معالم الالتزام في المسرح الجزائري ودوره في تفعيل القيم الوطنية والتربوية

د.صالح قسيس

جامعة محمد البشير الإبراهيمي-برج بوعريريج- الجزائر

تاريخ الإرسال: 2018-07-31 تاريخ القبول: 2018-04-15 تاريخ النشر: 2019-05-15

الملخص :

العمل المسرحيّ وحدة متكاملة يشتمل على اللّذة والمنفعة في آن واحد، وهو بطبيعته لا يقبل الانفصال بين عناصره المتكاملة، الغاية المرجوّة منه لا تكون إلاّ من خلال الصّلة المتآزرة بينه وبين الذّوات الفاعلة فيه، فهم في سعي حثيث إلى إشباع الذّوق وتصفيّة منبع الاحساس مع إثراء الذّهن .

لذا يسعى هذا البحث إلى تسليط الضوء على التزام المسرح الجزائري بالقيم التربوية، الذي سعى بقدر كبير في غرس الفضائل و الأخلاق في نفس المتلقي .وهذا انطلاقا من طرح اشكالية التزام المسرح الجزائري في تفعيل التربوية.

الكلمات المفتاحية:المسرح؛الالتزام؛المعالم، القيم التربوية

Summary :

Theatrical work is an integrated unit that includes both pleasure and benefit. It is inherent in its nature that does not accept separation between its integrated elements. Its purpose is only through the synergistic connection between it and its active actors, in an

effort to satisfy the taste and eliminate the source of feeling, This research seeks to shed light on the commitment of Algerian theater to educational values, which sought to instill great virtues and ethics in the same recipient.

تمهيد

إنّ فكرة الالتزام بما تعنيه من معاني لا تظهر في النّقد الأدبيّ القديم في شكل نظريّة مبلورة، فظهورها ونموّها لم يكتمل إلاّ في عصر الحاضر نتيجة التّطور الفكريّ والفنيّ والأدبيّ، فصارت بذلك الظّاهرة الأدبيّة شبكة من التّعالقات الآمتناهيّة من متطلّبات الوعيّ الإنساني بكلّ ألوانها، وبوصف هذه الظّاهرة شكلا من أشكال المخيال الجمعيّ ، الّذي لا يحيد إلى الفردانيّة والأنا على حساب الكلّيّ والآخر المتعدّد.

وممّا لا شك فيه إنّ الأدب المسرحيّ وعلى غرار الفنون الأخرى حاول مسايرة المجتمع وتطوره فسلك مسلك الالتزام بقضاياه الرّاهنة، راصدا حيثياتها من حيث الشّكل والمضمون، نخاض فيها بالبحث والاستقراء، من هنا وقف المسرح إلى جانب الإنسان - بوصفه ممثّلا للإنسانيّة في تاريخها الطّويل - موقف الملتزم بقضايا العصر، مجسدا صراعه الرّهيب ضدّ صنوف العبوديّة للوصول إلى الحريّة، من هذا المنطلق فقد تشكّلت طروحات عديدة، وجدليّات كثيرة تتجاذب المنتج الفنيّ، لعلّ أهمّها الالتزام وحركة النّقد المسرحي.

أولا :معالم الالتزام في المسرح الجزائري :

1/الالتزام بالجوانب الفنّيّة:

حريّ بنا قبل أن مواضع الالتزام في النّصوص المسرحيّة الجزائريّة أن نوضّح حدود المصطلح فقد ورد في لسان العرب لابن منظور، وفي مادّة (لزم)مايلي:

لزم الشّيء "يلزمه والتّزم وألزمه إياه فلتزمه"[1] والالتزام هو التّعلق وعدم المفارقة والاعتناق، ومن ذلك "التزم(هـ): بمعنى لازمه فلانا اعتنقه، والعمل والمال أوجبه على نفسه، والقرية أو العشيرة أو غيرهما، ضمنهما بمال معيّن يدفعه للحاكم بدل ريعها"[2]، كما تدلّ لفظة الالتزام على نوع من التّعاقد والارتباط بشيء خارج النّفس كما دلّت عليه معاجم عديدة.

أمّا اصطلاحا فقد تعدّدت تعاريفه، لعلّ أهمها تعريف "أحمد طالب الإبراهيمي الّذي يرى أنّ "الأدب الملتزم هو الأدب الّذي يسعى إلى توجيه الجماهير إلى واقع اجتماعيّ وأدبيّ أفضل".[3] مع ضرورة الالتزام بالقواعد الفنيّة والأدبيّة للنّص حتى يحافظ على شكله وسيرورته، من هنا تبرز اشكاليّة مدى التزام المسرح الجزائريّ بقواعد الشّكل والمضمون؟.

وعليه فقد اتّفق معظم النّقاد على أنّ الهنات الفنّية في الحوار المسرحيّ هي أن تكون العبارة غنائيّة أو خطابيّة فتعرقل جريان الأحداث وتطوّرها وتصاعدها؛ هذا ما أدركه نقاد المسرح ودارسوه فدعوا إلى تجاوز هذه السّلبيات والابتعاد عنها؛ فإذا كانت الجملة المسرحيّة غنائيّة فإنّها تهبط إلى مستوى وصف المشاعر الذاتيّة للشخصيّة المسرحيّة ممّا يؤثّر في جريان الأحداث فتصيبها بالرّكود، ومن ثمّ يؤدي إلى فقدان القوّة الدراميّة للعمل المسرحيّ؛ وأمّا إذا كانت الجملة في الحوار المسرحيّ خطابيّة، يتوجّه بها الممثّلون مباشرة صوب الجمهور لشرح الموقف أو لتبيان مغزى العمل المسرحيّ، فإنّ ذلك يؤدّي إلى خلخلة القوة الدّراميّة.

والملاحظ على المسرح الجزائريّ مؤخرا أنّه التزم بالتقنيات المسرحيّة والأعراف الأدائية؛ وجسّدها في معظم مسرحيّاته المعاصرة على عكس بداياته، إذ لم يكن يلقي لها بالا ولا اهتماما كبيرين فاتّسمت معظم "أعماله بالأخطاء، وكانت في الغالب لا تحترم القواعد الّتي كانت مجهولة في معظم الظن، وكذلك لأن الفن المسرحي كان فنّ دخيل على الأدب العربيّ، فوقع الكتّاب فيما وقعوا فلا أحد منهم تخرج في جامعة عصرية، وإنما كانوا في معظمهم ينتمون إلى (الزيتونة) ولم يكن في البرامج التعليمية لهذه المؤسسة وجود للمسرحيّة أو القصة"[4].

