الجمْهُورِيَّةُ الجزَائِرِيَّةُ الدِّيمُقْرَاطِيَّةُ الشَّعْبِيَّةُ
وِزَارَةُ التَّعْلِيمِ العَالي وَالبَحْثِ العِلْمِي
جَامِعَةُ أبي بَكْرٍ بلقايد تلمسان
كُلِيَّةُ الآدَابِ وَاللُّغَاتِ وَالفُنُونِ
قِسْمُ الفُنُونِ
تخصُّص: مَسْرَح مَغَارِبي

القضية الفلسطينية في المسرح الجزائري

أنا والبعوضة مصطفى بوري نموذجا

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر

منْ إعْدَادِ الطَّالِبِ:
بخيرة الحسين

لجنة المنَاقَشة:

د. خَالدِي محمَّد	رئيسا
د. سوالمي حبيب	مناقشا
أ. مصطفى بولنوار	مشرفا

السَّنَةُ الجامِعِيَّةُ : 2018-2019م

الجمْهُورِيَّةُ الجزَائِرِيَّةُ الدِّيمُقْرَاطِيَّةُ الشَّعْبِيَّةُ
وِزَارَةُ التَّعْلِيمِ العَالي وَالبَحْثِ العِلْمِي
جَامِعَةُ أبي بَكْرٍ بلقايد تلمسان
كُلِيَّةُ الآدَابِ وَاللُّغَاتِ وَالفُنُونِ
قِسْمُ الفُنُونِ
تخصُّصُ: مَسْرَح مَغَارِبي

القضية الفلسطينية في المسرح الجزائري

أنا والبعوضة مصطفى بوربة نموذجا

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر

من إعداد الطالب:
بخيرة الحسين

تحت إشراف الأستاذ:
مصطفى بولنوار

السَّنَةُ الجامِعِيَّةُ: 2018-2019م

بسم الله الرحمن الرحيم

قبس

يا بحر فلسطين!

أيبيعها من لا يملكها؟

ويشتريها من لا يستحقها؟

محمد البشير الإبراهيمي

إهداء

إلى جدتي رحمها الله برحمته الواسعة .

إلى أخي التوأم الحسن .

إلى أستاذي الكريم دوادي .

إلى أخي عبد الرزاق .

إلى أقحوانة الربيع البيضاء .

أهديكم ثمرة هذا العمل المتواضع

شُكْرٌ وَعِرْفَانٌ

أَشْكُرُكَ اللَّهُمَّ عَلَى ما خَلَقْتَنِي وَعَلَّمْتَنِي وَحَلُمْتَ عَنِّي، وأَحْمَدُكَ اللَّهُمَّ بُكْرَةً وَعَشِيًّا .

قال جلاَّ وعلا في الذِّكْرِ الحكيم: وَإِذْ تَأَذَّنَ رَبُّكُمْ لَئِن شَكَرْتُمْ لَأَزِيدَنَّكُمْ وَلَئِن كَفَرْتُمْ إِنَّ عَذَابِي لَشَدِيدٌ ، وقال المصطفى صلوات الله وسلامه عليه: «مَنْ لا يَشْكُرُ النَّاسَ لا يَشْكُرُ اللهَ»، وكما قال الشَّاعر الجاهليُّ القديم: «والكُفْرُ مَخْبَثَةٌ لِنَفْسِ المُنْعِمِ» .

من أجْلِ هذا أَتَقَدَّمُ بالشُّكْرِ العَظِيمِ إلى والدِيَّ الكريمين على كُلِّ عطاء أَنَسْتُهُ مِنْهُمَا طُولَ حياتِي، وَإِنْ كَانَ شُكْرِي لا يَفِي شَيْئًا مِنْ نَوَالِهِمَا المُغْدَقِ.

وأَتَقَدَّمُ بالشُّكر لأستاذي الكريم «مصطفى بولنوار » على ما بذل في سبيل توجيهي وتعليمي والأخذ بيدي في مسالك العلم المُتشعِّبَة، أشكرك على تعبك الكبير معي فشُكْرًا ثُمَّ شُكْرًا جَزِيلا.

كما أَخْتَصُّ بالشُّكْرِ الأستاذَ الفاضل د .الحبيب بن مالك على كَرَمِه وفضله وعلمه، وكذلك الأستاذة بن عمار التي حفزتني على اختيار موضوع المذكرة، كما لا أنسى أستاذي وصديقي الخطاط خالد الخالدي الَّذي أغدق علينا من حُسْنِ خطِّه.

والشُّكر موصول إلى كل أساتذتنا الفضلاء عامة في قسم الفنون، وإلى كلِّ من تعب في مساعدتنا .

الطالب بخيرة الحسين

مُقَدِّمَة

مقدِّمــة:

كان قيامُ الكيانِ الصهيونيِّ أو بما يُعرفُ اليومَ بدولةِ إسرائيل في قَلْبِ الوطنِ العربيِّ الحدثَ الأعْظمَ للأمَّةِ العربية في القرن العشرين، وقدْ قَضَتِ الأمَّةُ رَدَحًا مِن الدَّهرِ تُحاولُ مَنْعَه واجتثاثَهُ، حتَّى إذا تَأَصَّلَ واسْتَعْصَى، وغَلَبَ على الأُمَّةِ النَّوم وغَشِيَهُمُ التخاذل، صار من المستحيل في الشرق الأوسط أن يغادر هذا الكيان، ثمَّ جاءت الفاجعة، ففي سنة 1967م لَحِقَتْ نَكْسَةُ العارِ بالعرب، وصارت إسرائيل الرَّقمَ الصَّعْب في هذه المنطقة، وكل ذلك كان مَرَدُّهُ إلى سوء السياسيَّة وروح الانهزام التي تَسَرْبَلَها قادة العرب آنذاك.

وفي خِضَمِّ هذه المعركة كانت هناك جُمْلَةٌ صالحةٌ منَ المَسْرَحِيِّينَ والفنَّانِين والكتَّاب العرب قد اسْتَيْقَظُوا على هذَا النَّبَأ العظيم والخَطْبِ العَاتِي، فقامُوا مِنْ أَجْلِ هذه القضيَّةِ قَومَةَ رَجُلٍ واحدٍ، وهَبَّتْ رِيحُ المسرحيَّة العربية السياسية في أرجاء الوطن العربي المُتَراحِبِ، وتَنَادَتْ صَيْحَاتُ المَسْرَحِيِّينَ لمعالجة القضية الفلسطينية والمسارعة إلى احتضانها.

أمَّا بالنِّسبة للمسرح الجزائري فلقد تَبَنَّى هذه القضَايا العربية وعلى رأسها القضيَّةُ الفلسطينيَّة، وسارعَ الكُتَّابُ المسرحيُّونَ في الجزائر بِوَضْعِ بَصَمَاتِهِم على المَسْرَحِ السِّياسيِّ، والذي وجدوا فيه المُتَنَفَّسَ مُنْذُ الحِقْبَة الاستعماريَّة حتَّى فترة ما بعد الاستقلال، وشهدت الحياة المسرحيَّة الجزائريَّة حضورَ كثيرٍ مِنَ المَسرحيَّاتِ الَّتِي تَنْصُر المَشْهَدَ الفلسطينيّ، وتَتَبَنَّى مَأْسَاة شَعْبٍ جَرِيحٍ مُمَزَّقٍ، يُتَاجِرُ الصَّهَاينَةُ بِأرْضِهِ تَارَةً، ويَعْبَثُ اليهود بِقِبْلَتِه المقدَّسَةِ تارة أخرى، ومن هذه النُّصوص الَّتِي عَزَّزَتْ وقُوفَ المَسْرَحِ الجَزَائِرِيِّ جَنْبَ القَضِيَّةِ الفلسطينِيَّةِ مَسْرَحِيَّةُ (مونودراما) الفنَّان مُصطَفَى بُورِي «أنَا والبَعوضَة»، والَّتِي تَجَلَّتْ فيها أبعادُ القَضيَّة الفلسطينِيَّة بِشَكْلٍ واضِحٍ، وَتَرَاءت فيها للأعْيُنِ مَلامِحُ المَسرَح السِّيَاسِيِّ الجَزائريِّ المُعاصر، مُشَكِّلَةً بذلك عَلامة واضِحَةً لِنُضُوجُ هَذا النَّوعِ منَ المَسْرَحِ في مَسَارِ تَطَوُّرِ الحيَاةِ المَسرَحيَّة الجزائريَّةِ المعاصرةِ.

وانطلاقا من هذا الطَّرْحِ السَّالِفِ الذِّكْرِ اتَّجَه مسار دراستنا، وذلك لدراسة حضور الأبعاد السياسيَّة للقضيَّة الفلسطينيَّة في المسرحيَّات الجزائريَّة، وتعزيزا لهذه الأطروحة المتقدِّمَة فقد قمنا بدراسة مونودراما «**أنا والبعوضة**» دراسة تحليلية، بُغيةَ استِنْطاق أهمِّ الجوانب الَّتي تَجَلَّتْ فيها معالم القضيِّة الفلسطينيَّة، ونكون بعد ذلك قد أَحَطْنا بالموضوع من جميع جوانبه إحاطةً متواضعة.

أمّا فيما يَخُصُّ **الإشكالية** التي حاولت دراستنا الإجابة عنها فهي ما مدى حضور القضية الفلسطينية في المسرح الجزائري عامة ومسرحية «أنا والبعوضة» للكاتب مصطفى بوري خاصة؟

وتَتَفَرَّعُ تَحْتَ هذه الإشكالية العامَّة عِدَّة **تَسَاؤلات فَرْعِيَة** أهمَّها:

- كيف نشأت القضية الفلسطينية وكيف تطورت أحداثها سياسيا وعسكريا؟
- ما هو المسرح السياسي؟ وكيف تبنى المسرحيون العرب هذا التيار المسرحيّ؟
- كيف كان حضور القضية الفلسطينية في المسرح العربي؟
- كيف تجَلَّتْ أبعاد القضيَّة الفلسطينية في المسرح الجزائري؟
- كيف حضرت القضية الفلسطينية في مسرحية أنا والبعوضة؟
- ما هي دلالة الرمز في مسرحية أنا والبعوضة لمصطفى بوري؟
- أين تكمن مستويات الصراع بين الرموز والشخصيات في مسرحية أنا والبعوضة؟

وعلى ضوء هذه التساؤلات يمكن أن نصيغ عدَّة **فرضيات** كمقاربة أولية للإجابات:

- حضور القضية الفلسطينية كحدث سياسي وعقائدي مرتبط بالقومية العربية.
- الإسهام البالغ للمسرح الجزائري في تبني القضية الفلسطينية وذلك من خلال عدة نصوص وعروض مسرحية.
- حضور القضيَّة الفلسطينِيَّة في مونودراما «أنا والبعوضة» وتبني الكاتب مصطفى بوري أطرُوحات سياسية تَحُومُ حولَ كَشْفِ واقع فلسطين أمَامَ نَظَرِ الأنْظِمَةِ العَرَبِيَّة.

وللإجابة عن هذه الإشكاليَّة قسَّمنا بحثنا إلى **خطة منهجيَّة** قوامها مقدِّمَة ومدخل وفصلين:

- **مدخل:** وتناولنا فيه السِّياق التَّاريخيَّ للقضية الفلسطينية، ثم ذكرنا فيه مجملا عامًّا للمسرح السياسي العربي وأهمّ المسرحيات التي تبنته.
- **الفصل الأول:** وقسَّمناه إلى مبحثين حسب طبيعة الموضوع، فأمَّا المبحث الأول فقد كان يدور حول حضور القضية الفلسطينية في المسرح العربي وأهم النصوص المسرحية التي كانت في هذا الباب، وأمَّا بالنسبة للمبحث الثاني فيدور حول حضور القضية الفلسطينية في المسرح الجزائري، وكيف تجلت تداعياتها خلال النصوص والعروض المسرحية .
- **الفصل الثاني:** وقسَّمناه إلى مبحثين أيضا، فأمَّا المبحث الأول فقد تناولنا فيه الجانب الذي يهتم بالتعريف بمسرحية أنا والبعوضة، مع ذكر الملخص العام لها، ثم وضع قراءة دلالية لعنوان المسرحية، وأمَّا بالنسبة للمبحث الثاني فأبرزنا فيه تجليات أبعاد القضية الفلسطينية في مسرحية أنا والبعوضة، وذكرنا فيه دلالات الرَّمز المُوَظَّف في المسرحية مع الإشارة إلى مستويات الصراع القائمة، ثم ختمناه بتجلي الأحداث التاريخية والسياسية للقضية الفلسطينية في المسرحية.

ثم ختمنا بحثنا هذا في الأخير **بخاتمة** جعلناها ملخصًا لكُلِّ ما تمَّ التوصل إليه من نتائج خلال مسيرة هذه الدراسة.

وكَكُلِّ دراسة أكاديمية تقتضي الاعتماد على مرجعيَّة علميَّة وتوثيق، فإنَّنَا اسْتَنَدْنَا إلى مجموعة من **المراجع والمصادر** التي أعانتنا في إجراء هذه الدراسة وأهمُّها:

- فلسطين والقدس في المسرح العربي المعاصر (دراسة نقدية تحليلة) للباحث حفناوي بعلي.

وفي الوقت نفسه يمكن اعتبار كتاب الباحث حفناوي بعلي «فلسطين والقدس في المسرح العربي المعاصر» من **الدراسات السابقة** أيضا في هذا الموضوع، فقد استوعب حيثيات القضية الفلسطينية في المسرح الجزائري بشكل كبير ومستفيض، ولأنَّ الكتاب طبع في مطبعة أردنية تنشر مطبوعاتها في الأردن، لم نستطع الحصول على نسخة منه إلا ما استفدناه من وجود تصوير رقمي لبعض صفحات الكتاب على صفحات الويب، والذي كان سَبَبًا سَانِحًا في معرفتنا لقيمة الكتاب العلمية، وهذا العائق الذي صادفناه جعلنا نُصنِّفه ضمن **الصعوبات** التي واجهتنا في مشوار بحثنا هذا، مع ما ينضاف إلى هذه الصعوبات انعدام وجود دراسة سابقة لموندراما «أنا والبعوضة»، والذي جعلنا في مواجهة مباشرة مع خطاب المسرحية.

أما فيما يخُصُّ **الدوافع المحفزة** على اختيار هذا الموضوع، فهي حبُّنا الكبير للمسرح السياسي وللأبعاد السياسية التي يحملها، زد على ذلك ارتباط الموضوع بقضية فلسطين، وبفلسطين التي هي في أعماقنا وفي عقيدتنا.

أمَّا عن **المنهج المُتَّبع**، فإنَّ كلَّ موضوع خاضع للدراسة لابُدَّ له أنْ يسلك منهجا لاحِبًا يَدُلُّ على وضوح الغاية من دراسته، وعليه فقد فرضت علينا طبيعة الموضوع اتِّبَاعَ منهجين :

- **المنهج التَّاريخي:** وهو منهج يقوم على استقصاء المَحَطَّات التَّاريخيَّة كونها معالم لإيضاح الدراسة.
- **المنهج النَّقدي:** وهو منهج يستند فيه إلى تحليل المعطيات العلمية ونقدها، وإبراز الصور التي تختزنها تحت خطابها.

وختاما نتقدَّم بالشُّكر الجزيل والامتنان لأستاذنا مصطفى بولنوار الذي تفضَّلَ بالإشراف على هذه الرِّسالة، كما أنَّه لم يبخل علينا بتوجيهاته السَّديدة وتشجيعاته الدائمة ونصائحه القيِّمة.

وَاللهُ وَلِيُّ التَّوفِيقِ

تِلِمْسَانُ يَوم: 25 رَمَضَانَ 1441هـ الموَافِقِ لـ 31 ماي 2019 م

الطَّالِبُ: بَخَيرَة الحُسَيْنُ

مدخل

مدخل:

لقد أثبتت القضية الفلسطينية حضورها المدويِّ في وجدان الكيان الجزائري منذ ظهورها إلى الوجود، وذلك أنَّ أزمة الشعب الجزائري رافقتها أزمة الشعب الفلسطيني فكانتا سليلتا نسب واحد يدعى المؤامرة والاستعمار، وممَّا عزز حضورها أيضا في وجدان الشعب الجزائري كونها تنطلق من عقيدة الدين واللغة، فجسد الأمة الإسلامية العربية جسد واحد إذا اشتكى عضو واحد منه تداعى له سائر الجسد بالسهر والحمى، فمأساة الرباط مثلا تنعى عليها كشمير ومأساة فلسطين تتألم لها الجزائر وهكذا فالنوائب مشتركة بينهم، "وبالنسبة للشعب الفلسطيني فقد ظلت فكرة التعويل على الدول العربية في تحرير أرضه قائمة على أشدها قبل قيام الثورة الجزائرية، ولاعتقاد الفلسطينيين أنهم لا قبل لهم بإسرائيل وعتادها اتجهوا نحو توكيل العرب في نيل استقلالهم، ولذلك برز على السطح شعار «الوحدة طريق التحرر»، ووصلت مشكلة فلسطين إلى ما أطلق عليه أو ما يبدو أنه المشكلة المستعصية الحل"[1]، ومن هنا انطلقت بوادر العلاقة العميقة الروحية بين الشعب الجزائري ونضاله وبين الشعب الفلسطيني ونضاله ضد الكيان الصهيوني.

قال البشير الإبراهيمي –وهو أشهر من تزعم هذا النضال بل أولهم في إرساء لبنات العلاقة القوية التي لا زالت متماسكة البنيان إلى يومنا هذا– : "أيُّها العرب، أيُّها المسلمون!.. إنَّ فلسطين وديعة مُحَمَّدٍ عندنا، وأمانة عمر في ذمَّتِنا، وعهد الإسلام في أعناقنا، فلئن أَخَذَها اليهود مِنَّا ونحن عصبةٌ إنَّا إذن لخاسرون"[2]، ويضيف أيضًا في هذا السياق: "يقولون إنَّ فلسطين منسكٌ للأديان السَّماويَّة الثَّلاثة، وأنَّها قبلةٌ لأهل تلك الأديان جميعًا، فإنَّ كان ما يقولون حقًّا– وهو حقٌّ في ذاته– فإنَّ أحقَّ النَّاس بالائتمان عليها العرب، لأنَّهم مسلمون والإسلام يوجب احترام الكُتُبِ

1– أحمد شنتي، الجزائر والقضية الفلسطينية صفحات من الجهاد المشترك، مجلة دراسات وأبحاث، جامعة الجلفة الجزائر، العدد 19، 2015، ص22.

2– محمد البشير الإبراهيمي، آثار الإمام محمد البشير الإبراهيمي، جمع أحمد طالب الإبراهيمي، دار الغرب الإسلامي، الطبعة الأولى، 1997م، ج3، ص 445.

والكتابيِّين، ويوجب الإيمان بجميع الأنبياء والمُرَسلين، ويضمن إقامة الشَّعائر لليهود والمسيحيين، لا اليهود الذين كذَّبوا الأنبياء وقتلوهم، وصلبوا- بزعمهم- المسيح الصَّادق، وشرَّدوا حواريه من فلسطين، وكفروا بمحمَّدٍ بعدما جاءهم بالبينات"[1]، ويصرح مرة أخرى في مقال آخر بعنوان فلسطين يصف فيه ألم الجرح الجزائري لنكبة فلسطين: "يا فلسطين!.. إنَّ في قلبِ كلِّ مسلمٍ جزائريٍّ مِن قضيَّتِك جروحًا داميةً، وفي جفن كلِّ مسلمٍ جزائريٍّ من محنتك عبراتٌ هاميةٌ، وعلى لسان كل مسلم جزائري في حقك كلمة مترددة هي: فلسطين قطعة من وطني الإسلامي الكبير قبل أن تكون قطعة من وطني العربي الصغير، وفي عُنق كل مسلم جزائري لك- يا فلسطين- حقٌ واجبُ الأداء، وذمام متأكِّد الرعاية، فإن فرَّط في جنبك، أو أضاع بعضَ حقك، فما الذنب ذنبُه، وإنما هو ذنب الاستعمار الذي يحول بين المرء وأخيه، والمرء وداره، والمسلم وقبلته"[2]، وفيما نرى أنه ليس بعد هذا الحب لفلسطين حب وليس بعد هذا البيان بيان.

السياق التاريخي للقضية الفلسطينية:

تعتبر القضية الفلسطينية من أهم القضايا السياسية والدينية والإنسانية التي شغلت العالم العربي والإسلامي بل وحتى العالم الغربي، وعلى الرغم من ظهور التحولات السياسية التي طرأت على العالم الغربي، وقيام النظام العالمي الجديد الذي تتزعمه أمريكا، " وعلى الرغم من محاولات التسوية السياسية الجديدة التي انطلقت منذ مؤتمر مدريد (1991) وصولا إلى اتفاق أوسلو (1993) وخريطة الطريق (2003) فإنَّ تحقيق تسوية سياسية عادلة كما نصت عليها قرارات الأمم المتحدة حتى بحدودها الدنيا لم يحدث"[3]، وإنما محاولة التسوية تعد ضربا من ضروب المستحيل وذلك لتجبر الصهاينة وتعنتهم ورفضهم الرجوع إلى جميع المواثيق الدولية في السلم

1- محمد البشير الإبراهيمي، المرجع السابق، ج3، ص445.

2- المرجع نفسه، ج3، ص435.

3- عبد اللطيف الحناشي، تطور الخطاب السياسي في تونس تجاه القضية الفلسطينية 1920-1955، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، الدوحة-قطر، الطبعة الأولى، 2016، ص11.

والعدالة، وكل ذلك بغطاء أمريكي كبير لأن تحالف الصهاينة مع أمريكا ومع الدول الكبرى من أهم أسباب قوة الصهاينة وقيام دويلتهم المزعومة المسماة «إسرائيل».

نشأت القضية الفلسطينية بالتزامن مع المشروع الصهيوني أي منذ إرهاصاتها الأولى مع انعقاد المؤتمر الصهيوني العالمي الأول في سنة 1897م، وهي في كُنْهها قضية سياسية على عدة مستويات تطورت بمرور الأيام حتى لبست لباس التحرر الوطني، "وتميزت من باقي حركات التحرر الوطني في العالم بمواجهة الشعب الفلسطيني وقواه الوطنية استعمارا مزدوجا ذا طبيعة مختلفة، فهو استعمار قديم تمثل في «الانتداب البريطاني» المتحالف مع الحركة الصهيونية من ناحية، والمشروع الصهيوني ذي المنزع «العنصري الاستيطاني الاستئصالي» الذي يعتمد على الجماعات اليهودية الوظيفية المنتشرة في أنحاء العالم من ناحية أخرى"[1].

كانت دولة فلسطين قبل أن تكون الدولة المعروفة اليوم، أي قبل الحرب العالمية الأولى جزء من بلاد الشام التابعة للخلافة العثمانية آنذاك، وبعد أعقاب الحرب العالمية الأولى وبانتصار الحلفاء سنة 1918م، اتفقت بريطانيا وفرنسا على تقاسم بلاد الشام بموجب اتفاقية «سايكس بيكو»، والتي تعتبر أكبر خدعة خدعوا بها العرب والمسلمين حتى زماننا هذا، وجرى تقسيم بلاد الشام لأربع دول هي بهذا التقسيم إلى يومنا هذا أيضا: سوريا ولبنان والأردن وفلسطين، ومن حينها بدأ يقوى ذلك الشعور الكبير بالوطن وبواجب حمايته وبواجب الدفاع عنه لدى الشعب الفلسطيني.

تباينت الآراء في السبب الحقيقي لإغراء اليهود بفلسطين وعزمهم الهجرة إليها، إذ عُرِف من التاريخ والنصوص المقدسة أنَّ اليهود أمة كتب عليه التيه، وكتب عليها أن لا تستقر في مكان ما، ولقد أيقن اليهود أنفسهم بهذا الأمر[2]، "ولم يكونوا يحلمون بأن يعودوا أمة لها شأن، أو دولة لها

1- عبد اللطيف الحناشي، المرجع السابق، ص11.

2- انظر: عبد الوهاب المسيري، موسوعة اليهود واليهودية والصهيونية، دار الشروق، 1999، ج10، ص364.

كيان، ولذا فإن فكرة الدولة اليهودية فكرة طارئة، لم يجتمع اليهود على الإيمان بها، بل هناك معارضة قوية لدى كثير منهم لإقامة الدولة اليهودية، وكان على رأس المعارضين اليهودي الألماني أنشتاين صاحب نظرية النسبية المشهور، ويصل الذي يعارضون فكرة الوطن القومي لليهود إلى أكثر من ثلاثة ملايين يهودي، حيث يرون أنها وسيلة لاجتماعهم ليقتلوا، كما يعرفون من نصوص التوراة"[1]، ومن هذا المنطلق بدأت تحوم الشكوك حول الخليفة العثماني **السلطان عبد الحميد الثاني**، إذ اختلفت في مقامه الآراء بين من جعله حامي اليهود البائع لفلسطين، وبين الشخصية التي حاربت الصهيونية ولم تساوم اليهود على فلسطين أبدا، والظاهر من ثوابت الشواهد التاريخية أنَّ السلطان عبد الحميد الثاني لم يبع قط فلسطين لليهود رغم الإغراءات والمساومات، ينقل المؤرخ فاضل بيات: "وفي أمر سلطاني يعود تاريخه إلى 21 ذي القعدة سنة 1038هـ الموافق لـ 28 جوان 1891م ورد على لسان السلطان عبد الحميد أنَّه قال:« إنَّ قبول المطرودين من كلِّ حدب وصوب في البلاد السلطانية غير جائز، لأنَّ ذلك قد يؤدي إلى تشكيل حكومة يهودية في القدس في المستقبل، والبلاد السلطانية ليست أراضي غير مأهولة، لذا ينبغي سوقهم إلى أمريكا، وإعادتهم إلى سفنهم وإرسالهم إلى أمريكا، وعلى مجلس الوزراء اتخاذ قرار قطعي بهذا وعرضه علي، وإذا كانت أوروبا المتمدنة تمتنع عن قبولهم، وتجلوهم عن بلادها فلم نقبلهم نحن؟»"[2]، ولقد حاول الصهيوني **هارتزل** إقناع الدولة العثمانية ببيعه فلسطين وإعطاء اليهود حكما ذاتيا فيها تحت سيادة الدولة العثمانية، وفتح أبواب الهجرة اليهودية إليها مقابل عروض مغرية كانت الدولة العثمانية في أمس الحاجة إليها إلا أنَّ السلطان عبد الحميد الثاني وقف موقفا مشرفا إزاء هذه العروض المغرية، وردَّ طلب هارتزل بكل صرامة[3].

1- ناصر بن سليمان العمر، رؤية استراتيجية في القضية الفلسطينية،موقع ناصر العمر، ص14.

2- فاضل بيات، دراسات في تاريخ العرب في العهد العثماني، دار المدار الإسلامي، بيروت، 2003، ص452.

3- انظر: وليد فهمي، الهجرة اليهودية إلى فلسطين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة-مصر، 1974، ص36.

