مجلة المفكر
EISSN 2661-7498
ISSN :2543-3830

المجلد 5 / العـدد: 2 (2021)، ص 425– 442

المسرح الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية: بين الأسطرة والتثوير

Algerian theater written in French: between myth and revolution

د. يمينة تابتي (Tabti Yamina)

جامعة عبد الرحمن ميرة– بجاية (University of Bejaia)

المؤلف المرسل: د. يمينة تابتي (Tabti yamina) الإيميل: khalfi.yamina@yahoo.com

تاريخ الاستلام: 06 /2021/08 تاريخ القبول: 23 /2021/09

الملخص: يعكس المسرح توجها مزدوجا نحو المضامين الواقعية والأسطورية معا، وهو يستهدف التثوير عن طريق الأسطرة، ويكرس بذلك مسرحا احتفاليا، يحتفي بالواقعي أكثر مما يحتفي بالأسطوري، وهذا ما سنحاول اثباته من خلال تناول نماذج مسرحية جزائرية مكتوبة باللغة الفرنسية، خاصة تجارب كاتب ياسين ومحمد ديب.

الكلمات المفتاحية: المسرح– الاحتفالية– الأسطرة– الواقعية– دائرة الانتقام– خطيبة الربيع

Abstract: *The theater reflects a double tendency towards real and mythological contents, and it aims to revolutionize through myth, and thus devotes a festive theater, but it celebrates the real more than it celebrates the mythical, and that is what we will try to prove by dealing with Algerian theater models written in French, in particular the experiences of kateb Yassin and Mohamed Dib.*

***Key words**: Theater - Ceremony - Myth - Realism - Circle of Reprisal - The Spring Bride*

1. مقدمة:

تستهدف هذه الدراسة تناول التجاذب في المسرح الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية بين المضامين الواقعية والأسطورية، لهذا سيتم التوقف على بعض النماذج المسرحية التي استطاعت أن تتناول الواقع كهدف، بينما تستحضر في نسقها المضمر رموزا تراثية تحيلنا إلى نصوص ثقافية تمثل اللاشعور الجمعي، الذي يستحضره كتاب المسرح بدرجات متفاوتة من الوعي، بغرض منح نصوصهم هوية ثقافية ينتمون إليها اجتماعيا وثقافيا، وقد تعمدنا تناول هذا من خلال نصوص مكتوبة باللغة الفرنسية، نظرا لما يثار من إشكاليات حول هويتها، لكن الهدف من هذا ليس مجرد إعادة إثارة سجال الهوية الذي أثير كثيرا، بقدر ما سيكون محاولة إثبات عملي لأصالة هذا المسرح، وتجذر مضامينه في الوجدان الثقافي للأمة، رغم اعتماده على لغة مستعارة، إلا أنه لم يفقد أبدا هويته الثقافية. وهذا ما سنحاول إثباته عبر قراءة لنماذج مسرحية لكاتب ياسين، خاصة ثلاثيته المسرحية "**دائرة الانتقام**"، باعتباره أبرز من برع في هذا المجال، كما سنسلط الضوء على نموذج مسرحي ظل منسيا لفترة طويلة، بسبب أنه يكاد يكون النص الوحيد لمؤلفه محمد ديب، الذي عرف في الرواية أكثر من المسرح، وهذا من خلال مسرحيته "**خطيبة الربيع**" (**Fiancée du printemps**)، والتي يعود فضل إخراجها إلى النور للباحث مريزق قطارة، الذي اكتشف مخطوطها ونقلها إلى اللغة العربية، وقدم لها ونشر ترجمتها في مجلة الثقافة، الصادرة عن وزارة الثقافة الجزائرية، سنة 2008.

يفترض بأن هذا النص المسرحي ظل محافظا على هويته لأنه يبدو موغلا في خصوصياته المحلية، فهو من ناحية يتناول مضمونا واقعيا، يعبر عن واقع اجتماعي يناسب طبيعة المجتمع الريفي، ومن ناحية أخرى يبدو متأصلا في التراث الأمازيغي، من خلال استحضاره الضمني لإحدى أساطيره المعروفة، وهو توظيف نقدي تثويري، يستهدف أولا نقل الواقع وتثوير المتلقي/ المشاهد، اتجاه معتقد ثقافي سائد في وجدان المجتمع الجزائري، وانطلاقا من هذا فإنه يكتسب هويته المحلية، التي يتناولها المؤلف بصفاء، كدأب

معظم النصوص المسرحية الجزائرية، سواء المكتوبة باللغة الفرنسية أو باللغة العربية أو بالعامية، حيث تشترك هذه النصوص في استعادتها للتراث رغم اختلافها في لغة التعبير.

انطلاقا من هذا نطرح التساؤل الآتي: **– كيف استطاع المسرح الجزائري باللغة الفرنسية أن يوظف بعض المضامين الأسطورية دون أن يفقد بعده الواقعي التثويري، مع المحافظة على هويته الثقافية، وأن لامس الجوهر الإنساني، رغم اعتماده على لغة مستعارة، وعلى شكل مسرحي غيري؟**

2. المسرح الجزائري المكتوب بالفرنسية:

