثر الفنون قدرة على التّواصل مع النّفوس البشريّة، فهو مساحة يعبّر بها عن رغبات الإنسان وأفكاره، والمجسّد لواقعه وآلامه، والمسرح لا ينتج نصّا تطالعه بين دفتي كتاب فحسب، بل الأصل فيه أن يجسد حياة وواقعا محسوسا أمام عينيك، حيث يكون المتلقّي حينها في صفاء ذهن وراحة بال، مستعدّا لاستقبال أيّة رسائل يرمي المبدع من خلال المسرح إرسالها إلى المتلقّي، ومن مميّزات المسرح القدرة على التّأثير والتّغيّر والتّواصل مهما اختلفت المستويّات، فهو محلّ اهتمام الأمي والمتعلّم، والكبير والصّغير دون استثناء، وهذا ما يجعله أقدر على الفاعليّة والتّفاعل، وجاء موضوع بحثنا هو: **"الواقع الاجتماعي وانعكاساته على النّص المسرحي"** فالواقع الاجتماعي من بين المواضيع التّي تأثّر بها المسرح الجزائري وسعى جاهدا إلى معالجة معظم الآفات المنتشرة في المجتمع من خلال العروض المقدّمة التّي تحمل في طياتها الكثير من المعاني والعبر، ولهذا فالسّؤال الذّي نطرحه هو: **كيف جسّد الواقع الاجتماعي وكيف انعكس على النّص المسرحي الجزائري يا ترى؟**

ومن خلال بحثنا هذا اعتمدنا على المنهج الاجتماعي لأنّه يرتبط بطبيعة المستويات المتعدّدة للمجتمع، وبفكرة الطّبقات فالمجتمع هو المنهج الفعلي للأعمال الإبداعية، وهو المنهج الأمثل لمعالجة الإشكاليّة المطروحة.

هذا، وجاء بحثنا مقسّما إلى مقدّمة وثلاثة فصول، تطرّقنا في المقدّمة إلى تبيّن أهميّة المسرح في معالجة القضايا الاجتماعيّة، أمّا الفصل الأول فهو عبارة عن مفاهيم نظريّة حول النّشأة والتّطوّر، كما تطرّقنا أيضا إلى تعريف مصطلح المسرح، وعرّجنا على نشأة المسرح الجزائري وعلاقته بالمسرح اليوناني.

أمّا الفصل الثّاني عالجنا فيه البدايات الأولى للمسرح الجزائري، وحدّدنا مصطلح التّراث ومختلف صوره وقيمته في التّأصيل للفن المسرحي، ومثّلنا في الأخير بعض الظّواهر الاجتماعيّة التّي انعكست في الواقع الاجتماعي الجزائري.

وخصّصنا الفصل الثّالث للبحث في الجانب التّطبيقي الذّي حرسنا فيه مشكلة تعاني فيها بعض الأسرة ممثّلة في علاقة زوجة الأب بربائبها، واعتمدنا على مسرحيّة [اليتمان الشّريدان] كنموذج بدأناه بالتّمهيد ثمّ نبذة عن حياة الكاتبّة وملخّص المسرحيّة، ثمّ دراسة شخصيّات المسرحيّة في إطار اجتماعي، وأنهينا البحث بخاتمة رصدنا فيها أهم النتائج التّي توصّلنا إليها بعد دراسة الموضوع.

ومن بين الأسباب الدّافعة إلى اختيّارنا للموضوع هو ميولنا إلى المسرح واطّلاعنا على كل المواضيع التّي يعالجها هذا الفن، وتتبّعنا للطّريقة المثلى التّي يستخدمها المسرحي في معالجة هذه المواضيع التّي تثير فضول في المتلقّي، فسماع كلمة المسرح إلاّ والذّاكرة تعود بنا إلى مرحلة الطّفولة فطالما شاهدنا مسرحيّات مختلفة، سواء في التّلفاز أو في المدارس، إلاّ وأذهلنا العرض. وكيف تمكّنت المسرحيّة من توظيف مجموعة من الحكم والقيم التّي تهدف إلى تطهير وتربيّة نفس الطّفل، وكذا تهدف إصلاح المجتمع من كل الآفات المتفشّية فيه (كالسّرقة، والغشّ، والنّفاق، والطّلاق...إلخ).

أمّا المراجع المعتمدة في بحثنا هذا تتمثّل أولا في: مسرحيّة [اليتمان الشّريدان] لـ"لزليخة السّعودي"، ومسرحيّة [التّشريج] لـ"لهادي بوكرش" ، ومسرحيّة [الشّكوى] لـ"بوزيان بن عاشور]، [المسرح في الجزائر] لـ"صالح لمباركة].

صاحبنا بعض الصّعوبات، ومن بينها ضيق الوقت، فالفترة المتاحة غير كافيّة وقصيرة جدّا، إلاّ أنّ ذلك لم يثني فينا عزيمة البحث وتقديم القليل.

الفصل الأول:
ماهية المسرح الجزائري

1- المسرح الجزائري، النّشأة والتّطور
2- تعريف المسرح
3- نشأة المسرح الجزائري وعلاقته بالمسرح اليّوناني

1-المسرح الجزائري النّشأة والتّطور:

لعلّ النّشأة الفعليّة للمسرح الجزائري كانت إثر زيارات ووفود الفرق المسرحيّة من المشرق « ***وأول الفرق زيارة كانت فرقة سليمان القرداحي سنة (1908م)، والتّي قامت بجولة في تونس والجزائر***»[1]، ثم تليها زيارة فرقة جورج أبيض سنة (1921م) التّي قدّمت مسرحيتي (صلاح الدّين الأيوبي) و (ثارات العرب)، وكانت بالفصحى، ويرى كثيرون أنّ زيارة هذه الفرقة وإن لم تحظ بالحفاوة، إلاّ أنّها أيقظت الحس التّمثيلي لدى الكثير من الجزائريين، وتأسست جمعية الآداب والتّمثيل العربي سنة(1921م)، حيث قدمت نصوصا مسرحيّة أبرزها "خديعة الغرام" (1921م) من تأليف الطّاهر شريف «***ومسرحيّة " الشّقاء بعد العناء " (1921 م) ذات الفصل الواحد***»[2]، « ***و" مسرحيّة قاضي الغرام " (1922م)***»[3]، وقدمت لنا جمعيّة المطربيّة في (20 سبتمبر 1922م) مسرحيّة من فصلين عنوانها "في سبيل الوطن" بالعاصمة لمحمّد رضا المنصالي (1899م – 1943م)، و «***الرّاجح أنّ هذه المسرحيّة قد كتبت بالفصحى***»[4]، ويرجع أنّ هذه النّصوص هي أول نصوص مسرحيّة استوفت الشّروط كتابة وتمثيلات على خشبة المسرح « ***واختيار اللّغة الفصحى لهذه المسرحيات يدلّ على روح المقاومة الشّعبيّة لكلّ عنصر يريد منح الشّخصيّة العربيّة في هذا الوطن***»[5] « ***إلاّ أنّ أول مسرحيّة لقيت نجاحا باهرا ألا وهي مسرحيّة "جحا" لسلالو علي (علالو) والتّي مثّلت في أفريل (1926م)***»[6] وكانت بالعاميّة، وفي نفس هذه السّنة ظهر كل من رشيد قسنطيني (1887م– 1940م) ومحي الدّين

---

[1]: عبد الرّحمان بن عمر، لغة المسرح الجزائري بين الفصحى والعاميّة، مخطوط رسالة الماجستير في الآداب العربي الحديث – جامعة الحاج لخضر باتنة – 2012م، 2013م، ص29.

[2]: المرجع نفسه، ص29.

[3]: المرجع نفسه، ص29.

[4]: المرجع نفسه، ص30

[5]: المرجع نفسه، ص30.

[6]: المرجع السّابق، ص30.

باشطرزي (1897م- 1986م) وخضا المسرح الجزائري خطوات عملاقة مع ظهور الأقطاب الثّلاثة « ***ويرجع عبد اللّه الرّاكبي نشأة المسرح الجزائري إلى مسرحيّة "حنبعل" لأحمد توفيق المدني سنة (1948م)، ومسرحيّة "النّاشئة المهاجرة" لمحمّد صالح رمضان سنة (1949م)***»[7] ولكنّها تبق محاولات لم تصل إلى إنتاج مسرحي جزائري بالمفهوم الأوربي، مثلا على خشبة المسرح.

2- عوامل ظهور المسرح الجزائري:

من المؤكد أنّ هناك عوامل أدّت بالمسرح الجزائري إلى الظّهور، ومنها العوامل الخارجيّة التّي أدت دورها وأثرها في استنهاض العوامل الدّاخليّة المكمّلة لتأسيس المسرح الجزائري، ومن بين هذه العوامل نذكر:

1) التّأثر بالمسرح الفرنسي: حيث عمل الاستعمار الفرنسي على بناء المسارح في المدن وجلب الفرق المسرحيّة لتقديم عروضهم على المعمّرين والجنود، ومن يكسبون ود فرنسا من الجزائريين.

2) توجيه الكتاب الجزائريين إلى الكتابة المسرحيّة بعد أن علموا دورها في إيقاظ الشّعور الوطني.

3) زيارات الفرق إلى الجزائر، وأهمها زيارة فرقة جورج أبيض، والتّي تركت صداها في السّاحة الثّقافيّة آنذاك، ودفعت بالعديد من الكتاب إلى تأسيس الفرق، وتمثيل العروض في الساحات والقاعات وحتى الشّوارع، وعرضت على إثرها العديد من المسرحيات التّي تحاكي واقع الشّعب الجزائري وآلامه.

---

[7]: المرجع نفسه، ص30.

4) الدّور الذّي لعبته جمعيّة العلماء المسلمين مع مطلع عقد الثّلاثينات للقرن العشرين في تحفيز كتابها على الاهتمام بالكتابة المسرحيّة، أمثال محمّد العيد آل خليفة، وأحمد توفقي المدني، وأحمد رضا حوحو، وقد انضوت تحت غطاء الجمعيّة العديد من النّوادي والفرق التّي قدّمت العديد من المسرحيّات المؤلّفة والمترجمة.

5) دور المدارس – التّي تدرس بالعربيّة والتّي ظهرت أثر حركة الاصطلاح – في غرس فن التّمثيل لدى متعلّميها، حيث كانت العديد من المدارس تعرض مسرحيّات مناسباتيّة كحفلات نهاية السّنة، أو عيد المولد النّبوي الشّريف، أو عيد الهجرة النّبويّة الشّريفة.

6) تأسيس مجموعة من الجمعيات والنّوادي الأدبيّة التّي ساعدت على الدفع بالمسرح الجزائري كمجمعيّة المهذبيّة، وجمعيّة للآداب والتّمثيل العربي، وجمعيّة المطربيّة، وجمعيّة ودادية الطّلبة المسلمين وغيرها.

7) ظهور نخبة من الممثّلين الذّين شدّو انتباه الجمهور، أمثال رشيد قسنطيني (1887م–1944م) وسلالو علي (1902م–1992م) ومحي الدّين بشطارزي (1897م–1986م)، والذّين أفنوا حياتهم في خدمة المسرح وترسيم أهدافه.

8) كما كان للصّحافة بعد الحرب العالميّة الأولى دورها في نشر النّصوص المسرحيّة وإشهار الفرق وتمثيلها، الذّين بلغت شهرتهم جل ربوع الجزائر وبقيت نصوصهم شاهدة على إنجازاتهم إلى يومنا هذا.

3– مراحل تطوّر المسرح الجزائري:

من خلال المسار التّاريخي الذّي مرّ به المسرح الجزائري، يمكننا تقسيمه إلى مراحل زمنيّة، لكل مرحلة تطوراتها وخصائصها وانعكاساتها.

- **المرحلة الأولى: الانطلاقة المتعثّرة (1921م- 1926م):**

هذه المرحلة انطلقت مع زيارة فرقة جورج أبيض للجزائر سنة (1921م)، والتّي قدّمت مسرحيتي "صلاح الدّين الأيوبي" و "ثارات العرب" وكانتا بالفصحى، وبعدها عرضت عدّة نصوص جزائريّة بالفصحى من طرف جمعيّة الطلبة المساكين وجمعيّة الموسيقى المطربيّة ومن النّصوص مسرحيّة «***"الشّقاء بعد العناء" و "خديعة الغرام" و "بديع" للطّاهر علي شريف و "في سبيل الوطن" و"فتح الأندلس" لمقتبسها محمّد المنصالي، ومسرحيّة "الجهلاء المدعون بالعلم" لمحي الدّين بشطارزي***»[8]، وكل هذه المسرحيات كانت بالفصحى التّي كان لها السبب الرئيسي في تعثّر هذه التّجربة، حيث لم يتقبلها الجمهور الجزائري الذّي صعب عليه وهو بين براثن الجهل والفقر أن يفهم الفصح ويتجاوب معها، كما أنّ النّصوص كانت مبتذلة سطحيّة موضوعاتها تاريخيّة لا يفهمها إلاّ القّلة من المثقّفين، لذا لم تلق نجاحا يذكر.

- **المرحلة الثّانيّة: الانطلاقة (1926م – 1934م):**

«***تعتبر سنة (1926م) البداية الفعليّة لميلاد المسرح الجزائري من خلال مسرحيّة "جحا" لسلالو علي التّي هلل لها الجمهور وتمّ عرضها باللّغة العاميّة، وذلك يوم (12 أفريل 1926م)***»[9]، وبعد توالت العروض المسرحيّة تباعا، حيث صادفت هذه السّنة لقاء الفنان رشيد القسنطيني مع سلالو علي (علالو) « ***وكان رشيد قسنطيني ممثّلا هزليا نادر المثال، ومؤلّفا مسرحيّا ومغنّيا، ترك حوالي عشرين مسرحيّة وعشرات التّمثيليات الفكاهيّة القصيرة***»[10]، ومن مسرحياته "زواج بوبرمة" و "باب قدور الطّماع" و "شد روحك" وغيرها.

---

[8]: عبد الرّحمان بن عمر، لغة المسرح الجزائري بين الفصحى والعاميّة، ص32.

[9]: المرجع نفسه، ص32.

[10]: المرجع السّابق، ص32.

وقد قام محي الدّين بشطارزي بجمع مسرحيات لقسنطيني وإعادة إخراجها على المسرح وتجديدها، فكتب مسرحيّة "الخداعين وفي وي وي"، كما قدّم عشرين مسرحيّة بين سنتي (1934م– 1939م) « ***واعتمد اللّهجة العاميّة في جل أعماله، ومن بين عناوين مسرحياته "الفقير"، "فاقو حاجة حليمة" "علي النّيف" ومعظمها تعالج قضايا اجتماعيّة***»[11]، « ***ويعتبر علالو من الّذين قدّموا للمسرح الجزائري الكثير، وكان له دور كفالة هذا المولد إلى جانب قسنطيني وباشطارزي، ومن مسرحياته "زواج بوعقلين" و"أبو الحسن النّائم واليقظان" و"العفريت" و"علاق غرناطة" كل هذه المسرحيات بين سنتي (1926م– 1931م)***»[12].

وقد تحوّلت نصوص هذه المرحلة من الفصحى إلى العاميّة لتقترب أكثر من الجمهور ومحاولة محاكاة الواقع الجزائري ومعالجة قضاياه، لذا كانت انطلاقة موفّقة للمسرح الجزائري.

- **المرحلة الثّالثة: التّفاعل والتّبلور (1934م–1939م):**

كانت نصوص هذه المرحلة ذات طابع سياسي اجتماعي، حيث قاومت الجزائر دعاوي الإدماج، وقد عمل المسرحيون على معالجة العديد من القضايا الاجتماعيّة مستعملين اللّغة العاميّة كوسيلة من الهروب من الرّقابة التّي فرضتها فرنسا على الفصحى والتّي كان لها دور في ترسيخ أصالة الجزائريين وثقافتهم، فحاول رشيد قسنطيني ومحي الدّين بشطارزي الكتابة بالعاميّة والفرنسيّة، وبرزت في هذه الفترة مسرحيّة "بلال بن رباح" الشعريّة لمحمّد آل خليفة سنة (1939م)، وهي مسرحيّة الوحيدة في مساره الشّعري، وقد كانت نصوص هذه المرحلة تمسّ الواقع الذّي يعيشه الجزائريون، لذا امتازت بالتّنوع والقوّة في التّعبير.

- **المرحلة الرّابعة: الرّكود (1939م–1945م):**

---

[11]: المرجع نفسه، ص32.

[12]: المرجع نفسه، ص32.

في هذه الفترة نشبت الحرب العالميّة الثّانيّة وبسببها ضيقت فرنسا الخناق على الجزائريين ومنعت كل ما له دور في إيقاظ الحس الوطني، فأغلقت القاعات ومنعت العروض المسرحيّة، وحدثت بذلك القطعيّة بين المسرح وجمهوره، « ***وسدت فرنسا الطّريق أمام الفرق التّي كانت تزور الجزائر***»[13] الأمر الذّي دفع المسرحيين الجزائريين إلى الاقتباس وأصبح المسرح لا يعكس الواقع الوطني، رغم محاولات الطّمس والإجهاض تحدى رجال المسرح الاستعمار وبرز آخرون في السّاحة المسرحيّة، نذكر منهم محمّد التّوري (1919م–1959م) ومصطفى قزدلي، ومن أعمال هذه المرحلة "الكيلو" و"في القهوة" و"علاش رايك تالف" وكلها لمحمّد التّوري، وفي المقابل فقدت الساحة المسرحيّة بعض الأعلام كرشيد القسنطيني سنة (1944م).

- **المرحلة الخامسة: الازدهار (1945م–1962م):**

بعد سقوط نظام "فيشي" بفرنسا مع نهاية الحرب العالميّة، أصبحت بلدية الجزائر ذات تيار معتدل، « ***واغتنم رجال المسرح الفرصة وطالبوا بإنشاء موسم مسرحي عربي مستقر، في (أوت 1947م)***»[14]، وأسندت إدارته إلى محي الدّين بشطارزي بمساعدة مصطفى كاتب ويعتبر هذا أول اعتراف من طرف الإدارة الفرنسيّة، لكن لم يدم هذا الاعتراف طويلا، «***ففي نوفمبر من نفس السّنة عرف المسرح الجزائري صعوبات سياسيّة كادت تقضي على نشاطه ورغم الرّقابة التّعسّفيّة التّي فرضت عليه إلاّ أنّه تحدى كافة العراقيل، وساهم في تقويم الشّخصيّة الوطنيّة***»[15]، وقد تأسست خلال هذه المرحلة عدّة فرق نذكر: « ***فرقة المسرح الجزائري لمصطفى كاتب (1946م)، فرقة هواة القسنطيني لأحمد رضا حوحو سنة (1948م)، فرقة المسرح لرضا حاج حمو سنة (1949م)، وأنتج المسرح الجزائري ما بين (1946م–***

---

[13]: عبد الرّحمان بن عمر، لغة المسرح الجزائري بين الفصحى والعاميّة، ص33.

