البعد الثوري للمسرح الجزائري

أ.مخلوف بكروح

جامعة الجزائر

لعب المسرح الجزائري أثناء الثورة التحريرية دورا هاما في شحذ الوعي الوطني والتعريف بالقضية الجزائرية للرأي العام العالمي، وأثار مجموعة من الأسئلة تتعلق بمصادر الأعمال المسرحية ومضامينها على كافة الأصعدة السياسية الاجتماعية والثقافية، ذلك أن الاتجاهات السائدة كانت تندرج تحت ظاهرة حركة التحرر الوطني التي تستمد مواصفاتها من المقاومة الوطنية.

إن تأثير الواقع الاجتماعي الذي عاشته الجزائر أثناء فترة الاحتلال قد ترك بصماته على الكتاب والفنانين، فانصب اهتمامهم على معالجة هذا الواقع رغم الحصار الذي كان مضروبا على المثقف الجزائري في مجال التعبير عن رأيه. وقد اتخذت الحركة الثقافية بمختلف أشكالها التعبيرية طابع الرفض الذي تجلى بصورة خاصة في التمسك بالقيم الوطنية.

إن المعركة التي خاضها الإنسان الجزائري ضد الاحتلال لم تكن تهدف إلى تحرير الأرض فحسب، بل كانت تهدف أساسا إلى إدخال تغييرات جذرية في حياة الشعب في كافة الميادين وعلى جميع الأصعدة، اقتصاديا اجتماعيا وثقافيا. ذلك أن الحملة العسكرية التي شنتها فرنسا على الجزائر لم تقف عند حد

اغتصاب الأراضي وتشريد أصحابها، وتفكيك البنية الاجتماعية والاقتصادية للمجتمع الجزائري، بل شملت الحياة الفكرية والثقافية.

وقد اتسمت سياسة فرنسا على الصعيد الثقافي بالعمل على محو خصائص الشخصية الوطنية كخطوة أولى لطمس معالم الشعب الجزائري الحضارية والثقافية. جسدت هذه السياسة في الإجراءات الرامية إلى القضاء على مراكز الإشعاع الفكري والثقافي مستعملة في ذلك كافة الوسائل، فكانت تفرض رقابة شديدة على الثقافة الوطنية، ولا تسمح بفتح المدارس إلا برخصة من الإدارة الفرنسية، ويشترط أن يقتصر التعليم على حفظ القرآن الكريم، مع عدم التعرض لتفسير آياته، وبالخصوص الآيات التي تحث على الجهاد أو الثورة، فضلا عن منع تدريس تاريخ وجغرافة الجزائر والعالم العربي.

ورغم الوضعية التي آلت إليها الحركة الثقافية والفكرية نتيجة الاحتلال، فإن المؤسسات التعليمية كالمساجد والزوايا لعبت دورا هاما طوال فترة الاحتلال، إذ شكلت حصنا منيعا وامتدادا للمقاومة الجزائرية ضد الاحتلال، وضد مختلف أشكال الاستلاب الحضاري الذي كان يستهدف القضاء على الشخصية الوطنية.

إن هذه الوسائل التي سخرتها السلطات الفرنسية لم تمنع الثقافة الجزائرية من القيام بدور هام في التعبير عن الشخصية الوطنية، وتدعيم روح المقاومة التلقائية التي جسدتها مقاطعة الجزائريين للمؤثرات الفرنسية في الثقافة واللغة والآداب في بداية الأمر، وقد تعززت المقاومة الثقافية بظهور الحركة الإصلاحية كرد فعل لسياسة المسخ والتشويه، وكذلك النضال السياسي مع نشوء الأحزاب السياسية [1].

تمثل نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين مرحلة بالغة الأهمية في تاريخ الجزائر المعاصر. تميزت هذه الحقبة بأزمة عميقة نتيجة تفكيك البنى الاجتماعية، فقد دمرت المدن والمؤسسات وأفرغت من محتواها، وقمعت الانتفاضات الريفية التي بدأت منذ 1830. وانتشرت الأمية بشكل كبير في أوساط الشعب. لكن هذا السياق التهديمي لم يكن سهلا، ولم يمنع من ظهور تجمعات ثقافية جديدة إلى جانب التجمعات التقليدية التي كانت قائمة في الجزائر قبل الاحتلال.