سارت قضية فلسطين خلال الحرب العالمية الأولى (1914-1918) منعرجا آخر فيه بدت ملامح المؤامرة واضحة جدا، إذ ظهرت حينها ثلاثة اتجاهات تدعو إلى تفكيك الدولة العثمانية التي أصرت على موقفها المعادي لليهود، "وبتآمر من بريطانيا بدأت تتفاوض مع المنظمة الصهيونية العالمية حول مستقبل فلسطين، وقد دفعهم إلى ذلك حاجتهم الماسة لاستخدام النفوذ اليهودي في الولايات المتحدة لدفعها للمشاركة في الحرب إلى جانب بريطانيا وحلفائها، ومن خلال وزير الداخلية اليهودي الصهيوني هربرت صمويل ووزير الخارجية آرثر جيمس بلفور تم صدور تصريح بلفور الذي اشتهر بعد ذلك باسم «وعد بلفور» ومفاد هذا التصريح أن تتعهد بريطانيا بإنشاء وطن قومي لليهود في فلسطين، مما أحدث ضجة كبيرة في الساحة العربية والغربية على السواء"[1].

في سنة 1917 أتم البريطانيون احتلال جنوب فلسطين ووسطها واحتلوا القدس بعدها بقليل، ثم فتحوا بالقوة مشروع التهويد المنظم لأرض فلسطين، ووفروا لأنفسهم غطاء دوليا باستصدار قرار من عصبة الأمم سنة 1922 لتكون فلسطين محتلة من طرف بريطانيا بالانتداب، وهكذا كان هذا الانتداب المشؤوم سبيل هجرة اليهود إلى فلسطين وبناء جيش صهيوني قوي ومحاولة إضعاف الشعب الفلسطيني قدر الممكن، ونتيجة لهذا القمع الكبير والاستفزاز الصارخ وكرد فعل من الشعب الفلسطيني ظهرت الحركة الوطنية الفلسطينية التي نادت بإلغاء وعد بلفور وإيقاف الهجرة اليهودية وطلب الاستقلال من الحكومة البريطانية، ثم تلتها قيام كثير من الثورات وقيام كثير من المجاهدين أشهرهم عز الدين القسام وعبد القادر الحسيني[2].

بعد قيام الحرب العالمية الثانية وبعدما تجرع اليهود الويلات منها، أصدرت الجمعية العامة للأمم المتحدة قرارها بتقسيم فلسطين إلى دولتين عربية ويهودية وكان ذلك سنة 1947، وفور

1- انظر: محسن محمد صالح، القضية الفلسطينية خلفياتها التاريخية وتطوراتها المعاصرة، مركز الزيتونة للدراسات والاستشارات، بيروت-لبنان، الطبعة الثانية، 2012، ص34.

2- انظر: المرجع نفسه، ص 41-50.

صدور هذا القرار اسْتُنْهِضَتْ هِمَمُ العرب لرَدِّ عَادِيَتِه، وبعد سنة واحدة فقط أي في سنة 1948 اندلعت الحرب الكبيرة الأولى بين الجيش اليهودي وسبعة جيوش عربية، غير أن الجيوش السبعة العربية شكلت مأساة جديدة ورسمت فصلا واضحا من فشل وخيبة العرب، واصطلح على هذا المصاب بالنكبة، وهزم الجيش الإسرائيلي الجيوش العربية كلها، وعليه "فقد مزقت حرب 1948 النسيج الاجتماعي والاقتصادي للشعب الفلسطيني الذي وجد نفسه مشردا في العراء بعد أن استقر في بلاده طوال أربع آلاف وخمسمائة سنة ماضية"[1]، وبعد هذه الحرب فقد أصبح الشعور بالذل والهوان هو الشعور الغالب لدى أبناء فلسطين بل والعرب جميعا، ووجد الشعب الفلسطيني نفسه تحت حكم الصهاينة، غير أن ذلك الشعور بالأسى والمرارة ما فتئ حتى غادر الشعب الفلسطيني، بل أصبح ذلك الشعور باعثا لأمل جديد ونهضة قادمة، وما هي سنوات حتى أنشأت حركة فتح من جهة، وحركة التحرير الوطني في الكويت بقيادة ياسر عرفات من جهة أخرى، والتي كانت في أصلها امتدادا لجماعة الإخوان المسلمين، وفي سنة 1964 استطاع بعض رجالات فلسطين أن يأسسوا ما عرف بعد بمنظمة التحرير الفلسطينية وذلك بدعم مصري وقيادات فلسطينية[2].

في سنة 1967 اندلعت الحرب الكبيرة الثانية مرة أخرى بين الجيش الإسرائيلي والجيوش العربية بعد حالة من التصعيد المتبادل، ورغم عزم الجيوش العربية على تحرير فلسطين إلا أنَّ ما حدث في هذه الحرب أمر يندى له جبين هذه الأمة، فما هي إلا ست أيام قلائل حتى تهاوت الجيوش العربية وسقطت سقوطا مفجعا أمام ضربات الجيش الإسرائيلي وكانت الطامة، إذ استيقظ العرب بعدها على خبر احتلال اليهود لباقي فلسطين ولصحراء سيناء المصرية ولمرتفعات الجولان السورية ولهذا اصطلح على هذه الحادثة في التاريخ بنكسة 1967[3].

1- محسن محمد صالح، القضية الفلسطينية خلفياتها التاريخية وتطوراتها المعاصرة، المرجع السابق، ص65.

2- انظر: المرجع نفسه، ص80.

3- انظر: الموسوعة الفلسطينية، إشراف أحمد المرعشلي، هيئة الموسوعة الفلسطينية، دمشق- سوريا، ط1، 1984، ج4، ص313-315.

بعد هذا بدأت مرحلة جديدة امتدت من سنة 1967 إلى سنة 1987 وتميزت ببروز الهوية الفلسطينية وبقيادة الفصائل الفلسطينية لمنظمة التحرير الفلسطينية، وبنجاح المنظمة أيضا في تحقيق الاعتراف بها كممثل شرعي وحيد للشعب الفلسطيني، وتميزت هذه المرحلة أيضا بتراجع البعد العربي للقضية الفلسطينية، وانتهاء حقبة الحروب العربية الرسمية مع إسرائيل، ودخول مصر في تسوية سلمية مع إسرائيل[1].

تلت المرحلة السابقة مرحلة جديدة أو يمكن القول عليها أنَّها حلقة جديدة من سلسلة الصراع بين الشعب الفلسطيني والصهاينة، امتدت من سنة 1987 إلى سنة 2000 إلا أنَّ حصيلتها باتت مخيبة للآمال في نظر الشعب الفلسطيني، غير أنَّها تميزت بكثير من الأحداث والتي منها اندلاع الانتفاضة المباركة وبروز التيار الإسلامي المجاهد وعلى رأسه حركة حماس، وتوقيع معاهدة أوسلو الشهيرة سنة 1993، وعرف في هذه المرحلة أيضا ما يسمى بتفكك الاتحاد السوفييتي، ونتج عن استيلاء العراق على الكويت تقسيم كلمة العرب وظهور بوادر جديدة لحروب عربية تشق الصف وتزيد من معاناة الشعب الفلسطيني[2].

وإكمالا لحلقات هذا الصراع المتواصل تدخل القضية الفلسطينية مرحلة جديدة في القرن الحادي والعشرين ممتدة من سنة 2000 إلى يومنا هذا 2019، مشتعلة بكثير من الحوادث والتي يمكن إبرازها في عدة نقاط[3]:

- اندلاع انتفاضة الأقصى (2000-2005) والتي استطاعت أن تهز أركان الأمن والاقتصاد الإسرائيلي.
- صعود حماس كمحرك أساسي في الساحة الفلسطينية بعد أن لعبت دورا مهما في انتفاضة الأقصى، وفوزها بالانتخابات التشريعية والسيطرة على قطاع غزة.

1- انظر: الموسوعة الفلسطينية، المرجع السابق، ج2، ص260.

2- انظر: محسن محمد صالح، القضية الفلسطينية خلفياتها التاريخية وتطوراتها المعاصرة، المرجع السابق، ص103-110.

3- انظر: المرجع نفسه، ص123.

- ظهور صراع شديد بين حركتي فتح وحماس، ودخول الشعب الفلسطيني حالة انقسام سياسي وجغرافي في إدارة السلطة بين رام الله وغزة.
- ظهور ثورات ما يسمى بالربيع العربي سنة 2011 والاتجاه نحو قيام أنظمة تعبر عن إرادة شعوبها وبذلك تخدم مسار القضية الفلسطينية.
- ظهور تيار إسلامي جهادي على الساحة عرف بتنظيم الدولة الإسلامية سنة 2013، والذي غيَّرَ خريطة كثير من معادلات الصهاينة في الشرق الأوسط، بل ووصول أذرعه حتى إلى داخل غزة وفلسطين.
- إعلان رئيس الولايات المتحدة الأمريكية دونالد ترامب القدس عاصمة لإسرائيل في يوم 6 ديسمبر 2017 وسط سخط الرأي العربي العام وكذلك الرأي العالمي أيضا، ودخول تركيا كاتجاه جديد في محاولة حل أزمة القضية الفلسطينية.

المسرح السياسي العربي:

ارتبطت نشأة المسرح في الوطن العربي ارتباطا وثيقا بالحياة السياسية، فلم يحتضن العرب المسرح كفَنٍّ إبداعي إلا لما علموا أنَّ المسرح أداة طَيِّعَة في أيديهم للتعبير عن خوالج أنفسهم، وللتنفس في وجه الاستعمار الذي أطبق على صدروهم وجَثَم على حريتهم، هكذا بدأت نشأة المسرح في الوطن العربي على العموم، إذن، فالوطن العربي عرف المسرح السياسي منذ بواكير ظهور المسرح، فما هو هذا المسرح السياسي؟

تعرف الباحثة سامية أسعد المسرح السياسي بأنَّه: "مسرح ذو مضمون سياسي يستهدف تعليم جمهور شعبي عريض له صبغة سياسية معينة"[1]، وهذا التعريف كما هو ظاهر أنه يشمل ماهية المصطلح من دون إحالتنا إلى وسائل تضمين المسرح السياسي ومن دون ذكر مميزاته أيضا.

1- سامية أسعد، المسرح الفرنسي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة-مصر، ط1، 1976، ص29.

ويشير الباحث سعد أردش: "إنَّ المسرح السياسي الواعي الواضح المباشر، هو الذي يسعى إلى تأثير إيجابي محدد في الجماهير بهدف اكتسابها في صفوف معركة طويلة نحو حياة أفضل، تسودها العدالة الاجتماعية ويرفرف عليها السلام، وتمنحها الحرية طعم العزة والكرامة والإنسانية"[1]، إذن فالمسرح السياسي على ضوء هذا التعريف هو المسرح الذي ينطلق من أيدولوجية معينة ليصل إلى طبقة خاصة من المجتمع تتميز بنظرتها وبُعدها السياسي.

إنَّ المسرح السياسي لا يوضح رؤية اجتماعية واقتصادية وسياسية فحسب، بل عمله يتمثل أولا في مناقشة الواقع الفعلي بكل تناقضاته سواء أكان واقعا سياسيا أم اقتصاديا أم اجتماعيا بشكل جاد ومباشر وبمواجهة كل الثوابت والمتغيرات المطروحة في الساحة الواقعية، لأن هذا الواقع الفعلي هو ما يهم جمهور المسرح السياسي قبل مناقشته الرؤى الاجتماعية أو السياسية، إذ ليس من واجب المسرح السياسي التركيز على بلورة العواطف[2].

يستند المسرح السياسي على توظيف الإسقاطات الرمزية والتاريخية لإبلاغ الرسالة إلى الجمهور، "فالمسرح ذو الإسقاطات السياسية يعتمد على سَندٍ من الواقع وقد يرفض المعطيات الواقعية ضربة لازب، بل قد نراه يعود إلى التاريخ الذي تأكد حدوثه، وقد يستند على التاريخ فيتصور الماضي التاريخي مستقبلا متجددا مفعما بالحركة، ومع كل هذا فالإسقاطات السياسية لا مفر منها"[3]، أما الإسقاطات الرمزية " فلقد اكتشف المبدع المسرحي أنَّ الرمز يهيئ له حوامل الرسالة، فيعتمد على الرمز لإبراز ما يشاء من مواقف وقضايا وشخصيات، والتي تبرز التوجهات الفكرية العميقة للنص المسرحي"[4].

1- سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، المجلس الوطني للثقافة والفنون، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، 1979، العدد التاسع عشر، ص193.

2- انظر: أحمد العشري، مقدمة في نظرية المسرح السياسي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة-مصر، ط1، 1989، ص12.

3- عبد العزيز حمودة، المسرح السياسي، الأنجلو مصرية، القاهرة-مصر، الطبعة الأولى، 1971، ص ب من المقدمة، بتصرف.

4- أحمد شمس الدين الحجاجي، الأسطورة في المسرح المصري المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1984، ص302.

ويأخذ المسرح السياسي عدة أنماط مسرحية تختلف في بناءها، **فالمسرح الملحمي البريختي [برتولد بريخت]** الذي يتشكل من التغريب بدرجة أولى ماهو في حقيقته إلا نوع من أنواع المسرح السياسي، وكذلك **المسرح التسجيلي [بيتر فايس]**، إذ أنَّ هذا المسرح " أخذ يشق طريقه بثبات في عالم المسرح رغبة في طرح مفهوم سياسي يخالف المطروح في المسرح البوجوزاي"[1].

لقد حرص المسرح السياسي منذ ظهوره على خدمة الحركة الثورية، فقد حاول أن يصنع من رواده ومتعاطيه كيانا سياسيا، وأصبح الجريدة الناطقة باسم هذه الطبقة والتي تفسر العصر الذي نعيشه، فوظيفته المركزية والحقيقية هي أن يسأل الأسئلة التي يجب أن يسألها المجتمع في لحظات القهر، ولا يجب أن تنتظر منه أن يجيب عن هذه الأسئلة وإنما عليه أن يسألها وحسب حتى تتخذ الشكل الذي يصاحب ميلاد فجر الجواب الجديد[2].

انصبَّ اهتمام رواد المسرح العربي بالمسرح السياسي منذ نشأة المسرح، إذ كانت غايتهم من وراء ذلك إيجاد نموذج مسرحي يتماشى مع مبدأ الالتزام بالقضايا السياسية التي تأرق مضجع الوطن العربي، وقد عرف تطورا سريعا آنذاك في مصر قلب الأمة العربية، فتسارعت الأحداث السياسية كثيرا والمسرح يحث الخطى متسارعا هو أيضا مع كل المستجدات الثورية والسياسية، أما في باقي الدول العربية فقد كانت هناك حركة متنامية أيضا تتماشى هي الأخرى مع معطيات الاستعمار وثوابت القلب الواحد للكيان العربي.

وبدأت تنبض الحياة المسرحية العربية في كل ربوع الوطن العربي، ومن خلال رصد حركة التغير السياسي والاجتماعي في مصر مثلا منذ منتصف الخمسينيات وحتى منتصف الستينيات نلاحظ ظهور أعمال مسرحية من أبرزها على سبيل المثال: (الناس اللي تحت) و(الناس اللي فوق) لنعمان عاشور، و(المحروسة) و(السبنسة) (وكفر البطيخ) لسعد الدين وهبة، و(الطعام لكل

1- جودة عبد النبي جودة السيد، المسرح السياسي المعاصر في مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة-مصر، ط1، 2014، ص17.

2- انظر: المرجع نفسه، ص19.

فم) لتوفيق الحكيم، و(على جناح التبريزي وتابعه قفة) لألفريد فرج، و(القضية) و(الأرانب) للطفي الخولي، و(الفتى مهران) لعبد الرحمن الشرقاوي ...إلخ[1].

لقد كانت نكسة 1967 مرحلة مهمة في تاريخ الشعب العربي، حيث بدأ التحول العميق في هذه المرحلة، واحتلت القضية الفلسطينية السياسية الصدارة، وتفاعل المثقفون وكتاب المسرح مع الناس في مسيرة المواجهة ضد روح الإحباط التي حلَّتْ بهم، واندلعت حرب المواجهة السياسية بشكل أعمق وأدق في جانب التأليف والإخراج المسرحي، وتقديم العروض التي تمثل الهمَّ السياسي الوطني والقومي، يشير المسرحي **سعد الله ونوس** إلى هذا الحدث قائلا: " بعد عام 1967 كانت المعركة ملحة بالنسبة إلى المسرح وعلاقته بالسياسة، وكان واضحا أنَّ المسرح بوغت مثله مثل الشعوب العربية بهزيمة 1967، وأنَّه قد تأخَّر كثيرا في الإجابة عن أسئلة ملحة، إذن بعد 1967 طرحت العلاقة بين المسرح والسياسية بشكل جاد، وكانت التجارب المسرحية السابقة بعد عام 1967 تتوهم أنَّه بالإمكان ممارسة تجربة مسرحية حدودها الفن، وحدودها تعميم خدمة ثقافية ما عبر عبر تقديم نماذج عشوائية، وغير مترابطة من (ريبارتوار) المسرح العالمي، لذا كانت معركتنا الأولى هي: هل ينبغي أن يهتم المسرح بالسياسية أولاً؟ فالهزيمة كانت شديدة الوطأة، وقد خلقت نوعا من الصحوة الفكرية في كل أوساط المثقفين"[2].

وفي المرحلة التي تَلَت هزيمة 1967، والتي بدأ الكتاب المسرحيون وخاصة جيل الستينيات يدركون قضاياهم بشكل أكثر وعيا، حيث أخذوا يواجهون الحاضر بكل ما فيه من تخلف وتخاذل، وذلك من خلال أعمال درامية بعيدة عن مباشرة المقصود في معظمها، ومن خلال مسرحيات تحمل الفكر الجديد في شكل جديد أيضا، مستفيدين من أحدث التيارات الغربية في فن الكتابة المسرحية ومناهجها، وفي فن الإخراج الحديث ومناهجه، وتمخض عن هذا ظهور مسرحيات عديدة مثل: (وطني عكا) لعبد الرحمن الشرقاوي، و(النار والزيتون) لألفريد فرج، و(المسامير)

1- انظر: توفيق موسى اللوح، اتجاهات المسرح السياسي المعاصر، دار مصر عربية، القاهرة، ط1، 2008، ص244.

2- سعد الله ونوس، بيانات لمسرح عربي جديد، دار الفكر الجديد، بيروت-لبنان، الطبعة الأولى، 1988، ص106.

لسعد الدين وهبة، و(المخططين) ليوسف إدريس، و(العرضحالجي) لميخائل رومان، و(رسول من قرية تميرة للاستفهام عن مسألة الحرب والسلام) محمود دياب، و(مسرحية فوت علينا بكرة) لمحمد سلماوي، وغيرها من الأعمال الكثيرة التي تصدت للقضية وأبعادها من خلال البحث عن ثنائية الشكل والمضمون الجديدة والتي تتماشى مع مستويات الصراع السياسية[1].

أما عن سعد الله ونوس فقد كان مشروعه واضحا وضوح القضايا السياسية والاجتماعية العربية، واتضح ذلك في أعماله التي حدَّد فيها رؤيته الفنية المصبوغة بالمشهد السياسي، فمن أعماله على سبيل المثال:

- الملك هو الملك سنة 1977.
- رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة سنة 1978.
- الاغتصاب سنة 1990.
- منمنمات تاريخية سنة 1994.
- أحلام شقية سنة 1995.
- يوم من زماننا سنة 1995.
- ملحمة السراب سنة 1996.

إلى غير ذلك من أعماله التي وضع فيها بصمته على جبين المسرح السياسي العربي[2].

1- انظر: توفيق موسى اللوح، اتجاهات المسرح السياسي المعاصر، المرجع السابق، ص100.

2- انظر: عبد الرحمن ياغي، سعد الله ونوس والمسرح، دار الأهالي، الطبعة الأولى، عمان-الأردن، 1998، ص18.

الفصل الأول

القضية الفلسطينية في المسرح الجزائري

الفصل الأول: القضية الفلسطينية في المسرح الجزائري

تمهيد:

لقد شغلت القضية الفلسطينية العالم العربي منذ ظهورها إلى ساحة الوجود السياسي، ومنذ ولادتها ونشأتها ترعرت بين أحضان المسرح السياسي العربي، كيف لا وهي قضية ظاهرها سياسي وباطنها يتصل بأفئدة القلوب العربية، أمَّا عن الجزائر كدولة عربية فلم يكن حظُّ المسرح السياسي المعالج للقضية الفلسطينية بأقل من حظ المسارح السياسية الأخرى في البلدان العربية، فقد سارع مسرحيو الجزائر منذ ظهور القضية الفلسطينية إلى تنبي الحلول والأطروحات حول الخروج من ردغة هذا الكيان الصهيوني، حتَّى باتت كتاباتهم المسرحية قوة فكرية فعالة تنضاف إلى القوة العسكرية ضد الكيان الإسرائيلي، وكلُّ ذلك في سبيل نشر الوعي بين أوساط الجزائريين وحتَّى لا ينسى المسلمون قبلتهم الثالثة.

وبين يدي هذا الفصل، تحاول دراستنا أن تشير إلى حضور القضية الفلسطينية في المسرح العربي كونه كان الحركة الأم في هذا الاتجاه وكونه كان ركيزة الانطلاق والتحرَّر، إذ ممَّا لا شك فيه استفادة جملة كبيرة من الفنانين المسرحيين الجزائريين بغيرهم من التجارب المسرحية العربية، لاسيما وقد كان المسرح السياسي والمسرح الملحمي بالنسبة لكتاب المسرح الجزائري شغلهم الشاغل، وذلك جرَّاء الوضع السياسي الساخن المضطرب إبان الاستعمار الفرنسي وبعد مرحلة الاستقلال، ثم بعد هذا نُعَرِّجُ على حضور القضية الفلسطينية في المسرح الجزائري، مستندين في ذلك إلى بعض النصوص المسرحية الجزائرية التي حاولت معالجة القضية الفلسطينية والتي وضعت بصمتها في هذا الباب.

المبحث الأول: حضور القضية الفلسطينية في المسرح العربي

تعَدُّ القضية الفلسطينية من أبرز القضايا العربية التي لاقت اهتماما كبيرا من العالم أجمع، فالصراع العربي الصهيوني صار موضوعا عالميا، ليس منحصرا وحسب في مخيلة الشعب العربي أو الشعب اليهودي بل تعداه إلى الرأي العالمي، أما عن الوطن العربي فقد كتب العديد من الكتاب المسرحيين العرب عن فلسطين الأرض المحتلة، وعن معاناة الشعب الفلسطيني بسبب الحروب، ومَرَدُّ ذلك إلى تفطن هؤلاء الكتاب العرب أنَّ المسرح السياسي مرتعٌ خَصْب للتعبير عن القضايا القومية والسياسية، وأنَّ استثمار خصائص المسرح ومميزاته في الكتابة الدرامية أو العرض الإخراجي، أو توظيف الرموز أمر قادر على خدمة الجمهور العربي.

ونتيجة لذلك فإنَّ الحديث عن المسرح العربي لا ينحصر بوجه من الأوجه في دولة عربية واحدة بِعَيْنِها، وإنَّما يَنْسَابُ إلى الحديث عن جملة من الأعمال المسرحية العربية التي تناولت القضية الفلسطينية، سواء في مصر أو في سوريا أو في غيرها من الدول العربية، فالجسد واحد والغاية واحدة والتكاليف واحدة والتضحيات أيضا واحدة، ومن هذا المنطلق يمكننا أن نُعَرِّج على تجارب المسرح المصري في معالجته للقضية الفلسطينية كون المسرح المصري آنذاك قلب الأمة العربية ومصدر استلهامها.

ويرى الباحث سيد علي إسماعيل أنَّ علاقة المسرح المصري بفلسطين علاقة قديمة حتى قبل ظهور القضية الفلسطينية، تمثلت في ظهور الفرق المسرحية المتنقلة إلى فلسطين، إذ "عرفت فلسطين عروض المسرح من خلال الفرق المصرية منذ عام 1913م، عندما زارت فرقة جورج أبيض وسلامة حجازي مدينتي (يافا) و(القدس) ومثلت فيهما ثلاث مسرحيات، هي: (لويس الحادي عشر)، و(أوديب)، و(صلاح الدين الأيوبي)، وهذه العروض تُعَدُّ أوَّل عروض مسرحية

عربية في المدن الفلسطينية، ومسرحية (صلاح الدين الأيوبي) لها دلالتها عندما عُرضت في القدس، حيث إنها تُذكر الأهالي بأمجاد بطولة صلاح الدين في استرداده لمدينة القدس"[1].

لقد عرفت القضية الفلسطينية مراحل متعددة، غير أننا نلاحظ مرحلتين مهمتين في سياق تطورها، أما الأولى فهي المرحلة التي صاحبت وقوع النكبة سنة 1948 إلى قبيل سنة النكسة سنة 1967، وأما المرحلة الثانية فتَمْتَدُّ ما بعد النكسة إلى سنوات دخول القرن الواحد والعشرين، وخلال المرحلتين كان المسرح السياسي المصري يرافق تداعيات القضية الفلسطينية، وعليه فيمكن فرز مرحلتين أساسيتين لحضورها في المسرح المصري:

المرحلة الأولى:

يرى الباحث سيد علي إسماعيل أنَّ هذه المرحلة كانت نقطة حاسمة في تعامل المسرح السياسي المصري مع القضية الفلسطينية تعاملاً عاطفياً حماسياً في بادئ الأمر، ثم تطوَّر هذا الشعور ليصير شعورا مأساويا يبرز معاناة الشعب الفلسطيني، فبعد قيام الكيان الصهيوني الإعلان عن قيام دولته في فلسطين، قام كل من فتوح نشاطي، ونيروز عبد الملك بتأليف مسرحية (العائد من فلسطين) عام 1948، التي عرضتها الدولة ممثلة في (الفرقة القومية) على خشبة المسرح القومي في موسم 1950/1949م بطولة أحمد علام وإخراج فتوح نشاطي، إذ لم تعالج المسرحية نكبة فلسطين بصورة مباشرة، بل رمزت لها بأحد الضباط المصريين العائدين من حرب 1948، بعد أنْ سَبَقَهُ خبرٌ غير صحيح يقول بوفاته، ولكنَّه يعود حياً بعد شهرين، وكأن المؤلفَيّن أرادا أن يقولا إن فلسطين ستعود، وأن خبر ضياعها خبر كاذب، وقريباً ستعود إلى الأمة العربية[2].

1- سيد علي إسماعيل، القضية الفلسطينية في المسرح المصري، بحث قُدم في الندوة الفكرية لمهرجان الكويت المسرحي الحادي عشر، تحت عنوان (المسرح والمقاومة .. فلسطين نموذجاً)، التي أقامها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بدولة الكويت، سنة 2009، ص1.

2- انظر: المرجع نفسه، ص3.