[14]: عبد الرّحمان بن عمر، لغة المسرح الجزائري بين الفصحى والعاميّة، ص34.

[15]: المرجع نفسه، ص34.

1956م) نحو 162 مسرحيّة، 90 بالمائة منها إبداع، 30 كاتبا وطنيّا، وأغلبها كان كوميديّا »[16]، لذا تنوّعت النّصوص وتمايزت خلال هذه المرحلة، فنجد المسرحيات التّاريخيّة كـ "حنبعل" لأحمد توفيق المدني و"يوغرطة" لعبد الرّحمان ماضوي، ونجد المسرحيّات الاجتماعيّة كـ"مضار الخمر والحشيش" لمحمّد العابد الجيلاني، و"إمرأة الأب" لأحمد بن ذياب، « ***ونظرا للتضايق على المسرح في الدّاخل، حاول الأخير أن يجد متنفسا بالخارج، وذلك بتونس، لما ناشدت جبهة التّحرير الوطني الفنانين الجزائريين في الرّد على مزاعم فرنسا*** »[17]، فكان الإنتاج المسرحي فيما بعد ثوريا من مسرحيّة « ***"أبناء القصبة" و"دم الأحرار" و"الخالدون" لعبد الحليم رايس***»[18].

- **المرحلة السّادسة: البحث عن الذّات (1962م-1972م):**

بعد الاستقلال أمّمت الجزائر المسرح الوطني بقرار صدر بتاريخ (08 جانفي 1963م) وتقلّده مصطفى كاتب، « ***فعرض أول عرض مسرحي بعد التّأميم "أبناء القصبة" في (04 أفريل 1963م)***»[19] وأسست فرقة المسرح الوطني، وأنشئ مركز وطني للمسرح، كما تمّ فتح المعهد الوطني لفنّ التّمثيل والرّقص ببرج الكيفان في سنة (1964م) والذّي أوكلت له مهمّة إخراج ممثّلين ومخرجين وتقنيين وراقصين.

---

[16]: المرجع نفسه، ص34.

[17]: المرجع نفسه، ص34.

[18]: المرجع نفسه، ص35.

[19]: عبد الرّحمان بن عمر، لغة المسرح الجزائري بين الفصحى والعاميّة.، ص35.

لقد شهدت هذه الفترة ازدهارا كبيرا في النّصوص من حيث الكم والكيف، « ***فلقد بلغ عدد المسرحيات التّي قدمها المسرح الجزائري 38 مسرحيّة كما فصّلها احمد بيوض***»[20]، حيث أنّ نسبة المسرحيّات المقدّمة سنويّا كان ربع نصف هذه الأعمال من نتاج جزائري، «***ومست هذه المسرحيّات الجانب الاجتماعي بالخصوص، ومن الأعمال المقدّمة مسرحيّة "حسان طيرو" و"الغولة" لرويشيد، و"القراب الماكين" لولد عبد الرّحمان كاكي الّذي ساهم بدوره في الأعمال التّي قدمها للمسرح في هذه الفترة***»[21] .

وقد تميّزت هذه المرحلة بشيوع ظاهرة الاقتباس من طرف الكتاب المسرحيّين، وأعيد عرض العديد من المسرحيّات الثّوريّة وذلك لسد الفراغ الذّي أحدثته سياسة اللاّمركزيّة التّي أنتجتها الحكومة الجزائريّة، كما لم تبخل علينا هذه المرحلة بإقحام الجانب النّسوي على السّاحة المسرحيّة، كآسيا جبار التّي ألّفت مسرحيّة "عند احمرار الفجر" .

- **المرحلة السّابعة: الفتور (1972م- 1982م):**

بعد سياسة اللاّمركزيّة التّي انتهجتها الحكومة الجزائريّة، أصيب المسرح الجزائري بالتّقهقر والفتور، حيث أعيد تنظيم المسرح الوطني باعتباره مؤسسة ذات طابع صناعي وتجاري، وأنشئت المسارح الجهويّة في كل من وهران وعنابة وسيدي بلعباس وقسنطينة والجزائر العاصمة، فحصل تشتيت للجهود البشريّة والماديّة، « ***حيث كبد المسرح الوطني سنة (1972م) ديوان تقدّر بالمليار سنتيم***»[22]، وأصبح المسرح الجزائري تحت نفوذ السّلطة والحكومة « ***فتعطّلت الحركات***

---

[20]: المرجع نفسه، ص35.

[21]: المرجع نفسه، ص36.

[22]: عبد الرّحمان بن عمر، لغة المسرح بين الفصحى والعاميّة، ص36.

والأنشطة وضعف الإنتاج كما وكيفا، وهي بهذا فوضى»[23] فلجأت المسارح إلى اجترار ما سبق من العروض والميل إلى الاقتباس والتّأليف الجماعي، ورغم كل هذا عملت هذه المسارح إلى اجترار ما سبق من العروض والميل إلى الاقتباس والتّأليف الجماعي، « ***ورغم كل هذا عملت هذه المسارح على تنشيط الحركة المسرحيّة ونشرها في كامل ربوع الوطن، حيث خاض مسرح وهران تجربة مسرح الطّفل الذّي أنتج مسرحيّة "النّحلة" في سنة (1975م)***»[24]، وهي من تأليف جماعي، ومن بين ما أنتجته المسارح الجهويّة نذكر:

- المسرح الوطني قدّم خلال هذه المرحلة 16 مسرحيّة منها « ***"بوحدبة" لمحمّد التّوري، "المولد" لعبد الرّحمان جيلالي، "ياستار ارفع الستار" لأمحمّد بن قطاف***»[25].
- المسرح الجّهوي بوهران الذّي قدّم لنا خلال هذه المرحلة 17 مسرحيّة، منها «***"القراب والصّالحين" لولد عبد الرّحمان كاكي، و"الأقوال" لعبد القادر علولة، والعديد من المسرحيّات من تأليف جماعي***»[26].
- المسرح الجّهوي بقسنطينة قدّم لنا 09 مسرحيّات في ذات المرحلة، منها "الطّمع يفسد الطّابع" لعلاوه وهبي.
- المسرح الجّهوي بعنابة قدّم لنا 10 مسرحيّات خلال هذه المرحلة منها "حسنة وحسان" لمحمّد بن قطاف، "بوعلام زيد القدام" لسليمان بن عيسى.
- المسرح الجّهوي بسيدي بلعباس قدم لنا مسرحيّة "فلسطين المخدوعة" لكاتب ياسين.

---

[23]: المرجع نفسه، ص36.

[24]: المرجع نفسه، ص36.

[25]: المرجع نفسه، ص36.

[26]: عبد الرّحمان بن عمر، لغة المسرح الجزائري بين الفصحى والعاميّة، ، ص37.

كما قدّم المسرح في الفترة (1978م–1981م) العديد من المسرحيّات منها « ***"جحّا والنّاس"، "عفريت"، "هفوة أنت وأنا" وبعض المسرحيات كانت في المستوى من حيث الشّكل والمضمون***»[27].

- **المرحلة الثّامنة: الانتعاش (1982م–1992م):**

بعدّ التّحول السّياسي للبلاد وطلاق الجزائريين للاشتراكية، حاول المسرح الجزائري أن يقف من جديد، وساعد على ذلك اهتمام الدّولة بالحركة المسرحيّة، فاستحدث المديريّة الفرعيّة للأعمال المسرحيّة التّابعة لوزارة الثّقافة، « ***والتّي من مهامها تنظيم المسارح الجهويّة وتدعيمها بمختلف الوسائل، وتكوين الإطارات وترقيّة الفنانين والمبدعين وتنظيم المهرجانات والملتقيات، مثل مهرجان المسرح المغاربي بباتنة سنة (1988م)***»[28] وبرز على السّاحة الجّهوي بباتنة وقدّم لنا خلال هذه الفترة 12 مسرحيّة، منها « ***"الفلقة" لصالح مباركيّة، و"الصّرخة الصّامتة" للطفي بن سبع، و"عشيق عويشة" و"الحراز" لعوما فطموبتن***»[29].

كما قدّم لنا المسرح الجّهوي ببجاية 12 مسرحيّة خلال هذه المرحلة منها "القسم" لأمد خودي، و"بحر العصيان" لمحمّد الطّيب الدهيمي، و"فيتا بنت الألوان" لريحانة طاهر[30] ورغم هذا النّشاط، ورغم ما حصده المسرح الجزائري من جوائز في الخارج ، إلاّ أنّه ثمة عامل آخر تمثّل في الفهم الخاطئ للمسرح الملتزم من بعض المبدعين، حيث تحولت النّصوص المسرحيّة إلى شعارات تفتقر إلى الفهم الإبداعي الخاص للفن المسرحي[31]، كما لأنّ هناك عاملا آخر

---

[27]: المرجع نفسه، ص37.

[28]: المرجع نفسه، ص37.

[29]: عبد الرّحمان بن عمر، لغة المسرح الجزائري بين الفصحى والعاميّة، ص37.

[30]: المرجع نفسه، ص38.

[31]: المرجع نفسه، ص38.

أدي بالمسرح إلى التّشتت، وهو غياب التّكوين والتّأطير، حيث أصبح من ليس له علاقة بالمسرح في الواجهة ، ومن الطّبيعي أن يكون همه منه هو الجماهيريّة وربح الأموال.

- **المرحلة التّاسعة: التّسعينات وما بعدها:**

كانت للأحداث السّياسيّة المأساويّة في الجزائر الأثر الكبير على المسرح الجزائري، والتّي أدت إلى فقدان علمين من أعلام المسرح الجزائري، وهما علولة ومحبوبي، وفي هذه المرحلة حاول كتاب المسرح البعد عن السّياسة وصراعاتها والتّوجه للتّراث الشّعبي والقضايا الاجتماعيّة، واستكمال بطولات الثّورة الجزائريّة، حيث كتب لنا عز الدّين ميهوبي مسرحيّة "الدّاليّة" سنة (1995م) التّي تصوّر الواقع والسّلطة في هذه المرحلة، كما كتب مسرحيّة "ماسينيسا" وعرضت سنة (1999م) بالمسرح الجّهوي[32]، ثمّ أطل علينا عز الدّين جلاوجي بمجموعة من المسرحيات، منها "الأقنعة المثقوبة" (1993م)، و"أم الشّهداء" (1998م) و"التّاعس والنّاعس" (2006م) ، ومسرحيّة "المعذّبون" (1999م) من تأليف جماعي، ومسرحيّة "ثلوج الصّيف" لمحمّد الطّيب الدّهيمي التّي عرضت سنة (200م) بقسنطينة.

وما يميّز هذه المرحلة هو الصراع الواقع بين المسرحين والذّي سببه رعاية الدّولة للمسرح، حيث أصبح المخرجون والممثّلون في تنافس وصراع أيهم يكسب الرّهان ليحظى بالمكانة وبالامتيازات التّي تمنحها الدّولة لمثقفها، ومن طباعة للأعمال ومنح لحضور ملتقيات وطنيّة ودوليّة، لكن في المقابل كان لهذا الصّراع دور في ظهور العديد من الممثّلين والمبدعين، وتفعيل المسرح الجامعي والمدرسي، وتنظيم العديد من الملتقيات والمهرجانات، وتأطير أكاديميين يساهمون في الدّفع بالمسرح الجزائري إلى الأمام.

---

[32]: المرجع نفسه، ص38.

4- تعريف المسرح:

4-1- دلالة مصطلح المسرح:

ممّا لا شك فيه، ولا ريب أنّ عددا من النّاس قد شاهد في حياته بعضا من العروض المسرحيّة التّي أثارته، بل وتركت في ذاكراته انطباعا ما، ويعود هذا الانطباع إلى أسباب عديدة، إمّا أنّ فكرة المسرحيّة كانت قويّة باهرة، أو أنّ المسرح قد عرض المسرحيّة بدقّة وجرأة، أو أنّ أداء بعض الممثّلين كان أخاذا لقدرته على التّمثيل، وأخيرا قد يعود ذلك إلى روح الفكاهة، وابتكار جمع أفراد العمل في المسرح بيد أنّه، وفي حالات أخرى قد لا يتحقّق هذا لأنّ العدد الآخر من النّاس قد يسمع بالمسرح أو بعرض مسرحي (exposition théâtrale) لكنهم لا يدركون في الحقيقة ماذا يعني هذا المصطلح وما علاقته بالفرد والمجتمع، ولهذا سنتطرق إلى توضيح هذا المصطلح بالرّجوع إلى ما توصّل إليه الدّارسون بدءا باللّغة ثم الاصطلاح.

4-1-1- التّعريف اللّغوي للمصطلح:

لقد تناولت العديد من المعاجم اللّغويّة القديمة منها والحديثة ذكر المصطلح، والمتتبع لهذه المعاجم لا يكاد يقف عند فروق كثيرة، إذ الملاحظ أنّ أصحاب هذه المعاجم كان ينقل الأخير عن الأول دوت إضافات.

تاج العروس لـ(محمّد مرتاضي الزبيدي):

يشير مؤلف الكتاب إلى معنى المصطلح في مادة سرح بمعنى « ***أن المسرح مأخوذ من لفظة السّارح الذّي هو اسم للرّاعي الذّي يسرح الإبل، ومنه يقول الشّاعر:***

فلو أنّ حق اليوم منكم إقامة *** وإن كان سرح قد مضى فتسرعا »[33].

لسان العرب لـ(ابن منظور):

أمّا في معجم لسان العرب لمؤلفه (ابن منظور)[*] فقد جاء بمعنى المصطلح في مادة (سرح) بمعنى « ***المَسَرحُ بفتح الميم مرعى السّرح، وجمعه المسارح وهو الموضع الذّي تسرح إليه الماشيّة بالغداة للرّعي***»[34].

4-1-2- دلالة مصطلح المسرح اصطلاحا:

المستقرئ لمفهوم المصطلح اصطلاحا سيجد أنّ هناك تباينا كبيرا بين أراء المنظرين لهذا الأخير.

(ماري إلياس) و(حنان قصاب حسان) المعجم المسرحي:

تعدّدت تعاريف المسرح التّي قدّمتها كل من (ماري إلياس) و(حنان قصاب حسان) في معجمها الموسوم بـ (المعجم المسرحي)، ومن أهم هذه التّعاريف ما يلي:

- المسرح شكل من أشكال الكتابة، يقوم على عرض متخيّل قوامه الممثّل والمتفرج
- المسرح هو مكان يقام فيه العرض المسرحي
- المسرح (théâtre) مأخوذة من اليونانيّة (Thèatron) التّي كانت تعني حرفيّا مكان الرّؤية والمشاهدة، وصارت فيما بعد على شكل عمارة [*].

---

[33]: محمّد مرتضي الزبيدي: تاج العروس، دار صادر، بيروت، لبنان، دط، دت، ج2، ص126.

*: ابن منظور: هو أبو الفضل جمال الدّين محمّد بن مكرم، لغوي مصري، ولد عام (1232م) وتوفي عام (1311م)، تولى طرابلس (المغرب) ليبيا، اشتهر بمعجمه (لسان العرب).

[34]: ابن منظور، لسان العرب المحيط (معجم لغوي علمي)، قدم له: عبد اللّه العلايلي: إعداد وتصنيف يوسف خياط، دار لسان العرب، بيروت، لبنان، دط، دت، مج2، ص128.

5- نشأة المسرح الجزائري وعلاقته بالمسرح اليّوناني:

إنّ المتتبّع لنشأة المسرح في الجزائر سيجد نفسه لا محالة يرتّد حقبا زمنيّة بعيدة تضرب بجذورها في أعماق التّاريخ الذّي بقيت أثاره قائمة إلى اليّوم، شاهدة على رسوخ وتأصيل هذا الفن في الجزائر، ولتردّ على مزاعم أولئك الذّين يرجعون ظهور هذا الفن إلى عهود متأخّرة نتيجة الاحتكاك والتّأثير والتّأثر.

والحقيقة أنّ ملامح المسرح في الجزائر بدأت تظهر بعد الحرب العالميّة الثّانيّة، حيث لعب هذا الفن دورا هاما في نشر الوعي السّياسي ومحاربة الكثير من الآفات الاجتماعيّة

(*): العمارة المسرحيّة (Architecture théâtrale) البناء المشيّد الذّي تقدم فيه عروض مسرحيّة (ينظر: ماري إلياس جنان قصاب حسان: المعجم المسرحي، ص، ص 317، 322.

والخرافات التّي علقت بحياة الجزائريين نتيجة لسياسة فرنسا السّاعيّة إلى طمس كل ما يمت بصلة إلى الحضارة العربيّة الإسلامية، في محاولة خبيثة إلى محو معالم الشّخصيّة الوطنيّة، ومن هنا فإنّ فضل المسرح في تهيئة الظّروف الملائمة، لا ينكر حيث كان الوسيلة الفعالة للتّرويج للثّورة وإعداد الجزائريين لها، لأنّه أقرب الفنون إلى روح الشّعب وقدرته على إيصال رسالته الوطنيّة والفنّية، وحتى وإن لم تكن بسهولة لتضييق الاستعمار ومحاربته لكل دعوة يشمّ منها رائحة الثّورة والتّمرد، وعلى هذا فإنّ محاولة تأجيل هذا الفن تدفع الباحث حتما إلى أن يضع في اعتباره جملة من المعطيات التّي ارتبطت بالمسرح، سواء من جانبه التّاريخي أو الاجتماعي أو الفني، لارتباط هذه العناصر مع بعضها في إعطاء الصّورة الكاملة والتّامة للمسرح في الجزائر، الذي استطاع بحق أن يحمل رسالة شعب بهمومه وآلامه وآماله، وينقلها فنّيا بكل صدق

وأمانة، أعطت للمسرح عبر مراحله المختلفة مصداقيّة كبرى، ربما لم تنلها الفنون الإبداعية الأخرى التّي ظهرت على السّاحة الجزائريّة.

