الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة عبد الرحمان ميرة
كلية الآداب والعلوم الانسانية
قسم اللغة العربية
بجاية

البعد الاجتماعي في مسرحية الهارب للطاهر وطار

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر
في الأدب العربي
(تخصص أدب جزائري)

إعداد الطالبتان:
-فيروز بوناب.
-صباح بوشرقين.

إشراف الأستاذ:
فريد ثابتي.

السنة الجامعية
2014م – 2015م

بسم الله

الرحمن

الرحيم

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿وقل اعملوا فسيرى الله عملكم ورسوله

والمؤمنون﴾

صدق الله العظيم

إهداء

إلى من أرضعتني الحب والحنان إلى رمز الحب وبلسم الشفاء

إلى من كان دعائها سر نجاحي وحنانها بلسم جراحي

إلى القلب الناصع بالبياض... والدتي

إلى من جرع الكأس فارغاً ليسقيني قطرة حب, إلى من كلّت أنامله ليقدم لنا لحظة سعادة, إلى من حصد الأشواك عن دربي ليمهد لي طريق العلم

إلى القلب الكبير... والدي

إلى من نقشت معه على جدار الزمن عهدا للبقاء معا، إلى نبض فؤادي ن

توأم روحي... زوجي سليم

إلى القلوب الطاهرة الرقيقة والنفوس البريئة إلى رياحين حياتي... اخواتي سعاد ونسيمة،

إلى أخي ورفيق دربي في هذه الحياة أريد أن أشكرك على مواقفك النبيلة و تطلعك لنجاحي بنظرات الأمل...الهادي

... إلى الأخوات اللواتي لم تلدهن أمي .. إلى من تحلو بالإخاء رفيقات ...

فير و

شكـر وعرفـان

إلهي لا يطيب الليل إلا بشكرك ولا يطيب النهار إلى بطاعتك. ولا تطيب اللحظات إلا بذكرك.
ولا تطيب الآخرة إلا بعفوك، ولا تطيب الجنة إلا برؤيتك

أسمى آيات الشكر والامتنان والتقدير والمحبة إلى الذين حملوا أقدس رسالة في الحياة إلى
الذين مهدوا لنا طريق العلم والمعرفة
الى جميع اساتذتنا الكرام.

وأخص بالتقدير والشكر الاستاذ: ثابتي فريد الذي تفضل بالإشراف على هذا البحث فجزاه الله عنا كل خير ونقول له بشراك قول رسول الله صلى الله عليه وسلم

"إن الحوت في البحر، والطير في السماء، ليصلون على معلم الناس الخير"

كذلك نشكر كل من ساعد على إتمام هذا البحث وقدم لنا العون ومد لنا يد المساعدة وزودنا بالمعلومات اللازمة لإتمام هذا البحث
وكان نورا يضيء الظلمة التي كانت تقف أحيانا في طريقنا

إلى من زرعوا التفاؤل في دربنا وقدموا لنا المساعدات والتسهيلات

اسماء، وليد، عادل وسامية فلهم منا كل الشكر

مقدمة

مقدمة:

المسرح فن المفارقات بامتياز، ويمكن القول بأن المسرح الجزائري قد غلبت عليه المواضيع الاجتماعية في مراحله الأولى، فاتخذ لنفسه دور المصلح والناقد الذي يهدف لإصلاح المجتمع والقضاء على الآفات والعادات السيئة، وخاصة تلك التي ورثها عن الاستعمار، فاحتل النقد مكانة هامة في المسرح الجزائري، حيث أن التعصب والضلال والشرور كانت كثيرة لدرجة أن مجرد ملاحظتها تكفي لبناء مسرحية.

وأهم ما ميز المسرح الجزائري، التزامه بتطلعات المقاومة، وتفعيل نمو الوعي السياسي والاجتماعي عند الجزائريين، والمسرح الجزائري كان ولا يزال المرآة العاكسة ليوميات الجماهير الجزائرية وحياتها وظروفها المعيشية، وجعل الخطاب المسرحي من الأهداف التربوية والإصلاحية رهانا لابدّ من تحقيقه وذلك في سبيل استرجاع الهوية السليمة ذات الجذور الإسلامية التي أفسدها الاستعمار.

وبناء على هذه الأهمية التي يلعبها المسرح في المجتمع كان اختياري لهذا الموضوع الموسوم (بالبعد الاجتماعي في مسرحية الهارب للطاهر وطّار)، فالمسرح يعكس الواقع الاجتماعي والحياة الاجتماعية بما تحتويه من أفراد، وظواهر وسلوكيات مختلفة، والدافع الآخر لاختياري للبحث في هذا الموضوع تمثل في عامل الجدّة التي يتميز بها هذا الجنس عامة وهذا الموضوع خاصة من حيث الجمع والتحليل.

وفي طيات بحثنا هذا سنحاول الإجابة على الإشكالية التالية:

إلى أي مدى تجلى البعد الاجتماعي في مسرحية الهارب للطاهر وطار؟

وللإجابة على هذه الإشكالية اعتمدت على المنهج التاريخي فسردت بعض الحقائق التاريخية خاصة في ما يتعلق بنشأة المسرح في الجزائر، ما اقتضى بالضرورة حضور المنهج التحليلي لتوضيح وتحليل بعض الجوانب والظواهر، وتقديم مقاربات تحليلية، وهوما اعتمدت عليه بشكل كبير في الفصل الثاني.

ولإنجاز هذا البحث وإتمامه اعتمدت على خطة تناولت فيها المقدمة ممهدة للموضوع ومعرفة به، وفصلين اثنين، كان الأول عبارة عن دراسة نظرية للمسرح الاجتماعي، عرفت فيه المسرح ثم تطرقت للحديث عن نشأة المسرح في الجزائر، بعد ذلك عرجت على اتجاهات المسرح في الجزائر والقضايا التي تناولها. ثم شرعت في الفصل الثاني الذي كان عبارة عن دراسة تطبيقية للمسرحية، تعرضت فيه لدراسة شخصيات المسرحية، ثم الزمان، ويليه المكان. وانتقلت بعدها إلى الحديث عن لغة المسرحية والحوار

فيها، لأختم البحث بالخاتمة، ثم استعراض لقائمة المصادر والمراجع التي استعنت بها في انجاز هذا البحث.

ومن بين أهم المصادر والمراجع التي اعتمدنا عليها في إنجاز هذا البحث وإتمامه مسرحية "الهارب" التي هي موضوع التطبيق والتحليل، وعددت مسرحيات أخرى تناولت مواضيع سياسية وقضايا اجتماعية، بالإضافة إلى مراجع مختلفة أهمها:

حاجات الانسان الأساسية في الوطن العربي لعبد السلام رضوان، دون إهمال الظاهرة المسرحية في الجزائر، للأستاذ الدكتور ادريس قرقوة.

وعلى غرار باقي البحوث اعترضت طريق هذا البحث صعوبات كثيرة أهمها:

صعوبة الحصول على المراجع المختصة في هذا الموضوع وصعوبة تصنيفها.

بالإضافة إلى نقص المراجع المساعدة على الدراسة والتحليل للواقع الاجتماعي الجزائري في التطبيق على مسرحية الهارب.

وفي الأخير لا يسعني إلا أن أتقدم بشكري الجزيل إلى الأستاذ المشرف الدكتور "فريد ثابتي" على الدعم الذي تلقيته منه والتوجيهات العلمية والنصائح القيمة طوال مشواري في البحث، والشكر له على كل المراجع التي ساعدني في الحصول عليها وزوّدني بها. وبالطبع فاتحة الشكر تكون لله، فالحمد لله الذي وفقنا لهذا.

الفصل الأول

الفصل الأول: المسرح الاجتماعي ومفهومه

المبحث الأول: تعريف المسرح:

أ- لغة:

ورد في تاج العروس لـ"محمد مرتضى الزبيدي"، مادة سرح بمعنى: "أن المسرح مأخوذ من لفظة السارح الذي هو اسم للراعي الذي يسرح الابل ومنه يقول الشاعر:

فلو أن حق اليوم منكم إقامة وإن كل سرح قد مضى فتسرعا"[1]

كما تطرق ابن منطور لتعريف المسرح في "لسان العرب" وأورد مادة سرح بمعنى "المَسرح بفتح الميم مرعى المسرح وجمعه المسارح وهو الموضع الذي تسرح إليه الماشية بالغداة الرعي"[2].

وكذلك قال الفيروز أبادي في معجمه "قاموس المحيط" المسرح بفتح المرعى"[3].

وجاء تعريف كلمة المسرح في القاموس الجديد للطلاب على النحو التالي: "المسرح هو المرعى، مكان يعد لتمثيل الروايات، أو لإقامة الحفلات الفولكلورية"[4].

أما في المعجم العربي الحديث "لاروس" فقد كان تعريف المسرح متمثلا في أن: "المسرح: المرعى: مكان تمثل عليه المسرحيات، ج: مسارح"[5].

---

1 مرتضى الزبيدي محمد، تاج العروس، دار صادر، لبنان، (دط)، (دت)، ص (162) .

2 ابن منطور، لسان العرب المحيط (معجم لغوي علمي)، قدم له عبد الله الحلايلي اعداد وتصنيف: يوسف خياط، دار لسان العرب، لبنان، (ط2)، (1997)، ص(22) .

3 الفيروز أبادي، القاموس المحيط، جمع الهروينى، مكتبة النوري، سوريا، (دط)، (ج2)، ص(188) .

4 علي هادية - بلحسن البليش - الجيلاني بن الحاج يحي، القاموس الجديد للطلاب (معجم عربي ألفبائي)، تقديم محمود المسعدي، المؤسسة الوطنية لكتاب الجزائر، (دط)، (1991)، ص (1069) .

5 -5 خليل الحر، لاروس (المعجم العربي الحديث)، أعاد النظر فيه محمد الشايب، مكتبة لاروس، باريس (دط)، (دت)، ص(1111).

ب- اصطلاحا:

قدم "نجد مجدي وهبة" في معجم "مصطلحات الأدب" تعريفين مختصرين لكلمة المسرح: "إن المسرح هو البناء الذي يحتوي على الممثل وخشبة المسرح وقاعة النضارة وقاعات أخرى للإدارة ولاستعداد الممثلين لأدوارهم وقد يراد منه الممثل وقاعة المشاهدين فقط كما هي الحال في المسرح العائم ومسرح الهواء الطلق يقصد به الممثل أو فرقة التمثيل فقط كما هي الحال في مصر فيقال المسرح القومي ويراد به الفرقة التمثيلية .

الإنتاج المسرحي لمؤلف معين أو عدة مؤلفين في عصر معين، فيقال مسرح توفيق الحكيم بمصر أو المسرح الكلاسيكي بفرنسا في القرن 17"[1].

وركزت دائرة المعارف البريطانية في تعريفها للمسرح على العرض أو تجسيد العمل المسرحي أمام الجمهور، فذكرت: "أن كلمة "théâtre" مشتقة من أصل يوناني ومعناه الرؤية، ويقصد بذلك تجسيد العمل المسرحي أمام الجمهور"[2].

