الجمهورية الجزائرية الديموقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة ابو بكر بلقايد – تلمسان -

كلية الآداب واللغات

قسم : الفنون

تخصص: فنون العرض

مذكرة تخرج لنيل شهادة الماستر ل.م.د

تحت عنوان:

خصائص الكتابة الدرامية عند أحمد حمومي

إعداد الطالبة:

بوشقيف هوارية

تحت اشراف :

أ.د سوالمي الحبيب

لجنة المناقشة		
د. بوشعور صالح محمد الأمين	جامعة تلمسان	رئيسا
أ. د سوالمي الحبيب	جامعة تلمسان	مشرفا ومقررا
د.بونوار مصطفى	جامعة تلمسان	مناقشا

السنة الجامعية:2022/2021م

إهـداء

إلى الذين رحلوا عني

والديّ الكريمين رحمهما اللّه

إلى زوجي العزيز الأستاذ عطار عبد الحميد وقرّة عيني أبنائي:

عطار شكيب أيمن، عطار دعاء كوثر، عطار إبراهيم خليل وإلى كلّ الأحبة الّذين

لم يتسنى لي ذكرهم.

شـــكـــر

الحمد والشكر لله تعالى أوّلا ثم الشكر الجزيل

والعرفان والامتنان إلى الدكتور: سوالمي الحبيب الّذي رافقني طيلة البحث

بنصائحه ولم يبخل علي بشئ

والبروفيسور أحمد حمومي

الذّي ساعدي بتوفير

المعلومة وإلى كلّ من كان

عونا لي في إعداد

هذا البحث

مقدمة

المسرح من أقدم الوسائل الفعالة التي تعبر بها الشعوب عن قضاياها الاجتماعية والسياسية وترسم من خلالها كل تطلعاتها فكان ذلك أقرب إلى الذّات الإنسانية.

سمي المسرح بأبي الفنون لميزته التي ينفرد بها، فهو فن مباشر تؤدى فيه العروض، منها ما أصبحت خالدة عبر التاريخ الإنساني، ولو بحثنا عن سبب نجاحها لوجدنا أنها كتبت نصا قبل أن تؤدى عرضا فالنّص إذا هو المادة الخام للعرض المسرحي لذا وجب الاهتمام بالنّص والاعتناء به على اعتبار أنه النّواة الأولى للفن الدرامي، فهو عملية تركيبية معقدة تدخل فيها عناصر عدّة منها وعي الفنان بقضايا عصره ومشكلاته ،ومنها إدراكه لطبيعة المادّة التي يصوغها ،وإحساسه بموضعه في إطار التراث الفني الإنساني وفي ظل هذا السياق جاءت الدّراسة موسومة بعنوان :"خصائص الكتابة الدرامية عند أحمد حمومي الجزائري " وذلك بغرض تسليط الضوء على نشأة الكتابة الدرامية بالجزائر وتطورها بالاعتماد على أعمال الكاتب حمومي أنموذجا .

كان سبب اختياري لهذا الموضوع للاعتبارات التالية:

-توضيح خصوصيات التأليف في المسرح الجزائري.

-تقصي مرجعيات الكتابة الدرامية في الجزائر.

-إظهار واقع الكتابة عبر مراحل تطور المسرح الجزائري.

-الرغبة في التعرف على المسرح الجزائري عن قرب من خلال دراسة نماذج جزائرية.

-التعريف بظاهرة التأليف الجماعي باعتبارها خلق جديد من نوعه في الدراما الجزائرية.

أما الهدف من هذه الدّراسة كان من أجل المساهمة في إثراء مجالات البحث في المجال الفني المسرحي والتعريف بالرواد المؤسسين للمسرح و الدّور الذي لعبوه في تطوير التأليف بالجزائر، ولأجل تحقيق هذه الأهداف وجعل البحث كاملا، توجب طرح إشكالية الكتابة المسرحية في الجزائر وما هي

خصوصياتها؟ وكجواب لهذه الإشكالية تطرح تساؤلات فرعية :-كيف كانت البدايات الأولى للكتابة في الجزائر ومن هم روادها ؟،ماهي مرجعيات الكتابة عند أحمد حمومي ؟،ردًا على هذه التساؤلات قسم البحث إلى مدخل ،وفصلين وخاتمة ،تناول المدخل تعريف الدراما وماهية الكتابة الدرامية ،أمّا الفصل الأول كان الحديث فيه عن البدايات الأولى للكتابة المسرحية في الجزائر ،كذا ظاهرة التأليف الجماعي ،ثم يأتي الفصل الثاني شارحا الكتابة وخصائصها عند الأستاذ حمومي استنادا على دراسة نماذج من تأليف الكاتب فخلص البحث في الأخير إلى خاتمة تم فيها ذكر أهم النّتائج المستخلصة من هذا البحث وبعض الاقتراحات التي من شأنها ان تسهم في الرفع من قيمة التأليف الدرامي و المساهمة في حل أزمة التأليف .

ولأجل تطبيق خطة البحث هذه اعتمدت هذه الدراسة على منهجين الأول تاريخي يظهر في الفصل الأول والثاني تحليلي يعالج الفصل الثاني من البحث، وكان تحقيق هذه الدراسة بالاعتماد على مجموعة من المراجع والمذكرات نذكر منها على سبيل المثال:

-جميل حمداوي، المسرح الجزائري نشأته وتطوره، دار الريف، المغرب ،2019.

-علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، ط2، عالم المعرفة، الكويت ،1999.

-أحمد بغالية، ظاهرة التأليف الجماعي في المسرح الجزائري، شهادة ماجستير، جامعة وهران، 2014.

-ليلي بن عائشة، بنية الخطاب المسرحي العربي المعاصر بين ثنائية التجريب والإبداع، شهادة دكتوراه، جامعة وهران،2011.

-جبار نورة، آليات الصراع الدرامي في النّص المسرحي، شهادة ماجستير، جامعة وهران،2016.

دون أن أنسى الصعوبات والعراقيل التي لاقتني في هذا البحث من قلّة المراجع وضيق الوقت، لكن بتوفيق من المولى تعالى وبفضل الاستاذ المشرف تم إنهاء هذا البحث المتواضع الذي أتمنى أن أكون قد وفيته حقه من البحث وأن يكون مادّة علمية تفيد قارأها.