ولهذا عدّ المسرح اليوناني مصدرا للعديد من البلدان بما في ذلك البلاد العربيّة وبالخصوص الجزائر، فالأدب اليوناني يعد أقدم وأكثر الآداب تأثيرا في العالم، حيث أصبح نموذجا لجميع الآداب، وقد قدّم الكتاب الإغريقي الكثير من الأنماط الأدبيّة البارزة بما في ذلك المسرحيّة الهزلية والمأساويّة، وهذا ما اعتمده هؤلاء الكتاب.

فقد أصبحت الأسطورة اليونانيّة منبع لبعض الكتاب على أن يكون «***الاعتراف من المنبع ثم صياغته وهضمه وتمثيله ليخرجه للنّاس مرة أخرى مصبوغا بلون تفكيرنا مطبوعا بطابع عقائدنا***»[35]، وكما كان المسرحي يتّكي كثيرا على الرّموز والأساطير وينهج في بنائه المعنوي منهجا معينا، كان طبيعيّا أن يستغلّ المسرحي الجزائري كل مادة التّراث الإنساني لها هذه الطّبيعة غير مفرق بين تراث عربي وغربي، إلاّ انّه عند تقصّي المصادر اليونانيّة الأسطوريّة في المسرح الجزائري لم نجد إلاّ القليل المعدود، فالكتاب الجزائريّن لم يتأثّروا كثيرا بالمسرح الإغريقي، على غرار الأدب الأجنبي الذّي يتناول موضوعات بعيدة عن القدر والآلهة، فالمسرح الجزائري لم يتأثّر بهذا النّوع، مثله مثل المسرح العربي، وما ينطبق على العام ينطبق على الخاص.

ومن بين الأسباب التّي جعلت من الجزائريين يفرّون من الأدب اليوناني، نذكر انشغال الجزائريّين بعد الاستقلال بالتّشيّد والبناء وبجمع ذاتهم، وذلك بالعودة إلى التّراث الأصيل، وكان معظم النّصوص حتى يومنا هذا ذات طابع اجتماعي في الغالب، على غرار الإغريق الذّي كانوا يتوهّمون أناسا في حوار حرامي يتنفّسون من خلالهم ويعوّضون بهم مشاعرهم البطوليّة بحثا عن

35: صالح لمباركة، المسرح في الجزائر، دار بهاء الدّين للنّشر والتّوزيع، قسنطينة، الجزائر، ط2، 1997م، ص9.

سرّ الحياة والموت، كذلك ميل العقليّة الجزائريّة (الكاتب والمتلقي) إلى الفكر البسيط والبداوة الشّعبيّة، إذ أنّ المسرح الجزائري لا يلتفت إلى قضايا التّي تتّصل بالإنسان في مستواه الوجودي ماهيّة ووجودا واعتقادا؛ لأنّه لا يرى ضرورة طرح قضايا لا تشكّل عند الإنسان الجزائري أي ضائقة، فهي مسائل حسمها الدّين ابتداء وتجاوبت معها التّربيّة، فلم تعد تؤرق الإنسان الجزائري في شيء، وانعدام الصّراع في المسرح الجزائري على غرار المسرح اليوناني الذّي كان يعرف أنماطا من الصّراعات الدراميّة سواء صراع البشر مع الآلهة أو الأفراد فيما بينهم، أو الصّراع القائم بين الآلهة أو انهزام القدر والصّراع الدّاخلي، واللّغة العربيّة الكلاسيكيّة بجزالتها وفخامتها لا تتماشى مع الحوار الدرامي الجزائري ولا تنسجم مع كل مستويات التّواصل في الخطاب المسرحي، لذلك رجع الكاتب الجزائري إلى توظيف التّراث الشّعبي واستعمال اللّغة الثّالثة؛ لأنّها لغة الشّعب النّابعة من الاحتفالات الجزائريّة والمسرحيّات التّقليديّة القريبة من الوجدان الشّعبي المحلي، واختلاف المسرح الجزائري عن المسرح اليوناني، وهو الذّي منع الكتاب من إبداع مسرحيات تراجيدية، وحتى في الحالة التّي نجد فيها نوعا من هذه الإرهاصات التّمثيليّة في طابعها المسرحي، فهي من باب تجسيد الفعل بالحقيقة، ويمكن إدراج فكرة الغياب هذه من حيث كون المسرح الجزائري مرتبط بالمدينة ومشاكلها اليوميّة في العصر الحالي، إنّ النّصوص المسرحيّة المقتبسة من التّراث الأسطوري اليوناني تتطلّب الكثير من الدّقة والفهم لإيصال الفكرة « ***ذلك لأنّ الأسطورة ليست مجرد نتاج بدائي يرتبط بمراحل ما قبل التّاريخ، أو بعصور التّاريخ القديمة في حياة الإنسان، وأنها لذلك لا تتّفق وعصور الحضارة، وإنّما هي عامل جوهري وأساسي في حياة الإنسان في كل عصر، وفي إطار أرقى الحضارات ما زالت الأسطورة تعيش بكل نشاطها وحيويتها، ومازالت كما كانت دائما مصدر إلهام الفنان والشّاعر***»[36] ومن بين النّصوص المسرحيّة والعروض الجزائريّة المقتبسة من الأساطير اليونانيّة نجد مسرحيّة "أديب

36: صالح لمباركة، المسرح في الجزائر، ص11.

ملكا" للكاتب الشّهير سوفوكل (Sophocle)، وقد قدمت هذه المسرحيّة بالجنوب الشّرقي للجزائر، وبالضّبط بمنطقة تمنراست من قبل (فرقة الهاوي)، كما قدمت هذه الفرقة نفس المسرحيّة بأقصى الجنوب الغربي في منطقة بشار وتندوف، وكثيرا ما يعرض هذا النّوع من المسرحيّات في هذه المنطقة، حيث نجد فيها الطّبقة اللّولبة الفينيقيّة، وثاني سبب هو الطّابع الانعزالي لهذه المنطقة؛ أي الجنوب، وتواجد الكثير من عناصر الثّقافة القديمة بها وخاصة المتعلّقة باللّغة الأمازيغيّة، وهو ما يوجد في المناطق الجباليّة القبائليّة.

الفصل الثّاني:
تطور المسرح الجزائري

1- بدايات الأولى للمسرح الجزائري

2-اتّجاهات المسرح الجزائري

3- توظيف التّراث الشّعبي وتأصيل المسرح

4- انعكاس الظّواهر الاجتماعيّة على النّص المسرحي

1-بدايات الأولى للمسرح الجزائري:

لا غرور أن يستوقف الدّارس لمسار المسرح الجزائري منذ إرهاصاته الأولى مدى اختلاف الباحثين حول ظهوره، ذلك أنّ منهم من وقف عند أشكال الفرجة الشّعبيّة التّي كانت تقام في القرى والبوادي وبعض الأسواق الشّعبيّة، مثل الحكواتي والمداح ومنشد المغازى، وذلك قبل معرفة المسرح والسينما، غذ فرض الحكواتي الجزائري حضوره إبان الاحتلال الفرنسي بسخريته من جنود الاحتلال وانتقاده لأعمالهم التّعسّفيّة، فكان يقوم بدور المحرض والمؤلب للجزائريّين ضدّ الاستعمار، الأمر الذّي دعاه إلى منعه سنة 1843م، بل إنّ هناك من أثار بعض الظّواهر الشّعبيّة الفرجويّة التّي كان يلجأ إليها في استجداء المطر وفي الاحتفال بعاشوراء والأعراس وطقوس التّعزيّة، والاحتفال بمواسم الحرث والحصاد وشتى جوانب الحياة الماديّة والدّينيّة وغيرها من الاحتفالات الطّقوسيّة التّي كانت تقام هنا وهناك، مثل: بوغنجة والأيراد في ولايتي تلمسان وباتنة، وغيرها من مناطق الجزائر الشّاسعة.

ومن بين هؤلاء نجد النّاقد الصّحفي (جروة علاوة) والمخرج (علي عبدون) و (إدريس قرقرى) الذّي اعتبر بداية المسرح الجزائري تراثيّة في كتابه "الطّاهرة المسرحيّة في الجزائر، دراسة في السّياق والآفاق"، هذا إضافة إلى الدّكتور (نوردين عمرون) في كتابه "المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000م" وغيرهم.

كما أنّ هناك من عاد بعيدا إلى ماضي الذّاكرة التّاريخيّة للجزائر حين خضعت للوجود الرّوماني، واعتبروا وجود المسرح على أرض الجزائر في تلك العهود دلالة على ظهور المسرح بها منذ تلك الفترة، إذ لا تزال أثار المسارح النوميديّة في العهد الرّوماني دائريّة الشّكل، تشهد على ذلك في مناطق أثريّة عديدة، مثل: مسرح بتمقاد ومسرح جميلة.

فلهذا أبّا يكن التّاريخ الذّي ظهر به المسرح الجزائري، وأبّا تكن الأشكال المسرحيّة التّي ظهرت في البداية، لكن المهمّ أنّه على غرار باقي بلدان المغرب العربي مرّ بمراحل تاريخيّة وفق الأحداث السّياسيّة والاجتماعيّة التّي رافقته، فصُبغ بصبغتها وعبّر عن إيديولوجيتها ونوازعها وأهدافها الفنّية والجماليّة.

يتفرّد المسرح الجزائري ببدايته الثوريّة، إذ منذ ظهور القراقوز والمسرح يعد بمثابة أداة للنيل من المستعمر ولفت انتباه الشّعب لدسائسه ونواياه ومحاولته إدماج الشّخصيّة الجزائريّة في كينونته، وسلبها حقها في التّحرّر والعيش الكريم، كما سُخّر المسرح الجزائري بحسب الباحث (أحسن تليلافي) ليكمل رسالة المقاومة الشّعبيّة، ويحرص على الثّورة قبل اشتعالها، ولذلك قابلته السّلطات الاستعماريّة تارة بمنع نشاطاته، وتارة أخرى بإلغاء عروضه ومراقبة مضامين نصوصه، وتضييق الخناق على ممارسه.

وقد يتّفق المؤرّخون على أنّ «***المسرح الجزائري وفي طليعتهم محي الدّين باشطرزي وعلي سلالي (المشهور باسم علالو) وساهما في استمراره وتطويره بالتّأليف والتّمثيل على أنّ تلك البداية كانت 1921م***»[37]، ومن خلال ذلك يتّضح لنا أنّ الدّارسين والمؤرّخون للمسرح الجزائري يتّفقون على سنة ظهور المسرح هي سنة 1921م، أين تأسّست أول فرقة مسرحيّة تحت اسم "جمعيّة الآداب والتّمثيل"، وقد يكون لهذه الجمعيّة بدايات سابقة لأفرادها الذّين ما جمعتهم فرقتهم هذه إلاّ بعدما تعاطوا التّمثيل كأفراد بنوادي جزائريّة أو فرق أخرى سبقت ذلك بأعوام، إلاّ أنّ غالبيّة من أرّخوا للمسرح الجزائري خلال هذه الفترة، يرجعون النّشأة الأولى إلى زيارة فرقة "جورج أبيض" للجزائر، حيث قدّمت أثناءها مسرحيتين هما: "شهامة العرب" و "صلاح الدّين الأيوبي" في مسرح العاصة، ووهران، وقسنطينة على التّوالي، إذ بعد رحيل المصريين مباشرة، أقدمت

---

[37]: أحمد منور، مسرح الفرجة والنّضال في الجزائر، دراسة في أعمال رضا حوحو، دار هومة ، ط1، 2005م، ص12.

مجموعة من الشّباب الجزائريين المثقّفين على تأسيس جمعيّة للتّمثيل بتاريخ: 05 أفريل 1921م، أطلقوا عليها اسم "المهذبة" وراحوا بفضل التّشجيع الذّي لقوه من أفراد الفرقة المصريّة يتدرّبون على أدوار مسرحيّة ذات فصل واحد تعالج أضرار الخمر بعنوان: "الشّفاء بعد العناء" كتبها (الطّاهر علي الشّريف) رئيس الجمعيّة، وقدموها في نهاية نوفمبر 1921م "جماعة التّلاميذ القدامى لثانويّة العاصمة" مسجّلين شهادة ميلاد المسرح الجزائري، وحسب تعبير الأستاذ (سعد اللّه بن شنب) حيث كانت تلك "أول مسرحيّة" عربيّة جزائريّة تأليفا وتمثيلا ومتفرّجين، وبناء على هذا فإنّه إذا كانت الفرقة المصريّة المذكورة لم تصادف نجاحا من إقبال الجماهير على عروضها، فإنّ زيارتها للجزائر كان السّبب المباشر في انبعاث المسرح الجزائري إلى الوجود، ومن خلال ذلك يتّضح لنا أنّ انبعاث المسرح الجزائري إلى الوجود كان بسبب الفرقة المصريّة إلى الجزائر، إلاّ أنّ أول مسرحيّة جزائريّة هلّل لها الجمهور الجزائري، وعرّضت عشرات المرات في كثير من المدن الجزائريّة، مسرحيّة "جحا" التّي ألفها (سلالو علي) المدعو (علالو) التّي مثلت على خشبة المسرح الحديد الكورسال في: 12 إلى 22 أفريل 1926م، وهي السّنة نفسها التّي برز خلالها شخصيتين: أعطت للمسرح الجزائري دفعا قويّا وتأثيرا بالغا هما: (رشيد القسنطيني) و (محي الدّين باشطرزي) ومن خلال ذلك نلاحظ أنّ مسرحيّة "جحا" أول مسرحيّة جزائريّة، ونالت إعجاب الجمهور، وذلك راجع إلى اللّغة المستعملة، وهي الدّارجة ويفهمها العامة والخاصة، والتّي يطلق عليها (الكاتب ياسين) اللّغة الثّالثة.

حقّق المسرح الوطني الجزائري في سنواته الأولى مجموعة من الانجازات الهامة، منها: دوارات لتكوين المتمثّلين، إنشاء مدرسة لتكوين الممثّلين والرّاقصين، تنظيم مهرجانات للفنون الشّعبيّة، إصدار مجلّة خاصة بالفن المسرحي، ولم تكن هذه الأنشطة من صلاحيّة المسرح الوطني، لذا ونظرا لثقل العبء، وفي غياب إستراتيجية وطنيّة لتطوير النّشاط المسرحي، دخلت

المؤسّسة المسرحيّة في أزمة عامة وانهارت وتيرة انتجاتها بصفة مذهلة، من عشرين (20) عرضا في أربع سنوات، تقهقر الإنتاج إلى ثمانيّة عشر(18) عرضا في سبع سنوات من (1966م إلى غاية 1972م)، إذ دخول هذا الفن المسرحي في أزمة يؤدّي بعمال الفن المسرحي إلى الإحباط والجمود عن التّفكير والحركة، وهذه الأزمة بالنّسبة لهم عائق في تطوّر المسرح الجزائري.

«إن كان النّشاط المسرحي هو أقرب النّشاطات الفنّية للإنسان، إذ يعود إلى البدايات الأولى لتواجد الإنسان على الأرض، فإنّه أيضا يرتبط بطفولة الإنسان، ألا ترى أن الصّغر وهم يمارسون ألعابهم لإبراز شخصيتهم، إنّما يمثّلون، يؤلّفون نصّا ارتجاليا، ويختارونا مكانا مناسبا لتمثيله، ثمّ يؤدّون الأدوار على أكمل وجه، فهذا الصّبي عريس وتلك عروسة، وهؤلاء أهل مدعوون»[38]، ومن خلال ذلك نلاحظ أنّ بداية المسرح الجزائري كان منذ بداية وجود الإنسان على الأرض، ***«والنّشاط المسرحي نصّا وتمثيلا... هو نشاط إنسانيّا ارتبط بكلّ المجتمعات الإنسانيّة على اختلاف مستويات الإلقاء فيها وعلى اختلاف أشكال المسرح عندها، أو خالف الشّكل الذّي تألفه البشريّة عندنا اليوم»***[39]، والنّشاط المسرحي ارتبط بكل المجتمعات الإنسانيّة بالرّغم من الاختلاف الموجود بين الطبقات، فمنهم الفقير ومنهم الغني، فهذا النّشاط لا يهتمّ بنوع الطّبقة التّي ينتمي إليها، فلا توجد مسارح مقدّمة للأغنياء دون الفقراء والعكس صحيح.

«أمّا النّص المسرحي فلم يتعرّض إلاّ للمشاكل الاجتماعيّة، بعيدا عن السّلطة وتأثّرها السّلبي أو الإيجابي في المجتمعات، لذلك نجد مسرحيّات تعرض مشاكل الأسرة كالطّلاق

---

[38]: عودين جلاوجي، النّص المسرحي في الأدب الجزائري دراسة نقديّة، الجزائر، دط، 2007م، ص25.

[39]: المرجع نفسه، ص25.

والزّواج والحب، وأخرى لأمراض النّفس ومشاكلها والعناد والطّمع والغيرة، وكذا المشاكل الإداريّة وهموم المثقّف والشّعوذة وإلى غير ذلك»[40]، ومنه يتّضح لنا أنّ «***أغلب المسرحيّات تتحدّث عن المشاكل الاجتماعيّة التّي تتخبّط فيها الأسر الجزائريّة، ومن خلال ذلك يتّضح لنا أنّ المسرحيّة في مجملها رمزيّة ناقدة للواقع، وهي على طريقة المسرح الفقير في مختلف جوانبها***»[41].

2- اتّجاهات المسرح الجزائري:

2-1- المسرح الشّعبي:

يمثّل هذا الاتّجاه أفضل تمثيل للكاتب والممثّل(رويشر) الذّي كان مسرحه امتدادا لمسرح (رشيط القسنطيني)، وقد استلهم هذا الأخير موضوعاته من متطلّبات المرحلة الرّاهنة «***فنراه يجاربها محاولا أن لا يكون متخلّفا عمّا يحدث في عالم المسرح من تطوّر، رغم أنّه من الكتاب التّقليديين في المسرح***»[42]، ومن أهم أعماله التّي مثلتا هذا الاتّجاه نجد: مسرحيّة "حسان طيرو" "الغولة" و "البوابون" وغيرها، كما ظهر إلى جانبه فئة من الممثّلين الشّبان الذّين نهجوا هذا الاتّجاه.