وقام وليد البكري بتعريف المسرح في موسوعة أعلام المسرح والمصطلحات المسرحية كما يلي: "المسرح شكل من أشكال الفنون، يؤدي أمام المشاهدين يشمل كل أنواع التسلية من السيرك إلى المسرحيات، وهناك تعريف تقليدي للمسرح هو أنه شكل من أشكال الفن يترجم فيه الممثلون نصا مكتوبا إلى عرض تمثيلي على خشبة المسرح يقوم الممثلون، عادة بمساعدة المخرج على ترجمة شخصيات ومواقف النص التي ابتدعها المؤلف"[3].

---

1 حمو حورية محمد، حركة النقد المسرحي في سوريا، منشورات اتحاد كتاب العرب، سوريا، (دط)، (1967، 1988)، ص (218).

2 نفس المصدر.

3 وليد البكري، موسوعة أعلام المسرح والمصطلحات المسرحية، إعداد أحمد أبو شاور، دار أسامة للنشر، الأردن-عمان، (دط)، (2003)، ص (33).

المبحث الثالث: نشأة المسرح في الجزائر:

يستوقف الدارس لمسار المسرح الجزائري منذ ارهاصاته الأولى مدى اختلاف الباحثين حول ظهوره، ذلك أن منهم من وقف عند أشكال الفرجة الشعبية التي كانت تقام في القرى والبوادي وبعض الأسواق الشعبية قبل معرفة المسرح والسنيما من أمثال: الحكواتي والمداح والقوال، والقراقوز وخيال الظل وغيرها من الأشكال...، حيث فرض الحكواتي حضوره إبان الاحتلال الفرنسي ناقدا للاستعمار وجنوده، وممارساتهم التعسفية ما أدى إلى دحضه ومنعه، وفي هذا يقول ادريس قرقوة في كتابه: "إن المسرح عندنا بدأ شعبيا في الساحات العمومية، في الأسواق مع إلقاء شعراء الملحون لقصائدهم، والمداحين لأشعار المديح النبوي، أدة له شفهيا وحركيا ايمائيا (جسمانيا) والذي غدا على مسارحنا في شخص القوال (المداح) وليس من هنا فحسب، بل تعداه إلى مسرح البايات (مسرح الظل) ومسرح االقراقوز الوافد الينا من تركيا خلال الحكم العثماني" [1].

ونظرا لأهمية هذه الأشكال الشعبية في بث الوعي في نفوس المواطنين، وكشف حقيقة الاستعمار المستبدّ يضيف ادريس قرقوة ويقول: "ونظرا لدور هذا النوع من المسرح في بلورة الوعي الوطني ونقد الأوضاع السائدة وتقديمها بأسلوب ساخر جذاب، عمدت السلطات الاستعمارية الفرنسية خلال مرحلة الاحتلال الى منع هذا النوع من التمثيل والظهور بقرار سنة 1843 منعه من المقاهي والنوادي والساحات العامة لما فيه من التشهير بفرنسا وسياستها الاستعمارية"[2].

هذا عن الأشكال الشعبية السائدة في المجتمع الجزائري، أما عن ظهور المسرح كفن في الجزائر، فقد تضاربت الآراء بين مختلف الدارسين ورواد المسرح سواء كانوا جزائريين أو غير ذلك، حيث يقول ادريس قرقوة: "لقد تأسست أول فرقة مسرحية مع مطلع العشرينات بالجزائر خلال سنة 1921، تحت اسم جمعية الآداب والتمثيل العربي، وقد يكون لهذه الجمعية بدايات سابقة لأفرادها الذين ما جمعتهم فرقتهم هذه إلا بعدما تعاطوا التمثيل كأفراد بنوادي جزائرية أو فوق أخرى سبقت ذلك بأعوام، إلا أن غالبية من أرخوا للمسرح الجزائري خلال هذه الفترة يرجعون النشأة الأولى إلى زيارة فرقة التمثيل المصرية "لجورج أبيض للجزائر"[3].

---

1 ادريس قرقوة، الظاهرة المسرحية في الجزائر، دراسة في السياق والآفاق، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، 2005، ص

2 المصدر نفسه.

3 المصدر نفسه.

ومؤكد أن لزيارة هذه الفرقة للجزائر وتقديم العروض المسرحية فيها – رغم أنها لم تلقى الحفاوة المطلوبة –إلا أنها كان لها أثرها في تطوير هذا الفن في الجزائر ورفع الحس لدى المواطنين الذين استهواهم فن التمثيل والمسرح وكذلك لا يمكن إغفال زيارة فرقة سليمان القرداحي، التي عنها قيل: "كما أنه يمكن الاشارة الى زيارة فرقة مصرية اخرى سبقت تاريخ زيارة فرقة جورج أبيض للجزائر، وهي فرقة سليمان القرداحي لسنة 1908، بالقيام بأول جولة مسرحية، حطت الرحال بتونس أين لقيت نجاحا منقطع النظير ثم تابعت جولتها الى الجزائر..." [1].

هذا فيما يخص الفرق التي قامت بزيارة الى الجزائر، والتي ارتبط ظهور المسرح الجزائري بزيارتها لهذا البلد حسب بعض الدارسين وبالنسبة "لأول مسرحية جزائرية هلل لها الجمهور الجزائري وعرضت عشرات المرات في كثير من المدن الجزائرية مسرحية "جحا" التي الفها سلالو علي المدعو "علالو" وفي رواية لابن شنب علالو ودحمون[2] والتي مثلت على خشبة المسرح الجديد الكورسال في 12 أفريل 1926 أوفي 22 أفريل 1926"[3].

ولعبد الله الركيبي نظرة مخالفة، نحى بالمسرح الجزائري منحا بعيدا جنبا الى جنب مع جروة علاوة وهبي، فلم يعتبرا بداية المسرح الجزائري مع تلك الفرق السابقة، ولا المسرحيات السالفة الذكر إذ "أن عبد الله الركيبي يؤرخ لنشأة المسرح الأدبي في الجزائر بصدور مسرحية "حنبعل" لأحمد توفيق المدني سنة 1948، ومسرحية "الناشئة المهاجرة" لصالح رمضان سنة 1949"[4].

ويقر جروة علاوة وهبي: "أن هذا المسرح ظهر في الفترة ما بين سنة 1941 وسنة 1954"[5].

---

1 Mohamed Aziza, (Le théâtre et l'islam) / SNED Algérie, p45
نقلا عن ادريس قرقوة، الظاهرة المسرحية في الجزائر.

2 S. B e n c h e n e b (Le théâtre Arabe d'Alger), revue Africaine, N°77, p76
نقلا عن ادريس قرقوة .

3 ادريس قرقوة، الظاهرة المسرحية في الجزائر.

4 مصايف محمد، النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، المؤسسة الوطنية للكتاب،(ط2)، (1984)، ص193.

5 مجلة الأصالة، السنة الرابعة، ع22، أكتوبر- نوفمبر1974، ص (198)، نقلا عن ادريس قرقوة .

في حين نجد محي الدين باشترزي يعود بالمسرح إلى فترة زيارة فرقة جورج أبيض للجزائر ويقول في اعتراف له عن ظهور المسرح: "يرجع ظهوره إلى حوالي عام 1921 وهو العام الذي زارت فيه فرقة جورج أبيض الجزائر"[1].

ومهما اختلفت الآراء حول نشأة المسرح في الجزائر، إلا أن الأهم يبقى دائما في كون الجزائريين يعبرون جماهيريا عن وجودهم وشخصياتهم، بدأ من 1921 ولكن هذا لا ينفي وجود بعض الباحثين، الذين اعترفوا بصعوبة تحديد فترة نشأة المسرح في الجزائر.

1 Mehireddine Bachttarzi-mémoires, préface de Soadedinne Benchéme –Alger- 1969, p43.
نقلا عن ادريس قرقوة

المبحث الرابع: اتجاهات المسرح الجزائري وقضاياه

I –الاتجاه الاجتماعي:

يعيش الناس في هذا العالم ضمن مجتمعات مختلفة، وكل مجتمع يتميز عن غيره من المجتمعات بتميز أفراده، ومعروف أن الانسان خلال مساره في الحياة يتعرض لمؤثرات وضغوط ومشاكل مختلفة، والتي قد تحول دون قيام أفراد المجتمع بأدوارهم الاجتماعية وفق ما هو متعارف عليه، أو إعاقة بعض النظم الاجتماعية، فيلجأ إلى فن المسرح الذي يترجم به أحاسيسه ويطرح من أفكاره المختلفة وذلك بالتقاط الصور الحية والنماذج التي تشخص فيها أحواله فتتجسد هذه المعاناة في روح الفنان أو الممثل من خلال خشبة المسرح، فالمسرح إذا يرتكز على ما هو حقيقي، وهو ملاذ للفرد الذي يود التخلص من الحمل الذي يثقل كاهله، سعيا منه لإيجاد واستنتاج الحلول لمشاكله "فالمشكلة الاجتماعية هي تلك الصعوبات ومظاهر سوء التكيف الاجتماعي السليم التي يتعرض لها الفرد فتقلل من فاعليته وكفايته الاجتماعية وتحد من قدراته على بناء علاقات اجتماعية ناجحة مع الآخرين وعلى تحقيق القبول الاجتماعي المرغوب"[1].

وهذه الصعوبات هي بمثابة المعيقات لقدرة الفرد على أداء دوره في مجتمعه، حيث ان قيام الفرد بدوره الاجتماعي داخل الأسرة، يكون أسرة متكاملة والأسرة المتكاملة تكون بدورها مجتمعا متكاملا، فإذا كان المجتمع كالبنيان المرصوص فإن الأسرة هي اللبنة الأساسية في هذا البنيان لذلك كانت من أهم القضايا التي تناولها هذا الاتجاه الاجتماعي.

. محمد المحيسن، المشكلات الاجتماعية للشباب والطلاب بالجامعات السودانية وعلاقتها ببعض التغيرات النفسية والتربوية http://www.araburban.org

قضايا الاتجاه الاجتماعي:

1-الأسرة:

إن السلوك والمعاملات لأفراد الأسرة الواحدة، ومدى التحلي بالفضيلة والرذيلة هي التي تحدد القيم الأخلاقية والسلوكية، فبعد الزواج الذي هو أساس الأسرة ويكون لأجل التناسل والتكاثر، تأتي تربية الأبناء على الأخلاق الفاضلة والصفات الحميدة منذ الصغر، وهذا ما يلاحظ على المجتمع الجزائري، فلكل فرد في الأسرة حقوق يحظى بها وواجبات يقوم بها، من أجل أسرة تسود المودة والرحمة بين أفرادها.

"تعتبر الأسرة المجتمع الإنساني الأول الذي يمارس فيه الفرد أولى علاقاته الإنسانية، ولذلك فهي المسؤولة في اكتساب الفرد لأنماط السلوك الاجتماعي وكثير من مظاهر التوافق ترجع إلى نوع العلاقات الانسانية في الأسرة، ويكسب الفرد من خلال الأسرة القيم والمعتقدات والعادات لذا تأتي الأسرة في مقدمة الأجهزة التي تساهم في تنشئة الفرد"[1]. ونظرا لأهميتها فقد نالت قضية الأسرة في هذا الاتجاه حظا وافرا من الاهتمام، وتناول المسرح لموضوع الأسرة يبرز سمات الدراما الاجتماعية الجزائرية في مختلف مظاهرها، فمثلا مسرحية التشريح للهادي بوكرس تمثل جانبا من المؤثرات والمتغيرات الاقتصادية على الأسرة الجزائرية في هذا المقطع:

" مختار: ونحمد ربي اللي ما عنديش أولاد.