وقد لعبت النخبة المثقفة الجديدة التي بدأت تتكون شيئا فشيئا في إعادة بناء المجال الثقافي، وفي وضع هياكل جديدة للإنتاج والتوزيع الثقافي، صادف ذلك ظهور الصحافة والأدب، وسمح هذا المناخ الجديد بإنشاء النوادي والتجمعات الثقافية

والجمعيات الرياضية، أسهمت في إنعاش الحركة الثقافية والفكرية، اتسمت بالطابع الوطني في وسائلها وفي تعبيرها عن الواقع الجزائري.

وقد انطلقت المقاومة الثقافية من الظروف التي كانت تعيشها الجزائر في ظل الاحتلال، ظهرت بشكل خاص على مستويين: على الصعيد الشعبي تم انطلاقا من تعديل أشكال التعبير السابقة، وإعطاء مضامينها معنى جديدا من خلال توظيف الأغنية، الشعر الشعبي، الحكايات والقصص التي تروي بطولات المسلمين، خاصة قصة السيد علي مع الكفار. والواقع أن هذه الحكايات لم تلعب دور المتنفس فقط، ولم تكن حلما حنينيا وحسب، بل المحافظة على رفض الواقع المر. وكانت بمثابة أمل منقذ للجزائريين فسوف يعود السيد علي ويهزم الكفار (المحتل) ويساعد الجزائريين للتخلص من الاستعمار الفرنسي.

أما على صعيد أهل الفكر فبني هذا الفلك الجديد انطلاقا من أشكال مستعارة من المستعمر نفسه تمثلها الصحافة والأنواع الأدبية كالرواية والقصة والمسرح. وقد احتلت الصحافة مكانة هامة على الصعيد الثقافي أثناء فترة الاحتلال، فأصدر الجزائريون الصحف والمجلات الناطقة باسم الحركة الوطنية إدراكا للدور الذي تقوم به هذه الوسيلة في التعبير عما يشغل الإنسان الجزائري.

وواجهت الصحافة صعوبات كبيرة ـ فضلا عن الصعوبات المادية ـ تجسدت في تدخل السلطات الفرنسية لوقف بعض الصحف، خاصة تلك التي تتخذ الساحة الوطنية مسرحا لموضوعاتها. وقد استطاعت الصحافة الجزائرية أن تواكب خلال مسيرتها المقاومة الوطنية، وأسهمت في تنمية الروح الوطنية لدى الجماهير.

في إطار هذا الوضع الثقافي الجديد، احتل المسرح مكانة هامة على الصعيد الثقافي، لكنه اختلف عن البنى الثقافية الأخرى التقليدية والحديثة. ورغم أنه شكل مستعار شأنه شأن الصحافة، فهو يتميز بأنه ليس من إنتاج النخبة المثقفة من أجل النخبة المثقفة كالأدب والصحافة، ولا ينتمي إلى الأشكال الثقافية التي تشترط معرفة القراءة والكتابة، فهو لا يخاطب جمهورا قائما مكونا في المدارس، ولكنه يخاطب جمهورا جديدا يسهم هو في تكوينه. ومن هنا فإن المسرح يعتبر على الصعيد الثقافي مكسبا هاما للمساهمة في بناء تاريخ مجتمع يسعى أن يعيش بفعالية في الحاضر، ويتطلع إلى المستقبل بنظرة جديدة. هذه المكانة المرموقة للمسرح تفسر بالدرجة الأولى كونه يأتي في منتصف الطريق بين المكتوب والشفوي.[2]

شهدت الجزائر بعد الحرب العالمية الأولى فترة مزدهرة بالموسيقى والغناء، وبدأت تظهر بوادر حركة مسرحية في المدارس

والنوادي، فأقدم بعض الهواة الشباب على تقديم تمثيليات قصيرة ممزوجة بالأغاني والموسيقى، أما طلبة المدارس الإسلامية فقدموا تمثيليات باللغة العربية الفصحى، فمثلت جمعية "المهذبة" التي كان يشرف عليها علي الطاهر الشريف ثلاث مسرحيات "الشفاء بعد المنع" و "خديعة الغرام" و"بديع". وقدمت فرقة أخرى أسسها محمد المنصالي تمثيليتين "في سبيل الوطن" و"فتح الأندلس". وقد اصطدمت الفرقة مع السلطات الفرنسية بسبب الطابع الوطني الذي تحمله المسرحيتين.