يرجع السبب الرئيسي لظهور المسرح المكتوب باللغة الفرنسية للاستعمار الفرنسي، الذي فرض لغته وثقافته في مستعمراته، وقد أولى الفرنسيون مكانة فريدة للمسرح، وبرعوا فيه وتركوا بصمتهم الخاصة عليه في مختلف العصور الأدبية، ابتداء من المسرح الكلاسيكي ووصولا إلى الاتجاهات المعاصرة كالوجودية والمسرح الجديد، بيد أن الرغبة لم تكن لديهم لنقل شغفهم بالمسرح إلى مستعمراتهم، لإدراكهم بخطورة هذا الفن ودوره في نشر الوعي، الذي قد يهدد وجودهم الاستعماري، لكن بعض النخب الجزائرية المفرنسة تأثرت به فاستعارت الشكل المسرحي الغربي، وقلدت تقنية النوع المسرحي، ذلك لأن جمهور المسرح الفرنسي كان يضم فئة جزائرية مثقفة بالفرنسية، ومن هنا فإن تأثير المسرح الفرنسي في المسرح الجزائري كان على مستوى الشكل فقط، الذي اتخذوه كوسيلة للتعبير عن قضاياهم، بينما كان مضمون الأعمال المسرحية جزائريا بحتا، ابتداء من اللغة المستعملة وهي اللغة العربية، إذ لم يسبق للمسرح الجزائري أن قدم عرضا مسرحيا باللغة الفرنسية، حسب **مخلوف بوكروح**.[1] كما يورد **أحمد يوسف** في كتابه: «**يتم النص: الجينالوجيا الضائعة**»، جدولا إحصائيا لمجموع المسرحيات الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية، أحصى فيه أقل من ثلاثين مسرحية فقط كتبت في الفترة الزمنية الممتدة من سنة 1945 إلى سنة 1978، وقد نقل هذه الإحصائيات من دراسة **لجون ديجو**(***Jean Dejeux***) عنوانها: « ***Situation de la littérature Magrébine de langue française***».[2] ويبدو أن هذا العدد قليل

مقارنة بالفترة الطويلة التي قضاها الاستعمار الفرنسي في الجزائر، بما لا يدع مجالا للشك بأن الاستعمار احتكر المسرح لنفسه، وضيق على الأهالي في هذا المجال.

لكن يمكننا أن نحصي بعض النصوص المسرحية المكتوبة باللغة الفرنسية، سواء في السنوات الأخيرة من الفترة الاستعمارية أو في بدايات الاستقلال، حيث يمكن أن نذكر بعض الأعمال المسرحية، التي تحمل مضامين ثورية تحريضية، مثل مسرحية **الجثة المطوقة لكاتب ياسين**، التي دعت إلى الثورة ضد الهيمنة الاستعمارية، خاصة بعد الأحداث التي وقعت في مظاهرات 8ماي 1945، وهي تبرز ثنائية حب المرأة وحب الثورة، التي تستحضر دائما في نصوص **ياسين**[3].

وفي السياق نفسه يمكن إحصاء أعمال أخرى تدخل ضمن أدب المقاومة ونصرة الثورة التحريرية الجزائرية، والتي ظهرت أثناء الثورة، مثل مسرحية الكاتب **حسين زاهر** (1935) النضالية، وعنوانها: **أصوات في القصبة** (***Des voix dans la Casbah***) 1960، ومسرحية: **الزلزال** (***Le séisme***) 1962، **لهنري كريا**، الذي استحضر في مسرحيته التاريخ القديم عبر تقديمه للبطل يوغرطة في العصر الروماني، ورمز بمقاومته للرومان للثورة الجزائرية التي شبهها ووصفها بالزلزال الذي هز أركان الاستعمار. كما يمكن الإشارة إلى مسرحيات **محمد بودية** (1932-1973) الثورية، خاصة في مسرحيتيه: **ميلاد** (***Naissances***) **والزيتونة** (***L'olivier***) (**1962**)، وهو ينقل فيها مشاهد من الحياة اليومية للأسر الجزائرية وتضحياتها الجسام أثناء الثورة التحريرية.[4] أما المسرح النسوي فقد مثلته الكاتبة الروائية **آسيا جبار** (1936-2015) بمسرحية عنوانها: **الفجر الأحمر** (***Rouge l'aube***)، (1960)، وهي مسرحية فريدة في المسرح النسوي لهذه المرحلة، نشرت سنة 1969، وشاركت بها في مهرجان المسرح الإفريقي في السنة نفسها.[5]

يمكن أن نحصي أيضا أعمالا باللغة الفرنسية بعد الاستقلال، مثل أعمال **نور الدين عبة**، التي كرسها للقضية الفلسطينية، فقد ألف خمس مسرحيات، ابتداء من سنة 1970، تتناول جميعها القضية الفلسطينية، نذكر منها: **العام الأخير في القدس** (***Montjoie Palestine ! ou L'an***

مجلة المفكر
EISSN 2661-7498
ISSN :2543-3830
المجلد 5 / العـدد: 2 (2021)، ص 425– 442

dernier à Jérusalem)، **الفجر في القدس** (***L'aube à Jérusalem***)(**1979**)، **استراحة المهرجين** (***La recréation des clowns***)،(**1982**). كما ألف **مولود معمري** بعض المسرحيات، نذكر منها: **مدينة الشمس** (***La cité du soleil***) (1987)[6] .

تستعير هذه التجارب إلى جانب اللغة، القوالب الفنية والشكل الدرامي للمسرحية من التجارب الغربية السباقة إلى هذا الفن، وهذا لا يعيبها لأن استعارة الشكل الدرامي كان ضروريا في التجارب الأولى، لأن الشكل هو الذي يضفي الطابع المسرحي على النصوص، لأنه القادر على بناء المضامين بناء دراميا، يميزها عن بقية الأنواع الأدبية وعن الأشكال الشبيهة، أما استعارة لغة المستعمر فقد كان أمرا محتما، لاقتصار التعليم بهذه اللغة، مقابل التضييق على اللغات المحلية، فكان لزاما على المبدعين كتابة إبداعهم بهذه اللغة التي لم يتح لهم تعلم غيرها، رغم حساسيتهم من كل ما هو متعلق بالمستعمر، لغة أو ثقافة.