ولكن هذا لا يعني أنّ المسرح الجزائريّ قد أهمل هذه الجوانب، ولم يعرها الاهتمام الكافي، بل على العكس من ذلك؛ فرغم الصّعوبات وقلّة المعرفة وغيرها، فقد عمل المسرح الجزائريّ على تطور التّقنيات الخاصة بالعمل المسرحيّ والتزم ببعض جوانبها وجسّدها في عمله؛ كما هو الحال في مسرحيّة"يوغرطة"الّتي التزم فيها " عبد الرّحمان ماضوي"ببعض الجوانب الفنّيّة، ولأنّ لكلّ عنصر من هذه العناصر شروط وأسّس، نجد أنّ حوارها لا يتلاءم مع الخطب الطويلة؛ وهذه سلبيّة من

سلبيات الحوار الّتي وقع فيها الكاتب، وذلك باصطناعه للخطب الطويلة بدل الحوار القصير النّابض بالحركة والحياة.

ومسرحيّة"حنبعل" لأحمد توفيق المدني أيضا لم تفلت من هذا العيب الفنّيّ، إلاّ أنّه لم يكن مستفحلا طاغيا على النّحو الّذي نلفيه عليه في مسرحيّة يوغرطة؛ هكذا طغت العيوب الفنّية على المسرح الجزائريّ في بداياته، فمنهم من وقع في عيوب متعلّقة بالشّخصيّة أو الحوار ومنهم من وقع في عيوب اللّغة أو الزمان أو المكان...إلخ وبمرور الزّمن فقد امتثلت معظم الأعمال المسرحيّة الجزائريّة لهذه الأسس والقواعد، على غرار مسرحيّة "الهارب" للطّاهر وطّار، و "التراب" لأبي العيد دودو، و "طاسيليا"، و لعز الدين ميهوبي، دون أن ننسى ثلاثيّة عبد القادر علولة، وما إلى ذلك من النّصوص الّتي نافست نظيراتها المشرقيّة والغربيّة في الاكتمال الفنّي والجماليّ.

2/ **الالتزام بالقيم التربوية** :

اهتم الدارسون بموضوع القيم قديما وحديثا، لما تحمله من غايات سامية تساعد على تماسك الأفراد والمجتمعات، وقد تعددت تعريفات القيم وتشعبت مفاهيمها، بحيث ينظر إليها بعض الباحثين من زاوية الاهتمام والرغبات حيال المواقف والأشخاص، من هنا جاء تعريف هاتشينوسن Hutchinson للقيمة من منظور الاهتمام بأنها شيء أو موضوع يسعى إليه الفرد بجديّة، نظرا لما يمثله هذا الموضوع من أهمية بالنسبة إليه؛ لتحقيق انتظام الحياة ، وبذلك تحقيق المصلحة العليا والساميّة للمجتمع، وهذا ما ذهب إليه زرتشر zurcher حينما أقرّ بأن القيم التزام عميق من شأنه أن يؤثر في الاختيارات بين بدائل للفعل، فاحتضان قيم معيّنة بواسطة الأفراد إنما يعني لهم أو للآخرين ممارسة للأنشطة سلوكية معينة، تتسق مع ما لديهم من قيم [5] .

من هنا نصل إلى حقيقة مفادها أن القيم هي جملة المعاني السامية المنبثقة من المجتمع وثقافته، يتعلمها الفرد بالتدريج فترسخ في وجدانه ومن ثمة تنعكس على صفاته السلوكية التي توجه تعاملاته.

والملاحظ على موضوعات المسرح الجزائري أنه ما خلا نص من القيم الدينية والتربوي التي تعكس هوية الشعب الجزائري، ومن ذلك على سبيل المثال لا الحصر مسرحية "لالا فاطمة نسومر المرأة الصقر "لإدريس قرقوة، التي عرض من خلالها الكاتب لأحداث تعكس محافظة الشعب

الجزائري على هويته وقيمه رغم ما تعرض له من اضطهاد من طرف المحتل، ويمكن أن نجمل هذه القيم فيما يلي :

1/2 - **قيم ايمانية** : تتمثل في تمسك الأسرة الجزائرية بتعاليم ديننا الحنيف، رغم ما تتعرض له من محاولة مسخ وتنصير، عاكسة بذلك ثقتها بالله عز وجل.

2/2 - **قيم أخلاقية** : جملة المكتسبات التي يتم التركيز عليها في العملية التربوية، ليصبح بهاالفرد قدوة ونموذجا للسلوك القيمي، لذا فقد أخذت في المسرحية حيّزا كبيرا .وبخاصة فيما يخص جانب الاخلاص.

3/2 - **قيم اجتماعية** : يحاول من خلالها الخروج من افكر المجرد غلى العالم المحسوس، لتجعل من الفرد قدوة يقتدي بها غيره، وتظهر بشكل كبير في التكافل الاجتماعي.

3/ الالتزام بالرّاهن:

الأدب هو المرآة العاكسة لحياتنا بمختلف جوانبها، فهو يعبّر عن النّفس البشريّة الّتي تتأثر بالحياة الخارجيّة أشدّ تأثر، وتختلف هذه التّأثيرات من فرد إلى آخر، مما ينتج عنها اختلاف في طرق التّعبير وأشكال التّمثيل، لكنّها في آخر الأمر صدى للحياة الخارجيّة، وصورة من صورها المختلفة الألوان والاتجاهات والكلّمات الّتي تصورها جان بول سارتر(J.P.Sartre(1905/1980 مسدسات عامرة بقذائفها فالكاتب " إذا اختار أن يصوّب فيجب أن يكون له تصويب رجل يرمي إلى أهداف لا تصويب طفل على سبيل الصدفة مغمض العينين ومن دون غرض سوى سماع الدّويّ"[6]، وإذا كان دور المسرح هو "الغربال الّذي ينقى تلك التأثيرات، مما يعلق بها من أدران وانحراف وانحلال، وهو الّذي يزيد عناصر الخير والتبصير والفضيلة في النّاس، كما يطهرها من عناصر الشر والعفوية والانحلال"[7]. فإنّه من الطبيعيّ أن يدخل المسرح المعركة وأن يكون سلاحا من أسلحتها الفعّالة والمؤثرة؛ لهذا فقد التزم الخطاب المسرحيّ الجزائريّ بطرح مواضيع من صميم الحياة المعاشة، سواء أكانت اجتماعية أو ثقافيّة، أوسياسيّة، حاول تمثيلها على الخشبةScène وإعطاء بعض الحلول لها.

وقد كان الاتجاهان التّاريخيّ والاجتماعيّ هما الأكثر طغيانا على هذه المواضيع، وذلك لاهتمام كتّاب المسرح الجزائريّ بالقضايا الوطنيّة، ومشاكل الشّعب الجزائريّ، وما عاناه الفرد من عذاب وشقاء من جراء المستعمر، كما ساير نضال الإنسان العاديّ البسيط من أجل الحريّة والكرامة، فكان هذا الالتزام مع قيام الثّورة واستمرارها.