ويشير سيد علي إسماعيل أيضا إلى أنَّ نفس التجربة التي خاضها كلٌّ من «فتوح نشاطي» و«نيروز عبد الملك» قد تعامل معها الكاتب داود جمجوم في مسرحيته (فلسطين للعرب) التي ألفها عام 1948م، وكذلك تعامل معها الكاتب عبد الرحمن الساعاتي مؤسس المسرح الإسلامي في جمعية الشبان المسلمين في مسرحيته: (صلاح الدين الأيوبي منقذ فلسطين) عام 1948م، والتي مثلها فريق التمثيل بجمعية الأخوان المسلمين، وكذلك كتب محمد مصطفى شبانة عام 1961م مسرحية: (عائدون)، التي يبرز من خلالها مأساة اللاجئين الفلسطينيين ومعاناتهم في المخيمات[1].

المرحلة الثانية:

لقد كانت هزيمة النكسة حدثا محبطا لمعنويات الكتاب المسرحيين المصريين، إذ "حاولوا تجاوزها بالعزف على وتر الدين، أو الهروب إلى التاريخ واستلهام التراث، وتبعاً لذلك أخذت القضية الفلسطينية مفهوماً جديداً، تمثل في الدعوة إلى التمسك بالدين انتظاراً للمعجزة الإلهية في عودة الأرض، وهذا ما فعله فؤاد الطوخي في مسرحيته: (فلسطين للعرب) أو (بيت المقدس) التي كتبها بعد النكسة مباشرة، ومثلتها جمعية الشبان المسلمين في سبتمبر 1967م، إذ تدور أحداثها في زمن هرقل وسيطرة الروم على بيت المقدس، وما دار في هذا الزمن من حروب بين الروم وعمرو بن العاص، وانتصار المسلمين وما تَمَّ بعد ذلك من صلح حتى أصبحت فلسطين للعرب"[2].

أمَّا عن المواجهة المباشرة وتبني القضية الفلسطينية، فيمكن أن نذكر تجربة الكاتب المسرحي عبد الرحمن الشرقاوي، إذ كان مناصرا للحركات التحررية في الوطن العربي، حتى أنَّه كتب مسرحية (مأساة جميلة) سنة 1961م ليناصر حركة المقاومة والتحرير الجزائرية، ونجده بعد

1- انظر: سيد علي إسماعيل، القضية الفلسطينية في المسرح المصري، المرجع السابق، ص4-5.

2- المرجع نفسه، ص7.

نكسة 1967 كتب عدَّة مسرحيات من أهمِّها مسرحية: (وطني عكا) سنة 1969، والتي عرض فيها مشكلة فلسطين إذ تدور الأحداث كلها في غزة وفلسطين، "ولقد اكتظت (نظرا لطبيعة الصراع) بالعديد من النصوص التراثية المستلهمة من التوراة في مقابل الإشارات الإسلامية، فنجد نجمة داود ومملكة أورشليم، وتراتيل الصلاة، والدعاء لإبراهيم وإسرائيل لكي ينظر إلى بني إسرائيل في محنته"[1].

نجد في المسرحية عنصر الاستلهام من التراث حاضرا بقوة مثلا في قول «حازم» مستغيثا بصلاح الدين الأيوبي والأبطال في ذلك العصر، وبروح علي بن أبي طالب، وبخالد بن الوليد:

حازم: إيه يا قبر صلاح الدين .. آه !

إيه يا روح صلاح الدين .. يا حطين يا عزة أمجادي النبيلة.

أيها البوق الذي يعزف في زهو يثير الكبرياء.

يا نفيراً لم يزل يبعث في الأعماق إحساساً جليلاً بالإباء.

يا انتصارات صلاح الدين، يا راياته أخفقن على أرض البطولة.

إيه يا روح علي بن أبي طالب، هل في نفحة من روح خيبرّ؟

إيه يا خالد قم فأشهر سيوف النور في هذا الدجى الساجي وكبر:

عين جالوت ارجعي عاد التتر! يا جميع الشهداء[2].

1- توفيق موسى اللوح، اتجاهات المسرح السياسي المعاصر، المرجع السابق، ص171.

2- عبد الرحمن الشرقاوي، مسرحية وطني عكا، دار الشروق، القاهرة-مصر، الطبعة الأولى، 1970، ص48.

ومن المسرحيين الذين خاضوا المواجهة المباشرة وتبنوا القضية الفلسطينية الكاتب المسرحي «ألفريد فرج» والذي كتب مسرحية: (النار والزيتون)، وهي مسرحية تعتبر نموذجا واضحا في استلهام الشكل التسجيلي المسرحي للتعبير عن القضية الفلسطينية الذي يستغل المادة التاريخية ويضفي عليها القيمة الجمالية والفنية للحاضر.

استطاع «ألفريد فرج» أن يقدم مجموعة من الحقائق حول الصراع العربي الصهيوني، وطبيعة الممارسات الاستعمارية الصهيونية داخل الأرض المحتلة، واستطاع أن يقدم أيضا: "صورا حيَّة من فلسطين لينير لجمهور المتفرجين حقيقة ما يحدث، ويستشيره ليشكل منه رأيا عاما متعاطفا مع القضية الفلسطينية، مستعينا بعرض الوثائق التاريخية ومناقشتها"[1]، ويمكن أن نرى بوضوح ذلك الخطاب الثوري المرسل إلى الجمهور في المسرحية:

القائد: بنسأل أنفسنا ونقول ليش بنحارب يا شباب؟

لأنَّنا أعداء الصهيونية؟ لأنَّنَا إرهابيون أو دمويون؟

احنا بنحارب يا أخوة لأننا فلسطينيون.

وين فلسطين يا أبناء فلسطين؟ وين بلادنا؟ وين وطننا؟

كل إنسان بالعالم إله الحق بالوطن والفلسطيني ما إله وطن؟

بنقاتل يا شباب لنثبت شخصيتنا الفلسطينية.

لنثبت قضيتنا ومحتوى شخصيتنا هادى هو الإنسان الفدائي الثائر الفلسطيني[2].

1- توفيق موسى اللوح، اتجاهات المسرح السياسي المعاصر، المرجع السابق، ص134.

2- ألفريد فرج، النار والزيتون (مؤلفات ألفريد فرج)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة-مصر، 1979، ص28.

أما عن المسرح السوري فقد ساهم بقوة في تبني القضية الفلسطينية وفي نصرة الفلسطينين والوقوف معهم في محنتهم، وأشهر مسرحيٍّ في سوريا يمكن أن يذكر في هذا الباب الكاتب المسرحي والمخرج «سعد الله ونوس» الذي كتب ثلاث مسرحيات تتضح فيها الرؤية السياسية في تجلي أبعاد القضية الفلسطينية، وهي كالآتي: مسرحية (فصد الدم) عام 1963م، ومسرحية (حفلة سمر من أجل خمسة حزيران) عام 1968م، ومسرحية (الاغتصاب) عام 1990م، والتي سعى من خلالها تصحيح مسار بوصلة الفكر العربي سياسيا، وذلك نحو توجيه العرب إلى دائرة الوعي والتنبيه ونحو مدافعة العدو الأكبر للعرب والمسلمين.

ففي مسرحية (حفلة سمر من أجل خمسة حزيران) تناول سعد الله ونُّوس حدثاً تاريخياً ذا طابع قومي، عرض فيه تداعيات نكسة الخامس من حزيران عام 1967م، حيث بحث وراء الأسباب والآثار المترتبة على ذلك مقدِّمًا مضامينه الفكرية من خلال فرقة مسرحية محترفة تابعة للدولة تقدم عرضاً مسرحياً يصور جانباً من النكسة على غرار أسلوب الكاتب الإيطالي (بيراندللو) الذي اشتهر بهذا النمط المسرحي، وعلى غرار تجارب المسرح السياسي العالمي يستخدم ونوس اللوحات واليافطات التي تعبر عن فكرة أو تاريخ ما، ولأن تاريخ الخامس من حزيران يعد تاريخا مفصليا في مسيرة الأمة، فقد جعله المؤلف على لوحة سوداء تتدلى أمام مقدمة المسرح وكأنما المؤلف قد أراد ترسيخ هذا التاريخ في ذاكرتنا كي لا ننسى النكسة، ومع تسلسل الأحداث يحيلنا المؤلف إلى عدد من الأسباب السياسية والاجتماعية والثقافية والعسكرية التي وقفت خلف الهزيمة، ليوحي الإطار العام للمسرحية بمعاناة الجماهير العربية، ومحاولة إقحام دور المسرح في الأحداث وتأكيد قدرته في النهوض بأعباء وظيفته المتمثلة في تنفيذ السياسة الإعلامية العليا للدولة[1].

1- انظر: عدنان علي المشاقبة ويحيى سليم عيسى، الرؤية السياسية للقضية الفلسطينية في مسرح سعد الله ونوس، مقال علمي كتب في مجلة الجامعة الإسلامية للبحوث الإنسانية، المجلد الثاني والعشرون، العدد الأول، جانفي 2014، ص208-209.

يتجلى لنا أحد المشاهد في مسرحية الاغتصاب، والذي يصور لنا أبشع الطرق التي أهين بها الشعب الفلسطيني ولا زال يهان بها إلى يومنا هذا، وهي قصة اغتصاب الحرة الشريفة «دلال» زوجة المناضل «إسماعيل»، "وتَتَجلى الممارسات الإرهابية الصهيونية واضحة من خلال جريمة اغتصاب «دلال» أمام زوجها «إسماعيل»، والهدف من ذلك هو الإيغال في إهانتها وإهانة زوجها وإخراجها من دائرة الإنسانية، بينما الزوج الذي اعتقل نتيجة لمواقفه الوطنية النبيلة يقف عاجزاً عن الدفاع عن زوجته أمام سطوة جلاديه وإرهابهم"[1]، ومن مسرحية (الاغتصاب) يمكننا انتقاء هذا المشهد المحزن الذي صوره سعد الله ونوس، والذي تدور حواراته بين إسماعيل ودلال والسلطة القمعية الصهيونية:

دلال : (هامسة) إسماعيل .. ها نحن نلتقي.

إسماعيل : اغفري لي يا دلال، هي لا شأن لها، عذبوني كما تشاءون، افعلوا بي ما تريدون، ولكن دعوها بعيدة عن هذا الجحيم.

مائيـــــر: أنقذها إن كنت تحبها إلى هذا الحد.

دلال : قالت لي الفارعة لا تخافي .. أنت أقوى منهم.

مائيـــــر: هل أخبرتنا بكل ما لديك ؟ .

دلال : وقالت ارفعي رأسك، وإذا ضايقوك ابصقي في وجوههم.

إسماعيل : ليس لدي ما أخبركم به.

مائيـــــر: لنبدأ العرس، (دافيد وموشي يجران إسماعيل، وجدعون يمسك عجيزة دلال ويدفعها، الجميع يتجهون إلى الغرفة الداخلية).

جدعون : تعالي يا وافرة الخيرات (تبصق عليه) آه، هكذا أريدك، شرسة أريد عروسي يا رفاق.

إسماعيل : كلاب .... كلاب[2].

1- انظر: عدنان علي المشاقبة ويحيى سليم عيسى، المرجع السابق، ص214.

2- سعد الله ونوس، مسرحية الاغتصاب، دار الآداب، بيروت-لبنان، الطبعة الأولى، 1990، ص50.

أمَّا بالنسبة للدول العربية الأخرى، فلقد كان لها حَظُّها هي أيضا في تبني القضية الفلسطينية وفي نصرة الشعب الفلسطيني، وعلى سبيل المثال ففي دول الخليج العربي عرف المسرح السياسي أيضا عدة نصوص مسرحية تعالج فيها القضية الفلسطينية فعلى سبيل المثال: قدم محفوظ عبد الرحمن مسرحية: (عريس لابنة السلطان) التي وظف فيها رمز التتر للدلالة على إسرائيل، وكذلك مسرحية (ردوا السلام) التي كتبها مهدي الصايغ مشيرا إلى تهاون العرب ورقدتهم وتخاذلهم في الدفاع عن الأرض العربية المحتلة فلسطين.

والجدير بالذكر أنَّ المسرح الفلسطيني لا زال إلى يومنا هذا يقاوم المحتل الصهيوني، ولا زال لسان حال الشباب الفلسطيني: إذا لم نستطع أن نواجه إسرائيل بقوة السلاح والمدافع فسوف نواجهها بقوة الفنِّ والمسرح، ويختصر هذه المقولة من شباب فلسطين شابٌّ يدعى «أحمد طوباسي» في سن الثالثة والثلاثين، وهو ممثل مسرحيٌّ قام بتمثيل مونودراما «وهنا أنا» لكاتب بريطاني من أصل عراقي اسمه حسن عبد الرزاق، إذ بنى هذا الأخير مسرحيته على الأحداث الواقعية الحقيقية التي رواها له الشاب الفلسطيني «أحمد طوباسي»، وقد ساعدتهما في إخراج هذه المونودراما البريطانية «زوي لافيرتي»، والملتف للنظر في نص المسرحية أنَّ أسماء الشخصيات والأحداث كلُّها حقيقية ومأخوذة ممَّا عاشه الممثل «أحمد طوباسي»، إذ يحكي في عرضه المونودرامي هذا قصتة كشاب من أبناء المخيم الذين شاركوا في معركة جنين، غير أنَّه لا يروي للجمهور بطولاته في المعركة، بل يروي لهم قصصا إنسانية عن الخوف والحب، ثم يروي لهم النهاية المأساوية لهذه المعركة التي انتهت بإصابته واستسلامه والحكم عليه بالسجن أربع سنوات، ويستطيع «أحمد طوباسي» خلال هذا العرض المسرحي أن يحوِّل هذه التراجيديا إلى كوميديا في أغلب المشاهد، كما يبذل طاقته الفنيَّة التمثيلية في سبيل إبقاء ذهن الجمهور مع أحداث المسرحية، والتي ما هي في حقيقة الأمر إلا قصتَّه المريرة مع الكيان الصهيوني المحتل[1].

1- انظر: الموقع الإلكتروني للجزيرة، ركن الأخبار الثقافية، 22 جانفي 2018، على رابط: www.aljazeera.net .

المبحث الثاني: حضور القضية الفلسطينية في المسرح الجزائري

كانت بدايات المسرح السياسي الجزائري ثورية مُتَنَسِّمَةً لطلائعِ الحُرِيَّة، وكان الخطاب المسرحيُّ الجزائري السياسي رافضا لكل محاولة استعمارية لإرادة الشعوب العربية، يذكر لنا المؤرخ الجزائري أبو القاسم سعد الله: "وفي 20 يناير سنة 1940 قدمت جمعية الشباب الفنِّي مسرحية (الدكتاتور) أو المستبد على مسرح قسنطينة، ولا نعرف الآن من ألف هذه المسرحية، ويبدو أنَّ موضوعها كان يتناول استبداد الإدارة الفرنسية في الجزائر بالتلميح، كما يتناول في الظاهر الاستبداد النازي في ألمانيا والعالم، ومن ثَمَّة فالمسرحية كانت من وحي الاستعمار والحرب، وكان ابن باديس قد أوقف مجلة الشهاب، كما أوقفت جمعية العلماء جريدتها البصائر، فلا سبيل لمعرفة المزيد عن هذه المسرحية منهما"[1]، وإذن فليس من الغريب أنْ يَهْتَمَّ المسرح الجزائري السياسيُّ بالقضيَّة الفلسطينية، وهو نفسه ما وُلدَ إلا للتَّحَرُّرِ، وما وُلِدَ إلا لِيَمُجَّ كلُّ سَطْوَةٍ باغيةٍ تتسلط على الشعب العربي المسلم وإرادته.

لم يترك الكتاب المسرحيون الجزائريون أيَّ مَنْفَذٍ نَصِيٍّ يمكنهم الولوج فيه إلى تداعيات القضية الفلسطينية إلا وَلَجُوه، ويمكن أن نجد ذلك متمثلا في مسرحية (حنبعل) التي كتبها أحمد توفيق المدني والتي "أحرزت نجاحا باهرا عندما مثلت بالفصحى"[2]، عندما يشير في المسرحية القائد «حنبعل» على الملك «انطيخوس» إلى بسالة الفرسان العرب في القتال، وإلى خطر اليهود:

قائـــد: إنَّ ثلاثة من الفرق الرومانية تقتفي آثارنا، وهي على نحو خمسة مراحل منَّا، لا تَصُدُّها أثناء الطريق إلا بسالة فرسان العرب، لكنَّهم يسقطون صرعى في الميدان وأخشى أن يتحطم هذا السَّدُّ، فيغمرنا السَّيل، لابُدَّ من اتخاذ قرار سريع.

1- أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، دار البصائر، الجزائر، طبعة خاصة، 2007، ج5، ص 319.

2- المرجع نفسه، ج5، ص427.

الملك: السَّاعة حقًّا حَرجة، فما رأيك يا حنبعل؟

حنبعل: الانسحاب يا مولاي بأسرع ما يمكن، فليس أمامك من ساعة يمكن أن تضيع .....، لكن لا تنسوا يا مولاي أنَّ خطرا هائلا يترقبكم من جهة الجنوب، فاليهود هناك يتربصون بكم الدوائر، وإنَّهم لأصحاب مطامع ليس لها حَدٌّ، ثمَّ إنَّهم لا ينسون تأديبك لمملكة يهوذا، وبطشك بجندها، فإذا ما بلغتهم أنباء هذه الهزيمة بادروا إلى الانتقاض، ولم يتورعوا عن مهاجمة المملكة من خلف، فأرسلوا بفرقة القائد عصام التي تحرس بلاد الشام، لتضرب أوتادها بأرض يهوذا، واعلموا أنَّه لا راحة لبلاد الشام وبلاد العرب معا، إلا متَى وقَعَ التَّخلصُ من مملكة يهوذا، التي تقف حَجَرَ عَثْرَةٍ في الطريق وتفصل البلاد شطرين[1].

والدَّلالة في هذا النَّص على خبث اليهود والإشارة إلى الصهاينة الذين كانوا قد أعلنوا عن قيام دولتهم واضحة جدا لا تحتاج مزيد تفسير، لأنَّ المسرحية مثِّلت سنة 1948 أي بالتزامن مع زمن الإعلان.

لقد أنتج المسرح الجزائري الكثير من المسرحيات التي تناولت قضية الدفاع عن فلسطين، والتي عبرت عن الإنتاج المسرحي الجزائري مادة وتجربة ومضمونا، ويمكننا أن نستحضر في هذا المقام من ذاكرة المسرح الجزائري النضالي: مسرحية (مواليد)، ومسرحية (الزيتونة) المكتوبتان باللغة الفرنسية لكاتبهما المناضل «محمد بوديا»، والذي اغتيل في باريس سنة 1973 من طرف الصهاينة لشدة موقفه النضالي من أجل فلسطين.

ويمكننا اعتبار هاتين المسرحيتين من أنضج المحاولات في إيجاد مسرح جزائري نضالي ملتزم بقضايا العدل والتَّحرُّر، ونَجدُ مَلامِحَ النِّضَالِ مَثلا مُجَسَّدَةً في تصويره للمرأة العربية الثورية في مسرحية (مواليد)، حينما تقول عائشة: «إنَّ المرأة مُحرِّكٌ جديدٌ، جهازٌ جديدٌ في مسيرة الثورة،

1- انظر: أحمد توفيق المدني، حنبعل رواية تاريخية، المطبعة العربية بالجزائر، الطبعة الأولى، 1950، ص32.

فلنفتح الأبواب وسنرى كل الفتيات وكُلَّ النِّسَاء، وكُلَّ أُمَّهَاتِنَا وأخَواتِنَا يَتَّخِذْنَ حِجَابَهُنَّ كَفَنًا للأعدَاءِ»[1].

في سنة 1975 قامت فرقة «النشاط، عمل، ثقافة» في مدينة قسنطينة بعرض مسرحي بعنوان: (عيون الكلام) وقد عالجت فيه تداعيات القضية الفلسطينية، وصورت تدَخُّلات الإمبريالية في الشأن الفلسطيني، كما تعرَّضت المسرحية لمختلف الخيانات التي حدثت في الوسط السياسي العربي ضد فلسطين إذ نوهت على معاهدة كامب دافيد أيضا[2].

ومن الفرق المسرحية التي تَبَنَّتْ القضيَّة الفلسطينِيَّة فرقة «الأصالة» لمدينة سطيف، إذْ قدمت مسرحية بعنوان: (أرض كنعان)، والتي تناولت تاريخ الشعب الفلسطيني من ثورة الشيخ عز الدِّين القسَّام سنة 1936 حتى اغتيال بعض الزعماء الفلسطينين.

وقد قدمت فرقة «مسرح اليوم» بعنابة أيضا مسرحية (مجلس العدل)، وهي تركيب شعري من تأليف توفيق زياد، وقد تناولت هذه المسرحية الشخصية الفلسطينية الشعبية الثائرة التي لاقت الويلات من جراء القمع الصهيوني، والتي تصرخ في وجه إرادة الكيان الغاصب للأرض والحرية[3].

ومن التجارب المسرحية الناضجة أيضا مسرحية (قالوا العرب قالوا) التي اقتبسها محمد بن قطاف عن مسرحية (المهرج) للشاعر السوري محمد الماغوط، والتي لقيت صدى كبيرا في أوساط الجمهور الجزائري، إذ وجدوا فيها كثيرا من القضايا الناطقة باسم معاناتهم، وباسم معاناة الشعب الفلسطيني ضد القوة الصهيونية المحتلة.

وأما بالنسبة للمسرحيات المكتوبة باللغة العربية الفصحى والتي عالجت القضية الفلسطينية، نجد مسرحية (البحث عن الشمس) للكاتب عز الدين جلاوجي التي كتبها سنة 1989، وفي هذه

1- انظر: حفناوي بعلي، فلسطين والقدس في المسرح العربي المعاصر، دار اليازوري العلمية، الأردن، 2015، ص38.

2- انظر: المرجع نفسه، ص39.

3- انظر: المرجع نفسه، ص421.

الفترة الزمنية بالتحديد يرى الباحث أحسن ثليلاني "أنَّ السياق الذي كتب فيه الكاتب هذا النص المسرحي، هو سياق مفْعَمٌ بقيم الرفض والاحتجاج والثورة على سلطة الاحتلال الإسرائيلي"[1].

جاءت مسرحية (البحث عن الشمس) كخطاب صريح موازٍ للحياة السياسية، إذ يمكننا محاكمة بعض أحداث المسرحية وحوارتها واستنطاق المدلولات المشيرة إلى الصراع الفلسطيني مع إسرائيل، "وهكذا يرفض الغريب منطق الاستعباد والمساومة، ويصر على أنَّ الشمس من حَقِّ الجميع، ويهب من جديد ليواصل النقب في الجدار بحثا عن منفذ تدخل منه الشمس إلى حجرته المظلمة، وأمام ذلك الإصرار فإنَّ (ملك الشمس) يستشير حلفاءه بحثا عن سبيل لثني (الغريب) عن عزمه وإعادته إلى غيبوبته"[2]:

«**الثالث:** وما العمل إذن؟

ملك الشمس: نعيده إلى الغيبوبة من جديد.

الأول: فكرة مقبولة، ولكن كيف؟

ملك الشمس: نقتله بالمماطلة والتسويف، ونشكل له محكمة منا تتظاهر له بالعدل ونصرة المظلوم.

الثاني: فكرة رائعة، إن نجحنا في جرِّه إليها.

ملك الشمس: (بثقة) لا تخش فهو مازال طيبا، ويمكن خداعه بسهولة.

الثالث: وهكذا كلما احتاج شيئا لجأ إلى المحكمة يشكوها همَّهُ ولم يزعجنا»[3].

1- أحسن ثليلاني، القضية الفلسطينية في المسرح الجزائري (مقاربة تطبيقية)، مجلة البحوث والدراسات الإنسانية، جامعة 20 أوت 1955 سكيكدة، العدد الخامس، ماي سنة 2010، ص171.

2- المرجع نفسه، ص172.

3- جلاوجي عز الدين، مسرحية البحث عن الشمس، دار هومة، الجزائر، 2003، ص83.

والأمر الواضح من خلال هذا المشهد "تورط القوى العالمية العظمى في تضييع الحقوق الفلسطينية، فما شخصية (ملك الشمس) و (هيئة الأخوة والوئام) في المسرحية إلا تعبير رمزي عن تلك القوى الداعمة للكيان الصهيوني، حيث كلَّما اشتكت فلسطين المخدوعة كان الجزاء تنديدا لا يسمن ولا يغني من جوع، وبالفعل فإنَّ متاهة الشكوى لهيئة الأخوة والوئام (أي منظمة الأمم المتحدة بتعبير آخر) من أجل الحصول على ثلاثة تنديدات متتالية تمكنه من انتزاع حقه في الشمس، هي الخديعة التي قدمها (ملك الشمس) على شكل نصيحة (للمقهور) حتى يبقيه أسيرا للظلام، وهكذا يتغير سعي (المقهور)، فبعدما كان مهتما بإحداث ثقب في الجدار تدخل الشمس منه، يتحول هدفه إلى تقديم الشكاوى المتلاحقة، فتنتابه سعادة غامرة بحصوله على تنديد أول"[1].

ونجد في نفس السياق مسرحية أخرى تدعى مسرحية (الشروق) للكاتب صالح لمباركية، تماثل مسرحية (البحث عن الشمس) سواء في العنوان أو الموضوع أو القضية المشتركة، أما عن الخطاب السياسي الذي تحمله فهي " فهي تُصَوِّرُ الهوان العربي وتسخر من لقاءات الانحطاط التي تسمى جزافا القمم العربية، وتدعو إلى الثورة ضد الاحتلال الإسرائيلي، غير أنَّها تنتهج التصريح ولا تصطنع الرمز والتلميح مثلما نجد ذلك في مسرحية (البحث عن الشمس)"[2].

ومنذ الفصل الأول من المسرحية يضعنا الكاتب في مواجهة زمن الهوان العربي، وذلك من خلال استعمال تقنية (الراوي) الذي يمزج في خطابه بين المونولوج والديالوج مع الجمهور في محاولة لتكسير الجدار الرابع، وبالتالي المزج بين الزمنين : زمن العرض وزمن الفرجة، لأنَّ ما تعرضه المسرحية هي ذاتها حياة الجمهور وقضيتهم حيث يبدو الجميع في انتظار ما ستسفر عنه قرارات القمة العربية الجاري أشغالها ولذلك يقول الراوي متأملا لوحة خلفية لمنظر اختلطت فيه الزرقة والحمرة[3] :

1- أحسن ثليلاني، القضية الفلسطينية في المسرح الجزائري (مقاربة تطبيقية)، المرجع السابق، ص172.

2- المرجع نفسه، ص175.

3- المرجع نفسه، ص175.

« **الراوي:** وماذا بعد هذا الانتظار؟

الشمس تغرب، نحن ننتظر الليل، الليل المخيف، الظلام يحاصرنا بأسواره العالية.

لا ... لا ... لا ...، يمكن أن يكون انتظارنا لانبلاج فجر جديد مشرق.

(يشير إلى اللوحة الخلفية):

هذا شروق، أظنه شروقا، ما رأيكم؟

ها هي أشعة الشمس، إنَّه شروق يوم جديد، علينا أن ننتظر لنتأكد من ذلك لنفرح، ونبتهج وتبعث فينا الحياة من جديد، أما إذا كان غروبا فسيكون غروبا أبديا»[1].