3. المسرح وعقدة اللغة:

شكلت لغة الإبداع الأدبي إشكالية عويصة للمؤلفين والمتلقين معا، كما طرحت إشكالية حول هوية النص، وهي تطرح بشكل مضاعف في المسرح، حيث لا يكتفى فيه بالنص، فمن شروطه الأساسية العرض والتشخيص على الركح، حيث تتم المواجهة مباشرة بين الممثلين مع الجمهور، لهذا وجب مخاطبة الجمهور باللغة التي يفهمها، والتي لا تعيق العملية التواصلية بين أطرافها، لهذا نظر للأدب المكتوب باللغة الأجنبية بارتياب من طرف المتلقي، وبتراجع من طرف المبدع، ونتيجة لهذا نظر إلى الفرنسية بوصفها لغة إبداع بتحسس، وهي حساسية نستشفها من موقف المبدعين من اللغة الفرنسية، ابتداء من أبوليوس الذي شكا من تعثره في لغة اللاتين، رغم أنه أتقنها،[7] ووصولا إلى مالك حداد الذي كانت الفرنسية بمثابة المنفى له، لهذا اختار أن يصمت بدءا من سنة 1961، لأنه فضل الصمت على التعبير بلغة أجنبية وبلده مستقل[8]. أما جان عمروش فيرى أن للمبدع الحق في الانتفاع بلغة المستعمر، لكن دون حق ملكيتها

الشرعية، ولن يكون وريثا لها، ولكن سارق النار.[9] وهو موقف مشابه لموقف كاتب ياسين، حيث كانت الفرنسية غنيمة حرب بالنسبة إليه، رغم أنه سرعان ما استبدلها بالعامية في عروضه المسرحية.

وبالتالي فقد تحدد موقف المبدعين باللغة الفرنسية منها، بشكل يتماهى مع موقف الجمهور المتلقي، وعبروا بوضوح عن مواقفهم إزاءها، فهي منفى واغتراب لمالك حداد، بينما هي غنيمة حرب لياسين وعثرة لأبوليوس، ولم تكن أبدا هوية لهم، بل نظر إلى الفرنسية وجهة نظر نفعية، على أساس أنها مجرد غنيمة حرب ومجرد وسيلة تعبيرية كانت متاحة دون غيرها.

4. مسرح كاتب ياسين: من الفرنسية إلى العامية:

يعد **كاتب ياسين** (1932-1989) أبرز مؤسسي المسرح المكتوب باللغة الفرنسية، مثلما أسس للرواية بـــ: "**نجمة**"، فبعد عودته إلى الجزائر سنة 1978 من رحلات طويلة وعديدة، أسس فرقته المسرحية الخاصة، وعين سنة 1978 مديرا للمسرح الجهوي لسيدي بلعباس، وهذا ما ساعده كثيرا في نقل تجربته المسرحية من النصوص المكتوبة بالفرنسية إلى العروض التمثيلية بالعامية الجزائرية.

جمعت مسرحيات ياسين الثلاثة الأولى في مجلد عنوانه: **دائرة الانتقام** (***Le cercle des représailles***) *(1959)*، ويتكون المجلد من مسرحية: **الجثة المطوقة**[10] (***Le cadavre encerclé***)، وكذلك مسرحيات: **الأجداد يزدادون ضراوة** (***Les ancêtres redoublent de férocité***)، **مسحوق الذكاء** (***La poudre d'intelligence***)، ورغم ما يبدو في هذه المسرحيات الثلاثة من اختلاف فيما بينها بناء ومضمونا، إلا أنها ترتبط عن طريق شخصياتها وموضوعاتها برواية **نجمة**، وهذا يبدو خاصة في معالجتها للقضايا السياسية بطريقة نقدية تدميرية أكثر وضوحا، مع الاحتفاظ برمزية نجمة والشخصيات الأخرى. وتبدو مسرحية: **الجثة المطوقة**، التي تتناول أحداث 8 ماي 1945 الدموية، وتفضح بوضوح النظام الكولونيالي، قريبة جدا من مآسي شكسبير التاريخية، حيث يواجه الأبطال: نجمة، الأخضر، مصطفى، مارغريت، متطلبات بطولة لا تتوافق

مع تطلعاتهم وطموحاتهم، وهذا ما يفتضح من خلال مناجاتهم (مونولوجاتهم). وتبدو هذه الشخصيات رمزية، حيث نجدها تتكرر في رواية **نجمة**، كما تتكرر في معظم إنتاجه المسرحي[11].

أما مسرحية: **مسحوق الذكاء** أو **سحابة الدخان** (**Nuage de fumée**)[12]، فهي تدخل ضمن المسرح الكوميدي، لكنها لا تخلو من النقد السياسي، اعتمد فيها على ثراء المتخيل الشعبي، وما يقدمه من إمكانيات تعبيرية صريحة أو رمزية، وقدم فيها شخصية محورية تمثلت في البطل الشعبي المعروف جحا. وهي لا تبرز الصراع بين المستعِمر والمستعَمر، وإنما تتناول الصراع بين الأهالي أنفسهم، ويسخر فيها **ياسين** من فساد المجتمع الإقطاعي التقليدي، كما يسخر من الجلادين والخونة والبوليس، وفي المقابل يمجد البطولات الشعبية[13].

ولم تخل المسرحية رغم طابعها الكوميدي من علاقة بنجمة، ولم تقطع صلتها عن بقية نتاجه المسرحي، وحملت طابعا ثوريا تماما مثل معظم أدب كاتب ياسين، وتشخيصها لواقع يعم فيه الفساد والخيانة إلا إنذار بثورة قادمة، وأكدت في نهايتها ارتباطها بالحلقة التراجيدية عن طريق تدخل **علي بن لخضر ونجمة**، اليتيم المتشرد الذي سرعان ما ينخرط جنديا في الجيش الشعبي، وتنتهي المسرحية بدرس يقدمه علي لملك المغرب، وينتقد موقفه المخزي من ثورة الأمير عبد القادر ومن الثورة التحريرية، وخياناته المتكررة بسبب ولائه لفرنسا، والتي كانت أحد أسباب في فشل ثورة الأمير عبد القادر، وهي الأحداث نفسها التي بدأها في الجثة المطوقة وسيعود إليها في مسرحية **الأجداد يزدادون ضراوة**[14]. وبالتالي تتكرر **نجمة** في مسرحية: **الأجداد يزدادون ضراوة**، بل تعد استحضارا صريحا للرواية، بما تقدمه من رمزية وتصوير للشخصية الوطنية التي تنبعث من جديد، لكنها تبدو في صراع ومقاومة مزدوجة للمستعمر وللأسلاف، وهو صراع يبدو أبديا مفتوحا إلى ما لا نهاية.[15] وهي كذلك استمرار لمسرحية الجثة المطوقة سواء على مستوى الزمن أو الموضوع، فهي تبرز مرحلة للاحقة لأحداث 8ماي 1945، وهي مرحلة الثورة التحريرية. ودليل ترابط هذه المسرحيات الثلاثة هو أن مجلدا واحدا قد ضمها معا، وكثيرا ما عبر