مدخل

تحديد المصطلحات

1- تعريف الدراما:

التعريف اللغوي:

يعرف قاموس إكسفورد للمصطلحات العلمية كلمة Drama كمالي:

1-مسرحية، رواية تمثيلية

2-دراما فن المسرحية (كفرع من الادب)

3-سلسلة أحداث مثيرة

4-موقف مثير.[1]

و في تعريف آخر نجد كلمة: دراما " «Dramaكلمة يونانية الأصل و تعني " DRAM" أو « drao » ومعناها الحرفي يفعل ،أو عمل يقام به ،انتقلت الكلمة من اللغة اللاتينية « Drama » ،إلى معظم لغات أوربا الحديثة ،فمعنى كلمة دراما باليونانية Drama= الفعل لا الحدث ،لأن الفعل صفة لاصقة بالإنسان وحده ،، ولأن ما يتحكم في الفعل هو الإرادة البشرية وحدها ،أما الحدث فليس بالضرورة من أفعال البشر ولا نتاجا عن إرادتهم الإنسانية .[2]

اصطلاحا:

الفن بوجه عام هو أحد وسائل الاتصال بين الناس، وتحتل الدراما مرتبة متقدمة بين الفنون، ولعل كلمة دراما مأخوذة من اليونانية و التي تعني (أنا أفعل) و قد نشأت الدراما عند اليونان مرتبطة بالاحتفالات و المناسبات الدينية، و قد ارتبطت الدراما بهذا المفهوم بالماضي على أنها فن يعرض على الجمهور.[3]

الدراما كلمة يونانية انتقلت إلى العربية لفظ لا معنى ومع أنّ معناها اليوناني هو الفعل، إلاّ أنّ استعمالها كعنوان لنوع معين من الفن جعلها إحدى تلك الكلمات التي يصعب تفسيرها، أو شرحها

[1] – محمد بدوي، قاموس أكسفورد المحيط، أكاديميا، بيروت،1996 | ،ص319.

[2] –صالح بوشعور، الكتابة المسرحية في الجزائر بين الدرامية والملحمية، دكتوراه، كلية الآداب والفنون، وهران،2018، ص14.

[3]كمال الحاج، السيناريو والدراما، منشورات الجامعة الافتراضية السورية، سوريا ، 2020، ص1

في بضع كلمات، أو جمل فهي نوع من أنواع الفن الأدبي، ارتبطت من حيث اللغة بالرواية والقصة، واختلفت عنها في تصوير الصراع وتجسيد الحدث، وتكثيف العقدة.[1]

بينما يعرف الدكتور إبراهيم حمادة الدراما كما يلي: هي كلمة يونانية الأصل ، ومعناها الحرفي "يفعل"، أو "عمل يؤدى" ، ثم انتقلت الكلمة من اللغة اللاتينية المتأخرة إلى معظم لغات أوروبا، والكلمة تعني مدلولين ،أولا النّص المستهدف عرضه فوق خشبة المسرح أيا كان جنسه ،أو لغته ،ويتقلد أدوار شخصياته ممثلون يقومون بتأدية الفعل و نطق الكلام ، أما المدلول الثاني فالدّراما تعني المسرحية الجادّة ذات النهاية السعيدة أو الأسيفة، والتي تعالج مشكلة هامدة علاجا مفعما بالعواطف ،على أن لا يؤدي خلق إحساس مأساوي [2]،وانطلاقا من هذا المدلول الثاني لكلمة دراما، نفهم أنّ العمل الدرامي له نهاية إما أن تكون مأساوية ،أو سعيدة و وفق النهاية قسم أرسطو العمل الدرامي إلى نوعين تراجيديا وكوميديا .

*التراجيديا: (المأساة) من أهم أنواع الدراما تعني أغنية الماعز، وهي أغاني وأناشيد كان يرددها راقصون عند تقديمهم قرابين الماعز على المذبح.

ويعرف أرسطو المأساة على أنها محاكاة لفعل نبيل تام، لها طول معلوم بلغة مزيفة تختلف وفقا لاختلاف الأجزاء، وهذه المحاكاة تتم على يد أشخاص يفعلون، لا عن طريق الحكاية والسرد، وتثير الرحمة والخوف، وتؤدي إلى التطهير من هذه الانفعالات.

*الكوميديا: كلمة يونانية مشتقة من كوموس، و تعني الموكب و الاحتفال اللّذان كانا يقامان أثناء بعض الأعياد، والكوميديا تعني في اللّفظ اليوناني أغنية العيد ،إذ كانت تغنى في الأعياد الدينية مدحا للآلهة ،لتقديم الشكر لهم لعدم إلحاقهم بالأذى والضرر بالناس ، والنظرة الكوميدية على

[1] – س.و.داوسن،الدراما والدرامية ،ط2،منشورات عويدات ،بيرةت ،1989،ص7

[2]– سوامي الحبيب،طبيعة الحركة النقدية و دورها في الممارسة المسرحية في الجزائر وشهادة ماجيستير ،كلية الآداب والفنون، وهران، 2011، ص12.

العكس من النظرة التراجيدية 'فصاحبها يختار أن يضحك من حماقات البشر بدلا من أن يبكي عليها ،و قد يكون الموقف الكوميدي مؤلم لمن هم فيه ،ولكنّه لا يكون مؤلما للمشاهدين ،أما الخاتمة فهي على عكس التراجيديا [1].

الكوميديا محاكاة لأفعال أشخاص سيئين، لا من ناحية أنهم متصلين برذيلة، أو أخرى بل من ناحية أنهم مضحكين، فالضحك نوع من أنواع النقص ،أو العيب لكنّه عيب لا يدمر ولا يؤلم، ويعتبر التهكم أعلى صور الكوميديا ، وقد برع في استخدامه للسخرية من حماقات البشر "أرسطو فان"،و"موليير"، و"بيرناردشو".[2]

2-الكتابة الدرامية:

إن الكتابة بمفهومها العام هي عملية صياغة نص بلغة منمقة، وهي طريق ة اتصال مع الآخرين بواسطة علامات، أو إشارات مرئية تشكل نظامنا معين يسمح بالتعبير بلا غموض، أو إبهام ، وقد ورد في كتاب لسان العرب" أن الكتابة لمن تكون له صناعة مثل الصباغة والخياطة "ولقد حددها ابن منظور كحرفة ،أو صنعة أو مهنة لأن الكاتب الأديب هو المتحكم في الألفاظ.

الكتابة أمر عسير يتطلب وقتا طويلا من الوحدة التي ينفقها الكاتب في عمل متواصل، وبما أنّنا نتحدث عن الكتابة هذا يدفعنا إلى الحديث عن الاسلوب، إذ لما كان الناس مختلفين في أذواقهم، ومشاربهم ،وميولهم فقد أفضى ذلك أن يكون اللذّين كتبوا مختلفين وفي أسلوب الكتابة أيضا ،فالأسلوب هو الطريقة التي يكتب بها الأديب .[3]

[1] -كمال حجاج، السيناريو والدراما، منشورات المشاع المبدع ،2020،ص2

[2] -المرجع السابق ص7

[3] -نورية شرقي، اتجاهات الكتابة الدرامية في المسرح الجزائري ، دكتوراه ،كلية الأدب والفنون ،سيدي بلعباس ،2015،ص35.