2-2- مسرح الأصالة والتّراث:

---

[40]: عودين جلاوجي، النّص المسرحي في الأدب الجزائري دراسة نقديّة، المرجع السّابق، ص47.

[41]: حفناوي بعلي، أربعون عاما على خشبة مسرح الهواة في الجزائر، الجزائر، ط1، 2002م، ص87.

[42]: جروة علاوة وهبي، ملامح المسرح الجزائري، منشورات إتّحاد الكتاب الجزائريين، ط1، 2001م، ص53.

«وخير من يمثّل هذا الاتّجاه هو ولد عبد الرّحمان كاكي الّذي ينهل من التّراث الشّعبي والخرافات، كما هو الحال مع الطّيب الصديقي في المغرب الأقصى وعز الدّين المدني في تونس»[43] وانطلاقا من هذا نستطيع القول إنّ المسرح التّراثي الأصيل ارتبط في الجزائر باسم هذا الرّائد، هذا الأخير الذّي سمّى جاهدا إلى إعطاء نبرة خاصة للمسرح الجزائري، وذلك محاولة منه بإنتاج مسرح جزائري أصيل ومتميّز عن المسرح الغربي في الشّكل والمضمون، وذلك من خلال بعض أعماله، كمسرحيّة "كل واحد وحكمة" و "القراب والصّالحين"...إلخ.

2-3- مسرح الواقعيّة الثّوريّة:

«يمثّل هذا الاتجاه الكاتب والمخرج عبد القادر علولة»[44] هذا الأخير الذّي ثار على الواقع من خلال مسرحياته، واتّخذ الواقع المعيش مادة خصبة للتّعبير عن مختلف المواضيع أو عن مختلف المشاكل –إن صحّ التّعبير– التّي كان يتخبّط فيها المجتمع الجزائري الذّي كان يمرّ بمختلف الأزمات والهزّات على جميع الأصعدة، سواء السّياسيّة منها أو الثّقافيّة أو الاقتصادية، وبالتّالي لم يكن على المسرحي إلاّ الالتفات إلى هذا الواقع ومعالجتها وإعطاء صورة حقيقيّة لواقع تشمئزّ منه النّفوس.

ومن أهم أعمال هذا الاتّجاه نجد: مسرحيّة "العلق" و "حمق سليم"... إلخ، وهي كلّها أعمال عالجت أزمات اجتماعيّة كان يمرّ بها المجتمع الجزائري، كما ظهر إلى جانبه كذلك رائد مسرحي آخر سلك نفس النّهج هو (كاتب ياسين) من خلال مسرحيّاته المشهورة: "مسحوق الذّكاء"، "محمّد خذ حقيبتك"... فهي تقترب بشكل كبير من مسرحيّات (عولوة) من حيث

---

[43]: جروة علاوة، ملامح المسرح الجزائري، المرجع السّابق، ص، ص 53، 54.

[44]: المرجع نفسه، ص، ص 54، 55.

المعالجة والهدف، فربّما كانت تسعى إلى التّغيير وإلى توعيّة الشّعب بضرورة التّحرك، كونه سيد الموقف والقرار والمسؤول عن حاضره ومستقبله.

كما ظهرت كذلك عدّة فرق مسرحيّة بعد الاستقلال، منها: "فرقة كراك" التّي قدّمت منذ ظهورها 1965م مسرحيّات عديدة، نذكر منها: "الحياة والشّباب"، وكذلك "فرقة سجون" التّي حقّقت نجاحا كبيرا من خلال عنوان مسرحياتها "ثمن الحريّة في السّوق السّوداء..." إلى غير ذلك من الفرق التّي قدمت الكثير للمسرح الجزائري.

3- توظيف التّراث الشّعبي وتأصيل المسرح:

3-1- تحديد مصطلح التّراث الشّعبي:

3-1-1- المدلول اللّغوي: التّراث في اللّغة مشتق من مادة «***ورث والمأثور والتّراث والميراث والموروث والإرث هي ألفاظ عربيّة مترادفة وردت في اللّغة كالحسب***»[45]، ولهذا فكلمات -التّراث والميراث والإرث- كلّها بمعنى واحد، وهو ما يخلفه الرّجل لورثته، ومن ذلك قوله تعالى: «***وَتَأْكُلُونَ التُّرَاثَ أَكْلًا لَّمًّا***»[46] وجاءت كلمة الميراث والتّوارث في القرآن الكريم لتشمل العلم والحسب، كما وردت في صورة مريم على لسان (زكريّا) عليه السّلام، في قوله: «***يَرِثُنِي وَيَرِثُ مِنْ آلِ يَعْقُوبَ وَاجْعَلْهُ رَبِّ رَضِيًّا***»[47] فهو يعني بذلك وراثة العلم والحكمة دون المال، لأنّ المال لا قيمة له عند الأنبياء لتوريثه لأبنائهم والتّنافس عليه، وفي آية أخرى قوله تعالى: «***وَوَرِثَ سُلَيْمَانُ دَاوُودَ***»[48] والمقصود هنا هو وراثة العلم والنّبوّة.

---

[45]: ابن منظور، لسان العرب، مادة (ورث)، دار صادر، ط1، بيروت، لبنان، 1994م، ص199.

[46]: سورة الفجر، الآية 19.

[47]: سورة مريم، الآية 06.

[48]: سورة النّمل، الآية 16.

3-1-2- المدلول الاصطلاحي: يعتبر التّراث قيمة ثابتة لا تتغيّر عند كل الأمم باعتباره يمثّل روح الشّعب وطرق تفكيره وتعبيره عن واقعه وهمومه، «***وهو كل ما ورثته الأمّة وتركته من أنتاج فكري وحضاري، سواء فيما يتعلّق بالإنتاج العلمي الآداب، بالصور الحضاريّة التّي ترسم واقع الأمة ومستقبلها، وهذا يعود إلى بدأ المعرفة الإنسانيّة للكتابة بأشكالها وأساليب التّعبير بأنواعها، سواء في المخلفات الأثريّة أو فيما سجّل في وثائق الكتابة***»[49] غير أنّ كلمة التّراث اكتسبت في الخطاب العربي المعاصر معنى آخر «***فصارت تدلّ على الموروث الثّقافي، وبذلك يكون الاستخدام الجديد ممّا يناسب احتياجات التّعبير المعاصر، والّذي لا يخرج عن نطاق الموروث، لأنّه نابع من مفردات التّفكير العربي، وليس دخيلا عليه***»[50]، فصار التّراث «***معبّرا عن جميع ما يخصّ الإنسان العربي ماديّا ومعنويّا، بل هو جزء من مكوّنات الإنسان العربي ونفسيته***»[51]، فيشمل بذلك «***التّقاليد والعادات التّجارب والخبرات والفنون... إنّه الجزء الأساسي من موقفة الاجتماعي والسّياسي والتّاريخي***»[52]، فهو إذن جزء من مكوّنات الشّخصيّة الإنسانيّة وما يتعلّق به في ماضيه البعيد، فالتّراث إذن هو روح الأمة التّي تسري في كيانها عبر العصور والأجيال «***إنّها الدّعامة الأساسيّة والرّكيزة الثّانيّة التّي تميّز الأمة عن سواها... لا يجور أن نقف بالتّراث عن حدّ زمني أو مكاني محددين، وإنّما يمتد ويشمل كل ما عبّر عن شعورنا ونبع من ذاتنا وترعرع على أراضينا... وبالتّالي فالتّراث هو موروثنا الحضاري لغة، وآدابا، وعلما، وفنّا، وفلسفة، ودينا، وسياسة، واجتماعا***»[53]، وانطلاقا من هذا

---

[49]: حسين محمّد سليمان، التّراث العربي الإسلامي، دراسة تاريخيّة ومقارنة، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، د ت، ص13.

[50]: الجابري محمّد عابد، التّراث والحداثة، مركز دراسات الوحدة العربيّة، ط1، بيروت، 1991م، ص22.

[51]: حسن علي المخلف، توظيف التّراث في المسرح، مكتبة الاسد، دمشق، سوريا، 2000م، ص20.

[52]: جبور عبد النّور، المعجم الأدبي، دار المعلّم الملايين، ط2، بيروت، 1984م، ص63.

[53]: الزّبيدي الهادي، تراثنا العربي وأبعاده ، مجلّة جذور التّونسيّة، العدد 12، مارس 2003، ص، ص64، 65

نلاحظ أنّ التّراث هو شيء ثابت لا يتغيّر، والاختلاف يكمن في نظرة الإنسان إليه، ولذلك نجد اختلاف في الآراء.

3-2- صور توظيف التّراث الشّعبي في المسرح:

يتضمّن التّراث الشّعبي عناصر كثيرة، أهمّها: الأساطير، قصص الخوارق، والحكايات الشّعبيّة، والحكم والأمثال، والأغاني والفنون، والموسيقى الشّعبيّة، والطّب الشّعبي، والعادات والتّقاليد، والمعتقدات الشّعبيّة وغيرها، وهي كلها أجزاء من الثّقافة يهتم بها الأنثروبولوجيّون، كما يهتم بها دارسو الفولكلور والمتخصّصون الآخرون، إلى جانب المبدعين في شتى ميادين الإبداع الذّين ينهلون من هذا المخزن الثّقافي ويوظّفونه بشكل كبير في انتاجاتهم الإبداعيّة من قصّة ورواية ومسرحيّة وغيرها.

ويمكن لها بهذا أن تحدد الأشكال أو الصّور الإبداعيّة التّي تحضر في مختلف الإبداعات، بما فيها المسرح، فيما يلي:

- **الأسطورة:** ***«إنّ الأسطورة جنس أدبي قديم قدم الإنسانيّة، إذ لم نقل أنّه أقدم مصدر لجميع المعارف الإنسانيّة، ومن ثمّة فإنّ كلمة أسطورة (Mythe) ترتبط في أصل نشأتها دائما ببداية النّشأة الإنسانيّة قبل ان يمارس الإنسان الشّعر كضرب بدائي من ضروب معرفة ما»***[54]؛ وهذا يعني أنّ الأساطير تتضمّن مختلف السّلوكات الخرافيّة السّائدة لدى الشّعوب البدائيّة القديمة، كما تتضمّن كذلك أخبار الآلهة، وأنصاف الآلهة، وهذه الأفكار سائدة بشكل كبير اليونان ومختلف الحضارات القديمة.

---

[54]: سعيد سلام، التّناص التّراثي، الرّواية الجزائريّة أنموذجا، الأردن، د ط، 2009م، ص32.

- **المثل الشّعبي:** «***يعدّ المثل الشّعبي من أهم فنون التّعبير الشّائعة بين النّاس، والمتناقلة بين أفراد المجتمع في العصر الواحد، وعبر العصور المتعاقبة***»[55]، ولذلك فالأمثال تلعب دورا رئيسيّا وهاما في التّعليم، حيث نجدها تتضمّن الكثير من المعلومات التّي تلخص الأفراد، فهي إذن ذخيرة، والحكمة المتبقيّة من الأجيال السّابقة، وللمثل دور هام في الحفاظ على ثقافة الأمم والشّعوب، ويمثّل المثل الشّعبي خلاصة لتجربة واقعيّة عاشها الإنسان، يحمل في ثناياه معرفة الإنسان لنفسه وللآخرين وللعالم من حوله، وهو وجه مشرف من وجوه التّراث الوطني المعبّر عن شخصيّة الأمة وأحلامها وهمومها وتناقضات حياتها.

- **الحكاية الشّعبيّة:** الحكاية الشّعبيّة في معناها الخاص الذّي نقصده هنا هي: «***أثر قصصي ينتقل مشافهة أساسا، يكون نثريّا يروي أحداثا خياليّة لا يعتقد رواياها ومتلقيها في حدوثها الفعلي، تنتسب عادة لبشر وحيوانات وكانت خارقة، تهدف إلى التّسليّة وتزجيّة الوقت والعبرة***»[56]، وهذا يعني أنّ الحكاية الشّعبيّة وسيلة يتّخذها شعب من الشّعوب أو مجتمع معيّن للتّعبير عن سلوكاته وواقعه ومختلف تحرّكاته اليوميّة، وهي عادة ما تتضمّن العجائب، وتصف كائنات وشخصيّات غريبة، وهذا الشّكل الفني الأدبي عادة ما يتعرّض للزّيادة والتّحريف نظرا لتناوله عبر مختلف المراحل.

- **المعتقدات الشّعبيّة:** «***هي من أشقّ عناصر الأدب الشّعبي في التّناول وأصعبها في الدّراسة والبحث، لأنّها خبيئة في صدور أصحابها، وتشكّل بصورة مبالغ فيها أو مختلفة يلعب فيها الخيال الفردي دورها ليعطيها طابعا خاصا، وهي مع تمكّنها في أعماق النّفس البشريّة***

---

[55]: عبد الحميد بورايو، الادب الشّعبي الجزائري، دار القصبة للنّشر، د ط، 2007م، ص57.

[56]: المرجع نفسه، ص185.

الموجودة في كل مكان سواء عند الرّيفيّين أو الحضر»[57]، فالمعتقدات هي أفكار تسيطر على تفكير الفرد وذات سلطة قويّة عليه، بحيث لا يخلو أيّ مجتمع سكاني في كل أقطار المعمورة بما فيها المجتمع الجزائري الذّي تختلف فيه المعتقدات من منطقة إلى أخرى وهي أمور يصدق بها أغلبيّة النّاس بدون استثناء سواء المثقف منهم أو الغير، ويعود وجودها إلى وجود الإنسان، فمنذ وجوده وجدت هذه الأخيرة، والمعتقدات هي ما يوجد بالعالم الخارجي والعالم الما ورائي، ويؤمن بها الأفراد و «***تعتبر المعتقدات الشّعبيّة من أهم جوانب الثّقافة والتّربيّة السّلوكيّة التّي يتقلّدها الفرد داخل مجتمعه***»[58]، وهذا يعني أنّ السّلوك متوارث بين الأجيال، وهذا ما نكشفه بمجرّد النّظر أو العودة إلى وضعنا اليومي، بحيث نجد أنفسنا ضحيّة المعتقدات التّي تسيطر علينا، ومن مظاهر وصور هذه المعتقدات المتعارف عليها نجد: الأحلام، الأولياء الصّالحين، السّحر، الكائنات أو المخلوقات الخرافيّة كالغول، والجن...إلخ.

- **الألغاز الشّعبيّة:** «***هي تلك الجمل التّي تلغز الكلام؛ أي تخفي مراده ولا تبيّنه، كما تعتبر الألغاز أحد روافد الأدب الشّعبي الموروث في أي بلد من البلدان الأخرى، وبالتّالي فهي شكل من أشكال الثّقافة التّرفيهيّة التّربويّة المتّسمة بالابتكار لقهر الواقع الذّي عادة ما يتّصف بالمنطقيّة والجهد المضني***»[59]، ومن هذا التّعريف يتّضح لنا أنّ الألغاز الشّعبيّة موروث شفوي، يعكس درجة التّفكير التّي بلغها جيل من الأجيال السّالفة، كما أنّها أداة تصوّر حياة تلك المجتمعات وتعكس ذهنيتهم وشخصيتهم، «***والألغاز ليست مجرد رياضة عقليّة كما يبدوا للنّظرة***

---

[57]: فاروق أحمد مصطفى، مرفت العشماوي عثمان، دراسات في التراث الشّعبي، دار المعرفة لجامعة سوتير، الإسكندرية، ط1، 2008م، ص57.

[58]: العلجة هذلي، توظيف التّراث الشّعبي في المسرح الحلقوي في الجزائر، مسرحيّة القراب والصّالحين، لولد عبد الرّحمان كاكي أنموذجا، مخطوط رسالة الماجستير، جامعة المسيلة، 2008م – 2009م، ص53.

[59]: جميلة جرطي، موسوعة الألغاز الشّعبيّة، دار الحضارة، ط1، 2007م، ص05.

الأولى، ولكنّها امتداد لتساؤل الإنسان القديم»[60]، وهذا يعني أنّ الألغاز تعتبر وسيلة لتنميّة القدرات العقليّة، وتحفيز ذكاء الفرد، كما تكتشف كذلك مختلف التّساؤلات التّي أثارت اهتمام الإنسان القديم وفضوله غبر الأزمنة الغابرة.

- **الأغنيّة الشّعبيّة:** تعتبر الأغنية الشّعبيّة لسان الشّعب، تحكي عن همومه وأفراحه، كما أنّها تتغنى بكل ما يهمّ الشّعب، وغالبا ما تتغنّى بقضايا الطّبقة الكادحة والمسحوقة، فهي إذن ما هي إلاّ مرآة عاكسة لحالة الفرد «***مادة خصبة لمن يريد البحث والتّعمق في أسرارها، فهي جزء من التّراث الشّعبي، هذا التّراث الشّعبي، هذا التّراث الّذي لم يكون أبدا وسيلة تستغلّ في تحطيم العربيّة الفصحى واستبدالها باللّهجة العاميّة...***»[61]، فهذا يعني أنّ الأغنيّة الشّعبيّة بصفة الجماعيّة، بمعنى أنّ كل شخص يمكن أن يشترك في أداء الأغنيّة الشّعبيّة، وهذا يعني أنّ الأغنية الشّعبيّة من إبداع الفرد والجماعة تردّدها وتعدّل فيها.

3-3- قيمة توظيف التّراث الشّعبي في الأدب المسرحي:

ارتبط المسرح الجّزائري بالتّراث منذ بدايته الأولى، غذ يمكن القول أنّ المسرح الجزائري كانت ولادته ولادة تراثيّة من حيث توظيفه لمختلف المضامين التّراثيّة من أسطورة وخرافة وأمثال شعبيّة... وهذه المحاولة من المسرحيّين كانت بغرض التّأصيل والتّأسيس الفعليين لمسرح جزائري مختلف ومغاير عن المسرح الغربي.

التّراث العربي «***هو ذلك المخزون الثّقافي المتنوّع والمتوارث من قبل الآباء والأجداد والمشتمل على القيم الدّينيّة والتّاريخيّة والحضاريّة والشّعبيّة، بما فيها من عادات وتقاليد،***

---

[60]: علي كبريت، موسوعة التّراث الشّعبي لتيارت وتسمسيلت، الجزائر، د ط، 2007م، ص55.