دليلة: وتبقى هكذا عازب بدون خليفة، يحمل اسمك.

مختار: هكذا نتعذب وحدي وإلا في اليوم من الأيام حسيت بروحي قادر على قاي راني منتأخرش باش تكون عندي أسرة وطفل" [2].

---

1 ملاك أحمد الرشيدي، التنشئة الاجتماعية ودورها في الوقاية من تعاطي المخدرات، المؤتمر العلمي الأول لمواجهة الإدمان، المعهد العالمي للخدمة الاجتماعية، القاهرة، (1988)، ص(370).

2 تأليف وإخراج الهادي بوكرس، مسرحية التشريح، إنتاج المسرح الوطني الجزائري، (1944)، ص(19).

وهذا ما يحدث للأسرة الجزائرية عندما تقع تحت التأثير الاقتصادي، وهذه المسرحية تحاكي واقع الأسرة الجزائرية، وباعتبارها أصغر الوحدات الاجتماعية فلها علاقة مباشرة بالقيم المنهارة في المجتمع والتي يقدسها الجميع، ذلك أن الظروف التي يعيشها المواطن الجزائري جعلته أكثر عرضة لتلاشي شخصيته وحقه الاجتماعي في تكوين أسرة، وهذه التغيرات الاقتصادية التي يحياها مختار في المسرحية تبدو وكأنها ضاقت به وقللت من فاعليته وتواجده، وهولا يوحي إلى نهاية الصراع داخل المسرحية فقيم التماسك التي يفقدها المجتمع تقل أهمية مما قد يفقده مختار في ظل الوصاية الاجتماعية التي تقضي بضرورة تكوين أسرة، والمسرح إذا هو المترجم والمواكب للتطورات والمتغيرات التي تطرأ على الأسرة.

2-البطالة:

البطالة هي عدم قدرة الأشخاص على العثور على عمل مقابل أجر ما. وقد عرفتها منظمة العمل الدولية: "بأنه كل من هو قادر على العمل وراغب فيه ويبحث عنه ويقبله عند مستوى الأجر السائد لكن دون جدوى"[1].

كما تعتبر البطالة من المشاكل الاجتماعية الأكثر تأثيرا على الفرد وسلوكه غير أن "مشكلات البطالة يمكن اخفاؤها من خلال توفير أعمال لا تنطوي على قيمة حقيقية بالنسبة للأداء الاجتماعي، وكذلك ينبغي أن يؤخذ بعين الاعتبار توزيع القوى العاملة بين الزراعة والصناعة وداخل القطاعات الصناعية ويرتبط توافر العمل اساسا بحفز الطلب الفعال، وتراكم رأس المال وكلاهما أمر يصعب تحقيقه في البلدان النامية." [2] خاصة مع نقص الامكانيات والمؤهلات والخبرة في هذين المجالين، فالبطالة تولد الكثير من المشاكل الاقتصادية والاجتماعية مما يؤثر على نفسية الفرد وحالته، فانعدام الاستقرار وسوء ظروف المعيشة يتسبب في آفات يمكن حصرها في الانحراف والعنف والسرقة والتسول، وكلها مظاهر تشوه المجتمع، فما كان على المسرح الجزائري إلا أن يحاكي هذا الواقع المرير وينتقده في مسرحيات تصف مثل هذه الحالات وتنتقدها، وهذا مقطع من مسرحية التشريح للهادي بوكرس يبين ما يؤول إليه المجتمع جرّاء البطالة وكيف أنّ تفكير الفرد يتغيّر ويتحوّل لمجرّد حاجته إلى العمل:

"مختار: امال، حتّى أنا نفاجئك، أعرفي يا دليلة بلّي مختار هذا اللّي راه قدّامك في سلّة المهملات، مهندس دولة – هندسة معمارية إسلامية –

دليلة: وما لقيتش خدمة ؟ ما لقيتش بلاصة ؟

مختار: لقيت بصّح – مصير القبة مثلث – والقوس مربّع – والعرصة التي تحتاج لثلث شكاير إسمنت لازملها زوج، واللّي يبقى نتقاسموها كيما قالوا!؟" [3].

---

1 رمزي زكي، الاقتصاد السّياسي للبطالة، المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب الكويت، 1998، ص 15.

2 عبد السّلام رضوان، حاجات الإنسان الأساسية في الوطن العربي، برنامج الأمم المتحدة، المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب، الكويت، 1990، ص60.

3 مسرحية التشريح، المصدر السابق، ص 21.

فهذا المقطع يترجم الحالة التي يعيشها الفرد في مجتمعه تحت وطأة البطالة من عدم القدرة على إيجاد منصب شغل بشهادة جامعية عليا وذلك بتفشي البيروقراطية وسوء التسيير، فالأفراد إذا يقارنون بين ما هو كائن وما ينبغي أن يكون، وهوما ذهب إليه مختار من خلال رفضه للواقع الذي يمكن أن يحياه إن هو وافق على مثل هذه المظاهر الموجودة في المجتمع كالغش مثلا، مفضلا بذلك البطالة على الخوض في مثل هذه المعتركات.

3-الفقر:

هو عدم القدرة على تلبية الحاجات الأولية للأفراد. والفقر بمعناه الشامل لا بمعناه الشائع هو قلة المداخيل أو تبديدها أو عدم توزيعها على نحو عادل، كما أن الحديث عن هذا الموضوع يقودنا إلى أن نقر بأن الحقائق والدراسات تقول أن قلة المداخيل بالنسبة لأي مجتمع كان هو مفهوم بيني مرتبط بوضع تاريخي معين"[1] والفقر على اختلاف نسبه ودرجاته سواء كان فقرا معتدلا أو فقرا مدقعا وباعتباره مشكلة اجتماعية كان من بين القضايا التي تناولتها عروض المسرح الجزائري، سعيا منها لخلق تفاعل بين الممثل والمتلقي أو الجمهور، وتتجلى معاناة المواطنين جراء الفقر واضحة في هذا المقطع من مسرحية الخطوة لسوهاني.

"بوحة: ثلث أيام وأنا نسوفري بالكتابات – اللي يقرب يهرب حتى رابع يوم جاني إنسان يرنح سكران – أو قرب لعندي أوقالي، تجارتك يا بني ما توكلش الخبز أنت تبيع الكتاب والناس تجري ورى الخبز كي الكلاب"[2]،

وهذا التصوير البليغ الذي نقلته إلينا المسرحية في هذا المقطع إن دل على شيء فإنما هو يدل على حالة الشعب والمواطنين المزرية جراء الفقر فقد تغيرت به كل النظم الاجتماعية، وتسبب في انتهاك

1 عبد المالك بن شافعة، المسرح الجزائري اتجاهاته وقضاياه (1990-2006)، رسالة ماجستير، جامعة الحاج لخضر باتنة، سنة 2009،ص21.

2 مسرحية الخطوة، تأليف سليم سوهالي وإخراج لقاسمي عبد الواحد، إنتاج المسرح الجهوي باتنة، 1999،ص7.

القيم الإنسانية، وهو ليس معالة هو واقع يحياه المواطن الجزائري جريا وركضا وراء ما يسد به رمقه ويكون قوتا لعياله.

4-الطلاق:

الزواج هو عمود الأسرة، حتى أنه هو الذي يشكل الأسرة وهي بدورها تكون المجتمع، وأساس الأسرة هو التفاهم والمودة خاصة بين الزوج وزوجته، ولكن هذه العلاقة في بعض الأحيان قد تنتابها بعض التوترات، وتتخللها بعض الهفوات مما يجعل استمرار العلاقة بين هذين الطرفين أمرا مستحيلا، ما ينتج حالة من عدم الانسجام بين الزوجين فيلجآن الى الطلاق كحل وحيد لمشاكلهم المتكررة. "ويعتبر الطلاق بدون شك – في كل الثقافات تقريبا – حادثا مشؤوما للأشخاص الذين يشملهم، كما يعتبر مؤشرا واضحا لفشل النسق الأسري بالإضافة إلى اعتباره دليلا على محنة شخصية وينظر إليه كوسيلة للهروب من توترات الزواج ومسؤولياته"[1].

وعلى هذا الأساس قد يكون الطلاق وسيلة لارتياح طرفا الزواج إذا حدث سوء تفاهم أو خلاف بين هذين الطرفين في مثل ما حدث في مسرحية ليلة الكوابيس:

"الطفل: انتاع le premier

الأم: باباكم نعرفو هاذي عشرة سنين عضموا قاسي عليكم وعلى الكاتريام.

الأب: صار هكذا بالحرام راكي طالق، ما تلوحوش عليا الماء طيشوني شايح على وجه ربي"[2].

فما حدث للأب في الحلم هو جزء من يوميات الأسرة الجزائرية وكما أشرنا سابقا فإن الطلاق قد يريح الطرفين المتزوجين ولكن بانقطاع هذا الخيط من المودة يبقى الأكثر تضررا وتأثرا هم الأبناء خاصة إن كانوا في سن المراهقة أو دونهما، وذلك إثر انعدام الحنان والدفء العائلي وعدم الاستقرار، فنجد الكثير من الأطفال في مثل هذه الحالات متشردين أو متسولين أو منحرفين، ومثل هذه القضايا لا تخفى على المسرح الجزائري، فهناك العديد من العروض المسرحية التي تناولت وعالجت هذه الظواهر والآفات ومخاطرها على الفرد والمجتمع بهدف التوعية والتوجيه، والحد من هذه المخاطر، ويبقى الطلاق الحل الأنسب إذا تعذر وجود بديل لإصلاح أو ترميم العلاقة بين الزوجين.

---

1 محمود حسن، الأسرة ومشكلاتها، دار النهضة العربية، بيروت، ط4، 1996، ص423.

2 مسرحية ليلة الكوابيس، تأليف جماعي، إخراج بوزيد شوقي، إنتاج المسرح الجهوي باتنة، 2001، ص14.

5-العلاقات الاجتماعية:

يعيش أفراد المجتمع الواحد في تفاعل دائم يبنون حياتهم وفق عديد من العلاقات الاجتماعية والأسرية، وأهم العلاقات التي تربط أفراد الأسرة الواحدة الحب المتبادل بين الزوجين، والحب ليس فقط من حق أو نصيب الزوجين فقط، فهولا يعرف الحدود ولا القيود المنطقية كالزمن والعمر مثلا، فالحب فيض من الأحاسيس التي تختلج بقلب المحب، ومجموعة من العواطف الجياشة المتدفقة من ينبوع القلب، ونار في الصدر لا تخبو، ومعين حنان لا ينضب، فلا يدري صاحبه كيف أو حتى متى شعر بتلك العاطفة القوية، التي تشده نحو المحبوب دون أدنى قصد منه أو تخطيط مسبق، ثم يسعى الطرفان المتحابان إلى تحويل هذه العلاقة الى ارتباط أبدي، وكثير من علاقات الحب الأولى فاشلة لا تتحول إلى زواج، وهي معظم القصص التي يصورها المسرح الجزائري ويعالجها، ومن هذه المسرحيات مسرحية نحييك يا نهار ويظهر ذلك في حديث المستشار:

"المستشار: كانت تحبني كي الملاك، تنتظر دائما غروب الشمس باش نتلاقاو، عندنا طموح نغيرو العادات الي كانوا يتمشو عليها والديها ونحطموا اله الشر"[1].