وهكذا فإنَّ مسرحية (البحث عن الشمس) للكاتب عز الدين جلاوجي، ومسرحية (الشروق) للكاتب صالح لمباركية تمثلان تجربة الخطاب المسرحي العاكس للقضية الفلسطينية، والمكتوب بلغة عربية فصيحة ذات دلالات فسيحة مرنة، وتمثلان في نفس الوقت أيضا ذلك الخطاب المسرحي المستند على توظيف الرمز في سبيل وضع الإسقاطات على الواقع السياسي لفلسطين المحتلة، رجاءَ أنْ تَصِل الرسالة السياسية للجمهور الجزائري والجمهور العربي على السواء.

وفي سنة 1986 قدَّم كاتب ياسين مسرحية (فلسطين المخدوعة)، وذلك ضمن فعاليات المهرجان الوطني الثاني للمسرح المحترف بإخراج جماعي وسينوغرافيا محمد ملطاشي ولكروت زواوي وعرباوي عبد المالك[2]، ويمكن اعتبار مسرحية (فلسطين المخدوعة) تاريخا سياسيا لأرض فلسطين والقدس، يصنف نص المسرحية من صنف الطابع التسجيلي الإعلامي، لأن المسرحية عبارة عن لوحات يسرد فيها الكاتب أحداثا تاريخية ذات ميزة إخبارية إعلامية، وهي أقرب إلى الملحمة منها إلى المسرحية، وظف فيها كاتب ياسين تقنية البناء الدرامي الخاص بصنف

1- لمباركية صالح، مسرحية الشروق، شركة باتنيت للطبع والنشر، باتنة، 2006، ص4.

2- انظر: المهرجان الوطني الثاني للمسرح المحترف، نشر مجلة الآمال، أكتوبر سنة 1986، ص11.

التراجيديا العالمية، أما فكرة المسرحية فتدور أحداثها حول الصراع اللوبي الإسرائيلي العربي منذ غابر العصور[1].

ويمكن أن نختصر ذلك الصراع بين فلسطين وإسرائيل بما أشار إليه كاتب ياسين من توظيف شخصية «موسى» للدلالة على الشعب اليهودي، وتوظيف شخصية «محمد» للدلالة على الشعب العربي، ويبدأ الصراع حينما يحتال موسى على محمد حيلة جعلته يتهم بسرقة حمار، حينها لم يجد محمد أية وسيلة للخلاص من هذه التهمة غير الهرب، فهرب وترك الحمار ونجى بجلده[2].

وعلم يقينا من أنَّ «موسى» قد غرَّرَ به ولم يخبره الحقيقة كاملة، فعندها غير «محمد» من شكله، وانطلق يجوب الأرض باحثا عن موسى، وعندما التقى به أخذه إلى مكان بعيد، وحينما أدركهما الليل ولجا بيتا خالية وناما حتى انبلج أفق الصبح، حيث استيقظا على صوت صياح الديك، فيدعي «موسى» أنَّ الديك له، ويقنعه محمد بأنَّه مالكه، ويحتدم الصراع بينهما حول من هو صاحب الديك الحقيقي، ومن هو صاحب هذه الدار التي سكناها، وعلى هذه الوتيرة يصر «محمد» على قراره وعلى مذهبه أنه هو صاحب الدار وأنَّ اسمها «فلسطين»، ويدعي «موسى» أنَّ الدار له واسمها «اسرائيل»، الأمر الذي دفع الضابط الانجليزي للتدخل ليحل المشكل من أصله، ويصرح بأنَّ الديك للإنجليز، فيصافح «موسى» الضابط الانجليزي في مؤامرة واضحة على «محمد» الذي هو صاحب الحق والذي يدل على الشعب العربي في فلسطين[3].

تعتبر مسرحية (فلسطين المخدوعة) ذات طابع سياسي لعدة اعتبارات، "أولها العنوان الذي تحمله، فاسم «فلسطين» أشهر تعبير سياسي على الإطلاق، وثانيها الموقف السياسي للكاتب ياسين من الطريقة التي ضاعت بها الأرض الفلسطينية، ومن العنوان مرة أخرى بلفظ «مخدوعة»،

1- انظر: حفناوي بعلي، فلسطين والقدس في المسرح العربي المعاصر، المرجع السابق، ص421.

2- كاتب ياسين، فلسطين المخدوعة، منشورات المسرح الوطني الجزائري، الجزائر، 1977، ص05-14.

3- المرجع نفسه، ص14-17.

وعليه بجمع هذه الاعتبارات يتشكَّل هذا الموقف تاريخيا منذ بروز الحَجَّة المعروفة «أرض الميعاد» التي ارتكزت عليها إسرائيل مرورا بالتَّدخل البريطاني وإعلان قيام الدولة الإسرائيلية"[1].

ومن المسرحيات الهامة التي تعتبر مطابقة لواقع القضية الفلسطينية على خشبة المسرح الجزائري مونودراما (فدوى، صرخة القدس) من إنتاج فرقة جمعية الكواكب الفنية لسوق أهراس سنة 1992، والمونودراما عبارة عن سرد لمذكرات طفل فلسطيني عانى الويلات من جراء تهجير عائلته، لتتداخل ذاكرته حتى يصل إلى أحداث مجزرة صبرا وشاتيلا، والانتفاضة الفلسطينية المباركة، وكذلك ثورة الحجارة وقوافل الشهداء الذين يسقطون يوميا في سبيل فلسطين[2].

تعتبر مونودراما (فدوى، صرخة القدس) "صوت الانتفاضة التي تمثل واقع الحياة اليومية التي يعيشها الفلسطينيون هناك، إنَّها اللحظة الدائمة حين يقرر الإنسان العيش على حدِّ السيف، ولهذا كانت المسرحية تمثل عبقرية القدرة على الاحتمال إلى حدود بعيدة، وتجسد التجربة القاسية والبطولية لأبناء فلسطين في الأرض المحتلة، فهي أقرب إلى الحياة المعيشة، بنارها ورصاصها وجوعها وعطشها، إنَّها تجربة الألم وتجربة الرفض الصارم للظلم في أسوء الظروف"[3].

تروي المونودراما كيف التقى مليون فلسطيني مع حوالي ربع مليون، اشترك كل هؤلاء في الانتفاضة بشكل أو بآخر من رمي الحجارة إلى المظاهرات إلى الإضرابات، حين يتجمعون في الناصرة والقدس، وفي مناطق متفرقة من المدن الفلسطينية، فالانتفاضة حسب المسرحية أكَّدت وحدة الأرض ووحدة الشَّعب في الداخل والخارج، سواء تحت الاحتلال أو في المنافي، فالفلسطينيون في الخارج يمثلون التَّعبير الحرَّ عن الإرادة الجماعية لكلِّ الفلسطينيين، وأنَّ هذا التعبير يمثل وحدة الإرادة السياسية سواء في التنظيم أم في القيادة أو في الأهداف[4].

1- حفناوي بعلي، فلسطين والقدس في المسرح العربي المعاصر، المرجع السابق، ص428.

2- انظر: المرجع نفسه، ص435.

3- المرجع نفسه، ص435 بتصرف.

4- انظر: المرجع نفسه، ص436.

ونجد مرة أخرى مسرحية (الصدمة) للكاتب مراد السنوسي والتي اقتبسها من رواية لياسمينة خضرة تدعى **(l'attentat)** نشرها سنة 2005، هذه المسرحية استطاعت أن تصور عمق الحياة اليومية للشعب الفلسطيني، وسلطت الضوء على الصراع الدائر بين الفلسطينين المطبعين لإسرائيل ممن قبل الاندماج مع الكيان الصهيوني، وبين الذين ثاروا على الصهاينة وأعلنوا الجهاد.

تدور أحداث المسرحية حول "بطل العرض «أمين الجعفري»، طبيب عربي مسلم، يحمل الجنسية الإسرائيلية، ويعيش في تل أبيب حياة هانئة مع زوجته «سهام»، ولدى عودته إلى منزله، بعد نهار مُضْنٍ عالج خلاله عدداً من الجرحى نتيجة ذلك الانفجار، يتلقى مكالمة هاتفية تفيد بأنَّ زوجته هي من بين الضحايا، بل تتهم زوجته بأنَّها من قامت بذلك التفجير، يصاب «أمين الجعفري» بصدمة قاهرة بعدما اقتنع بأنَّ إسرائيل يمكنُ أن تكون واحة طمأنينة ورخاء، عندئذ، يضطَّر للذهاب إلى الضفة الغربية، ليعرف من أقربائه وأقرباء زوجته الذين يعيشون في جحيم الاحتلال، الأسباب التي قادت زوجته الرقيقة والمسالمة (بحسب العرض) إلى تنفيذ مثل هذا العمل الإرهابي، فيقصد مدينة «بيت لحم» ويكتشف أنَّ زوجته كانت تَتَرَدَّد على مسجد المدينة للقاء «الشيخ مروان» الذي حرَّضها على هذا التفجير، وعندها يبدي «أمين الجعفري» استغرابه من القدرات الخفيَّة لهذا الشيخ الذي دفع زوجته لتقدم نفسها قرباناً ليعيش هو وأمثاله في الظل ويبعث النساء والأطفال تنسف أجسادها بدلاً منه، ولأنَّه يرى زوجته «ضحية» فيما يرى الشيخ ومريدوه زوجته «شهيدة»، يطرد من المسجد ليذهب لمقابلة مجموعة من الفدائيين ويلقى الصدد ذاته، خلال هذه الجولة يتعرض الجعفري لمعاملة قاسية من رجال المقاومة ومن رجال الدين، ومن رجال السلطة الوطنية الفلسطينية الذين اعتبروه جاسوساً للإسرائيليين"[1].

1- بهلول عبد الحليم، الإعداد الدراماتورجي للرواية نحو المسرحية مسرحية الصدمة لمراد سنوسي أنموذجا، مذكرة تخرج لنيل شهادة ماستر في الفنون، كلية الآداب واللغات والفنون، قسم الفنون، جامعة د.مولاي الطاهر سعيدة، الجزائر، السنة الجامعية 2015-2016، ص46.

لقد كانت مسرحية «الصدمة» سنة 2007، بمثابة قراءة جديدة ومختلفة للقضية الفلسطينية، "اجتمعت فيها حرفية النص المسرحي والرؤية الإخراجية، إذ استطاعت أن تستنطق من التاريخ كوثيقة سياسية أدبية فنية جمالية، تسلط الضوء حول ما يجري في فلسطين بالضبط، وحول الإجابة عن السؤال الناري الذي يطرح على الضمير العربي والإنساني: من هو الإرهابي يا ترى الفلسطيني أم الإسرائيلي؟"[1].

لقد انصب اهتمام المسرح الجزائري بالقضية الفلسطينية لدرجة كبيرة، حتَّى أنَّ طبعة المهرجان الوطني للمسرح المحترف سنة 2009 قد احتفلت بتظاهرة القدس عاصمة أبدية للثقافة العربية، وحملت هذه الطبعة اسم طبعة القدس، حيث "كشف فتح النور بن إبراهيم المكلف بالاتصال بالمسرح الوطني عن التفاصيل الخاصة بالدورة الجديدة للمهرجان الوطني للمسرح المحترف التي تعقد تحت شعار «القدس عاصمة أبدية للثقافة العربية» في الفترة الممتدة من 24 ماي إلى 4 جوان 2009، ولجنة التحكيم المكونة من «جون داوود» من لبنان، «محمد أدار» و«عمر معيوف» من الجزائر، «فاطمة الربيعي» من العراق، «حاتم السيد» من الأردن، «بلبل فرحان» من سوريا، «محمد بدري» من المغرب، «قاسم مطرود» من العراق، فيما تأكد إطلالة صديقة المهرجان الفنانة القديرة «سميحة أيوب» على يوميات المهرجان الوطني للمسرح المحترف، وأوضح فتح النور بن إبراهيم أن دورة «القدس 2009» ستعرف تكريم نخبة من نجوم المسرح العربي والجزائري"[2]، هذا إلى جانب الملتقى العلمي الموسوم بعنوان: «القضية الفلسطينية في المسرح العربي»، والذي جرى تنظيمه بمشاركة مجموعة من أبرز الأسماء والباحثين في مجال المسرح العربي المختصين في دراسة شؤون القضية الفلسطينية، وعليه فقد حظيت فلسطين بنصيب كبير من الاهتمام الذي يجعلنا نؤكد تلك العلاقة القديمة بين الجزائر وفلسطين.

1- حفناوي بعلي، فلسطين والقدس في المسرح العربي المعاصر، المرجع السابق، ص444، بتصرف.

2-انظر: الموقع الإلكتروني لمحرك بحث الأخبار جزايرِس، ركن الأخبار الثقافية، 05 أفريل 2009، على رابط: www.djazairess.com، مصدر جريدة صوت الأحرار الإلكترونية.

ولقد تَمَخَّضَت عن هذه التظاهرة الكبيرة التي قام بها المهرجان الوطني للمسرح المحترف بالجزائر، تقديم بعض المسرحيات التي عالجت القضية الفلسطينية، ومن أهم هذه المسرحيات يمكن أن نشير إلى مسرحية (مسرى) التي قدَّمتها فرقة المسرح الوطني الجزائري، عن نص إبداعي من تأليف محمد مأمون حمداوي، وإخراج فاضل عباس آل يحي.

تناولت مسرحية (مسرى) القضايا بطريقة مختلفة، وبروح شاعرية حاضرة في النص الذي يطمح إلى إعادة قراءة التاريخ وطبائع الناس في القدس الشريف، لقد استفاد المؤلف حمداوي كثيرا من مشاهداته المسرحية ومن شاعريته الخلاقة، فهو ذلك الشاعر المتأمل الذي يخطو بإيقاع مسرحي من أجل إثبات ذاته وهوية القدس[1].

وبالنسبة للتأليف النص والبناء الدرامي للمسرحية يذكر «الباحث حفناوي» بعلي: "نصَّ حمداوي على تواضع الجانب الدرامي فيه، إلا أنَّه يسير بطريقة سليمة وموفقة للغاية، حكايات وموضوع وصراع وشخصيات مركبة بشكل تقني في حبك أسلوب وطريقة سير الأحداث، أمَّا الحوارات يغلب على بعض لوحات ومشاهد المسرحية الطابع السردي، وتعبر الشخصيات على مضمونها وأبعادها من خلال حواراتها وضمن سيرها الفكري والنفسي والاجتماعي وتطور الأحداث"[2].

أمَّا من ناحية العرض والرؤية الإخراجية، فيبرز لنا الباحث «حفناوي بعلي» قراءته النقدية بقوله: "يشكل إخراج مسرحية (مسرى) في إعادة إنتاج النص ركحيا، ويعبر عن جدلية مؤسسة على فعل التجريب من خلال البناء والهدم، واشتغاله على الفضاء الشاسع الذي لم يستطع المخرج نوعا ما التحكم فيه، وذلك من خلال التشكيلات الحركية التي كانت في الأساس محاولة ملء الفراغ لكن دون جدوى في بعض المشاهد، أمَّا توظيف تقنية الديكور المتحرك فقد أكدَّت على

1- انظر: حفناوي بعلي، فلسطين والقدس في المسرح العربي المعاصر، المرجع السابق، ص444.

2- انظر: المرجع نفسه، ص445.

دلالات المكان والزمان، ولقد كان دخول مجموع الممثلين بالأقلام يمثل جمالية زادت من الطرح خلال مشهد حرق أشجار الزيتون"[1].

لقد حاولت مسرحية (مسرى) أن تفجر القضية الرئيسية وهي قضية تحرير الوطن العربي وفي مقدِّمته فلسطين، توظيف شخصية «يوسف» الرئيسية في العرض "جاء لينغرس في أرض ليس له فيها الحق، استعمل الذكاء والحيلة الخارقة للعادة، وتمكن من اكتساب الأرض وصاحبة المكان والزمان التي كان من المفروض أن تقوم بحراسة المعبد المقدس «فدوى»، كما تشير شخصية «الدرويش» في المسرحية إلى الجنون والحكمة معا والبحث عن الحقيقة، لقد هاج في وسط الخشبة ليوقظ الضمائر النائمة وتحرر الأرض، فيوسف ما هو إلا يهودي اعتنق الدين والعادات العربية ليسلب بعد ذلك الأرواح والأجساد والأرض، لقد حاولت المسرحية أن تطرح السؤال الكبير: لماذا تتوطأ الأنظمة العربية مع السرطان اليهودي؟ ولماذا تشارك الشعوب العربية في تدمير ذاتها بذاتها من خلال المواقف المخزية غير المشرفة؟"[2].

لقد كانت تجربة الكاتب حمداوي مع المخرج فاضل عباس في مسرحية (مسرى) تجربة تضاف إلى التجارب التي احتضنتها خشبة المسرح الجزائري، لتشكل بذلك حلقة أخرى من حلقات المسرح الجزائري المتبني لأوجاع فلسطين، ولتشكل حلقة أخرى في الصراع غير مباشر الذي يخوضه المسرح والفنُّ الجزائري ضد محاولات الصهاينة في طمس معالم، ولقد أعلنت أمريكا مؤخرا أنَّ القدس عاصمة فلسطين، وما إعلانها المتعجرف هذا إلا نذير لظهور المزيد من التجارب المسرحية السياسية الجزائرية مستقبلا.

1- حفناوي بعلي، فلسطين والقدس في المسرح العربي المعاصر، المرجع السابق، ص445، بتصرف.

2- المرجع نفسه، ص446، بتصرف.

الفصل الثاني

حضور القضية الفلسطينية في مسرحية أنا والبعوضة

تمهيد:

ارتبط المسرح الجزائري منذ نشأته بنصرة القضية الفلسطينية، وعليه فقد سعت كثير من التجارب المسرحية سواء على المستوى التأليفي أو المستوى الإخراجي إبراز أبعاد القضية الفلسطينية وتجليات الحرب السياسية والعسكرية الدائرة بين العرب والصهاينة، ومن هذه التجارب المسرحية الجزائرية تجربة الفنان المسرحي مصطفى بوري، فقد قام بكتابة مونودراما أنا والبعوضة وأشرف على إخراجها وتمَّ عرضها بالمسرح الجهوي لولاية سعيدة، محاولا بذلك أن يعزز مسار المسرح السياسي الجزائري على الصعيد الإثرائي من جهة، ومن أجل مناقشة القضايا التي ترتبط بالحياة السياسية التي يعيشها الشعب الجزائري من جهة أخرى، ومحاولا مرة أخرى أن يُضَمِّنَ بين كل هذه القضايا قضية مهمة جدا في وجدان الشعب الجزائري، وهي القضية الفلسطينية.

حاول مصطفى بوري أيضا أنْ يَمُدَّ التراث المسرحي الجزائري المعاصر بحبل صِلَةٍ يربطه بالمسرح السياسي الجزائري القديم، حتى يقوم المسرح الجزائري المعاصر على أساس صلب يمده بنَسَبَهِ الأصلي، وعليه، فهذا ما تحاول دراستنا المتواضعة تجليته من خلال الفصل الثاني وهو محاولة منَّا لإبراز مواطن تجلي القضية الفلسطينية، وكيفية حضور أبعادها في السياق المونودرامي الكوميدي.

المبحث الأول: مسرحية أنا والبعوضة

أولا: وصف عام حول المسرحية

قبل الخوض في دراسة هذه المسرحية وجب علينا أن نقدم بين يدي هذا الفصل نبذة عامة عن مسرحية أنا والبعوضة حتى يتسنى لنا معالجة الدراسة على بينة من أمرنا وعلى سبيل منهجي علمي منطقي، وعليه فالوصف العام لهذه المسرحية كالآتي:

1- بيانات تعريفية عن المسرحية:

1. **العنوان:** أنا والبعوضة.
2. **تأليف:** مصطفى بوري.
3. **إخراج:** مصطفى بوري.
4. **نوع المسرحية:** مونودراما.
5. **سنة أول عرض للمسرحية:** 19 ماي 2017.
6. **مكان العرض:** المسرح الجهوي بولاية سعيدة – صراط بومدين.
7. **تمثيل:** محمد أمين شريفي.
8. **سينوغرافيا:** مصطفى بوري.
9. **موسيقى:** كمال محمدي.

2-**الشخصيات:**

أ- الشخصية المونودرامية: **العربي** (مهنته صحفي).

ب- الشخصيات المستحضرة:

- **عينونة:** جارة العربي.
- **أم عينونة:** جارة العربي.
- **البعوضة:** علامة غنية بالدلالات.
- **وزير الداخلية:** يظهر في المشهد الأخير في المسرحية.

3- **اتجاهات النص المسرحي**[1]:

من خلال قراءة أولية لمونودراما أنا والبعوضة يمكن تحديد عدة اتجاهات سار عليها النص المسرحي، أما بالنسبة للعرض فقد أهملنا دراسته تماشيا مع طبيعة الموضوع الذي يُعْنَى بالنص المسرحي فقط دون العرض المسرحي، وعليه فيمكن تحديد عدة اتجاهات مبينة كالآتي:

- **الاتجاه الواقعي:** تَنْحَى مونودراما أنا والبعوضة في كثير من بنائها الاتجاه الواقعي حيث تشير إلى قضايا اجتماعية مثل انتشار الكلاب الضالة، ومثل إبرازا معاناة الصحفي ومهنة الصحافة، وإبراز كثير من نواحي الفساد كالرشوة والسرقة وغيرها.
- **الاتجاه السياسي:** تَنْحَى موندراما أنا والبعوضة أيضا اتجاه المسرح السياسي في تبني القضايا السياسية وطرحها في صبغة مسرحية تتماشى مع تبني المتلقي الفِكْر السياسي.

1- من غير المنطقي أن يتحدد اتجاه النص المسرحي للمسرحية من دون تحليلها، لكن ما فعلناه هنا مجرد إشارة خاطفة سوف يدل عليها المبحث الثاني والذي يعالج أهم القضايا التي تدل على مسارات النص المسرحي لمونودراما أنا والبعوضة.

ثانيا: ملخص مسرحية أنا والبعوضة

تبدأ المسرحية حينما يحاول «**العربي**» أن يخلد إلى فراش نومه، فتباغته بعوضة مزعجة لتحرمه النوم بطنينها، هناك يخاطبها بغضب شديد وبصوت مرتفع: "**ححح باينة، كنت عارفها، من قبيل وانت تحوسي علي، في خاطرك غير هذيك الشوية تاع الدم، أحححح، وانا والله مانرقد ضرك حتى نفريها معاك**"[1]، ثم يتابع مطاردتها مع تسلسل المونولوج الداخلي حيث يقول: " **قولي لي كيفاش درت دخلتي تحت الدرا؟ وصلتي حتى لعند يدي طب وعضيتيني، علاش في هذ الموضع، علاش فاليد؟ ووين؟ فالصبع، أواه انت معاك مشكلة انت، كاينه حيه، الضربة تاع اليد عندها هدف**"[2]، ثم بعد عدة أفعال درامية كثيرة ينتقل إلى وضع احتمال وهو أنَّ هذه البعوضة مرسلة من طرف جهة خاصة هدفها الجوسسة، ويستمر المونودراما حتى تدخل شخصية مستحضرة وهي «**عينونة جارة العربي**»، ثم يلي هذا الاستحضار استحضار ثان لشخصية «**أم عينونة جارة العربي أيضا**»، وتدخل المونودراما هنا في سياق كوميدي طريف، وتذكر بعض الحوادث المضحكة التي لا تخلو منها حياتنا الواقعية، وهذا أول حدث درامي كوميدي في المسرحية.

يستمر «**العربي**» في ملاحقة البعوضة حتى يساعفه الحظ ويرميها له بين يديه، وعندها ينطلق مسرعا إلى جارته «**عينونة**»، ويخاطبها: "**اسمعي طائرة الاستطلاع تاعك راني طيحتها، هاهي في يدي، يسمى ما كفاكش القمر الصناعي اللي راكي دايراته لي عند الباب زدتيني طائرة استطلاع، تتجسسي عليا؟**"[3].

1- نص مونودراما أنا والبعوضة مصطفى بوري، حسب محادثتنا مع كاتب النص مصطفى بوري فإنَّ النص المسرحي لم يقم بطبعه حتى ننقل منه نقلا منهجيا، غير أنه أمدنا بنسخة عن المسرحية أدرجناها في الملاحق ويعد هذا النص وثيقة محفوظة الحقوق لأنها تطابق العرض المسرحي، وعليه فكل عزو سوف يأتي ذكره سوف يكون مصدره النص المسرحي الملحق.

2- المصدر نفسه.

3- المصدر نفسه.

يستمر مشهد التفاخر بقبض «**العربي**» على البعوضة حتى يفاجأه نباح كلب من كلاب الشوارع، فيفزع من هول النباح وتنبسط راحة يده فتفلت البعوضة، حينها يخاطب الكلب النَّبَاحَ ساخرا: "**يا وحد الكلب، متفاهمين على راسي، والله لمتفاهمين، الحيوانات كالصغير كالكبير متفاهمين، ما عندهمش العقل بصح متفاهمين، المشكلة في اللي عندهم العقل وماهمش متفاهمين، اليوم والله ما نرقد حتى ندبر عليك**"[1].

يدور حوار طويل بين «**العربي**» والبعوضة المزعجة، ويفصح عن السبب الحقيقي الذي استدعى إرسال البعوضة إليه لتحرمه النوم، فيقول:" **انت راكي مبرمجة، والناس اللي راهم مبرمجينك عارفهم مليح، ما يحبونيش، يكرهوني، أنا ما نحبهمش صح، ولكن ثاني ما نكرهمش، وعلاش نكرهم ولا نحبهم؟ علاش؟ صحا كتبت عليهم بعض المقالات في الجريدة انتقدتهم، وهذي هي الديمقراطية وهذي هي حرية التعبير، هذي مهنة المتاعب، صحيح ناديت بالتغيير، قلت لازم نغيروا في هذ البلاد، ولكن ماكانش قصدي نغيروا الحكم، معاذ الله أني أنا نطالب بتغير الحكم، أنا طالبت بتغيير المحكومين مش الحكام، وهذ المعادلة صبتها بعد تفكير عميق في الطريقة اللي لازم نقوموا بيها باش نغيروا، ماكانش لازم يجينا ربيع كيما جا للناس لخرى، كان ممكن نكتفوا بالخريف وعواصفه العاتية، أو الشتاء وأمطاره المتهاطلة، أو حتى الصيف بحرارته الشديدة، لكن ربيع لا، ربيعنا هو ....**"[2].

غير أن البعوضة لا تبالي به هذه المرة، وكأنَّ فَضْحَهُ لها ومعرفته بالمؤامرة التي تحاك من حوله لا تعنيها، فتزيد في غَيِّهَا وفي طنينها حتى ينفجر حَنَقا وغضبا عليها، فيهدِّدُها بكتابة مقال صحفي يهاجمها فيه، فيقول: "**اسمعي اسمعي عنوان كيداير؟ البعوض يحاول حشر نفسه في القضايا العربية، لا لا، البعوض يستغل المشاكل العربية، البعوض يؤجج الصراع بين**

1- نص مونودراما أنا والبعوضة مصطفى بوري، المصدر السابق.