[61]: عبد القادر نطور، الأغنيّة الشّعبيّة في الجزائر، منطقة الشّرق الجزائري—نموذجا- ، مخطوط رسالة الماجستير، جامعة منطوري قسنطينة، 2008م-2009م، ص334.

سواء كانت هذه القيم مدوّنة من كتب التّراث ومبثوثة بين سطورها أو متوارثة أو مكتسبة بمرور الزّمن»[62]، ونظرا لهذه القيمة التّي يحملها التّراث الشّعبي، نجد معظم المبدعين المسرحيّين انهالوا على هذا المخزن الثّقافي الشّعبي للتّعبير عن روح الأمة وإثراء وجدانها، ومن أهم الأسباب التّي تجعل المبدع بصفة عامة يوظّفون المخزون الثّقافي الشّعبي للتّعبير عن روح الأمة وإثراء وجدانها، ومن أهم الأسباب التّي تجعل المبدع بصفة عامة يوظّفون المخزون الموروث نجد:

أولا: «***الاعتزاز بما خلفه من مآثر***»[63]، وذلك لأسباب قوميّة وسياسيّة واجتماعيّة خاصة، بعد تعرّض مختلف الدّول العربيّة لوطأة الاستعمار الذّي سعى جاهدا لطمس الشّخصيّة العربيّة بصفة عامة، وبالتّالي كان هذا الموقف كدافع قوي للكتابة المسرحي في أن بتمسّك بمقوّمات الشّخصيّة العربيّة.

ثانيّا: محاولة التّأصيل للمسرح العربي، «***والعودة للتّراث الشّعبي تعني بالدّرجة الأولى التّأصيل وتحقّيق الذّات والهويّة، وإحياء التّراث الأجداد والآباء والافتخار بآثارهم ومجدهم التّليد***»[64]، وهذا يعني أنّ الاهتمام بالتّراث الشّعبي هو الأساس لتأسيس فن أصيل ومعبّر عن كيان الشّعب والأمة، ويؤكّد كذلك وجوده ووجدانها من خلال توظيف الموروث الذّي خلّفه الأجداد من خرافات وأحاجي وأغاني شعبيّة وألغاز... وغيرها، فالتّراث يعكس تاريخ الأمة وماضيها ومجدها، كما أنّ الهدف من عودة المسرحي إلى هذا المخزون هو كونه يثري هذا الفن ويعطي له جماليّة وفنيّة خاصة، وهذا ما يثير حماس الجمهور وإعجابه.

---

[62]: أسّيد علي إسماعيل، أثر التّراث العربي في المسرح المعاصر، دار قباء للطّباعة والنّشر والتّوزيع، د ط، القاهرة، 2000م، ص40.

[63]: المرجع نفسه، ص30.

[64]: صالح لمباركيّة، المسرح في الجزائر، دار بهاء الدّين للنّشر والتّوزيع، ط2، الجزائر، 2007م، ص73.

ثالثًا: التّمسك بالهويّة القوميّة العربيّة، خاصة أما الهزّات الكبرى التّي تتعرّض لها الأمة، وذلك لتفادي الضّياع والوقوع في دوامة النّسيان، وبالتّالي كان السّبيل الأمثل لتفادي هذه الهزّة هو التّمسك والتّشبث بالتّراث الذّي يعكس هويّة الأمة ويؤكّد وجدانها، ويحافظ على وجودها «***ومن ذلك نجد الكاتب المسرحي –كالشّاعر– أراد بارتباطه بالتّراث أن يحافظ للأمة العربيّة، قوسيتها، ووحدتها***»[65]، فالتّراث يحاول أن يكشف الصّلة بين الماضي والحاضر، الذّي يكشف للأمّة وجودها الفاعل، وهو بمثابة الشّاهد عراقة المجتمع وأصالته، حتى وإن تعددت مصادره، فهو يشكّل الدّائرة المتفاعلة للأمة الحيّة، وفي المسرح كفن لا بد أن تكون هذه الذّاكرة حاضرة وفاعلة، فالتّراث هو القيمة الثّابتة عند كلّ الأمم، التّي تبنى منها حاضرها ومستقبلها، لذلك ينهل منه المبدعون ليقيموا الصّلة بين الماضي والحاضر في إبداعاتهم بصفة عامة والمسرحيّة بصفة خاصة، وللتّراث الشّعبي دور هام في الحياة الشّعبيّة في تثبيت الثّقافة وفي الحفاظ على الشّعائر والنظم التّي تمارسها الجماعة الإنسانيّة، كما يحقّق الانسجام والتّطابق والاستمراريّة والتّناقل من جيل لآخر.

فالتّراث الشّعبي يشكّل جزءا لا يتجزّأ من ثقافة الشّعوب على اختلاف هوياتها وأجناسها، فهو المعبّر عن ماضيها وحاضرها، ومن خلاله تتحدّد صورة مستقبلها، إنّه يحدّد الهويّة التّي تتميّز أمّة عن أمّة أخرى وشعب عن شعب آخر، وجماعة عن جماعة أخرى، وهو ذلك الوعاء الذّي تستودعه الأمم ممارستها وطقوسها وشعائرها، وكل مقوّمات وجودها وبقائها ونهضتها الحضاريّة.

4- انعكاس الظّواهر الاجتماعيّة على النّص المسرحي:

---

[65]: أسّيد إسماعيل، أثر التّراث العربي في المسرح المعاصر، ص43.

الحياة هي التّغيير وأمل اضطراب في كل لحظة من لحظاتها ودقائقها يغيّرها جميعا، والبيئة إذا تغيّرت تغيّر الإنسان معها، إمّا إلى الأحسن أو إلى السّواء، والضّرورة تتطلّب المساهمة والتضافر لبناء هذا المجتمع الذّي يعتمد على مجموع الفئات، كما هو الحال بالنّسبة للجسد الواحد، وذلك لا يكون إلاّ لالتقاط الصّورة الحيّة والنّماذج التّي تخصّ فيها أحواله وثمّ بسط مشاكله.

إذ ليس من شكّ أنّ الظّواهر الاجتماعيّة التّي تصدر من تفريغ الشّحنة المائلة التّي تتولّد عند الإنسان حين يقع في وسط المعاناة ولا يجد وسيلة للخروج من أزمته الحادة في موقف من المواقف التّي يؤمن بها في تخلّفه الكبير مع الآخر، إلاّ وهي مجسّدة في روح الفنان من خلال خشبة المسرح، حينها يشعر بأنّه قال كلمة وأدّى ما يخفّف عن نفسه، وألقى عن كتفيه ما يثقل إحساسه وضميره، وعندها تتفرّج عنه تلك الأزمة ولو بشكل يفيض نوعا من الرّاحة الاجتماعيّة إرضاء لما نظّن أنّه الصّحيح والحق، وذلك باحتكامه للآخر.

فالمسرح والمجتمع ثنائيّتان متلازمتان، بل وجهان لعمليّة واحدة، هي الكل الذّي لا يتجزّأ، فينصهر في الفن ليولد الإبداع الحقيقي رحم الاحترافيّة، هو منبر حر لتحليل الوضع وتفكيك الإشكاليّات، فلا مكان لليأس والتّخاذل والإحساس بالموت.

هي الصّورة والإشارة والكلمة التّي تتحرّك مع المنظومة الاجتماعيّة والجماليّة لدى المثقّف والمسرحي بالخصوص والمسرح آخر الأمر، لا يرتكز إلاّ على ما هو حقيق، إنّه يفترض حرّية الإرادة، والإرادة لا تكون إلاّ بالدّفاع على الدّوافع التّي تنهض إلاّ بالإيمان، فلا يقدر أحد على فعل شيء إلاّ وهو يؤمن بأنّه فعل ممكن وذو معنى، ولكي يصل الإنسان إلى معرفة ذاته بذاته، أو بمعنى لآخر الإنسان الذّي لا ينظر إلى ذاته كمعطي من معطيات، بل كإنسان، يجب عليه أن يخلق نفسه بنفسه، وما دام هو المسؤول أوّلا، وأخر عن خلق أعماله وتحديد صفاته بإرادته

الحرّة المختارة، فقد لزم عليه أن ينتزع نفسه من ماضيه ولا حاضره أن يعيد النّظر من جديد بهذا المجتمع الإنساني، وفي قيم العالم الذّي يعيش فيه معتمدا على الدّراسة والتّحليل لهما «***فالدّراسة الاجتماعيّة هي في الأساس محاولة في تحقيق المعرفة الذّاتيّة، وإذا كان الوعي الصّحيح أساس السّلوك العقلاني فإنّنا نرى أي تغيير في المجتمع ما لا يمكنه أن ينبثق إلاّ من صميم ذلك المجتمع***»[66]، فإذا كانت هذه ما تهدف إليه رسالة المسرح الفكريّة، فإنّ الفكر وحده لا يستطيع أن يبلغ مراده إلاّ إذا توافرت له أسباب الفن وعناصره في عمل مسرحي قادر على النّهوض برسالة الفن جنبا إلى جنب مع رسالة المجتمع، إذ لا يخلو مجتمع ممّن يصور بالمسرحيّة حياته ويوضّح معالمه ويبسط قضاياه، فيعرض نماذج من النّاس في حيرتهم وانهزامهم وصراعهم وكفاحهم من أجل تحسين واقعهم، والحقيقة أنّ المسرح مع اختلاف مذاهبه ومدارسه يبقى فكرا قائما على النّظرة المحدّدة للإنسان، وبعبارة أخرى: إنّما نظرة معيّنة للحياة، وأيا كان محتوى المسرحيّة فإنّ هناك جانبا آخر هو الذّي يساعد بالتّأكيد وإلى حد كبير في تحديد الآثار النّاجمة عن هذه الدّراسات والمتوقّف على درجة الوعي؛ أي أنّ المسرح لا ينشأ بعض المحن، وإنّما يحاول إعادة الحياة إلى طبيعتها أو يجدّد بعض هذه الصّور في ظروف آمنة نسبيّا على أنّ المشكلة الاجتماعيّة هي موقف يتطلّب معالجة إصلاحيّة، وهي في الوقت نفسه نتاج ظروف بيئيّة واجتماعيّة يعيشها الأفراد، ممّا يستدعي تجميع الجهود والوسائل لمواجهتها وحماية المجتمع من أثارها الضّارة.

وفيما ترتبط من زاويّة أخرى بالأفراد الذّين لا يقومون بأدوارهم الاجتماعيّة المتّفق عليها، أو إعاقة أحد النّظم الاجتماعيّة من زاويّة موازيّة، إذا هي المسألة أو المسائل ذات الصّفة الجمعيّة التّي تتناول عدد من الأفراد في المجتمع، بحيث تحول دون قيامهم بأدوارهم الاجتماعيّة وفق

---

[66]: هشام شرابي، مقدّمات لدراسة المجتمع العربي، الأهليّة للنّشر والتّوزيع، ط4، لبنان، 1981م، ص27.

الإطار المتفق عليه، والذّي يقع على المستوى العادي للجماعة «***فالمشكلة الاجتماعيّة هي تلك الصّعوبات ومظاهر سوء التّكيّف الاجتماعي السّليم التّي يتعرّض لها الفرض، فتقلّل من فاعليته وكفايته الاجتماعيّة، وتجد من قدراته على بناء علاقات اجتماعيّة ناجحة مع الآخرين، وعلى تحقيق القبول الاجتماعي المرغوب***»[67].

وبذلك يمكن القول بأنّ المشكلة الاجتماعيّة هي خلل في بعض جوانب، أو شؤون المجتمع يشعر به الأفراد ويقدرون خطورته، وتصبح المشكلة الاجتماعيّة هي ظاهرة تعبّرها مؤسّسات المجتمع (الأسرة) مصدر ضرر يقع في الحاضر أو سيقع في المستقبل للفرد أو للمجتمع، فهي إحباطات لعناصر البناء الاجتماعي، فينبثق من هذا افتراضات فحواها أن الضّروريّات الوظيفيّة على أداء وظيفتها وتدعم كل منها الأخرى، كما تحقق الحاجات النّفسيّة للأفراد ، كذلك تؤدّي إلى تحقيق تكامل المجتمع.

وقد جاء في مجلّة اليونيسكو: «***إنّ عجز الأفراد عن تحقيق التّوافق مع المطالب التّي تفرضها الجماعة على أعضائها يؤدّي إلى ظهور المشكلات الاجتماعيّة (فقر، بطالة، جريمة، زيادة السّكان، نقص الموارد...) وينشأ عن هذا العجز القصور عن التطبيع الاجتماعي حينما لا تتوافق أنماط السّلوك السّائدة في المجتمع مع قدرات الأفراد، وتعجز أيضا التّنظيمات الاجتماعيّة على النّهوض بأعباء أفراد المجتمع، وإتاحة الفرصة لتحقيق مطالبهم وحوافزهم الأساسيّة الاجتماعيّة بطريقة اجتماعيّة موافقة عليها ومقبولة***»[68].

غير أنّ المشكلة الاجتماعيّة عموما من صفاتها أنّها ليست مطلقة، فهي تختلف باختلاف البيئة والظّروف الاجتماعيّة والزّمنيّة، والجزائر نموذج من هذه النّماذج المختلفة التّي تتراكم

---

[67]: محمّد المحسين، المشكلات الاجتماعيّة للشّباب والطّلاب بالجامعات السّودانيّة وعلاقتها ببعض التّغيّرات النّفسيّة والتّربويّة، الموقع الإليكتروني: http://www.araburban.ong.

[68]: الدّكتور محمّد فتحي، الإحصاءات السّنويّة للأجناس العربيّة، مجلّة اليونيسكو، مركز مطبوعات اليونيسكو، القاهرة، العدد 314، 1987م، ص32.

التّأويلات حولها، لأنّها تحمل دلالات اجتماعيّة كثيرة تدور حول الانحدار أو الصّراعات الدّاخليّة التّي يعيشها الإنسان الجّزائري لتبلغ حال الانكشاف الظّرفي من الواقع، لتنصهر في عالم مسرحي يفضي إلى التّأمّل تتجلّى فنيّة الصّورة في صراع درامي يتجاوزها وينحاز إلى تصوير الإنسان الجزائري في صراعاته النّفسيّة مع الذّات، وبحثه عن هويّته وعنوان وجوده في المجتمع.

كما يجب أن يتفاعل الفن المسرحي الجزائري تفاعلا إيجابيّا مع تحدّيات المجتمع، والمقصود بالتّفاعل الإيجابي هنا القدرة على تطوير آليّات توظيف المشكلة الاجتماعيّة الجزائريّة من أجل خدمة قضايا التّنميّة، وذلك من خلال العثور على معادلة صحيحة توفق بينها وبين المسرح، وبينهما وبين تحقيق طموحاتنا.

إذ شهد المسرح الجزائري في المرحلة الممتدّة ما بين التّسعينيات ويومنا هذا تحوّلات نوعيّة، وكيفيّات متعدّدة نظرا لما مرت به الجزائر من تغييرات اجتماعيّة انعكست بدورها على الخطاب المسرحي، وطرحت مساءلات كثيرة، عن واقع المسرح في الجزائر، ساعين إلى اكتشاف مسار المسرح الجزائري واستطلاع أفقه الذّي ستتموضع من خلاله أسئلة المسرح وافتراضاته، لأنّ الخطاب المسرحي ليس خروجا أو إنكارا للواقع الزّمني، ولكنّه وسيلة لتواصل العمل الإبداعي مع إنسانيّة المبدع ضمن هذا الواقع، حيث يمكنه استعراض بعض القضايا التّي تعامل معها المسرح الجزائر في هذه الفترة تعاملا تحليليّا لأنّها تشكّل واقعا يعيشه الإنسان الجزائري بكل أبعاده، ويعكس لنا مختلف ظواهره.

4-1- الأسرة:

إنّ توازن أيّة جماعة اجتماعيّة مع المجتمع ينبع من التّحدّيات الأخلاقيّة والسّلوكيّة التّي تحافظ على الكيان الاجتماعي من الوقوع في المشكلات نتيجة لسوء التّوافق وعدم القدرة على التّكيّف داخل إطار الجماعة، وقد تطوّرت هذه المشكلات بصورة سلبيّة، حيث أصبحت مجالا

لتفكيك الجماعة وانهيارها، وتحددت المعايير والقيّم الأخلاقيّة والسّولوكيّة فيها من خلال ما يعرضه المجتمع من آداب السّلوك والمعاملات لأي عضو من أفراد الأسرة من حيث التّلقين والتّطبيق والصّياغة لسلوك العام، وما يتضمّنه من قيم الانتماء ومعايير الخير والشّر، والرّذيلة والفضيلة وغير ذلك من القيم التّي تدعّم قيام الأسرة واستمرارها، وتنشئة الأبناء عليها كجزء منه من ثقافة المجتمع وقيامه، والتّي تؤدّي في حالة غيابها إلى العديد من المشكلات في العلاقات الأسريّة من ناحيّة أخرى.

ولعلّ أهم علاقة تساهم في تدعيم روابط الاستقرار في الأسرة هي الزّواج الذّي يعتبر أساس تكوين الأسرة، وهي العلاقة التّي على أساسها تبنى كافة العلاقات الأسريّة الأخرى.

فالزّواج ليس مجرّد علاقة فقط، بل هو رابطة إنسانيّة طبيعيّة مطلوبة اجتماعيّا وشرعيّا مصداقا لقوله تعالى: «***يَأَيُّهَا النَّاسُ اتَّقُوا رَبَّكُمُ الَّذِي خَلَقَكُمْ مِنْ نَفْسٍ وَاحِدَةٍ، وَخَلَقَ مِنْهَا زَوْجَهَا وَبَثَّ مِنْهُمَا رِجَالاً كَثِيرًا وَنِسَاءً، وَاتَّقُوا اللَّهَ الَّذِي تَسَاءَلُونَ بِهِ وَالأَرْحَامَ إِنَّ اللَّهَ كَانَ عَلَيْكُمْ رَقِيبًا***»[69] لأنّ الهدف منها استمرار الجنس البشري وبناء الوحدة الاجتماعيّة عن طريق الإنجاب ورعاية الأطفال وتنشئتهم تنشئة صالحة، على أنّ الأسرة الجزائريّة لا تبتعد كثيرا عن هذا المفهوم، إذ هي الحقيقة الأولى لبناء المجتمع الجزائري والذّي تتحدّد على أساسها الحقوق والواجبات والوظائف والأدوار علاوة على العلاقة الموجودة بين أفراد الأسرة فيما بينهم.