فللمجتمع الجزائري عادات وتقاليد تحكمه مما يجعل استمرار مثل علاقات الحب هذه غير ممكنا في بعض الأحيان، وهوما قام به لمسرح الجزائري بمحاكاته في عروضه ومسرحياته، وعموما فإن المسرح الجزائري ركز في تصويره لهذه العلاقات على صعوبة نجاحها في ظل عادات المجتمع الجزائري وتقاليده.

1 مسرحية نحييك يا نهار، تأليف وإخراج هشام بوسهلة، إنتاج المسرح الجهوي سيدي بلعباس، 2004، ص12.

6-السكن:

إن السكن من الضروريات الأساسية في المجتمع والحصول عليه ضرورة لابد منها لضمان البناء الاجتماعي والسكن يمثل "الحد الأدنى من الحماية من عوامل القوى الجوية وحاجب واق من أي هجوم، انه في أبسط أشكاله، مكان للراحة في حدها الأدنى"[1].

والسكن مطلب أساسي وحق للفرد لبناء الأسرة واستقرارها، إذ لا يمكن للأسرة استمرارها دون مأوى وهي من المشكلات الاجتماعية التي تطرق اليها المسرح في الجزائر خاصة مع تزايد السكان بنسب مرتفعة ونقص السكن، وباعتباره حقا ملحا للفرد ولبناء المجتمع ينبغي مراعاة معايير خاصة في بنائه ومن ذلك نوعية السكن وتصاميمه المعمارية الخاصة فالسكن" باختصار هو مكان للإقامة، والذي يجد أفراد الأسرة فيه المأوى والأمان والراحة والسعادة وهوما لا يمكن تحقيقه إلا بالتصميم المعماري اللائم المتفق مع اسلوب حياة الأسرة"[2].

وكما عودنا المسرح الجزائري بمعالجته لجميع القضايا والالمام بها، فقد حاول تحليل هذه الظاهرة ونقل انشغالات المواطن وهذا مثال مقتبس من مسرحية الشكوى:

"أشبيكي: ما سمعت والوا وأنت كتاتبي؟ قالوراهم ايوزعو هذا أشحال من يوم.

هنكوش: السميد ولا السكر ولا قش بالي ؟

أشبيكي: ديار من الديار الباقية للكلاب، قولهم ما يديروش بلوجوه زيد قولهم فاقويا حبيبي.

هنكوش: دار ليك ولا الهذا؟ فهمني، أدفعت ضنيت ؟

أشبيكي: ادفعت او ماديت والو... ها ابدأ تكتب"[3].

هذه الشكوى تكشف عن مشكل اجتماعي كبير وهو السكن الذي افتقدته هذه الشخصية ومن خلاله الكثير من أبناء هذا المجتمع والذي جسدته الشخصية كحق ضائع له ولكل من على شاكلته.

1 عبد السلام رضوان، حاجات الإنسان الأساسية في الوطن العربي، برنامج الأمم المتحدة، المصدر السابق، ص(243).

2 م ن، ص247.

3 مسرحية الشكوى، تأليف بوزيان عاشور، إخراج محمد بختي، إنتاج المسرح الجهوي وهران، 2002، ص01.

II-الاتجاه السياسي:

إن أساس قيام المجتمعات هو العلاقات بين أفراده والخدمات المتبادلة بينهم، ويسود هذه العلاقات النظام والتنظيم، كما لا يخلو مجتمع من السير إما صالح وإما فاشل فلكل مجتمع أو بلد نظام سياسي خاص به يحكمه وينظم شؤونه، وحال الجزائر حال بقية البلدان تعيش بنظام خاص ويخضع أفرادها لدستور البلاد، غير أن هذا النظام شهد العديد من التغيرات والتعديلات وطرأت عليه كثير من المستجدات منذ الاستقلال، وخلال هذه الفترة بقي المسرح الجزائري مرافقا للمسار السياسي الجزائري مواكبا لتطوراته ولتجدد أوضاعه، وما انفك يرصد أحداثه ووقائعه، سواء كانت سياسة رشيدة أو مستبدة، ملما بمختلف المظاهر المرتبطة بالسياسة وأوضاع الفرد في مجتمعه وتأثراته به، وعالج مختلف القضايا وتطرق لعديد من المسائل، قدم المسرح عروضا حاكت الواقع المعاش وعروضا قدمت الواقع كما ينبغي أن يكون عليه كما هو كائن، ولكن في هذه الأثناء وخلال تناول المسرحيين لقضايا حساسة تمس بالدولة ومصالحها أو تطعن في الحكم والحكام نجد " أن بعض الناس يريدون تجريد الفن من وظيفته وهم يزعمون أن الأدب لا علاقة له بالسياسة أو الأيديولوجية، وفعل التجريد هذا، الذي يريد أن يجعل الأدب في المطلق أو الفراغ هو موقف سياسي وايديولوجي بذاته، لأنه عزل الأدب عن أداء مهمته والتي هي ليست الشهادة على العصر فقط، بل الإسهام في تغييره نحو الأفضل أيضا"[1].

وكان للمسرح الجزائري موعد مع هذه الظواهر والتغيرات وعمل من خلالها على مزج الوعي السياسي بالوعي الإنساني، وأحد أهم القضايا التي تناولها المسرح في هذا الاتجاه هي قضية الحرية.

1 نجاح العطار، الثقافة القومية والتعددية الحضارية، حوار مجلة المعرفة، عدد 189، سوريا، 1977، ص107.

قضايا الاتجاه السياسي:

1- الحرية:

الحرية حق شرعي لكل مواطن وهي التي تقوم بتحويل المجتمعات من مجتمعات تقليدية إلى مجتمعات حديثة، لكن تبقى للحرية حدود لا يمكن اختراقها، وتختلف درجة الحرية من مطلقة إلى نسبية إلى ممنوعة، وذلك حسب مستوياتها ومجالاتها لحرية الإعلام والصحافة وحرية التعبير والرأي، وكذلك حرية الديمقراطية، والملاحظ في هذه الفترة الأخيرة أن السلطة تستبعد الصحافة والإعلام، وتحاول أن تجعلها تصطف بصفها، أي أن يخدم الإعلام السياسة بالتغطية على مختلف الحوادث السياسية والاجتماعية التي قد تحدث في البلاد وتثير انفعال المواطن "ومفهوم الحرية المسؤولة مفهوم واسع، وربما كان الأفضل أن نحدده بالمسؤولية الواسعة التي تعرف كيف تفيد من جو الحرية المتاح في سبيل خدمة تطلعاتنا إلى التحرر وبناء الإنسان العربي الجديد، وهكذا تكون الأفعال التي تتيحها أفعالا مستقبلية تنفذ بهدف الإصلاح وتكشف الأخطاء لتداركها وتوضح التقصير لتلاقيه، وتقوم الاعوجاج حيثما وجد، وتنشر جوا من النظارة والنفحة الإنسانية"[1].

وبما أن دور الأدب عامة والمسرح خاصة نقد الأوضاع وبث الوعي فالمسرح الجزائري كان له نقد مباشر موجه للسلطة أحيانا ويتضح لنا ذلك جليا من خلال هذا المقطع لبوحة، من مسرحية الخطوة والذي يقول فيه:

"بوحة: راكم هنا جيتو للمسرح، في الحقيقة راكم هنا هاربين من المسرح الكبير للمسرح الصغير، وربما افهمتوا المقصود، بكل رانا نمثلو واللي ما يعرفش يلعب الدور نتاعو كيما يلزم ياكلو بعو... وبعوفي كل مكان، في كل بلاصة في الدار وحتى في الطرولي أوفي الخدمة، وأنت راقد تشخر مخك مسكون ببعو، هو مالخرين"[2].

يلاحظ على هذه المسرحية حرية التعبير فيها بحيث نجد فيها نوع من الإيحائية المباشرة والتي لا تستعصي على الفهم في مثل هذه المسرحية عامة والمقطع هذا خاصة، حيث يتعلق التعبير بمواجهة

---

1 نجاح العطار، الثقافة القومية والتعددية الحضارية، المرجع السابق، ص 110.

2 مسرحية الخطوة، المصدر السابق، ص 01.

ملحة بين الحاجة إلى التغيير وفق نمط مسرحي والسعي للتدمير ثم إعادة بناء العالم الجزائري من جديد على خشبة المسرح.

2-العنف والتطرف:

تقوم الدول على أنقاض دول سالفة والمجتمعات كذلك تقوم على أنقاض مجتمعات أخرى سالفة، وقد يميز هذه الدول بعض الخلافات بين مواطنيها، وميلهم لطرف ما في الحكم أوفي البلد يلجؤون إلى تأييده على حساب غيره أو منافسيه، مما يخلق الفوضى ونوعا من العنف هذا هو التطرف، والتطرف أيضا "نسيج فكر معين أو خليط معتقد معين أو اتجاه جماعة معينة، فإذا بمعتنق الفكر مغاليا، وصاحب المعتقد متشددا وعضو الجماعة متطرفا ولا يمكن أن يتخلى أحد عن مغالاته أو تشدده أو تطرفه إلا إذا نوقش بحرية وجودل المعتقد بالتي هي أحسن وقد يكون التطرف عملا فرديا عفويا أو تطرف عصبة عشوائية، أوردّ فعل نفر من النّاس على بعض الظروف"[1].

وفي مسرحية ثلث قبب عرض لمثل هذه المظاهر من التطرف والعنف:

"مسعود: الشعب! الشعب يا المليك.

دندان: واش بيه الشعب، راه عايش في هنا واطمئنان، او كلش موفر ليهم.

مسعود: ولكن احتجاج شعبي راه واقع في بعض المناطق من المملكة.

دندان: او مقدرتوش تعرفوا واش هي الاسباب اللي دفعتهم لهذا الاحتجاج؟

مسعود: لا مقدرناش، ولكن يقولوا هما مجموعة اشرار معروفين جلالة المليك؟"[2].

في هذا المقطع نقل لبعض الاوضاع التي يعيشها الوطن العربي عامة والوطن الجزائري خاصة، فهي مظاهر متكررة في عديد من المناسبات على اختلاف نوعها واهميتها، سواء كانت هذه الاحتجاجات تنديدا بحكم رئيس ما أو تأييدا له ولحكمه ودعما له للاستمرار في الحكم، وقد قام المسرح الجزائري بنقلها وتصويرها من خلال الشخصيتين السابقتين.

---

1 محمد سعيد العشماوي، التطرف الديني وأبعاده السلبية أمنيا وسياسيا واجتماعيا، مجلة المنار القاهرة، عدد 36، 1987، ص 39.

2 تأليف بلقايد عبد القادر، اخراج عزري عوتي، مسرحية ثلث قبب، انتاج المسرح الجهوي وهران، 2001، ص 08.

3-الأحزاب السياسية والديمقراطية:

تعرف الجزائر بنظام التعددية الحزبية، وهي صورة رئيسية من صور النظم الحزبية، فهناك صورتين للنظام الحزبي، نظام التعدد ونظام الحزب الواحد، أما بالنسبة للنظام الديمقراطي، فهو يعني أنه إن غاب عن العمل السياسي نظام تعددت الأحزاب ومن ثمّ يصعب القول بوجود نظام ديمقراطي في النظام السياسي، والمعنى الحقيقي للأحزاب السياسية هو: "اتحادات منظمة رسميا ذات غرض واضح ومعلن يتمثل في الحصول أو الحفاظ على السيطرة الشرعية (سواء بشكل منفرد، أو بالتآلف أو بالتنافس الانتخابي) مع اتحادات مشابهة على مناصب وسياسات الحكم في دولة ذات سيادة فعلية أو متوقعة"[1].