لكن الوضع الذي كانت تعيشه الجزائر على الصعيد الثقافي الذي اتسم بشكل خاص في انتشار الأمية في الأوساط الشعبيةلم يكن يسمح باستمرار هذه التجربة، أي تقديم أعمال بالفصحى. وأمام هذا الوضع لم يمنع الجزائريين من التعبير عن قضاياهم باللغة التي يتكلمون بها في حياتهم اليومية، وهو ما جعل الحركة المسرحية تتخذ الدارجة أداة للتعبير الدرامي. فقد كتب المؤلفون مسرحياتهم بالدارجة واستمدوا موضوعاتهم من الآداب والحكايات الشعبية المحلية والعربية. وقد ظهرت أول مسرحية بالدارجة في 1926 بعنوان: "جحا" كتبها علالو ودحمون، ولاقت نجاحا كبير. (3)

تلت هذه التجربة أعمال أخرى لمحي الدين بشتارزي ورشيد القسنطيني. وإذا كان علالو قد أعطى ميلاد المسرحية الجزائرية الناطقة بالدارجة بمسرحية "جحا"، فإن رشيد القسنطيني قد طبع هذه البداية وأعطاها شخصيتها المميزة الممثلة في الموضوعات والشخصيات والحوار واللغة. أما محي الدين بشتارزي فيعد أحد أقطاب المؤسسة المسرحية التي بفضلها تطورت الحركة المسرحية الجزائرية. فلم يقف محي الدين بشتارزي عند حد التأليف والتمثيل والإخراج والغناء، بل وضع أسس المؤسسة المسرحية الجزائرية، فقد أنشأ فرقا عديدة وكوّن جيلا مسرحيا وتوصل إلى تكريس الموسم المسرحي الجزائري – المسرح العربي - بدار الأوبرا، وترك تراثا مسرحيا ضخما وكتبا سجلت تاريخ الحركة المسرحية الجزائرية.

أما بخصوص سمات المسرح الجزائري، فإنه على الرغم من تأثر المسرح الجزائري بالساحة الثقافية السائدة في الجزائر مع مطلع القرن العشرين، خاصة بعد الزيارات التي قامت بها بعض الفرق العربية إلى الجزائر، والتي وجدت صدى كبيرا لدى الجمهور خاصة المثقفة منه، فضلا عن النشاط المسرحي الذي كانت تقوم به الفرق المسرحية الفرنسية، المنتشرة عبر مختلف المدن التي يوجد بها عدد كبير من السكان الأوروبيين، فإن

الظروف السياسية والاجتماعية التي كانت تعيشها الجزائر في ظل الاحتلال تعد عاملا أساسيا في دفع الحركة المسرحية. وبالرغم كذلك من خلو الثقافة الجزائرية من الفن الدرامي، فإن الحركة المسرحية اتسمت بطابع خاص في شكلها ومحتواها.

ارتبط المسرح الجزائري على صعيد المضمون بالنضالات التي خاضها الإنسان الجزائري من أجل إثبات هويته الثقافية وشخصيته الوطنية. فهو مسرح ملتزم يترجم المطالب الوطنية، وهو مسرح شعبي بتوجهه إلى الأغلبية الساحقة من السكان من خلال الجولات التي كانت تقوم بها الفرق الجزائرية. وبمحتواه وموضوعاته المستقاة من الحياة اليومية، وهو مسرح وطني بموقفه من الأحداث التي كانت تعيشها الجزائر من خلال الانتقادات الموجهة للسلطات الفرنسية وإن كانت تتم بصورة غير مباشرة. وتمحورت الموضوعات التي كان يعالجها المسرح الجزائري أثناء فترة الاحتلال حول نقد بعض العادات والتقاليد الاجتماعية والمظاهر السلبية المتفشية في المجتمع. إلى جانب هذه الموضوعات تناولت الفرق الجزائرية موضوعات تاريخية مستقاة من التاريخ العربي الإسلامي.

أما على صعيد الشكل فتميز المسرح الجزائري باعتماده اللغة الدارجة وسيلة للتعبير، وتوظيفه للتقاليد الشعبية وغلبة الطابع الكوميدي على عروضه، والمزج بين الغناء والموسيقى وطغيانهما

على العناصر المشهدية الأخرى، لدرجة يصعب الفصل بين العناصر الدرامية والعناصر الموسيقية لأنهما متداخلين ويشكلان وحدة متكاملة للعرض المسرحي.

