المجلد: 13 العدد: 01 السنة: 2021 صفحات المقال: 98-128 ISSN :9577-1112 EISSN : 2602-5388

حضور المسرح الشعري في الجزائر
تجربة محمد العيد آل خليفة أنموذجا

Attending the poetic theater in Algeria Mohammed Al-Eid Al Khalifa experience as a model

د. موسى كراد

المركز الجامعي عبد الحفيظ بالصوف – ميلة – الجزائر m.kerrad@centre-univ-mila.dz

تاريخ الإرسال: 05-05-2020 تاريخ القبول: 29-04-2021 تاريخ النشر: 25-09-2021

ملخص

تهدف هذه الورقة البحثية الوقوف عند فن المسرح الشعري الجزائري وذلك عبر الكشف عن مدى حضور هذا الفن في الخارطة الأدبية الجزائرية وواقعه ومنجزاته وإخفاقاته، وأهم الصعوبات التي اعترضت طريقه.

وقد كانت المسرحية الشعرية (بلال) – كأول مسرحية شعرية في الجزائر – للشاعر الجزائري محمد العيد آل خليفة ميدانا وحقلا خصبا للتطبيق والتحليل وإبراز الرؤية والتجربة، من خلال الوقوف عند مضامينها وجمالياتها وإرشاداتها المسرحية.

- **فهل استطاع الشاعر الجزائري مسرحة القصيدة؟ بإضفاء الجو الدرامي فيها؟**
- **وهل يمكن لنا أن نقول بأن ارتباط المسرح بالغناء والموسيقى سهّل وفتح المجال لانتشار أنواع مسرحية غنائية كالمسرحية الشعرية؟ وهل يملك المسرح الشعري القدرة للتعبير عن قضايا العصر الحديث بفعالياته المختلفة؟**

الكلمات المفاتيح: المسرح الشعري؛ الأدب الجزائري؛ محمد العيد آل خليفة؛ بلال؛

Abstract:

This research paper aims to stand at the art of the Algerian poetic theater, by revealing the extent of the presence of this art in the Algerian literary map, its reality, achievements and failures, and the most important difficulties encountered in its path.

The poetic play (Bilal) was - as the first poetry play in Algeria - by the Algerian poet Mohamed Al-Eid Al Khalifa, a field and a fertile field for application, analysis and highlighting vision and experience, by standing at its contents, aesthetics and theatrical instructions.

- Did the Algerian poet play the poem? To create a dramatic atmosphere in it?
- Can we say that the association of the stage with singing and music facilitated and opened the way for the proliferation of types of lyrical play, such as poetry? Does the poetic theater have the ability to express the issues of the modern era with its various activities?

Key words: poetic play, Algerian literature, Muhammad al-Eid Al Khalifa, Bilal,

المجلد: 13 العدد: 01 السنة: 2021 صفحات المقال: 98-128 ISSN :9577-1112 EISSN : 2602-5388

1- مقدمة:

يقول أسطورة المسرح الشعري صلاح عبد الصبور: "المسرح لا يُكتب إلا شعرا "!

إنَّ الشاعر الغنائي حين يحس بالحاجة إلى الخروج عن الصيغة الغنائية للتعبير عن تجاربه الذاتية " **فإن أقرب الأشكال الشعرية لتلبية هذه الحاجة هو شكل القصيدة الدرامية، أو الدراما الشعرية . وكلا الأمرين نجده بصورة أو بأخرى عند كثير من الشعراء الذين تحولوا بفنهم الشعري إلى المسرح في العصر الحديث. وقلما لجأ هؤلاء إلى أي شكل من أشكال التعبير النثرية كالقصة أو الرواية أو حتى المسرحية النثرية ؛ ذلك لأن العواطف الإنسانية – في حالة التوتر الشديد والانفعال القوى، كما قال إليوت – تتجه إلى التعبير عن نفسها شعرا لا نثرا ..**"[1]

إنَّ الحديث عن جنس المسرحية الشعرية العربية يقودنا إلى طرح سؤال جوهري أملاه الواقع الأدبي والثقافي المسرحي وهو لماذا تراجع عدد المنتج الجيد من النصوص المسرحية الشعرية رغم وجود ثلة من الشعراء في العصر الحديث يمكنها نسج نصوص مسرحية شعرية بحس درامي لافت؟

وتزداد الحيرة والاستغراب عندما نفتخر بأننا أمة ديوانها لأول هو الشعر، إلا أن نظرة فاحصة في التراث الشعري العربي القديم توضح بشكل بيّن أن المسرح الشعري " لم يحتل مكانة متقدمة لديهم اللهم إلا تلك القصائد التي تحمل الشكل البدائي من الحكي الدرامي الذي احتشدت به قصائد عمرو بن أبي ربيعة والتي تسرد علاقاته ومغامراته العاطفيه.. في حين تصدر تراث المسرح الغربي متمثلا في الألعاب التمثيلية الأولى عند اليونان قائمة على مقاطع الشعر وهى عبارة عن التراتيل الأساسية التي ينشدها الكورس للإله باخوس إله الخمر. لدى اليونان والرومان، وكان لها ما لها من أثر في نقد المجتمع..

المجلد: 13 العدد: 01 السنة: 2021 صفحات المقال: 98-128 ISSN :9577-1112 EISSN : 2602-5388

فقد تأخر ظهور المسرحية الشعرية في أدبنا العربي الحديث عامة وأدبنا الجزائري على وجه الخصوص، فلم تأخذ حيزا حقيقيا – عربيا– سوى بعد الحملة الفرنسية على مصر، وفي العصر الحديث ومع بدايات بزوغ كتابة الشعر المسرحي وتطوره إلى المسرح الشعري، وقد كانت نصوص أمير الشعراء أحمد شوقي بما تتميز به من الغنائية والتمثيلية والدرامية هي الدعامة الأساسية التي مثلت هذا النوع من المسرح.

أما قبل ذلك فقد كانت معظم الأشكال الماقبل مسرحية الأولى التي شكلت الإرهاصات الأولى للمسرح العربي والجزائري تقحم في عروضها الشعر كوصلات غنائية.. لأن الجمهور كان يستمتع بسماع الغناء والأشعار عبر العروض أكثر من العروض المسرحية بحد ذاتها.

ويمكن – بحسب إجماع النقاد – اعتبار خليل اليازجي في مسرحيته الشعرية (الوفاء والأمل) أول من قاد حركة التوظيف والتأسيس والتأصيل للمسرح الشعري العربي. ثم ظهرت بعده في السنوات الموالية أصوات مسرحية كثيرة لشعراء كبار بعد صلاح عبد الصبور والشرقاوي ونجيب سرور وفاروق جويدة وعزيز أباظة والجيل الذي تلاهم.. حيث عرف المسرح العربي العديد من المسرحيات الشعرية الرائعة مثل: مصرع كليوباترا غروب الأندلس، القيصر، مأساة الحلاج، شجرة الدر، وغيرها من المسرحيات تركت صداها حتى اليوم.

وتطورت القيمة الجمالية لنصوصهم حيث عرفت انحيازا صارخا للمهمشين والمقهورين إضافة إلى تمايز الأدوات الفنية، والنزول بالمسرح الشعري من علياء النخبة لمخاطبة البسطاء بلغة شديدة البساطة فائقة الشجن والتأثير.

بعد هذه المقدمة الموجزة حول وجود هذا الفن وتجلياته في أدبنا العربي الحديث، فإن هدف هذه الورقة البحثية هو الوقوف وقفة نقدية عند هذا الفن ونشأته وخصائصه وتقنياته، ومدى

المجلد: 13 العدد: 01 السنة: 2021 صفحات المقال: 98-128 ISSN :9577-1112 EISSN : 2602-5388

حضوره في الأدب الجزائري عامة والمسرح على وجه الخصوص، وقد اتخذنا من أول مسرحية شعرية في الجزائر "بلال" لمحمد العيد آل خليفة ميدانا للتطبيق والتحليل.

2- مفهوم المسرحيّة الّشعريّة :

عرَّف المعجم المسرحي الشعر المسرحي بأنها "**هو تسمية يقصد بها المسرحية المكتوبة شعرا أو بلغة نثرية لها طابع شعري، وتستخدم اليوم للتمييز بين المسرح المكتوب شعرا والمسرح المكتوب نثرا** "[2].

وهي أيضا" **النص المكتوب شعرا، وهو قابل للتّمثيل؛ لأن البناء الدرامي يهيمن فيه على العناصر الغنائية، ويسيرها لمصلحة التّمثيل**"[3] وبذلك فالشّعر المسرحي شعر أولا، ومسرح ثانيا، أما المسرح الشعري فهو مسرح أولا وشعر ثانيا.

يحمل هذا التعريف قطبين مترابطين متلازمين هما الشعر والمسرح. فالمسرح يمكّن الشعر من الخروج من غنائيته، ويجعله أكثر التصاقا بالجماهير. كما أن الشعر يوفر للمسرح الدفقة الشعرية، والكثافة الإيحائية التي تّجعل الحوار المسرحي ينأى عن اللغة التقريرية لصالح اللغة الأدبية.

بالإضافة إلى عمل الشعر من خلال الإيقاع الذي يأخذ بلب المستمع على غير وعي منه؛ وتقوية التأثير الدرامي وتعميقه عن طريق التنويع الموسيقى في أساليب الخطاب والحوار. فالشعر المسرحي ليس مجرد ديكور، أو حلية يتحلى بها الحوار المسرحي؛ فهو الذي يجعله أكثر درامية.