ياسين عن توقه في أن يرى المسرحيات الثلاثة تعرض متتابعة في عرض واحد. أما تعلقها برواية نجمة وبالأحرى بقصيدته الأولى فقد عبر عنه بقوله: « أنا مؤلف كتاب واحد، في الأصل كان قصيدة، ثم تحولت القصيدة إلى روايات ومسرحيات»[16].

أصدر **كاتب ياسين** في سنة 1970 مسرحية أخرى هي: **الرجل صاحب نعل المطاط**(***L'homme aux sandales de caoutchouc***)[17]، وفيها يرسخ الطابع الثوري والسياسي لمسرحه مانحا إياه بعدا انسانيا، يبدو أنه مستلهم من المسرح الملحمي (الثوري، التحريضي) لبريخت، الذي أبدع مسرحا ينطوي على تعاليم سياسية، تهدف إلى تثوير أفكارنا وعاداتنا بالاعتماد على التعبير الدرامي.[18]

تحول ياسين بدءا من هذه المسرحية إلى اللغة العامية، حيث أدرك أنها اللغة الوحيدة القادرة على إحداث التفاعل مع جمهور المسرح، وليست الفرنسية التي عدها مجرد غنيمة حرب، أو العربية الفصحى التي تبدو عاجزة عن التعبير بعمق عن المجتمع الجزائري، ولهذا تحول **كاتب ياسين** إلى تقديم مسرحياته بالعامية، وهي اللغة التي ألف وقدم بها مسرحياته اللاحقة: **محمد خذ حقيبتك، حرب الألفي سنة، وفلسطين المخدوعة**، والتي لاقت نجاحا باهرا بلغتها القريبة والمألوفة من طرف الجمهور، وبالإضافة إلى موضوعاتها السياسية الثورية التوثيقية، مع المحافظة على الطابع الفكاهي الشعبي الساخر الذي يستقطب الجمهور، كما اعتمد فيها ياسين على فكرة الارتجال،[19] أي تشجيع الممثلين والمخرج على الارتجال أثناء العروض، انطلاقا من فكرة أن النص المسرحي لا يمكن أن يكون منتهيا ومتكاملا، ولابد أن يكتمل في العروض وعلى خشبة المسرح، عن طريق ارتجال الممثلين والمخرج بالخروج عن النص كلما تطلب الإبداع ذلك، لهذا لم تثبت هذه المسرحيات على شكل أو نص واحد، والنص المكتوب كان يحور من عرض لآخر، ونفى **ياسين** من خلال الارتجال فكرة نهائية النص المسرحي وخضوعه أكثر لمتغيرات العرض التي يفرضها الممثل أو المخرج بالارتجال أكثر من خضوعه للكتابة المنتهية الثابتة على نص واحد، وفكرة الارتجال لا تعنى بالمكتوب، بقدر ما تعنى وترتبط بالشفوية التي تميز النصوص التراثية، وحيث يكون المداح

مجلة المفكر
EISSN 2661-7498
ISSN :2543-3830
المجلد 5 / العـدد: 2 (2021)، ص 425– 442

أو الحكواتي أو المنشد هو المتحكم في عملية الحكي، فيخضع الحكاية لمجموعة من التغييرات من عرض لآخر، وهي تغييرات تضفي عناصر جديدة على الحكاية، وبانتقالها من مداح لآخر تعرف عدة تحولات، وهو نفس ما قام به **كاتب ياسين** في المسرح بتشجيعه على الارتجال والخروج عن النص كلما اقتضت ضرورات التلقي ذلك، وتصبح المسرحية نتاجا شفويا للمخيال الجمعي.

استطاع **ياسين** بمسرحه تكريس مسرح ثوري فعلي، قائم على ارتجال العروض واخضاعها للعروض الجماعية، والتوجه إلى مخاطبة الجمهور باللغة العامية التي يفهمها، وهي قادرة على حمل الشحنة الثقافية للمجتمع، والتي تعجز الفرنسية والفصحى عن نقلها، وبالتالي استطاع **ياسين** تجاوز عقدة المسرح الذهني والرمزي التي وقع فيها توفيق الحكيم، حيث لم تنجح عروض مسرحياته الذهنية، وبقيت في مستوى التلقي القرائي، لأنه لم يستطع التنازل عن اللغة الفصحى كوسيلة تعبير في مسرحياته، بينما استطاع **ياسين** ذلك عندما تحول إلى الكتابة مع ارتجال العروض بالعامية، دون أن يتخلى عن طبيعة مسرحياته الرمزية، لكن دون مبالغة في المضامين الرمزية كحال رواية **نجمة**، وجاءت المضامين الرمزية مسايرة للمضامين الثورية لمسرحياته.

