ISSN : 2543-3938 - EISSN : 2602-7771

موضوعات المسرح الجزائريّ

Topics of Algerian theater

الصالح قسيس

جامعة محمد البشير الإبراهيمي- برج بوعريرج- الجزائر ، salah.guessis@univ-bba.dz

تاريخ الإستلام: 14/ 01/ 2022 تاريخ القبول: 04/ 06/ 2022 تاريخ النشر: 14/ 06/ 2022

ملخص:

كان ولا يزال الأدب المسرحيّ نصا وعرضا، أعلى صوّر التّعبير الأدبيّ، لازم الإنسان منذ وعيه بالواقع ملخصا كلّ القيم التّعبيرية، وكلّ الفنون الأدبيّة وغير الأدبيّة،حيث مثّل إحدى المتلازمات الهامة بين الإنسان والطبيعة من جهة، وبين الإنسان والفكر والفلسفة من جهة أخرى، فكان بحق مصبا لكلّ الرّوافد الفكريّة والدينية والسياسية والاجتماعية.

وعلى هذا الأساس تأتي هذه الورقة البحثية طارحة إشكالية الموضوعات الّتي تناولها المسرح الجزائري، وهذا بغية الوقوف على سيماتها وطريقة التعرض إليها، والأهداف المتوخات منها.

الكلمات المفتاحية: الدّراما؛ المجتمع ؛ الموضوعات ؛المسرحيّة؛ الرّوافد؛ التّاريخ.

***

abstract:

Drama literature was and is still the most expressive form of literature, in terms of content and presentation, which existed in human beings lives ever since they became aware of the essence of life and reality. It sums up all expressive values and all literary and non literary arts like one of the important necessities between mankind and nature from one hand and between humankind, intellectualism and philosophy from the other hand. It has literally become a mainstream to all intellectual, religious, political and social resources.

Basicly, this research comes to deal with the problems related to Algerian theater to establish its means , to find a way to limit its direction and the goals achieved through it.

Keywords : *drama; society ; Topics ; Theater play ; Sources ; history.*

ا. مقدمة

يمتاز المسرح عن بقية الفنون الأدبيّة بأنّه فن جنس أدبي لا يقتصر على النّص المكتوب فقط، وإنّما يستلزم إلى جانب ذلك عناصر إبداعيّة أخرى يصطلح على تسميتها عند أهل الاختصاص بالإكسسوارات، والبناء الدراميّ للمسرحيّة في صياغته لوضع الكتابة المسرحيّة بوصفها إبداعا يحيل إلى التّساؤل المضمر للكتابة بوصفها وعيا، هو ما العلاقة بين آليات إنتاج النّص وبين المرجعيات المتحكمة فيه؟ وبتعبير آخر ما شكل التّفاعل بين القيم العامة للمجتمع وبين مكونات وعي الكتابة المسرحية ؟ ثمّ ما العلاقة بين الإبداع والمجتمع؟.

تعدّ فلسفة الكتابة المسرحيّة شكلا من أشكال علاقة المبدع بالمجتمع ، وثورته عليه لإعادة صياغته وإعادة تشكيل رؤية للعالم وبالتالي فهي تجعل من الوعي ومن الممارسة الإنسانيّة ، الإنسان الفرد فتزوده وتغنيه باستمرار بواقع حقيقي يمدّ جذوره في الفاعليّة الماضويّة والواقع الراهن، فيتخطى واقع ه الجاهز وباستمرار يغذيه بتجاربه وتجارب الأخرين متّحدا في ذلك مع وعي المتلقي، كاشفا حقيقته كفرد ينتمي إلى منظومة تؤسس لتجربة إنسانيّة تحمل في عمقها خصوصيّة الإنسان، كاشفة عن الرّوافد المتّصلة بالذّات في إطار الوعيّ بالظّروف التّاريخية كي يصبح الفرد مسؤولا، لا عما هو كائن، بل عما يمكن أن يكون.

لذا تأتي هذه الورقة البحثية كمحاولة لتقديم لمحة عن العناصر المساعدة – الروافد- على إبداع العمل المسرحيّ بطابعه الدّرامي، ومدى تأثيره في المتلقي مع الوقوف على بعض جوانبه، وبذلك يكتسب الموضوع قيمتين أساسيتين وهما : القيمة الموضوعاتيّة بمختلف تمظهراتها ،والقيمة الفنيّة الجماليّة.

أولا: إرهاصات الحركة المسرحيّة الجزائريّة:

بدأت بوادر حركة مسرحيّة جزائريّة جديدة حديثا، متجليّة من خلال الصّفحات الثّقافية للجرائد والمجلات، والحركة الواسعة لقاعات العرض المنتشرة في ربوع الجزائر وبخاصة تلك المشيّدة في المدن الكبرى، وقد حمل لواء هذه الحركة نخبة من المبدعين ، حاولوا طرح تجاربهم الفنيّة الّتي ظهرت في سبعينيات القرن الماضي، فبرزت في صوت جديد وسط العديد من التّجارب ذات الأبعاد الوطنيّة والقوميّة وحتى الإنسانيّة، متّخذة من الواقع مادّة خاما يُشتق منها صنوفا لا حصر لها من الموضوعات، الّتي اتخذت عدّة أشكال أو أنماط في تقديمها ومنها نذكر :

1. النّص الدّرامي : Dramatic texte :

وهو نصّ المؤلف المصمّم خصيصا للأداء على الخشبة، والقائم على أسس وتقاليد وأعراف دراميّة متعارف عليها، وهو في العادة يسبق النّص المسرحيّ، ثمّ يصاحبه مع بداية العرض، فهو مجرد مشروع حاله كأي رواية أو قصة نقرؤها مكتوبة بخط اليد، أو مطبوعة يكون حواره وإرشاداته بمثابة حوار الرواية وإرشاداتها (عبد الوهاب شكري،2001).