وهذا ما يجعل المسرح الشعري " **يتحرك في منطقتين: دائرة المسرح ودائرة الشعر، ولكي تنجح المسرحية لا بد أن تتفوق في هاتين المنطقتين..**"[4]، فالمسرح الشعري هدفه القبلي مسرح ومقصديته مسرح كذلك، فيما يتفاوت دور الشعر المسرحي بين تحقيق أولية الشعر على المسرح.

المجلد: 13 العدد: 01 السنة: 2021 صفحات المقال: 98-128 ISSN :9577-1112 EISSN : 2602-5388

3- نشأة المسرحية الشعرية ومراحلها لدى العرب:

يتفق أغلب النقاد أنّ المسرح العربي عامة والشعري بصفة خاصة أنّه" **فن جديد طارئ لا جذور له في الحياة الثقافية والاجتماعية العربية القديمة – بين منتصف القرن التاسع عشر ونهايته..**"[5]، لكن ورغم ذلك يُعلَن العديد من نقاد المسرح أن الشعر الأدب العربي رغم تأخره في فن المسرح الشعري مقارنة بالغرب، فإنهم يكشفون جملة من الخصائص والمميزات التي تحمل ملامح وتباشير المسرحية الشعرية فالشعر العربي نجد فيه أدوات تقترب إلى حد ما من الدراما، "**ففي الشعر العربي قصائد يكمن فيها خط درامي قوي ويمكن تحويلها إلى مشاهد مسرحية كما في العديد من قصائد عمر بن أبي ربيعة والفرزدق...**"[6]، هذا عن الدرامية أما الغنائية فهي ميزة الشعر العربي قديمه وحديثه.

أما مسرحيا فقد كانت معظم الأشكال الماقبل مسرحية الأولى التي شكلت الإرهاصات الأولى للمسرح العربي والجزائري تقحم في عروضها الشعر كوصلات غنائية.. لأن الجمهور كان يستمتع بسماع الغناء والأشعار عبر العروض أكثر من العروض المسرحية بحد ذاتها.

ضف إلى ذلك أنّ النشأة الأولى للمسرح العربي كانت "**مزجاً بين الشعر والنثر، ولم ينفصل الشعر عن النثر إلا على يد الشاعر (احمد شوقي) (1869- 1932) الذي أدرك حاجة الأدب الى التنمية والتطور، فحاول وضع بذرة جديدة في عالم الشعر العربي، وفي عالم المسرح العربي، وهي المسرحية الشعرية..**"[7].

إذن ومن خلال ما تقدم فإن من أسباب تأثر العرب بالمسرح الشعري واستلهامه في التعبير عن تجاربهم يتمثل في "**السعي نحو تقليد الغرب، واستلهام ما عنده، وميل الإنسان العربي إلى الغنائية، فالعرب أمة الشعر والارتباط بالسير الشعبية التي ارتبطت بالشعر والغناء أيضا، والظواهر المسرحية والاحتفالية كالبكاء على مقتل الحسين وتمثيل قتله، والقراقوز وخيال الظل، كلها كانت تمزج الشعر بالغناء، إضافة إلى جهود الرواد ابتداءً من مارون النقاش الذي ترجم**

المجلد: 13 العدد: 01 السنة: 2021 صفحات المقال: 98-128 ISSN :9577-1112 EISSN : 2602-5388

مسرحية "موليير" "البخيل" ومزج فيها بين النثر والغناء، وجهود "أبو خليل القباني" الذي كان مسرحه احتفاليا، بمعنى أنه كان يميل إلى الاستعراض والغناء أكثر، وكذلك الأمر مع "سلامة حجازي" الذي كان مغنيا مسرحيا بالأساس، مسايرة لذوق الجمهور الذي كان يطلب الغناء، مما جعل كتاب المسرح الأوائل يحاولون إرضاء هذا الجمهور الشغوف بالطرب والشعر، وكذلك الترجمات الكثيرة التي قام بها الرواد لعيون المسرحيات الشعرية الغربية خاصة الفرنسية والانجليزية.."[8]. من خلال هذا الاقتباس المطول والتي دعت الحاجة إلى إيراده كما هو فإن هذه الأسباب والعوامل وغيرها جعلت للمسرح الشعري العربي حضورا وتميزا.

بعد نشأتها أخذت المسرحية الشعرية في التطور والرقي الفني والجمالي والموضوعاتي رغم فترات الضعف والفتور التي عرفتها، بل إننا نستطيع أن نقول بأن هناك عقود زمنية فائتة لم نجد فيها أي مسرحية شعرية مؤلفة، فقد سامها الإخفاق والتراجع والخفوت– وفي ذلك أسباب وعوامل نذكرها فيما بعد.

يُعَدّد عز الدين جلاوجي للمسرحية الشعرية العربية وتطورها ثلاث مراحل رئيسية، تُلخص مسارها التاريخي والفني، وهي[9]:

- ✓ **المرحلة الأولى: مرحلة التأسيس للمسرحية الشعرية العربية:**

الأولى يسميها جلاوجي بمرحلة التلمس الأولى لتأليف نص مسرحي شعري عربي، وتعد مسرحية (المروءة والوفاء) لجليل اليازجي أول مسرحية شعرية تؤلف في الأدب العربي وقد كتبها اليازجي سنة 1876 ببيروت، ومُثِّلت في مصر سنة 1886م، كما كتب أخرى بعنوان "الخنساء" أو كيد النساء سنة 1977 ثم ظهر بعده جيل من كتاب المسرحية الشعرية.

- **من خصائص هذه المرحلة:**
  - أن معظم المسرحيات التي كتبت نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين.
  - أنها التزمت عمود الشعر كما هو معروف في القصيدة العربية القديمة.

المجلد: 13 العدد: 01 السنة: 2021 صفحات المقال: 98-128 ISSN :9577-1112 EISSN : 2602-5388

- كان الشاعر فيها ينقل أحداث التاريخ من نثرية الرواية التاريخية إلى منظومة موزعة في حوار، مما جعل معظم الأعمال أقرب للتاريخ من الإبداع في المسرح الشعري.
- كان الاهتمام فيها بالغنائية والشعر على حساب المسرح.

✓ **المرحلة الثانية: مرحلة التأهيل للمسرحية الشعرية العربية:**

هذه المرحلة حمل رايتها الشاعر العربي الكبير أحمد شوقي، حيث عرف المسرح الشعري على يده البداية الحقيقية ووضع اللبنات الأولى والحية لبوابات المسرح الشعري عبر مسرحياته السبع التي اعتبرت فتحا جديدا في المسرح عموما، حيث "**بدأ شوقي يكتب للمسرح عام 1927م، وفي هذه الفترة ألف خمس مسرحيات شعرية جديدة..**"[10]. ثم جاء بعد شوقي العديد من الشعراء منهم من تأثر به ونسج على منواله ولم يضف شيئا للمسرح الشعري، ومنهم من جدّد وأضاف لبنات أخرى ساهمت في تطور المسرح الشعري، مثل باكثير في مسرحيته (اخناتون ونفرتيتي)، حيث خلق " **وعيا جديدا ارتبط أساسا بتكسيره لعمود الشعر العربي، ولرتابة البيت والروي، وخاض بالمسرح في غمار الشعر الحر، وإذا كان عزيز أباضة قد أضاف الكورس للمسرح الشعري، فإن باكثير أضاف إليه المونولوق بوعي كبير..**"[11]

- **من خصائص هذه المرحلة:**

- الاستلهام من التراث والتاريخ خاصة، فقد اختار شوقي وعزيز اباضة المجال التاريخي.
- كان المسرح الشعري عند شوقي كلاسيكيا مصورا في مآسيه حياة الملوك والأمراء والأبطال
- كما اتخذ لمسرحياته هدفا أخلاقيا متأثرا في كل هذا بالكتاب الكلاسيكيين الفرنسيين وخاصة "كورني".
- تكسير عمود الشعر، وتعويضه بالشعر الحر.
- ابتداع الكورس والمونولوج.

✓ **المرحلة الثالثة: مرحلة الإبداع في المسرحية الشعرية العربية:**

وهي مرحلة (مرحلة النضج والكمال) لأن المبدعين – كما يقول عز الدين جلاوجي – استطاعوا تحقيق أمرين لا يقوم المسرح الشعري من دونهما، "**الأمر الأول هو أنهم روضوا الشعر**

المجلد: 13 العدد: 01 السنة: 2021 صفحات المقال: 98-128 ISSN :9577-1112 EISSN : 2602-5388

العربي ترويضا تاما للمسرح، حتى صار سلسا منقادا، وتشكل لديهم ما يسمى بالشعر الدرامي الذي يختلف عن الشعر الغنائي، في لغته وإيقاعه وصوره، كما استطاعوا أن يهضموا شيئا يسمى المسرح بعد أن نبتوا داخله وخبروه وعرفوا أسراره وقد كان عند أسلافهم وافدا غريبا يشبه شجرة نخيل في سيبيريا"[12]

ويعد المصري صلاح عبد الصبور "**الذي وجد نفسه يقف على جبل من التجارب الشعرية والدرامية التي عدت ثورة في الأدب العربي في العصر الحديث، هذه الثورة لم تكتف بالإبداع فحسب بل والنقد أيضا**"[13]، حيث قدم باقة من المسرحيات الشعرية هي مأساة الحلاج، مسافر ليل، ليلى والمجنون، الأميرة تنتظر، بعد أن يموت الملك ما بين سنتي (1964-1973).