ولعل أهم ملاحظة يمكن إبداؤها حول هذه المسرحيات هي أن الكتاب المسرحيين الجزائريين الأوائل، لم يعتمدوا في تأليفهم لأعمالهم المسرحية النماذج الكلاسيكية للمسرح الفرنسي الذي كان منتشرا في الجزائر في هذه الفترة، حتى وإن سلمنا بوجود تأثير فإنه لم يظهر في ظاهرة الاقتباس، بل ظهر في طريقة كتابة المسرحيات المعتمدة على تقنية مسرحية كلاسيكية، ومنها تقسيم المسرحية إلى فصول ومشاهد. ويعزو سعد الدين بن شنب عدم اللجوء إلى الترجمة والاقتباس من المسرح الفرنسي، هو أن الجمهور الجزائري يجد صعوبة في فهمها وتذوقها، ويرى أن هناك بعض الاستثناءات من التقليد تم ملاحظته في مسرحية "جحا" لعلالو، وهذا بالرغم من الغرابة التي تبدو في أحداثها وتفرّد فكرتها، لكنها تقترب إلى حد ما من مسرحيتي "مريض الوهم" و"الطبيب رغم أنفه" لموليير.[4]

ومن جهته يرجع محي الدين بشتارزي أسباب عدم استفادة الجزائريين من المسرح الفرنسي إلى عدم ترددهم على قاعات المسارح، أما عدم مشاركة الجزائريين في العروض التي كان

يقدمها الفرنسيون، فمرده إلى الهوة العميقة التي كانت قائمة بين الجزائريين والمعمرين. وبالرغم من أن الفرنسيين أدخلوا المسرح إلى الجزائر في وقت مبكر حيث شيدت المسارح، فإنه لم يعجّل في ظهور الحركة المسرحية الجزائرية.

ويذكر الكاتب جابرييل أوديزي ابن فيكتور أوديزي الذي كان مديرا لدار الأوبرا بالجزائر في العشرينيات من القرن العشرين، أن ميلاد المسرح في الجزائر دليل على أن الجزائريين بدأوا يعبرون عن وجودهم وشخصيتهم بلغتهم، ويثبتون هويتهم عن طريق المسرح الذي بدأ يعي قدره وقدراته، ولم يكن تحقيق ذلك تحقيق ذلك ممكنا لأول وهلة في غياب "الريبرتوار" والفرق والقاعات والجمهور.. كل شئ يجب ابتكاره أو تكوينه.[5]

ويعلق علالو على طبيعة الأعمال المسرحية التي كان يقدمها الجزائريون بأن المسرح في بداياته كان مرحلة من مراحل اليقظة الوطنية في ذلك الوقت، فلم تكن تلك المسرحيات المسلية التي اقتبسناها من حكايات "ألف ليلة وليلة" تسلي فقط جمهورنا، ولكن تذكر مواطنينا بعظمة وسمو الأمة العربية التي هي أمتهم. في هذه الحقبة كان الاستعمار متسلطا، متجبرا ودمويا، ولذلك استلهمنا حذق شهرزاد "ألف ليلة وليلة" الشهيرة التي استطاعت بفضل حكاياتها الفانتة أن تبلغ غايتها بالفعل. ويذهب علالو إلى

حد تأكيد ما قاله سعد الدين بن شنب من أن المسرح الفرنسي كان له تأثير في العالم آنذاك، ونحن مدينون للفن الدرامي الفرنسي الذي أخذنا عنه تقنيته لخلق مسرح وطني جزائري بأتم معنى الكلمة، إلا أن موضوعات مسرحياتنا كانت مستقاة من مصادرنا الأدبية والشعبية، وبالخصوص من "ألف ليلة وليلة". إننا لم نترجم ولم نقتبس مسرحيات فرنسية أو غير فرنسية لسبب وجيه، هو أن تلك المسرحيات لم تكن لتستأثر باهتمام جمهورنا، وحتى أولئك المثقفون بالفرنسية منه، يفضلون مشاهدتها في لغتها الأصلية ممثلة من طرف فنانين أكفاء. (6)

وبخصوص موقف الإدارة الفرنسية من النشاط المسرحي الذي كان يقدمه الجزائريون، فقد كانت الإدارة الفرنسية تراقب بحذر كل ما يقدمه الفنانون، وتمنع الأعمال التي تشتم فيها رائحة النقد السياسي. والواقع أن الرقابة التي كانت مفروضة على الثقافة الجزائرية تعود إلى السنوات الأولى من الاحتلال، فقد أقدمت السلطات الفرنسية على منع لعبة "الكراكوز" في 1843، وهذا بعد أن لاحظت توظيف هذه اللعبة للتعبير عن قضايا سياسية. لكن هذا القرار لم يمح أثر هذا الشكل الفني، فقد تحول إلى السرية مثله مثل الأشكال التعبيرية الأخرى، التي ظل الشعب الجزائري

متمسكا بها، رغم ما كان يواجهه من ضغوط من قبل السلطات الاستعمارية.[7]