وهذه الأحزاب السياسية غالبا ما يكون لها علاقة بالعرقية وغيرها وهذا ما رصده لنا المسرح الجزائري في مسرحية الامبراطور في المقطع الموالي:

"الامبراطور: درت فيهم ربي... كي خليتهم... اسيسو.

الوردي: ما تنساش سيدي ... بلي أكبر حزب معارض حاكمو نسيبك... خو الزوجة المصون.

الامبراطور: (يضحك) خرج عالتقاعد مسكين، كره من الشطرنج... درتلو حزب يحكم بيه يدو، بصح الشهادة لله... ديما اعاون في المسيرات même في الهدرة ايردّ القلب في العديّة"[2].

وهنا اشارة للتمييز بين الواقع السياسي السليم وهذا الواقع السياسي المزيف، وكذا ضرورة اعادة رسم البنى التحتية للممارسة الديمقراطية، فهي اشارة إلى وضعية المعارضة في الجزائر والتي ظلت بعيدة عن ممارستها لمهامها الحقيقية، والمعارضة السياسية في الجزائر لا تقوم بما وجدت من أجله بل أخذت تقترب من السلطة في عملها فظهور الأحزاب السياسية في الجزائر عبارة عن صناعة لا عن نشأة.

1 اسكندر غطاس، أسس التنظيم السياسي في الدول الاشتراكية، دراسة تأصيلية مقارنية، د ن، القاهرة، 1972، ص 482.
2 مسرحية الامبراطور، تأليف العربي بولبينة، اخراج بوزيد شوقي، انتاج المسرح الجهوي باتنة، 2006، ص 12.

4- السلطة:

يرتبط معنى السلطة بالخضوع والطاعة، وهي فكرة تستلزم وجود الخاضع للسلطة سواء كان شخصا فردا أو جماعة أو منظمة أو غيره، وفكرة السلطة المعترف بشرعيتها تستمد الكثير من قوتها من ارتباطها بالالتزام "القابضون على زمام السلطة السياسية هم الذين يملكون دون غيرهم، خاصة التكلم باسم المجموعة بكاملها وخاصة وضع هذه المجموعة في اتجاه معين والزامها به، وبهذا المعنى يتمتع هؤلاء بسلطة عليا أقوى من كل السلطات الباقية، التي تتفرغ منها باعتراف صريح أو مضمر، ولديهم القدرة داخل ميدان عملهم، على اجبار الجماعات الاجتماعية والافراد المستقلين على الطاعة الكاملة"[1].

والسلطة في الجزائر هو ذلك النظام الذي تنسب إليه الأوامر والقرارات، وتقف عنده الحريات، وقد اتفق الجميع على الزامية الانصياع لضوابطه والخضوع لأحكامه.

كما تعرف السلطة بتجبرها وتعصبها إزاء قراراتها وعدم الرضى بمناقشة قراراتها أو معارضتها ويتجلى ذلك من خلال أعمال المسرح الجزائري في هذا المقطع من مسرحية الامبراطور:

"الامبراطور: يا تشطح ظرك، يا تروح القصر تجيبو لي ميمونة دبر راسك قرار نهائي.

الوردي: نشطح اسيدي نشطح، نطلب منك حاجة، يقدر سيدي اطبلي في الباسينة باش غير نبدا نحكم الريتم.

الامبراطور: (ينهض غاضب) أنا الامبراطور - يطبل في باسينة، أنا اللي قهرت الأعادي يسخر بيا الخدام"[2].

هذا المقطع المحاكي للواقع السياسي إن دلّ على شيء إنما يدل على صور ممارسة السلطة دون مراعاة واحترام الحدود القائمة بين الحاكم والمحكوم وكذلك الطاعة المطلقة للخادم والتي أصبحت قرارا صادرا لا يقبل الجدال والمناقشة، وقد مورست السلطة مجسدة في شخصية الامبراطور قاهر الأعادي، والتي لم تقبل المعارضة من الوردي الذي مثل الشعب المحكوم.

---

1 جان مينو، مدخل إلى علم السياسة، ترجمة جورج يونس، منشورات عويدات بيروت، باريس، ط3، 1982، ص 90.

2 مسرحية الامبراطور، م س، ص 08.

وكذلك تطرق المسرح الجزائري إلى الحديث عن كيفية انتقال الحكم أو السلطة من حاكم لحاكم آخر مجسدا ذلك في هذا المقطع من مسرحية ثلث قبب:

"دندان: نرجعوا لبنتي الصغيرة – قربي احذايا يا حسناء قربي.

حسناء: واش بغيت مني بويا.

دندان: ليك يا بنتي – انحب انسلملك اكبر جزء من المملكة ولكن من اقبل لازم نعرف اذا تحبيني – ايا تكلمي – تكلمي.

حسناء: واش بغيتني انقولك، انقولك؟

دندان: بلي تبغيني.

حسناء: معلوم نبغيك انتا بويا، الله يحفظ المملكة من الهلاك ويعطينا رضاك"[1].

قام دندان هنا باختيار الأحق والأنسب لاستلام الحكم من بعده، وفق إطار عاطفي محض، بسؤاله لبنته عن مدى حبها له متجاهلا بذلك الشرعية السياسية التي ينبغي للحاكم أن يتحلى بها، وهوما يقع في الحكم والسياسة الجزائرية، حيث نجد حزبا منبثقا عن حزب آخر يزعم المنافسة للحزب القائم، وبهذا المبدأ تكون البلاد قد دخلت في توريث الحكم.

1 مسرحية ثلث قبب، م س، ص 16.

5-التهميش والحاجة إلى الانتماء:

يأتي تعريف التهميش والهامشية على أنه نمط من الحياة على هامش المجتمع وعدم قبول الفرد فيه، وقد يعاني الفرد من انتمائه الغير واضح تماما لإحدى الفئات الاجتماعية أو السياسية، أو أن يكون هذا الانتماء غير معترف به، وقد يكون نتيجة لصراع نفسي ما، والانتماء الى الجماعة يمنح الفرد الشعور بمعنى الحياة وفرض ذاته وينمي روح المسؤولية لديه ويعزز التزاماته وهوما يحفزه على أداء واجبه على أحسن وجه "فالحاجة إلى الانتماء هي حاجة الفرد لأن يكون في جماعة، متوحدا معها ومقبولا، ومستحسنا فيها، وله وضع آمن فيها، والوجود الحقيقي للإنسان يتحقق من خلال تلاقيه مع غيره من الأشخاص ومن خلال تعامله مع مجموعة من الأشياء"[1]. والحاجة إلى الانتماء يقوم على شعور الفرد بأنه جزء متكامل من جماعة ما، وما يقوي الشعور بالانتماء ويؤكده دور الفرد داخل الجماعة كقيامه بأعمال تعود على الجماعة بالنفع فأهمية الانتماء تنبع من أهمية الدور الذي يلعبه الفرد في الجماعة وشخصيته، ومسرحية بدون تعليق صورت لنا جانبا من هذه الظاهرة المتفشية في المجتمع الجزائري،

"ربيع: لا لا، ما عندي ما نقولكم. حياتي الماضية ما فيها حاجة اتهم – تربيت كيما الناس اكل في وسط عائلة ايسيطر فيها الاب. في مجتمع يحكمو المال، عالم مشغول بأمراض من كل نوع. امهلوس، مجنون، متناقض، اوفي وسط الغاشي عشت وحيد"[2].

فالكاتب إذا حاول تصوير هذه الظاهرة من واقع المجتمع الجزائري من خلال هذه المسرحية وهو نوع من التهميش يعيشه الناس بعيدا عن الأحداث والمجريات في المجتمع. فنقل إلينا نوع من الحكم التعسفي في الأسرة الجزائرية وسيطرت طرف واحد فيها وغالبا ما يكون الأب هو المسيطر عليها، كما تطرق أيضا إلى المجتمع المادي الذي أصبح معيار الحكم فيه هو المادة والمال، ولخص كل ما سبق ونتائجه بقول الشخصية أنها عاشت وحيدة بين الناس مهمشة في المجتمع، فالكاتب صور حالة وقضية التهميش بشكل بليغ في هذا المقطع من المسرحية، وصور ما تقتضيه هذه الوضعية وكيفية التعامل

1 هانم ابراهيم، الانتماء والقيم، دار النهضة العربية، القاهرة، 2002، ص 10.

2 مسرحية بدون تعليق، تأليف خالد بوعلي، إخراج عمر معيوف، انتاج المسرح الوطني الجزائري، 2000،ص 09.

معها للاندماج في المجتمع هذا عن التهميش الفردي، أما عن التهميش الجماعي فقد تجمع كل الاهتمامات المتقاربة في الحياة البشرية خاصة ما يتعلق بأساليب المعاملة السليمة، هذا التهميش الذي يمس في أغلب الأحيان الطبقات المثقفة في المجتمع ناهيك عن باقي الطبقات وبالتالي لا يسمح لها دورها بإبراز ذاتها والحفاظ على وجودها.

الفصل الثاني

الفصل الثاني: دراسة تطبيقية للمسرحية.

1-الشخصية:

إن أي عمل مسرحي لا يمكنه القيام بدون شخصيات "لذلك فقد اقترنت الشخصية مباشرة مع الفن المسرحي، والغرض هو تشخيص الشخصية المراد تمثيلها على الخشبة، أي تمثيلها فنيا ليتم نقلها من الواقع إلى مجال الفن، نقل طبائع الناس ومزاجهم الخلقي"[1].

ومنه فهي تعتبر كيان متكامل يشبه الشخص الحقيقي الذي وقعت له القصة، والشخصية كلمة تطلق على كل شخص يمثل حالة متميزة في مجتمع بصفاته التي تميزه عن غيره من افراد مجتمعه.

يلاحظ على الشخصية بصفة عامة خاصيتان أساسيتان الأولى تظهر على شكل ثبات في الشخصية، وتظهر الثانية على شكل تغير وتطور في سلوكها، فأما عن الثبات فهو يتألف من الثبات في الأعمال والذي يتصل بطريقة التعامل مع الآخرين، إضافة إلى الثبات في الأسلوب، ويظهر في البناء الداخلي للشخصية والأسس العميقة التي تقوم عليها الشخصية، أما فيما يخص تطور الشخصية وتغيرها فهو ينطلق من كون الثبات أمرا نسبيا، فالشخص يمر خلال مرحلة حياته بدءا من طفولته بأشكال مختلفة من النمو في نواحي متعددة، وهو يتغير ويتطور خلال هذا النمو. وعموما فالشخصية تتكون من ثلاث جوانب:

أ- الجانب الداخلي (النفسي): وهو متعلق بالكيان النفسي والفكري المتصل بالتركيب العصبي والشعوري للشخصية.

ب- الجانب الاجتماعي (السيكولوجي): ويتعلق بالتركيب الاجتماعي المتصل بالأسرة من الناحية الطبقية والثقافية والسلوكية والبيئة.

ج- الجانب الخارجي (الفيزيولوجي): وهو متعلق بالكيان المادي المتصل بالتركيب الشخصية وسلوكها.