حيث يتفق العديد من النقاد أن توظيف صلاح عبد الصبور هذا النمط الشعرى الجديد فى المسرح، قد أعاد الروح وبقوة للمسرح الشعرى، بعد أمير الشعراء أحمد شوقى، إذ حققت المسرحية الشعرية درجة عالية من النضوج على يده.

4- خصائص وتقنيات المسرحية الشعرية الحديثة:

إنَّ المسرحية كما هو معلوم "**جنس وافد إلى ثقافتنا ولا يزيد عمره على قرن ونصف، فقد بدأ وليداً مع محاولات مارون النقاش في منتصف القرن الماضي، ولكن المسرحية تعثرت فيما بعد ثم عادت إلى النهوض بقوة في النصف الثاني من هذا القرن..**"[14]، وكان ذلك بفضل الترجمة والاقتباس والتأثير الغربي العالمي عليها، "**فكان لابد للمسرحية الشعرية من أن تستفيد من الثقافة المسرحية العالمية..**"[15] وكانت هذه التأثيرات متعددة ومتنوعة " **تبعاً لنمط الوعي والحداثة الذي تعرفه المجتمعات العربية أولا وطريقة فهم متبقي النصوص لتجارب الآخرين فكان لمولير وشكسبير وبريخت وابسن أثرا واضحاً في المسرحيات النثرية بعامة والمسرحيات الشعرية بخاصة**"[16]، فالمسرح الشعري باب من أبواب المسرح لا يتخطاه إلا الشاعر الملهم،

المجلد: 13 العدد: 01 السنة: 2021 صفحات المقال: 98-128 ISSN :9577-1112 EISSN : 2602-5388

بإضافة خاصية الإلمام بالأدوات والآليات المسرحية، والشاعر الذي" **يبتدع لغة مسرحية جديدة تتوجه إلى جمهور واسع من خلال ما تنطوي عليه من شاعرية في وظائفية الأكسسوارات التي تستعمل استعمالا شاعريا متعددا، وكذا من خلال تجسيدٍ فني للألعاب الطقوسية الشعبية، وتوحيد العنصر اللفظي مع العنصر الغنائي والحركي عبر شعرية مسرحية فذة.**"[17]

إنَّ الحديث عن خصائص المسرحية الشعرية وتقنياتها يجرنا للاعتراف أنها تختلف عن سابقاتها في المسرحية الشعرية التقليدية رغم كونها هي نفسها، بمسمياتها وحضورها، لكن كوظيفة تؤديها هذه الخصائص فهنا يظهر الفرق والتطور والاختلاف.

وفيما يلي أهم خصائص وأشكال التقنيات الحديثة في المسرحية الشعرية التي تميزت وشكّلت علامة بارزة وفارقة في المسرح الشعري بصفة عامة، نذكر منها[18]:

أ. تقنية البعدين الزماني والمكاني

اذ تعتمد هذه التقنية على صنع واقع إبداعي فني بديل عن الواقع، يبتعد عنه زمانياً ومكانياً ولكنه غير بعيد عنه من ناحية الدلالية، وتتم هذه التقنية عادة باستخدام واقع تراثي، وتقوم هذه الإبعاد على عملية المشابهة بين الواقعين الفني والمعيشي، وبين الماضي والحاضر، هو هنا إبعاد زماني ومكاني محدد

ب. التغريب كسر الايهام المسرحي

هي تقنية وفدت الينا من المسرح البريختي، والهدف فيها إبعاد عاطفة المتفرج والإبقاء على ذهنه صاحياً ليفكر في الحل على نقيض المسرح الأرسطي الذي يقوم على إيهام المتفرجين بأن ما يجري أمامهم حقيقة، ولذلك يتدخل الممثلون في بعض المسرحيات الشعرية ليعلنوا للمتفرجين بأن ما يشاهدونه أمامهم عرض مسرحي فقط.

المجلد: 13 العدد: 01 السنة: 2021 صفحات المقال: 98-128 ISSN :9577-1112 EISSN : 2602-5388

ت. **الرمز في المسرحية الشعرية المعاصرة:**

وفي ذلك يرى خليل الموسي ان "اللجوء إلى التعبير بالرموز ظاهرة، جديرة بالانتباه في المسرحية الشعرية المعاصرة، فمن طبيعة الشعر الغموض والشفافية والإيحاء، وإذا تلاقى ذلك بالرمز تفتح فيه ذهن المتفرج على دلالات متعددة، وأصبح النص ثرياً لمحموله وتأويلاته، فاللامباشرة في التعبير من أهم خصائص الشعر، وهي تمنح الشخوص المسرحية ثراء دلالياً ولذلك اتكأ بعض شعراء المسرحية الشعرية المعاصرة على الرموز للتعبير عما يريدون التعبير عنه.."[19]

ث. **اللغة المسرحية الشعرية المعاصرة**

الشاعر الغنائي شاعر لغة قبل كل شيء، الشاعر المسرحي شاعر مسرح، وهذا يعني وجود اختلافات بين لغة الشعر الغنائي وبين اللغة الشعرية في المسرحية، فالشاعر الغنائي يعيد صناعة اللغة لتقول ما لم تكن تقوله، ولكن الشاعر في المسرحية على العكس من ذلك، "**ومقتل المسرحية الشعرية التقليدية في لغتها المزخرفة.. ولذلك أدرك بعض شعراء المسرحية المعاصرة أن عليهم أن يبحثوا عن لغة مختلفة عن لغة القصيدة الغنائية فالمتفرج في المسرح غير القارئ في كتاب، وإذا كانت اللغة في القصيدة الغنائية غاية في ذاتها فإنها في المسرحية الشعرية وسيلة لغاية أخرى، وهي لغة تتناسب والشخصيات التي تتلكم، وإنها لغة مسرح للفرجة قبل أي شيء آخر.."[20]**، لذلك فاللغة في المسرحية الشعرية وسيلة تتصف بصفات كثيرة، أهمها أن تتناسب وعناصر العمل المسرحي، كالحوار والصراع والشخصيات، وأن تراعي المتفرج، كأن تكون بعيدة عن التنميق والزخرفة اللفظية، وأن تكون مرنة مألوفة وعادية بعيدة عن التعقيد. كما تدفع اللغة الحدث في المسرح الشعري إلي الأمام بقدر ما يكثف الحدث اللغة الشعرية ليجعلها تعبر عن الموقف الدرامي.

5- عوامل تراجع وخفوت المسرحية الشعرية العربية:

من خلال هذه الوقفة التي جعلناها للمسرحية الشعرية من حيث نشأتها وتطورها، والتراجع الكبير والخفوت الذي ميّز السنوات الأخيرة وعزوف الشعراء والمسرحيين عن كتابة هذا النوع من

المجلد: 13 العدد: 01 السنة: 2021 صفحات المقال: 98-128 ISSN :9577-1112 EISSN : 2602-5388

الفنون، حتى إن بعض النقاد قال بأن عصر المرح الشعري قد ولى ومضى، فإن ذلك كان لعدة أسباب وعوامل نوجزها فيما يلي:

- اعتبار المسرح الشعري من أصعب الفنون لاحتوائه على أكثر من فن وأكثر من أداة، من شعر ومسرح، إضافةً إلى فن التمثيل والديكور والإضاءة وغيرها .. فصعب جدا أن تمتلك زمام القدرة والإبداع في كل هذه الفنون والتقنيات مجتمعة، بالإضافة إلى مقومات الكتابة الشعرية والكتابة المسرحية.
- المسرح الشعري بفرض وجود ممثل ماهر يحسن إلقاء الشعر وأداء الأدوار المسرحية على أكمل وجه، بحيث يؤثر على المتفرج، بحث لا يقع في فخ الرتابة التي قد يفرضها الوزن الشعري والقافية.
- غياب ونقص الدراية الوافية بفن الشعر ودلالاته والمهارات العالية في إلقائه من قبل الممثلين.
- الاستسهال الذي وقع فيه الكتاب، حيث كتبوا مسرحيات شعرية بعيدة كل البعد عن المسرح والشعر.
- التجاهلُ النقدي للنتاج الإبداعي للنص المسرحي الشعري على قلته.
- غياب دعم الدولة للمسرح الشعري، وتراجع ميزانياته. (إبداعا، وتشجيعا)
- الإقبال الجماهيري الضعيف على المسرح الشعري.
- " كون الشعراء كانوا غنائيين قبل ان يكونوا مسرحيين، وان الشكل الشعري القديم غنائي، وهو متأصل في الغنائية الشعرية العربية، ولذلك لم يساعد على رسم الشخصيات والحوار وبناء الحبكة فهو ذو إيقاع أفقي أحادي يتلاءم والإحساسات المباشرة أكثر مما يتلاءم النمو الموجي وهو ليس إيقاعا سمفونياً متعدد الأصوات أو ذروياً يتلاءم والبناء المسرحي الذي يقوم على الصراع والتأزم والعقدة والذروة والتلون الوزن في القصيدة الغنائية أحادي الاتجاه.."[21]
- نخبوية المسرح الشعري (لغةً وموضوعا) خلق هوة وفرقا وإبعادا للمتلقي للعرض المسرحي الشعري.