ما يهمنا نحن في الحديث عن الكتابة بالتحديد هو الكتابة الدرامية، فهي لا تختلف في مفهومها العام عن الكتابة الأدبية، سوى أنها عملية صياغة نص مكتوب تبعا لقواعد التأليف المسرحي، مع مراعاة تحول ذلك النص إلى عرض[1] .

ويجدر بنا الإشارة إلى أنّ هناك نوعين من الكتابة في هذا المجال الأولى كتابة مسرحية والثانية كتابة للمسرح ،والمصطلحان يختلفان عن بعضهما ، فالكتابة المسرحية هي حالة قائمة بذاتها لها قوانينها ، وأصولها ،إنّها كتابة تنبع عن عمق الخشبة ، وتلحظ التوتر الدرامي ، والحبكة المسرحية ، وتسير وفقا لقوانين الإبداع الفني ، فهي عملية خلق بحثة ،وهي تحتاج إلى الهدوء ،أما الكتابة للمسرح فهي فن زماني ، مرتبط بوقت محدود ، فهي أمر اعتباطي ، مزاجي و آني إذ يبدي الحماس فجأة لوضع حواريات لقصة أو فكرة ،أو أسطورة ما غالبا ما تكون محكومة بالطابع السردي الذي هو مصدرها لتتحول إلى حوار يتسلسل كتسلسل قصة أو رواية ، ويمكن لأي كان أن يقوم بهذه العملية بغض النظر عن إفراطها في السوء ، أو الجودة ، في القبح أو الجمال لأنها تفتقر إلى تحقيق ما تفتقر إليه أية عملية نشاط إنساني من الذّكاء[2]. يتوضح لنا أن الكتابة المسرحية تتطلب الملكة الفكرية والتعرف على القواعد الصحيحة التي يتطلبها التأليف الدرامي لأجل توظيف عناصرها بصورة صحيحة ،وكذا التمكن من لغة الكتابة التي تساعد القارئ للنّص الدرامي على فهمه و الاستمتاع به ،إضافة إلى الموهبة و التي تظهر في الكاتب من إلهام الطبيعة حيث يكون لديه خيال واسع يستطيع بفضله خلق الأفكار ونسجها في خياله حتى تصبح دراما حقيقة أما النوع الثاني الذي يكتب للمسرح لا تهمه رداءة الأعمال أو جودتها فأهداه ودواعه مختلفة قد تكون التجارة أو الشهرة أو غيرها فلربما يتمكن من لغة الكتابة وتطبيق قواعدها ولكنه يفتقر إلى خلق الأفكار ولا يستطيع نسجها بصورة صحيحة.

[1] – المرجع السابق، ص36

[2] –المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

و في مفهوم آخر نجد أنّ الكتابة الدرامية تعتبر أحد أشكال التعبير و الإبداع الفني مهمتها إيصال فكرة ، وتحقيق هدف ، وهي فعل معقد و بسيط ، معقدة لأنها تغوص في أعماق الطبيعة البشرية و في مجموعة تجارب الإنسان ،و طريقة تفكيره ، ومدى وعيه بالأحداث التي تجري من حوله لأن الكاتب المسرحي تتجمع لديه كل هذه المتطلبات في عملية موحدة ، عملية الإدراك والفهم، والخبرة والموهبة، أما بساطتها تنبع من تلقائية التجربة الإنسانية في حدّ ذاتها .الكاتب الدّرامي هو الكتابة بوجه عام ، فالكاتب يكتب ليبرز مواهبه ،أو ليظهر ما تكنّه عواطفه، والكتابة بصفة عامة لا تخرج عن كونها نتاجا أدبيا فكريا مستوحى من واقع الحياة والتجربة الاجتماعية تسمى في المسرح بالمسرحية ، لهذا وجب الخبرة بالأدب ، وفن الكتابة ، والقدرة على التخيل ، مما يتوجب على الكاتب الدرامي أن تتوفر فيه مجموعة من الإمكانيات منها :الخبرة و الإحساس بالدرامية، الخبرة بالنماذج البشرية و المجتمع الذي يعيش فيه ،الخبرة بالتاريخ و الأحداث الوطنية والعالمية، ويعتبر التاريخ ملهم للمسرحيين و الأدباء قديما و حديثا مثل: إسخيلوس، شكسبير، راسم، رشيد قسنطيني ،نوري ،حسن حسني ،محمد الطاهر فضلاء ،علي عبدون ، وغيرهم.[1]

يبني المؤلف المسرحي نصه على معايير أدبية فنية مصطلح عليها في الأدب المسرحي أهمها:

*الفكرة: يرى بعض المنظرين أنّ الفكرة هي موقف حيوي معين، ويرى آخرون أنّها الحس الكوني الشمولي، هذا الحس يمكن أن يجعا الناس متشابهين مجازيا وحتى ممتثلين في الكشف المباشر عن الحالات المتناثرة في أهدافهم.[2]

وتبقى الفكرة محل جدل و استفسار بين المنظرين و الدارسين حيث يرى بعضهم أنّها مشروع، أو موضوع بحث أو أطروحة، إلا أنّ لايوس أنجري يرى أنّ الفكرة هي المقدّمة المنطقية لأنها تشتمل

[1] –عثمان بدري، لغة المسرح في الجزائر: الإبدع والترجمة،الإقتباس ،المعهد العالي لتكوين إطارات الشباب بتقصراين،الجزائر ، 2008،ص58

[2] –سوالمي الحبيب،طبيعة الحركة النقدية ودورها في الممارسات المسرحية في الجزائر ،شهادة ماجستير ،كلية الآداب واللغات و الفنون ، وهران ، ص25.

على جميع عناصر العرض. ويبقى أرسطو المنظر الأول الذي تطرق إلى مفهوم الفكرة بوصفها أحد أهم العناصر المكونة للدّراما فبعرفها بقوله :"إنها القدرة على قول الاشياء الممكنة و المناسبة " فالفكرة هي التي تبين قدرة الكاتب على الخوض في موضوع معين بصورة درامية تبين للمتلقي بصورة واضحة ما يريد قوله المؤلف .[1]

*الحدث الدرامي: إن عنصر الاختيار مهم بالنسبة لكل فنان و لكنه بالغ الأهمية بالنسبة للكاتب المسرحي ،فالموقف الذي يختاره الكاتب المسرحي ينبغي أن يختار نقطة البدء بكل دقة لأن الدراما لا تستطيع أن تتبع الشخصية في مراحل نموها النفسي البطئ ، ولا تستطيع أن تعرضها في نواحي نشاطها المتعددة المختلفة كما في القصة ، ولذلك تتبع الدراما أيا كان لونها الشخصيات ة هي تتصارع في مكان معين ، ومن هنا جاءت أهمية نقطة البدء فالكاتب لا يستطيع أن يحكي الحكاية من أولها ،وإنّما يبدأ مسرحيته حين تبدأ الأمور في التأزم[2].