[1] أحمد كمال زكي، دراسات في النقد الأدبي، دار الأندلس، مصر، ط2، 1980، ص42.

وهذه الأبعاد هي أساس البناء الفني للشخصية، إذ أن الشخصية تتأثر بالواقع الاجتماعي وتحولاته كما أنها تؤثر في الواقع أيضا، وهذا ما نجده في مسرحية "الهارب" التي عرضت لنا الشخصيات الرئيسية ونوعية أخرى من الشخصيات منها الجماعية التي تشبه إلى حد كبير الجوقة* وكذا الشخصيات الثانوية التي تحدد وجودها كضرورة درامية بحكم وظيفتها المحددة في الحدث بالإضافة إلى الشخصيات الصامتة.

أ-الشخصيات الرئيسية:

إن الهدف من المسرحية هو تجسيد الحياة الاجتماعية على نحو أعمق وأخصب، ومن ثم كان التشخيص محور التجربة المُمسرحة، ومؤكد أن المشاهد للمسرحية ينتابه الأمل والسعادة حين يدرك عمق أبعاد الشخوص عندما تتفوق على الحياة الحقيقية، في كونها تستطيع أن تجذبه إلى عمق ووعي الإنسان، وتمثل الشخصية الرئيسية مجموعة متماسكة من الإيحاءات الموفقة، غالبا ما تتسم بالتعقيد وهي تملك من القوة ما يجعلها تجسد المواقف والقضايا بشكل مقنع.

شخصية اسماعيل:

البطل التمزق هومن طبقة برجوازية ورأسمالي ينفق ثروة والده، قرر الانتحار منذ اللحظة التي فقد فيها الانسجام مع الحياة وعن هذا يقول: "لقد كنت- كما تعرفين- مقررا الانتحار منذ سنوات، منذ لم أعد أنسجم مع الحياة، ولكن كنت في كل مرة أخون نفسي، وتغريني تجربة يبدو بريقها كالسراب في غمرة أزمتي..." [1].

هو خطيب لصفية الطالبة الجامعية التي خانته أكثر من مرة، ثم أصبح زوجها بعدما حملت بطفل منه، وبعدما أقنعها بالانتحار، قتلها وعجز عن تنفيذ الحكم على نفسه، فهرب من الحياة إلى السجن لمدة عشرين عاما، ليعود إلى السجن في اليوم الذي حصل فيه على حريته، وحدث الانقلاب

* جماعة من الناس يعتمدون مبدأ الارتجال لتحقيق التلاقي بين الممثل والم وجعلهم يشاركون في تجربة واحدة.

1 الطاهر وطار، مسرحية الهارب، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية، الجزائر، دط، 2013، ص109.

الذي لم يكن يتمنى يوما حدوثه "إنه لمهول بالنسبة لي أنا كذلك...، سأقاوم بكل ما أوتيت من إرادة وطاقة حدوث هذا الانقلاب... إنني أرفضه"[1].

اسماعيل في المسرحية هو صورة للمجتمع البرجوازي المستغل والمضطهد، يحمل مبادئ "جون سارتر"، وقال عنه توفيق المناضل الاشتراكي: "لنشخصه بدقة كالمرض، فهو الصورة المجسمة للمجتمع الذي يجب أن تناضل لتحطيمه أنه دودة عمياء يستهلك تركة أبيه، ويدفعه الفزع من نفاذها إلى القلق والاضطراب، برجوازي حقير، لا تهمه سوى اللذة والراحة إن لم يختبل...، هذا هو صورة مصغرة لطبقة لعينة"[2].

فقد جسد الكاتب في هذه المسرحية المجتمع البرجوازي والطبقية وبعض الظواهر في المجتمع الجزائري في تلك الفترة ونقلها إلى القارئ مجسدة في شخصية اسماعيل.

شخصية أنا:

نوع من الشخصيات النمطية، غير واقعية، فيها شيء من الغموض وهو شبح يبدو لإسماعيل دائما يخيل إليه ويحاوره، ويحاول صد اسماعيل عن الانتحار بعدما سئم من الحياة واكتشف تفاهة وجوده، وفي كل مرة يحاول فيها الانتحار يتراء له ويتهمه بالجبن والمرض عندما لا يفعلها، ويناقش أنا اسماعيل في قراراته ويحاول دائما منعه من ارتكاب جريمة الانتحار: "تعني الانتحار لا أستبعد أن يعاودك التفكير فيه، أعرف ذلك يا اسماعيل – المسكين... تقول أنك مصمم مائة في المائة... ومستعد لإطلاق النار، وتودع الحياة بالشتم واللعن... ثم لا شيء، لن تطلق النار، فراق الحياة أيها المسكين صعب جدا... وكل أحد يطرد منها طردا ولوكان في امكانه أن يبقى فيها لما تردد في البقاء"[3].

فكان "أنا" بمثابة المرشد والمنبه والموجه لإسماعيل، ويوعيه بخطورة ما قد يرتكبه من جريمة أوردة فعل لا تليق ولا تصلح تجاه المواقف التي تضايقه وتثير غضبه مثل خيانة صفية وغيرها.

---

1 المصدر نفسه، ص08.
2 المصدر نفسه، ص49.
3 المصدر نفسه، ص 38.

شخصية صفية:

بطل التبعية، وهي تابعة تغير رأيها مع كل موجة. طالبة جامعية ضائعة "توفيق إنني ضالة، انفصلت عن شخصيتي وبيئتي، وابتعدت عن جاذبيتها نهائيا، وخنت الرفاق..."[1]، خطيبة اسماعيل أيدت أفكاره ثم خانته عدة مرات قال عنها حفار القبور "يوم تغذت مع ضابط الشرطة، وفي الليل رقصت مع بحار..."[2]، أعجبت بتوفيق وأغرمت بأفكاره الاشتراكية وتناديه بالقديس الأحمر، أقنعها بمبادئه وراحت حالمة بالجو النضالي الذي صوره لها توفيق، وجعل منها مثالا للفتاة المثقفة التي تقوم بأداء بعض المهام التي قد يعجز الرجال عن القيام بها، ثم عادت لترتبط بإسماعيل مجددا بعدما حملت بطفل منه، ليقتلها أثناء عمليته الانتحارية. وصفية في هذه المسرحية هي صورة عن الطالبة الجامعية الجزائرية المنحرفة في تلك الفترة نتيجة للظروف السائدة في المجتمع أين تفشت عديد من الظواهر الاجتماعية التي سمحت الانحراف والانحلال.

شخصية توفيق:

اختار له الكاتب هذا الاسم لأنه موفق في حياته ونضاله وهو مناضل اشتراكي سري يخطط للانقلاب، وطالب جامعي، يسعى إلى تغيير النظام، والقضاء على كل أشكال الظلم والاستغلال والطبقية في المجتمع، منافس واضح لإسماعيل البرجوازي "أعترف بأنني أردت أن أتحدى الأغنياء بانتزاعها منهم..."[3] يحاول كسب مؤيدين للانقلاب والنضال وعلى رأسهم صفية " صفية أريد أن تذوقي حلاوة النضال من أجل الأخرين، إنني منذ غادرت الجامعة دخلت مرحلة عملية وكل يوم وكلما قوى صفنا، وكلما احتدت المعركة ازدت إيمانا وغبطة بعقيدتي، وتتراءى لي أفق الهزة الكبرى، أفق الزلزال العنيف الذي سيعصف بالاستغلال والاضطهاد"[4].

1 المصدر نفسه، ص44.
2 المصدر نفسه، ص93.
3 المصدر نفسه، ص94.
4 المصدر نفسه، ص50.

يسعى توفيق جاهدا لإغراء وكسب صفية، نظرا لدورها الهام في العمل النضالي وتشكيل خلايا نسوية مستغلا ضياعها وظلالها وسباتها العميق قائلا عنها: "إن النوم يداهمها، ويجب أن أستعمل كل الوسائل لكي لا تفلت من يدي، فهذه التي تخلصت من كل آثار ماضيها لا تليق إلا فاجرة ضائعة، أو مناضلة متحمسة"[1]، فهو إذا – توفيق – يجسد مثالا للمتمردين على الظلم والتعسف وكل ظواهر الاستغلال والاضطهاد، التي تم التطرق إليها في الفصل الأول من هذا البحث في قضية العنف والتطرف في الاتجاه السياسي، فالعنف فكرة يؤمن بها التطرف، وتتحول إلى فعل عدائي ضد الفرد أو المجتمع أو النظام السياسي القائم مثلما هو الحال مع توفيق والانقلاب الذي يخطط له رفقة بقية الشيوعيين، ونجاح توفيق في تحقيق هذا الانقلاب في نهاية المسرحية إن دل على شيء فإنما يدل على رغبة الكاتب الجامحة في تغيير نظام الحكم في تلك الفترة وميله الواضح للنظام الاشتراكي.

1 المصدر نفسه، ص51.

ب–الشخصيات الثانوية:

وهي التي تجسد الثغرات الموجودة في المسرحية، كما تقوم بالكشف عن ملامح الأفراد والمجتمعات، إنها الشخصيات العادية، منها ما هو صديق للشخصية الرئيسية ومنها ما يعلق على الأحداث، "هي التي تملأ عالم المسرحية، وعن طريقها تكتشف ملامح الأفراد والمجتمعات، وهذه الشخصيات العادية قد تكون منها ما هو صديق للشخصية الرئيسية، وقد يكون منها ما يعلق على الأحداث، فتأتي هذه التعليقات مجسدة للمعيار الأخلاقي السائد، وهذا النوع يعتبر مساعد للشخصيات الرئيسية بطريقة أو بأخرى"[1].

شخصية حفار القبور:

مناضل اشتراكي مؤيد لتوفيق، يعتبره توفيق مثلا أعلى للمناضل هو رفيق لتوفيق يوجهه وينصحه ويرشده، وكشف عن ملامح صفية، يقول عنها منبها توفيق: "لقد عرضتنا للخطر من أجلها... لقد أخطأت يا رفيق"[2]. هو شخصية مساعدة للشخصية الرئيسية توفيق يملي عليه ما ينبغي فعله دون الانزلاق وراء العواطف.

شخصية الخادمة:

وهي التي تعرف صفية تأخذها إلى الرجال، وتتلقى الأجر منهم مقابل ذلك "مسكين يا اسماعيل... إنه أطيب من أن تكوني خطيبة له، فليس هو الأول الذي حملتك إليه أيتها الفاجرة"[3].

وهي نفسها التي أخذت صفية لإسماعيل بعدما كانا منفصلين فكانت تلعب دور الوسيط بين الرجال وصفية.

---

1 إعداد الطالبة فاطمة شكشاك، التراث الأسطوري في المسرح الجزائري المعاصر، مذكرة ماجستير، جامعة الحاج لخضر باتنة، 2009، ص114.

2 الطاهر وطار، مسرحية الهارب، المصدر السابق، ص94.

3 المصدر نفسه، ص92.

شخصية المحامي:

محامي اسماعيل، يدافع عنه في القضية التي رفعها والد صفية، والتي تقضي بضرورة زواج اسماعيل بصفية وهدفه هو كسب القضية، فكان يحثه على الاستئناف: "أما هي فما يهمنا من موقفها ومن كلامها هو اعترافها الصريح بخيانتها لك كلما سنحت لها الفرصة... وعلى ذلك سأبني مرافعتي المقبلة"[1]. فهو يسعى جاهدا لصد اسماعيل عن الزواج بصفية.