ومن جهته يذكر محي الدين بشتارزي في مذكراته حادثة عاشها عندما عرض مسرحية بعنوان " نكار الخير" التي ضمنها أغنية مطلعها "إخواني يا جزائريين". على إثر هذه الحادثة استدعي من قبل ضابط فرنسي، وبعد عملية الاستنطاق وبخه على إدراج هذه الأغنية في العرض المسرحي. وعلى الرغم من محاولة محي الدين بشتارزي إقناعه بأن الأغنية تعالج مشاكل أخلاقية مثل الخمر والكسل، وأنها كتبت وعرضت في عام 1927، إلا أن الضابط الفرنسي أبدى رفضه مجيبا بأن الجزائريين في 1948 يختلفون عن الجزائريين في 1927.[8]

ويروي مصطفى كاتب حادثة وقعت في بداية الخمسينيات عندما قدمت فرقة "المسرح العربي" بدار الأوبرا – المسرح الوطني حاليا - مسرحية "المجرم" المقتبسة عن "طرطوف" لموليير، أثناء العرض وفي مشهد خصام الشاب الذي يؤدي دوره محي الدين بشتارزي مع شخصية المجرم، سقطت من فوق رأسه "قبعة" حمراء و"شاش" أبيض، وكان الممثل يرتدي "جلابة" زرقاء، وهي ألوان شبيهة بألوان العلم الفرنسي، فأثارت هذه الحادثة ضجة كبيرة في القاعة، وتعالت زغاريد النساء وصراخ المتفرجين، وتم معاقبة

الممثلين وأوقفت الإدارة الفرنسية الدعم الذي كانت تقدمه للفرقة.[9]

حادثة مماثلة عاشها الممثل رويشد مع عرض مسرحي بقاعة ابن خلدون في إطار الحفلات التي كانت تنظمها السلطات الفرنسية، وتقدم هذه الحفلات عروضا فرنسية وجزائرية. وكان الهدف منها الإظهار للرأي العام الفرنسي والجزائري أن الشعبين يعيشان في سلام ووئام، وأن المقاومة المزعومة ما هي إلا خروج عن القانون، وأثناء العرض وفي مشهد معين، ارتجل الممثل رويشد عبارة بالفرنسية معناها: " سأبقى مع إخواني" فأثارت هذه العبارة ضجة كبيرة في صفوف المتفرجين، وتوقف العرض وتم منع هذه الحفلات.[10]

يتضح من هذه الوقائع أن الحصار الذي كان مضروبا على الثقافة الوطنية، لم يمنع الجزائريين من التعبير عن قضاياهم الوطنية بأشكال متنوعة، بعضها محلي ممثلة في الثقافة الشعبية بمصادرها المختلفة، وبعضها مستعار كالصحافة والأدب والمسرح. وقد ازدادت حدة الصراع الثقافي مع المستعمر مع اندلاع الثورة التحريرية، واتسعت دائرة النشاط الثقافي في محيط الثورة المسلحة حتى أن السجون والمعتقلات أضحت واحدة من الساحات التي يمارس فيها المناضلون التوعية والتعليم والتثقيف. وهكذا فإن

الثورة التي هي امتداد طبيعي لمختلف مراحل المقاومة الشعبية، قد طرحت في مختلف مراحل مسيرتها قضايا الثقافة وعالجتها على أنها إحدى مهامها الرئيسية لتخليص الشخصية الوطنية مما ألحقها المستعمر من تشويه. والواقع أن قراءة متفحصة لمواثيق الثورة تبرز الحرص الشديد والعناية بالبعد الثقافي الذي أصبح يشكل أحد الأركان الرئيسية للثورة الجزائرية.

فإذا كان بيان أول نوفمبر قد أشار إلى ملامح الشخصية الجزائرية ومميزاتها، ودعا إلى وجوب جمع الطاقات الشعبية للوقوف في وجه كل مظاهر الاستعمار، وإلى إقامة دولة جزائرية ذات سيادة في إطار المبادئ الإسلامية، فإن وثيقة الصومام قد وجهت دعوة إلى المثقفين ودعتهم إلى ضرورة العودة إلى حضيرة الثورة. ومن جهة أخرى أشارت وثيقة الصومام بأن الاستعمار قد خنق أنفاس اللغة العربية التي هي اللغة الوطنية، ومحا تعليمها العالي محوا كليا بتشتيت شمل الأساتذة والطلاب واغتصاب الأوقاف، وأن الديانة الإسلامية قد انتهكت حرمتها ومسخ وجهها السمح بتسخير القائمين عليها واستئجارهم من قبل الإدارة الاستعمارية. وبهذا تكون وثيقة الصومام قد وضعت يدها على كثير من الأمور الثقافية والحضارية التي استهدفتها السياسة الاستعمارية ودعت إلى تداركها.[11]