والمسرح هو النّموذج الفني للمجتمع، وهو الذّي تحرّكه ديناميكيّات التّحول من ثقافة إلى أخرى، ونعتقد بعد ذلك أنّ ديناميّات التّغير ومشكلات التّمثل الاجتماعي أكثر نموذجيّة وأعمق تجسيدا في تشكيل دراما الأسرة الجزائريّة المتغيّرة، إنّ ظهور الأسرة في المسرح هو الذّي يبرز إلى حيز الوجود سمات الدراما الاجتماعيّة الجزائريّة في مظاهرها المفجعة، وفي معالجتها

---

[69]: سورة النّساء، الآية 01.

الرومانسيّة أو الواقعيّة، ليست باعتبارها مسرحا لعمليّة صراع جاريّة ودائمة، وإنّما لكونها نموذج التّركيب "السوسيو درامي" في العمل المسرحي، فالأسرة المتغيّرة هي النّموذج الفني الخالص للدراما الجادة، بحيث أنّ ما يطرأ على النّظام الاجتماعي والإيديولوجي من تحوّل ينعكس بالضّرورة على بناء الأسرة الجزائريّة وهيكلها، فالتّغيّر في الأسرة نموذج مصغر للتّغيير في المجتمع ما دامت هذه الأسرة تكوّن الوحدة الرّئيسيّة في البناء الاجتماعي، وهذا التّصوّر لم ينفصل رؤيا كتاب الدّراما في الحركات المسرحيّة الجزائريّة، إنّما المجتمع الذّي ينتمي إليه العمل المسرحي، بل أنّها ربّما مثّلت خلود النّوازع والتّقلّبات في المجتمع الإنساني بأسره: «***إنّ ديناميّة التّغيير في أي مجتمع من المجتمعات لا توقف فيها ولا نكوص، وربما اكتست بعض الحقائق الاجتماعيّة صفة الخلود، ولكنّها أمام مر أنّ التّغير لا بد أن تكتسب تشكيلتها وخصوصيتها باللّحظة التّاريخيّة التّي تحشد بها ديناميته في زمان ومكان ما، والمسرح هو صيغة تعبير عن هذه اللّحظة***»[70].

فقد ظلّت دراما الأسرة في جميع تغيّراتها، تبحث عن قانون الثّبات وتناضل من أجل ديناميّة خلاقة، لا تبكهن بمصائر التّغيير في حياة القوى الاجتماعيّة فحسب، وإنّما تنبأ بها على وجه اليقين، ومن ثم فقد تضامنت الدراما الأسرة مع فكرة المعارضة الشّديدة للنّظام الاجتماعي والسّياسي، «***إذ تعتبر الأسرة المجتمع الإنساني الأول الذّي يمارس فيه الفرد أولى علاقاته الإنسانيّة، ولذلك فهي المسؤولة عن اكتساب الفرد لأنماط السّلوك الاجتماعي وكثير من مظاهر التّوافق ترجع إلى نوع العلاقات الإنسانيّة في الأسرة، ويكسب الفرد من خلال الأسرة القيم والمعتقدات والعادات، لذا تأتي الأسرة في مقدّمة الأجهزة التّي تساهم في تنشئة***

---

[70]: إبراهيم عبد اللّه غلوم، المسرح والتّغير الاجتماعي في الخليج العربي، المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998م، ص21.

الفرد»[71]، على أنّ علاج مثل هذه المشاكل الاجتماعيّة عموما قد يطول أمدها وتتعدد وسائله وأساليبه.

ومسرحيّة "التّسريح" التّي تدور أحداثها حول بعض من هذه الإشكالية المطروحة في صفاتها، فقد تناولت هذا الموضوع مشيرة في الوقت ذاته إلى الألم الذّي يصاحبها.

مختار: ونحمد ربي اللّي ماعنديش أولاد

دليلة: وتبقى هكذا عازب بدون خليفة، يحمل اسمك

مختار: هكذا نتعذّب وحدي وإلاّ في اليوم من الأيام حسيت بروحي قادرة على شفاي راني ما نتأخرش باش نكون عندي أسرة وطفل نفرح بيه[72].

هذا الألم الذّي يحس به (مختار) لا يناقض ما هو واقع وخاصة مع جبريّة المسايرة الاجتماعيّة للظّروف المعاشة، بل أنّها جوهر الدّلالة الاجتماعيّة لواقع الأسرة الجزائريّة، وحتّى إذا نظرنا إلى الأسرة باعتبارها أصغر الوحدات الاجتماعيّة وبالقياس على ما جاء في هذه المسرحيّة فسنجد أنّ لها ارتباطا وثيقا بالقيم المنهارة في المجتمع الجزائري من جهة والقيم من جهة أخرى، وذلك من حيث أنّ الظّروف التّي يعيشها المواطن الجزائري جعلته أكثر عرضة لتلاشي شخصيّته وحقه الاجتماعي في تكوين أسرة مرتبطة بالعلاقة الإنسانيّة، وإذا كانت هذه التّغيّرات الاقتصادية التّي يحياها (مختار) قد ضاقت به وقلّلت من صدى تواجده، فإنّ بذلك لم يعني نهاية الصّراع الاجتماعي داخل هذه المسرحيّة، ذلك أنّ ما يفقده المجتمع من قيم التّماسك لا يضاهي شيئا يسيرا ممّا قد يفقده (مختار) في ظلّ الوصاية الاجتماعيّة التّي تدعو إلى ضرورة تكوين أسرة.

---

[71]: ملاك أحمد الرّشيدي، التّنشئة الاجتماعيّة ودورها في الوقاية من تعاطي المخدّرات، المؤتمر العلمي الأول لمواجهة الإدمان، المعهد العالي للخدمة الاجتماعيّة، القاهرة، 1988م، ص370.

[72]: مسرحيّة "التّشريح"، تأليف وإخراج الهادي بوكرش، تعالج قضيّة التّهميش في ظلّ تحديد الهدف، وقساوة الحياة، ومصاعبها، الشيء الذّي يدفع إلى ارتكاب الجرائم، وتدور أحداثها في مكان لرمي النّفايات.

- تأليف وإخراج الهادي بوكرش، مسرحيّة التّشريح، إنتاج المسرح الوطني الجزائري، 1994م، ص19.

4-2- البطالة:

يقصد بالبطالة حالة التّوقّف عن العمل التّي يعاني منها بعض من الأشخاص القادرين عن العمل؛ أي وجود عدد من الأفراد القادرين على العمل والرّاغبين فيه، والباحثين عنه عند مستوى الأجر دون جدوى، ولهذا فهم في حالة تعطل كامل لا يمارسون أي عمل، ممّا يؤدّي إلى تكديس عدد كبير من العمال بشكل يفوق الحاجة الفعليّة للعمل ممّا يعرضه لألام الفقر والحرمان، ويجعله في حالة يفقد فيها الاطمئنان على يومه وغده، وحسب ما جاءت به منظّمة العمل الدّوليّة ILO في تعريفها للعاطل: «***بأنّه كل من هو قادر على العمل وراغب فيه، ويبحث عنه ويقبله عند مستوى الأجر السّائد، لكن دون جدوى***»[73]، ومهما يكن من أمر فإنّه في ضوء كل التّغيّرات التّي يشهدها العالم اليوم على صعيد كل بلد، تطوّرت البطالة لكي تصبح مشكلة هيكليّة وليست دوريّة، بمعنى أنّها أصبحت طويلة الأجل وأصبحّت صفة لصيقة بخصائص الهيكل الاقتصادي والاجتماعي لها، وبشكل عام تدور مشكلة البطالة في ذلك؛ أي فيما ذكر سبقا، إذ تعتبر مشكلة البّطالة في مقدّمة المشكلات التّي يعاني منها طل العالم على وجه العموم، والعالم الثّالث على وجه الخصوص، بيد أنّ حجمها وأبعادها تتفاوت حسب نظرة كل مجتمع للأفراد المتعطّلين، والمجتمع الجزائري واحد من هذه المجتمعات تعاني من هذه المشكلة انطلاقا من مجموعة الخصائص الاجتماعيّة والنّفسيّة والسّياسيّة، والتّي تطبع سلوكه العام، كما أنّ البطالة مرض ينتج عنه أمراض كثيرة وإذا ما تفشت في مجتمع ما، فإنّ هذا المجتمع يصاب بأمراض خطيرة، ومن هذه الأمراض نجد منها:

- **الأثر السّلبي من النّاحيّة الاجتماعيّة،** والذّي يتمثّل في نمو السّكان، فهي تقود إلى تأخير سن الزّواج، بالإضافة إلى الإجرام بأنواعه وخاصة السّرقة، فالمتعطّل الفاسد في نفسه مفسد لغيره ومنحرف في أخلاقه مؤذ لغيره ولوطنه.

---

[73]: رمزي زكي، الإقتصاد السّياسي للبطالة، المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998م، ص15.

- **التّأثيرات النّفسيّة**، فالعاطل لا يشعر بالانتماء القومي، ويتولّد لديه شعور بعدم الأمان والاطمئنان واللا مبالاة، ويترتب على ذلك تصرّفه بعنف في كل الأمور، والعاطل عن العمل مرتبك التّفكير والأحاسيس.
- **الآثار السّياسيّة**، «***فالعاطلون عن العمل من أكثر طباقا المجتمع إثارة للشعب والفوضى، وهم يتحينون الفرص للتّخريب والتّدمير***»[74].

كل هذا طرح العديد من التّحدّيات في المجتمع الجزائري وبخاصة في أوساط الطبقات المثقّفة، والتّي كان لا بدّ من تناولها على مستوى الفكر وإيجاد حلول لها على مستوى الواقع غير أنّ «***مشكلات البطالة يمكن إخفائها من خلال توفير أعمال لا تنطوي على قيمة حقيقيّة بالنّسبة للأداء الاجتماعي، وكذلك ينبغي أن يأخذ بعين الإعتبار توزيع القوى العاملة بين الزّراعة والصّناعة، وداخل القطاعات الصّناعيّة، ويرتبط توافر العمل أساسا بحفز الطّلب الفعال، وتراكم رأس المال وكلهما أمر يصعب تحقيقه في البلدان النّاميّة***»[75].

فالأمر المتعارف عليه أنّ مشكلة البطالة تصبح أكثر تفاقما في المراكز الحضاريّة، حيث أنّ الأجور تكون مرتفعة نسبيّا أين يتطلّب تقييم حاجات الأفراد فيما يتعلّق بالعمل، ويمكن القول أنّ ما يسود البيئة في الجزائر من مشكلات في المجتمع تعود إلى الحذر الشّديد وتشديد الرّقابة فيه مع محاولة تغيير أنماط القيم السّائدة من الفرديّة واللاّ مبالاة والعلاقات الاجتماعيّة القائمة على المصلحة الشّخصيّة، والعمل أكثر على غرس قيم المواطنة والتّعاون، ولعلّ هذا الموضوع موضوع قديم عالجه الكتاب كثيرا وفي بيئات مختلفة، وكان له الأثر الواضح في الحياة الأدبيّة

---

[74]: محمّد المحيسن، المشكلات الاجتماعيّة للشّباب والطّلاب بالجامعات السّودانيّة وعلاقتها ببعض التّغيّرات النّفسيّة والتّربويّة، الموقع الاليكتروني: http://www.araburban.org

[75]: عبد السّلام رضوان، حاجات الإنسان الأساسية في الوطن العربي، برنامج الأمم المتّحدة، المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب، الكويت، 1990م، ص60.

والاجتماعيّة على أن طرح القضيّة والسّعي وراء الحقيقة لا يفرضان على المسرحيّات تفاؤلا سطحيّا، بل يكشفان في تمهل مقصود عن طبيعة القضيّة وحقائق الواقع الاجتماعي الجزائري، ففي مسرحيّة "التّشريح" التّي تناولت جانبا من هذا الموضوع، حيث تدور أحداثها حول شاب جزائري يبحث عن العمل بين أكوام القمامة.

دليلة: ومراكش خدام؟

مختار: خلاص لقيتك ولقيت الخدمة

دليلة: وين؟

مختار: هنا.

دليلة: كيفاه هنا؟

مختار: راكي تشوفي فهذا النيلو والكاوتشوا يسواو دراهم[76].

فالظّاهر أنّ هذا الوضع الذّي يعيشه (مختار) هو صورة من شخصيّة جزائريّة يائسة من الحياة، وقد تقطّعت به أسباب العيش وافتقر وساءت أحواله، وأصبح يتردّد على أماكن رمي النّفايات التّي شهدت على معاناته ليستجدي بعض ما يسد به رمقه، والحقيقة أنّ المشكلة هنا بالفعل ونتائجها ترتسم في الأفق وواضحة، ولكن المؤلّف حاول أن يجسّدها من خلال التّصوير المتواصل والتّوضيح الأكثر لأبعادها.

دليلة: كرهت النّاس أه؟

مختار: كلش، كلش، يا دليلة[77].

---

[76]: الهادي بوكرشي، مسرحيّة التّشريح، الإنتاج الوطني الجزائري، الجزائر، 1994م، ص20.

[77]: المصدر نفسه، ص20.

ليتجلّى الإحباس عند (مختار) بعبث الحياة في هذا الوطن وانعدام الدّافع المرجو لبذل الجهد والطّموح في عالم قد يباغته الألم في أيّ لحظة، فليس من شك أنّ بعض أسباب هذه الأزمة يرجع طبيعة العصر نفسه، وهذا العصر الذّي شهد تطوّرا تكنولوجيّا كبيرا وصناعيّا أيضا لا يمكن إغفاله.

ففي أي مجتمع محلّي محدود وسيط، تسير الحياة عادة على وتيرتها بدون تغيّر ملحوظ، ولكن يعدّ التّغيير سمة الحياة وشعارها، وهذا ما لمسناه من خلال هذا الجزء من المسرحيّة، فلجوء (مختار) إلى إعادة بيع المواد المصنوعة المرميّة في الأماكن رمي النّافيات ظاهرة اجتماعيّة موجودة في المجتمع الجزائري، يلجأ إليها معظم الشّباب العاطلين عن العمل قصد الحصول على قوت يومهم، هذه المواد التّي يتمّ إعادة تصنيعها من جديد بسبب التّطوّر الصّناعي والتّجاري، وما صاحب ذلك من تغيّر في بعض المفاهيم الاجتماعيّة، إلاّ أنّ هذا لم ينف ذلك الإحساس بضرورة إيجاد عمل يليق بمواطن مثل (مختار) في بلد مثل الجزائر.

4-3- السّكن:

يمثّل السّكان العنصر الدّينامي لأيّ شكل من أشكال البناء الاجتماعي إذ وبدون وجود العنصر البشري ينتفي البناء الاجتماعي، لأنّه يرتبط بسكان ارتباطا شديدا، بحيث لا توجد ظاهرة سياسيّة أو اجتماعيّة إلاّ وكانت خاضعة لظروف السّياسات السّكنيّة القائمة داخل المجتمع، كما يعدّ العنصر البشري أساس التّغير الاجتماعي سواء داخل المجال الفكري أو المادي، فمثلا عن أي زيادة أو نقص في السّكان يؤثّر على البناء الاقتصادي وقوّة العمل وكذلك البناء الاجتماعي على أنّ المشكلة السكانيّة والتّي يمكننا طرحها على وجهين:

هي ذلك الخلل في التّوازن بين موارد الدّولة وحاجيّات السّكان، أو بين معدّلات التّنميّة الاقتصاديّة أو معدّلات النّمو السّكاني، على انّه وكلّما اتّسعت الفجوة بينهما انخفض مستوى

المعيشة وتدني بالنّسبة للأسرة والفرد، وبالتّالي ينحدر المستوى الاجتماعي للسّكان إلى مزيد من التّخلّف بالإضافة إلى عدم القدرة على الإنتاج نتيجة تدنّي خصائص السّكان، ولتجاوز هذا الطّرح فإنّ أفضل طريق لدراسة مشكلة السّكن في البلاد المتخلّفة ومنها الجزائر، هو الطّريق الذّي يستند إلى مفهوم التّشكيلة الاجتماعيّة التّي تتحكّم في النّظام السّائد في الدّولة وعلاقتها بهذه المشكلة والتّي تتحدّد من جانبين اثنين:

الجانب الأول: الحاجة إلى السّكن كمطلب اجتماعي وحق إنساني.

الجانب الثّاني: نوعيّة السّكن وتصميمه المعماري.

ذلك أنّ المجتمع الجزائري كان وما يزال يتكوّن من اندماج مختلط لأنماط اجتماعية متفاوتة وبدرجات مختلفة، ولكن وسط هذا الاندماج تبرز الحاجة إلى المأوى.

وهذا الأخير الذّي يمكن تعريفه بأنّه «***الحد الأدنى من الحماية من العوامل والقوى الجوّية، وحاجب واق من أي هجوم، إنّه في أبسط أشكاله مكان للرّاحة في حدّها الأدنى***»[78].

وحيث أن المسرح الجزائري ساحة اجتماعيّة، بحيث يجعل خبرة الأداء المسرحي مختلفة عن مشاهدة الأفلام في السينما أو مشاهدة التّلفيزيون، وهو في الوقت نفسه يشعنا بأنّنا جزء من مناسبة ما، أو من واقعة ما تحدث الآن، أمّا هنا كما يمكن فهم العديد من الظّواهر التّي تحدث فيه من خلال سعي المؤلف المسرحي، وباجتهاد في ترجمة عالم الأفكار والخيالات والأحلام، سعيّا منه لعرض الأشياء كما يجب أن تكون لا كما هي كائنة، فهو سعي لغرض معاني الأشياء لا الأشياء نفسها، وما المشكلة التّي هي موضوع حديث إلاّ اكتشاف جديد يسهم في معرفة حقيقة الإنسان الجزائري الذّي يضل دائما مشكلة المجتمع الأولى عن قصد أو عن غير قصد.

---

[78]: عبد السّلام رضوان، حاجات الإنسان الأساسيّة في الوطن العربي، برنامج الأمم المتّحدة، المرجع السّابق، ص243.