2- المصدر نفسه.

الفصائل العربية، ظاهرة البعوض تجتاح قطاع غزة وتقتل تسعة فلسطينيين، ماهيش هي، استشهاد تسعة فلسطينيين على إثر غارة بالبعوضات، بالبعوضات؟ لا، البعوض يقيم الحواجز الأمنية ويشدد الرقابة على النائمين، هذي مليحة، تجي عنوان شباب بالبند العريض في الصفحة الأولى"[1].

بعد سلسلة التهديد والوعيد من «**العربي**» للبعوضة، تُصِرُّ البعوضة على أسلوب اللامبالاة فيقرر منازلتها وخوض حرب عاتية مدمرة معها، وعندها ينطلق مشهد ميلودرامي ملحمي وتقرع طبول الحرب فيه مع الموسيقى الحربية والشعارات العسكرية والمعارك الطاحنة، وطنين البعوضة يزداد دويا مثل دوي المدافع، حتى إذا ظنَّ «**العربي**» أنَّ المعركة آلت إليه جاءته الضربة القاضية من البعوضة فعندها تقرع طبول الهزيمة وتصدر موسيقى اليأس والهزيمة والإحباط، لقد خسر «**العربي**» المعركة مع البعوضة، فيهرول مسرعا إلى «**عينونة**»: "**شفتي عينونة واش ديري؟ شفتي؟ هذي اللي كنت خايف منها، الحرب، ما عندناش حتى السلاح باش نواجهوا العدو ودخلينا في حرب اللي ما نقدرولهاش، علاش يا عينونة، علاش؟ أنا كنت عارفها، حشرة صغيرة بصح محاينها كبار، ما نقدروش عليها، ما عندناش العدة الكافية يا عينونة، ما عندناش**"[2].

بعد هذه الهزيمة النكراء التي تعرض لها «**العربي**» يضطر إلى توقيع معاهدة سلام بينه وبين البعوضة، وذلك وسط رضوخ شنيع لمطالبها المستفزة، فيوقع كل البنود المجحفة الظالمة بندا بندا، ولا يجد «**العربي**» بعد هذا المصاب إلا التنديد العريض على طريقة العرب في رفع الشعارات الموحية بالهزيمة النفسية، فيصرخ قائلا: "**الشعب يريد إسقاط البعوض**"[3]، يردِّدُها مرات وهو يتجه نحو اللافتات الواقعة خلف الطاولة ليحمل لافتة مكتوب عليها: "«**أيُّها البعوض كُفَّ عَنْ لَسْعِنا**»،

1- نص مونودراما أنا والبعوضة مصطفى بوري، المصدر السابق.

2- المصدر نفسه.

3- المصدر نفسه.

ثم أخرى «مصيتم دماءنا وماذا بعد؟»، ثم يضعها ويحمل أخرى كتب عليها: «أيها البعوض إرحل»، ثم أخرى «Game over»"[1].

في المشهد الأخير من المسرحية، يسرع «**العربي**» إلى جارته «**عينونة**» شاكيا صارخا عليها: "**شفتي الزعاقة تاعك وين توصل، ها الرقاد ومارقدش بغرضي حتى بان النهار، كيندير نخدم ضرك، على بالك بلي اليوم عندي لقاء هام مع وزير الداخلية، ولازم لي نكمله بالخف باش نتلاقى بوزير العدل، وعلى حساب البرنامج إذا كانت الأمور ميسرة نكملها مع إدارة السجون، ما عليش، المهم راهي فاتت على خير، هكذا نظن نروح مباشرة للموعد تاع إدارة السجون**"[2].

ثم يحضر نفسه ويرتدي البدلة وربطة العنق فيرن هاتفه رنة مكالمة: "**ألو، نعم شكون معايا؟ آآآ وزارة الداخلية، احتراماتنا، نعم راني واجد، ماذا بيا نكملها مع الصباح باش نقدر نروح للموعد تاع وزارة العدل، إيه واش راح دير يا خويا حتى هما برمجوا اللقاء الصحفي في نفس اليوم، راح نحاول نكملها بالخف باش نلحق، أيا صحا ما عليش، راني جاي**"[3]، ثم يحمل حقيبته ويخرج مسرعا وتنتهي المونودراما.

1- نص مونودراما أنا والبعوضة مصطفى بوري، المصدر السابق.

2- المصدر نفسه.

3- المصدر نفسه.

ثالثا: قراءة في عنوان المسرحية

يقال أنَّ «عنوان كلِّ كتابٍ مْفتَاحه»، وذلك أنَّ العنوان هو البوابة الأولى للولوج في بواطن الإبداع، ولمعرفة كثير من الخبايا التي استودعها الفنان في ثنايا فنِّه، وحَرِيٌّ بالمسرح أنْ يكون كذلك أيضا، فاختيار الكاتب المسرحي لعنوان مسرحيته في غالب الأحيان أصعب من كتابة المسرحية نفسها، وعليه فتجدر بنا الإشارة إلى أنَّ الكاتب المسرحي مصطفى بوري ككاتب مسرحي معاصر استطاع توظيف الرَّمْزِ منْ أوَّل المسرحية إلى نهايتها، أي انطلق موظِّفًا الرَّمْزَ من العنوان إلى نهاية المشهد الأخير، وبديهةً لا يمكنُه أنْ ينتقي عنوانا لمسرحيته اعتباطا أو جُزَافا هكذا من دون قصد ولا اتفاق، وإن كانت توحي بعض القراءات الأولية لبعض العناوين على اعتباطية الاختيار فلا يمكن أنْ نُرَجِّحَ هذا الرأي أو نعمل به، والسَّببُ الوجيه في هذا هو رمزية الكاتب مصطفى بوري التي ملأ بها مسرحياته، وعليه فما هي المُسَوِّغَات التي جعلت الفنان مصطفى بوري ينتقي هذا العنوان: «**أنَا والبَعُوضَة**» عنوانا لمسرحيته؟

أمر مهم لا نود أن نَغْفَلَ عنه وهو أنَّ كل قراءة في علامات العنوان لا يجب أن تكون كما قصدها الفنان المسرحي بالضرورة، فغاية ما نصل إليه ضَمُّ القرائن بعضها البعض، وإلحاق المسوغات والعلل وجمعها وتمحصيها لتتضح في الأخير صورة ما، نظنها تقارب إلى حدٍّ بعيد الصورة التي استرعت ذهن المسرحي مصطفى بوري أثناء انتقائه العنوان، "إنَّ لغة العنوان وكما تبدو في ظاهرها مبنية –إبداعيا– على انتقاء حرٍّ غير مقيد بشكل أو تركيب أو قاعدة نحوية تفرض عليه التقولب بشكل محدد، وبالتالي فإنَّ جميع الإمكانات التي تقدمها اللغة قابلة للانبناء كعنوان دون قيود، لذا فقد ينبني العنوان على هيئة حرف أو كلمة أو حتى علامة غير لسانية، وقد

يكون شبه جملة أو جملة تامة وقد يكون أكثر من جملة وذلك يعني أن لا شيء يحصر طول العنوان من الناحية النظرية"[1].

أ- الجانب الصوتي للعنوان:

يمكننا تحليل أجزاء العنوان «أنَا والبَعُوضَةُ» تحليلا لسانيا صوتيا، فالعنوان يتركب من كلمتين بينهما أدة الربط والعطف «الواو»، فالكلمة الأولى «أنا» وهي ضمير منفصل وهي تُعَدُّ في سِلْكِ الأسماء، أمَّا الكلمة الثانية «البعوضة» فهي اسم جنس لفصيلة من الحشرات الطائرة ثنائية الجناح تدعى البعوضة، وقد وردت في القرآن الكريم في قوله تعالى: ﴿**إِنَّ اللَّهَ لَا يَسْتَحْيِي أَن يَضْرِبَ مَثَلًا مَّا بَعُوضَةً فَمَا فَوْقَهَا فَأَمَّا الَّذِينَ آمَنُوا فَيَعْلَمُونَ أَنَّهُ الْحَقُّ مِن رَّبِّهِمْ وَأَمَّا الَّذِينَ كَفَرُوا فَيَقُولُونَ مَاذَا أَرَادَ اللَّهُ بِهَٰذَا مَثَلًا يُضِلُّ بِهِ كَثِيرًا وَيَهْدِي بِهِ كَثِيرًا وَمَا يُضِلُّ بِهِ إِلَّا الْفَاسِقِينَ**﴾[2].

في هذا السياق نلاحظ أنَّ العنوان «**أنَا والبَعُوضَة**» يخلو من استعمال أي فعل ظاهر وإنْ كان قياس اللغة العربية يحتمل وجود الفعل المقدَّرِ لمسوِّغات سوف نذكرها في الجانب التركيبي، أمَّا من النَّاحية الصوتية والموسيقية للعنوان فإنَّنا نلاحظ عدم وجود أي إيقاع صوتي أو محسن بديعي يُضْفِي جَرْسًا مُتَنَاسقا منتظما يَسْتَرْعِي سَمْعَ المتلقي، فهي جملة خالية من الحسِّ الموسيقي، ومع ذلك فإنَّنا لا نسمع لها أي اضطراب أو تَفَكُّكٍ في بُنْيَةِ الجَرْس النَغَمِيِّ لتَوالي الحروف والحركات والسَّكَنَات، فقد أجاد الفنَّان مصطفى بوري إجادة ما في رَصْفِ جُمْلَةٍ من الحروف التي تتجانس مع بعضها البعض صوتيا، وتفادى استعمال المعجم الصوتي الوحشي الذي يسبِّبُ نُفْرَةً واضْطِرَابًا لدى المتلقي، ودليل ذلك ما يمكن ملاحظته من خلال الجدول الآتي:

1- عبد الستار عبد الله صالح والسيد جاسم محمد جاسم، بنية العنوان في شعر محمود درويش دراسة سميائية، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، جامعة الموصل، كلية التربية، الملجد8، العدد3، سنة 2008، ص189-190.

2- سورة البقرة، الآية 26.

الكلمة	حروف الكلمة	صفات الحروف
أنا	الهمزة	جهر – شدة – استفال – انفتاح – إصمات
	النون	جهر – توسط – استفال – انفتاح – إذلاق
	الألف	جهر – رخاوة – استفال – انفتاح – إصمات – اللين
و	الواو	جهر – رخاوة – استفال – انفتاح – إصمات – اللين
البَعُوضَة	الألف	جهر – رخاوة – استفال – انفتاح – إصمات – اللين
	اللام	جهر – توسط – استفال – انفتاح – إذلاق
	الباء	جهر – شدة – استفال – انفتاح – إذلاق – قلقلة
	العين	جهر – توسط – استفال – انفتاح – إصمات
	الواو	جهر – رخاوة – استفال – انفتاح – إصمات – اللين
	الضاد	جهر – رخاوة – استعلاء – اطباق – إصمات – استطالة
	التاء	همس – شدة – استفال – انفتاح – إصمات

نلاحظ من الجدول السابق تقارب صفات الحروف سواء على بنية الكلمة الواحدة أو بين الكلمة والكلمة وبين اقتراب نطقها أو تباعدها، فصفة الجهر والرخاوة والاستفال مثلا تكاد تتكرر في كلِّ حرف من حروف العنوان، فتحليل صفات الحروف في حَدِّ ذاته يعتبر أمرا عسيرا يستند على قراءة تأويلية وحَسْبُ، فإنَّ العنوان بنية لغوية لسانية معقدة تعقيدا كبيرا بحيث نكتفي هنا بالإشارة الخاطفة لمعرفة سرِّ التوافق الصوتي، وهذا السرُّ هو ما يطبع العنوان بذلك الجرس الموسيقي بين كل حرف وحرف.

ب- الجانب التركيبي للعنوان:

يعتبر الجانب التركيبي الجانب الذي يتَّصل بالبنية النحويَّة والصرفية والتي تحدِّدها قوانين اللغة، فهو ظاهرة يمكن استنباطها منَ النَّظَر في نظم النَّص وكيفية بناءه وفق أقيسة اللغة العربية، وعليه فسوف نقوم بتحليل الجانب التركيب لهذا العنوان: «**أنَا والبَعُوضَة**»، بغية معرفة الدلالات اللغوية التي يقتضيها السياق التركيبي.

يُصَدِّرُ الكاتب عنوان المسرحية بالضمير المنفصل «**أنا**» ثم يردفه «**بالواو**» العاطفة، ثم يعطف «**البعوضة**» على معطوف عليه وهو الضمير المنفصل الأول «**أنا**»، أما وظيفة «**أنا**» في نَظْمِها التركيبي فهي: ضمير منفصل مبني على السكون في محل رفع مبتدأ، و«**الواو**» هنا ظاهرها واو المَعِيَّة لأنها تصاحب ضميرا واِسْمًا وهي تجْمَعُهما في حكم واحد، وهي عاطفة والعطف يقتضي المغايرة في قانون النحو العربي، أي أنَّ جِنْس المعطوف عليه يغاير ويخالف جِنْس المعطوف هنا في هذا العنوان، أما وظيفة «**البعوضة**» فهي: اسم معطوف على «**أنا**» مرفوع وعلامة رفعه الضمة الظاهرة على آخره، إذن، فهذا البيان التركيبي الظاهر، غير أنَّ قياس اللغة العربية يقتضي وجود الخبر كلما وجد المبتدأ، والمبتدأ هنا هو «**أنا**»، فأين الخبر إذن؟ أين الخبر الذي هو الجزء المكَمِّل للفائدة في الجملة الاسمية وهو الحكم الذي يطلق على المبتدأ أيضا؟

إنَّ وجود واو المَعِيَّة في هذا السياق التركيبي يقتضي قِياسًا نَحْويًّا أنْ يُحْذَفَ الخبر وُجُوبا ويمكن أنْ نُقَدِّرَهُ بقولنا: "مقترنان أو متلازمان في شيء معين"، والمحذوف المقدَّر يكون في محل رفع خبر، وتقدير الكلام التام هنا: «**أنا والبعوضة مقترنان في شيء معين**» مثلا، وإذن فهذا أهم ما يمكن ذكره في الجانب التركيبي لعنوان المسرحيَّة «**أنَا والبَعُوضَة**».

ج – المستوى الدَّلالي النَّصي للعنوان:

نستطيع القول أنَّ "العنوان في المستوى النَّصي –بوصفه نصا مستقلا– قد اشتملت بنيته على دوال يمكن وصفها بعمومية الدلالة وانفتاحها على أكثر من مدلول"[1]، وعليه فيمكننا أن نشرع في استنطاق العلامات والدوال المختزنة في عنوان مسرحية «**أنَا والبَعُوضَة**»، وعلى مستوى عتبة العنوان النصي الداخلي فقط دون الرجوع إلى دلالات العنوان على ضوء المسرحية:

- [أنا]: وتدل على الطرف الأول وهو الكاتب الصحفي ومعاناته وكلِّ قصته مع البعوضة.
- [و]: أداة للجمع تدل على المكان والزمان والظروف الواحدة التي جمعت الكاتب مع البعوضة.
- [البعوضة]: وتدل على الطرف الثاني وهي البعوضة الحشرة الصغيرة ذات الجناحين المزعجة.

وعليه بجمع الدوال بعضها البعض، فمقصود الفنان مصطفى بوري من قراءة العنوان قراءة نصية نسقية داخلية أنَّه يحكي معاناة «العربي» مع بعوضة مزعجة في مكان وزمان واحد.

د– المستوى الدلالي على ضوء المسرحية:

من جهة أخرى "إنَّ قراءة بنية العنوان على ضوء المسرحية، باعتبار المسرحية إحدى الموجهات المؤثرة في التركيب تَشِفُّ عن تقييد وتخصيص الدلالات العنوانية عن طريق فرز هذه الدلالات بالإبقاء على بعضها واستبعاد البعض الآخر"[2]، وعليه فمن القراءة السياقية الخارجة عن مدلول العنوان يمكن استنطاق الدوال المبثوثة في مونودراما أنا والبعوضة عَلَّهَا تُخْرِجُ لنا شيئا مِمَّا عَسُرَ فَهْمُه وتأويله من العنوان.

1– عبد الستار عبد الله صالح والسيد جاسم محمد جاسم، المرجع السابق، ص 199.

2– انظر: المرجع نفسه، بتصرف يسير، ص199.

- [أنا]: وتدل على الطرف الأول في الصراع الدائر في المسرحية وهو شخصية العربي الذي يدل على الكيان العربي الإسلامي ومعاناته وتطلعاته للحرية.
- [و]: أداة تدل هذه المرَّة على الحرب الدائرة رحاها بين العرب والصهاينة حول فلسطين وحول سلب الحرية وتنصيب الأنظمة العميلة المستبدة.
- [البعوضة]: وتدل على الطرف الثاني في الصراع الدائر في المسرحية وهي البعوضة التي تشير إلى الكيان الصهيوني الإسرائيلي الذي جثم على صدر الأمة العربية فسلبها فلسطين وسلبها القوة وكل شيء تحيا به حياة شريفة.

وعليه بجمع الدوال بعضها البعض، فمقصود الفنان هنا بعد قراءة العنوان قراءة سياقية خارجية مستندة على معطيات وأحداث المسرحية، نستخلص أنَّ الكاتب يحكي قصة الصراع الكبير بين الأمة العربية والصهاينة اليهود حول الأحداث السياسية التي تهم مستقبل الوطن العربي وأهمها قضية فلسطين التي بقيت معلقة إلى مصير مجهول.

وأخيرا، وبعد الخوض في المستوي الدلالي النَّصي والمستوى الدلالي على ضوء المسرحية للعنوان، يمكننا اختصارهما في الجدول الآتي:

الدَّال	المستوى الدَّلالي النَّصي للعنوان	المستوى الدلالي للعنوان على ضوء المسرحية
أنا	شخصية العربي	الكيان العربي الإسلامي
و	الجمع والعطف	الحرب والتنافر
البعوضة	نوع من الحشرات المعروفة	الكيان الصهيوني ودسائسه

المبحث الثاني: تجليات أبعاد القضية الفلسطينية في مسرحية أنا والبعوضة

أ- الدوال الرمزية في مسرحية أنا والبعوضة:

يستند المسرح السياسي على توظيف الرمز كثيرا، والغرض من ذلك الخروج من المواجهة المباشرة للمتلقي وإضفاء صبغة الغموض على الرسائل التي يحملها خطاب المسرح السياسي، وهذا بالضبط ما فعله الفنان مصطفى بوري إذ استطاع توظيف قدر كبير من الدوال الرمزية التي لها قراءات مختلفة سواء على المستوى السياسي تارة، أو على المستوى الاجتماعي تارة أخرى، بَله حتى المستوى الاقتصادي والتماشي مع أوضاع البلاد، وحسب عملية استقرائية لمونودراما «أنا والبعوضة» يمكننا تحديد جميع الرموز التي وظفها الكاتب وهي: «شخصية العربي»، «البعوضة»، «عينونة وأمُّها (يمكن تصنيفهما كيانا واحدا)»، «الكلاب الضالة»، فما هي دلالات هذه الرموز وما هو السبيل إلى استنطاقها؟

1- دلالة رمز شخصية العربي:

لا يمكن تحديد طبيعة واحدة للدَّور أو للدلالة التي لعبتها شخصية «العربي» خلال المسرحية كلِّها، بل ننطلق من البداية كون المسرحية أعطت الدلالة الأولى لشخصية «العربي» وهي شخصية الصحفي، وقد أشار إليها في بداية الإرشادات الإخراجية بقوله: "**يكتب مقالة صحفية**"[1]، فدلَّنا في هذا على سياق الشخصية ومهنتها، غير أنَّ الصحافة مهنة المتاعب والمتاعب من الخصال الملازمة للعرب الآن، والصحفي الآن في واقعنا بين صحفي حُرٍّ شريف لا يخشى إيصال الحقيقة كما هي من دون التحيز إلى أيدولوجية معينة أو مصالح شخصية، وبين صحفي وافق أن يبيع كرامته ويشتري سخط الناس من حوله، وهو الصحفي الذي يُسْتَعْمَل اليوم أداة طَيِّعَة في يد الإعلام الهابط المجَنَّد لتخدير الشعوب، غير أنَّ في النَّص المسرحي ما يجعلنا نصنِّفُ شخصية العربي كشخصية صحفية نزيهة حرَّة شريفة تَذُبُّ عن الحق، ولا تقف إلا معه، وبيان ذلك قوله في المونودراما: "**انت راكي مبرمجة، والناس اللي راهم مبرمجينك عارفهم مليح،**

1- نص مونودراما أنا والبعوضة مصطفى بوري، المصدر السابق.

ما يحبونيش، يكرهوني، أنا ما نحبهمش صح، ولكن ثاني ما نكرهمش، وعلاش نكرهم ولا نحبهم؟ علاش؟ صحا كتبت عليهم بعض المقالات في الجريدة انتقدتهم، وهذي هي الديمقراطية وهذي هي حرية التعبير، هذي مهنة المتاعب، صحيح ناديت بالتغيير، قلت لازم نغيروا في هذ البلاد"[1]، وقوله أيضا حين يدافع عن زميله الصحفي المظلوم: "**هكذا نظن نروح مباشرة للموعد تاع إدارة السجون، حبيت برك باش نوصي على صاحبي، دخلوه للحبس بتهمة القذف، كتب على أحد كبار المسؤولين، قال عليه راه يستعمل النفود باش يدخل المخدرات للبلاد، ضربوه بثلاث سنين حبس، من بعد جراو عليه ردوها له ست شهور**"[2]، أما توظيف الصحافة كشخصية يطلق عليها العرب فهي دلالة مُسْفِرَةٌ عن تعطش العرب إلى لسان واحد يصرخ في وجه كل الإرادات التي تنادي بتحطيمهم، فالصحافة لسان الحال والقلم أحد اللسانين كما يقول المثل القديم.

نلاحظ مرة أخرى توظيف شخصية «**العربي**» من اسمها الذي وضعه كاتب النّص، فالعربي اسم شائع من الأسماء المتداولة في مجتمعنا العربي، والعربي اسم يدل على شخصية القومية العربية، ويدل أيضا على الإباء العربي والنخوة والشجاعة، ويشير بطريقة ما إلى شخصية «العربي بن مهيدي» البطل الجزائري الذي كلما ذكر اسمه ذكر اسم مجد الشعب الجزائري كاملا، ودليل ذلك ما ورد في المونودراما: "**أحنا اولاد العربي بن مهيدي، زبانة وسي الحواس، جميلة والقائمة طويلة**"[3].

أما التوظيف الثالث وهو الأشهر والأوضح في النص المسرحي، وهو دلالة شخصية «**العربي**» على القومية العربية في سياق مواجهة الكيان الصهيوني ودولة إسرائيل، وتأخذ المسرحية شطرا كبيرا في ذكر هذه الحرب وتداعيتها وكيفية ربطها بالقضية الفلسطينية، وأهم ما يدلنا عليه ذكر الحرب المشؤومة، أعني نكسة العرب سنة 1967م، ورد في النص المسرحي: "**اليوم ما نطلقكش، والله غير ندير معاك حرب، انت اللي بديتيها، وغادية تخلصيها غالي،**

1- نص مونودراما أنا والبعوضة مصطفى بوري، المصدر السابق.

2- المصدر نفسه.

3- المصدر نفسه.

(يلبس القبعة العسكرية): فهي الحرب إذن، (يلعب دور القائد العسكري): أيها الجنود البواسل، إنكم اليوم ستشاركون في عملية من أصعب العمليات العسكرية التي ستواجهون بها عدوا استعصى على بلدنا أمره، وصار يهدد وجودنا"[1]، ثم تأتي الحرب بأهوالها ويفزع العربي على هزيمة داحرة بقوله: "**شفتي عينونة واش ديري؟ شفتي؟ هذي اللي كنت خايف منها، الحرب، ما عندناش حتى السلاح باش نواجهوا العدو ودخلينا في حرب اللي ما نقدرولهاش**"[2]، بل يُصَرِّح كاتب النص تصريحا مباشرا على اتفاقية السلام في المسرحية: "**معاهدة السلام نوقعوا عليها، شكون ما يحبش السلام**"، ويشير إلى النكسة أيضا في سياق آخر: " **من بعد ولينا نحكوا على حدود 67**"، وإذن فهذه هي الوظائف المهمة التي شغلتها شخصية العربي في المسرحية، والتي تعنينا في دراستنا هذه.

2- دلالة رمز البعوضة:

لا يمكن تحديد طبيعة واحدة أيضا للدلالة التي لعبتها «**البعوضة**» خلال المسرحية كلِّها، بل تعدَّدَت دلالاتها، والبعوضة في السياق اللغوي والسياسي غَنِيَّةٌ جدًّا بالتأويلات، فهي الكائن الصغير الذي ضرب الله به المثل في القرآن الكريم، واستدل به البلغاء على شدة الوقع والأذى التي تلحقه رغم صغرها، كقول الشاعر مثلا: «إنَّ البعوضة تُدْمِي مُقْلَةَ الأَسَدِ»، وعليه فهي مَرْتَعٌ خَصْبٌ لجعلها حاملةً لخِطَاب مُشَفَّر تُحْجم عن الإبانة والتصريح به، والملفت للنظر في المسرحية كلِّها تعدد الحوامل التأويلية لتوظيف الرموز في كلِّ أحداث المسرحية، ومن خلال قراءتنا لدلالتها الأساسية في النص يمكن القول أنَّ دلالة البعوضة كونها الكيان الصهيوني هي الدلالة التي لا ينبغي وقوع غيرها أو احتمال تأويل غيرها في السياق السياسي، ولتوضيح هذا الغرض يمكننا الاستعانة بالجدول التالي للاستدلال على تأويل بعض صفات البعوضة بالكيان الصهيوني اليهودي:

1- نص مونودراما أنا والبعوضة مصطفى بوري، المصدر السابق.

2- المصدر نفسه.