5. المضمون الأسطوري والواقعي في مسرح محمد ديب:

يعد **محمد ديب** (1920-2003) من أعلام الأدب الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية، عرف في مجال الرواية أكثر، إلا أنه من بين الذين كتبوا مسرحيات باللغة الفرنسية، ومن بين مؤلفاته المعروفة مسرحية: **ألف تحية لصعلوكة** (***Mille houra pour une gueuse***)، وهي مقتبسة من رواية: **رقص الملك** (***la danse de roi***) للمؤلف نفسه، نشرت سنة 1978،أما المسرحية فقد نشرت سنة 1968، وعرضت سنة 1977 في مهرجان أفينيون، كما عرضتها فرقة القلعة سنة 1980.[20] واستطاع ديب أن يدمج بين المظهر الفني الجمالي الذي يتطلبه المسرح مع المتخيل الشعبي، لهذا أبدى ميلا نحو مسرحة التراث الشعبي والاستفادة من مظاهره الثرية، فمزج بين التقنيات المسرحية الحديثة

مع التقاليد الشعبية القديمة، وهذا ما يميز المسرح عموما، والمسرح المكتوب باللغة الفرنسية خصوصا، حيث أن فعل تأصيل التقاليد المسرحية في البيئة الجزائرية، لم يمنع اطلاقا الانفتاح على مختلف الممارسات المسرحية العالمية.

يبدو أن مسرحية: **ألف تحية لصعلوكة** لم تكن النص المسرحي الوحيد **لمحمد ديب**، حيث تم اكتشاف مخطوط مسرحية ثانية للمؤلف هي مسرحية: **خطيبة الربيع** التي شارك بها في الدورة الرابعة عشر لمسابقة المسرح الإفريقي سنة 1985، والمسرحية تعود إلى سنة 1963، وهي في الأصل سيناريو فيلم كتبه **محمد ديب**، واعتزم إخراجه في إنتاج فرنسي- مغربي، لكن الفيلم لم ينتج أبدا، والنص لم يعرض على الخشبة أبدا، كما أنه لم ينشر في حياته، وقد نشر لأول مرة سنة 2008 في مجلة الثقافة، بعد أن تولى ترجمته وتقديمه الباحث مريزق قطارة.[21]

تميل المسرحية من ناحية الشكل إلى النوع التراجيدي الذي يوحي به بناؤها الدرامي، أو من ناحية مضمونها الأسطوري، التراثي، ذلك أن موضوعها مستلهم صراحة من التراث الأسطوري، ويرمز الحدث المسرحي إلى الطقوس الاحتفالية بعروس المطر، أي ما يسمى بـ: **ثيسليث ونزار** أو **أغونجه** في التقاليد الأمازيغية، وهو طقس احتفالي يقام في شمال إفريقيا، بعد فترات القحط والجفاف بهدف استدرار الغيث، يمكن أن يكون مرتبطا بالطقوس الاحتفالية التي كانت تقام لديونيسيوس إله الخصب عند الإغريق، الذي يضاهيه آنزار في حوض البحر الأبيض المتوسط الجنوبي، ما يجعل هذه المسرحية تعود إلى الأصول الإغريقية، حيث تطورت الدراما بنوعيها التراجيدي والكوميدي بطقوس موت إله الخصب ديونيسوس أو بعثه، لكن وفقا للتقاليد التراثية المغاربية التي تستبدل ديونيسوس بآنزار، حيث تقيم له الاحتفاليات، وتقدم له القرابين متمثلة في **ثيسليث** أو العروس أي الفتاة العذراء، قصد إحلال الخصب.

ورغم أن هذا الجانب الأسطوري من المسرحية يشكل نسقها المضمر ، وراء بنية تبدو واقعية صرفة، إلا أنه يمثل المنطلق الأساسي للمسرحية، التي تتناول نقدا ضمنيا لهذا المعتقد السائد في المجتمع، وهو منطلق التثوير في هذه المسرحية، التي بدت محتفية أكثر باحتفالية واقعية ثورية هو هدف المسرحية.

تستهل مسرحية: **خطيبة الربيع** بوضع القرية غير المستقر جراء جفاف طال أمده وأصبح يهدد الحياة في قرية أمازيغية، فتتفق الجماعة أو ثاجمعت، صاحبة الكلمة والسلطة المطلقة في القرى على ضرورة عقد قران **عمور**، الشاب الذي غاب عن القرية طويلا ثم عاد إليها، من الفتاة **صافية** التي تمثل خطيبة الربيع، أي القربان المقدم لآنزار في شكل عروس عذراء، لكن عمور يرفض هذه الزيجة المفروضة عليه، ويضطر للهرب من القرية مع الفتاة **عتو** التي أحبها واختارها زوجا له، ليستقر به المقام في مدينة بعيدة بعد معاناة شديدة، لكنه يبقى ملاحقا من طرف موفد ثاجمعت **الصادق الأمين** لاقتفاء أثره وقتله، وتنتهي المسرحية نهاية مأساوية بمقتل **الصادق** على يد **عمور**، واضطرار سكان القرية للرحيل منها بعدما أصابتها لعنة الجفاف، بسبب رفض **عمور** الامتثال لرغبة الجماعة بالارتباط بعروسه المختارة **صافية** لتفادي الجفاف في القرية.

لقد أتاح لنا البحث في المنتوج المسرحي المغاربي رصد تشابه ملفت بين مسرحية **خطيبة الربيع** لديب ومسرحية المغربي **الطاهر بن جلون** الموسومة بـ: **خطيبة الماء** (**La fiance de l'eau**)،[22] والتشابه كما يبدو أولا كان بين العنوانين، وكذلك كانت المضامين متقاربة، حيث تجري أحداث مسرحية بن جلون في قرية في الأطلس المغربي، مبنية على أرض شحيحة الماء وقاسية جدا بتضاريسها وقحطها، يأويها فلاحون فقراء، حيث يشكل الماء في هذه القرية ضرورة ملحة، وهو كذلك في حياة جميع الفلاحين الأمازيغ،[23] وهي بيئة على شاكلة بيئة مسرحية **ديب**، التي يقول مترجم المسرحية بأنها كانت صدى من أصداء زيارة ديب للمغرب الأقصى سنة 1960، وقد كان في نية **ديب** تأليف الحوارات بالأمازيغية تأكيدا على طبيعة البيئة الثقافية للمسرحية، كما تستهل مسرحية ديب من حالة تحول في القرية جراء جفاف طال أمده، مما اضطر أهل القرية للقيام بشعائر الخصب التي كانت تتضمن زواج شابين يتم اختيارهما من أهل القرية تبركا برمزية الخصب،[24] وكذلك كانت الوضعية الافتتاحية في مسرحية **بن جلون**، فشح مصادر الماء في القرية دفعت الرجل الغني **الحاج عباس**، المستحوذ على الأرض وعلى مصادر المياه، والمالك للمنطقة