فمسرحيّة "الشّكوى" تناولت هذا الموضوع وحاولت من خلال أن تبيّن المسؤوليّة التّي تقع على النّظام السّياسي الجزائري من خلال البيروقراطيّة المتفشّية في أوساطه، بالإضافة إلى المحسوبيّة.

نص المسرحيّة:

أشبيكي: ما سمعت والو وانت كتابتي؟ قالو راهم ايوزعو هاذا أشحال من يوم.

هنكوش: السميد ولا السّكر ولا قش بالي؟

أشبيكي: ديار من الدّيار الباقيّة للكلاب، قولهم ما يديروش بلوجوه، زيد قولهم فاقوا ياحبيبي.

هنكوش: الدّار ليك ولا ألهذا؟ فهمني، أدفعني ...؟

أشبيكي: أدفعت أومادیت والو... ما أبدأ تكتب[79].

فمن خلال هذا الجزء من المسرحيّة تلجأ شخصيّة "أشبيكي" إلى كاتب عمومي رافعا لذلك شكوى إلى السّلطان المعنيّة، هذه الشّكوى التّي تكشف عن مشكل اجتماعي كبير ألا وهو مشكل السّكن الذّي افتقدته هذه الشّخصيّة، ومن خلالها الكثير من أبناء المجتمع الجزائري الذّي هم في مثل شاكلته وأوضاعه الاجتماعيّة، هذا الحقّ الذّي عدّ من خلال هذه المسرحيّة حقّا ضائعا بشأنه في ذلك شأن باقي الحقوق التّي تتّسم بنفس الصّفة، إذ الواقع الجزائري يحكي عن كثير من الحقوق المسلوبة، لأنّها وببساطة لم تجد من ينتزعها من يد غاصبها، ليسود بذلك اليأس ويعمّ.

هنكوش: أعلاش ما جيتش بكري، فكرتني حتى أنا في حقّي، فكرتني، لكان جيت بكري أنت بلاك كنت مفتاح زهري[80].

---

[79]: مسرحيّة الشّكوى، تأليف بوزيان بن عاشور، وإخراج محمّد بختي، إنتاج المسرح الجهوي، وهران، 2002م، ص01.

[80]: مسرحيّة الشّكوى، تأليف بوزيان بن عاشور، وإخراج محمّد بختي، ص01.

فالحياة الاجتماعيّة في المسرح تفرض دائما التّعبير عن التّغيير، وتلزم على الدّوام بالتّطوّر والارتقاء، فالفن المسرحي في الجزائر يختلف عن بقيّة الفنون الأخرى، ذلك لأنّه لحظات ابتكار وعمليّة تأثّر وتأثير، وأداة تعبير ومنهج تغيير ومراحل معايشة، ولا يمكن لكل هذه العناصر أن تخرج إلى حيز الوجود الفعلي آخذة طريق الإبداع الفني، إلاّ بعد إدخالها إلى خشبة المسرح ثم إخراجها في شكل فني جديد، بعد أن تكون قد مسّت أوتار الفنان الجزائري بالخصوص من الدّاخل، وحملت معها من ذلك الكثير عند ظهورها في الخارج، وبهذه الطّريقة يصبح المسرح الجزائري مؤسّسة جادة ، وإلاّ فلن يكون أكثر من لعبة، بل لعبة مملّة أيضا، ولما كان الفن المسرحي يعتمد على تحويل موجودات الحياة إلى ما يتخيّل أنّه في عداد الممكن؛ أي أنّه يصوّر سيمات الموضوع عامة من وجهة نظر الإمكانيّة داخل إطار الإيماءة والوضع الجسمي، حيث أنّ «***هذا التّمييز الخاص بين الإيماءة والوضع الجسمي يبدو لنا في جوهره تمييزا متعلّقا بمدى الاندماج الانفعالي، حيث ينشأ الأوضاع الجسميّة بين الشّاعر العميقة بينها، إذ تعتبر شكلا من أشكال التّخاطب الاجتماعي التّي يمكن استخدامها بدلا من أو بالإضافة إلى الكلمات***»[81].

[81]: جيلين ولسن، سيكولوجيّة فنون الأدب، تر: شاكر عبد الجميل، مراجعة محمّد عناني، المجلس الوطني لثّقافة والفنون والآداب، الكويت، 2000م، ص195.

الفصل الثّالث:

انعكاس الظّواهر الاجتماعيّة على النّص المسرحي مسرحيّة [اليتمان الشّريدان] أنموذجا

1- تمهيد

2- نبذة عن حياة الكاتبة

3- تلخيص المسرحيّة

4- دراسة شخصيّات المسرحيّة في إطار اجتماعي

1- تمهيد:

إنّ المسرح الاجتماعي في الجزائر كان الغالب منذ البدايات الأولى لهذا الفن، وقد كانت هذه الموضوعات الاجتماعيّة ذات السّمة الشّعبيّة البسيطة، فهو يستمدّ موضوعاته من المواقع الاجتماعيّة المعاش والسّاند، وهي موضوعات (علالو) و (رشيد القسنطيني) و (محي الدّين باش تارزي)، وهم الرّعيل الأول من رجال المسرح الجزائريّين، ثمّ تتبعهم في ذلك الذّي أحبوا هذا الفن، واشتغلوا به، وإن كانا يعتمدون على الارتجال والعفويّة في أعمالهم المسرحيّة، سواء باللّهجة الجزائريّة الدّارجة أو باللّغة العربيّة الفصحى، وهذا دليل على أنّ مستوى التّأليف قد بلغ درجة رفيعة.

ولعلّ «***المسرحيات الاجتماعيّة التّي ظهرت في أعقاب الحرب العالميّة الثّانيّة كانت أكثر نضجا وتطوّرا، سواء من النّاحيّة الأسلوبيّة والشّكليّة وحتى اللّغويّة، فهذه المسرحيات تميّزت أولا بالأسلوب الأدبي الرّاقي وباللّغة العربيّة الفصحى التّي تفهم في جميع أنحاء الجزائر، كما نفهم في جميع الأقطار العربيّة الأخرى***»[82]، فقد كتب الأدباء الجزائريّين الكثير من المسرحيّات، وتناول فيها عدّة موضوعات اجتماعيّة، ومن بين الأدباء نجد: (زليحة السّعودي) التّي عالجت موضوعا اجتماعيّا في مسرحيّة "اليتمان الشّريدان" التّي دار فيها موضوع (زوجة الأب) والأخوة والحب والوفاء والكرم...إلخ.

وعكست هذه المسرحيّة ظاهرة في المجتمع الجزائري، وهي من الأمراض الاجتماعيّة التّي ذخرت كيانه وهدّدت استقرار الأسرة الجزائريّة، فكان ما لها بالخراب والدّمار، ونتجت عنها آفات اجتماعيّة أخرى كالنّفاق والبخل والتّزوير واليتم والزّواج غير المتكافئ، وتعدّد الزّوجات والطّلاق، وآفة الخمر والمخدّرات.

---

[82]: صالح لمباركة، المسرح في الجزائر، ص129.

2- نبذة عن حياة الكاتبة:

(زليخة السّعودي) أديبّة جزائريّة ولدت بمدينة خنشلة سنة 1943م، برزت بانتاجاتها الغزيرة وكتاباتها في كل الأجناس الأدبيّة في القصة والمسرحيّة والمقالة النّقديّة والمحولات الشّعريّة، نشر أعمالها اتّحاد الكتاب الجزائريّين في سلسلة "ذاكرة الأدب الجزائري" تحت عنوان "الآثار الأدبيّة الكاملة للأديبّة الجزائريّة (زليخة السّعودي) عام 2001م" ، وافتها المنيّة أثناء عمليّة ولادة سنة 1972م بالجزائر العاصمة رحمها اللّه.

3- تلخيص المسرحيّة [اليتمان الشّريدان]:

هذه الرّواية الاجتماعيّة جرت في إحدى بوادي الجزائر العميقة، تتكوّن من عدّة شخصيّات أبطالها الأب وزوجة وابنتهما العوراء وابنهما من أم الأولى متوفاة.

يعيشان في خيمة كبيرة تتّسع لأفراد العائلة، معيشتهم رعي بعض الأغنام وبقر طوال اليوم، الابنان اليتمان يرغمان من زوجة أبيهما بالأعمال الشّاقة والرّعي والحلب ونقص الغذاء، وكانت تعاملهما معاملة قاسيّة لا رحمة فيها ولا نعومة، فالولدان شعرا باليأس والألم وفقدان الأمل في الحياة والمعيشة مع هذه الأم القاسيّة التّي لا تطاق.

في يوم من الأيام، وفي الصّباح الباكر أرادت زوجة الأب (هنيّة) أن تعطيهما عملا شاقا وهو غسل الصّوف في الوادي القريب من القرية وتغيّر لونه، وقد هيّأت زوجة الأب (هنيّة) كلّ شيء للرّحيل وحملت كل العتاد على الجمال وتركت في المكان قطعة خبز فيها سم محاولة منها قتل الولدين اليتمين.

في المساء عند العودة شعر الولدان كل من (سميرة) و(سميح) بالجوع فوجدوا قطعة الخبز، ولكن (سميرة) تفطّنت للمكيدة فدخلها الشّك، ففضّلت أن تعطي القطعة للقطة فماتت، فحزنت (سميرة) كثيرا على موت القطة، وقالت في نفسها لو علمت القطّة مسمومة لما أعطيتها لها.

وبقيّ الولدان وحيدين في الخيمة لا أكل لهما ولا شراب، فخاطب (سميح) أخته أن تذهب إلى الخيام المقابلة غير بعيدة عن باديتهم تطلب منهم غذاء، لأنّ الجوع نال منه، فرفضت (سميرة) طلب أخيها، فطلب منه السّير إلى مكان غير معروف، وبعد مدّة طويلة من السّير أصاب (سميح) بالعطش الكبير فسقط مغشيّا، فالأخت صارت في حيرة ودهشة، فرأيّا في البعد بعض المزارع فيها بحيرة صغيرة مليئة بالماء أخضر اللّون، فسمحت (سمير) أن يشرب منه، ولكن تحوّل (سميح) إلى غزال حميل أخضر، فأصبح هذا الغزال الأخضر (أخوها) ينادي أختها فازدادت الحيرة والدّهشة عند الأخت، وتسير (سميرة) و (سميح) الغزال الأخضر إلى الغابة واستقرّوا فيها، حيث (سميرة) تصطاد وتأكل أمّا الغزال فله الكفاية من العشب.

وبعد خروج حراس الملك للصّيد فاستطاعوا أن يمسكوا بالغزال الأخضر وأخذوه إلى القصر فاشتد الملك فرحا به، فاعتنى الملك بالغزال أحسن اعتناء، فأعطاه كل ما يلزم من حياة القصور، وكانت (سميرة) قد شربت من الوادي وغطست رأسها في الماء فسقطت بعض الشّعرات في الماء، وعندما قدم الصّيادون وشرب الفرس من الماء، التصقت به شعر (سميرة) فسقط الفرس مريضا وبدأ الملك يبحث عن مصدر الشّعرة، فرجعوا إلى الغابة بحثا عن مصدرها وعن المرأة التّي سقطت منها الشّعرة فسقطت الفرس مريضة، فحزن الملك حزنا شديدا فأحضر الطّبيب واكتشف الطّبيب عند فتح فمها وجد شعرة طويلة، وهي سبب مرضها، فاستطاع الخادم أن ينزع الشّعرة بدون أن يقطعها، وطلب الأمير من كافة الحضور أن يبحثوا عن المرأة التّي لها نفس الشّعر فيتزوّجها، فحضرت كل الحسناوات إلى الحفل فقاسوا شعورهم فلم يجدوا مثلها فرجعن

كائبات حزينات، فاستدعى السّلطان عجوزا تعرف بخبثها ودهائها (زهيّة) فأمرها بالبحث عنها ومكافئتها في حالة العثور عن أصل الشّعرة، فطلبت العجوز (زهيّة) أن يأخذها إلى الوادي التّي شربت الفرس منها فأخذوها إلى الغابة القريبة.

وبعد مدّة التقت العجوز بـ (سميرة) وطارت العجوز بالفرح ثمّ رجعوا إلى القصر، عند الوصول إلى الملك اندهش الملك من جمال (سميرة) فقاس الشّعرة مع شعر نجمة فوجدها هي، عند سماع الأمير وهو على الفراش بـ (سميرة) فطار فرحا، فأصبحت (سميرة) الشّريرة أميرة القصر، وبعد ذلك أقيمت الأفراح بزواج الأمير (سيف التّيجان) بالأميرة(سميرة) فسألت الأمير عن أخيها الغزال الأخضر، وعندما رأته طارت فرحا، فبدأ الغزال يدور بأخته (سميرة) وتركت الحرّية للغزال الأخضر، وفي يوم من الأيام قدّم فقير إلى القصر طلبا حسنة فرأته الأميرة (سميرة) فتألّمت كثيرا، فرجعت (سميرة) وأخذت قطعة كبيرة من الكسرة ووضعت عشرين (20) دينارا في وسطها وأعطتها للفقير(أبيها)، وعندما رجع إلى البيت أعطى الكسرة إلى زوجته الشّريرة (هنيّة) فبدأت تبحث عن سرّ المال المعطى له، فدخلها شك، وبدأ يبحث عن المتصدّق (ابنته) فسأل الخادم عن ذلك فأعطاه المعلومات، وقدّم الأب (مسعود) إلى القصر وقال للملك عن ابنته، فأعطت الأميرة (سميرة) تفاصيل حول أبيها إذ له إمارة في ساقه، وقد كان أكله ذئب وهو يدافع عن غنمه.

عندما عرف الملك بأنّه أبيها أدخله إلى القصر ليلتقي بابنته (سميرة) فتعانقا وتأثّر من شدّة الفراق، فقصت عليه كيف تحوّل أخوها إلى غزال أخضر، ثمّ أعطته هدايا ثمّ رجع إلى بيته، وعند الوصول فرحت الأم الخبيثة بهذه الهدايا، وبدأت تفكّر في أمور عجيبة لكي تقتل (سميرة).

فطلبت من زوجها السّاذج (مسعود) أن يحضر (سميرة) لكي تقضي بعض الأيام مع عائلتها، فوافق الملك على ذلك، المكيدة التّي دبرتها (هنيّة) بعد حفر بئر عميق وفيها أفعى ذو

سبعة رؤوس، وجعلت فوق الحفرة حضيرة جميلة لكي تستريح الأميرة عليها، بعدما أعطت الأميرة لباسها إلى أختها العوراء (سلمى) وعند جلوسها على الحضيرة سقطت الأميرة داخل البئر، من أجل أن تصبح (سلمى) العوراء ملكة سكان الأميرة (سميرة)، وعند رجوعها إلى القصر اندهش الأمير من زوجته فرآها شمطاء، عوجاء، وعوراء واندهش وبدأ يسألها. و(سميرة) بداخل البئر ومن حسن حضها الأفعى ماتت بداخل البئر، وأمرت الخدام بذبح الغزال الأخضر، فهرب بسرعة باحثا عن أخته واستطاع أن يصل إلى الصّوت المنبعث من البئر لأخته (سميرة)، فنزع الجنود حجر البئر فرأوا وجها متلألئ فيمدّون حبلا طويلا فتمسك (سميرة) به فتخرج سالمة، وما أن رآها أخوها الغزال سقط مغميّا عليه فرحا وابتهاجا.

لقد نجاها اللّه كيد الكائنات، وما إن وصل الجميع إلى القصر حتّى عرف الأمير (سميرة) وفرح فرحا شديدا، وكان جزاء ابنة الأم (سلمى) الموت على يد خدام القصر وبعثها إلى أمها على شكل هديّة لم تتوقّع مثلها,

وبعد ذلك رجع أخوها الغزل إلى صورته الآدمية ففرح القصر بكامله، وعاش اليتمان الشّريدان عيشة سعيدة بداخل القصر.

4- دراسة شخصيّات المسرحيّة في إطار اجتماعي:

تتكوّن المسرحيّة من شخصيّات، ونحن إرتئينا إلى دراسة هذه الشّخصيّات في إطار اجتماعي، وتتكوّن مسرحيّة [اليتمان الشّريدان] من شخصيّات أساسيّة، وهي:

- هنيّة: امرأة الأب قاسيّة القلب وهي التّي سوف نركّز على دراستها ضمن واقع اجتماعي معاش.
- مسعود: هو أبو الولدان تحكمه امرأته

- سميرة: فتاة يتيمة الأم تعيش مع زوجة أبيها.
- سميح: أخوها يصغرها بأربع سنوات
- سلمى: ابنة الأب وهي عوراء.

وهذه الشّخصيّات الرّئيسيّة التّي تدور عليها المسرحيّة، وهناك شخصيّات ثانويّة وهي:

- زهيّة: امرأة داهيّة(ستوتة)، فله خادم، وصيفان، خادمة وخدم آخرون

دراسة شخصيّة زوجة الأب (هنيّة): كما هو معروف زوجة الأب في المجتمع دائما تكون قاسيّة القلب ومتسلّطة، وكذلك بالأنانية المتعجرفة، وحب السّيطرة وافتعال المشاكل داخل الأسرة، ممّا يحدث تفكك في هذه الأخيرة، وتكيد لهم المكائد على الدّوام، وبالخصوص إذ كان لها أولاد فهي تفضلهم على الدّوام على أولاد الزّوج، في المأكل والملبس والمشروب، وتوفّر لهم الرّاحة والطمأنينة على حساب أولاد الزّوج، وهذا ما تعكسه لنا هذه المسرحيّة ألا وهي [اليتمان الشّريدان]، فهي مسرحيّة اجتماعيّة تروي لنا كيف هي قسوة قلب زوجة الأب، والمعاملة التّي كانت تعامل بها أولاد زوجها (مسعود)، هذا الأخير الذّي كان يخاف من جبروتها ولسانها السّليط، فكان يصمت ليتجنّب المشاكل، فالزّوجة الأب (هنيّة) كانت قاسيّة القلب إلى درجة أنّها تخلّت عن ضميرها الأخلاقي للغوص في الحيل والمكائد التّي كانت تنصبها في كل مرة للإيقاع بأولاد زوجها (مسعود)، إلاّ أنّ الأقدار لم تجريها في حيلها الشّيطانيّة، فهذه أحداث المسرحيّة هي انعكاس لواقع معاش تعيشه أغلبيّة الأسرة التّي تكون فقدت العمود الفقري الذّي كانت تقوم عليه الأسرة والبيت، ألا وهي [الأم]، فهي أعظم شيء في الوجود، فيضطر بذلك ربّ الأسرة إلى الزّواج بأخرى وتكوين أسرة جديدة، وهنا تظهر زوجة الأب إلى الواجهة لتتفنّن في أعمالها الشّيطانيّة مثل (هنيّة) التّي كانت تحب سوى ابنتها العوراء (سلمى)، وكانت تقدّم لها كل شيء على حساب أولاد زوجها كل من (سميرة) و (سميح) اللّذان أتعبتهم الحياة المزريّة التّي كان

يعيشانها على زوجة الأب، إلاّ أنّهما كان قويّا البنيّة على خلاف (سلمى) ابنة زوجة الأب التّي كانت ضعيفة البنيّة، إلاّ أنها كانت تعيش أفضل منها، فزوج (هنيّة) أراد الانتقال من المكان وتغيير الوجهة لأنّ المكان الذّي كان فيه قلّت فيه إمكانيّة العيش، إلاّ أنّ (هنيّة) وبمجرّد سماع الخبر إلا وإذا بالحيل بدأت تروّدها، وهي التّخلي عن الولدان اليتمان، فأمرتهم بغسل الصّوف في الوادي وذلك في قولها:

- هنيّة: إنّني أمركما أن تذهبا الآن إلى الوادي وهاكما هاتان القطعتان من الصّوف، فحولا البيضاء إلى حمراء وحوّلا السّوداء إلى خضراء.
- سميرة: إنّه عين المحال يا أماه، وهل في الصّوف شيء أزرق، وكذلك لا نستطيع أبدا تحويل البيضاء إلى حمراء، فأرفقي بنا وارحمينا يرحمك اللّه.
- فتردّ عليه (هنيّة)، وتقول: لقد قلت لك لا تناديني أمي، فأمك في القبر، فهل تريدين إلحاقي بها.