2. النّص المسرحيّ المعروض: performance texte:

هو النّص الدّرامي المكتوب بعد أن تتناوله يد المخرج والممثلون وغيرهم، لتأتي المعالجة النهائية تحويلا لكلّ المفردات المكتوبة إلى عناصر بصريّة لخدمة النّص الدّرامي، قصد إخراجه بكلّ ما يحمل من مضامين وأحاسيس " لتظاهرات خطابية مفرطة في اللاتجانس، تتنافر وتتعايش وتدخل في علائق حواريّة تفضي دائما

إلى نتيجة ما مغلقة أو مفتوحة، وتجسد هذه التمظهرات أنماطا متعددة من التناقضات الاجتماعية الإيديولوجية التي تمثل منظورات غيرية"(علي عواد ، 1997).

وما يميّز هذه التّجارب هو إحداثها لنقلة نوعيّة في النّظر وفي التّعامل مع المسرح وتقنياته، والواقع وتمظهراته ممّا جعلها – التّجارب – تخاطب بإبداعاتها ذاتيّة القارئ، واقفة عند حدود دغدغة مشاعره كما هو الحال مع نظره في الشرق والغرب، بحيث دفعته متطلبات الواقع إلى " أن يتخيّر الشكل الذي يرتجيه ، فإما أن يساير هذا التطور أو أن يركن إلى مذهب من المذاهب يجتر منه مادته فلم يكن له بد من أن يتعثر ويتلمس طريقه إلى الجمهور قبل أن تظهر أصالته وقبل أن يتركّز ويستقرّ كفن أدبيّ كبير، يساهم في تثقيف الشّعب وتربيّته وتهذيب ذوقه وتوسيع إدراكه وفهمه للحياة ومشاكلها فضلا عن تذوقه للجمال وانفعاله به" (محمد مندور، 1985) هذا ما جعل حتميّة التّركيز على مستوى البناء الفنيّ والموضوعاتي من أكبر تحديات المسرحيّة الجزائريّة، إذ عمل المبدعون على اختلاف مشاربهم الفكرية وتوجهاتهم الإيديولوجية على استغلال اللّغة الدراميّة، و البناء التّكاملي لتقنيات اللّعبة المسرحيّة، على إصدار أعمال مسرحيّة تصوّر حركة الواقع متفاعلة معه و به.

ولا شكّ أنّ هذا الانتقال من مرحلة المحاكاة إلى الإبداع ومن الرّتابة إلى الحركيّة، كان وليد ظروف موضوعيّة فرضت نفسها على المبدع، ممّا جعل المتلقي الجزائريّ يطلب الجيّد ولا يرضي بديلا عنه (عبد الحميد هيمة ، 2005، ص 34) ما جعله يعيش الأحداث محاولا استبانة أسرارها، من خلال ما ينعكس في الصّورة الفنيّة التي يُستعان في تشكيلها بوسائل التّعبير المختلفة، ما جعل مساحة التّأثير بالآخر تتضاءل شيئا فشيئا فاندثر ذلك الانبهار الشّديد بكلّ ما هو موجود عند الغربيين والّذي في الكثير من الأحيان يحمل من الرؤى والتّصورات ما يتنافى والعقليّة العربيّة، وحلّ محلّه نوع من التّأمل والفحص فساعة نزل المبدعون إلى الواقع الجزائري أدركوا تلك الغربة التي يعيشها الإنسان الجزائري في وطنه وبين أهله، وما يشهده واقعه وتاريخه من زخم معرفي ومماديّ له شأن عظيم في الحفاظ على الذاكرة الجماعيّة فهو عنصر إمتاع وتهذيب أذواق وشحذ للهم وصقل للمواهب ،عاكس لفلسفة وواقع مجتمع وثقافته الأصيلة الضاربة في التّاريخ .

ماحتّم على المبدعين التنويع في موضوعات أعمالهم المسرحيّة، فهناك من غاص في أعماق التّاريخ مستلهما منه مادّته، بغيّة مواجهة الرّاهن مستحضرا رموزه وشخصياته ووقائعه، على غرار ماكتبه أحمد توفيق المدني في مسرحية حنبعل، وعبد الرحمان ماضوي في مسرحيّة يوغرطة، وأحمد حمدي في مسرحية أبوليوس ، ومحمد واضح في مسرحيّة بئر الكاهنة، ومحمد غمري في مسرحيّة الطاغيّة، وأبو العيد دودو في مسرحيّة التراب، وصالح لمباركية في مسرحيّة النّار والنور. عبد الحليم رايس في مسرحيّة أولاد القصبة....إلخ.

و من المبدعين ما استوحى من الواقع الاجتماعي للجزائريين مادّة لأعماله، فطرحت القضايا الاجتماعية كالطلاق والزّواج والأنانيّة والشّعوذة، وقد عدّ الأديب أحمد بودشيشة رائدا في كتابة المسرحيّة الاجتماعيّة ، فكان ما ألفه يقارب العشرين نصا، تضمها مجموعات بعناوين مختلفة منها" المغصّ و اللّعبة" "وفاة الحي الميت" "الصعود على السقيفة " " البواب" " الصعود على السقيفة" ، ليليه مجموعة من المبدعين شخّصوا كثيرا من الظواهر الاجتماعيّة المنتشرة في المجتمع كما هو الحال عند محمد البشير الإبراهيمي في مسرحيّة الثلاثة وأحمد غمري في مسرحيّة مضار الخمر والحشيش ، و أحمد بن ذياب مسرحيّة امرأة الأب .

ومنهم من استحضر حوادث وشخصيات من التّاريخ الإسلامي وراح يكتب عنها، للتأّكيد على المرجعيّة الحقيقية للجزائريين، ومن ذلك كتابات جمعيّة العلماء المسلمين الجزائريين، حيث كتب محمد العيد آل خليفة مسرحيّة بلال، ومسرحيّة عمر بن الخطاب، وكتب محمد الصالح رمضان مسرحيّة الناشئة المهاجرة وغيرهما كثر.