*اللغة: هي الصورة التي تتشكل بواسطتها فنون الأدب جميعا باعتبار أنّ اللغة هي مستودع عواطفنا، وإنّما اللغة في أدب المسرح ،أو لغة المسرح على ألسنة الممثلين تكمن في أساسها الأدبي عند محور النص مؤلفا ، فالذي يكتبه مؤلف ما في أدب أي لغة إنسانية يجب أن يلتزم بالشروط التالية :

-الابتعاد التام عن استعمال اللهجات المحلية غير السائدة و التغيرات الفجة الركيكة .

-الالتزام الصارم بلغة الشعر عند تأليف الشعر المسرحي.

-استعمال المؤلف المسرحي للجمل القصيرة ذات الإيقاع كلما أمكن ذلك و لغة التأليف المسرحي شعرية أم نثرية تنتقل بشروطها الماثلة أمام مخيلة المؤلف إلى رؤية فنية أدبية للتخاطب الدرامي التمثيلي[3].

---

[1] -المرجع السابق نفس الصفحة

[2] -رشاد ، رشدي ،فن كتابة المسرحية ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ،1998،ص42

[3] -بن أيوب محمد ،العناصر المسرحية الأدبية و الفنية ،جامعة ورقلة ،ص15

على ألسنة الممثلين ،يقودهم مخرج مدجج بعناصر المسرح الفنية و التقنية ، ومن تم تتحول اللغة المكتوبة إلى حوار أدائي منطوق حين تأخذ المسرحية طريقها إلى العرض محملا بأفكار النص ،وأحداثه وحياة أبطاله وشخصياته.[1]

*الحوار :

يعتبر الحوار هو أوضح جزء في العمل الدرامي ، وأقرب إلى أفئدة الجماهير وأسماعهم ، ويعبر به الكاتب عن فكرته ويكشف به عن الأحداث المقبلة والجارية في مسرحيته ، وعن الشخصيات ومراحل تطورها ، والحوار الجيد هو الذي تدل كل كلمة فيه على معنى معين يكشف عن حقيقة معينة ويعبر عن تلك [2]

الحقيقة تعبيرا دقيقا لا مبالغة ولا افتعال فيه ،لأنه الوسيط الذي يحمل العمل الدرامي إلى أسماع المتلقين ،وعلى هذا الأساس نجد أنّ لحوار هو أداة التخاطب في المسرحية ، وهو التيمة التي تشيع الحياة والجاذبية في المسرحية ، ويعتبر الحوار هو الخاصية التي تميز المسرحية عن سائر الصور الأدبية الأخرى [3]

*الشخصية :لم يذكر أرسطو في كتابة "فن الشعر " الشخصية أو الشخصيات و لكن ذكر الأخلاق و هذا الشيء لا يظهر بوضوح إلاّ عندما تعرض المسرحية على خشبة المسرح.

فإذا نظرنا إلى الشخصية نفسها أو الإنسان تتداخل فيه عدّة عناصر و أبعاد معينة ، وأن كل شيء في الوجود له أبعاد ثلاثة هي الطول ، العرض ،والارتفاع ،والكائنات البشرية لها أبعاد أخرى إضافية هي كيانها الفيزيولوجي (المادي أو العضوي)، و كيانها السوسيولوجي (الاجتماعي)، وكيانها السيكولوجي (النفسي).

[1] –بن أيوب محمد ،العناصر المسرحية الأدبية و الفنية ا،لمرجع نفسه، نفس الصفحة

[2] –عادل الناوي ، مدخل إلى فن كتابة المسرحية ،ط1،مؤسسات عبد الكريم عبد الله ،1987،ص28

[3] –المرجع نفسه،ص46.

فلابدّ أن تتداخل هذه العناصر أو الأبعاد بحيث تبدو الشخصية كوحدة واحدة مجسدة في العمل الدرامي ،حيث أنّ الأبعاد لا قيمة لها إلاّ في إطار القدرة الفنية التي تربطها ربطا وثيقا بنمو الحدث ، والشخصية لتتحقق وحدة العمل الأدبي ووحدة الموقف .

ولأن عملية خلق الشخصية مسألة تعتبر غامضة ولا ضابط لها ، ولا مرجع تعود إليه ، الذي يتم في العادة هو أنّ المؤلف بعد أن يختمر الموضوع في رأسه يبدأ فيتخيل كل من شخصياته تخيلا كاملا ، وأن يطورها تطويرا تاما قبل أن يكتب مسرحيته بالفعل ، حتى إذا جلس ليبدأ الكتابة لابد أن تكون شخصيات مسرحيته واضحة في ذهنه ، وبعد أن يتخيلها ثم يخلقها فعلا فتصبح شخصيات بالفعل ،تفعل ما نشاء و لكن من خلال الابعاد المرسومة لها ، ويجب أن تتحدث بما يلائم طبيعتها.[1]

*وحدة الزمان: تعتبر وحدة الزمان في العمل المسرحي من الوحدات التي تحدث عنها أرسطو في كتابه فن الشعر ،وأفرد لها حيزا معتبرا من تحليله ،غير أنه لم يكن صارما في وحدة الزمان إلى حد كبير يقول :"التراجيديا تحاول جاهدة أن تكون تحت دورة شمسية واحدة ، وإن لا تتجاوز ذلك إلاّ قليلا[2]

فالزمن الفني للمسرحية يحاول أن يأخذ أربعة وعشرين ساعة من الزمن الكلي للمسرحية ، وقد أخذت الكلاسيكية الجديدة بهذه الوحدة التي أقرها ارسطو .فهم يأخذون بتساوي الوقت الذي تستغرقه أحداث المسرحية مع الوقت الذي يقضيه المشاهد في المسرح [3].

*وحدة المكان: رغم أنّ المؤلف المسرحي ليس محدودا من الناحية النظرية بالمكان فهو يستطيع أن يغيره من منظر إلى منظر ، ومن فصل إلى فصل ، غير أنه يكتشف أنه من الأحسن له أن يحد نفسه.

[1] – عادل الناوي ، مدخل إلى فن كتابة المسرحية ،نفس المرجع ص48

[2] –سوالمي الحبيب،طبيعة الحركة النقدية و دورها في الممارسة المسرحية في الجزائر ،كلية الآداب واللغات والفنون ووهران ، 2011، ص38.