2-1/ الالتزام بالرّاهن التّاريخيّ والدينيّ:

منذ أن وطأة أقدام الغزاة أرض الجزائر، عملوا على طمس معالمها ومحو مقوماتها بغية تجريدها من قيّمها ومبادئها، ومن ثم ضمها إلى خارطتهم الجغرافية، وإيهام الجزائريّين بأنّهم شعب بلا ماض ولا تاريخ ولا منهج، فيسهل عليهم تفكيكه؛ ولأنّ التّاريخ هو مرب حكيم ورادع زاجر، ومحفز ملهم، فقد ارتمى الأدباء في أحضانه لما اشتدت عليهم وطأة الاستعمار وقسوته، فكان من الوسائل الّتي اصطنعها الكاتب لبعث الأمجاد واستنهاض الهمم وتخفيف الشّعور بالضّغط والهوان الّذي كان يملأ النّفوس، ممّا ساعد على خلق أدب جديد، نتج في ظلّه أدب مسرحيّ شعريّ و نثريّ.

ولا عجب أن تكون انطلاقة المسرح الجزائريّ مع التّاريخ، إذ قدّم "جورج الأبيض" أثناء زيارته الجزائر سنة (1921م) مسرحيتين تاريخيّتين هما: "صلاح الدين الأيوبي" و"غارات العرب"فقد أثّرتا أيّما تأثير في المثقفين الجزائريّين، ودفعت بهم إلى الابتكار والإبداع، لتظهر مسرحيّات أبدعها جزائريون ك: (الناشئة المهاجرة، الخنساء، حنبعل، عنبسة، المولد، صنيع البرامكة، بلال، يوغرطة، ابن الرشيد، أبو الحسن التميم)، كلّها أعمال كتبت قبل الثّورة التّحريرية؛ كان الهدف منها تنبيه الجماهير في الجزائر لكي يلموا بماضي الأجداد، وبطولاتهم وأعمالهم العظيمة والتذكير بها.

ولا عجب في ذلك، فإنّ "بذور المسرحيّة التّاريخيّة الّتي تنشأ عادة في الظّروف الّتي يشتد فيها الصّراع بين القوميات المتعدّدة، أو بين الشعوب المضطهدة، وبين المحتلين الأجانب، وكذلك حين تبحث الشعوب عن جذورها وانتمائها، وتسعى إلى إثارة النعرة القومية في نفوس أبنائها، فتعود إلى ماضيها تستلهمه وتكشف عن الفترات المضيئة فيه"[8] فكتب "محمد الأخضر عبد القادر السائحي" ثلاث مسرحيات تاريّخية سنة 1963، الأولى بعنوان (نصيب الشاعر الزنجي)، والثانية بعنوان

(ابن زيدون)، والثالثة بعنوان (ابن خلدون)، وفيها عاد بنا المؤلّف إلى أزهى عصور الحضارة الإسلامية هادف إلى الاستفادة منها، وكتب "عبد الرحمان الجيلالي"مسرحيّة الهجرة النّبويّة ومسرحيّة المولد النّبويّ سنة 1949، وهي دراما تاريخية دينية عرض فيها الحالة الاجتماعيّة والسياسية في بلاد الحجاز والفرس ساعة ميلاد النبي محمد صلى الله عليه وسلم، كما اقتبس "أحمد رضا حوحو"مسرحيّة عنبسة -دراما تراجيديّة تاريخيّة بثلاثة فصول عن مسرحيّةruy " blas " للمؤلف "فيكتور هيجو"، وعرضها سنة 1950 حيث عالج فيها المؤامرات الرّذيلة في القصور الملكيّة بالأندلس، والتّشبث بالسّلطة والحكم من أجل تحقيق مكاسب ماليّة وسلطة جائرة والتّحريض على العنف إضافة إلى مسرحيّة حنبعل "لأحمد توفيق المدني"1951، ومسرحيّة يوغرطا "لعبد الرحمان ماضوي"1952، وكتب "عبد الحليم رايس" دراما ثوريّة عنونها بدم الأحرار سنة 1961، بيّن فيها القيم والمبادئ العليا للثّورة.

فمعظم المسرحيّات التاريخيّة في إطار الممكنPossible، وبنضج Elaboration التزم أصحابها فيها بتجسيد راهن معاش، كاستيراتيجيّة أريد من ورائها تحديد هويّة وقوميّة الشّعب الجزائريّ الّتي أراد الاستعمار طمسها، والتزموا أيضا فيها بإثارة المشاعر الوطنيّة، ودعوة الشّعب بواسطتها إلى التّمسّك بهويّته من جهة، والحفاظ على هذا المكسب من جهة أخرى، ورغم قلّة المسرحيّات في هذا الجانب إلاّ أنّها أسهمت في تطوير المسرح الجزائريّ .

2-2/ الالتزام بالواقع الثوريّ.

تعدّ الثّورة التّحريريّة الجزائريّة (1954 - 1962) حدثا مميّزا قلما يجود الزمان بمثله، قلب كثيرا من الموازين والمفاهيم، وأعطى لشعوب العالم المضطهدة درسا في الإباء والكرامة، كاشفة حقيقة المستعمر الغاشم، الّذي لا يؤمن بمبادئ الحريّة والسّلام، فشكّلت هذه الثّورة وأحداثها مادة ثريّة لكثير من الأعمال الأدبيّة، وإذا كان الخطاب المسرحي قبل الثّورة يهدف إلى بث روح المقاومة في الشّعب وربطه بتاريخه وأرضه، ووطنه، وأمته، فإنّ دورها في مرحلة الثّورة لا يقل أهمية والتزاما عن الدّور السابق، فكان الأول من نوفمبر عنوانا مهما لجل الأعمال المسرحية التي تفاعلت والتزمت مع أحداث الثّورة، فكشفت واقع الوطن والشّعب والظروف القاسيّة الّتي كان

يعاني منها بسبب الظّلم والبؤس والسّيطرة الاستعماريّة، ووقف موقف الملتزم والمشاركة اتجاه هاته المأساة ملتزما بالتّعبير عنها في جل أعماله؛ ومن هذه الأعمال نذكر: مسرحيّات "أبناء القصبة"1958"الخالدون"1959، "دم الأحرار"1961، "العهد"1962، لعبد الحميد رايس، ركّز فيها على العمل الفدائيّ في المدن و الأرياف، في معظم مشاهدها.،

كما التزم "رويشد "بهذا الجانب أيضا في معظم أعماله، وكتب "حسين بوزهر"مسرحيّة"لا نرى الشّمس"1960، تطرّق فيها إلى همجيّة المستعمر وبشاعته، كما كتب "محمد بودية"مسرحيّة الزيتونة 1962، عالج فيها أوضاع الأبرياء الّذين تعرضت منازلهم للقصف والتّدمير، وألف عبد الله الركيبي"مسرحيّة مصرع الطغاة، حاول فيها أن يؤرّخ للثّورة التّحريريّة، وفي المجال نفسه كتب " أبو العيد دودو"مسرحيّة التراب عرض من خلالها لأحداث الثّورة، فكانت "دعما للثورة التحريرية وتعريفا لها، وبالقضية الجزائريّة، وعدالتها، محيّة لأحداثها محتفيّة بأمجادها .