شخصية مدير السجن:

مدير للسجن الذي مكث فيه اسماعيل، وقد استغرب كثيرا لأمر اسماعيل العازم على الانتحار في اليوم الذي يحصل فيه على حريته، وهو يحمل نفس مبادئ ابنته راضية.

راضية:

ابنة مدير السجن وطبيبة متخرجة من أمريكا، تحمل مبادئ الرأسمالية وتحاول استمالة اسماعيل وكسبه وإقناعه بالتخلي عن أفكاره الانتحارية والانضمام إليهم.

صديق راضية:

شخص غامض الملامح ولكن من الواضح أنه متفق مع راضية في مبادئها وأفكارها، وهو كذلك يحاول استمالة اسماعيل لصفهم.

1 المصدر نفسه، ص97.

الصادق:

زميل اسماعيل في السجن حكم عليه بالسجن مدى العمر مقابل جريمة القتل التي ارتكبها، وسبب هذه الجريمة كما يقول سوء الأوضاع وظاهرة الفقر هي التي دفعت به إلى السرقة والقتل يقول: "أردت فقط أن أخفف على نفسي وطأة الحياة القاسية، كنت في حاجة أكيدة إلى المال، كانت لي رغبة ملحة في أن أرى نفسي لابسا ممتلئ البطن، لي دار وسيارة، وزوجة تحبني وأولاد أحبهم، مثل بقية الناس"[1].

ورغم هذا فهو يدعم الانقلاب الشيوعي ويؤيده ويؤمن بالتغير من بعده وبالأمن والاستقرار والحياة الرغيدة والعيش الزهيد.

السجان:

يتفقد السجناء ويأمرهم بالخروج للأعمال الشاقة كل يوم.

الحارس الأول والحارس الثاني والحارس الثالث والحارس الرابع:

حراس في السجن يودون السجناء للتعذيب والأعمال الشاقة وذلك بشيء من الازدراء وسخرية ليرينا الكاتب سوء الأحوال والمعاملة السيئة التي يتلقاها السجناء من طرف الحراس في السجن.

جماعة من الثوار:

بمثابة شخصية صامتة هم الذين فجروا الانقلاب في نهاية المسرحية. وهي شخصيات ظهرت مرات قليلة في المسرحية، شخصية شبه صامتة.

1 المصدر نفسه، ص15.

2-الزمان:

اهتم النقاد والدارسون بفكرة الزمن في العمل الأدبي عامة والمسرحي خاصة، والزمن الأدبي لا يبسط نفوذه على المكان فحسب بل يشد إليه كل شيء داخل العمل الفني ويجذبه، ويقرنه به، سواء كانت الأحداث أو الشخصيات أو الحبكة، والحوار، والزمن في وقتنا الحالي ليس مجرد توقيت كما كان قديما، والنظرة إليه تغيرت، ويمكن تقسيم الزمن في المسرحية إلى ثلاثة أقسام:

أ-زمن الخلق:

وهو الزمن الذي أخرج فيه المبدع عمله إلى النور أو الزمن الذي صدرت فيه المسرحية، وهو سنة 1961، وهي فترة النضال والثورة في الجزائر، وقد بدأها كاتبنا الطاهر وطار ومهدها بالسجينين اسماعيل والصادق والحوار الذي دار بينهما في السجن معرفا بموضوع مسرحية "الهارب" من خلالهما، وبما أن الحكي يسبق المحكي فغالبا ما يكون السرد في إطار الزمن الماضي وهوما يعرف بالاسترجاع واشتغال الذاكرة، مثلما نجد في هذه المسرحية، استرجاع اسماعيل لذكرياته مع صفية في مكتب المدير، وذلك في قول اسماعيل: "إنني لا أعرف من أين أبدأ يا سيدي، بل إنني لا أرى أن لي قصة البتة"[1].

فهو يقص ماضيه على المدير، بذلك هو رجوع للماضي واستحضار له، وهذا رغم استخدامه لبعض صيغ المضارعة وزمن الحاضر، وبالتالي يشير زمن المسرحية إلى الماضي وهولا يحدده بوقائع معينة لها ارتباط بمكان وعصر محدد.

ب-الزمن الخارجي:

وهو الزمن الواقع عند طرفي المسرحية في كل من البداية والنهاية، وبالتالي فهوزمن موضوعي مرتبط بالزمن التاريخي وما فيه من موضوعات اجتماعية واعتقادية تروى عادة بصيغة الحاضر مثل الأحداث التي يعيشها اسماعيل مع الصادق في بداية المسرحية داخل السجن، واستعمل فيها مرات قليلة الاستباق الذاتي مثل حديث الصادق عن الانقلاب، "سيحدث الانقلاب الذي سيهز أركان حياتي ويزعزعها"[2].

1 الطاهر وطار، مسرحية الهارب، مصدر سابق، ص36.
2 المصدر السابق، ص01.

"وكل ما يحكيه هذا المقطع من أحداث وحوار في باب المتوقع والمتخيل"[1]. فيطلق العنان لخياله ليستشرق المجهول ويتوقع الأحداث، فهو يمهد لما سيأتي ويزيد القارئ تشويقا، ويسد الثغرات الموجودة في المسرحية بتمنياته هذه، وبالنسبة لصيغته المسرحية فهو الحاضر دائما، بالرغم من تغير المكان لأن الخطاب المسرحي يرتبط وينجز مع الملتقي وهنا يكون وقوع الحدث باتصال المتلقي بالحدث.

ج–الزمن الداخلي:

ويمثل الزمن المرتبط بالشخصية المحورية، وإذا كان الزمن الموضوعي الخارجي هوزمن الحاضر، فإن الزمن الداخلي، هوزمن الماضي المستحضر بواسطة الذاكرة وهو أيضا زمن المستقبل، كما يلاحظ في المسرحية وجود الحذف والوقفة، والوقفة مثلا عندما حاول اسماعيل الانتحار مع صفية في يوم زواجهما ولجأ الكاتب إلى الوصف الدقيق لتلك اللحظات والأحداث، ورغم هذا فالعمل المقدم لم يخلق من الزمن الماضي المستحضر وزمن المستقبل فقط بل مقابل الزمن الحاضر، وإذا كانت هذه الأزمنة الأخيرة منفصلة أحيانا، فإنها كثيرا ما تأتي متداخلة يصعب الفصل بينهما وأحيانا يلاحظ عليها تسريع السرد، والمتبع للزمن من داخل هذا النص يلاحظ التنوع الواضح والتعدد في الزمن الواحد، فالماضي لم يحدث داخل النص وإنما جاء بواسطة إعمال الذاكرة وهناك ماضي في مرحلة من مراحل النص كان حاضرا أو حتى مستقبلا وبتطور الأحداث غدا ماضيا، كما أن هناك مستقبلا يتطور بالأحداث ليغدو حاضرا وربما ماضيا أيضا.

1 محمد بوعزة، تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، الدار العربية للعلوم، الرباط، ط1، ص91.

3-المكان:

أما عن المكان الذي هو الموضع أو الحيز كوجود مادي يمكن إدراكه بالحواس وبالتالي فالمكان ينحصر في معنى الحيز الجغرافي الحقيقي في حين أن الحيز يتسع فيشمل كل فضاء جغرافي أو أسطوري.

الزمان والمكان متلازمان والمكان ليس مجرد إطار للأحداث، وتشمل الأماكن المفتوحة مثل المقبرة، المحكمة، السجن، الزنزانة والساحة. وكلها أماكن اجتماعية ومن المجتمع، وكل الأماكن السابقة مكان لتجمع الأفراد في المجتمع، وكذلك توفر خدمات اجتماعية.

الأحداث الطبيعية والصور الجزئية تجتمع وتتلاقى في منطق الزمان والمكان، مثلما التقت في هذه المسرحية، فالأشياء المتباعدة في زماننا ومكاننا تتقارب وتتقارب وتتشابك، وقد تتداخل في زمان ومكان الكاتب، وليس لهذا التكليف سببا إلا أنه ذو بنية شعورية، إلى كثافتها نجد من الواقع الطبيعي الصورة المقابلة المطابقة، ومن أجل هذا ينبغي في محاولتنا تذوق مثل هذه الصورة الشعورية، وهنا يستغل الكاتب رواسب الصور الاجتماعية المتداولة والتي ينسجها في خياله لبناء المسرحية.

4-اللغة:

من بين أهم القضايا التي أثارت نقاشا واسعا وحادا في المجال الأدبي عامة والمسرحي خاصة، قضية اللغة باعتبارها لبنة أساسية في بناء المسرحية، فمن المسرحيين من اختار الكتابة باللغة العامية نظرا للظروف السائدة في المجتمع الجزائري والأوساط الشعبية بسبب تفشي الأمية وهي لغة الحياة اليومية، وبحكمها ذات طابع تراثي أقرب إلى لغة الملحون والقوال.

في حين رأى البعض أن استعمال الفصحى هو الطريق الأمثل والوحيد للتخاطب في ميدان المسرح وخاصة أن الوطن العربي يتميز بتعدد لهجاته وتنوعها، لذلك كانت الفصحى هي الكفيلة باجتياز هذا المشكل، فهي لغة مشتركة بين دول العالم العربي، فاللغة تلعب دورا هاما في سير الأحداث ونقلها والتعريف بالشخصيات، إن لم نقل أنها أساس العمل الفني وبدونها لن تكون هناك مسرحية.

فاللغة هي التي تحدد الصلة بين المسرح والجمهور، وباعتبارها لغة ضاربة في أعماق التراث العربي وحاملة لأعظم الرسالات السماوية "فلغة المسرح ليست مشكلة، وكل كاتب مسرحي يستعمل وسيلة، واللغة العربية غنية وقادرة على التنويع الفني، فهي لغة لها قيمة استعمالية في الكتابة والحديث"[1].

غير أن موضوع المسرحية هو الذي يحدد لغتها مثلما هو الحال في مسرحية "الهارب" التي تناولت موضوعا سياسيا واجتماعيا موجها للطبقة المثقفة في المجتمع الجزائري في تلك الفترة فكان استخدام اللغة مبسطا، وذلك أن اللغة في المسرح هي وسيلة إبلاغ أكثر منها وسيلة للتعبير، ولهذا فقد وجب أن تكون لغة مباشرة لا يجد الجمهور عناء في استقبال ما تريد أن تنقله.

كما يجب أن نراعي في اللغة الواقعية بعض الحقائق فليس معنى استخدامنا للأسلوب القريب للحياة أن نلجأ دائما إلى اللغة العامية الدارجة والادعاء أنها الأقرب إلى المسرح وأقدرها على التعبير. "لأن مَهمَّة اللغة أن تثير الصراع وتبرز قوته وتحقق وظيفة الحوار سواء كانت عامية أو فصيحة"[2].

وإذا وصل الكاتب إلى هذه المكانة وإلى هذا القدر من النضج مثلما نجد "الطاهر وطار" نهض بتأليفه المسرحي وسما به.

---

1 مخلوف بوكروح، ملامح عن المسرح الجزائري، مجلة آمال، العدد 05، ص60.

2 ياسر بن يحي مدخلي، أزمة المسرح السعودي، نشر الكترونيا www.nashiri.net 2008. ،ص63.