وهناك من نحى منحى أخر وهو نوع من الكتابة المسرحيّة اصطلح على تسميته بالمسرح الذّهني المؤثث بالعديد من الرّموز والأفكار ذات الأبعد الفلسفيّة والإيديولوجيّة كمسرحيّة الهارب للطاهر وطار، ومسرحيّة طاسيليا لعز الدين ميهوبي ، ومسرحيّة الانتهازية لمحمد مرتاض، ومسرحيّة النخلة وسلطان المدينة لعز الدين جلاوجي ومسرحية الثعلبة والقبعات لأحسن تليلاني.

ثانيا/ موضوعات المسرح الجزائريّ:

كثيرة هي الموضوعات الّتي كتب فيها المسرحيون الجزائريون – كما سبق ذكره – فنجدها متنوعة ومتعدّدة فمنها التّاريخي والاجتماعي والدّيني والذّهني ، والتربوي...إلخ، والمتتبع لموضوعات المسرح الجزائري يلحظ بروز موضوعين، كان لها النصيب الأكبر في الكتابة بل وحتى في العرض، وهما الموضوعات التّاريخيّة والموضوعات الاجتماعيّة، فكثيرا ما اتجهت عناية الأدباء عبر العصور إلى دراسة الأوضاع المختلفة، وشرح الظواهر والتّعليق عليها والاحتفاء بها، فانكبّ الأدباء على الظاهرة- سواء اجتماعيّة أو تاريخيّة- يخضعونها لفحص دقيق أملا في إيجاد مسبباتها – الظاهرة الاجتماعيّة- أو اتخاذها كقدوة وملهم – الحادثة التاريخيّة- ومن ثمّة رصدها رصدا علميا دقيقا.

وإذا كانت عناية الدّارسين الجزائريين للموضوعات لم تفتأ تتكاثف وتتوسع نراها تنبري في سبر أغوار الأحداث؛ رابطة العلل بمعلولاتها لتحديد دواعيها وتعميق معانيها واستقصاء مقاصدها، بدراسات متنوعة ومتعدّدة بعيدة عن النمطيّة، فكان من الموضوعات المطروحة على الساحة الأدبيّة الجزائريّة ما يلي :

1/ الموضوعات التّاريخيّة:

منذ أن احتلت فرنسا أرض الجزائر عملت على طمس هويتها ومحو مقوماتها، بغية تجريدها من قيمها ومبادئها ومن ثمّة تفكيكها وجعلها تابعة لها فكريا وعقائديا بل وحتى جغرافيا ، وذلك بإيهام الجزائريين بأنّهم شعب بلا ماض ولا تاريخ ولا منهج حياة ، فيسهل عليهم دمجه في تيارهم ومن ثمّة القضاء على هويّته (عبد الملك مرتاض، 1983) إلاّ أنّ صفاء الضّمير و حركات الإصلاح وصنوف التّوعيّة والمقاومة الّتي تفتقت من كلّ حدب وصوب تصدّت لهذا التيّار الزّاحف والعمل الممنهج، بواسطة العديد من الجمعيات والحركات التوعيّة وبخاصة جهود جمعيّة العلماء المسلمين الجزائريين، الّتي عملت على تنبيه العامة إلى ضرورة الإلمام بماضي الأجداد وبطولاتهم وأعمالهم ،وتذكيرهم بما من شأنه أن يوقظ في النّفوس الحميّة الوطنيّة، فتعود إلى ماضيها العريق لتستلهم منه بطولات أجدادها كاشفة عن الفترات المضيئة فيه (عبد الله الركيبي، 1982)، فانبثقت فئة من الأدباء حملت لواء المقاومة بسلاح القلم، وعلى قلّتها (صالح لمباركية، 2005) إلاّ أنّها أخرجت أعمالا تاريخيّة مخلّدة فيها ماضي الشّعب الجزائريّ، مذكّرة ببطولاته وأمجاده، وتاريخه المشرق لتجد فرنسا نفسها عاجزة أمام هذا التيار الّذي أتى على كلّ مزاعمها فأبطلها وفق ما تملي عليّة ذاكرة الأديب، وما يودّ أن يتلفّظ به قلمه، فكانت مسرحيات كلّ من حنبعل لأحمد توفيق المدني، ويوغرطة لعبد الرحمان ماضوي وعنبسة لأحمد رضا حوحو، والخنساء لمحمد الصالح رمضان، وبلال لمحمد العيد آل خليفة، والمولد لعبد الرحمان

الجيلالي و...إلخ موضوعات لأعمال مسرحيّة ضاربة في أعماق التّاريخ القديم، بحقبه البربريّة والرومانيّة والإسلاميّة، ولعلّ مسرحيّة حنبعل لأحمد توفيق المدني واحدة من الأعمال التّاريخية الخالدة، التي رجع فيها منتجها إلى ماضي نوميديا وراح يقدّم فيها مؤلفها في قالب دراميّ نضال البطل الإفريقي حنبعل الرّجل الثّوري الملتزم بقضيّة شعبه لتحريره من بوتقة الرّومان، ومحاربة العملاء الخونة له، محاولا إقناع طوائف المجتمع البربري لأداء الواجب المقدس، وكان في صدارة المقاومين فألحق بهم خسائر جمّة فبعث في نفوسهم الرّعب والضّعف في كثير من المرات، إلاّ أنه تعرّض لوشاية العملاء الخائنين فأضعفوا قواه وانتصر عليه الرّومان في موقعة "جاما، فأثّر الانتحار بشرب السّم على أن يقاد أسيرا ذليلا لروما فقال:

حنبعل: لتعلم الأمم، ويسجل التاريخ أنه لا عظمة ولا مجد ولا خلود إلا لمن عاش مجاهدا في سبيل الحريّة ومات شهيدا في سبيل الوطن.