ومن مظاهر الالتزام في المسرح الجزائريّ بهذا الجانب كذلك تجسيد شخصيّة ذلك المناضل الثّائر الّذي يتكرر وجوده، فهو الّذي يترك أهله وإخوته وحبيبته وزوجته، ليختار الالتحاق بصفوف المناضلين من أجل تحرير وطنهم، وبهذا فقد ارتبط المسرح الجزائريّ على صعيد المضمون بالنّضالات الّتي خاضها الإنسان الجزائريّ من أجل إثبات هويته الثقافية وشخصيته الوطنية، فهو مسرح ملتزم يترجم المطالب الوطنية، شعبي يتوجه إلى غالبيّة السكان بمحتواه، وموضوعاته المستقاة من الحياة اليومية وطني بموقفه من الأحداث الّتي كانت تعيشها الجزائر، فعدّ وسيلة تعبيريّة هامة، طالما كانت المرآة العاكسة لهموم المجتمع وتطلّعاته.

2-3/ الالتزام بالراهن الاجتماعيّ:

المسرحيّ- إن كان كاتبا أو ممثلا أو مخرجا ...إلخ- هو ابن مجتمع معايش لحياته وبيئته معتقدا في عاداته محافظا على تقاليده متأثّرا بها ومؤثّرا فيها، فكان لزاما عليه أن يتّخذ المشكلات الاجتماعية موضوعا له ويحاول بطريقته الخاصة أن يشير إلى وسائل العلاج؛ ويمكن القول بأنّ المشكلة الاجتماعيّة ما هي إلاّ خلل وتغير في بعض جوانب المجتمع يشعر بها الأفراد، ويقدرون خطورتها ومن صفاتها أنّها تختلف باختلاف البيئة والظّروف الاجتماعيّة والزّمنية الموجودة فيها، وقد

شهدت الجزائر بعد الاستقلال تغيرات في معظم مناحي الحياة، ممّا فرض هذا التّغيير على المسرح مواكبة تلك الأحداث، فانتقد الواقع الاجتماعي المتغير، وصور طبائع الناس وهمومهم، واستعرض مواضيع اجتماعية أخلاقية، ورصد البيئة والتغيرات الاجتماعية المختلفة، ودعا إلى التغيير، وجسد الصّراع بين القيم البالية والقيم الجديدة وبين التقليد والتجديد، والتزم بذلك في معظم أعماله المسرحيّة بهذا الجانب، الّتي كان هدفها في العموم إصلاح المجتمع والدّعوة إلى التّحرر من سيطرة الماضي وسحره، والتخلص من رواسبه، ومهاجمة المساوئ الّتي غزت البيئة الجزائريّة بسبب الاستعمار وأفكاره الّتي حاول غرسها.

ومن مظاهر التزام المسرح الجزائريّ بالرّاهن الاجتماعيّ هو ذلك التجسيد الحقيقي للظواهر الاجتماعيّة المتفشيّة في الجزائر، فقد تعرض للمشاكل الأسريّة وواقع المثقفين والكتّاب والإدارة وغيرها، ولأنّ الحديث يطول ويتشعب في هاته الجوانب، فسنكتفي بذكر عنوان المسرحيّة وصاحبها وأفكارها الأساسيّة.

مسرحيّة امرأة الأب "لأحمد بن ذياب"، كتبت سنة (1953م)، وقد سبق التعرض لها في فصل سابق، تتعرض المسرحيّة لحياة أسرة من ستة أفراد تعيش سعيدة هانئة إلى أن يخطف القدر الأم، مما يؤثّر على الأب (الزروق) تأثيرا بالغا، ويغير طباعه وأخلاقه، ممّا يجعله فريسة سهلة لمكر العجوز (اليامنة) الّتي تدفعه إلى الزواج من امرأة فاجرة تسمى (جميلة)، تفر من زوجها تاركة أولاد، وتقترن (بالزروق) طمعا في ماله، وقد تجسّد الالتزام في هذه المسرحيّة من خلال معالجتها لمشاكلّ عدة، كاليتم ومكر النّساء وفساد المجتمع، وقد قيل: "إن ابن ذياب استوحى بعض وقائع هذه المسرحيّة وموقفها من بعض تجاربه العائلية"[9]، حتى وإن لم يكن هو من عايش هاته الوقائع، فإنّه يوجد الكثير من المجتمع الجزائريّ غيره ممّن تنطبق عليهم هاته المسرحيّة.

ومن الأمراض الاجتماعيّة المتفشّية في الجزائر ولا تزال ظاهرة "الطلاق" فقد ألّف"أحمد بودشيشة"مسرحيّة بعنوان وفاة الحي الميت، حيث التزم فيها بالتّعرض إلى هاته الظّاهرة أسبابها ومخاطرها،كما نجد "زهير علاف" التزم ضمن مسرحياته (مدرسة العجائب) -طبعت سنة 1983- بهموم الأسرة ومشاكلّها في مسرحيتّين: الأولى بعنوان (نامي إلى الأبد يا عزيزتي)، وقد تعرّض

فيها إلى أمور الغيرة بين الزّوج والزّوجة وآثار ذلك على علاقتهما، أمّا المسرحيّة الثّانية والّتي بعنوان (ثقلاء) فقد تعرض فيها للقلق الّذي تحدثه عائلة لا تأبه بأن تزعج عائلة أخرى.

ولأنّ الاستعمار أراد طمس الهويّة القوميّة للشّعب الجزائريّ فمنع تدريس اللّغةالعربيّة، ومنع أيضا تدريس كبار السّن، ممّا أدى إلى تفشي ظاهرة الأميّة والجهل والإيمان بالخرافات، فصوّر المسرح الجزائريّ هذا الوضع ملتزما بما يجري في مسرح الحياة، من خلال مسرحيّة (البشير 1970)، الّتي تعرضت لواقع الأسرة الجزائريّة قبل اندلاع الثّورة التّحريريّة بأشهر قليلة صيف (1954م).