المجلد: 13 العدد: 01 السنة: 2021 صفحات المقال: 98-128 ISSN :9577-1112 EISSN : 2602-5388

6- نشأة المسرحيّة الّشعريّة في الجزائر:

حينما بدأت في الجزائر تظهر بوادر حركة مسرحية في المدارس والنوادي، أقدم بعض الهواة الشباب على تقديم تمثيليات قصيرة ممزوجة بالأغاني والموسيقى أما طلبة المدارس الإسلامية فقدموا تمثيليات باللغة العربية الفصحى"[22] وقد أدرك رواده ولاسيما "علالو" ورشيد القسنطيني" و"محي الدين باشتارزي" ميل الجمهور الجزائري إلى الطرب والغناء فقدموا عروضا فكاهية تتخللها مقاطع كثيرة موسيقية أو غنائية، وتكون مشفوعة بالرقص والضرب على الطبل أحيانا، ولاقت هذه العروض نجاحا وذيوعا منقطع النظير.

فالناظر لنشأة المسرح الجزائري يلحظ أن بدايته كانت مع الأشكال الشعبية التراثية من مناظر الفرجة والحلقة المسرحية، وروايات المداحين، وخيال الظل، والكراكوز، وغيرها والتي تكاد تشترك جميعها في احتواء عروضها على الغناء، والتسلية والترفيه وأداة لمناهضة الاستعمار، رغم المنع التام الذي عرفته هذه العروض فإن هذا النوع من الترفيه الشعبي ظل يقدم ببعض المدن بعيدا في غفلة من عيون الرقابة الاستعمارية.

بالإضافة إلى العروض التمثيلية الشعبية التي تجمع بين الأداء الحركي والغناء والموسيقى كانت تقدم في الأعياد والمناسبات الدينية مثل المولد النبوي والحج وما ارتبط بزيارة القبور والأضرحة.

دون أن ننسى الزيارات المسرحية العربية، خاصة التي قامت بها فرقة عز الدين المصري سنة 1922م، والتي عرضت تجربتها في الجزائر فحازت على رضا الجمهور ففاق نجاحها نجاح فرقة جورج الأبيض حسب رأي نصر الدين صبيان، والذي يعلل النجاح الذي حققته هذه الفرقة إلى أسباب تتعلق بنوعية العروض نفسها فالمسرحيات التي عرضتها (فرقة عز الدين) تضمنت كما يقول الدكتور عبد المالك مرتاض أغاني وموالات شرقية جميلة، أطربت الجمهور الجزائري وقد يكون إعجابه بها أكثر من إعجابه بالمسرحيات[23]

المجلد: 13 العدد: 01 السنة: 2021 صفحات المقال: 98-128 ISSN :9577-1112 EISSN : 2602-5388

وإثر ذلك بدأ الحراك المسرحي بالظهور كانت بدايته في المدارس والنوادي، فأقدم بعض الهواة الشباب على تقديم تمثيليات قصيرة ممزوجة بالأغاني والموسيقى أما طلبة المدارس الإسلامية فقدموا تمثيليات باللغة العربية الفصحى[24]، والتي لا تخلو من الغناء أيضا.

إذن كانت العروض المسرحية الأولى مرفقة بالغناء والموسيقى، وهذا ما ميز الانطلاقة الأولى للمسرح في الجزائر، وفي ذلك يتحدث (أحمد بيوض) عن الإرهاصات الأولى للمسرح الجزائري يقول:" **كان الجو في هذه الفترة يتميز بصفة خاصة بإحياء السهرات الفنية الغنائية التي كانت تعرض خلال استراحاتها بعض السكتشات، ذات الطابع الفكاهي الهادف**"[25] والجاد والرامي لبعث رسائل ظاهرة ومضمرة.

كذلك ارتبط وجود الغناء بالانطلاقة الفعلية للمسرح الجزائري الناطق بالغة الدارجة والتي مثلها عرض مسرحية جحا سنة 1926 لعلالو حيث اعتمدت هذه المسرحية في حل عقدتها على الغناء والطرب، من هنا فالمسرح في إرهاصاته وبداياته "**ارتبط بالغناء وبلغة شعبية خفيفة قادرة على توصيل الفكرة وأداء الدور، بل وإطراب المتفرج**"[26]

انطلاقا مما سبق هل يمكن لنا أن نقول بأن ارتباط المسرح بالغناء والموسيقى سهّل وفتح المجال لانتشار أنواع مسرحية غنائية كالمسرحية الشعرية،؟ وهل كون الشعر العربي غنائي بالطبع سهل اندماجه مع المسرح. أم أنَّ ذلك كان عاملا سلبيا وقف في وجه تطور العرض المسرحي واستقلاله عن فن الغناء والموسيقى؟.

يتفق أغلب النقاد أن البداية الفعلية للمسرحية الشعرية في الجزائر تعود إلى الثلاثينيات من القرن الماضي، وكان ذلك من لدن بعض أدباء جمعية العلماء المسلمين الذين قادوا الحركة الفكرية والثقافية في البلاد، بالإضافة للحركة الدينية الإصلاحية التي أولوها العناية اللازمة، حيث ساهموا في إرساء دعائم حركة ثقافية أدبية ونقدية بلسان عرب فصيح في فترة زمنية مبكرة، وانكبوا

المجلد: 13 العدد: 01 السنة: 2021 صفحات المقال: 98-128 ISSN :9577-1112 EISSN : 2602-5388

على دعم الحركة المسرحية الناشئة آنذاك بنصوص مسرحية كثيرة، استدعت التراث التاريخي والديني لمواجهة السياسة الاستعمارية الرامية إلى طمس الهوية الجزائرية الأصيلة.

ويمكن أن نقف على نصين يمثلان البداية الفعلية لهذا النوع المسرحي في تلك الفترة وهما مسرحية (بلال بن رباح) لمحمد العيد آل خليفة.

لتأتي بعدها مسرحية (رواية الثلاثة) ثاني مسرحية شعرية في الأدب الجزائري كانت سنة 1941، على يد محمد البشير الإبراهيمي، وردت كلها على بحر الرجز، كتبها صاحبها حين أجبر على الإقامة في آفلو أثناء الحرب العالمية الثانية، وهي تقع في 877 بيتا، وفي ثلاث جلسات هي بمثابة فصول مسرحية، شخصياتها المحورية عبد الحفيظ الجنان، ومحمد بن العابد الجيلالي، والسعيد بن حافظ "[27]

ليغيب التأليف بعد ذلك عقودا طويلة حتى سنة 1988، ليعرف الأدب الجزائري مسرحيتين شعريتين: هما (حكاية ثورة، وأنا الجزائر) للكاتب محمد الأخضر السائحي، نشرهما بعنوان (الراعي وحكاية الثورة). ليلحقه بعد ذلك الشاعر الجزائري أحمد حمدي بنصه المسرحي الشعري بعنوان "أبوليوس" ينشره اتحاد الكتاب العرب بسوريا سنة 1990، كما يكتب نصا آخر بعنوان (ديوان الداي حديث السقوط) الذي تنشره وزارة الثقافة بالجزائر سنة 2007، ويؤكد الكاتب أن هذه المسرحية نشرت في مجلة الكاتب الجزائري سنة 2005 [28].

من هنا يتبين "**أن رصيد الجزائر من المسرح الشعري قليل جدا، هذا إذا استثنينا طبعا ما سماه أصحابه أوبيرات، نصان كتبا قبل الاستقلال، بل قبل الثورة التحريرية، ولكنهما ظهرا في فترة انتعش فيها الفعل الإصلاحي كثيرا، وقامت جمعية العلماء بجهد جبار ليس على مستوى التعليم فحسب بل حتى على مستوى الأدب، شعرا ونثرا، مسرحا موجها للكبار والصغار، وباقي النصوص كتبت بعد الاستقلال غير أن الجزائريين انتظروا خمسين سنة أخرى ليواصلوا الكتابة في هذا الجنس..**"[29] لذا فإننا نجد أن ما كُتِبَ قليلا جدا، لا يعبر إطلاقا عن حاجة المجتمع الجزائري لمثل هذا النوع من المسرح.

7- تجربة "محمد العيد آل خليفة" في المسرح الشعري:

المجلد: 13 العدد: 01 السنة: 2021 صفحات المقال: 98-128 ISSN :9577-1112 EISSN : 2602-5388

مسرحية "بلال بن رباح"، وبداية تلمس الطريق نحو المسرحية الشعرية:

تعد مسرحية بلال لمحمد العيد آل خليفة أول مسرحية شعرية تكتب في نوعها في الأدب الجزائري وكان ذلك سنة 1938 وقد "**جاءت هذه المسرحية الشعرية في فصلين، يحتوي الفصل الأول على ثمانية مشاهد، والفصل الثاني على تسعة مشاهد، وقد عمد الشاعر في بناء مسرحيته إلى إبراز أسس فنية عالية في البناء المسرحي، خاصة من حيث الشكل، إذ قدم لنا في الفصل الأول كل الشخصيات الأساسية في النص**"[30].

فهذه المسرحية "بلال بن رباح" باكورة هذا النوع المسرحي في الجزائر، حيث يرى نقاد كثيرون وعلى رأسهم أحسن تليلاني أنّها " **أول نموذج للمسرحية الشعرية الناضجة فنيا..**"[31] كتبها الشاعر "محمد العيد آل خليفة "سنة 1938 واستوحى مادتها من التاريخ الإسلامي ليسلط الضوء على إحدى شخصياته المجيدة وهي شخصية الصحابي الجليل، ومؤذن الإسلام "بلال بن رباح" ليتخذ من سيرته رمزا للصبر على الكفر والظلم، ومثالا على الثبات على العقيدة، والالتزام بمبادئ الإسلام، وقناعا يدعو من خلاله الشعب الجزائري للتمسك بالهوية العربية الأصيلة في مواجهة الاستعمار الفرنسي الغاشم.