أما في مجال المسرح فقد ازدادت أهميته أثناء الثورة التحريرية، وعرف منعرجا حاسما، حيث واجه رجال المسرح صعوبات كبيرة، فاستمرار النشاط المسرحي في ظل هذه الظروف قد يفسر أنهم قبلوا مواصلة العمل تحت التغطية الفرنسية، والتنازل عن المهمة التي ينبغي أن يلعبها المسرح خاصة في هذه الظروف العصيبة التي كانت تشهد فيها الجزائر ثورة تحريرية، تتطلب تعبئة شاملة وتجنيدا مكثفا لجميع القوى الاجتماعية والتفافها حول هدف واحد هو الكفاح من أجل الاستقلال. ولقد أدرك رجال المسرح الجزائري هذه المهمة، فاضطر بعضهم إلى التوقف عن النشاط المسرحي، على حين فضل البعض الآخر مغادرة الجزائر رفضا لمحاولات الإدارة الفرنسية احتواء الحركة المسرحية وإبعادها عن الثورة. وبهذا الصدد يقول مصطفى كاتب: "لقد استجبنا للنداء الذي وجهته جبهة التحرير الوطني للالتحاق بصفوف الثورة، فبفضل هذا النداء أنشأنا فرقة فنية لنواكب من خلالها مسيرة الثورة التحريرية، ونعبر بشكل حي لشعوب العالم عن حقيقة الشعب الجزائري، وهذا العمل بحد ذاته هدم لما تدعيه فرنسا، ومن واجبنا أن نبرهن بأن الشعب الجزائري شعب مسلم له ثقافته وأصالته التي تميزه عن فرنسا.[12]

ظهرت فكرة إنشاء فرقة فنية في 1957، وفي شهر نوفمبر بالذات وجهت جبهة التحرير نداءها إلى كل الفنانين الجزائريين وذوي الكفاءة في هذا الميدان سواء كانوا في وطنهم الجزائر أو في الخارج، ودعتهم إلى تكوين فرقة فنية تكون قادرة على الرد على المزاعم الفرنسية وللبرهنة على الشخصية الجزائرية المستقلة، حتى تثبت لفرنسا وللعالم ان للجزائر شخصيتها المستقلة التي لا تربطها بفرنسا بأي ارتباط، وتؤكد بأن لها فنها الشعبي الأصيل الخاص بها، ولها عاداتها وتقاليدها التي تختلف تمام الاختلاف عن الفن والعادات والتقاليد الفرنسية، وتطلع الأشقاء وجميع الشعوب المحبة للسلام على الوجه الحقيقي للفن الجزائري بطابعه المستقل.

وقد لبى الفنانون النداء وقدم بعضهم من فرنسا خصيصا لهذا الغرض، وأقبل آخرون من الجزائر، ومن ميدان المعركة بالذات. وكونت أول فرقة فنية في تاريخ الثورة الجزائرية في أفريل من عام 1958. وتضم الفرقة مجموعتين: الأولى خاصة بالمسرح والثانية بالغناء والموسيقى والرقص. وتشكلت الفرقة من نخبة من الفنانين الجزائريين منهم مصطفى كاتب مدير الفرقة، عبد الحليم رايس المتصرف الإداري، حسن الشافعي، طه العميري، سيد علي كويرات، يحي بن مبروك، أحمد وهبي وغيرهم.[13]

وللوقوف على طبيعة نشاط فرقة جبهة التحرير نقدم قراءة سريعة لمضامين الأعمال المسرحية التي مثلتها الفرقة منذ نشوئها. وقد قدمت الفرقة مجموعة من المسرحيات الثورية جسدت الصراع الحقيقي الدائر على ساحة المعركة، وكشفت للرأي العام العالمي عدالة الحرب التي تخوضها الجزائر في سبيل الاستقلال. وقامت الفرقة بزيارة العديد من الدول الشقيقة والصديقة.