مسرحيّة (الغولة) قدّمها رويشد، والتزم بمعالجة أحداث راهنة عاشها المجتمع الجزائريّ في تلك الفترة –بعد الاستقلال- وعانى منها الشّعب بأعصابه وفكره، وتدور أحداثها حول مواضيع السّاعة مثل: البيروقراطيّة المتفشيّة في المؤسسات الإداريّة والاقتصاديّة، وعلى رأسها قطاع التّسيير الذّاتي ولأنّ مسرح "رويشد"كما وصفه "صالح لمباركية" بأنّه يمتاز بالواقعيّة والوضوح في طرح الأفكار ومناقشتها، فالغولة كما يدل معناها هو ذلك الشّره المريض نفسيا والأناني، الّذي يريد أن يلتهم كلّ شيء والغولة هي رمز للمناضل المزيف المناهض للثّورة الّذي يستغل الفرص لتحقيق أغراضه على حساب المصلحة العامة، وقد قدمت هاته المسرحيّة بعد سنتين من الاستقلال، وصادف تقديمها تطبيق نظام التّسيير الذّاتي، وهو ما أكسبها رواجا، خاصة وأنّها تكشف عن سلوك المسؤولين في هذا القطاع، وتحث على الوعيّ الاجتماعيّ بهذه التّصرفات المعرقلة للاقتصاد الوطني.

هذا وقد كتب "محمد مرتاض" مسرحيّة (الانتهازية) نشرها (1986م) التزم فيها أيضا بمعالجة واقع الإدارة المزرية والبيروقراطيّة الّتي تعصف بها، وكذلك مسرحيّتا (البواب) و(السّر)"لبودشيشة" حيث ركّز على واقع المثقفين والكتّاب، والتزم بمعالجة هذه الظاهرة، وفيها أيضا ألّف "أحمد رضا حوحو" مسرحيّتين، (أدباء المظهر)، و(الأستاذ).

أمّا عن البطالة فالمجتمع الجزائريّ واحد من المجتمعات الّتي تعاني هذه المشكلة، والبطالة مرض ينتج عنها أمراض كثيرة، وإذا ما تفشت في مجتمع ما فسيصاب بأمراض خطيرة، من هنا نجد المسرح الجزائريّ لم يقتصر أعماله المواكبة للتغيّر الاجتماعيّ على تجسيد الصّراع الاجتماعيّ

فحسب، بل التزمت أيضا بتجسيد الصّراع الأخلاقيّ والنّفسيّ الّذي أفرزته ظروف الاستقلال، ومن هذه الأمراض النّفسية: البخل والطمع والعناد والغيرة والأنانية وما ينجرّ عن ذلك من مشاكلّ وهموم.

وقد رافق المواضيع الاجتماعيّة النّقدية في المسرح، موضوع المرأة فطرحت للنّقاش قضيّة تحررها وتثقيفها بين مؤيّد لها ومعارض، واستمرّ الكتّاب في معالجة هاته القضيّة، وقد كان حضورها ومشاركتها في الثّورة دليلا واضحا على التّحول الاجتماعيّ الّذي وقع في البلاد، وألزم مساهمة كلّ مواطن على محاربة الاستعمار، فالتزم المسرح بموضوعيّة Objectivitéفي نقل هذا الواقع، فكان إما منتقدا لها، أو ممجّدا لبطولاتها ونشاطها في المعركة.

2-4/ الالتزام بالراهن السّياسيّ:

عمل المسرح على مزج الوعيّ السياسيّ بالوعيّ الإنسانيّ أثناء بحثه في قضيّة من قضايا الإنسان وتجسيدا لمعاناته، فهو من خلال بحثه في إحدى هذه الأبعاد وإبرازها، لابدّ له من امتلاك الأبعاد الحياتيّة المختلفة، ويشكّل البعد السياسيّ أحد هذه الأبعاد؛ والمتتبّع لحركة المسرح في الجزائر سيرى بأنّ دوره لم يكن فعالا على المستوى السياسيّ والأدبيّ والاجتماعيّ قبل الثّورة، وذلك بسبب قلّته وحداثة عهده، على اعتبار أنّ بداياته لم تظهر" إلا أواخر العقد الثالث من هذا القرن"[(10)]، لكن ممّا لا شك فيه أنّ تطور الحركة السياسيّة والوعيّ الاجتماعيّ قد أثّرا في الأدب فعمقا دور التّغيير الأدبيّ في التّوجيه والتّنوير، وأصبح للمسرح مجالا واسعا، وصار أكثر تحررا من القيود، فتفاعل وانسجم مع شعبه وشاركه في آلامه وهمومه، وفي طموحاته وآماله.

ولعلّ اهتمام المسرح الجزائريّ بهذا الجانب يعود إلى تشكل الوعي السياسي وانفتاح باب الديمقراطية الّتي شهدته الجزائر بداية التسعينات؛ لكنّ هذا لا يعني أنّ المسرح الجزائريّ لم يتعرض للجانب السياسيّ قبل هذه الفترة، بل تعرض له من خلال رصده للواقع المعاش، والواقع يشمل السّياسة كما يشمل غيرها من القضايا.

ومن أهم المسرحيّات الّتي التزمت بتجسيد هذا الرّاهن نجد مسرحيّة "الجثة المطوقة" وهي تراجيديا كتبها كاتب ياسين سنة1954عالج فيها وضع الإنسان في السّجون والتّعذيب الّذي

يتعرض له السّجين البريء، ومسرحيّة "سركاجي" كتبها حسين بوزهر سنة 1960 تعرض فيها لطموحات السّجناء السّياسيين، كما كتب عبد الله الركيبي "مصرع الطغاة" سنة 1959 تعالج يأس الشّباب من الأحزاب السّياسية، كما ألّف الطاهر وطار مسرحيّة "الهارب" سنة 1961 عالج فيها أساليب الفكر الإقطاعيّ في الحياة، وهروب الإنسان من المجابهة أمام الأخطار والمصاعب، كما كتب كاتب ياسين مسرحيّة "الرجل ذو النعل المطاطي" سبة 1970 عالج فيها الدّعوة إلى الانعتاق من الاحتلال، والدفاع عن تحرير الشّعوب من كلّ القيود والهيمنة الّتي تفرضها الدّول الكبرى على غيرها، كما كتب عز الدين جلاوجي مسرحيّة "النخلة وسلطان المدينة" 1991م، ومسرحيّة "البحث عن الشمس" 1989م، و"الضربة السابعة" لـ أحسن تليلاني، أما مجيد عطوش فعنون مسرحيّته "بعرق المدينة"، ونور الدين عمرون "حواجز الحدود".

هذه إذن من بين أهم الجوانب والمواضيع الّتي حاول فيها المسرح الجزائريّ الالتزام بعرض مختلف القضايا الّتي عاشها ويعيشها المجتمع الجزائريّ، سواء تناوله الموضوعات المرتبطة بالحياة وصعوبتها أو بالتّعبير عمّا عاشه الجزائريّون من مذلة وهوان المسلّطة عليهم من طرف المستعمر الطّامع في امتلاك الجزائر، فحاول المسرحيّون الجزائريّون الدّفاع عن ثورتهم وثورات أخرى في العالم، وتنوعت النّصوص المسرحيّة في هذا الجانب بين الموقف المؤيّد أو الرّافض لمجمل النّشاطات السياسيّة.