حنبعل: (يسقط من مقعده متأوها). آه. الساعة يا رفقاء جهادي سيغيب عنكم حنبعل ، فليسترح بال روما اليوم وإنما الويل لها في الغد القريب، ستسقى روما من الكأس التي جرعتها الأمم وإن مصرع الظالمين لوخيم...وها أنا ذا أموت عدوا لك أيتها الغادرة الخؤون (تخور قواه) وداعا وطني وداعا أمتي وداعا رفقاء جهادي ويل للظالمين أنا أموت فلتحيى الحرية والمجد للوطن (يموت فيسقط رأسه على جانب الكرسي في جلال وعظمة ويركع له حوله رفقاؤه يبكون وينتحبون) . (أحمد توفيق المدني ، 1976).

ليسدل الستار على نهاية مأسويّة، أريد بها شحذ الهمم وتحريك الضّمائر لمواجهة العدو، فإمّا العيش بعزة وكرامة أو الموت دون مذلّة ومهانة، ولما تزخر به المسرحيّة من قيم وأحكام راح المبدع يقدّمها في فصول أربعة، أبرز في الفصل الأول الشخصيات الفاعلة في النّص والمتمثّلة في "حنبعل، الكاهن، الفتاة صافو" عرضها في قالب دراميتكي رافض للعبودية مستعدّ للحرب غير آبه بتكاليفها سواء بالتعذيب أو التهجير أو القتل وتشريد الأقارب والأهالي، فتشكّلت من خلال هذا التّصور الذي يبرز صلابة وتجلد الرجل الأمازيغي الباسل المقاوم، صورة المرأة الأمازيغيّة ببعدها الروحي والنفسي، وتصميمها على المقاومة بل والمواجهة رفضا للعبودية وهذا ما انعكس على شخصيّة البطلة صافو التي وقفت مخاطبة حنبعل وهي تقول:

صافو: نحن بنات كنعان لا نرضى هذا العار ، فإن كنتم معشر الرجال لا تدافعون عنا ... فنحن بنات قرطاجة نضع أنفسنا تحت إمرتك يا حنبعل (أحمد توفيق المدني ، 1976).

فنحن عندما مسرحيّة بهذه التّشكيلة القريبة من التّوجه الكلاسيكي نجد أنفسنا أمام شخوص لا تمثل الأنماط العاديّة المألوفة، ولا تمثل الأنماط النّادرة الشّاذة أو المثاليّة البعيدة عن الواقع بل هي تمثّل الكلي أو الجوهري، فهي أقدر بتكوينها على أن تعطينا جوهر الإنسان وحقيقته الكليّة، وهذا بالتّركيز على الخير وطلب الحريّة والفناء والبقاء، ومن أجل هذا كلّه تجسّد الصّراع في مسرحيّة حنبعل بين الإنسان الذي يسعى للإنعتاق من العبودية الرّافض لها وللقوي المتكالبة عليه لسلب حقه.

أمّا الفصل الثاني فقد جاء مكمّل لأحداث الفصل الأول، في شكل متنام للأحداث حيث جرت أغلب أحداثه في قصر القائد حنبعل المنهمك ورجاله في التّخطيط للحرب، ولما كان تاريخ الإنسان صراعا بهذا المعنى الكبير، وبين الطغاة المستبدين والغزاة المحتلين الذين يرومون قهر الشعوب وكبت حرياتهم يصنعون لهم حاضرا ومستقبلا مجرد من هويتهم، بمسخ ماضيهم وتشويهه بما شاؤوا وكيفما شاؤوا، راح الأبطال ببسالة

يتصدون لهذا المسخ الممنهج، لذا لا نستغرب من البطل حنبعل أن يقف موقف المقاوم الباسل لا المتفرج الولهان في مواجهة المحتلّ الروماني فيقف أمام شعبه وهو يقول:

حنبعل: إن خسرنا معركة حربية ليس بالأمر العظيم، وإنّما الخسران الحقيقي هو انهيار روح المقاومة في الأمة وخضوعها للظالمين ...إن عشنا فالوطن لنا جميعا وإن متنا فالوطن لأبنائنا من بعدنا للأبد (أحمد توفيق المدني ، 1976).

وفي هذا نضج فكري للمؤلف الذي بحث في التّاريخ المشرق لهذه الأمة، واستطاع بمنطق عرض أفكاره أن يكشف الحقيقة الزمنية لموضوعه، كما أجاد اختيار أحداث بعينها من التّاريخ تصلح أساسا لعرض الصّراع الذي يريده، وتمهيد السّبل إلى الحقائق التي يهدف إليها.

وفي الفصل الثالث صوّر المؤلف رحلة حنبعل إلى الشام وهناك توجه إلى ملك سوريا، حيث وجده منهارا فاقدا القدرة على مواجهة الرومان الذين ألحقوا به الهزائم تلوى الأخرى، فاقترح عليه حنبعل عقد ميثاق صلح معهم ريثما يستجمع قواه ويعدّ العدّة اللازمة لمقاومتهم، عوض الدّخول معه في حرب لا طاقة له بها عليهم (صالح لمباركية ، 2005). وهذا ما يظهر في خطاب حنبعل.

حنبعل: لن يرى الظالمون وجهي في إفريقيا بعد اليوم ، إنما سيرونني أعترض طريقهم في كلّ مكان فإن لم أستطع الدفاع عن أمتي فوق تراب الوطن سأدفع عن أمتي وعن وطني في كل مكان وفي كل ميدان.