فهذا الحوار يدلّ على مدى قسوة قلب زوجة الأب، فهي بدون رحمة، فهي دفعت بهم إلى غسل الصّوف سوى لأجل الرّحيل من دونهما، فهي معدمة الأحاسيس والمشاعر، وذلك في قولها لـ (سميرة) لا تناديني بـ (أمي) فهذه الكلمة لم تؤثّر في قلبها إلاّ أنّها أثرتها، وذلك في قولها: [تريديني إلحاقي بها]، وهنا نلاحظ مدى قسوة قلبها الذّي لا يرحم، وبمكرها وخداعها استطاعت إقناع زوجها (مسعود) برحيل بدون أولاده (سميرة) و (سميح)، إلاّ أنّه ملأته الحيرة أين هم، وبدأ يسأل عنهما.

- مسعود: إنّني لا أرى (سميرة) و (سميح) بين الخيام، فأين ذهبا؟
- وتجيب هنيّة: لما تسأل عليهما، لقد أرسلتهما لغسل قطعتي الصّوف وسيأتيان قريبا.

ومن المعروف جدا أنّه إذ توفيّت الأم وتزوّج الأب فحتما زوجة تسعى بكلّ ما في استطاعتها من حيل ومكر وخداع للسيطرة على الزّوج، ويصبح كالخاتم في أصبعها وتنسيه في أولاده ويصبح يعيش في دوامة سوداء دائم القلق ويصبح (الأب) يعيش من أجل زوجته وأولاد الزّوجة، ولا يرى غيرهم في الحياة، وهذه حالة (مسعود) فهو يخشى زوجته وصرخها وسلاطت لسانها الذّي لا يعرف لا رحمة ولا شفقة، وبذلك استطاعت إقناعه بالرّحيل من دونها، فزوجة الأب معروفة على الدّوام بالمكر والخداع والنّفاق، فرغم رحيلها إلاّ أنّها تركت لهم قطعة خبز مسمومة من أجل التّخلّص منهم نهائيّا في حياتها، إلاّ أنّ (سميرة) تفطّنت للحيلة، وذلك في قولها:

- سميرة: لا لا يا أخي، لا تمسّها وانتظر حتّى نجرّب أكلها للقطة، فأنت تعرف زوجة أبينا وعدائها.
- فلّة: ميو، ميو، ميو فترمي لها بقطعة من الخبز فتأكلها ثمّ تخرج فرحة بالطّعام وتعود وتخرج وتعود ثمّ ترتمي صريعة على الأرض ميّتة
- سميح: يا للغدر و يا للخيانة لقد ذهبت قطّتي فداء لنا، ويا له من فداء.

فالمقطع من هذا الحوار بين (سميرة) و (سميح) والقطّة المغدورة بسم زوجة الأب يبيّن كراهيتها إلى درجة أنّها أرادت لهما الموت، ففي مجتمعنا زوجة الأب على الدّوام تريد الشّر والانتقام من أولاد زوجها، فالغاية دائما تبرّر الوسيلة للوصول إلى الهدف، وبالخصوص الطّرق الغير المشروعة، إلاّ أنّ خططها على الدّوام لم تفلح ولم تنجح لأنّها ولدان يتيمان أراد فقط العيش.

والمثل الشّعبي القائل: «***دير النّية في ربيك إعيش ولديك***»، لو كانت نيّتها صادقة مع أولاد زوجها لما كانت نهاية ابنتها بذلك الطّريقة البشعة، فرغم المصاعب التّي واجهت كل من (سميرة)

و (سميح) إلاّ أنّهما استطاعوا تجاوز كل العقبات في حياتهم، لأنّ حياة الدّنيّا تتبدّل وتتغيّر أحوالها، وكانت النّهاية سعيدة بالنّسبة [**لليتمان الشّريدان**] ونهاية مأسويّة لزوجة الأب وابنتها، التّي كانت مثل أمّها، فالخير دائما ينتصر على الشّر مهما كانت الأوضاع، وفي الأخير يمكن القول: «***من حفر حفرة لأخيه وقع فيها***» وهذه الحكمة هي انعكاسا لزوجة الأب الشّريرة التّي لا رحمة ولا شفقة في قلبها، وكل هذه الأحداث هي انعكاس لحوادث اجتماعيّة منبعث من الواقع، ومعاش في الحياة اليّوميّة، فالأسرة دائما مهدّدة بمثل هذه الأشياء، وبالخصوص وفاة الأم أو زواج الوالد او بطلاق أحدهما، فيحدث تشتت داخل أفراد الأسرة، وتكون هناك عدّة فجوات تفكّك كيانها والثّمن بدفعه أطفال لا ذنب لهم في الحياة سوى العيش في أسرة يكتنفها الحنان والدّفء العائلي الذّي يكون مفقود داخلها، وهذا ينعكس على المجتمع بالسّلب، وتنجم عنه عدّة مشاكل تهدّد هذا الأخير، فهذه الحياة تعيش فيها المجتمعات بكلّ أطيافها، وكل مجتمع خصوصيته هناك من يعيش المدينة والصّحراء والباديّة، وكلّ واحد وعادته وأخلاقه، فتظهر في كل المجتمعات مشاكل اجتماعيّة خطيرة، وخاصة في المدينة الحديثة، فتعطينا الرّاحة في كثير من الميادين، ولكن سلبيّاتها كثيرة.

يصبح الإنسان ماديّا لا قيم له ولا أخلاق، يفكّر في المادة ويزدري القيّم والفضائل، ثمّ تظهر مشاكل اجتماعيّة خطيرة كالتّخاصم، العداوة، الحسد، النّميمة، والكراهيّة، والسّرقة...إلخ، وهذه المسرحيّة هي صورة حيّة من الأنانيّة وكره الغير، وأحداثها كانت تدور ضمن هذا الإطار، وبالفعل المسرح يتأثّر بالواقع الاجتماعي، فهو ينتج من عمق المجتمع ويحاول معالجة هذه المشاكل بالفن وتوصيل الرّسالة إلى القارئ، واليوم نشاهد الفن المسرحي يتطوّر بشكل ملفت للانتباه لما له من محاسن في معالجة المشاكل الاجتماعيّة، فهي ناقدة تبيّن للغير مدى خطورة المشاكل المتفشّية في المجتمع، ويحاول هذا الفنّ أن يساهم في حلّها ويؤدب سلوكات الغير،

ويبيّن عيوب المشاكل وأخطارها وفعلا المسرح الجزائري يتأثّر بالواقع الاجتماعي، ويترجمه في نصوصه المسرحيّة ليعطي مواعظ وأخلاق تساهم في معالجة مثل هذه القضايا المتفشّية في مجتمعاتنا.

خاتمة

خاتمة:

الحمد للّه وبعوّنه تتمّ الصّالحات، بفضله تعالى كان لبحثنا هذا أنّ يتمّ رغم الصّعوبات وضيق الوقت.

إنّ ما يمكن تسجيله في بحثنا هذا هو أنّ المسرح الجزائري كان وسيلة من الوسائل التّي اعتمدها الكتاب الجزائريّين من أجل التّوعيّة وإصلاح بعض المشاكل المتفشّية في المجتمع، وإعطاء عبر من أجل الاقتداء بها، ولهذا توصّلنا من خلال بحثنا هذا إلى مجموع من النّتائج، وهي:

- أنّ المسرح يصوّر عالما قائما على أساس موحّد من القيم والأعراف الاجتماعيّة والأخلاقيّة، وكانت المجتمعات شديدة الارتباط به، لأنّه جزء من عالمه، يعالج مشاكل اجتماعيّة ويعكس آمال وآلام المجتمعات بحيث نجده يطرح مختلف قضاياها ويعالجها.
- المسرح محكمة علنيّة تحاكم فيها الشّخصيّات وأفعالها وفق نظرة الكاتب، فلاحظنا مثلا في مسرحيّة [اليتمان الشّريدان] لـ"زليخة السّعودي" كيف كانت نهاية زوجة الأب المتسلّطة وابنتها، فالمسرح مرتبط بقضايا المجتمع، فيعبّر الكاتب عن وجهة نظره نحو أوضاع اجتماعيّة من خلال التّصوير الدّراسي للقضيّة فلا يعتمد على الخبرة الخاصّة فحسب، بل له علاقة مع القوى الاجتماعيّة.
- النّصوص المسرحيّة هي أفعال اجتماعيّة تأتي في صياغات اجتماعيّة إبداعية، كما يتمّ إنتاجها من خلال وضعيّات معيّنة، وتحمل دلالات مميّزة، فالوضعيّة تعكس نوع العمل لهذه البنيّة الاجتماعيّة وتحدّد خصائص النّص وأسلوبه.

- ميزة المسرح أنّه مرتبط بصيرورة ما يحدث في المجتمع، ممّا جعله دائما مواكب لما يحدث فيه، وممّا جعل المسرحيّة تتكوّن وتتنوّع بالتّنوّعات الحاصلة في المجتمعات، فالمسرحيّة شكل غير منتهي ما دامت مرتبطة بالقوى الاجتماعيّة.
- التّركيز على الأفراد الموجودين في المجتمع، فمسرحيّة [اليتمان الشّريدان]كان فيها التّركيز على زوجة الأب وتصويرها كما هي في الواقع، فالمسرح الحديث تأثّر بالثّقافة الجديدة، والمشكلات المستحدثة للإنسان، وأصبحت تعمق الفهم الاجتماعي والفردي للأشياء.
- استطاع المسرح الوصول إلى كل فئات المجتمع والتّطرق إلى كل ما يعانيه الفرد الجزائري من مشاكل وعقبات في حياته.
- تمكّن المسرح الجزائري من بناء شخصيّاته بناء محكما، وكذا تحكّمه في صيرورة الأحداث بشكل دراسي تصاعدي أدّى إلى تكامل بين عناصر المسرحيّة.
- أنّ المسرحيّة الجزائريّة أصبحت فنّا يكون فيه الفعل مادة محوريّة أصيلة خاصة عندما يكون التّزاوج بينها وبين الواقع الاجتماعي.

«وللّه الحمد أولا وأخيرا»

قائمة المصادر

والمراجع

1-القرآن

2- قائمة المصادر والمراجع:

1: المعاجم:

- ابن منظور، لسان العرب، المحيط (معجم لغوي علمي) قدّم له عبد اللّه العلايلي، إعداد وتصنيف يوسف خياط، دار لسان العرب، بيروت، لبنان، د ط، دت، مج2.
- محمّد لمرتضي الزبيدي، تاج العروس، دار صادر ، بيروت، لبنان، د ط، دت.

2: المصادر:

- الهادي بوكرش، مسرحيّة التّشريح، الإنتاج الوطني الجزائري، 1994م.
- بوزيان نايت عاشور، مسرحيّة الشّكوى، إنتاج المسرح الجهوي، وهران، 2002م.
- جبور عبد النّور، المعجم الأدبي، دار المعلّمي والملايين، ط2، بيروت، 1984م.

3: المراجع:

أ/ العربيّة:

- أحمد منور، مسرح الفرجة والنّضال في الجزائر، دراسة في أعمال رضا حوحو، دار هومة، ط1، 2005م.
- إبراهيم عبد اللّه غلوم، المسرح والتّغيّر الاجتماعي في الخليج العربي، المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998م.
- الحابري محمّد عابد، التّراث والحداثة، مركز دراسات الوحدة العربيّة، ط1، بيروت، 1991م.

- جروة علاوة وهبي، ملامح المسرح الجزائري، منشورات اتّحاد الكتاب الجزائريّين، د ط، 2001م.
- جميلة جرطي، موسوعة الألغاز الشّعبيّة، دار الحضارة، ط1، 2007م.
- حسين محمّد سليمان، التّراث العربي الإسلامي، دراسة تاريخيّة ومقارنة، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، دت.
- حسين علي المخلف، توظيف التّراث في المسرح، مكتبة الأسد، دمشق، سوريا، 2000م.
- رمزي زكي، الاقتصاد السّياسي للبطالة، المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998.
- سيد علي إسماعيل، أثر التّراث العربي في المسرح المعاصر، دار قباء للطّباعة والنّشر والتّوزيع، د، القاهرة، 2000م.
- سعيد السّلام، التّناص التّراثي، الرّواية الجزائريّة أنموذجا، الأردن، د ط، 2009م.
- صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، دار بهاء الدّين للنّشر والتّوزيع، ط2، الجزائر، 2007م.
- عبد الحميد بورايو، الأدب الشّعبي الجزائري، دار القصبة للنّشر، دط، 2007م.
- عبد السّلام رضوان، حاجات الإنسان الأساسيّة في الوطن العربي، برنامج الأمم المتّحدّة للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1990م.
- محمّد المحسين، المشكلات الاجتماعيّة للشباب والطّلاب بالجامعات السّدانيّة وعلاقتها ببعض التّغيّرات النّفسيّة والتّربويّة.
- فاروق أحمد مصطفى، مرفت العثماوي عثمان، دراسات في التّراث الشّعبي، دار المعرفة لجامعة سوتير الإسكندرية، ط1، 2008م.

4: رسائل الجامعيّة:

- العلجة هذلي، توظيف التّراث الشّعبي في المسرح الحلقوي في الجزائر، سرحيّة القراب، والصّالحين، لولد عبد الرّحمان كاكي أنموذجا، مخطوط رسالة الماجستير، جامعة مسيلة 2008م، 2009م.

- عبد القادر نظور، الأغنية الشّعبيّة في الجزائر، منطقة الشّرق الجزائري، نموذجا، مخطوط رسالة الماجستير، جامعة منتوري قسنطينة، 2008م، 2009م.

- عبد الرّحمان بن عمر، لغة المسرح الجزائري بين الفصحى والعاميّة، مخطوط رسالة الماجستير في الأدب العربي الحديث، جامعة لحاج لخضر باتنة، 2012م، 2013م.

5: الدّوريات:

- مجلّة اليونسكو، مركز مطبوعات اليونيسكو، القاهرة، العدد 314.

- ملاك أحمد الرّشيدي، التنشئة الاجتماعيّة ودورها في الوقاية من تعاطي المخدّرات، المؤتمر العالمي لمواجهة الإدمان، المعهد العالي للخدمات الاجتماعيّة، القاهرة، 1988م.

6: الكتب المترجمة:

- جلين ولسن، سيكولوجية فنون الأدب، ترجمة شاكر عبد المجيد، مراجعة محمّد عناني، المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب، الكويت، 200م.

7: موقع الأنترينت:

- WWW.araburban.org

فهرس

الموضوعات

الموضوعات : **الصفحة :**

إهداء

كلمة شكر

مقدّمة

الفصل الأول: ماهية المسرح الجزائري

1- المسرح الجزائري النّشأة والتّطور.....11

2- عوامل ظهور المسرح الجزائري.....**12**

3- مراحل تطوّر المسرح الجزائري.....14

4- تعريف المسرح.....22

4-1- دلالة مصطلح المسرح.....22

4-1-1- التّعريف اللّغوي للمصطلح.....**23**

4-2- دلالة مصطلح المسرح اصطلاحا.....**24**

5 - نشأة المسرح الجزائري وعلاقته بالمسرح اليّوناني.....**24**

الفصل الثّاني: تطوّر المسرح الجزائري

5- بدايات الأولى للمسرح الجزائري.....29

6- اتّجاهات المسرح الجزائري.....33

2-1- المسرح الشّعبي.....33

2-2- مسرح الأصالة والتّراث.....34

2-3- مسرح الواقعيّة الثّوريّة.....34

7- توظيف التّراث الشّعبي وتأصيل المسرح.....35

3-1- تحديد مصطلح التّراث الشّعبي.....35

3-1-1- المدلول اللّغوي.....35

3-1-2- المدلول الاصطلاحي.....36

3-2- صور توظيف التّراث الشّعبي في المسرح.....37

3-3- قيمة توظيف التّراث الشّعبي في الأدب المسرحي.....40

8- انعكاس الظّواهر الاجتماعيّة على النّص المسرحي.....43

4-1- الأسرة.....47

4-2- البطالة.....50

4-3- السّكن.....54

الفصل الثّالث: انعكاس الظّواهر الاجتماعيّة على النّص المسرحي، مسرحيّة [اليتمان الشّريدان] أنموذجًا.

1- تمهيد.....59

2- نبذة عن حياة الكاتبة.....60

3- تلخيص المسرحيّة.....60

4- دراسة شخصيّات المسرحيّة في إطار اجتماعي.....64

خاتمة.....71

قائمة المصادر والمراجع.....74

الفهرس.....78