5-2/ الالتزام براهن المأساة الوطنيّة:

ما يلاحظ على الخطاب المسرحيّ الجزائريّ أنّه واكب المسيرة التّاريخيّة للجزائر المستقلّة، فكان المعبر عمّا يختلج في وعيّ المجتمع من طموحات وآمال عقب استرجاع الاستقلال الوطنيّ، وعن التغيرات العميقة الّتي عرفها المجتمع الجزائريّ سواء في المدن أو في الأرياف نتيجة السّياسات المنتهجة في كلّ المجالات، فصياغة وضع الكتابة المسرحيّة يحيل إلى أنّ السؤال المضمر في الموقف الرّاهن للكتابة بوصفها وعيا، جماليّا ألا وهو: ما العلاقة بين آليات الحركة التّاريخية للمجتمع الجزائريّ من جهة وبين ضوابط القيم المجتمعية من جهة أخرى؟ وبتعبير آخر ما شكل التّفاعل بين القيّم

العامة في المجتمع الجزائريّ، وبين آليات وعي الكتابة المسرحيّة؟ وبصيغة أخرى ما العلاقة بين الإبداع والرّاهن؟

من هذا المنطلق حفل الخطاب المسرحيّ الجزائريّ المعاصر بتصوير راهن المأساة الوطنيّة بأشكالها المختلفة، مركزا على أزمتها وما نتج عنها من مآسي انصهر معها المسرح الجزائريّ انطلاقا من قناعته بأن الكتابة هي عمل مواجهة، ومراوغة صامتة بامتياز، ما مكّن المسرحيّين من تهيئة إمكانيات التّصوير، والتّكيّف مع الراهن الإيديولوجي الّذي هو وليد انعكاسات لواقع أدى بالفرد الجزائريّ إلى فقدان توازنه في ضلّ حاضر اتّسم بالفوضى الفكريّة والثقافيّة والسياسيّة بل والأخلاقيّة منها على حد سواء، فبات يشكّل هذا الواقع صورة ثقافيّة جديدة حملت في عهدها التّسمية النّقديّة "الأدب الاستعجالي"، فارضا مقاييس مستمدّة من واقع اللّحظة التّاريخيّة الّتي فرضت على المسرحيّين الالتزام في معركة مكافحة الظّلم والاضطهاد الاجتماعيّ والسياسي بحيث امتزجت التّجربة الفرديّة في رؤية لزمن المحنة مع التّجربة الجماعية؛ فالتّجارب المسرحيّة المتعدّدة كمسرحية الدالية "لعز الدين ميهوبي" ومسرحيّة بدون تعليق، وباب العسّة، ومسرحيّة الدّراويش وعالم البعوش المقتبسة من مسرحيّة عدو الشّعب **لإبسن**H.J.Ibsen(1828-1906) وغيرها من الأعمال الّتي تمّت على أساس التّحولات السوسيولوجيّة، مشكّلة مسارا أوليّا لمسيرة الإبداع المسرحيّ، ورابطا عضويا للجانب السياسيّ والإبداعيّ، فواقع الحال لم يترك للعامة فرصة التّفكير، بقدر ما يشغلها بنفسها والاهتمام بمشاكلها الخاصة حيث "أنّ النّاس في شغل عن أنفسهم، وصاروا عاجزين عن تفسير ما يدور حولهم، بل أصبحوا راغبين عن إجهاد الجسد في التّفكير والتّحليل"[11]

إنّ فلسفة الكتابة المسرحيّة تجسّد علاقة المبدع بالمجتمع، وثورته عليه لإعادة صياغته، وإعادة تشكيل رؤية للعالم وبالتّالي فهي تجعل من الوعيّ ومن الممارسة التّمثيليّة لمختلف النّشاطات الإنسانيّة معبرا لتجسيد بعض الأخلاق أو المبادئ، ومن ثّمة بعض السلوكياتالّتي تُعلي شأن الفرد وتقوي صلته بمجتمعه، فتزوّده وتغنيه باستمرار بواقع حقيقيّ يمدّ جذوره في الفاعليّة الماضيّة والواقع الرّاهن فيتخطّى الواقع الجاهز، وباستمرار يضيف إليه متّحدا في ذلك بينه وبين وعيّ القارئ، كاشفا حقيقته كفرد ينتمي لمنظومة فكريّة تؤسّس لتجربة إنسانيّة، تحمل في عمقها خصوصيّة الإنسان

الجزائريّ كاشفة عن الرّوافد المتّصلة بالذّات في إطار الوعيّ بالظّروف التّاريخيّة، بحيث يصبح الجزائريّ مسؤولا لا عمّا هو كائن، بل عمّا هو ممكن أن يكون، فتكون مهمّة الكاتب المسرحيّ صياغة التّعبير الدّراميّ "وهو ما يعني كتابة نص مسرحيّ وفق تهيّؤ الكاتب حيث تكون إمكاناته قادرة على تجسيد إبداعه، وقد يشرع المؤلّف في صياغة تعبيراته الدرامية التي تشكل مجمل النص المسرحي انطلاقا من فكرة ذات طبيعة درامية ينتقيها أو هي تفرض نفسها عليه فينهض لتحقيقها بالأحداث والأشخاص والحوار والحبكة الدراميّة"[12]، وعلى هذا الأساسFondement فقد عكس أدب المحنة مشاهد الألم Douleurالّتي عاشها الجزائريّون، حاول من خلاله الأديب الجزائريّ المعاصر التّأسيس لفكر جديد يبحث عن منفذ للخروج من دائرة الفوضى الّتي ألّمت به.

ثانيا/ أنماط النّص المسرحي الجزائري :

تعددت أنماط كتابة النص المسرحي، سنعرض لثلاثة منها وهي:

1/ الواقعية الاشتراكيّة (الأدب الواقعي):

لها تسميات كثيرة منها الواقعيّة الاجتماعيّة، الماركسيّة، الماديّة التّاريخيّة، الإيديولوجيّة، الجماهيرية والواقعيّة في معناها العام هي محاولة تهدف إلى تصوير الحياة الإنسانيّة بأوسع معانيها، وبأدق تفاصيل ممكنة، فهي ترفض أن تصوّر الواقع في هيئة المتكامل أو المثاليّ، كما ترفض أن تعالج الموضوعات الّتي تسمو عن عالم الواقع إلى ما وراء الطبيعة[13]،وقد ظهر هذا المذهب في القرن19 في أوربا، تحت تأثير الحركة العلميّة والفلسفيّة من جهة، وكردّ فعل على الإفراط العاطفي الذي غرقت فيه الرّومانسيّة من جهة ثانية، واتسمت الواقعيّة في الأدب بثلاث اتجاهات هي : الواقعيّة الانتقاديّة، الواقعيّة الطبيعيّة، الواقعيّة الاشتراكيّة، وهذه الأخيرة هي موضعنا في هذا الجانب باعتبارها المؤثّر الأهم في الحركة النّقديّة بالجزائر.