برمتها، أو بالأحرى اللص الاقطاعي الذي يستحوذ على خيرات المنطقة، لأن يحول منبع الماء عن مساره لصالحه، دون مراعاة لحاجيات الأهالي البسطاء في القرية، وهذا بتواطؤ مع الفقيه أو رجل الدين في القرية، وفي هذا إشارة إلى تحالف السلطة مع الدين من أجل الاستحواذ على السلطة، وامتلاك الأرض والماء، وامتلاك رقاب الناس واستعبادهم، ولتحقيق هذا الغرض وضع الحاج عباس ترتيباته لمصاهرة الفقيه، عبر تزويج ابنه من **مليكة**، ابنة الفقيه، لكن الفتاة ترفض هذه الزيجة، وتتمرد على التقاليد، وتنصت لقلبها الذي كان يميل إلى **المجدوب**، الشاعر الحكيم المهمش.[25]

أما في مسرحية ديب فالفتاة التي اختيرت للزيجة المفترضة هي **صافية** التي أريد تزويجها **لعمور**، والفتاة لم تعترض على فكرة الزواج، بل رحبت بها، لكن عمور هو من يرفض هذه الزيجة المفروضة عليه، ويتبين أنه كان على علاقة حب مع فتاة أخرى من نفس القرية هي **عتو**، ويفر العاشقان من القرية، ويفلحان في الهرب من ملاحقة أهلها، ليستقر بهما المقام في المدينة.[26] يلعب عمور في مسرحية ديب دور الثائر على العادات والتقاليد البالية في المجتمع، أما في مسرحية بن جلون فهذا الدور تقوم به **حرودة**، وهي امرأة لا هوية واضحة لها، ترمز إلى الحرية، فهي دائمة الشباب ومليئة بالطاقة وبالثورة والتمرد، تعود إلى القرية بعد غياب فتجدها عرضة للجفاف، وعرضة لاستغلال الحاج عباس، إرضاء لأطماعه بمساعدة من الفقيه، فتدفع السكان للثورة على الاضطهاد المزدوج للسلطة والدين والتقاليد، التي تشكل خطرا مدمرا للقرية وللإنسان فيها، وتقف في صف **مليكة** ومحبوبها **المجدوب**، وتسعى بكل قوتها لتمنع ارتباطها من ابن **الحاج عباس**.[27] وبالتالي تشترك المسرحيتان في الهدف أو المغزى، وهو التثوير، وتهيئة المجتمع للتصدي للاستغلال والتسلط الممارس عليه من طرف السلطات السياسية، الثقافية، الدينية والاجتماعية، والدعوة للتحرر منها، لما فيها من تدمير للوجود الإنساني، وحرمان الأفراد من حقوقهم الإنسانية، وهي حق الحرية، الحب، والحياة، وهو ما ترمز إليه شخصيات المسرحيتين معا، عمور وعتو في خطيبة الربيع، وحرودة ومليكة والمجدوب في خطيبة الماء.

مجلة المفكر
EISSN 2661-7498
ISSN :2543-3830
المجلد 5 / العـدد: 2 (2021)، ص 425– 442

يبدو أن الهدف التثويري تم استعارته من مسرح بريخت الثوري، وهو ما يمنح المسرحيتان بعدا احتفاليا واقعيا، بينما استعارتهما من الفكر الأسطوري في نسقهما المضمر هو نوع من التفسير الوجودي للأساطير التي يعج بها التراث الثقافي، وتبدو محافظة على سلطانها الحضاري في المجتمع، مما يستدعي مراجعتها والثورة عليها، نظرا لما تمارسه من تنويم على المجتمع. كما يمكن أن يلعب هذا النسق المضمر دور التغريب في المسرحية، وهو تغريب بريختي، يقصد به سرد أحداث أو وضع شخصيات تتميز بالغرابة على خشبة المسرح، بما يسمح من إثارة الجمهور وإشراكه ذهنيا، وليس عاطفيا، في بناء المسرحية، واسناد البطولة لشخصيات تجسد الثورة، وبالتالي يمكنها تشخيص هذه الثورة ونقلها للجمهور، والمغزى منها ليس التطهير عن طريق إثارة عاطفتي الشفقة والخوف، كما في المسرح التراجيدي الأرسطي، بل المغزى منها هو التمكن من تثوير الجمهور المتلقي، ودفعه هو الآخر للتغيير والثورة، كما يثور بطل المسرحية.

وانطلاقا مما سبق ما من شك أن مضمون المسرحيتين متشابه تماما، نظرا لأن مؤثراتها ومرجعياتها الأصيلة والدخيلة مشتركة، ما يدفعنا للقول بأن أحدهما متأثر بالآخر، والمرجح أن **بن جلون** هو من تأثر بمسرحية **ديب**، نظرا لأن تجربة ديب سابقة زمنيا على تجربة **بن جلون**، فقد ألف **ديب** مسرحيته هذه سنة 1963، بينما نشر **بن جلون** مسرحيته سنة 1984، وقد يكون التشابه محض صدفة، والواقع أن مسألة التأثير والتأثر لن تعني لنا شيئا، وقد لا تكون موجودة أبدا، وأن التشابه كان صدفة، لهذا فما يهم أكثر هو أن المسرحيتين تعكسان تقاربا فعليا بين مجتمعات الجوار المغاربي، التي تشترك في الهوية اللغوية والثقافية وفي المرجعيات التراثية، وكما تشترك في الماضي فإنها تشترك أيضا في الحاضر، بكل هواجسه وتطلعاته للثورة والتغيير، وبالتالي اكتساب هوية ثقافية مغاربية واحدة تتسم بالتعدد.