مقرّرا الهجرة إلى الشام عند ملكها أنطيوخس حيث لم يستطع الغزاة السّيطرة عليها ولم يتوقف عن محاربة الرومان فواصل شن الحروب ضدهم ، وهو بهذا باق متمسّكا بوعده الذي قطعه على نفسه وأمام شعب، ويستمر في بسالته وعدم رضوخه لضغوطات الرومانيين ويظل محتفظا برباطة جأشه وعزمه وإسراره على عدم الانقياد والانصياع مهما كان الثّمن ، فكان لهذه الشّخصيّة المشتملة في صميمها على بذور نموها المستقبلي الزّاخر بمزاج إنسانيّ وتركيبيّ لا نهاية لقواها، ما جعل المتلقي يتأثّر بها أكثر من غيرها، فالبطل حنبعل هو المحرك الأساسيّ لأحداث المسرحيّة فقد عكس لنا موضوعها المنوط بمصيره، إلاّ أنّ ذلك لا يعني تهميش الشّخصيات الأخرى فهي عوامل ساعدت على إنجاز الحدث وفق وتيرة متكاملة بني بها الهيكل العام للمسرحيّة رغم اختلاف درجات مساهمتها في الفعل، وهي درجات تباينت بحسب تركيبها وفاعليتها.

وينتهي المشهد الأخير من المسرحيّة بعرض محادثات حنبعل مع الملك اليوناني، فسرعان ما وصلت فرقة من روما تطلب حنبعل لمثوله أمام ملك روما ليقتصّ منه نظير تمرده عليها، فتتداخل الأحداث متسارعة مبرزة نزاعا داخل القصر بين كل من رجال الدولة والقادة العسكريين والكاهن من جهة، والملك وزوجته من جهة أخرى بغيّة إيجاد حلّ لهذا المأزق، ليأتي الحلّ من طرف ثالث أثبت للجميع أنّه صوت جيل ينتصر للسليقة الطاّهرة والقيّم العليا للبشريّة بشكل عام وللقرطاجيين بشكل خاص ، فكان موقفه يحمل نبل الشخصيّة مأساتها الدّراميّة، حاملا شعلة رفض الاستسلام مهما كانت الإغراءات فرفع يده متجرعا من خاتمه الفضي سما ناقعا أنهى به حياته بشرف.

فكانت المسرحيّة بكلّ تمظهراتها اللّغويّة وغير اللغويّة بنيّة مسرديّة لحقبة تاريخيّة عرضت وفق ما يتقاطع وحال الشّعب الجزائريّ إذاك، وما يجري من حوادث متشابهة وما حدث على هذه الأرض في تاريخها الضّارب في القدم، سواء على مستوى المقاومة المسلّحة أو الأنشطة السياسيّة القضاربة القصارعة فيما بينها، حيث كان الأولى بها أن تتجاوز هذا الواقع البائس وترنو إلى سبل افتكاك الحريّة ، متجاوزة واقعها المحتوم، من

هذا كلّه راح عبد المالك مرتاض يقول عن هذه المسرحية " فالأحداث تاريخيّة حقا ولكن الكاتب أن يفسرها تفسيرا وطنيا بحتا، وقد وفق في أن يعرض تلك الحوادث المشكلة لموضوع مسرحيته ببساطة ويسر ويخلصها من الأبعاد الزمنية المجردة، فيجعلها وكأنها حدثت بالأمس وإنما هي تحدث اليوم" (عبد الملك مرتاض ، 1983)، وبذلك كانت الشّخصيات المنخرطة في هذا العمل ذوات لا تصوّر تمثّل الواقع الذي تجتمع في شخصياته وبخاصة البطلة منها الخصال الحميدة والنبيلة، ما أسهم في إعطاء ملامح واقع مرتبط بخصال مجتمع مرتبط في تكوينه بأفكار وقيّم وسلوك نابع من بيئة تعيش واقعا مفروضا عليها.

2/ الموضوعات الاجتماعيّة :

لقد اهتمّ الكتاب الجزائريون بالموضوعات ذات الاتجاه الاجتماعيّ، وهذا برصد مختلف الظّ واهر المتفشيّة بين جنبات المجتمع، وتأتي الصّرامة الفكرية والفنيّة للمؤلف فيشكّل منها موضوعا لمسرحيته بحسب وعيه الإنسانيّ والاجتماعيّ والسياسيّ، متّخذ موقفا يدعو إلى أن يحمل نصّه "قضية" تطرح من البداية وتكون المسرحيّة برهانا عليها، وقد تشيع في المواقف المسرحيّة وشخصياتها وتتّضح معالمها وتتحدّ د قبل ستار الختام، فتفرض القضيّة على المسرحيّة بناء خاصا وأسلوبا مميزا.

وإذا كان المسرح الجزائري عرف المسرحيات التّاريخية عبر ما جاءت به فرقة جورج أبيض من أعمال فنية إلى الجزائر كمسرحية "ثارات العرب و صلاح الدين الأيوبي" لجورج حداد "، والتي كانت تهدف إلى محاربة الآفات الاجتماعيّة، وتنمية الجانب الخلقيّ لدي الأفراد (عبد الملك مرتاض، 1983)، فإنّ المسرحيّات الاجتماعيّة أبدعتها أنامل المؤلفين الجزائريين بموجب ما اكتسبوه من حسّ اجتماعيّ غداة خروجهم من سيطرة المستعمر الفرنسيّ ، الّذي رحل تاركا ثقلا اجتماعيا أرهق الجزائريين وبخاصة سكان الأرياف، هذا ما حتّم على المؤلفون في الكثير من المرّات يتخذون من اللّغة الشّعبية البسيطة أساسا لأعمالهم، وهذا ما يتجلى في كتابات كلّ من علالو و رشيد القسنطيني ومحي الدين باشطارزي (صالح لمباركية، 2005)، ليتوسّع نشاط هذا الفن فيما بعد، وتتوسّع طرق معالجته، متجاوزة الأسلوب النّثري، لتكتب شعرا كما هو الحال في مسرحية "الثلاثة " للبشير الإبراهيمي الذي وإن يبدو نصّه يحمل صيغ التهكم والسّخريّة، إلاّ أنّه في حقيقة الأمر يحيل على قيم الصداقة والوفاء .