وقد استهلت الفرقة نشاطها بعرض بعنوان: "نحو النور" وهو عبارة عن تركيب أعده مصطفى كاتب. وهو أول عرض قدمته الفرقة الفنية في شهر ماي 1958، أي بعد تأسيسها بشهر. يتضمن العرض مجموعة من اللوحات تصور الكفاح البطولي الذي يخوضه الإنسان الجزائري ضد الاحتلال الفرنسي. تبدأ القصة بمنظر شاب جزائري ألقي عليه القبض. وهو في السجن تخطر بذهنه مجموعة من الصور عن وطنه في شكل ذكريات عن فصول من حياته، ويتطلع الفتى إلى المستقبل ويخرج من قلب لوحة "قرنيكة" للرسام العالمي بيكاسو العلم رمز المغرب الكبير مكللا بالزهور. وينتهي العرض بصرخة يطلقها الشاب قائلا: " لم يعد أحد يرقص اليوم أبنائي منهمكون في الكفاح، أراد العدو أن يسلبنا أغانينا وضحكاتنا فغطى أصواتنا بالمدافع والقنابل... ولكن لا يمكن إجبار شعب أن يعيش راكعا.. إن الامبريالية تجعل من الجزائر

"قرنيكة" عظيمة.. إنها تقود حربا جنسية ظانة أنها تبقينا عبيدا، إنه تحد توجهه إلى الإنسانية كلها، هل ترفع الإنسانية هذا التحدي؟ إننا نحن الجزائريين قد أجبنا على السؤال". [13]

وتطرح مسرحية "أولاد القصبة" لعبد الحليم رايس موضوع الثورة التحريرية من خلال عائلة جزائرية ينخرط أبناؤها في النضال ضد الاحتلال، وذلك بالعمل الفدائي داخل المدن والأحياء الشعبية (حي القصبة نموذجا) بأشكال مختلفة، تجسده شخصيات المسرحية انطلاقا من الأب الذي يظهر ارتباطه بماضيه والمتفتح على حاضره والمتطلع إلى المستقبل، والذي يبدي اهتماما بما يجري على الساحة الوطنية والدولية من خلال سماعه للأخبار في الراديو. ويظهر هذا الاهتمام أيضا في حواره مع أبنائه مذكرا إياهم بتاريخ الجزائر مستشهدا ببعض العبر من التاريخ تروي تضحيات أبطال المقاومة الوطنية، وهو إلى جانب ذلك يواجه الخلاف القائم بين أبنائه الثلاثة الذي كاد أن يتحول إلى صراع، فيحاول تهدئة الجو، ويحثهم على الاهتمام بما يحدث على الساحة الوطنية.

تعتبر عائلة "أولاد القصبة" نموذجا مصغرا للنضال الذي خاضه الشعب الجزائري داخل المدن، وتبين مدى تغلغل الثورة في الأوساط الشعبية ممثلة في اهتمام كل أفراد العائلة بما يجري على الساحة الوطنية، بما فيها الأم التي تحوّل قلقها على أبنائها إلى وعي بحقيقة

الثورة. كما تبرز المسرحية السرية التامة التي اتسمت بها الثورة. ويتضح هذا في شخصياتها التي توحي بالتزامها التام بالقضية، حتى الابن الأكبر يرفض أن يبوح لزوجته بأسراره رغم إصرارها على ذلك.

وتصور مسرحية "العهد" لعبد الحليم رايس تضحية الإنسان الجزائري التي لم تكن لها حدود في سبيل الحرية، تجسدها صورة المجاهدين المحاصرين من قبل الجيش الفرنسي، الذين يتفقون على مبدأ أساسي يقضي بضرورة الاستمرار في الثورة، والالتفاف حولها حتى يتحقق النصر. وتهدف هذه المسرحية فضلا عن ذلك إلى التذكير بالدور الذي لعبته مختلف الفئات الاجتماعية في الثورة، والهدف الذي قامت من أجله، كما اتفقت عليه شخصيات المسرحية وهو الأرض التي يجب أن تعود لأصحابها الشرعيين بعد النصر، إلى جانب عنصر التضحية الذي جسدته المسرحية في شخصية الطفل .

وفي مسرحية "الخالدون" لعبد الحليم رايس التي هي امتداد لمسرحيتي "أولاد القصبة" و"العهد" من حيث أنها تطرح هي الأخرى موضوع الثورة التحريرية، فهي تترجم الكفاح المسلح لجيش التحرير الوطني ومدى ترابطه بالجماهير التي هي امتداد طبيعي له، وهو ما يصوره المؤلف من خلال استعداد المجاهدين للقيام

بمهمة جلب الأسلحة. كما تبرز المسرحية المعاناة التي كان يعيشها المقاتل، والصبر والاستشهاد البطولي من خلال إحدى العمليات التي ينفذها المجاهدون على الحدود الجزائرية التونسية عند اجتيازهم لخط موريس المكهرب. ورغم صعوبة الوضع وخطورته، واستشهاد بعض الأفراد يستطيع المجاهدون عبور الحدود والأمل يحدوهم في تحقيق مهمتهم.