والواقعيّة الاشتراكيّة في الجزائر ظاهرة اجتماعيّة وأدبيّة لم تنبع من الفراغ، بل هي وليدة ظروف اقتصاديّة وثقافيّة وتاريخيّة، فقد شهدت الجزائر مطلع سبعينيات القرن الماضي تحولات عميقة وتغيرات قاعديّة مسّت الحياة السياسيّة والثقافيّة والاقتصاديّة، في معظمها ناتجة عن "تخبط أشتات البرجوازيّة الصّغيرة الإصلاحيّة هنا والغامضة، والمتأرجحة هناك، والبيروقراطية المستبدّة

هنالك في تناقضاتها الّتي لم تعد تاريخيا قادرة على حلها، والبيروقراطية بطبعها ليست ظاهرة اقتصاديّة فقط، بل هي في الأساس ظاهرة وقوة سياسيّة أيضا، وهي بطبيعة الحال تمارس هذه الظاهرة على مستويات كلّ الأجهزة، وبالأخص ما يمثل قوة الردع، البوليس والجيش"[14] فهذه الظّروف وغيرها كانت إرهاصات ساعدت على ظهور أدب واقعيّ اشتراكيّ في الجزائر، نتج عنه نقد اشتراكيّ من خلال صدور بعض الكتّابات الأدبيّة سواء على مستوى المسرحيّة أو الرّواية أو غيرهما لذا فإنّنا لا ننكر دور " الطاهر وطار وعبد الحميد بن هدوقة وأبي العيد دودو وزوليخة السعودي ومرزاق بقطاش وعمار بلحسن وخلاص الجيلالي...إلخ الذين مارسو الكتابة عن وعي فني وعن رؤية ثورية واضحة عن الواقع الاجتماعي الجزائري"[15]أساسها معرفة ذاتيّة ونقدا ذاتيا صريحا، فمرحلة التّحول الاشتراكيّ في الجزائر إذن هي مرحلة بناء المؤسسات الوطنيّة وترسيخ لدور المنظّمات الجماهيريّة، وهي الثّورة الاجتماعيّة بمفهومها الواسع وبكلّ أبعادها، ثورة العمال والفلاحين والطلبة وكلّ الفئات.

2/ الأدب الاستعجالي (أدب الأزمة):

شهد الأدب الجزائريّ تغيرا ملحوظا سنوات تسعينيات القرن الماضي، متأثّرا بأحداث وأزمات سياسيّة، واجتماعيّة، ممّا جعل عديد الدّارسين والملاحظين يطلقون عليه اسم الأدب الاستعجاليّ، لأنّه بعث نتيجة الظّروف المفاجئة الّتي طبعت المجتمع الجزائريّ، حيث الأحداث متسارعة على نمطيّة لم يشهدها المجتمع، ولم يخبرها فكان لعنصر المفاجأة أن ولّد أدبا استعجاليّا يعبّر عنها ويؤرخ لها كاشف عن أسبابها ومسبباتها؛ فمن واقع هذا الرّاهن أبدع الشّعراء والفنّانون أدبا سمي بمسمّيات عديدة تعكس مفهومه مثل: أدب الأزمة، أدب المحنة، الأدب الاستعجالي وغيرها من الأسماء العاكسة للوضع المتأزم.

هكذا اقتحمت الأزمة عالم الكتّابة كما اقتحمت عدّة مجالات غيرها إلاّ أنّ الإرهاب في الجزائر حدث فرض نفسه على كلّ الأذهان والعقليّات وعلى جميع الأصعدة فترك بصمته الوّاضحة على الكتّابة الفنّيّة بشكليّها الشّعري والنّثري؛ فحدث الأمن كان حدثا مميّزا في تاريخ الجزائر بعد استقلالها قلّما يشهده المجتمع، وهذا لما أتى عليه من دمار وفساد، وبالنّظر إلى تلك الجرائم الشّنيعة، الّتي

ارتكبت في مدّة قصيرة فكانت أزمة حقيقيّة أثرت على جميع المستويات كما أثّرت على الكتّابات الأدبيّة والنّقديّة، والّتي من ضمنها النّقد المسرحيّ، فقد كان المسرح الجزائريّ كباقي الفنّون الأدبيّة مواكبا وعاكسا لواقع هذه الأحداث وغيرها، راصدا الرّاهن الجزائريّ بملامحه وتصوّراته المشحونة بإيديولوجيّات مختلفة، عاكسة لصورة الجزائريّ المتفاعل والمنفعل بواقعها لحظة انعطافها لتمثيل المحنة، وارتباطها بقضاياها السياسيّة والاجتماعيّة والدينيّة.

ولا شكّ أنّ هذا الالتزام بتمثيل الرّاهن الوطنيّ ساعد على إنتاج نصوص مسرحية منطلقها الواقع بكلّ تفاصيله، وقد استمدّ المسرح الجزائريّ مشاهده في هذه العشريّة من الواقع المأساوي للجزائر، المرتبط بظروف المحنة وما أفرزته من نتائج وخيمة وصراعات واغتيالات، وما تبعها من انزلاقات وانشقاقات إيديولوجيّة ومتفرقات سياسيّة، انعكست سلبا على الواقع الجزائريّ، وألقت بظلالها على الرّاهن الوطنيّ في خطّ موازي نحو الأزمة وهي الفترة الحرجة في تاريخ الجزائر؛ فتماشى المسرح الجزائريّ مع الواقع المتأزّم والظّرف الوطنيّ المتشابك فعلى وقع فداحة الخطب وبشاعته سجل المسرح الجزائريّ بعمق ووعي ومسؤولية في الأحداث الدّمويّة الّتي صنعت المشهد السياسيّ الجزائريّ في لحظة من تاريخه.

ويشكل الواقع الّذي يسعى المسرح إلى نقله وتفسيره المرجعيّة الأساسيّة له في كثير من الأحيان فالواقع المرتبط بالمحنة لم تترك للعامة فرصة التّفكير بقدر ما يجعلها منشغلة بنفسها، ومركّزة في مشاكلّها الخاصة ولسان الحال المعبّر عنهم كجماعة يكشف أنّ الناس صاروا عاجزين عن تفسير ما يدور حولهم، بل أصبحوا راغبين عن إجهاد الجسد عن التفكير والتحليل، إنّها حالة تحمل دلالات واقعيّة لراهن يزداد تأزّما وثقلا بإفرازاته الخطيرة على الفرد الجزائريّ، محاصرا إيّاه وجاعله في ضيق من أمره لا سيما وهو يرى نفسه يتقلّب بين كفي سياسة التجويع و الترهيب لكن رغم عنف الأزمة وشدّة ضراوتها إلاّ أنّ المسرح الجزائريّ تفاعل وطوّع لغته، وعاصر أوضاع الأزمة كما كان النّقد المسرحيّ بدوره متفهما ومواكبا ومتأثّرا بما شهدته الجزائر في تلك الفترة.