ونظرا لكثرة الأعمال المسرحيّة التي تناولت الظواهر الاجتماعيّة على اختلاف تمظهراتها، فقد ألفينا معظمها يدور حول العلاقات الاجتماعيّة كمسرحيّة الشفاء بعد العناء لعلى الشريف الطاهر والّتي ألفها عام 1921، ومسرحيّة مضار الخمر والحشيش لمحمد العابد الجيلالي، ومسرحيّة امرأة الأدب لأحمد بن ذياب ومسرحيّة "زينب الفتاة" لعبد الرحمان بن العقون و مسرحيّة "زعيط معيط نقاز الحيط" لمحمد التوري ، وعلى كثرتها فإنّه يمكننا أن نقسم الموضوعات الاجتماعيّة المعالجة إلى ثلاثة محاور:

2-1/ مشاكل الأسرة.

2-2/الفقر والشعوذة.

2-3/ واقع المثقفين والآداب.

ولعلّ من أبرز المسرحيات الّتي حظيت باهتمام الدّارسين، نظير ما تحمله من صوّر حيّة لواقع جزائريّ تتضارب فيه التّقاليد والأعراف، مسرحيّة امرأة الأب لأحمد بن ذياب التي كتبها سنة 1953، وهي دراما

اجتماعيّة تدور أحداثها حول حياة أسرة متكوّنة من ستّة أفراد يمتازون بالطيبة وعلى قدر من التّعلم، يعيشون في حي من أحياء العاصمة، ليصابوا بمصاب جلل حيث فقدوا والدتهم "باية" فتغيرت حياته م رأسا على عقب، ومازاد الطينة بلّة زواج والدهم "الزروق " من " جميلة" بإيعاز من العجوز اليامنة .

ولطبيعة النّص الدراميّة قسّمه المؤلف إلى أربعة فصول مصوّرا فيها المرأة الجزائريّة وما تمتاز به من خصال، بأسلوب تربويّ هادف لنقل التّجارب إلى الأجيال المستقبليّة حتى تتسلّح بالقيم العليا والأخلاق الحميدة حفاظا على تماسك الأسرة، وقد عرضت المسرحيّة على الشّكل التّالي:

الفصل الأول: عرض فيه الكاتب لحال أسرة البطل وهو الزوج الزروق، إذ أصيبت زوجته بمرض عضال إلاّ أنّ هذا البلاء لم يثن من عزيمتها، فنجدها حريصة على توعيّة أبنائها وبث فيهم روح التعاون وعدم الاستسلام لأي مكروه وهذا ما يعكسه المقطع الآتي:

المشهد: امرأة مريضة متكئة على سرير في بيت أشبه بحجرة الاستقبال منه بحجرة النوم وقد جلس حولها كل من زوجها وابنتها واثنان من أبنائها الثلاثة وهما: سعيد وسمير وكان المنظر كئيبا حزينا

الزوجة: الضعف ضعفان ، ضعف يأتي من مرض طارئ ، وهذا يعالج الموضوع الذي يأتي من أتعاب الحياة وتكاليفها، والقوى في هبوط والعمر في انحدار ،فهذا لا يداوى إلاّ بالصبر حتى يلاقي الإنسان ربه (أحمد بن ذياب، (د ،ت)).

وكأنّ المبدع في هذا المقطع وبتوظيفه للصّور والمجازات، أرد بنا من خلال تتبّع قسمات العمل الفنيّ وروحه ومغزاه أن نستحضر ما ذهب إليه رائد المسرح الغربي وليام شكسبير" أن القراءة السطحيّة العابرة لا تغني عن فهم المعنى الكلي الذي يريده الشاعر ،وعلّمنا صوفوكليس من قبل شكسبير أن للغة في المسرحية أبعاد أخرى لا تقف بك عند الظاهر القريب بل تحتاج إلى استكناه واستنباط الروح الخلفية التي تقبع وراء الصور والكلمات على طول العمل المسرحي" (محمد زكي العشماوي، 1973). الذي يأسرك بتلافيفه ويوحي لك ببعض من خباياه وهي في الأصل انعكاس لتركيبة اجتماعيّة صرفة، إذ نقاسم الشّخصية البطلة آهاتها وأناتها غير المستسلمة للوهن الذي أصابها ،لكن تسليما بالواقع الحتمي راحت توصي زوجها العطف الرحمة والاعتناء بأولادها وذلك بـ:

- عدم إرغام بنته وردة على الزواج بمن لا ترضى ولا تحب.
- مساعدة محمود ابنه البكر في مشروعه الدراسي وبناء مدرسة كي يعلم النشء حينما يكبر.
- إن قرر الزواج بامرأة أخرى فلا يتخذ من سريرها مضجعا لها ، وهذا لأنها تغار عليه حتى وإن ماتت.

حيث تقول:

الزوجة : إذا أمكن ووقع فلي إليك رجاء.

الزوج: قلت لك لا يمكن...لايمكن... لن أفكر في هذا الأمر أبدا.

الزوجة: اسمع مني - أولا- إذا تزوجت فلا تسمح لزوجتك أن تنام على فراشي تصدق به أعطه لأحد الأبناء ...أما أن تنام عليه الحليلة فلا هكذا أنا أغار عليك حيّة وميتة (أحمد بن ذياب (د ،ت))

وبقيّت زوجته على هذه الحالة من الحرص على توجيهاتها لزوجها وأولادها الثلاثة، حتى وافتها المنيّة، فهذه اللّغة البسيطة القريبة من لغة الحياة العاديّة ،عرض أحمد دياب أحداث الفصل الأول، بلغة أبرزت طبيعة كلّ شخصيّة راسما ملامحها وقسماتها في وضوح وتركيز.