وقد اعتبر النقاد مسرحية "بلال" للشاعر محمد العيد، "**أول نواة شعرية استلهم فيها التاريخ العربي الإسلامي وحاول أن يجسد موقف الصحابي المشهور "بلال" الذي تحمل في سبيل العقيدة ما لم تحمله سوى القليل من المؤمنين لما يعتنقون من مبادئ، بالإضافة إلى الأسلوب الذي كتبت به في فترة متقدمة جدا، وهو أسلوب شاعري يراعي فيه محمد العيد اختلاف الشخصيات وتنوعها، ويركز فيها على المعاني التي ترمز إليها مواقف بلال بين جلاديه ومضطهديه، ليدعوا من خلال ذلك الشعب الجزائري إلى اقتفاء أثر الأسلاف ومقاومة المستعمرين بالصبر والنضال من أجل الوطن والعقيدة..**"[32].

المجلد: 13 العدد: 01 السنة: 2021 صفحات المقال: 98-128 ISSN :9577-1112 EISSN : 2602-5388

فالمسرحية تعد " **نقطة تحول في تاريخ المسرح الجزائري، لا لأنها أول عمل شعري متكامل في هذا المجال فحسب، وإنما لأنها قد عبرت أيضا عن اتجاه جديد تجلى في مضمونها التاريخي إلى جانب الناحية الدينية والتربوية**"[33].

سنحاول من خلال هذا العرض أن نقدم قراءة نقدية في المسرحية من خلال مضمونها وجماليتها الفنية.

أولا/ مضمون المسرحية الشعرية:

مسرحية (بلال) هي "**دراما شعرية تاريخية دينية وهي ذات فصلين تعالج الصبر وقوة اليقين الإنساني في الحياة، وكيفية مجابهة الظلم والطغيان، رغم شدة العقاب والحرمان**"[34]

لقد هَدِف الشاعر من تأليفه لهذه المسرحية _ من خلال تركيزه على شخصية بلال – رضي الله عنه– وما تعرض له من جلاديه ومعذبيه،_ في أن "**يدعو من خلال ذلك الشعب الجزائري إلى اقتفاء أثر الأسلاف ومقاومة المستعمرين بالصبر والنضال من أجل الوطن والعقيدة**"[35]، فالمسرحية "**غنية بقيم التحدي والتضحية والثبات على المبدأ مهما بلغت جبروت الظالم المعتدي، وهي القيم التي نجدها موزعة في مختلف المواقف الدرامية التي تضمنتها..**"[36].

من ناحية الصدق التاريخي والموضوعي فإن الدارس لهذه المسرحية "**يلاحظ تقيُد الشاعر محمد العيد آل خليفة بالصدق التاريخي فيما يخص الصراع والشخصيات التي تضمنتها المسرحية مقارنة مع ما أوردته المراجع التاريخية حول إسلام الصحابي الجليل (بلال بن رباح)، وصبره على تعذيب سيده (أمية بن خلف) له، ثم عتقه على يد أبو بكر الصديق حتى لكأن المسرحية في ظاهرها مجرد تصوير أمين لتلك الحوادث المؤثرة بهدف بث العبرة والموعظة**"[37].

المجلد: 13 العدد: 01 السنة: 2021 صفحات المقال: 98-128 ISSN :9577-1112 EISSN : 2602-5388

وإنْ كان موضوعها ذو الفكرة الرئيسة هو آمال العبد الحرية الجسدية والروحية ليدركه المتلقي (قراءة، ومشاهدة، وسماعا) لأن شخصية بلال بن رباح هذا الصحابي الجليل أصبحت رمزا – في تراثنا الأدبي والديني – للإيمان القوي والصبر الموصل إلى النصر وتحمل المسرحية عبر فصليها سبعة عشر مشهدا ثمانية في الفصل الأول والبواقي في الثاني.."[38]

إنَّ مقارنة بسيطة بين مسرحية بلال وما عاشه الشعب الجزائري وهو يرزخ تحت نير الاحتلال لتبين بوضوح العلاقة الوطيدة والوثيقة بينهما، وندرك من خلالها أيضا ذكاء وفطنة الشاعر في حسن اختياره لهذا النموذج فقد "**أحسن مقاومة السياسة الاستعمارية من خلال مسرحية (بلال بن رباح)، فهي– المسرحية – لا تكتفي بتشخيص الواقع الجزائري تحت الاحتلال الفرنسي، بل إنها تستلهم من صبر (بلال) وثباته على دينه ما يصلح أن يكون تحريضا للشعب الجزائري على الصمود في وجه سياسة الاجتثاث والاستئصال التي ينتهجها الاستعمار، وكأن (بلال) المتمسك بدينه الطامح للحرية الانعتاق هو هذا الشعب الجزائري المستعمَر والمستعبَد، وكأن (أمية بن خلف) الطاغية المتجبر هو هذا الاستعمار الفرنسي الحريص على اغتصاب الجزائر أرضا وهوية، فالتشابه قائم بين الموقفين، موقف تحدي المسلمين الأوائل لظلم المشركين، وموقف تحدي المقاومين الجزائريين لقهر الاستعمار الفرنسي،**"[39].

هنا يمكن وعبر استخدام مبدئي التعبير بالرموز والتأويل والتفسير ولإيحاء جر الذاكرة إلى مأساة الصحابي الجليل (بلال بن رباح) ومقارنتها بمأساة الشعب الجزائري، فالشاعر هنا عبر اللغة يطلق العديد من العلامات والإشارات التي يمكن أن تفهم وفق معايير مختلفة والتي يمكن أن تشير إلى مشهد يرسمه صانع النص عبر استخدام الإيقاع الصوتي ورسم الصور وإعادة صناعة اللغة بطريقة تنسجم مع حاجة النص.

المجلد: 13 العدد: 01 السنة: 2021 صفحات المقال: 98-128 ISSN :9577-1112 EISSN : 2602-5388

ويلخص نور الدين عمرون فكرة المسرحية في": **أن آمال العبد الحرية الجسدية والروحية، أما الأهداف فهي**[40]:

- ندافع عن أفكارنا وإيماننا بالصبر والعقلانية.
- نحرر ونساعد الإنسان للعيش بكرامة في الحياة.
- نعمل من أيجل تحقيق المبادئ الإنسانية".

ثانيا/ مسرحية (بلال): الإحالة إلى السياسي في مرآة التاريخ:

تحمل المسرحية في ثناياها عناصر الصدق والحدوث ، ولعل السبب في ذلك راجع إلى أن تأثير هذه المأساة التي تعرض لها الصحاب (بلال) ربما يكون أوقع إذا اقتنع المشاهدون بأن القصة ليست مخترعة بغية إصلاحهم وتطهيرهم، بل هي قصة ذات أحداث حقيقية تضرب بجذورها في تاريخ الدعوة الإسلامية والإنسانية، وفضلا عن ذلك تساعد الألفة التي تربط بين جماهير المتلقين والمادة التاريخية المستوحاة، على كسر حاجز الاغتراب المتوهم بين الجماهير والمسرح.

فالتاريخ بالنسبة للشاعر – إضافة إلى عمله في تعميق الصراع في المسرحية – فقد كان وسيلة إلى غاية، وقناعا أتاح للشاعر أن يعبر من خلاله عما يؤمن به ويدافع عنه من قيم وأفكار ودعوة للتحرر والتمرد، وأن يضع على ألسنة شخصياته ما يعتمل في نفسه هو من رؤى وأحلام، ولم يكن تغييرا لحقائقه الثابتة الكبري.

لقد أدى الإسقاط التاريخي واستلهام الجو السياسي العام –للجزائر– لأحداث التاريخ هنا إلى زيادة الأثر الدرامي، بحيث لم يعد حلم الشاعر الغنائي، في هذا الإطار والسياق، موقفا فرديا نابعا من إحساسه بقيمة الذات، بل أصبح يجسد رؤية معاصرة لأحلام أمة بأسرها.

وثمة بعد آخر خاص باستلهام محمد العيد آل خليفة موضوع من التاريخ، ويتصل بالقضايا الجوهرية التي يعيشها شعبه ومجتمعه، والتي يسقطها الشاعر من خلال شخصيات تاريخية لعبت أدوارا مؤثرة في محيط مجتمعاتها في لحظة زمنية معينة، ومازالت بحكم تكوينها النفسي أنماطا قابلة للتكرار في أزمان أخرى.

ثالثا/ الصراع الدرامي:

المجلد: 13 العدد: 01 السنة: 2021 صفحات المقال: 98-128 ISSN :9577-1112 EISSN : 2602-5388

إنَّ إيلاء محمد العيد آل خليفة للصدق التاريخي الموضوعاتي في مسرحيته الأهمية والالتزام، لم يكن وحده بل إنّه أتبعه أيضا محاولته السعي نحو تحقيق الصدق الفني والجمالي لذلك فإن إلقاء نظرة فاحصة على المسرحية ندرك "**استيفاءها لقواعد المسرح الشعري الكلاسيكي وخاصة ما يسمى بقانون الوحدات الثلاث الزمان والمكان والموضوع، إضافة إلى نصاعة لغة الحوار الذي جاء بلغة شعرية راقية..**"[41].