صفة الكيان الصهيوني اليهودي	دلالتها في نص المسرحية[1]
الغدر والمكر والدسيسة.	كنت عارفها، من قبيل و انت تحوسي علي، في خاطرك غير هذيك الشوية تاع الدم. والله لقرصة اعطيتيها لي، نقسم لصيدتيني، ححح، بصح خبريني، مين دخلتي؟ قولي لي كيفاش درت دخلتي تحت الدرا؟ وصلتي حتى لعند يدي طب وعضيتيني، علاش في هذ الموضع، علاش فاليد؟ ووين؟ فالصبع بصح تعوقيني، غير باه ما تكونش عندي قوة الدفاع عن النفس، القتل ماهوش في صالحك، ماذا بيك يقعد قدامك سيدنا بونادم وانت تمصي له فالدم.
حرب الأفكار والجوسسة.	تزرع فيك أفكار مسمومة، ممكن، ممكن، ولكن تسميم الأفكار هنا مش هنا يا وحد الطنحة. ممكن يقولوا لك جيبي لنا اخباره، تجسسي عليه، هذا هو الاحتمال الكبير، الجاسوسية، هذا العالم أصبح مليء بالجاسوسية.
حرب الوكالة والهروب من المواجهة المباشرة.	يا وحد الكلبة بنت الكلب، شفتي، شفتي يا واحد الناموسة الخداعة. يا وحد الكلب، متفاهمين على راسي، والله لمتفامين، الحيوانات كالصغير كالكبير متفاهمين، ما عندهمش العقل بصح متفاهمين.
التنظيم المحكم والدَّهاء السياسي والسيطرة على الدول وإشاعة الفوضى فيها.	انت راكي مبرمجة، والناس اللي راهم مبرمجينك عارفهم مليح. ماكانش لازم يجينا ربيع كيما جا للناس لخرى، كان ممكن نكتفوا بالخريف وعواصفه العاتية، أو الشتاء وأمطاره المتهاطلة، أو حتى الصيف بحرارته الشديدة، لكن ربيع لا، ربيعنا هو.
سلوك سبيل المساومات السياسية.	واه مساومات واه واش راكي حاسبة، ساوموني على مقالات، وطلبوا مني نتراجع على كتابة بعض المقالات، لكن الحمد لله ولا واحد استسلمت له.
احتلال فلسطين وقهر الشعب الفلسطيني.	ظاهرة البعوض تجتاح قطاع غزة وتقتل تسعة فلسطينيين، ماهيش هي، استشهاد تسعة فلسطينيين على إثر غارة بالبعوضات، بالبعوضات؟ لا، البعوض يقيم الحواجز الأمنية ويشدد الرقابة على النائمين.
السلطة والنفوذ والمال	هذا وين بديتي تخربي فيا تاع الصح، الجيب، علاش رحت للجيب؟ يسمى انت حابة تسببي لي أزمة اقتصادية باش تطيحيني تاع ذراع، تركزي كل مهاراتك وقوتك على المال، هذي والله لخطة صعيبة، ناموسة وعندها الأفكار، ضرك توشيتيني في عصب الحياة، تحوسي تتحكمي فالقوت تاعي.

1- نص مونودراما أنا والبعوضة مصطفى بوري، المصدر السابق.

3- دلالة رمز شخصية عينونة وشخصية أم عينونة:

إنَّ توظيف شخصية «**عينونة**» و«**أم عينونة**» في المسرحية لم يكن عبثا من التوظيف، بل استطاع أن يشكل علاقة ثلاثية الأقطاب بين شخصية «**العربي**» وبين «**البعوضة**» وبين «**عينونة وأمّها**»، إذْ كانت شخصية «**عينونة**» تحمل دلالة بارزة جدا، وهي ذلك الطرف الوسيط بين معركة العربي والبعوضة، أي ذلك الطرف الذي ينتمي إلى نفس الكيان الذي ينتمي إليه العربي وهو الكيان العربي القومي، وفي نفس الوقت هي الطرف الذي يخضع إلى إرادة البعوضة أي الكيان الصهيوني، إذن لقد لعبت دور العميل الخائن، أو العميل العربي الموكَّل لتسيير أنظمة الحكم في الدول العربية وغايته تعبيد الشعب العربي إلى إرادة الكيان الصهيوني، وهذا الطرف الثالث يعد أخطر من الصهيونية نفسها، فهو يلبس لباس القومية العربية، ويأكل أكلها ويمشي مِشْيَتَها، فهو أدرى بأسرار بني جنسه، وأعلم بنقاظ ضعفهم وحركاتهم وسكانتهم.

أمَّا الدليل على أنَّ جنس شخصية «**عينونة وأمها**» من جنس القومية العربية، فتوظيف هذا الاسم العربي «**عينونة**» الذي يمثل التراث الجزائري العربي، والذي يمثل حياة النسوة في البدو الجزائري العميق، الاسم الذي تنافي حروفه كل المنافاة الأسماء الفرنسية مثل: «ريتا وكرستينا»، بل تنافي حياته ومعيشته وآلامه وآماله كل ما يقابلها عند حياة الأجانب والغرب، وليس الاسم وحده دالا أيضا بل ما ورد على لسان العربي في المسرحية، وذلك حينما خسر الحرب مع البعوضة: "**شفتي عينونة واش ديري؟ شفتي؟ هذي اللي كنت خايف منها، الحرب، ما عندناش حتى السلاح باش نواجهوا العدو ودخلينا في حرب اللي ما نقدرولهاش، علاش يا عينونة، علاش؟ ما عندناش العدة الكافية يا عينونة، ما عندناش، قلت لك الشعب اللي يحقر بعضاه ما يقدرش يواجه عدوه، قلت لك الشعب اللي ما يحترمش بعضاه ما يقدرش يرد على نفسه عدو مهما كان هذ العدو صغير**"[1]، والسؤال هنا لماذا يستنجد العربي بعينونة صارخا شاكيا؟ لماذا يقول لها أنَّ سبب هزيمتي سطوتك علي وتجبرك وتعنتك؟ وكذلك ورد في المسرحية قول العربي

1- نص مونودراما أنا والبعوضة مصطفى بوري، المصدر السابق.

للبعوضة أنَّ الخلاف بينه وبين عينونة جارته لا يعنيك:" **وانت علاش راكي ديري فالفتنة؟ أنا بيني وبين جارتي نديها ولا ما نديهاش حاجتي، وانت واش دخلك؟**"[1] وإذن، فالجواب الواضح حسب قراءتنا أنَّ توظيف شخصية عينونة كان توظيفا لشخصية الأنظمة العربية العميلة للكيان الصهيوني.

سار توظيف الشخصيتين مسارا موازيا لمسار شخصية العربي، إذ رافقتاه في جُلِّ الصراعات الدائرة بينه وبين البعوضة، بل كانتا طرفًا مُهِمًّا في الصراع الثلاثي، أما عن ملامح شخصية «**عينونة وأمها**» ودلالتهما في نص المسرحية فهي كالآتي:

ملامح شخصية عينونة وأمِّها	دلالتها في نص المسرحية[2]
النظام الفاسد السَّيء السُّمعة	راكي مريضة والله لراكي مريضة، واش هبلت أنا؟ لو كان تبقي غير انت ما نديكش، يكملوا قاع النسا تاع الدنيا ما نديكش، كيدايرا عينونة و يديها الكار؟ الوجه تقول مضروب بالبارود ولا الساشم ياعوذ بالله، وعينيها تحسب ذيك البومة اللي بلا عش.
الاستيلاء على ثروات البلاد العربية والجزائرية.	أما لاطاي.... تحسب البترول تاع البلاد صارطاته.
مراقبة وإخضاع إرادة الشعب العربي في التحرر والحرية.	والله تحسب قمر صناعي، حتى حية فوق لرض ما تطلقها، الدنيا كامل تعرف واش كاين فيها، قاع العام وهي تبع فيا، ندخل تشوفني نخرج تشوفني. عينونة، عينونة ارواحي خفي، في الساع في الساع، ارواحي تشوفي العربي، آآآ اليوم بدل الكرطاب، راه جايبه كحل، جاته مليحة مع الكوستيم والصباط. اسمعي طائرة الاستطلاع تاعك راني طيحتها، هاهي في يدي، يسمى ما كفاكش القمر الصناعي اللي راكي دايراته لي عند الباب زدتيني طائرة استطلاع، تتجسسي عليا؟ يا مرا، هاي، شدي الناموسة تاعك اللي راكي طالقتها علينا، واش هذا؟

1- نص مونودراما أنا والبعوضة مصطفى بوري، المصدر السابق.

2- المصدر نفسه.

4- دلالة الكلاب في النص المسرحي:

لم يأخذ توظيف الكلاب حيزا كبيرا في الصراع الثلاثي بين «**العربي والبعوضة وعينونة وأمّها**»، وإنَّما كان حاضرا في مواقف قصيرة فقط دلت على وجود أطراف أخرى في هذا الصراع، فالكلاب كرمز مجردٍّ جرى توظيفه كثيرا في المسرح السياسي الجزائري، بل يعتبر أيضا رمزا غنيًّا بالدلالات، غير أنَّه في مسرحيتنا هذه جرى توظيفه بطريقة خفية جدا، مشيرا كل مرَّة إلى طائفة معينة، سواء على المستوى السياسي أو الاجتماعي، والذي يظهر خلال عملية القراءة والتأويل، وحسب المعطيات السابقة أنَّ الدلالة التي تعنينا من توظيف الكلاب هي كون الكلاب دالا على القوى الخارجية التي تدعم الكيان الصهيوني الإسرائيلي وفي نفس الوقت هي القوى التي تتحكم في تسيير شؤون البلاد العربية، والجزائر هنا ليست بمعزل عن ارتباطها بفرنسا، فالكلاب الضالة التي تلعب دور المزعج والمخيف لشخصية «**العربي**»، والمنقذ الوحيد للبعوضة في وقت واحد هي فرنسا وأذنابها الذين نصبتهم بالوكالة على الجزائر، غير أنَّ الكاتب أشار إلى أنواع متعددة من الكلاب فتارة يقصد بعض أفراد السلطة الذين يعيثون في أرض الجزائر فسادا وسرقة ونَهْبًا، ويمكن أن نستدل عليهم من النص:" **صح الكلاب راهم مستعمرين البلاد، وين راهي البلدية؟ وين راه المحشر تاع الكلاب اللي كانوا يتكلموا عليه؟ مشروع تاع شحال من مليار باش يبنوا محشر للكلاب من بعد الكلاب مازالوا يدوروا فالبلاد** "[1]، وتارة يقصد الأطراف التي تحميهم، لأن الكلاب عادة ما توضع للحماية والحراسة، ويمكن أن نستدل عليهم من النص المسرحي أيضا: "**الكلاب المسعورة تنتشر في المدينة بشكل فضيع والمواطنون يشتكون، يوجد كلاب من كل الأنواع: كلاب الكلاب**"[2]، وتارة أخرى يقصد بهم فرنسا وأذنابها وهي التي تعنينا في هذا السياق كونها التصقت بالصراع الثلاثي بطريقة أو بأخرى، وعليه فهذا جدول يبين ملامح دلالة الكلاب التي يمكن الاصطلاح عليها بالقوى الخارجية الفرنسية:

1- نص مونودراما أنا والبعوضة مصطفى بوري، المصدر السابق.

2- المصدر نفسه.

ملامح القوى الخارجية المتمثلة في فرنسا تحت رمزية الكلاب	دلالتها في نص المسرحية[1]
الاستعمار الفعلي للبلاد	صح الكلاب راهم مستعمرين البلاد، وين راهي البلدية؟ الحمد لله يوجد كلاب من كل الأنواع في بلادنا، كلاب الحراسة، الكلاب الشمامة، كلاب السياحة. اللي ما يعجبونيش اولاد الكلاب، هذوك ولاد الكلاب ما نحبهمش. واش دخلك انت في الكلاب وولاد الكلاب؟ آه شوف والله لراك حاب المشاكل لنفسك، شد فمك ما كان من يلومك، كاين اللي عليه دعوة امه و كاين اللي عليه دعوة فمه
حماية الكيان الصهيوني	يا وحد الكلب، متفاهمين على راسي، والله لمتفامين، الحيوانات كالصغير كالكبير متفاهمين، ما عندهمش العقل بصح متفاهمين. روحي تاني خبري علي، قولي لهم راه يهدر على الكلاب، أنا الكلاب ما قلت عليهم والو. الكلاب بعض المرات ينفعوا، ينفعوا بزاف، عندهم دور فعال فالتنمية الكلابية، قصدي في حراسة المكتسبات التنموية والحفاظ على مقدرات البلاد. آآآ اسمعي اللعب مع الكلاب أنا ما نبغيهش.

1- نص مونودراما أنا والبعوضة مصطفى بوري، المصدر السابق.

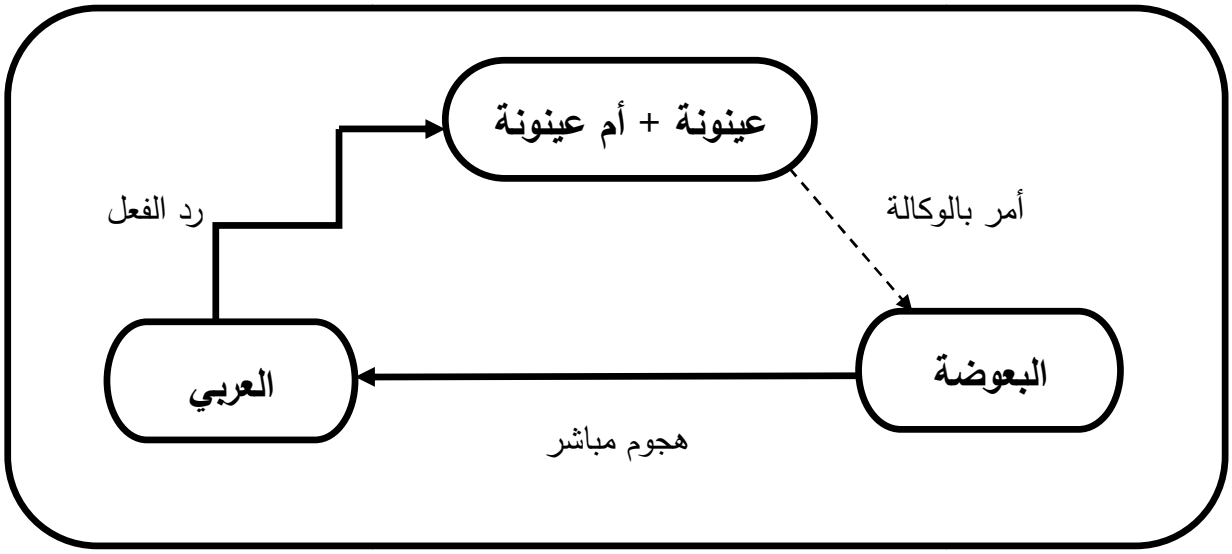
ب- مستويات الصراع القائمة في المسرحية:

إنَّ حضور الرموز الأربعة في مسرحية «أنا والبعوضة» («شخصية العربي»، «البعوضة»، «عينونة وأمُّها »، «الكلاب») يصنع بدوره الصراع الكبير، أي نجدها تخوض صراعا قويا بينها، وهذا الصراع نراه أيضا يسير وفق مراحل معينة ويسير وفق سيرورة المسرحية، وقد يشغل المشهد الواحد صراعا واحدا أو عدة صراعات بين طرفين أو ثلاثة أطراف أو أكثر، ولهذا فإنَّ قراءتنا لأبعاد القضية الفلسطينية لا تشغل الصراع الدائر بين شخصية العربي والبعوضة فقط، بل يتعداه الصراع إلى كل الصراعات المبثوثة في ثنايا المسرحية، فما من صراع موجود إلا يمثل حركة مهمة تدل على وضع من أوضاع القضية الفلسطينية في حاضرها أو ماضيها.

لا يمكن تحديد طبيعة الصراع بوضوح في المسرحية، وذلك لأن الكاتب أخفى ذلك وصبغه بصبغة الرمز، ليترك للمتلقي المجال واسعا في طرح التأويلات المستساغة، وقد حاول في ما يبدو لنا متعمدًا مَا وَسِعَهُ التَّعَمُدُ، أنْ يُخفيَ كلَّ علاقة صراعٍ بدلالتها مُشَكِّلا في الأخير تلك الصورة الضبابية التي لا يمكن الوصول إليها بسهولة، وإنَّما يمكن رؤيتها على سبيلٍ من التأويل وطرح الاحتمالات.

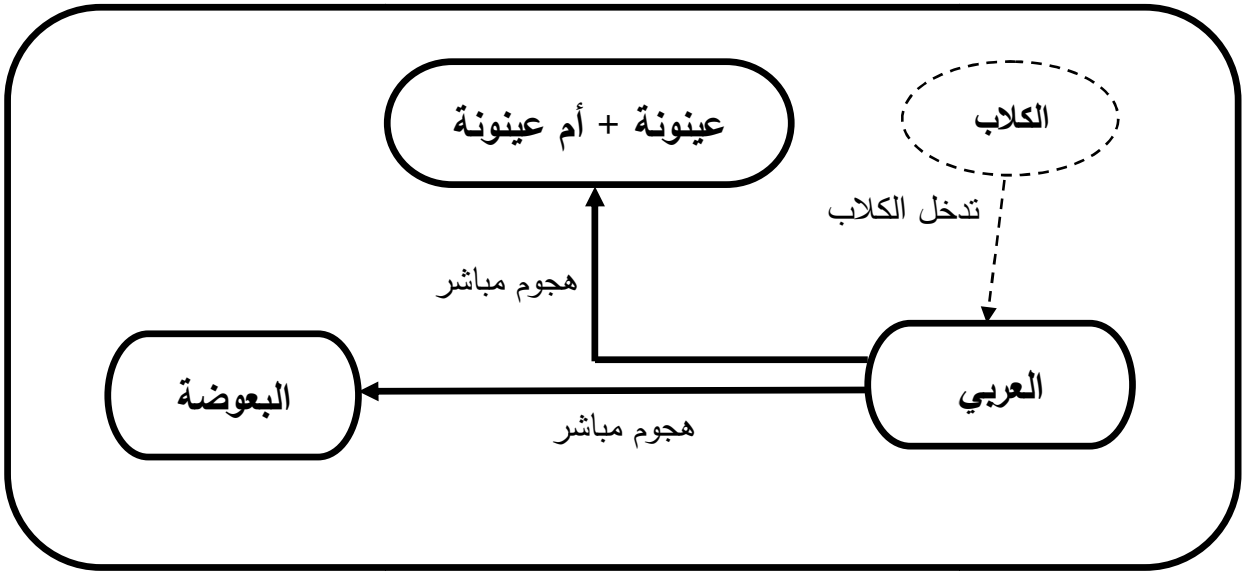
1- المستوى الأول في الصراع:

نستطيع أن نرى صورة المستوى الأول من الصراع من خلال تتبع أحداث المسرحية، وعليه ففي بداية المسرحية تضرم «البعوضة» نار الصراع، وذلك حين تهجم على «العربي» باللسع، غير أنَّ العربي لم يقف مكتوف الأيدي مع لسعاتها بل يحاول أن يبدي شيئا من ردود الفعل، حين يتنبه إلى أنَّ «عينونة وأمها» من كان سببا في هجوم البعوضة عليه، وهنا كما نرى أن «البعوضة» تهجم هجوما غير مباشر بالوكالة أو بالأمر من «عينونة وأمها»، فطبيعة الصراع هنا ثلاثي الأقطاب لكنه يختلف حسب إرادة الفعل، ويمكن توضيح ذلك في المخطط التالي:



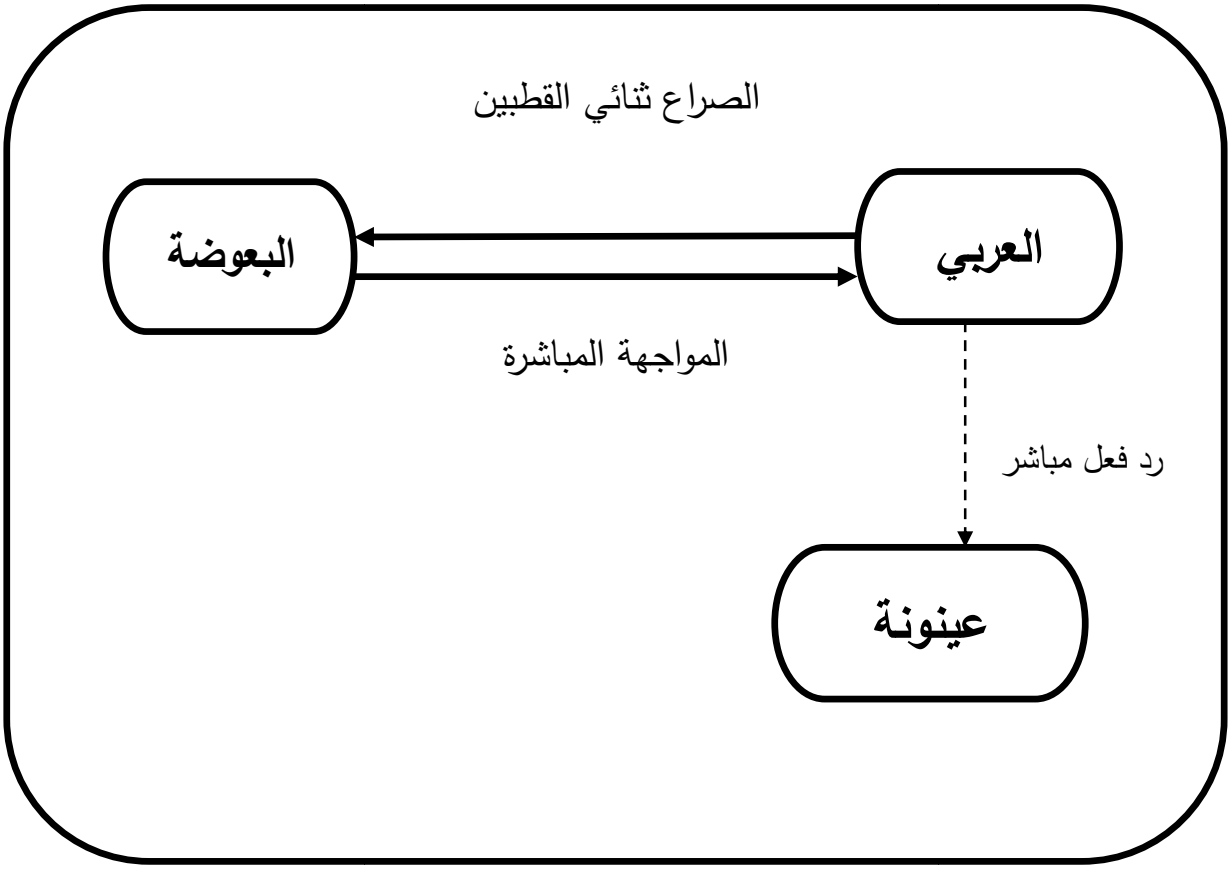
2- المستوى الثاني في الصراع:

في المستوى الثاني تأخذ المسرحية مرحلة أخرى من الصراع، إذ يستطيع العربي أن يمسك البعوضة، لولا إفزاع نباح الكلاب له والتي تلعب دور القوى الخارجية، ويستطيع أيضا هنا أن يوجه إلى عينونة وأمها هجوما مباشرا إذ يفضحها هذه المرة، لا كردود الفعل الأولى التي اكتفى فيها بالظن والافتراض فقط، وعليه فالصراع الآن رباعي بدخول الكلاب طرفا جديدا، ويمكن توضيح كل ذلك في المخطط الآتي:



3- المستوى الثالث في الصراع:

في المستوى الثالث تأخذ المسرحية منحًى آخر في سيرورة الصراع، إذ يستطيع «العربي» أنْ يجعل المواجهة مباشرة بينه وبين «البعوضة» التي تستطيع في الأخير أن تهزمه عسكريا، وهنا تتجلى هزيمة الجيوش العربية في نكسة 1967م مع الجيش الإسرائيلي، والتي خسر العرب فيها القضية الفلسطينية إلى إشعار آخر يوحي بالفشل الذريع والهزيمة المحققة، أما الطرف الثالث وهو «عينونة وأمها» فيكتفي بالمشاهدة حتى يهاجمه العربي مرة أخرى بعد هزيمته، ويتفطن إلى أنَّه كان سببا في هزيمته، ومن هذا المستوى الثالث للصراع يرفع العربي رايات السَّلام والهزيمة، وتنتهي نقاط الصراع في كل المسرحية، ويمكن توضيح هذا الكلام في المخطط الآتي:



ج- تجليات الأحداث التاريخية والسياسية للقضية الفلسطينية في المسرحية:

بعد الخوص في المستويات الصراعية، يمكننا التفتيش داخل النص المسرحي عن أهَمِّ العلامات الدالة على القضية الفلسطينية من حيث كونها حدثا له مميزات وعلامات تدل عليه، سواء التاريخية أو السياسية أو حتى المصطلحات الخاصة به، ولهذا قمنا بترتيبها في هذا الجدول التالي الذي يبرز أهم الإشارات الدالة على أبعاد القضية الفلسطينية في المسرحية:

ملامح القضية الفلسطينية	دلالتها في نص المسرحية[1]
الأزمة العربية السياسية حول القضية الفلسطينية	البعوض يحاول حشر نفسه في القضايا العربية، لا لا، البعوض يستغل المشاكل العربية، البعوض يؤجج الصراع بين الفصائل العربية، لا لا لازم عنوان اللي يجلب الانتباه، تكون فيه حاجة جديدة.
قطاع غزة	ظاهرة البعوض تجتاح قطاع غزة وتقتل تسعة فلسطينيين، ماهيش هي، استشهاد تسعة فلسطينيين على إثر غارة بالبعوضات، بالبعوضات؟ لا، البعوض يقيم الحواجز الأمنية ويشدد الرقابة على النائمين.
نكسة 1967	أيها الجنود البواسل، إنكم اليوم ستشاركون في عملية من أصعب العمليات العسكرية التي ستواجهون بها عدوا استعصى على بلدنا أمره، وصار يهدد وجودنا، إننا لا نبتغي من خلال ذلك كله إلا إقامة العدل و تحقيق الأمن القومي لبلدنا. شفتي عينونة واش ديري؟ شفتي؟ هذي اللي كنت خايف منها، الحرب، ما عندناش حتى السلاح باش نواجهوا العدو ودخلينا في حرب اللي ما نقدرولهاش، علاش يا عينونة، علاش؟ أنا كنت عارفها، حشرة صغيرة بصح محاينها كبار، ما نقدروش عليها، ما عندناش العدة الكافية يا عينونة، ما عندناش.

1- نص مونودراما أنا والبعوضة مصطفى بوري، المصدر السابق.

معاهدة السلام التي تدخل تحتها اتفاقية أوسلو 1993	مش مشكلة، معاهدة السلام نوقعوا عليها، شكون ما يحبش السلام، السلام اسم من أسماء الله الحسنى، وحنا الحاجة اللي يقولها الدين تاعنا نديروها وعينينا مغمضين. البند الأول: يلتزم العربي بالخروج من الأراضي التي احتلها بعد النوم العميق، أنا احتليت الأراضي؟ والله لمليح، في عشنا وينشنا. البند الثاني: يلتزم العربي بتحمل كل الخسائر المادية والبشرية التي أنتجتها الحرب التي أشعلها. البند الثالث: تلتزم الدول الموقعة أدناه بإرساء الديمقراطية في بلدانها وتتعهد باحترام حقوق الإنسان والحريات. البند العشرون: ينزاح العربي إلى حدود 2001، النهار الاول كنا مع حدود 48، من بعد ولينا نحكوا على حدود 67، ضرك 2001 والمرة الجاية حدود 2020، هذا إذا بقات لنا حدود أصلا، المهم خليني نرقد برك راني سامح لك ديري واش حبيتي، و لكن يظهر لي لو كان تخليني ندير الفوط نشوف إلا المحكوم راه قابل المعاهدة ولا لا؟ هكذا باش ما نخليهاش عندي أنا، من بعد يقولوا لي انت اللي وقعت على المعاهدة ويكتبوها فالتاريخ، التاريخ ما يرحمش والله ما يرحم يا محاينك.
دخول الأطراف الخارجية في النزاع	وبعد محاولات الصلح التي قامت بها دول من غير أطراف النزاع، قامت الدول الصديقة والمحبة للسلام في العالم بالرعاية والاشراف على المعاهدة المتضمنة للبنود أدناه.
الاستنكار عبر المظاهرات والخروج إلى الشارع	الشعب يريد إسقاط البعوض، الشعب يريد إسقاط البعوض، يرددها مرات وهو يتجه نحو اللافتات الواقعة خلف الطاولة يحمل لافتة مكتوب عليها « أيُّها البعوض كُفَّ عَنْ لَسْعِنا »، ثم أخرى « مصيتم دماءنا وماذا بعد؟»، ثم يضعها ويحمل أخرى كتب عليها «أيها البعوض إرحل»، ثم أخرى «Game over».