[3] –المرجع السابق نفس الصفحة.

فالحدث الموحد المركز ينحصر بين عدد محدود من الشخصيات الرئيسية ،ليس من شأنه أن يتوزع على عدد كبير من الأماكن التي يمكن أن تقع فيها أحداثه بشكل طبيعي ، وأن يجعلنا لا نشعر بغرابة لوجود الشخصيات في الامكنة التي اختارها ،ولا لخروجها ودخولها إلى هذه الأمكنة .

والمشكلة أنه كلما انحصر الحدث في مكان معين، كلّما تضخمت مشكلة الخروج والدخول إلى هذا المكان، والكاتب مضطر إلى تبرير دخول شخصياته و خروجها تبريرا قويا ومقنعا ،وإذا نجح في ذلك منحن لا نلحظ نجاحه ولكننا نلحظ فشله إذا لم يفعل و ونشعر أنه يحرك الشخصيات وفق هواه.[1]

[1] –رشاد رشدي ،فن كتابة المسرحية ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ،1998،ص49.

الفصل الأول

التأليف الدرامي في الجزائر

المبحث الأول :بدايات التأليف الدرامي في الجزائر :

تعود بداية الكتابة الدرامية في الجزائر في نظر الباحث مخلوف بوكروح إلى سنة 1847 حيث عثر الدكتور "فليب سادجروف" philip sagrove المحاضر بقسم الدراسات العربية بجامعة "أنديرا" باسوتلاندا والمتخصص في الادب العربي على مخطوط لمسرحية بعنوان "نزهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة ترياق بالعراق"لصاحبها الجزائري أبرهام دانيوس ، وهذا أثناء بحثه في الحركة الثقافية ليهود شمال إفريقيا ، ويرجح أنّها طبعت سنة 1848 ، وقد استعمل فيها دانيوس اللغة الثالثة ، ومال فيها إلى الأسلوب الشاعري ،على غرار الموشحات الأندلسية إضافة إلى توظيف الأساطير الشعبية ،تقع المسرحية في قسمين تروي قصة حب تجري إحداثها في مدينة خيالية بالعراق في زمن غير محدود بين "نعمة "وابن عمها نعمان ،ربان سفينة وهاوي ترحال يرحل إلى الهند لخدمة الباشا ، وحين افتراق الزوجين تحاول الأم إقناع ابنتها بالطلاق من زوجها ،و الزواج من ابن خالتها "رابح "وبعد صراع مرير تقرر نعمة بقائها مخلصة لزوجها و عند عودته تعاتبه على غيابه الطويل.

إنّ نص أبرهام دانيوس هو حتما إرهاصات للكتابة المسرحية الجزائرية بشكل خاص والعربية بشكل عام ،لأن السائد في الدراسات والبحوث في المجال المسرحي أنّ أول عرض كان عمل مارون النقاش [1]"البخيل "سنة 1848 و المقتبس عن مسرحية البخيل للكاتب الفرنسي موليير .

مثلما كانت سباقة في الرواية من خلال إنتاج أول نص روائي ل أبوليوس بعنوان "الحمار الذهبي، أنتج أيضا أولا نص مسرحي عربي جزائري مطبوعا من تأليف الكاتب المسرحي "ابرهام دانيوس " مما يسوقنا إلى أنّ ريادة النّقاش ليست مطلقة على الأقل ، ولعل أن هنا نصوص سبقت عرض النقاش ولنّها لم يكتب لها التجلي مادامت لم تطبع عكس ما أقدم عليه النقاش .[2]

[1]–شرقي نورية ،اتجاهات الكتابة الدرامية في المسرح الجزائري ،دكتوراه،كلية الآداب واللغات و الفنون وجامعة سدي بلعباس ، 2015، ص125.

[2] –شرقي نورية ، اتجاهات الكتابة الدرامية في المسرح الجزائري، المرجع نفسه ص126.

يقال أنّ الرحالة الألماني "سات" رأى مسرحية غالاغوس في عام 1862 في مدينة قسنطينة وهذا يفسر الرواية التي تقول بأنّ الفرنسيين عندما إحتلو قسنطينة أحرقوا كلّ الكتب والمخطوطات التي وقعت في أيديهم ، ومن يدري ؟ ربما اشتملت هذه المخطوطات على عديد من النصوص المسرحية ،كالنّص الذي تخلف في مكتبة باريس لأبرهام دانيوس .[1]

وفي فترة تلت هذه الحضارات السابقة الذكر خضعت الأراضي الجزائرية لحكم العثمانيين حيث تأثرت هذه الأخير بثقافات سابقاتها من الحضارات في الجزائر وامتزاجها بها فعرف الجزائريون مظاهر أو بمعنى آخر أشكال فرجوية شبيهة بالمسرح حيث مارسو عددا من الأشكال التراثية منها ما وصلها من قبل ومنها ما اكتسبته عن طريق العنصر التركي ،ومن بين هذه الاشكال نذكر الحلقة وهي عبارة تجمع دائري يتم في الساحات العامة ،ويقف الراوي وسط دائرة ويبدأ في سرد قصص بطولات و الاساطير ، وسير الاشخاص بأسلوب يجمع بين التمثيل و التشخيص ، والإيماء و يعتمد في كل ذلك على إمكانات خياليه الإبداعية و قدراته على الأداء الدرامي .

ويشكل المداح ابرز هذه الاشكال التراثية ، وهو عبارة عن شخصية تجوب الأسواق الشعبية يقوم بمدح الشخصيات الشهيرة، و تقليد الاصوات و العادات والطبائع كما أنه يروي مجموعة من الحكايا والأحداث، ولا يختلف الراوي عن المداح في الجوهر فكل منهما يعمل على إيصال القصة أو الحادثة، فالراوي يقف وسط دائرة من المتفرجين في إحدى الساحات العامة في حين يتجول المداح في الاسواق الشعبية .[2] كانت هذه المظاهر الشعبية تمارس في الأسواق بعفوية لم تكن تمارس على أنها نوع من الدّراما حيث كانت ذات طابع شعبي فكاهي فالراوي مثلا كان يقف في الوسط وتلتف عليه الجماهير مشكلة دائرة أو حلقة دائرية ويقوم هذا الأخير بإلقاء بسرد حكاية عن الأساطير ،أو

[1] –بوحنة زينب ،توظيف الموروث الشعبي في المسرح الجزائري ،دكتوراه ،قسم اللغة والآداب و الفنون ، جامعة قاصدي مرباح بورقلة،2018،ص21.