وفي الفصل الثاني: تتسارع الأحداث متخذة منحا تصاعديا، في بيئة مكانيّة تعج بالصراعات أولها تفكير الزروق في الزواج من جميلة - المرأة المطلقة وهي أم لستة أطفال - بإيعاز من العجوز اليامنة ليتصاعد منحى الصراع ويأخذا أشكالا أخري. لنجد فردية البطل وقواه الداخلية وطبيعة خلقه وتكوينه تجعله يقف هذا الموقف أو ذاك وهي التي تحدد سلوكه وتنتهي به إلى مصير معيّن، وفي زحمة هذا الجو الدرامي المليء بالصراعات ، تتسرب غلى العائلة لحظة فرح ، خففت من وطأة المآسي ، هي بشرى نجاح الابن سمير(أحمد بن ذياب ، (د،ت)) :

سمير: أبشري وردتي وأفرحي بأخيك

هو ذا نبأ بالمنى يزدهيك

قد تخطى إلى عتبات الفهم

فترد عليه شعرا:

حمدا له من إله في ملكه والجلال

وهاب كل جزيل من فضله والكمال.

وفي الفصل الثالث يتمّ الزواج فتبرز شخصيّة الزوجة "جميلة" فارضة منطقها على الأسرة ككل ، ليجد الأبناء أنفسهم في جو خانق يعكسه قول سمير:

سمير: ثم استطاعت العجوز اليامنة أن تلعب دورا خطيرا في حياتنا، فحسنت لأبينا هذه المرأة التي كانت تضايق ابنتها المتزوجة بأخيها لتستريح منها ابنتها، فيصفو لها الجو مع رجلها (أحمد بن ذياب (د،ت)).

وتباشر "جميلة" مضايقة الأبناء فتتهم بالسرقة تارة، وبالانحلال الخلقي تارة أخرى وهكذا تحول واقع الزواج ودلالته على الاحترام والرأفة والحنان إلى سوط عذاب فأصبح الأبناء يعيشون مواقف تفيض بالمآسي والحزن العميق، وقد حاول المؤلف أن يزكي هذه اللحظة فاستخدم بعض العناصر الدرامية كضرب الزوجة لربائبها وسبهم وشتمهم ، حتى إذا ما دخل الزوج "الزروق " تخاصمه وتلفق التهم لأبنائه الذين رباهم ويعرف سرائرهم، فيتحول البيت إلى جحيم .

فما تحمله المسرحيّة من أحداث يشي بحقيقة زوجة الأب الّتي فرضت نظاما جديدا على الأسرة حيث فقد الحياء والاحترام وحلّ محلّه الخداع والمكر ، التيمم بالطلاسم والتمائم وهذا ما يبرزه المقطع التالي:

جميلة وهي تسمع صوت القزانة .

جميلة: تعالي ....تعالي.

القزانة:(تدخل وهي تقول) دخلت إليكم بالخيرات والبركات وشرفتكم من سيدي أمحمد محرز بالنفحات والكرامات.

جميلة: أنت من أين؟

القزانة: أنا تونسية ، ولية بنت ولية جيت مع الثنية يبلغونك التحية ويطلبو هدية تحفظك من البلية .

جميلة متسائلة وهي حيرى واجفة أية بلية؟.

القزانة: بلية من الحمادات جاية في السحابات متسترة بالغيم ومجاهرة بالضيم.

جميلة: ويلاه....اللهم سترك ولطفك.

القزانة: الهدية لخالتي فتيحة، ترفع عنك البلية.

جميلة: (تجري فتأتي بشيء تقدمه للقزانة قائلة) خذي ألف فرنك خمسة لخالتك فتيحة ومثلها لعمتك هنية.(أحمد بن ذياب ، (د،ت))

وهو فصل غلب عليه طابع الصّراع حيث يتجسّد لنا مذهبا أخلاقيا، تعبر ملامحه عن الرّغبة الصّارمة التي يهجس بها الكاتب في محاولة لطرح مشكلات أخلاقيّة تتسم بالخطورة والتوتر ، صراع قائم بين الفرد والموضوعات الأخلاقيّة والسلوكية ممّا يجعل من التحذير من هذه السلوكيات نسيجا من الرؤية الإبداعية فالشحناء والحقد والبغضاء والنميمة والنفاق والتفريق والتظاهر بالضعف ولعب دور الضحيّة كلها سلوكيات تنخر الأسرة بشكل خاص والمجتمع بشكل عام .

وفي الفصل الرابع والأخير تسيطر الزوجة "جميلة" على "الزروق" حينما أوهمته بتصرفات أبنائه ومكائدهم، وفي خضم هذه الأحداث يدخل طرف حاسم ، إنّه الطرف السادس "محمود الأكبر" العائد من تونس بعد أن أتمّ دراسته ، فحاولت جميلة إغراءه للدخول في صفها ضد إخوته، وراحت تعمل جاهدة على:

- التعجيل بتزويد :سعيد" ليصلح حاله، فهو شاب طائش ،سيرته سيئة .
- التخلص من البنت "وردة" وذلك بتزويجها من شيخ مسن .
- إرغام زوجها"الزروق" على كتابة ملكية الدار، ومائة هكتار من الأراضي الخصبة بسهول متيجة على اسمها ،ولما أبى أن يحقق لها ما ابتغت راحت تخرج مسدسا لترغمه على تنفيذ طلباتها، وهي في حالة هستيرية، يتملكها الحقد والغل :

جميلة: تخرج المسدس امض هذا العقد وإلا أرقت دمك العفن.

الزروق: متوسلا أهذا جزائي عن طول إحساني إليك؟.

جميلة: قلت لك امض العقد، وإلا أنهيت عمرك الساعة.

وترفع يدها محاولة أن تطلق النار ولكن محمودا يقف وراءها فيضرب يدها ليسقط المسدس فيلتقطه الأب ويصوبه نحوها ليقتلها فيتدارك محمود : لا.. لا ...يا أبي لا تدنس شرفك بنتنة كهذه.

الزروق: (يتوقف ويقول) أخرجي ...أخرجي طالقا ...طالقا ثلاثا ثلاثين ثلاثمائة ثلاثة ألاف طالقا البتة

(أحمد بن ذياب ،(د،ت)).