خَاتِمَةٌ

خَاتِمَةٌ

خـاتِمة:

أمَّا وقد بلغت الدِّراسة مشَارِفَ الخِتَامِ، وبعْدَ مَسَارٍ تَخَلَّلَتْهُ تفاصيل القضيَّة الفلسطينِيَّة في المَسْرَح الجَزائِرِيِّ، خَلَصَ البحثُ إلى مجموعةٍ منَ النتائج والنقاط نُلخِّصُها كالآتي:

- لقد عَرَفَت القضيَّة الفلسطينِيَّة منذُ ظهورها إلى الوجود تَطَورًا سِياسِيًّا وتصعيدًا عسكرِيًّا انتهى بقبضة الكيان الصهيوني على فلسطين واحتلالها، مِمَّا اسْتَدْعَى ظهور تَيَّارات مقاومةٍ لهذا الوَضع.
- لقد شَكَّلَ المسرحُ السياسيُّ العربيُّ أداةً فعالةً في مناقشةِ الواقع الفِعْلِيِّ السِّياسِيِّ والاجتماعِيِّ للشُّعوبِ العَربيَّة المُتَطَلِّعَةِ إلى التَّحَرُّرِ.
- حَاولَ المسرَحِيُّونَ العربُ تَبَنِّي المسرح السياسيّ، فوَجَدُوا فيه ضَالَّتَهم وتَطَلُّعَاتِهم، واستطاعُوا تَفعيلَ المَسرح كإسْقَاطٍ للحَيَاةِ السِّياسية والاجتماعية الَّتي يعيشونها.
- لقد استطاعتِ القضيَّة الفلسطينِيَّة كحَدَثٍ سِيَاسيّ وعسكريّ وعقائدي أنْ تفرضَ حضُورها القَويَّ في سَاحَة المسرح السِّيَاسِي العربيِّ، وعلى هذا فقدِ اشْتَهرت أسماءٌ عَربيَّة كثيرة اشتغلت بمعالجة القَضِيِّة مِنْ أَهَمِّها: ألفريد فرج، وعبد الرحمن الشرقاوي، وسعد الله ونُّوس وغيرهم الكثير منَ المسرحيين العرب في كلِّ الأقطارِ العربية والإسلامية.
- أسهم المسرحُ الجزائريُّ إسهَامًا بَالِغًا في تَبَنِّي القضيَّةِ الفلسطينِيَّة والدفاع عن مأساة الشعب الفلسطيني المحتَّل، ونتيجةً لذلك فقَدْ عَرَفت السَّاحَةُ المسرحيَّةُ كثيرا مِنَ العروضِ والنُّصوص المسرحيَّة، حتى بَلَغَ الأمرُ حضورَ اسم القدس كعنوانٍ لطبعة خاصة للمهرجان الوطني للمسرح المحترف سنة 2009.

خَاتِمَةٌ

- حضرتِ القضيَّةُ الفلسطينِيَّة في مونودراما «أنا والبعوضة» حضورًا قَوِيًّا، واستطاعَ الكاتبُ والمخرجُ مصطفى بوري أنْ يَتَبَنَّى أطرُوحات سياسيةٍ تَحُومُ حولَ كَشْفِ واقع فلسطينَ أمَامَ نَظَرِ الأنْظِمَةِ العَرَبِيَّة، وذلك في أَنْسَاقٍ مُتَعَدِّدَةٍ وَظَّفَ فيها الرُّمُوزَ وحَبَك فيها الصِّرَاع، مِمَّا دلَّ على نُضُوجِ تَجربة الكتابة المسرحية عند هذا الكاتب.

ولقدْ حاولَ البحثُ عنْ طريقِ تَسَلْسُلِ هذه النِّقاط أنْ يَضَعَ بعض الإجاباتِ المُتَواضِعة للتَّساؤلات المطروحةِ في بدايته، وأنْ يُشَكِّلَ رؤيةً واضِحَةً لِحُضُورِ القضيَّة الفلسطينِيَّة في التَّجارب المسرحيَّة الجزائرية عامَّةً، وفي تجربة الكاتب مصطفى بوري خاصَّةً، ورغْمَ مُحَاولتنا المُتَواضِعَة في هذا الصَّدَدِ، فقد أحْبَبْنَا أنْ نُشيرَ إلى ظاهرةِ عُزوفِ الكثيرِ مِنَ النُّخبةِ المسرحِيَّةِ عن تَبَنِّي مِثْلِ هَذِه الأطروحات السِّياسية، ولقدْ لامَسَنَا هَذَا الشُّعورُ ونَحْنُ نعالجُ هذه القَضِيَّة، وعليه فَمِنْ هذا المنبَرِ الأكاديمي نَهِيبُ بالنُّخبة المسرحيَّة القادِرَةِ على إنْشَاءِ مَسْرح سياسيٍّ جزائريٍّ مُتَّزِنٍ أنْ تُرْسِلَ أقْلامَهَا في سبيل إثراء هذا الجانب الَّذِي تَنْهَضُ بِه حياةُ الشُّعُوبِ العَربيَّة، وتَنهضُ بِه حياةُ الجَزائريِّ الَّذي سَوفَ تَخْرجُ بهِ مثلُ هذه الأطروحاتِ إلى فَضَاءٍ رَحْبٍ مِن اتِّسَاعِ الرُؤْيَةِ السِّيَاسِيَّة، مِمَّا يعُودُ بالفَائِدة الكبيرةِ على ارتقاء الأنْمَاطِ الثقافية والفنية والفكريَّة السَّائدةِ في الحياة السِّيَاسِيَّة والاجتماعية في الجزائرِ الحبيبة.

قائمة المصادر والمراجع

أوّلا: القرآن الكريم برواية حفص عن قراءة عاصم.

ثانـيا: المصادر

1) أحمد توفيق المدني، حنبعل رواية تاريخية، المطبعة العربية بالجزائر، ط1، 1950م.
2) ألفريد فرج، النار والزيتون (مؤلفات ألفريد فرج)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة مصر، 1979م.
3) جلاوجي عز الدين، مسرحية البحث عن الشمس، دار هومة، الجزائر، 2003م.
4) سعد الله ونوس، مسرحية الاغتصاب، دار الآداب، بيروت–لبنان، ط1، 1990م.
5) عبد الرحمن الشرقاوي، مسرحية وطني عكا، دار الشروق، القاهرة–مصر، ط1، 1970م.
6) كاتب ياسين، فلسطين المخدوعة، منشورات المسرح الوطني الجزائري، الجزائر، 1977م.
7) لمباركية صالح، مسرحية الشروق، شركة باتنيت للطبع والنشر، باتنة، 2006م.
8) نص مونودراما أنا والبعوضة مصطفى بوري.

ثـالثا: المراجـع

1) أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، دار البصائر، الجزائر، طبعة خاصة، 2007م.
أحمد العشري، مقدمة في نظرية المسرح السياسي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ط1، 1989م.
2) أحمد شمس الدين الحجاجي، الأسطورة في المسرح المصري المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1984م.
3) توفيق موسى اللوح، اتجاهات المسرح السياسي المعاصر، دار مصر عربية، القاهرة، الطبعة الأولى، 2008م.
4) جودة عبد النبي جودة السيد، المسرح السياسي المعاصر في مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة–مصر، ط1، 2014م.

5) حفناوي بعلي، فلسطين والقدس في المسرح العربي المعاصر، دار اليازوري العلمية، الأردن، 2015م.

6) سامية أسعد، المسرح الفرنسي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة–مصر، ط1، 1976م.

7) سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، المجلس الوطني للثقافة والفنون، سلسة عالم المعرفة، الكويت، 1979م.

8) سعد الله ونوس، بيانات لمسرح عربي جديد، دار الفكر الجديد، بيروت–لبنان، الطبعة الأولى، 1988م.

9) عبد الرحمن ياغي، سعد الله ونوس والمسرح، دار الأهالي، الطبعة الأولى، عمان–الأردن، 1998م.

10) عبد العزيز حمودة، المسرح السياسي، الأنجلو مصرية، القاهرة–مصر، الطبعة الأولى، 1971م.

11) عبد اللطيف الحناشي، تطور الخطاب السياسي في تونس تجاه القضية الفلسطينية 1920–1955، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، الدوحة–قطر، الطبعة الأولى، 2016م.

12) عبد الوهاب المسيري، موسوعة اليهود واليهودية والصهيونية، دار الشروق، 1999م.

13) فاضل بيات، دراسات في تاريخ العرب في العهد العثماني، دار المدار الإسلامي، بيروت، 2003م.

14) محسن محمد صالح، القضية الفلسطينية خلفياتها التاريخية وتطوراتها المعاصرة، مركز الزيتونة للدراسات والاستشارات، بيروت–لبنان، الطبعة الثانية، 2012م.

15) محمد البشير الإبراهيمي، آثار الإمام محمد البشير الإبراهيمي، جمع أحمد طالب الإبراهيمي، دار الغرب الإسلامي، الطبعة الأولى، 1997م.

16) الموسوعة الفلسطينية، إشراف أحمد المرعشلي، هيئة الموسوعة الفلسطينية، دمشق، سوريا، ط1، 1984م.

17) ناصر بن سليمان العمر، رؤية استراتيجية في القضية الفلسطينية، موقع ناصر بن سليمان العمر.

18) وليد فهمي، الهجرة اليهودية إلى فلسطين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1974م.

رابـعا: المجلات والمقالات

1) أحسن ثليلاني، القضية الفلسطينية في المسرح الجزائري (مقاربة تطبيقية)، مجلة البحوث والدراسات الإنسانية، جامعة 20 أوت 1955 سكيكدة، العدد الخامس، ماي سنة 2010م.

2) أحمد شنتي، الجزائر والقضية الفلسطينية صفحات من الجهاد المشترك، مجلة دراسات وأبحاث، جامعة الجلفة الجزائر، العدد 19، 2015م.

3) عبد الستار عبد الله صالح والسيد جاسم محمد جاسم، بنية العنوان في شعر محمود درويش دراسة سميائية، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، جامعة الموصل، كلية التربية، الملجد8، العدد3، سنة 2008م.

4) عدنان علي المشاقبة ويحيى سليم عيسى، الرؤية السياسية للقضية الفلسطينية في مسرح سعد الله ونوس، مقال علمي كتب في مجلة الجامعة الإسلامية للبحوث الإنسانية، المجلد الثاني والعشرون، العدد الأول، جانفي 2014م.

خامسا: الملتقيات والمهرجانات

1) سيد علي إسماعيل، القضية الفلسطينية في المسرح المصري، بحث قُدم في الندوة الفكرية لمهرجان الكويت المسرحي الحادي عشر، تحت عنوان المسرح والمقاومة فلسطين نموذجا، التي أقامها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بدولة الكويت، سنة 2009م.
2) المهرجان الوطني الثاني للمسرح المحترف، نشر مجلة الآمال، أكتوبر سنة 1986م.

سادسا: الأطروحات والمذكرات

1) بهلول عبد الحليم، الإعداد الدراماتورجي للرواية نحو المسرحية مسرحية الصدمة لمراد سنوسي أنموذجا، مذكرة تخرج لنيل شهادة ماستر في الفنون، كلية الآداب واللغات والفنون، قسم الفنون، جامعة د.مولاي الطاهر سعيدة، الجزائر، السنة الجامعية 2015-2016م.

سابعا: المواقع الإلكترونية

1) http://www.aljazeera.net.
2) http://www.djazairess.com.

المَلاحِمُ

المَلاحِقُ:

السيرة الذاتية للفنان المسرحي مصطفى بوري:

الاسم واللقب: مصطفى بوري.

تاريخ ومكان الميلاد: 1975/06/02 بسعيدة.

القامة: 1.71 م.

الوزن: 75 كلغ.

العنوان: حي بلهادي بن يمينة و20 رقم 4 ولاية سعيدة، الجزائر.

الهاتف: (+213)697901975 - (+213)77764545.

البريد الإلكتروني: **artistetheatre@gmail.com**

الفايسبوك: **Bouri Mostefa**

اللغات: العربية الفصيحة (جيدة) الفرنسية (مقبولة) الإنكليزية (متوسطة)

الوظيفة الأصلية: مربي رئيسي لتنشيط الشباب.

المسار الدراسي:

1- بكالوريا محاسبة سنة 1993.
2- شهادة جامعية إعلام آلي للتسيير دفعة 1996.
3- بكالوريا محاسبة سنة 1996.
4- شهادة مربي مختص في الشباب دفعة 2000.
5- شهادة ليسانس كلاسيكية حقوق دفعة 2009.
6- شهادة ك.م للمحاماة دفعة 2010 C.A.P.A.

المَلاحِقُ:

وظائف سابقة:

1- مدير مؤسسة شباب منذ 2008.

2- مراسل صحفي لجريدة وطنية سنة 2005.

المسار الفني:

أ)- رئيس جمعية ثقافية.

ب)- الهويات المختلفة: الخط العربي، الشعر والقصة، المسرح....

ج)- **المسـرح:**

ممثل في مسرحيات للأطفال:

1- دور الفيل: مسرحية مغامرات خروف تأليف وإخراج أحمد مولاي باللغة العربية، إنتاج دار الثقافة سعيدة 2000.

2- دور الذئب: مسرحية عشبة الحياة تأليفي الخاص وإخراج جمال غوثي باللغة العربية، إنتاج دار الثقافة سعيدة 2012.

مسرحيات العرائس:

3- شخصيات مسرحية البيئة التي تحيط بنا من تأليفي، باللغة العربية، إنتاج جمعية الفرسان للأعمال الفنية 2003.

مسرح الكبار والأعمال التليفزيونية:

4- مونولوغ ضرر التبغ لتشيخوف، إخراج أحمد مولاي باللغة العربية، إنتاج جمعية الفرسان للأعمال الفنية 2000.

5- دور شخصية بوسنة، مسرحية البيئة لقدور جدي، إخراج أحمد مولاي، إنتاج تعاونية السبيل 2001.

6- دور شخصيتي «الطبيب» و«مريزق» مسرحية ديك الكولونيل تأليف غابريال غارسيا ماركيز، اقتباس محمد مصطفاي، إخراج لخضر منصوري، إنتاج تعاونية النقطة 2008.

7- شخصية الشاب في مسرحية مذكرات فاشل، إنتاج دار الثقافة سعيدة 2011.

8- دور المتسول: مسرحية جثة على الرصيف لسعد الله ونوس، إنتاج جمعية الحياة بالاشتراك مع المسرح الجهوي بسعيدة 2012.

9- دور شخصية أحمد في مسرحية الشطرنج، نص وإخراج بختي محمد، إنتاج المسرح الجهوي بسعيدة 2012 (شاركت في المهرجان الوطني للمسرح المحترف- الدورة 7).

10- دور شخصية البراح في مسرحية نوفمبر، فكرة وإخراج عز الدين عبار، إنتاج المسرح الجهوي سعيدة نوفمبر 2012 (شاركت في المهرجان الوطني للمسرح المحترف الدورة 8).

11- من الفائزين في نهائيات توب سكاتش مع الشروق تي في، ديسمبر 2012.

12- شخصية الفقيه في مسرحية "الجلنار"، نص الحبيب السايح، إنتاج موقف للمسرح الجهوي سعيدة، 2013.

13- شخصية رحماني في مسلسل فرسان الهقار، سيناريو وإخراج الأردني كمال لحام، إنتاج التلفزيون الجزائري 2014.

14- شخصية مسعود الحارس في مسرحية "موقف إجباري" للراحل امحمد بن قطاف، إخراج حيدر بن حسين، إنتاج المسرح الجهوي سعيدة 2013.

15- شخصيتي أبو هزاع وعسيلة في مسلسل رجال الفرقان، إخراج بسام المصري، إنتاج التلفزيون الجزائري 2015.

16- مونولوغ مسرحي "رحلة مجنونة" انتاج 2014.

17- شخصية "الحاكم التركي" في مسرحية "سقوط حصن وهران"، إنتاج المسرح الجهوي سعيدة (قسنطينة عاصمة للثقافة العربية) جوان 2015.

18- دور الدكتور فؤاد في مسرحية نينا تأليفي، إخراج: سمية بن عبد ربه، إنتاج المسرح الجهوي سعيدة، 2015.

19- شخصية بائع التمر في فيلم "سعيدة بعيدة" لعبد الكريم بهلول، قيد التصوير، إنتاج مشاهو 2017.

20- شخصية سليم في فيلم "يامنة" لعبد المجيد، إنتاج 2018.

21- الملازم الأول مسرحية "استراحة المهرجين" إخراج أحمد العقون، إنتاج المسرح الجهوي سعيدة 2018.

المَلاحِقُ:

أعمال مسرحية أخرى:

1- كاتب مسرحي ومخرج مساعد في مسرحية للأطفال «عشبة الحياة» سنة 2012.

2- كاتب ومخرج لمسرحية للأطفال "الجسر" إنتاج ج الفرسان أ الفنية أكتوبر 2013.

3- كاتب ومخرج لمونودراما "امرأة برأسين"، إنتاج ج.ف. أعمال الفنية فبراير 2015.

4- مشرف على التدريبات، مسرحية للأطفال "الأميرة نور" (إعادة إنتاج م.ج سعيدة) جوان 2015.

5- كاتب مسرحية نينا، إنتاج المسرح الجهوي سعيدة 2015.

6- كاتب ومخرج مونودراما "أنا والبعوضة" إنتاج مشترك جمعية مع المسرح ج سعيدة 2017.

7- كاتب ومخرج مسرحية "الحوش" إنتاج مشترك جمعية الفرسان مع المسرح الجهوي سعيدة مارس 2018.

8- عضو اللجنة الفنية للمسرح الجهوي سعيدة منذ 2016.

9- كاتب نصوص مسرحية وتلفزيونية لم تجسد بعد.

التربصات الفنية والثقافية:

1- كوميديا دل أرتي (comédie del arty) إشراف المخرج الإيطالي "توني كافييرو"(tonny caffiéro) المهرجان الأورومتوسطي الأول، مستغانم 2001.

2- تنشيط النوادي العلمية (علم الفلك نموذج) إشراف الأستاذ لخضر فلوس، تقصراين 2004.

3- التربية بالأقران و تقنيات الإصغاء والتوجيه، إشراف كمال لعلام (ONU) سعيدة 2004.

4- دراما دانس (drama dance) إشراف كوريغارفية سويدية، أدرار 2008.

5- الكتابة الدرامية (dramaturgie) إشراف "مختار عثماني" مستغانم 2011.

6- تقنيات كتابة السيناريو (téchniques d'écriture de scénario) إشراف الأستاذين "اسماعيل سوفيت" و"محمد شرشال" مؤسسة تايم للتأهيل الإعلامي، زرالدة، يناير 2014.

7- الإخراج والسينوغرافا على ضوء التقنيات الحديثة، مستغانم، جوان 2014.

8- الإخراج المسرحي، المخرج المصري د.عمر دوارة، مهرجان المسرح الفكاهي المدية 2015.

المَلاحِقُ:

آخر الجوائز في التظاهرات الفنية:

1- ثاني أحسن عرض متكامل في مهرجان المونولوغ سيدي بلعباس ديسمبر 2014.

2- أحسن أداء أيام المونودراما. أدرار يناير 2015 مسرحية "امرأة برأسين".

نص مونودراما أنا والبعوضة تأليف مصطفى بوري:

المكان: غرفة فيها فراش نوم بجانبه كرسي وطاولة عليها بعض الأوراق وتحتها جرائد، بجانبها علاقة ملابس بها قبعة عسكرية، ملابس مختلفة، في خلفية المنظر يوجد نافذة تطل على الجارة عينونة.

(تضاء الخشبة جزئيا على شخص يرتدي ملابس النوم يجلس على الكرسي أمام الطاولة في وضعية مقابلة للجمهور، يكتب مقالة صحفية، بعد لحظات يشرع في تهيئة فراشه لينام، يستلقي على الفراش، يراقب غرفته ليتأكد أن كل شيء على ما يرام، يمسك الجوال يعده كمنبه للنهوض مبكرا ثم يضعه على الطاولة، ينام وهو يتغطى بتأن، بعد لحظة يسمع طنين بعوضة، يتقلب في فراشه محاولا تجاهلها، يحاول تعديل فراشه بطريقة يحتمي بها من لسعتها، يتلفف في اللحاف، يشعر باللسعة فينهض غاضبا موحوحا بصوت مثير للشفقة):

ححح باينة، كنت عارفها، من قبيل و انت تحوسي علي، في خاطرك غير هذيك الشوية تاع الدم، أحححح، وانا والله مانرقد ضرك حتى نفريها معاك.

(يبحث عنها، يجدها فتتحرك من مكانها وتحط في مكان آخر، يلحقها، ثم تطير من مكانها، يحك موضع اللسعة في يده اليمنى ثم يقول):

والله لقرصة اعطيتيها لي، نقسم لصيدتيني، ححح، بصح خبريني، مين دخلتي؟ قولي لي كيفاش درت دخلتي تحت الدرا؟ وصلتي حتى لعند يدي طب وعضيتيني، علاش في هذ الموضع، علاش فاليد؟ ووين؟ فالصبع، أواه انت معاك مشكلة انت، كاينه حيه، الضربة تاع اليد عندها هدف، العدو كيضربك فاليد عنده غاية أسمى وأكبر، الضرر اللي يحوس يلحقه بيك ماهوش مجرد الأذى، ولكن واش راح تكون الغاية من الأذى اللي تحوس هذ الناموسة المسمومة توصله لي؟

(يتدارك نفسه فزعا):

مسمومة؟؟ لا، ما شكيتش، لا لا، راني متأكد أنها مجرد بعوضة عادية، ما تحصيش، ممكن، ممكن، ممكن ما يكونش سم يعني سم، بصح ممكن يكون سم فكري مثلا، تزرع فيك أفكار مسمومة، ممكن، ممكن، ولكن تسميم الأفكار هنا مش هنا يا وحد الطنحة، غبية انت (صمت) زعمة انت ما تكونيش مرسولة؟ ما تكونيش تخدمي مع كانش جهة؟ وعلاش لا؟ من الممكن يكونوا ناس راسلينك ليا خصوصي، ممكن ما يقولولكش روحي اقتليه هذي ماهي ظنه، بصح يقولوا لك روحي ديرونجيه، أنا في روحي مانيش داير الحية اللي على خاطرها نستاهل باش يقتلوني، ممكن يقولوا لك جيبي لنا اخباره، تجسسي عليه، هذا هو الاحتمال الكبير، الجاسوسية، هذا العالم أصبح مليء بالجاسوسية، اليوم دارك وما ديرش فيها الثقة، من الممكن واحد من الأقارب أو أي واحد من المحيطين بك يكون يخدم لصالح جماعة معينة أفكارها ماهيش موافقة لأفكارك، يديروا لك جاسوس فالدار اللي انت ما تشكش فيه، لكن الشي اللي ماهوش ممكن باه يكون أنهم يرسلوا لك بعوضة، بعوضة زعمة تكون جاسوسة؟

(يحس بلسعة أخرى للبعوضة فيحكها موحوحا):

أححح، شفت كيفقت بيك اعطيتيني فالكتف، والضربة تاع الكتف نعرف مولاتها شكون، ما كانش من غير ذيك المهبولة، مازال راكي حابة مني نتزوج بيك، والله ما تصرى، هذيك حالة نديها أنا؟

(يتجه إلى النافذة و كأنه يحاول إيصال كلامه بصوت عال):

راكي مريضة والله لراكي مريضة، واش هبلت أنا؟ لو كان تبقي غير انت ما نديكش، يكملوا قاع النسا تاع الدنيا ما نديكش، كيدايرا عينونة و يديها الكار؟

(ينتبه لنفسه):

هي فالحق ما عندها حتى ذنب، أنا برك اللي مانيش حابها، بصح يماها... والله تحسب قمر صناعي، حتى حية فوق لرض ما تطلقها، الدنيا كامل تعرف واش كاين فيها، قاع العام وهي تبع فيا، ندخل تشوفني نخرج تشوفني، الوجه تقول مضروب بالبارود ولا الساشم ياعوذ بالله، وعينيها تحسب ذيك البومة اللي بلا عش، أما لاطاي.... تحسب البترول تاع البلاد صارطاته.

(يقلد المرأة في صوتها و حركاتها):

عينونة، عينونة ارواحي خفي، في الساع في الساع، ارواحي تشوفي العربي، آآآ اليوم بدل الكرطاب، راه جايبه كحل، جاته مليحة مع الكوستيم والصباط، ياعينونة يا بنتي ، الله لا يحرمك منه مكتوب.

(يعود إلى طبيعته):

أنا ندي وحدة كيما هذيك أنا؟ روحي الله لا تربحك.

(يبدو وكأنه التفت إلى البعوضة):

وانت علاش راكي ديري فالفتنة؟ أنا بيني وبين جارتي نديها ولا ما نديهاش حاجتي، وانت واش دخلك؟

(يطاردها):

أرواحي هنا نوري لك.

(يتابعها بعينيه وكأنها تحوم فوق رأسه، ثم يراها وهي تحط على الطاولة، ينزع خفه الأيمن، يحاول الاقتراب منها شيئا فشيئا، يرفع الخف جيدا لكي يضربها فيسقط الخف وراءه وهو يقول):

لازم نقبضها حية

(يصطادها بعناية محافظا عليها فيتهيأ له وكأنه قبض عليها، يبقي على قبضة يده اليمنى مغلوقة وهو يقول فرحا):

يا وحد الكلبة بنت الكلب، شفتي، شفتي يا واحد الناموسة الخداعة، تخلي الواحد حتى يرقد وتقعدي تعطيه فاللسعات تاوعك، تدخلي تحت الدرا وتقرصي، عقرب، عند بالك ما نحكمكش؟ ها حكمتك، واش؟ حاسبة روحك تسلكي مني؟ أنا قاع ذاك العام قلت لك اخطيني، الواحد في هنى رب العالمين وانت جاية ديرونجيه، شا بيني وبينك؟ صحا التزينين تاعك زززززز قلنا ماعليش، بصح تقرصي والله ما نغفرها لك.