ارتبط الصراع في المسرح الدرامي بوجود البطل، وحضور العائق الذي يقف في مواجهة البطل ويمنعه من تحقيق رغبته، وقد "ربط هيغل، وكذلك الناقد الروماني جورج لوكاش (G .Luckacs)، تشكل البطل كبطل بعملية وعي الذات لديه، واعتبرا أن هذا الوعي لا يتحقق إلا ضمن علاقة صراعية حيث يقف هذا البطل بمواجهة شخصية أو قوى أخرى معارضة له، أو مواجهة مبدأ أخلاقي. "[42]

وللصراع في المسرحية أشكال مختلفة ومتنوعة، إذ يمكن أن يكون خارجيا مجسدا على الخشبة، أو يكون صراعا داخليا تعيشه الشخصية وتعبر عنه بأشكال مختلفة منها الكلام، وقد يكون صراعا خارجيا مبنيا على تنافس بين شخصيتين، ويتجسد على الخشبة على شكل أفعال، أو يأتي على مستوى الخطاب من خلال المجابهة الكلامية، صراع خارجي مبني على تناقض بين رؤيتين للعالم، صراع وجداني يأخذ شكل نزاع أخلاقي بين الواجب والرغبة أو العقل والعاطفة، ويعبر عنه على مستوى الخطاب في المونولوق أو بالصمت "[43].

لقد تجلى الصراع في المسرحية وفق زوايا متنوعة لكنها تصب في وعاء واحد هو كل ما عاناه البطل (بلال بن رباح) في سبيل دينه وربه.

- فهو في صورته العامة والشاملة تجلى في رفض (بلال) الشرك بالله وتمسكه بعقيدة التوحيد،
- أما في صورته الشخصية الفردية فتجلى بين العبد (بلال) وسيده (أمية)، من خلال المجابهة الكلامية الحادة.

المجلد: 13 العدد: 01 السنة: 2021 صفحات المقال: 98-128 ISSN :9577-1112 EISSN : 2602-5388

- أما عن الصراع الداخلي الذي عاشه (بلال) ذاته وهو يواجه التعذيب حاثا جسمه على الصبر والجلد. يقول

"**بلال:**

آه من الرق آه قد ضقت بالرق ذرعا

لو أني كنت حرا صدعت بالدين صدعا[44]"

فالصراع الداخلي الذي كشفه هذا الحوار الداخلي يوضح كيف أنّ البطل يبوح في وحدته بضيقه الشديد من وضعية العبودية التي يكابدها، ويكشف عن شغفه بالحرية، وخوفه الشديد من افتضاح سر إيمانه بالرسالة المحمدية لدى سيده المشرك.

فهو صراع وجداني يأخذ شكل نزاع ديني أخلاقي بين الواجب والرغبة أو العقل والعاطفة، بين الإيمان والشرك، بين الحياة الدنيا والآخرة.

وما صعوبة هذا التحدي وقسوة هذا الصراع الذي عاشه بلال رافضا به تغيير دينه وربه الذي آمن به، " **فإنما هو دعوة للشعب الجزائري كي يصبر، ويتمسك بدينه، وبربه، لأنه سيجعل له الأسباب ليخرج مما فيه من إحن، كما هيأ الله تعالى أبا بكر لينقذ بلالا ..**"[45]

وفي تقدير الناقد حسن ثليلاني فإن المسرحية "**نجحت في بث جسور التواصل بين الماضي الذي تصوره والحاضر الذي تعالجه وأبدعت فيه هذه المسرحية، حيث إنها استلهمت من الصراع الذي خاضه (بلال) ضد قوى الشرك، ما يعزز دعوة الشاعر الشعب الجزائري المسلم لمقاومة الاستعمار الفرنسي**"[46]، للتغلب عليه بروح العزيمة والصبر وكسر حاجز الخوف والخنوع لدى الشعب الجزائري.

رابعا/ اللغة والإيقاع والحوار في المسرحية:

المجلد: 13 العدد: 01 السنة: 2021 صفحات المقال: 98-128 ISSN :9577-1112 EISSN : 2602-5388

انطلاقا من "**الشعر هو صاحب الحق الوحيد في المسرح**"[47]، لأنه يضيف إليه البيان والسحر، وبأن المسرح هو صاحب الحق الوحيد في الشعر لأنه يمنحه عمق الموقف، فكل فن له سطوته وسلطانه عندما يكون في ميدانه، فذا ابتغينا الجمع والمزج بينها أي بين الرؤية والفن وجب توفر مجموعة من الشروط والضوابط فكل شعر" **ينحو إلى أن يكون دراميا، وكل مسرحية تميل أن تكون شعرية، على أن تكون قوة الشعر في اتساقه مع روح المسرحية**"[48].

لعل ما يلفت النظر في هذه المسرحية من الناحية الفنية هو قيامها على التنويع الإيقاعي، فلم تُكتب على قافية واحدة، ولم يلتزم الشاعر فيها وزنا عروضيا محددا بل نجده ينتقل من قافية إلى أخرى ومن بحر إلى آخر حسب ما يقتضيه السياق الدرامي، وتتطلبه طبيعة الشخصيات، مؤسسا بذلك لشكل فني جديد لم يكن معروفا في الأعمال الأدبية في تلك الفترة، قوامه تفاعل الشعري والمسرحي.

وهذا من التطور الذي جدّ على المسرح الشعري، فاللغة الشعرية في المسرحية تقتضي بطبيعة الحوار المتبادل مرونة لا تحدها القافية في نهاية البيت، وتقطيعا للعبارة لا يتحكم فيه طول الأشطر، إذ يمزج الحوار والأداء المسرحي بين الأشطر والأبيات ويفصلها في وقفات لا تلتزم بالتفعيلات والقوافي، بقدر ما تلتزم بالانفعال والدلالة وتلوين العبارات بألوان اللحظات النفسية المختلفة.

فقد حاول الشاعر استخدام اللغة الشعرية الموزونة في الخطاب المسرحي ضمن ما يندرج في اللغة والحوار من خلال تطويع الأوزان والقوافي والتنويع فيهما، مع محاولة استخدام اللغة الشعرية، غير أن الخصيصة الشعرية كما يقول حسن ثليلالي في الحوار قد طغت على الخصيصة الدرامية، "**فلم يكن الحوار متسقا مع المواقف الدرامية، وطغت عليه الغنائية**"[49]، وهي تعد من أبرز عيوب المسرحية الشعرية، ذلك أن:" **الشاعر الغنائي شاعر لغة قبل كل شيء، والشاعر**

المجلد: 13 العدد: 01 السنة: 2021 صفحات المقال: 98-128 ISSN :9577-1112 EISSN : 2602-5388

المسرحي شاعر مسرح، وهذا يعني وجود اختلافات بين لغة الشعر الغنائي وبين اللغة الشعرية في المسرحية، أو بين اللغة الشعرية في كتاب وبين اللغة الشعرية على الخشبة، فالشاعر الغنائي يفتق مضامين اللغة ويعيد صنعها لتقول ما لم تكن تقوله، ولكن الشاعر في المسرحية نقيض ذلك، فاللعب باللغة خطر على المسرحية، ومقتل المسرحية الشعرية التقليدية في لغتها المنمقة المزخرفة، كما في مسرحيات عزيز أباظة، ولذلك أدرك بعض شعراء المسرحية المعاصرة أن عليهم أن يبحثوا عن لغة مختلفة عن لغة القصيدة الغنائية فالمتفرج في المسرح غير القارئ في الكتاب، وإذا كانت اللغة في القصيدة الغنائية غاية في ذاتها فإنها في المسرحية الشعرية وسيلة لغاية أخرى، ولا يعني هذا أنها نثرية، ففيها من الرشاقة والإيحاء ما في لغة الشعر الغنائي نفسه، ولكن ذلك يعني أنها لغة تتناسب والشخصيات التي تتكلم، وأنها لغة مسرح للفرجة قبل أي شيء آخر"[50].

وانطلاقا مما سبق فإنّ مسرحية (بلال بن رباح) هي من الشعر المسرحي أكثر من كونها من المسرح الشعري. لأنه يكثر فيها الخصائص الشعرية، فيتخلف بذلك عن الحدث في تطوره، وعن إحكام تصوير الشخصيات؛ بل إن هذه الغنائية الشعرية تقف الحدث أحيانا، وتضر بالوحدة العضوية الضرورية والحركة الدرامية في المسرحية، فالغنائية، تمثل قطبا متنافرا مع الدرامية، وإنها تقف على الطرف النقيض منها حين تتنازعان النص المسرحي الشعر؛ بل ربما كانت وسيلة يلجأ إليها الشاعر المسرحي الذي لم يتقن متطلبات فن المسرح . ثم إن الغنائية، في مفهوم النقاد ظاهرة سلبية ينبغي أن يتخلص منها المسرح الشعرى.

إذن فإننا نأخذ على مسرحية (بلال) الصوت الشعري الغنائي الذي يسيح في فضاء خاص به، دون أن يحتمى بالوسائل الدرامية الفاعلة، ودون أن يقترن بأفعال الشخصيات وتطور الحدث، وربما كان سبب ذلك راجعا إلى أن المسرحية –باعتبارها أول عمل درامي للشاعر– قد استحوذت عليها طاقته الشعرية الغنائية الخصية، فوظف هذه الطاقة من أجل التوصيل الدرامي،

المجلد: 13 العدد: 01 السنة: 2021 صفحات المقال: 98-128 ISSN :9577-1112 EISSN : 2602-5388

وبعبارة أخرى نظر محمد العيد إلى المسرح على أنه في خدمة فنه الشعري في المقام الأول، ولم يكن على وعي تام بأن الشعر إنما هو بعض جوانب التوصيل الدرامي، وأن هنالك جوانب أخرى على الشاعر أن يراعيها حينما يخرج من ذاته ليتقمص ذوات شخصيات أخرى هي شخصيات مسرحيته، ولم يضعْ نصب عينيه العرض المسرحي الذي يأتي حافلا بألوان أخرى من المؤثرات الدرامية التي تهدف إلى تأكيد وظيفة المسرح الاجتماعية.