لقد تمكن **ديب** و**بن جلون** من تأليف مسرحيتين نموذجيتين، تقومان على التجريب والتأصيل معا، ويكمن هذا التجريب في إعادة الروح الاحتفالية للمسرح، وهي احتفالية واقعية وليست احتفالية طقوسية

دينية، كما هو الأمر في المسرح الإغريقي، حيث تمزج المسرحية ببراعة بين الأسطوري والواقعي، وتستثمر الثراء الدلالي للأسطوري

في سبيل واجهة وهدف واقعي، اقتفى فيها المؤلفان آثار الوجوديين في استلهام الميتافيزيقي قصد التعبير عن الواقعي ومحاولة فهمه، والأهم من ذلك محاولة تثويره وتغييره، وفي سبيل تحقيق هذا الهدف تم استعارة الشكل المسرحي البريختي، وفي هذا يكمن أيضا تأصيلهما لمسرح بهوية مغاربية، عبر الاشتغال على واقع مغاربي حقيقي، وعلى استحضار تراث أسطوري محلي، يكتسي لبوسا انسانيا، ويمنح المسرح بعدا عالميا وهوية غارقة في خصوصياتها المحلية.

6. خاتمة:

نستنتج أن مسألة اللغة الغيرية تطرح أكثر في المسرح، نظرا لأنه يتطلب مواجهة مباشرة للجمهور، لهذا اضطر كاتب ياسين التحول من الكتابة باللغة الفرنسية إلى تقديم عروض مسرحية مرتجلة بلغة عامية، تستقطب الجمهور وتخرج النصوص من قوقعة التلقي القرائي إلى العرض التفاعلي، الذي يشرك المتلقي ذهنيا.

– استطاع المسرح الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية أن يبرز خصوصيته الجزائرية، ويحقق تميزه عن المسرح العربي والغربي والعالمي على حد سواء، نظرا لتناوله القضايا المحلية، وارتباطه بهاجس التأصيل والجزأرة، من خلال لجوئه إلى توظيف التراث الشعبي، وما يتيحه من عناصر قابلة للمسرحة، وتمكن من أن ينفلت من الانصهار الكلي في التجارب الغيرية المستعارة.

– بدأ كاتب ياسين مساره المسرحي بالكتابة باللغة الفرنسية، التي كان يصفها بغنيمة الحرب، ولكنه انتهى إلى الكتابة بالعامية أو اللغة الثالثة، وتناول قضايا ثورية وكرس مسرحا وثائقيا وسياسيا، ناهض فيه الفكر الاستعماري في الجزائر وفي العالم. أما محمد ديب فقد وظف في مسرحيتيه التراث الأسطوري توظيفيا نقديا، يحاول تحرير العقل من بعض الرواسب الثقافية، ويدعو للتحرر منها، وقد تقاطع في مسرحيته خطيبة

الربيع مع مسرحية خطيبة الماء للمغربي الطاهر بن جلون وتشابه مضمونيهما الملفت، وهو دليل قاطع على هوية ثقافية مشتركة بين التجارب المغاربية، نظرا لانطلاقها من مرجعيات وظروف متشابهة.

– يبدو نص خطيبة الربيع نصا تجريبيا، حاول إعادة روح الاحتفالية للمسرح، وهي احتفالية طقوسية وواقعية في الآن نفسه، وهذا ما يبدو من خلال توظيفه للتراث الشعبي، لكن دون أن يبتعد عن تشخيص الواقع الاجتماعي، ومحاولة تغريبه وتثويره على طريقة ونهج بريخت، الذي استمد منه ديب الهدف أو المغزى، وبالتالي فالمتلقي يلاحظ أن النص تتجاذبه مؤثرات أصيلة تعبر عن هوية ثقافية محلية، ومؤثرات أخرى مستعارة، بيد أن الغلبة كانت للمؤثرات الأصيلة، التي جعلت النص يبدو محافظا على هويته الثقافية المحلية ومكرسا لها، بطريقة جعلته يكتسب هوية إنسانية.

7. قائمة المراجع:

- أحمد يوسف، يتم النص: الجينالوجيا الضائعة، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2002
- باسكال كازانوفا، الجمهورية العالمية للآداب، تر: أمل الصبان، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، مصر، 2002
- عبد الرحمن بن ابراهيم، النظرية النقدية في المسرح الغربي، إفريقيا الشرق، المغرب، 2017
- علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، سلسلة عالم المعرفة، ط2، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1999
- كاتب ياسين، الجثة المطوقة والأجداد يزدادون ضراوة: مسرحيتان، تر: ملكة أبيض، الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، 2011
- مخلوف بوكروح، ملامح عن المسرح الجزائري، الشركة الوطنية للنشر ، الرغاية، الجزائر، 1982
- Ismail Abdoun, lecture s de Kateb Yacine, Ed Casbah, Alger, 2006

- T. BEN JELLOUN, La Fiancée de l'eau, Arles, Actes Sud, 1984
- حسين خالفي، تلقي الخطاب المسرحي الجزائري: من التأسيس إلى التجريب، ضمن كتاب جماعي: مقاربات في قراءة النص الأدبي والنقدي في الجزائر، دار خيال للنشر والترجمة، الجزائر، 2020
- سعد الله ونوس، **مع كاتب ياسين ومسرحيته مسحوق الذكاء**، مجلة المعرفة، العدد72، السنة السادسة، وزارة الثقافة والارث القومي، دمشق، سوريا، 1968
- محمد ديب، «**خطيبة الربيع: مسرحية غير منشورة 1985**»، تر وتق: مريزق قطارة، مجلة الثقافة، وزارة الثقافة، الجزائر، 2008
- آمنة بلعلى، «جهود الأمازيغ في الريادة الأدبية: الحمار الذهبي، أول رواية في التاريخ»، ورشة إلكترونية دولية من تنظيم الجامعة المستنصرية، العراق بالاشتراك مع جامعة تيزي وزو، ندوة افتراضية يوم: 2020/11/30 الساعة: 20:00
- Christiane Ndiaye, « **Introduction aux littératures francophones**, **le Maghreb**», https://books.openedition.org/pum/10661
- Bernard URBANI,«**Tempêtes post–shakespeariennes**: **Une Tempête**, **La Fiancée de l'eau**, **La Tempesta**, **Les Caraïbes**: **convergences et affinités**», Publifarum, n. 10, pubblicato il 2009, consultato il 04/12/2019, url: http://www.publifarum.farum.it/ezine_pdf.php?id=110