(يتجه نحو النافذ مخاطبا عينونة):

اسمعي طائرة الاستطلاع تاعك راني طيحتها، هاهي في يدي، يسمى ما كفاكش القمر الصناعي اللي راكي دايراته لي عند الباب زدتيني طائرة استطلاع، تتجسسي عليا؟ هاهو مصير اللي يتعدى على حدود الدول الكبرى، نعم احنا دولة اللي عندها تاريخ كبير وماضي عريق، احنا اولاد شوشناق ماسينيسا وسيفاكس ويوبا والأمير عبد القادر، احنا اولاد لالا فاطمة نسومر والمقراني والحداد، أحنا اولاد العربي بن مهيدي، زبانة وسي الحواس، جميلة والقائمة طويلة، احنا اولاد مليون و نص مليون شهيد، ماناش غافلين، و عمرنا ما نغفلوا، واللي يتصهدى على نارنا تحرقه، اللي يتصهدى على نارنا تحرقه.

تحسبي غادي نقتلك، لا أنا مانيش غبي، نقتلك تتهني وتعاود تجي ناموسة اخرى، لازم نعذبك نشوه لك الشكل تاعك، باش تبقي عبرة لخرين، باش الناموس اللي كما انت كي يشوفك هكذا ما يعاودش يدور بيا، انحي لك جناحك ليمن ونخلي لك غير ليسر، هكذا باه كيتجي تطيري ما تقدريش، وترجعي تتمشي كيما أنا، غادي الناس نهنيهم من الإزعاج تاعك يا وحد المزعجة.

(يضحك ساخرا منها في أثناء الضحك يسمع نباح كلب نبحة قوية فيفزع هلعا يفتح يده لا إراديا وتطير البعوضة فتعود للطنين من جديد فيقول بغضب و تذمر):

يا وحد الكلب، متفاهمين على راسي، والله لمتفامين، الحيوانات كالصغير كالكبير متفاهمين، ما عندهمش العقل بصح متفاهمين، المشكلة في اللي عندهم العقل وماهمش متفاهمين، اليوم والله ما نرقد حتى ندبر عليك، واش؟ حابة تستعمريني، ناموسة كيما انت تستعمر بنادم؟ انت تستعمريني أنا؟ الليلة نفريها معاك.

(يتتبعها بعينيه ثم يطاردها، يحاول قبضها بيده فيتهيأ له أنها في يده):

واش حسبتي روحك غير تهربي أيا صايي، ما نحكمكش، وضرك ديري في بالك ما نعذبك ما والو، الموت طريق، نقتلك، هكذا باه ما نظلش أنا وحشرة كيما انت مداوسين، و نروح نرقد هاني.

(يعاود التوجه إلى النافذة مخاطبا عينونة):

المرة الأولى سلكت بصح هذ المرة غير اقطعي منها لياس، واحفري بالفاس، على خاطر والله ماني طالقها بسهولة، لازم تخلص وتخلصها غالي، أنا جيت عندك؟ ديرونجيتك؟

اليوم نمرسك و نعلقك في خيط لهيه، عند الضو، باه تبقي عبرة للناموس اللي كيما انت، يشوفوك مليح، يجو عندك، يزوروك، يزوروك وما يزيدوش يفكروا يدوروا بيا، فهمتي؟

(يضغط بقبضة يده جيدا، ثم يضحك منتشيا، فإذا به يسمع طنينها من جديد، يفتح قبضة يده ليتأكد من أنها ماتت فلا يجدها، يزداد صوت طنينها فيغضب غضبا شديدا):

لا والله لنت معاك مشكلة انت، انت راكي مبرمجة، والناس اللي راهم مبرمجينك عارفهم مليح، ما يحبونيش، يكرهوني، أنا ما نحبهمش صح، ولكن ثاني ما نكرهمش، وعلاش نكرهم ولا نحبهم؟ علاش؟ صحا كتبت عليهم بعض المقالات في الجريدة انتقدتهم، وهذي هي الديمقراطية وهذي هي حرية التعبير، هذي مهنة المتاعب، صحيح ناديت بالتغيير، قلت لازم نغيروا في هذ البلاد، ولكن ماكانش قصدي نغيروا الحكم، معاذ الله أني أنا نطالب بتغير الحكم، أنا طالبت بتغيير المحكومين مش الحكام، وهذ المعادلة صبتها بعد تفكير عميق في الطريقة اللي لازم نقوموا بيها باش نغيروا، ماكانش لازم يجينا ربيع كيما جا للناس لخرى، كان ممكن نكتفوا بالخريف وعواصفه العاتية، أو الشتاء وأمطاره المتهاطلة، أو حتى الصيف بحرارته الشديدة، لكن ربيع لا، ربيعنا هو .... وتعرفي بللي توصلت لهذ المعادلة تاع التغيير عندما غيرت أنا طريقة تفكيري، درت الحاكم من هذ الجهة والمحكوم من هذ الجهة، من بعد درت عملية قرعة، حندي بندي قالي راسي ادي هذي ولا هذي، طاحت فالمحكوم، ولهذا كانت النتيجة أن المحكوم هو اللي لازم يتغير، أما الحاكم كان لابد أنه يبقى لمواصلة مجهوداته التي يبذلها من أجل التنمية.

(يتدارك نفسه):

آه اسمعي أنا خاطيني البوليتيك، فهمتي أنا والسياسة زوج، صح وحد الوقت دخلت مع جماعة تاع بوليتيك، ما نكذبش عليك ما عجبونيش، الغالبية غير النفاق، أووه شحال كذوب....

(يحك الموضع):

أححح، حررتيها لي، وعرتي لي، عوقتيني، تحسب كلب عضني مش ناموسة، كنت تساليها لي، زعمة انت ما تكونيش جاية خصوصا على باه تقتليني، مش قاع تقتليني، راني عارف، بصح

تعوقيني، غير باه ما تكونش عندي قوة الدفاع عن النفس، القتل ماهوش في صالحك، ماذا بيك يقعد قدامك سيدنا بونادم وانت تمصي له فالدم، انت على بالك بللي أنا ما نهش ولا نش، ما نصك ما نحك، بصح نأثر شوية، زعمة مش تأثير كبير، إذا كان على هذوك المقالات اللي راني نكتبهم فالجريدة، ما همش حاجة كبيرة، طلع فلان، هبط فلان، زيارة رسمية تاع وزير، وزير افتتح مقر، وزير دشن، وزير عمر شك....**(فجاة)** أسسسس.

(ينتبه أن لا أحد قد سمعه):

انت غادية تباصيني انت، ديجا واش دخلك؟ واش دخلك؟ (يبحث عنها) وين راكي وين؟ تكوني درتي مليح إذا خرجتي منا، على خاطر إذا صبتك راح نقتلك.

(يبحث عنها لا يجدها يتجه إلى فراشه):

هكذا نظن راك فهمتي روحك، خير لك، سلكت من الموت يا وحد الـ.... ، وماذا بيك ما ترجعيش على خاطر إذا راكي باغية الحرب تشعل ادخلي لهذ الدار، ناموسة جايحة ياخي، تحقري الواحد غير منين يكون عيان باغي يرقد، جربي حظك وارواحي فالنهار تشوفي واش ندير فيك.

(يحاول أن ينام فيسمع طنينها من جديد، يتطلع إليها فيراها):

بنت الكلب راكي عاد هنا؟

(يحاول اصطيادها فتطير، يلحق بها، يقف ثم يقول):

واش راكي حابة عندي؟ شوية دم وديتيها، راكي حابة تزيدي تدي؟ (بسخرية) مركز التبرع بالدم راه عندي انا (بجدية) دموية انت، متعطشة للدماء.

أنا ناضلت بزاف في هذي المهنة، مهنة المتاعب، كاين اللي دايرينها مهنة مكاسب مش متاعب، لكن أنا تعبتني، هبلتني، خرجتني من عقلي، كنت نخدمها بشرف، عمري ولا رضخت للمساومات.

(وكأنه سمع البعوضة تقول شيئا ما فيرد عليها):

واه مساومات واه واش راكي حاسبة، ساوموني على مقالات، وطلبوا مني نتراجع على كتابة بعض المقالات، لكن الحمد لله ولا واحد استسلمت له، **(بالفصحى)** مقالات أسقطت كثيرا من المسؤولين، و هزت عرش الملوك والسلاطين، **(بالعامية)** التير تاع عنتر يحيا محاينك، فالدقيقة التالية طيح عرش.

(فجأة):

ديجا انت واش راه يضحك فيك؟ واش دخلك؟ احنا عرب وبيناتنا وانت واش دخلك؟ تعرفي واش يجي بين الظفر واللحم؟ الليلة نكتب فيك مقالة، نزوقها لك تاع الصح.

(يجلس على الكرسي أمام الطاولة ويهم بالكتابة):

العنوان، اسمعي اسمعي عنوان كيداير؟ البعوض يحاول حشر نفسه في القضايا العربية، لا لا، البعوض يستغل المشاكل العربية، البعوض يؤجج الصراع بين الفصائل العربية، لا لا لازم عنوان اللي يجلب الانتباه، تكون فيه حاجة جديدة.

(يفكر):

ظاهرة البعوض تجتاح قطاع غزة وتقتل تسعة فلسطينيين، ماهيش هي، استشهاد تسعة فلسطينيين على إثر غارة بالبعوضات، بالبعوضات؟ لا، البعوض يقيم الحواجز الأمنية ويشدد الرقابة على النائمين، هذي مليحة، تجي عنوان شباب بالبند العريض في الصفحة الأولى.

(يسمع نباح الكلاب، ينتبه جيدا ثم يكتب و هو يقول):

الكلاب المسعورة تنتشر في المدينة بشكل فضيع والمواطنون يشتكون، المواطنين تاوعنا مساكين قاع ما يشتكوش، هانيين، يحسن عونهم، قاع العام وهما يشتكوا، شا يقدهم؟ و على واش يشتكوا؟ على البيئة، على الزبل، على المزابل و لا على الكلاب اللي مستعمرة المزابل؟

(ينهض من مكانه وهو يقول):

صح الكلاب راهم مستعمرين البلاد، وين راهي البلدية؟ وين راه المحشر تاع الكلاب اللي كانوا يتكلموا عليه؟ مشروع تاع شحال من مليار باش يبنوا محشر للكلاب من بعد الكلاب مازالوا يدوروا فالبلاد.

(ينتبه لوجود البعوضة، يحدثها بحذر):

روحي تاني خبري علي، قولي لهم راه يهدر على الكلاب، أنا الكلاب ما قلت عليهم والو، يسمى غير هذاك الديرونجمو تاع الليل برك مانيش حابه.

(يمدح الكلاب):

الكلاب بعض المرات ينفعوا، ينفعوا بزاف، عندهم دور فعال فالتنمية الكلابية، قصدي في حراسة المكتسبات التنموية والحفاظ على مقدرات البلاد، الحمد لله يوجد كلاب من كل الأنواع في بلادنا، كلاب الحراسة، الكلاب الشمامة، كلاب السياحة، كلاب الكلاب.. أنا الكلب يعجبني، نحبه، اللي ما يعجبونيش اولاد الكلاب، هذوك ولاد الكلاب ما نحبهمش.

(ينتبه لنفسه):

واش دخلك انت في الكلاب وولاد الكلاب؟ آه شوف والله لراك حاب المشاكل لنفسك، شد فمك ما كان من يلومك، كاين اللي عليه دعوة امه و كاين اللي عليه دعوة فمه.

(يضع يده على فمه ثم يتجه إلى فراشه لينام، يسمع طنين البعوضة فينتبه لصوتها غاضبا):

آآآ اسمعي اللعب مع الكلاب أنا ما نبغيهش.

(يتجه نحو النافذة مخاطبا عينونة):

يا مرا، هاي، شدي الناموسة تاعك اللي راكي طالقتها علينا، واش هذا؟

(يسمع طنين البعوضة):

اليوم ما نطلقكش، والله غير ندير معاك حرب، انت اللي بديتيها، وغادية تخلصيها غالي.

(يزداد طنينها، يلبس القبعة العسكرية):

فهي الحرب إذن.

(يلعب دور القائد العسكري، يقلد العسكر في مشيته في مشهد تصاحبه موسيقى عسكرية):

أيها الجنود البواسل، إنكم اليوم ستشاركون في عملية من أصعب العمليات العسكرية التي ستواجهون بها عدوا استعصى على بلدنا أمره، وصار يهدد وجودنا، إننا لا نبتغي من خلال ذلك كله إلا إقامة العدل و تحقيق الأمن القومي لبلدنا، يجب أن تعلموا أن العدو يملك أسلحة هجومية قوية، غير أن معرفتنا الدقيقة بقدراته العسكرية ستجعل منها أسلحة ضعيفة هشيشة أمام الإيمان القوي و العزيمة الشديدة التي نتسلح بها.

(يحمل مسدسا ويشرع في ملاحقة البعوضة في مشهد ترافقه موسيقى حربية وأصوات المدافع والرصاص والانفجارات):

القوات الجوية تتقدم.

(صوت طنين البعوضة الذي يتحول إلى أصوات الطائرات الحربية وانفجارات، في حين يبدو هو وكأنه يسحب نفسه على الأرض في مشهد حربي):

الفيلق المدفعي إلى الأمام، حاصروا البعوض، لا تتركوا الفرجات كي لا يتمكن العدو من الهرب.

(صوت المدفعية):

الفيلق الخامس للمشاة إلى الأمام.

(صوت موسيقى تدل على قرب الانتصار، ينتبه لنفسه):

شدوا العزيمة، وارفعوا الهمة، فالنصر قريب، النصر قريب.

(صوت انفجارات، يصحبه موسيقى توحي بالهزيمة واليأس، ينتبه للهزيمة، يتجه نحو طاولته، يجلس على الكرسي ثم يتجه إلى النافذة):

شفتي عينونة واش ديري؟ شفتي؟ هذي اللي كنت خايف منها، الحرب، ما عندناش حتى السلاح باش نواجهوا العدو ودخلينا في حرب اللي ما نقدرولهاش، علاش يا عينونة، علاش؟ أنا كنت عارفها، حشرة صغيرة بصح محاينها كبار، ما نقدروش عليها، ما عندناش العدة الكافية يا عينونة، ما عندناش، قلت لك الشعب اللي يحقر بعضاه ما يقدرش يواجه عدوه، قلت لك الشعب اللي ما يحترمش بعضاه ما يقدرش يرد على نفسه عدو مهما كان هذ العدو صغير، قلت لك العدة اللي رانا محتاجينها مش السلاح فقط، كان لازم نصنعوا شعب اللي يقدر يحمل السلاح ويواجه العدو، كنت عارف أن التغيير اللي جابته معادلة القرعة كان صح، كنت عارف التغيير لازم يكون في المحكوم باش يتغير الحاكم، القرعة كانت أفضل وسيلة للتغيير، ويتغير.

المَلاحِقُ:

(يمسك القلم):

مش مشكلة، معاهدة السلام نوقعوا عليها، شكون ما يحبش السلام، السلام اسم من أسماء الله الحسنى، وحنا الحاجة اللي يقولها الدين تاعنا نديروها وعينينا مغمضين، ولكن حبينا برك باش نقراو البنود بند بند، و نشوفوا الي يساعدنا ويكون في صالحنا نخلوه والي ما يساعدناش نغيروه.

(يبدي رد فعل وكأنه مجبر على التوقيع):

خلاص خلاص نوقع بدون نقاش، ولكن على الأقل نقراوه، لا نقراوه برك، النقاش ما كانش.

(يشرع في قراءة بنود الاتفاقية):

الديباجة: بعد الحرب الطاحنة التي أتت على الأخضر واليابس والتي راح ضحيتها العديد من البشر من الجانبين ... واش من جانبين، والله لخسرنا فيها غير احنا، وبعد محاولات الصلح التي قامت بها دول من غير أطراف النزاع، قامت الدول الصديقة والمحبة للسلام في العالم بالرعاية والاشراف على المعاهدة المتضمنة للبنود أدناه.

البند الأول: يلتزم العربي بالخروج من الأراضي التي احتلها بعد النوم العميق، أنا احتليت الأراضي؟ والله لمليح، في عشنا وينشنا.

البند الثاني: يلتزم العربي بتحمل كل الخسائر المادية والبشرية التي أنتجتها الحرب التي أشعلها.... أنا شعلت الحرب؟ ياك أنا كنت راقد وانت اللي تعديتي علي، كي حطيت راسي على المخدة جيتي قرصتيني وبديتي ديرونجي فيا، ما خليتنيش نرقد.

البند الثالث: تلتزم الدول الموقعة أدناه بإرساء الديمقراطية في بلدانها وتتعهد باحترام حقوق الإنسان و الحريات، إيييه هذي حنا نعرفوها من 14 قرن، راهي عدنا في الكتاب، بصح فالحق قعدت غير فالكتاب، من الكتاب ما خرجتش.

البند الرابع: تلتزم الدول الموقعة أدناه بتطوير المرأة ورعاية حقوقها، المرأة؟ آآآ هنا راه بيك غير عينونة، يسمى لو كان قلت عينونة وخلاص، علاش هذي حقوق الإنسان والديمقراطية والحرية ومانيش عارف أنا واش؟ كنت تقوليها من البدية عي...نو...نة.

(يتجه نحو النافذة مخاطبا عينونة):

آآآ اسمعي، درتي لنا قمر صناعي يراقب فينا قلنا الله يهديك وسكتنا، ترسلي الجواسيس تاوعك باش يجيبوا لك اخبارنا، قلنا الله يهديك، دخلتينا في حرب خسرنا فيها قلنا ما عليش، ديري قانون دولي غير باش تربحيني هذي لا، ما نقبلهاش يا عينونة.

(يسمع طنين البعوضة غاضبة فيفزع للطاولة):

خلاص خلاص.

البند العشرون: ينزاح العربي إلى حدود 2001، النهار الاول كنا مع حدود 48، من بعد ولينا نحكوا على حدود 67، ضرك 2001 والمرة الجاية حدود 2020، هذا إذا بقات لنا حدود أصلا. واش نديروا هذا اللي قدره الله علينا، واش راكي حاسبة؟ ما نوقعش؟ نوقع نوقع، هذي معاهدة سلام مش زعاقة ولا تمسخير، المهم خليني نرقد برك راني سامح لك ديري واش حبيتي، و لكن يظهر لي لو كان تخليني ندير الفوط نشوف إلا المحكوم راه قابل المعاهدة ولا لا؟ هكذا باش ما نخليهاش عندي أنا، من بعد يقولوا لي انت اللي وقعت على المعاهدة ويكتبوها فالتاريخ، التاريخ ما يرحمش و الله ما يرحم يا محاينك.

(يسمع طنينها يتحول شيئا فشيئا إلى ضحك):

تضحكي علي؟

(بغضب):

كنت عارف بللي هذي مجرد أضحوكة يا وحد اللعينة.

(يسبل اللحية والقميص ويحمل السكين بيده و يطاردها):

ارواحي هنا يا وحد اللعينة ﴿فَلَأُقَطِّعَنَّ أَيْدِيَكُمْ وَأَرْجُلَكُم مِّنْ خِلَافٍ وَلَأُصَلِّبَنَّكُمْ فِي جُذُوعِ النَّخْلِ وَلَتَعْلَمُنَّ أَيُّنَا أَشَدُّ عَذَابًا وَأَبْقَىٰ﴾[1]، والله يا عينونة غير اليوم تعرفي بللي انت ما تقدريش علي، اليوم تعرفي بللي العربي ماهوش ساهل باش تلعبي عليه، اليوم نوريك شكون أنا.

(يطاردها إلى أن تصل إلى علاقة الملابس فيجدها تحط فوق جيب معطفه، يندهش):

هذا وين بديتي تخربي فيا تاع الصح، الجيب، علاش رحت للجيب؟ يسمى انت حابة تسببي لي أزمة اقتصادية باش تطيحيني تاع ذراع، تركزي كل مهاراتك وقوتك على المال، هذي والله لخطة صعيبة، ناموسة وعندها الأفكار، ضرك توشيتيني في عصب الحياة، تحوسي تتحكمي فالقوت تاعي، بصح أنا تعرفي واش راح ندير لك؟ خطة عمرك ما كنت تتوقعيها، الخروج إلى الشارع.

(الشعب يريد إسقاط البعوض، يرددها مرات وهو يتجه نحو اللافتات الواقعة خلف الطاولة يحمل لافتة مكتوب عليها « أيُّها البعوض كُفَّ عَنْ لَسْعِنا » ، ثم أخرى « مصيتم دماءنا وماذا بعد؟»، ثم يضعها ويحمل أخرى كتب عليها «أيها البعوض إرحل»، ثم أخرى «Game over»):

الشعب يريد اسقاط البعوض.

(يسمع صوت المنبه):

يا خيري انا، راكي غير تتمسخري، تزعقي برك.

1- سورة طه، الآية 71.

(يتجه إلى الموبيل المنبه يمسكه في يده وهو يخاطب عينونة):

شفتي الزعاقة تاعك وين توصل، ها الرقاد ومارقدش بغرضي حتى بان النهار، كيندير نخدم ضرك، على بالك بلي اليوم عندي لقاء هام مع وزير الداخلية، ولازم لي نكمله بالخف باش نتلاقى بوزير العدل، وعلى حساب البرنامج إذا كانت الأمور ميسرة نكملها مع إدارة السجون، ما عليش، المهم راهي فاتت على خير، هكذا نظن نروح مباشرة للموعد تاع إدارة السجون، حبيت برك باش نوصي على صاحبي، دخلوه للحبس بتهمة القذف، كتب على أحد كبار المسؤولين، قال عليه راه يستعمل النفود باش يدخل المخدرات للبلاد، ضربوه بثلاث سنين حبس، من بعد جراو عليه ردوها له ست شهور، راهي فاتت على خير، نوجد روحي.

(يحضر نفسه يرتدي البدلة ورابطة العنق فيرن الهاتف رنة مكالمة):

ألو، نعم شكون معايا؟ آآآ وزارة الداخلية، احتراماتنا، نعم راني واجد، ماذا بيا نكملها مع الصباح باش نقدر نروح للموعد تاع وزارة العدل، إيه واش راح دير يا خويا حتى هما برمجوا اللقاء الصحفي في نفس اليوم، راح نحاول نكملها بالخف باش نلحق، أيا صحا ما عليش، راني جاي.

(يحمل حقيبته و يخرج مسرعا)

فهرس

فِهْرِسُ المحْتَوَيَاتِ

الموضـوع	رقم الصفحة
البسملة قبس إهداء شكر وعرفان	
مقدّمة	أ - ج
مدخل	06 - 18
السياق التاريخي للقضية الفلسطينية المسرح السياسي العربي	08 14
الفصل الأول: القضية الفلسطينية في المسرح الجزائري	20 - 40
تمهيد المبحث الأول: حضور القضية الفلسطينية في المسرح العربي المرحلة الأولى المرحلة الثانية المبحث الثاني: حضور القضية الفلسطينية في المسرح الجزائري	20 21 22 23 29
الفصل الثاني: حضـور القضيـة الفلسطـينيـة في مسرحيـة أنا والبعـوضــة	42 - 67
تمهيد المبحث الأول: مسرحية أنا والبعوضة وصف عام حول المسرحية ملخص مسرحية أنا والبعوضة قراءة في عنوان المسرحية	42 43 43 45 49

المبحث الثاني: تجليات أبعاد القضية الفلسطينية في المسرحية	55
الدوال الرمزية في مسرحية أنا والبعوضة	55
مستويات الصراع القائمة في المسرحية	63
تجليات الأحداث التاريخية والسياسية للقضية الفلسطينية في المسرحية	66
خاتمة	69
قائمة المصادر والمراجع	72
الملاحق	77
فهرس المحتويات	98

الملَخَّص : لقَدِ ارْتَبَطَ المسْرَحُ الجزَائِرِيُّ مُنْذُ نَشْأَتِهِ بِنُصْرَةِ القَضِيَّةِ الفَلَسطِينِيَّةِ، وَعَلَيه فَقد سَعَتْ كَثِيرٌ مِنَ التَّجَارُبِ المسْرَحِيَّةِ الجزَائِرِيَّةِ سَوَاء عَلى المسْتَوى النَّصِيِّ أو المسْتَوَى الإخْرَاجِي إبْرَازِ أَبْعَادِ القَضِيَّةِ الفَلَسطِينِيَّةِ وَتَجَلِّيَاتِ الحرْبِ السِيَّاسِيَّةِ وَالعَسْكَرِيَّةِ الدَّائِرةِ بَيْنَ العَرَبِ والصَّهَاينَةِ، وَمِنْ هَذِه التَّجَارُبِ المسْرَحِيَّةِ الجزَائِرِيَّةِ تَجْرِبَةُ الفَنَّانِ المسْرَحِيِّ مُصْطَفَى بُورِي في مُونُودراما «أنَا والبَعُوضَة» وَالتي أَشْرَفَ على إخْرَاجِهَا وعَرْضِهَا بالمسْرَحِ الجهوي لولاية سعيدة، مُحَاوِلاً بِذَلِكَ أَنْ يُعَزِّزَ مَسَارَ المسْرَحِ السِّيَاسِيِّ الجَزَائِرِيِّ على الصَّعِيدِ الإثْرَائِيِّ مِنْ جِهَةٍ، وَمِنَ أَجْلِ مُنَاقَشَةِ الحيَاةِ السِّيَاسِيَّةِ الَّتي يَعِيشُهَا الشَّعْبُ الجزَائِرِيُّ اتِّجاه القَضِيَّةِ الفَلَسطِينِيَّةِ مِنْ جِهَةٍ أُخْرَى.

الكلمَاتُ المفتَاحِيَة: المسْرَحُ الجزَائِرِيُّ – القَضِيَّة الفَلَسطِينِيَّة – مصطفى بوري – أنَا والبَعُوضَة.

Abstract: The Algerian theater has been supporting the Palestinian cause since it has been created, and there was so many experiences have been seeking to present this cause on both two levels the text level the on the directing level and the dimensions of the palastinian case conflict and the manifestations of war Political and military circle between Arabs and Zionists, and from this algerian Theater Experiences, the Experience of the theatrical artist Bouri Mostefa in Monodrama «me and the mosquito» which has been suprivesd And Directed and displayed in the theater Regional of the province of Saida, trying by doing that To enhance the Algerian politician theter path on archaeological level and on the other hand, to Discuss the political life that The Algerian people are having toward The Palestinian cause .

Keywords: The Algerian theater - The Palestinian cause - Bouri Mostefa Me and the mosquito

Résumé: Le théâtre, depuis sa naissance en Algérie, avait toujours défendu la cause palestinienne. A cet effet, plusieurs expériences théâtrales algériennes, que ce soit au niveau textuel ou au niveau de la production, se sont efforcée d'expliciter les dimensions de l'affaire palestinienne et les émergences de la guerre civile et militaire entre les arabes et les sionistes; et parmi ces expériences du théâtre algérien, celle du dramaturge Bouri Mostefa, dans le monodrome «Moi et la mouche» qu'il a produite et exposée dans le théâtre régionale de Saïda, en essayant de promouvoir le trajet du théâtre politique algérien, tant pour son enrichissement que pour discuter la vie politique du peuple algérien vis-à-vis de l'affaire palestinienne.

Les mots clés : Le théâtre algérien - La cause palestinienne - Bouri Mostefa Moi et la mouche.