هكذا يبدو عامل الخديعة في المشهد كله، حينما ينقلب الولاء المزيف إلى عداء حقيقي مبني شرور مقيتة ، وفي مشهد درامي تنتابه لحظات من الحيرة والدهشة، يدخل الابن" محمود" مفاجئا زوجة أبيه ماسكا يدها مبعد المسدس عن وجه أبيه ،فتنهار الزوجة "جميلة" وتدخل في جو من الهستيريا، ويهم زوجها"الزروق" لقتلها بغية التخلص من شرورها ، إلاّ أن ابنه يمنعه من ذلك حفاظا على أبيه حتى لا يطاله القانون ، ويقضى بقية عمره في السجن، وسلك مسلكا عقابيا آخر وهو تطليقها وطردها من المنزل والتّخلص نهائيا من نكد العيش معها.

وبهذا أسدل السّتار عن نهاية بقدر تشابك أحداث المسرحيّة فيها ،إلاّ أنّ النّهاية كانت سعيدة للزوج والأولاد وفي ذلك رسالة للمجتمع ككلّ حتى يتجنّب الوقوع في هكذا تجارب من شأنها أن تعصف باستقرار العائلة ويتعرض أفرادها للتّشتت، فعند تتبعنا للعناصر المتنوعة في النّص، مع اختلاف دراجات مساهمتها في الفعل، اتّضح لنا أنّ الانتقال بين هذه العناصر هو تدريجيّ ومن ثمّة لا نستطيع عدّها مجالات مختلفة و متفاوتة، "فوظيفة كل عنصر في الموقف الفردي أو الدراما ككل هي حصيلة التّوتر الدّائم بين السلبيّة والايجابيّة فيما يتعلّق بالفعل، الّذي يظهر نفسه متدفقا باستمرار جيئة وذهابا بين العناصر الفرديّة" (عدد من المؤلفين ، 1979).

II. خاتمة:

وبهذا وتأسيسا على النّموذجين السابقين يمكننا أن نقرّ بأنّ المسرح الجزائري، تعرّض بطرق مختلفة لقضايا المجتمع، وإن اختلفت طرق الكتابة والرؤى المطروحة، إلاّ أنّه ساهم وبشكل كبير أسوة بالأجناس الأدبيّة الأخرى في إذكاء نشاط الحركة الأدبيّة في ربوع الجزائر.

فولدت الميلودراما الجزائريّة في نسيج من الخبرة الفنية التي بدأت تتكون نتيجة مصاحبة الإبداع للإتباع وكذا نتيجة المواد الأدبيّة المحليّة، وقام بدور الرّيادة فيها ثلّة من المبدعين في جمعيات ونواد أدبيّة مختلفة فكتبوا في عديد المناسبات، وبثوا روح الوطنيّة ونشروا الفضيلة والأخلاق وتصدوا للآفات الاجتماعيّة المتربصة بشرائح المجتمع.

وما يلاحظ على المضامين التي تناولتها أقلام المسرحيين الجزائريين، أنها متنوعة ومتعدّدة فنجد النّصوص عرضت للقضايا الاجتماعيّة والقوميّة والإنسانيّة والتاريخية والدينيّة فطرحت بعمق انشغالات وتطلعات الإنسان الجزائري، ولكن يبقى على الدّارسين التّنقيب على النّصوص المسرحيّة الجزائريّة وبخاصة تلك التي خاضت غمار التّجريب لإماطة اللّثام عن كنهها وتقديمه للمتلقي بالدّراسة والتّحليل حتى تستلهم منها مقاصدها الفكريّة والفنيّة والجماليّة.

الإحالات والمراجع:

1 - شكري عبد الوهاب، النص المسرحي ،دار فلور للنشر والتوزيع ،(مصر: ط1، 2001)، ص 02.
2 - على عواد،غواية المتخيل المسرحي، مقاربات لشعريّة النّص والعرض، المركز الثقافي العربي(المغرب: ط1، 1997)،.ص 20.
3 - محمد مندور، المسرح ، نهضة مصر للطباعة والنشر،(مصر:ط1، 1989)، ص 96.
4 - ينظر/عبد الحميد هيم، الصورة الفنيّة في الخطاب الشعري الجزائري، دار هومة للطباعة والنشر(الجزائر:ط1،2005)، ص34.
5 - عبد الملك مرتاض، فنون النثر الأدبي في الجزائر(1931/1954)، ديوان المطبوعات الجامعية(الجزائر:ط1، 1983) ص205.
6 - ينظر/ عبد الله الركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب،(الجزائر: ط1، 1982)، ص 219.

7 - ينظر/ صالح لمباركية، المسرح في الجزائر دراسة موضوعاتية فنية، ج2،دار الهدى، (الجزائر : ط1، 2005)، ص 18.
8 - عبد الملك مرتاض ، مرجع سابق ،ص207.
9 - أحمد توفيق المدني، حنبعل ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع(الجزائر: ط1، 1976)، ص 74.
10 - المصدر نفسه، ص 20.
11- ينظر/ صالح لمباركية، مرجع سابق،ص 18.
12 - عبد الملك مرتاض، مرجع سابق، ص 211.
13- المرجع نفسه ، ص202.
14- صالح لمباركية، مرجع سابق، ص 09.
15- أحمد بن ذياب ، دار الشهاب للطباعة والنشر ،(الجزائر:ط1، (دت))،ص 07.
16- محمد زكي العشماوي، المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة ،دار النهضة العربية (لبنان: دط1، 1973)،ص 173.
17 – أحمد بن ذياب ، مصدر سايق، ص 45.
18- المصدر نفسه، ص 56.
19– المصدر نفسه ، ص 68.
20- عدد من المؤلفين، سيمياء براغ للمسرح، دراسات سيميائية، ترجمة أومير كورية وزارة الثقافة (سوريا: ط1، 1997)،.ص 49.