أما في مسرحية "دم الأحرار" لعبد الحليم رايس، فتصور مجموعة من أفراد جيش التحرير في مهمة خاصة تجد نفسها محاصرة من قبل قوات العدو، وأثناء اشتداد المعركة ينقل مجاهد جريح إلى منزل فرانسوا ترافقه الممرضة. وتشاء الصدف أن يختار الضابط الفرنسي ذلك المنزل مقرا لقواته ليكشف هذا الأخير في النهاية بأن البيت ملغّم، وأن كل من فيه هم أعضاء في جيش التحرير. والمسرحية هي شهادة لمرحلة من مراحل الثورة المسلحة، تؤكد على الوحدة الوطنية تجسدها وحدة الهدف الذي من أجله بقاوم المجاهدون.

وعن الهدف من تقديم هذه المسرحيات عبّر المؤلف عبد الحليم رايس بأنه كان يسعى إلى تقديم للرأي العام الوطني والدولي حقيقة المعركة التي كانت تخوضها الجزائر.[15]

كانت هذه بعض الخطوط العريضة لحركة المسرح في الجزائر التي تؤكد ارتباطها بالسياق التاريخي للمجتمع الجزائري، وحضورها كتعبير قوي إلى جانب العناصر الثقافية الأخرى، وهذا بالرغم من حداثة التجربة المسرحية ذاتها لكنها تركت بصماتها على الأحداث في المجتمع الجزائري.

وخلاصة القول إن البحث في مجال الثقافة والفن ليس من أجل كشف البعد الثوري للثقافة الجزائرية أثناء حرب التحرير فحسب، بل يعد مطلبا علميا. ويتطلب ذلك ربط دراسة مجالات الثقافة والفنون بالحقول المعرفية الأخرى، علما أن الازدهار الاجتماعي لا يتحقق إلا في المجتمعات التي تزدهر فيها المعرفة في جميع الميادين بما فيها الميدان الثقافي الذي يلعب دورا هاما في خلق التوازن الاجتماعي والنفسي للإنسان. والمسرح ليس نشاطا منعزلا عن الممارسة الثقافية التي أنتجته، بل هناك علاقة بين الثقافة وعملية الإنتاج الفني.

الهوامش

1 ـ نصوص أساسية لجبهة التحرير الوطني، الجزائر: وزارة الثقافة والإعلام، أوت 1976، ص 8

2 ـ عبد القادر جغلول، الاستعمار والصراعات الثقافية في الجزائر، ترجمة سليم قسطون، بيروت، دار الحداثة، 1984، ص ص 108 -109

3 ـ علالو، شروق المسرح الجزائري، ترجمة أحمد منور، الجزائر،: منشورات التبيين، 2000، ص 26

4 ـ سعد الدين بن شنب، المسرح العربي لمدينة الجزائر،ترجمة عائشة خمار، مجلة الثقافة، الجزائر، وزارة الثقافة، 1980، ص ص 32 -33

5 ـ Bachtarzi Mahieddine, Memoire, Tome II Alger SNED,1984,p 29.

6 ـ علالو، المرجع السابق، ص 70

7 ـ أبو العيد دودو، من تاريخ المسرح الجزائري، جريدة الرائد، العدد الصادر بتاريخ 1970/12/30

8 ـ Bachtarzi Mahieddine op. cit, p 129

9 ـ مقابلة مع مصطفى كاتب، بمكتبه بالجلس الشعبي لمدينة الجزائر في 1986/04/05

10 ـ مقابلة مع الممثل رويشد، ببيته في 1986/10/10

11 ـ الثقافة من خلال النصوص الأساسية لجبهة التحرير الوطني، (وثيقة) لجنة الإعلام والثقافة، جانفي 1981 ص ص 7 -8

12 ـ GENIE Eltufin,le Theatre reflet et promoteur du combat, Révolution Africaine no 370 du 26/03 au01/04/1970

13 ـ المسرح الجزائري أيام الثورة، مجلة الحلقة، الجزائر، المسرح الوطني الجزائري، العدد الثالث، سبتمبر 1972 ص 61، بدون توقيع.

14 ـ من أرشيف المسرح الجزائري، مجلة الحلقة، الجزائر، المسرح الوطني الجزائري، العدد الأول، جويلية 1972، ص ص 61 -62

15 ـ GENIE Eltufin, Dynamique et existence, Révolution Africaine no 372 du 16-22/04/1970