[2] –مباكة مسعودي ،المسرح الجزائري :التأسيس والريادة ، مجلة بدر ،ع09،كلية الآداب والعلوم الإنسانية والعلوم الاجتماعية ،جامعة عنابة ،2017 ،ص684 .

شخصيات بطولية تثير فضول الناس وذلك مقابل المال أما المداح فكان يتنقل لا يبقى في مكان ثابت هذا وجه الإختلاف عن الرّاوي .

وتذهب سعاد محمد خضر إلى أنّ الاستعمار الفرنسي حارب تلك الظواهر المسرحية وطارد ممارستها حيث أصدر الحاكم الفرنسي سنة 1883 مقررا يحضر بموجب مزاولة هذا الشكل من المسرح .

إن أقرب هذه الاشكال الشبه مسرحية إلى فن الدراما مسرح الكراكوز و خيال الظّل ويعرف أيضا بالمسرح الصيني ،عرفته الجزائر مع دخول العثمانيين و تطور إبان حكمهم لها و خاصة وأنهم حملوا معهم بعد استقرارهم بها عاداتهم وتقاليدهم و آدابهم و فنونهم بما في ذلك خيال الظّل و الكراوز الذي كانت عروضه خلال شهر رمضان ، حيث تمتد السهرات ، واستمر تقديم هذه العروض حتى ق 19 حيث أشار العديد من من الرحالة إلى وجودها مثل "بوكلرميسكا وحسب أرليت"أنه شاهد عروض الكراوز بالجزائر العاصمة سنة 1835 ، واستمرت إلى غاية منعها من طرف الإدارة الاستعمارية الفرنسية .

تمثل هذه الاشكال الفرجوية بوادر مسرحية قديمة وأصيلة مؤسسة على مهارة عربية محلية ،لكنها لم تتطور وتكتمل ضمن إطار أدبي درامي .[1]

لقد تولدت نخبة من المثقفين الجزائريين المتأثرين بالثقافة العربية والفرنسية اهتمت بالمقاومة الجديدة، وهي مقاومة الحوار وتلك ضرورة أملتها المرحلة التاريخية ولصالح الوطن ، ولقد انقسم المثقفون الجزائريون أتذاك إلى ثلاثة فرق :

[1] –بن داود أحمد ، دور المسرح الجزائري في المقاومة الثقافية ،ماجستير، ،كلية العلو الإنسانية و الحضارة الإسلامية ،جامعة وهران، 2009،ص4.

-فرقة تنادي بالاندماج ، وتعمل جاهدة إلى الإنظمام تحت جناح المستعمر و التثقف بالثقافة الأوروبية –فرقة تحدر من عاقبة المنحدر الخطير الذي يسعى إلى سلخ هوية الشعب الجزائري ، وإدراجه نحو الفرنسية والتفرنس .

-فرقة معتدلة تدعو إلى العمل ، والاستفادة من الثقافة الأوروبية و أخذ منها ما ينير العقل ويغذي الفكر .[1]

لقد كان للاتصال بالشرق العربي وزيارات المشارقة للجزائر أثر واضح ، وأهمية كبرى لدى الجزائريين ،إذ أخذ الاتصال صبغة تثقيفية ، وتعليمية خاصة في القرن 19 . حيث زار عدد كبير من العلماء والأدباء الجزائر أمثال :محمد عبدو ،أحمد شوقي ، فاطمة رشدي ،يوسف وهبي ، جورج ابيض ، وهذا الأخير الذي أرخ بعضهم نشأة المسرح الجزائري بمجيئه إلى الجزائر سنة 1921

إلّا أنّ علالو يقر في مذكراته أنّ المسرح الجزائري ظهر في هذه الفترة بظروف متقلبة من عمر النهضة الوطنية، حيث ولد المسرح الجزائري الذّي كان عنصرا هاما في الثقافة العصرية ،وهذا دليل على أنّ الفن المسرحي بالجزائر ،لم يبدأ بمجي جورج أبيض بل كان يمارس من قبل ذلك.[2]

عقب هذه الزيارات ظهرت محاولات قام بها بعض المثقفين الجزائريين، ويذهب عدد من المهتمين بتتبع الحركة المسرحية في الجزائر إلى أنّ محاولاتهم بائت بالفشل لعدّت أسباب منها نقص الخبرة والتضييق الذي مارسته السلطات الاستعمارية على اللغة العربية واللهجات المحلية ،كان هدفهم من ذلك النشاط المسرحي تثقيف الجمهور وتنمية الذوق الفني لدى الشعب الجزائري.

وبعد هذه المحاولات المتعثرة عرف المسرح الجزائري ابتداء من منتصف عشرينيا ت القن الماضي انطلاقة جديدة ،استفاد كتابها من تجارب سابقيهم ، وتمثلت في بروز فنانين كبار في طليعتهم "سلالي علي المدعو "علالو" ، ورشيد قسنطيني ، ومحي الدين باشطرزي ، الذين أسهموا في ترسيخ التقاليد

[1]-خالي روزة ، الكتابة الدرامية وأسئلة النقد ،مجلة رفوف ،عدد2، 2018 ،ص216.

[2] -المرجع السابق ص219.

المسرحية ، وقدّموا عروضا مسرحية اهتمت بقضايا الشعب وتهجت إليها بلغة بسيطة قريبة منه ، وقدموا عروضا اقتربت مواضيعها من هموم المواطن ، كانت فاتحة هذه العروض مسرحية "جحا" 1926 المونة من فصلين وثلاثة مشاهد ، وهي من تأليف مشترك بين علالو و دحمون ' عرضت يوم السبت 12 أفريل 1926 على خشبة المسرح الجديد.

ويذهب أحمد منور إلى أنّ موضوع هذه المسرحية لا يمت بصلة إلى شخصية جحا التراثية فقد استوحاها علالو من مصادر متعددة ،حيث تأثر فيها بمسرحية "الطبيب رغم أنفه "للكاتب الفرنسي موليير ، كما تأثر فيها أيضا بحكايات ألف ليلة وليلة ،وبعض حكايات الأوربيين التي سادت في العصور الوسطى.[1]

فمسرحية جحا كان لها صدى كبير في نفسية المجتمع الجزائري لأنّ الكاتب قد استعمل اللغة العامية المفهومة من طرف المجتمع ، ولكن ليست باللغة السوقية الرديئة فهي لغة عربية ملحونة و منتقاة.