5-الحوار:

الحوار أداة فنية أساسية في المسرحية، وهو أحد أنماط التعبير الذي تقوم به الشخصية، ويجب أن تتوفر فيه ميزات الإفصاح والايجاز، ويجب أن يكون حسن التركيب وسهل القول وواضح المعنى، والحوار في المسرح يكشف به الكاتب عن الأحداث الجارية والمقبلة والماضية ويرسم بها ملامح الشخصيات ويجب أن يكون الحوار ملائما لكل موقف أو الموقف الذي يمثله الممثل أو الشخصية.

على الكاتب أثناء إنشاء حواره أن يحقق في حواره مبادئ هامة ومنها أن يوحي الحوار بالواقع، وأن تدخل عقل وقلب المتلقي بسلامة وتؤثر فيه، وأهم الخصائص التي ينبغي أن تتوفر فيه هي أن تكون الجملة معتدلة الطول وأن يتم التنسيق بين أركان الجملة وعناصرها وكذلك ضرورة وضوح الكلمات والحروف، المرونة والسلاسة التي ينبغي أن تتوفر فيه، وذلك نتيجة لمخزون الكاتب اللغوي فتحمل القليل من الكلمات مع كثير من المعاني وتحمل كذلك البساطة والإدهاش.

ويمتاز الحوار في مسرحية "الهارب" بالإطناب أحيانا والاقتصاد أحيانا أخرى والوضوح، كلماته مشحونة تتولى على ذهن القارئ فلكل كلمة دور أساسي في البناء المسرحي، والحوار هنا يميل إلى الإحاطة بالمعنى بعبارة واحدة فقط، وليس الاقتصاد هو الإيجاز، فهو حوار لم يظل على وتيرة واحدة، فقد يبلغ حد التأزم فيتوتر مثلما حدث "لإسماعيل" في موقف الانتحار، وليس هناك مفارقة كبيرة بين الفترة التي كتبت فيها وفترة القراءة، وكأن تلك الفترة بعثت من جديد، حيث قام الكاتب باختبار ألفاظ تبعث الحماس وتثير النفوس، فهي تنتمي الى المسرح الثوري، وقد استطاع "الطاهر وطار" أن يتصور شخصياته تصورا تاما وبوضوح تام، فجاءت شخصيات المسرحية تحرك الحوار بنفسها، ويكون بذلك ملائما للشخصية والموضوع، فعبرت عن مشاعرها وآرائها كما ينبغي وصورت مواقفها أحسن تصوير. ووفق في ذلك إلى حد بعيد.

خاتمة

خاتمة:

لما كان على الباحث الإلمام بأهم الجوانب الاجتماعية التي عاشها المجتمع الجزائري في تلك الفترة ويبين أنواعها المختلفة ونظرة المسرح إليها، وجب على البحث التطرق لإبراز أهم الحقائق الاجتماعية، إذ أن المسرح الجزائري حاول أن يرصد الواقع الاجتماعي وأن يفرض نفسه على الساحة الثقافية، حيث أصبح الفنان المسرحي ينظر إلى الظواهر الاجتماعية بمنظار جديد استجابة لمتطلبات الواقع ومعطياته السياسية والثقافية، والتي صاغها المسرحي الجزائري صياغة درامية نابعة من واقعه المعيش وذلك بمقدار وعيه لهموم وطنه ومجتمعه بالإضافة إلى الوعي الثقافي الذي يعتبر محصلة لأفكار ونظريات ووجهات نظر الحسن الاجتماعي وكما سبق الذكر فإن المسرح اتخذ لنفسه دور المصلح والناقد في وقت حاول فيه الاستعمار طمس اللغة العربية، لاعتبارها إحدى مقومات الأمة الأساسية فكانت هناك أعمال مسرحية كتبت بالفصحى لإعادة بعث اللغة من جديد، والمسرحية الجزائرية قد انتقلت من الكتابات التاريخية والدينية إلى الكتابات الاجتماعية والسياسية المباشرة في مظاهرها المربكة والمحيرة، وكمحاولة منا لتوثيق هذا البحث والاستفادة من الواقع وإسقاطه على المسرح، ارتأينا اللجوء إلى الكاتب (الطاهر وطار) ومسرحيته (الهارب) من خلال اهتمامه بالوعي الجزائري ومشكلاته السياسية والاجتماعية وبمختلف القضايا والمظاهر في المجتمع الجزائري، كما أن حسه الاجتماعي والسياسي الاشتراكي هوما جعله يتطلع إلى معالم مسرحية جديدة تحمل معالم اشتراكية وموجهة للطبقة المثقفة في المجتمع وتمثل ذلك في الشخصيات المسرحية خاصة مع الطالب الجامعي المناضل(توفيق).

وبعد كل هذا البحث والتحليل توصلنا إلى جملة من النتائج يمكن تلخيصها فيما يلي:

1- كانت المسرحية الجزائرية في تلك الفترة جريئة صارخة ملفتة للنظر.

2- كما كانت المسرحية مسايرة لتطورات العصر، ناقدة للأوضاع السيئة فيه، ومجسدة للحلول التي من شأنها تقويم الاعوجاج وإصلاح الفساد.

3- انتقال المسرحية الجزائرية من الكتابة التاريخية والدينية إلى الكتابة الاجتماعية والسياسية.

ورغم الصعوبات التي تلقيناها خلال مسارنا في البحث إلا أننا وجدناها تجربة شائقة وممتعة.

وفي الأخير آمل أن يسهم هذا البحث في إثراء معارف القارئ وتوجيه وإطلاع الباحث والمستفسر عن المسرح الاجتماعي الجزائري ولو بالشيء القليل.

قائمة المصادر والمراجع:

المصادر:

1- تأليف جماعي مسرحية ليلة الكوابيس، إخراج بوزيد شوقي، انتاج المسرح الجهوي باتنة،2001.

2- بوزيان بن عاشور، مسرحية الشكوى، اخراج محمد بختي، انتاج المسرح الجهوي وهران، 2002.

3- تأليف واخراج هشام بو سهلة، مسرحية نحييك يا نهار، انتاج المسرح الجهوي سيدي بلعباس، 2004.

4- سليم سوهالي، مسرحية الخطوة، اخراج لقاسمي عبد الواحد، انتاج المسرح الجهوي، باتنة، 1999.

5- بالقايد عبد القادر، مسرحية الخطوة، اخراج عزري غوتي، انتاج المسرح الجهوي، وهران، 2001.

6- العربي بولينة، مسرحية الامبراطور، اخراج بوزيد شوقي، انتاج المسرح الجهوي، باتنة، 2006.

7- تأليف وإخراج الهادي بوكرس، مسرحية التشريح، إنتاج المسرح الوطني الجزائري، 1944.

المراجع:

1- أحمد كمال زكي، دراسات في النقد الأدبي، دار الأندلس، ط2، مصر، 1980.

2- ادريس ڤرڤوة، الظاهرة المسرحية في الجزائر، دراسة في السياق والآفاق، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، 2005.

3- اسكندر غطاس، أسس التنظيم السياسي في الدول الاشتراكية، دراسة تأصيلية مقارنة، بدون ناشر القاهرة، 1972.

4- وليد البكري، موسوعة أعلام المسرح والمصطلحات المسرحية، إعداد أحمد أبوشاور، دار أسامة للنشر، دط، الأردن – عمان، 2003 .

5- مصايف محمد، النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، المؤسسة الوطنية للكتاب، ط2، 1984.

6- رمزي زكي، الاقتصاد السياسي للبطالة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998.

7- ملاك أحمد الرشيدي، التنشئة الاجتماعية، ودورها في الوقاية من تعاطي المخدرات، المؤتمر العالمي الأول لمواجهة الإدمان، المعهد العالي للخدمة الاجتماعية، القاهرة،1988.

8- محمود حسن، الأسرة ومشكلاتها، دار النهضة العربية، ط4، بيروت، 1996.

9- عبد السلام رضوان، حاجات الانسان الأساسية في الوطن العربي، برنامج الأمم المتحدة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1990.

10- مخلوف بوكروح، ملامح عن المسرح الجزائري، مجلة آمال، العدد 05.

11- محمد السعيد العشماوي، التطرف الديني وأبعاده السلبية أمنيا وسياسيا واجتماعيا، مجلة المنار القاهرة، عدد 36، 1987.

12- حمو حورية، حركة النقد المسرحي في سوريا، منشورات اتحاد كتاب العرب، سوريا، دط، 1967 – 1988.

13- جان مينو، مدخل إلى علم السياسة، ترجمة جورج يونس، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط3، 1982.

الرسائل الجامعية:

1- عبد المالك بن شفاعة، المسرح الجزائري اتجاهاته وقضاياه، مذكرة ماجيستير، جامعة الحاج لخضر باتنة، 2009/2008.

2- فاطمة شكشاك، التراث الاسطوري في المسرح الجزائري المعاصر، مذكرة ماجيستير، جامعة الحاج لخضر باتنة، 2009/2008.

المعاجم:

1- ابن منظور، لسان العرب، المحيط (معجم لغوي علمي)، قدم له عبد الله الحليلي إعداد وتصنيف: يوسف خياط، دار لسان العرب، لبنان، ط2، 1997.

2- الفيروز أبادي، القاموس المحيط، جمع الهروينى، مكتبة النوري، سوريا، دط، ج2.

3- مرتضى الزبيدي محمد، تاج العروس، دار صادر، لبنان، دط، دت.

المواقع الإلكترونية:

1-محمد المحيسن، المشكلات الاجتماعية للشباب والطلاب بالجامعات السودانية وعلاقتها ببعض التغيرات النفسية والتربوية،
http://www.araburban.org

2-ياسر يحي مدخلي، أزمة المسرح السعودي، ناشري للنشر الالكتروني، www.nashiri.net ، 2007.

المجلات:

1- مجلة الأصالة، السنة الرابعة، ع22، أكتوبر – نوفمبر، 1974.

2- نجاح العطار، الثقافة القومية والتعددية الحضارية، حوار مجلة المعرفة، عدد2، 1980.

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات:

-شكر.
-مقدمة. ---------- 6
الفصل الأول: المسرح الاجتماعي مفهومه وخصائصه. --- 9
-تعريف المسرح لغة. ---------- 10
-تعريف المسرح اصطلاحا. ---------- 11
-نشأة المسرح في الجزائر. ---------- 12
-اتجاهات المسرح في الجزائر والقضايا التي تناولتها. --------- 15
-الاتجاه الاجتماعي: ---------- 15
-الأسرة. ---------- 16
- البطالة. ---------- 18
- الفقر. ---------- 19
- الطلاق. ---------- 20
- العلاقات الاجتماعية. ---------- 21
- السكن. ---------- 22
-الاتجاه السياسي: ---------- 23
- الحرية. ---------- 24
- العنف والتطرف. ---------- 25
- الأحزاب السياسية والديمقراطية. ---------- 26
- السلطة. ---------- 27

– التهميش والحاجة إلى الانتماء. ---------- 29
الفصل الثاني: دراسة تطبيقية للمسرحية. ---------- 31
-الشخصيات. ---------- 32
-الزمان. ---------- 40
-المكان. ---------- 42
-اللغة. ---------- 43
-الحوار. ---------- 44
خاتمة: ---------- 45
-قائمة المصادر والمراجع. ---------- 47
-فهرس المحتويات. ---------- 50