عدا ذلك فإن الشاعر استحضر في مسرحيته أحداث تاريخية مرتبة ترتيبا واقعيا مطابقا للأحداث التاريخية تطورها حتى نهاية المسرحية مستهلا نصه بإعداد المتكأ لرفقة أمية.. وصولا إلى نهاية النص وهو عتق بلال وتخلصه من أمية، إضافة إلى الصراع الصاعد الذي تخلل مشاهد المسرحية، أضفى على النص حوار جيدا وصحيحا.

وقد نجح الشاعر أن يجرى على ألسنة شخصياته حوارا شعريا بديعا وجميلا بلغة متماسكة وصورا موحية وبسيطة وغير معقدة.. لا يمل القارئ أو المشاهد المتابع سماعها، ولا يستشعر حاجة للتوقف عند كلمة ليدقق فى معناها أو استخراج الدلالات منها ليربط الأحداث المتتابعة، وهى سمة تحسب لصالح الشاعر.

تميز النص المسرحي أيضا بالوضوح والبساطة، وضوح على مستوى استخدام الألفاظ؛ استخدم الشاعر ألفاظا واضحة ومألوفة بعيدة عن الغرابة والغموض والذاتية، حتى يفهم الجمهور للوهلة الأولى ما يعرض أمامه، "**فلغة الشعر في المسرح مطالبة بأن تبتعد عن التعبير عن المشاعر الذاتية الخاصة للشاعر وكل وسائل الإيماء الخفي الرحيب**" [51] فيكون الحوار بذلك بلغة عادية سهلة و مألوفة، هذا ما يميز عادة أسلوب و لغة محمد العيد آل خليفة.

خامسا/ الفضاء في المسرحية:

المجلد: 13 العدد: 01 السنة: 2021 صفحات المقال: 98-128 ISSN :9577-1112 EISSN : 2602-5388

أما عن فضاء المسرحّية فإنّها "**اعتمدت على جمالّية كسر الإيهام، Illusion كتقنيّة بريختيّة قامت على إسقاط الحاجز الوهمّي بين المتفّرج واللّعبة المسرحّية ،Le Jeu Théàtral بتكسير الجدار الرابع Le Quatriéme Mur فأصبح المسرح بذلك نشاطا اجتماعّيا يجمع الممثلين بالجمهور، ممّا يمّكن من تنمّية الوعي لدى المشاهد بالمشكلة المعروضة منها عقلي أمامه، وحثّه على التّفكير فيها واتّخاذ موقف ولم يسلم النّص من التّشكيلات السّينيمائيّة الّتي استغّلها "محمد العيد" لخلق جّو المتعة الدّرامّية وتحقيق الفرجة على حساب السكونّية والثّبات الّذي اتّهم به المسرح الشّعرّي، وهذه التّنوعات استفاد منها كثيرا للتّعبير عن الّصراعات الدّاخلّية والخارجّية، حيث أعاد تشكيل الواقع بصّيغها ومعاييرها الّتي تحّقق الكفاية الجمالّية للمتلّقي.**"[52].

وهو بذلك يحاول إلغاء المساحة الفاصلة بين الصالة والخشبة من أجل كسر الإيهام معارضة لمفاهيم المسرح الأرسطي المعتمدة على الإيهام والتخدير.

سادسا/ الشخصيات في المسرحية:

اعتمد الشاعر في وصف وتصوير وتشخيص أبطال مسرحياته على وسائل وطرق عدة، فمرة بالفكر، وأخرى بالمظهر، وتارة بالفعل..الخ، وكان الهدف من ذلك هو زيادة تلاحم عناصر المسرحية فيما بينها.

- **الّتشخيص بالفعل:**

ويتّمثل في "**الأفعال الّتي قامت بها الّشخصّية من خلال سلوكاتها وحركاتها ومواقفها ولأّن جوهر الدارما هو تمثيل فعل ما، فإّن هذا العنصر من أبرز عناصر التّشخيص في المتخيل المسرحي، وعليه لا بّد من توافر صلة معقولة بين الّشخصّية والفعل، لذا فقد بنى المؤّلف شخصياته في المسرحّية بطريقة متكاملة**"[53]، يبرزها المشهد التّالي:

بلال :

المجلد: 13 العدد: 01 السنة: 2021 صفحات المقال: 98-128 ISSN :9577-1112 EISSN : 2602-5388

ويحي من الصبية الحمقى يحرشهم * آباؤهم لمعاداتي وتفتيني

قبلت بالرجم والتعيير محتسبا * ولست أقبل أن أرتد عن ديني[54]

فقد منح الكاتب لشخصياته جملة من التّصرفات تلاءمت وطبائعها عاكسة رغباتها ومشاعرها.

- **التّشخيص بالفكر:**

يتم عبر كشف المؤّلف عن التّشخصّية وأفكارها، ويظهر هذا في موقف "بلال" من "أمّية" الّرافض للعدول عن منهجه من خلال:

أمّية :غويت فثب يا عبد؟

بلال : ما أن ثائب

أمّية : أتأبى وفاقي؟

بلال : لن تراني موافقا[55]

فبلال هنا قد أفصح عن فكره وّما في قلبه ولم يبال بعواقب أمره، وهنا يبرز الايمان القوي الذي يتحدى الإغراء والتعذيب والقسوة.

- **التّشخيص بالمظهر:**

بواسطته نتعرف على الشخصية من خلال مظهرها وبشكلها وقوامها، ومكانتها الاجتماعية وطبيعتها، وهذا ما يظهره قول أميّة:

أمّية: أنا سليل الشرف أمّية بن خلف

نادى كعبة الأدب يؤمه جل العرب

المجلد: 13 العدد: 01 السنة: 2021 صفحات المقال: 98-128 ISSN :9577-1112 EISSN : 2602-5388

سيسمر الرجـال عنـــــدي يا بـلال

فافرش لـهم على العرا ما تنتقي عند الفرا

وبانتشاق الطيب من مرجنا الخصيب

هم رفقتي منذ الصغر وعـدتي عند الغـير

فاخدمهم جميعا وكن لهم مطيعــا[56]

ففي هذا التشخيص نلحظ الوصف المظهري لأمية بن خلف ففيه وصف لملامح ثراءه ونسبه فهو من أسيادها وأشرافها.

لذلك أرى أن الشخصيات قد أخذت حظها من تقديم نفسها كشخصيات معبرة عن الأدوار التي تؤديها، كما حاول المؤلف أن يقنعنا بها خاصة أنها شخصيات تاريخية حاول أن يأتي بها من ليُحاور الماضي مع الحاضر.. وهى فكرة فنية بديعة لكنها كانت تستحق أن يبذل فيها الكاتب جهدا أكثر من ذلك لإقناعنا بذلك ولأنها تعتبر الصراع الدرامي الرئيسي الذي من المفروض أن تتنامى الشخصيات من خلال هذا الحوار أو الصراع.

خاتمة:

بعد هذه الجولة التاريخية والنقدية حول المسرحية الشعرية الجزائرية، وتجربة محمد العيد آل خليفة، فإن البحث قد خرج بجملة من النتائج، نذكر منها:

1. ارتبط وجود الغناء بالانطلاقة الفعلية للمسرح الجزائري، حيث اعتمدت المسرحية على الغناء والطرب، وبلغة شعبية خفيفة قادرة على توصيل الفكرة وأداء الدور، بل وإطراب المتفرج.

المجلد: 13 العدد: 01 السنة: 2021 صفحات المقال: 98-128 ISSN :9577-1112 EISSN : 2602-5388

2. تعد المسرحية "بلال بن رباح" باكورة هذا النوع المسرحي في الجزائر، حيث يرى نقاد كثيرون أنّها أول نموذج للمسرحية الشعرية الناضجة فنيا، كتبها الشاعر "محمد العيد آل خليفة "سنة 1938 واستوحى مادتها من التاريخ الإسلامي.
3. من خلال ما تقدم في هذا العرض حول المسرحية الشعرية في الجزائر نجد أن ما كتب قليلا جدا، لا يعبر إطلاقا عن حاجة المجتمع الجزائري لمثل هذا النوع من المسرح.
4. تميزت مسرحية بلال بخاصيتين متميزتين، الأولى: أن مسرحيته هي نموذج ومثال للصبر والعزيمة والثبات، استمدت موضوعاتها من التاريخ العربي القديم والحديث. والثانية: أن القيم الثورية التي يدعو إليها مسرحه الشعري، يمكن أن تعد امتدادا طبيعيا ومنطقيا لما كان يبحث عنه شعره الغنائي من قيم الحب والعدل، والجمال، والحق، وأنه وجد المسرح بأدواته وإمكاناته الإعلامية، سبيلا إلى نشر ما يدعو إليه وينادي به على نطاق جماهيري أوسع من دائرة قراء الشعر ومتعاطية التي مازالت محدودة في وطننا العربي.
5. مسرحية بلال لجأ فيها محمد العيد آل خليفة إلى الإحالة إلى السياسي في مرآة التاريخ لنقد الوضع الاستعماري الذي تعيشه الجزائر وشعبها.. أي أنه عمد الكاتب إلى توظيف التراثي لخدمة السياسي، فقد سعت المسرحية من خلال اختياره للصحابي الجليل بلال إلى إحياء التاريخ الإسلامي ومآثره الزاخرة بالبطولات، في زمن يسعى فيه الاستعمار إلى قطع صلة الشعب الجزائري المسلم بماضيه الإسلامي المجيد.
6. اعتمد الشاعر على استخدام الرموز بأشكالها المختلفة ومرجعياتها المتنوعة كأفعال قادرة على إطلاق الدلالات المتنوعة، فقد اتخذ الشاعر محمد العيد آل خليفة من شخصية (بلال) قناعا ورمزا للتعبير عن ثبات الذات الجزائرية المتمسكة بدينها الطامحة إلى الحرية الانعتاق من العبودية.
7. من خلال المسرحية أيضا قام الشاعر بدعوة الشعب الجزائري من خلال صبر (بلال) وثباته على مبدئه، إلى التمسك بشخصيته وهويته وعلى رأسها دينه الإسلامي الحنيف في مواجهة سياسة التنصير والاجتثاث التي ينتهجها الاستعمار الفرنسي في حقه.