اعتمد سلالو في كتابته لمسرحية جحا على الاقتباس من المسرح العالمي مع التعريب و الجزأرة .[2]

لقد كانت للزيارات العربية إلى الجزائر تأثيرا واضحا على بعض كتاب المسرح بإعتبار أنّ هذه الزيارات كانت دعما و تحديا بإخراج المكبوتات في صور أعمات مسرحية ، بحيث قدم الطاهر علي الشريف أعمالا من إنتاجه هي "خديعة الغرام و الشفاء بعد العناء" التي عرضت سنة 1923بدار الأبرا بالعاصمة ، وكان أخر ما قدمه مسرحية بديع وهي مأساة من ثلاثة فصول يعرض فيها المؤلف الأيام الأخيرة لحياة و سكير مبرزا الأضرار الاجتماعية لتعاطي الكحول وقد عرضت المسرحية في المسرح الجديد عام 1924 .

[1] –مباركة مسعودي ، المسرح الجزائري : النشأة والتطور ، مجلة البدر ،عدد12،عنابة ،2017،ص268.

[2] –رابحي بن علبة ،جماليات السينوغرافيا في المسرح الجزائري المعاصر ،كلية الآداب و اللغات و الفنون ،جامعة وهران، 2018،ص25

كما شكل التراث المسرحي الغربي مصدرا هاما من مصادر الكتابة المسرحية عند العديد من الكتاب الجزائريين في هذه الفترة ، وهذا ما يبرز انتعاش حركة التعريب و الاقتباس و بخاصة من روائع المسرح الأوروبي و الفرنسي إنّ للمثاقفة دور كبير في مواكبة الحركة الفكرية والإطلاع على الثقافات الأجنبية ينتج عنها الاستلهام و الإبداع الفكري ، أيضا تعد الترجمة نشاطا إنسانيا عالميا لما لها من دور فعال في نشر الثقافات ، وإثراء النشاط الفني ، عرف الفن المسرحي العربي هذه الترجمات التي كانت سببا في فك العزلة عن المسرح العربي ، والمسرح الجزائري مثله مثل ذلك من المسارح العربية ، عرف حركة الترجمة للنّصوص الغربية مثل أعمال شكسبير ، وراسيم و كورخي و موليير و غيرهم .[1]

بصمت كتابات باشطرزي وعلالو كذلك مثل رشيد القسنننطيني المسرح الجزائري ببصمة قوية بين سنة 1926 و 1947 إلاّ أنها طبعته بالطّابع الكوميدي مستعملة اللغة العامية في تلك الفترة لأهداف سياسية و إجتماعية يون مصدرها إما مقتبسا من الكوميديا الفرنسية كما يفعل باشطرزي محي الدين ، أو تراثيا مثل "ألف ليلة وليلى "،أما الارتجال فكان سيد الموقف عند رشيد القسنطيني سنة1939 [2].

اعتمد القسنطيني على ثقافته المسرحية المكتسبة أثناء زياراته إلى أوروبا وإطلاعه على المسرح أنداك ، حيث أخذ الشكل وصب فيه العامية و الارتجال نزولا عند دوق الجمهور الذي يفضل الضحك ،أما سنة 1942 و1943 شهد المسرح الجزائري ركودا وهذا يصادف مع دخول الحلفاء من إنجليز وأمركان إلى الجزائر ، فقد شل العمل المسرحي .

كما أسهم في ذلك الركود فقدان المسرح لبعض رجاله كإبراهيم دحمون سنة 1942، وبن شوبان سنة 1943 وعميد المسرح الجزائري رشيد القسنطيني سنة 1944 .

---

[1] – عزوز هني حيزية ، المؤثرات الأجنبية في المسرح الجزائري خلال فترة 1965-1975 ماجستير،،كلية الآداب و الفنون ، جامعة وهران ، ،2010،ص24.

[2] –نورية شرقي ،اتجاهات الكتابة الدرامية في المسرح الجزائري ، شهادة دكتوراه،كلية الآداب واللغات و الفنون ،جامعة سيدي بلعباس ،215،ص146.

ثم أخذ مسار المسرح الجزائري منحى آخر بعد الحرب العالمية الثانية ، وبدأ ينشط باللغتين العامية والفصحى فبالموازاة مع الكتابة العامية ظهر بعض المثقفين في المجتمع الجزائري ، وحاولوا بعث اللغة العربية التي لم تجد رواجا في العشرينيات ، ومن بين الكتاب الرائدين في تلك الفترة "محمد العيد آل الخليفة "الذي كتب سنة 1937 مسرحية تاريخية شعرية باللغة الفصحى "بلال بن رباح" وهي مسرحية تصور معناة الصحابي الجليل في سبيل عقيدته ،لأن المأساة التاريخية و المعناة التي قاساها هؤلاء الرجال التاريخيين هي التي تكشف عن مخيلة العصر من متناقضات لتعتبر القوة الطبيعة المحركة له وكل هذه القضايا تكتب بإسقاطات رمزية على الواقع، ثم ألّف أحمد رضا حوحو مسرحية "البرامكة "سنة 1947 ، تحكي المسرحية حكاية أل برمك على يد هارون الرشيد وثم ألّف محمد الصالح رمضان مسرحية "النّاشئة المهاجرة سنة 1947 و ألف كذلك "الخنساء" الشاعرة العربية المخضرمة ، وعلى نهجهم سار كذلك عبد الرحمان الجيلالي ، وكتب رائعته "المولد النبوي ".[1]

هذا وقد ارتبط المسرح الجزائري بنضالات الشعب الجزائري لهذا كان الالتزام بالقضية الوطنية أهم خاصياته الاساسية ، وباعتباره أحد أدب النضال الذي من خصائصه أذب تعبئة و توعية يسبق اندلاع الالتحام العسكري ، فإنّ المسرحيين الجزائريين يتصدرون المشهد النضالي ويألّفون مسرحيات نضالية وتمثيليات بمواقف وطنية ، واضحة لمكافحة الاستعمار الفرنسي .

ومن هذا المنطلق انصب الكتاب الجزائريين إبان ثورة التحرير على نصوص وأعمال مسرحية ركزت[2]

محاربة الامية لدى المرأة الجزائرية ونقص تعليمها، وأحيانا تأثرها السريع المرأة الأوروبية، ثم مهاجمة المساوئ التي غزت البيئة الجزائرية بسبب الاستعمار مثل الإدمان على الكحول و تناول المخدرات .

[1] – نورية شرقي ،اتجاهات الكتابة الدرامية في المسرح الجزائري ،المرجع السابق ص148.

[2] –بن داود أحمد،دور المسرح الجزائري في المقاومة الثقافية للاستعمار الفرنسي 1926–1954،كلية العلوم الإنسانية والحضارة ، جامعة وهران،2009،ص26.