3/ المسرح الذهنيّ (الإيديولوجي):

المسرحيّة الذّهنية أو الإيديولوجيّة هي التي تعرض لتصادم الأفكار الفلسفيّة، والفكريّة، والسياسيّة وتصارعها بغية الانتصار لفكر ما على حساب فكر آخر، لذا لم تبرز الموضوعات الذّهنيّة في الأدب المسرحيّ الجزائريّ إلاّ حديثا، ذلك أنّها تحتاج إلى تقنيات خاصة وهذا ما لم يتأت للمسرحيين الجزائريّين إلاّ بعد اطلاعهم العميق على الآداب الغربيّة، ومن المسرحيّات الّتي تصب في هذا الاتجاه مسرحيّة"الهارب" **للطاهر وطار،** حيث عرض فيه اللصراع بين الفكر الشيوعي والفكر الرّأسمالي، و مسرحيّة "التراب" **لأبي العيد دودو،** وفيها عرض لأحداث الثّورة وبطولاتها انطلاقا من وقائع عايشها الشعب الجزائري الرّافض المتمرّد بطبعه على كل ما يخنق حريّته، لذا فقد عبر كل من الطّاهر وطار وأبي العيد دودو عن مبادئ وإيديولوجيّات برؤيّة واقعيّة، تحاول أن تعكس صورة أمينة لقضايا الواقع، مؤمنة بأنّ دور الكلمة في الأدب مثل دور الطّلقة في الحرب، فكلّتاهما وسيلة تحرير من المظالم، وتطهير من الآثام وتبصير بانتصار الخير والعدل والحق، وعلى هذا فإنّ واقعيّتهما ليست واقعيّة نقديّة متشائمة، تصوّر الشّقاء والولاء وحياة المظلومين والفقراء فحسب، بل لمسة متفائلة تناصر الحق وتساند الجديد من القيّم والمبادئ، فلم تعدّ مهمّة العمل الفنّي التّعرض للعالم القائم بقدر ما أصبحت مهمّته تهدف إلى خلق عالم آخر، فوظيفة الفنّ عند المسرحيين عموما ليست مرآة عاكسة للواقع فحسب بل هي ملمح من ملامح الوعي المتمكّن المنطلق من الآن إلى المستقبل، بتشييد فوق الواقع واقعا آخر، والفنان الأصيل هو من يطرحها كشكل جمالي ثوري أقرب إلى الفهم، والتذوق الجماهيريين.

على سبيل الختام :

من خلال عرضنا لمعالم الالتزام في المسرح الجزائري ودوره في تنمية القيم التربوية للمتلقي، توصلنا إلى النتائج التالية:

- تتعدد معالم النص المسرحي الجزائري، بتعدد موضوعاته التى عمل الكتّاب على الالتزام فيها براهن الشعب الجزائري لتحقيق المقصدية المرجوة منه.
- تكمن أهمية دراسة المسرح بشكل عام والجزائري بشكل خاص إلى إكساب المتلقي عديد القيم التربوية، والأخلاقية والاجتماعية والدينية، لتعزيز قدراته الفكرية والمعرفية.

- تعدد أنماط الكتابة في المسرح الجزائري، فمنها ما وظف اللغة الفصحى، ومنه ما وظف اللسان الدارج.

- سيطر الواقع بكل تمظهراته على المسرح الجزائري .

- تعد نصوص الأدب العربي وعاء التراث الأدبي، ومادته التي يمكن من خلالها إثراء مكتسبات التلميذ وتنمية مهاراته الفكرية واللغوية والذوقية والتعبيرية.

- للنص المسرحي دور كبير في زيادة مدركات المتعلم، وإمداده بألوان جديدة من الخبرة والمعرفة وتوسيع الأفق الثقافي له، لينفتح ذهنه، ويتسع فكره، وتمتد نظرته إلى ما وراء الألفاظ من دلالات ومعاني.

- تعمل النصوص المسرحية بمختلف أنماطها سواء المكتوبة أو المعروضة، على إحداث تغيرات فكريّة ووجدانيّة وسلوكيّة في نفسية المتعلم، كما تكسبه مهارات وميول تعمق فهمه للحياة والناس والمجتمع والطبيعة من حوله.

الهوامش:

(1)-ابن منظور : ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، مج3، ط3 ، 1994.

(2)-المنجد في اللّغة والأعلام، دار المشرق، بيروت، لبنان، ط23، 1986، مادة(لَزَمَ).ص:720.

(3)-أحمد طالب: الالتزام في القصة الجزائرية المعاصرة، ديوان المطبوعات الجامعيّة، بن عكنون، الجزائر، ط1 ، 1989 ، ص 21.

(4)- عبد المالك مرتاض: فنّون النثر الأدبي في الجزائر (1931-1954)ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر دط، دت، ص: 395.

5- ينظر/ محمود قمبر : التربية وترقية المجتمع، دراسات في التربية، مركز ابن خلدون للدراسات الانمائية، القاهرة، مصر، 1992، ص 80.

(6)- جان بول سارتر: ما الأدب ؟ تر/محمد غنيمي هلال، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، دط، 1971ص: 19.

[7]- أبو القاسم محمد كرو: دراسات في الأدب والنقد، دار المعارف للطباعة والنشر والتوزيع، سوسة، تونس، د-ط، 1990، ص 123.

[8]- عبد الله الركيبي: تطور النثر الجزائر الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1982، ص: 219.

[9]- عبد المالك مرتاض: فنّون النثر الأدبي في الجزائر، (1931- 1954)، ص: 235.

[10]-محمد مصايف: النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الرغاية، الجزائر، ط1، 1988، ص: 189.

[11]- عبد المالك مرتاض :في نظرية الرواية، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنّون والآداب، الكويت، ع 240، 1998ص: 136.

[12]-أبو الحسن سلام : حيرة النص المسرحيّ، بين الترجمة والاقتباس والإعداد، والتأليف، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، مصر، ط1، 2008، ص: 198.

[13]- ينظر/محمد زكي العشماوي: دراسات في النقد الأدبي المعاصر، ص:117.

[14]- زينب الأعواج: سمات الواقعية للتجربة الشعرية في الجزائر – دراسة نقدية- دار الحداثة، بيروت، لبنان، ط1، 1985، ص: 68.

[15]-أحمد طالب : الالتزام في القصة القصيرة الجزائرية المعاصرة في الفترة ما بين 1976/1931، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1989، ص: 222.