8. هوامش:

1 ينظر مخلوف بوكروح، **ملامح عن المسرح الجزائري**، الشركة الوطنية للنشر ، الرغاية، الجزائر، 1982، ص: 13

2 ينظر أحمد يوسف، **يتم النص: الجينالوجيا الضائعة**، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2002، ص: 48

3 ألفت **مسرحية الجثة المطوقة سنة 1948، ونشرت في مجلة فكر (Esprit) سنة 1954، قبل أن تضم إلى مجلده الموسوم بـ: دائرة الانتقام، وتنشر في منشورات سوي سنة 1959. ينظر:**

Ismail Abdoun, **lecture s de Kateb Yacine**, **Ed Casbah**, **Alger**, **2006**, **P24**

ينظر أيضا: كاتب ياسين، الجثة المطوقة والأجداد يزدادون ضراوة: مسرحيتان، تر: ملكة أبيض، الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، 2011، ص:19

4 ينظر حسين خالفي، تلقي الخطاب المسرحي الجزائري: من التأسيس إلى التجريب، ضمن كتاب جماعي: مقاربات في قراءة النص الأدبي والنقدي في الجزائر، دار خيال للنشر والترجمة، الجزائر، 2020، ص: 92-93

5 voir Christiane Ndiaye, « **Introduction aux littératures francophones**, **le Maghreb**», https://books.openedition.org/pum/10661

6 ينظر حسين خالفي، تلقي الخطاب المسرحي الجزائري: من التأسيس إلى التجريب، ص:93

7 ينظر آمنة بلعلى، «**جهود الأمازيغ في الريادة الأدبية: الحمار الذهبي، أول رواية في التاريخ**»، ورشة إلكترونية دولية من تنظيم الجامعة المستنصرية، العراق بالاشتراك مع جامعة تيزي وزو، ندوة افتراضية يوم: 2020/11/30 الساعة: 20:00

8 ينظر أحمد يوسف، يتم النص: الجينالوجيا الضائعة، ص: 49

9 ينظر باسكال كازانوفا، الجمهورية العالمية للآداب، تر: أمل الصبان، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، مصر، 2002، ص:307

10 علي الراعي، **المسرح في الوطن العربي**، سلسلة عالم المعرفة، ط2، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1999، ص: 162

11 مخلوف بوكروح، **ملامح عن المسرح الجزائري**، ص:35

12 نشرت المسرحية بهذا العنوان في مجلد: دائرة الانتقام، ينظر:

Ismail Abdoun, **lecture s de Kateb Yacine** , **Op**. **Cit**, **P60**.

[13] **Voir Ibid**., **P60**

[14] **Voir Ibid**., **P60**

15 Voir Christiane Ndiaye, «**Introduction aux littératures francophones**, **le Maghreb**».

16 سعد الله ونوس، **مع كاتب ياسين ومسرحيته مسحوق الذكاء**، مجلة المعرفة، العدد72، السنة السادسة، وزارة الثقافة والارث القومي، دمشق، سوريا، 1968، ص: 52

17 مخلوف بوكروح، **ملامح عن المسرح الجزائري**، ص:57

18 ينظر عبد الرحمن بن ابراهيم، **النظرية النقدية في المسرح الغربي**، إفريقيا الشرق، المغرب، 2017، ص: 212

19 ينظر المرجع نفسه، ص: 57

20 Voir Christiane Ndiaye ,« **Introduction aux littératures francophones**, **le Maghreb**».

21 تقدم محمد ديب بالمسرحية للدورة 14 لمسابقة المسرح الإفريقي التي نظمتها قناة راديو فرنسا الدولية، وعثر المترجم على نص المسرحية مكتوبا بالآلة الراقنة بمكتبة الدراسات المسرحية جاستون باتي بباريس، وارتأى ترجمتها وتقديمها للقارئ. ينظر محمد ديب، «**خطيبة الربيع: مسرحية غير منشورة 1985**»، تر وتق: مريزق قطارة، مجلة الثقافة، وزارة الثقافة، الجزائر، 2008، ص: -172-173-

22 T. BEN JELLOUN, **La Fiancée de l'eau**, Arles, Actes Sud, 1984

23 Bernard URBANI,«**Tempêtes post-shakespeariennes**: **Une Tempête**, **La Fiancée de l'eau**, **La Tempesta**, **Les Caraïbes**: **convergences et affinités**», Publifarum, n. 10, pubblicato il 2009, consultato il 04/12/2019, url: http://www.publifarum.farum.it/ezine_pdf.php?id=110

24 ينظر محمد ديب، «**خطيبة الربيع: مسرحية غير منشورة 1985**»، تر وتق: مريزق قطارة، ص: 173

25Bernard URBANI, «**Tempêtes post-shakespeariennes**: **Une Tempête**, **La Fiancée de l'eau**, **La Tempesta**, **Les Caraïbes**: **convergences et affinités**» .

26 ينظر محمد ديب، «**خطيبة الربيع: مسرحية غير منشورة 1985**»، تر وتق: مريزق قطارة، ص: 172

27 Bernard URBANI, **Tempêtes post-shakespeariennes**: **Une Tempête**, **La Fiancée de l'eau**, **La Tempesta**, **Les Caraïbes**: **convergences et affinités**» .