المجلد: 13 العدد: 01 السنة: 2021 صفحات المقال: 98-128 ISSN :9577-1112 EISSN : 2602-5388

8. كشفت القراءة التحليلية لنص (بلال) أنّ الشاعر كان واعياً بطريقة ملفته للنظر لأهمية البعد السياسي والاجتماعي الذي يمكن أن بشكل أساساً لأي تغير ممكن وخاصة فيما يتعلق بالموقف من الاستعمار وسياساته.
9. استخدام الشاعر العبارات والجمل المنغمة بالدلالات بشكل كبير خلال النص.
10. لجأ الشاعر بشكل متكرر وإيجابي الى مخاطبة عقل الشعب الجزائري عبر استخدام الجمل والإشارات الذي يعتمد فهمها على التأويل والتفسير والشرح والإيحاء.

الإحالات (المصادر والمراجع):

[1] شيحة عبد الحميد، الغنائية والدرامية في المسرح الشعري عند فاروق جويدة، مجلة كلية الآداب، دامعة المنصورة، العدد 23، أغسطس 1998، ص 9- عشرة.

[2] ماري إلياس وحنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، ط1، 1997 ص 281.

[3] الموسى خليل، المسرحية في الأدب العربي الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1997، ص 3.

[4] الحجاجي أحمد شمس الدين، المسرحية الشعرية في الأدب العرب الحديث، كتاب الهلال، ع 532 أكتوبر، 1995، ص 51.

[5] فرحان بلبل، مراجعات في المسرح العربي منذ النشأة إلى اليوم، منشورات اتحاد كتاب العرب، 2001، ص 19.

[6] الطالب عمر محمد، ملامح المسرحية العربية الإسلامية، منشورات دار الآفاق الجديدة، المغرب، ط1، 1987 ص- 161

[7] محمد حمو حورية، تأصيل المسرح العربي بين النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد كتاب العرب، 1999، ص 80.

[8] جلاوجي عز الدين، بنية المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في النقد المسرحي والدراماتورجيا، جامعة المسيلة، ص 14.

[9] ينظر: جلاوجي عز الدين، مرجع سابق، ص 17 و18 وما بعدها بتصرف يسير.

[10] هيكل أحمد، الأدب القصصي والمسرحي في مصر، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط4، 1984، ص 303

[11] الحجاجي أحمد شمس الدين، المسرحية الشعرية في الأدب العربي الحديث، ص 205.

المجلد: 13 العدد: 01 السنة: 2021 صفحات المقال: 98-128 ISSN :9577-1112 EISSN : 2602-5388

[12] جلاوجي عز الدين، بنية المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، ص 19.

[13] المرجع نفسه، ص 19

[14] الموسى خليل، المسرحية في الأدب العربي الحديث، ص 86

[15] المرجع نفسه، ص 86.

[16] عبد المحسن وصال عباس، التحليل السيميائي لنص من المسرح الشعري، خزعل الماجدي أنموذجا، مجلة جامعة بابل للعلوم الإنسانية، المجلد 26، العدد 4، 2017، ص 321-322.

[17] المنيعي حسن، المسرح المغربي (من التأسيس إلى صناعة الفرجة)، دار الأمان للنشر والتوزيع، الرباط، ط2، 2002، ص- 12

[18] المرجع نفسه، 322.

[19] الموسى خليل، المسرحية في الأدب العربي الحديث، ص 78.

[20] المرجع نفسه، ص 78- 79

[21] المرجع نفسه، ص 66.

[22] صبيان نصر الدين، ظهور الحركة المسرحية في الجزائر بين التأثير الأجنبي الفرنسي والتأثير العرب الشرقي"، مجلة الكاتب العرب، العدد13 سوريا ، 1985، ص 99.

[23] صبيان نصر الدين، ظهور الحركة المسرحية في الجزائر بين التأثير الأجنبي الفرنسي والتأثير العربي الشرقي، مجلة الكاتب العربي، العدد13 سوريا 1985. ص 99.

[24] دانينوس أبراهام، نزهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة طرياق في العراق، تحقيق و تقديم: مخلوف بوكروح، الصندوق الوطني لترقية الفنون والآداب، وزارة الثقافة، الجزائر، د ط، 2002. ص 25

[25] بيوض أحمد، المسرح الجزائري نشأته و تطوره ،1926-1989 ، منشورات التبيين، الجاحظية الجزائر، د ط، 1998، ص 16.

[26] بوكروح مخلوف، المسرح الجزائري في رحلة البحث عن مؤلف، مجلة الأقلام، وزارة الثقافة والإعلام، دار الجاحظ، بغداد، العراق، العدد 06 آذار، السنة الخامسة عشرة، ، 1980، ص 167.

[27] مرتاض عبد المالك، خصائص الخطاب في رواية الثلاثة، مجلة الثقافة، الجزائر، ص 237.

[28] حمدي أحمد، الأعمال الشعرية غير الكاملة، وزارة الثقافة، الجزائر،2007، ص11.

[29] جلاوجي عز الدين، بنية المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، ص 27.

[30] لمباركية صالح، المسرح في الجزائر دراسة موضوعاتية وفنية، دار الهدى، عين مليلة-الجزائر، ص 31.

[31] تليلاني أحسن، توظيف التراث في المسرح الجزائري، رسالة دكتوراه، إشراف: محمد العيد تاورتة، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة منتوري، قسنطينة، 2009م- 2010م، ص 99.

المجلد: 13 العدد: 01 السنة: 2021 صفحات المقال: 98-128 ISSN :9577-1112 EISSN : 2602-5388

[32] الركيبي عبد الله، تطور النثر الجزائري الحديث، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 2009، ص 259 – 260.

[33] المرجع نفسه، ص260.

[34] عمرون نور الدين، المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000 شركة بانتيت باتنة ط1، 2006 الجزائر ص 123

[35] الركيبي عبد الله، تطور النثر الجزائري الحديث، ص 260

[36] ثليلاني حسن، توظيف البعد الديني في المسرح الجزائري، مجلة العلوم الإنسانية، عدد 32 ديسمبر، 2009، المجلد ب، ص 174

[37] ثليلاني حسن، توظيف البعد الديني في المسرح الجزائري، ص 179.

[38] لمباركية صالح، المسرح في الجزائر دراسة موضوعية فنية، دار الهدى عين مليلة الجزائر، ط1، 2009 ص 31.

[39] ثليلاني حسن، توظيف البعد الديني في المسرح الجزائري، ص 179.

[40] عمرون نور الدين، المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000 ، ص 124.

[41] المرجع نفسه، ص 178.

[42] ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، ص 289.

[43] المرجع نفسه، ص 200

[44] آل خليفة محمد العيد، بلال بن رباح محمد العيد آل خليفة، سلسلة في الأدب الجزائري الحديث، خرفي، صالح، م ، و، ك ،الجزائر، ص 158-159.

[45] ميراث العيد، أدب المسرحية العربية في الجزائر، رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة القاهرة، سنة 1988، ص 104 – 105.

[46] ثليلاني حسن، توظيف البعد الديني في المسرح الجزائري، ص 180

[47] عبد الصبور، صلاح، ديوان صلاح عبد الصبور، المجلد الثالث، دار العودة. بيروت، 1977، ص 211.

[48] غنيمي هلال محمد، في النقد المسرحي، دار العودة، بيروت- لبنان 1975، ص 51.

[49] ثليلاني حسن، توظيف البعد الديني في المسرح الجزائري، ص 186.

[50] الموسى خليل، المسرحية الشعرية المعاصرة » مجلة الثقافة، العدد31 السلسلة الثانية جويلية، 2007، ص 105.

[51] على عشري زايد، لغة الشعر المسرحي- مقال عن كتاب ندرة الشعر المسرحي-مجموعة كتاب-ج1 مؤسسة يماني للثقافة الخيرية -فيفري 200- ص 104.

المجلد: 13 العدد: 01 السنة: 2021 صفحات المقال: 98-128 ISSN :9577-1112 EISSN : 2602-5388

[52] قسيس صالح، جماليات النّص المسرحّي الجزائري وآليات تلقيه مسرحية بلال بن رباح لمحمد العيد آل خليفة أنموذجا ، مجلة الآداب واللغات، العدد 8، 2018، جامعة البرج الجزائر، ص 39.

[53] قسيس صالح، جماليات النّص المسرحّي الجزائري وآليات تلقيه مسرحية بلال بن رباح لمحمد العيد آل خليفة أنموذجا ، ص 40.

[54] خرفي صالح، محمد العيد آل خليفة، ص 164.

[55] خرفي صالح، محمد العيد آل خليفة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط1، 1986، ص 158.

[56] خرفي صالح، محمد العيد آل خليفة، ص 153