إنّ عناوين المسرحيات المعروضة كانت ذات دلالة إذ يكفي أن نقرأها لنكتشف من خلالها التوجه الوطني فمسرحيات "فاقو" ،"على النيف"، الخدّاعين "و "الكذابين" لباشطرزي محي الدّين ،ثم "في سبيل الوطن "لمحمد رضا منصالي ، و"ليلة بنت الكرامة " لمحمد الطّاهر فضلاء لها وقع و تأثير خاص على المتفرج قبل مشاهدته للعرض المسرحي ، ويؤكد ذلك فضلاء بقوله: ونظرة عابرة في نصوص أو عناوين المسرحيات التي كانت تمثل في هذه الفترة .....مثل في سبيل الوطن ، وفتح الأندلس وغيرها يعطينا صورة خدمة المثل الوطنية العليا.[1]

لقد نشط المسرح الجزائري في الفترة التي ظهرت فيها جمعية العلماء المسلمين مع عبد الحميد بن باديس ، والبشير الإبراهيمي ، وآخرين لاسيما مع مجموعة من الفنانين المبدعين أمثال :رشيد قسنطيني ودحمون، وعلالو ومحي الدين باشطرزي، ومحمد الثوري ومحمد قردلي، واعتمدت لغة المسرح الجزائري في هذه الفترة بالذات على العامية المحلية ،حيث عمد القائمون على المسرح في الجزائر بناء هوية ثقافية و أخلاقية تسمو بالشعب الجزائري نحو أفاق المستقبل بغية التحرر من ربقة الاستعمار الفرنسي .

وبعد الحرب العالمية الثانية ظهر كتاب وفنانون ومبدعون مسرحيون بارزون أمثال محمد الصالح رمضان، وأحمد توفيق مدني ، وأحمد رضا حوحو و وعبد الرحمان الجيلالي و محمد الطاهر وشياح المكي ضف إلى ذلك عبد الحليم رايس ومصطفى كاتب ، مع انطلاق حرب التحرير [2]

بعد انطلاق حرب التحرير سنة 1954 انتقل نشاط فرقة مصطفى كاتب إلى فرنسا حيث شاركت الفرقة في العديد من المهرجانات نذكر منها مهرجان الشبيبة العالمية الذي انعقد في برلين عام 1951 ، ومهرجان فارصوفيا عام 1955 ، وبعد عودتها من المهرجان كانت الثورة في أعز تأججها فاستقرت الفرقة في فرنسا واستمرت في مزاولة نشاطها في أواسط المهاجرين الجزائريين وقدمت عروضا

[1] – بن داود أحمد، دور المسرح الجزائري في المقاومة الثقافية للاستعمار الفرنسي 1926-1954،مرجع سابق نفس الصفحة.

[2] –جميل حمداوي ، المسرح الجزائري ،نشأته وتطوره ،ط1، دار الريف ، المملكة المغربية ،2019،ص21.

في عدّت مدن فرنسية ، واستمرت في مزاولة نشاطها المسرحي حتى سنة 1957 وذلك بعد النّداء الذي [1]

توجهت به جبهة التحرير الوطني إلى كافة الفنانين الجزائريين لتكوين فرقة جبهة التحرير الوطني ، وبالفعل في النلتقى بتونس تكونت فرقة "جبهة التحرير الوطني للفنون الدرامية"، تولى قيادتها مصطفى كاتب .

وفي نفس السنة أعني 1957 نظم الاتحاد السوفيتي مهرجان الشبه ديمقراطية بموسكو حيث شارك في هذا المهرجان مجموعة من الطلبة الجزائريين ، والمسرحيين و الفنانين على عرار ميسوم المكلف بالموسيقى وثريا ، والحاج عمر ، ويحي بن مبروك ، وسيد علي كويرات ، ومصطفى كاتب وقدم الوفد المشارك مسرحيتين هما "أحلام فدائي " ومسرحية "نحو النّور" حيث لاقت المسرحيتان ترحيبا من جميع الوفود المشاركة ، بل ونالت إعجابها بقدر كبير يصل حسه الإعلامي إلى صدى الانتصارات التي حققتها الثورة في الدّاخل والخارج.

كتب بعدها عبد الحليم رايس مسرحيات "أبناء القصبة " ،و"دم الأحرار" و"الخالدون"، وهي مسرحيات تجسد وقائع خالدة من كفاح بطولي للشعب الجزائري في المدن والارياف، وفي الجبال وحتى داخل الثكنات العسكرية الفرنسية التي جنّدت الشباب عنوة ،و يعتبر علالو أنّ الفرقة أصبحت هي السفير الأول للثورة الجزائرية في دول العالم العربي و الغربي ، وقد أحرزت بهذه المسرحيات نجاحا باهرا في كل الدول التي عرضت فيها .[2] وقد حدب بعض المبدعين الجزائريين حذو الفرنسيين في اعتماد لغة فولتر وسيلة لكتاب نصوصهم المسرحية لأنّ الاستعمار الفرنسي قد أغلق عليهم سبل تعلّم اللغة العربية .

[1] –مباركة مسعودي، المسرح الجزائري التأسيس والريادة، مجلة بدر ،عدد12 ،جامعة عنابة ،2017،ص692.

[2] –بداد عبدلي ،أثر التحولات السياسية على الممارسة المسرحية بمدينة وهران1988، رسالة دكتوراه، كلية الآداب واللغات والفنون، وهران ، 2012، ص82.

تقول سعاد محمد خضر "و المسرحية باللغة الفرنسية هي كذلك مسرحية تعالج مواضيع كفاحية، وإن اختلفت فيها أساليب العرض عن أختها المعروضة بالعربية، إنّها مسرحية تقف في مصاف المسرحيات العالمية من حيث مستواها ، ومن جملة المبدعين باللسان الفرنسي نجد: جلول أحمد الذي ألف مسرحية "الكاهنة "،وهي تراجيديا ثورية بأربعة فصول كتبت سنة 1957 تنبث ما صرحت به الدكتورة ،وهي تعالج شجاعة امرأة حاكمة و رفضها الحياة تحت سلطة الاستعمار .

أيضا محمد ولد الشيخ (1905-1938) كتب عدّة أعمال باللّغة الفرنسية منها "علاش" خلال سنة1938 وترجمها باشطرزي محي الدين و كان قد عدّل عنوانها شمشوم الجزائري [1]

وكتب "تحيا الجزائر"في أربعة فصول ،نجد أيضا مصطفى كاتب (1920-1989) ، وجودية مرسلي الذّي كتب "البدوي في المدينة و"بيدبا الزعيم الثوري الهندي" عام 1951 وفي الخمسينات برزت أسماء منها الكاتب البارع و المسرحي اللّامع كاتب ياسين (1939-1986) ،تقول عنه الدكتورة سعاد: "مسرح ياسين مسرح كافي بمعنى الكلمة وهذا واضح من خلال رائعته ذات الثلاث أجزاء "حلقة الضغط والإرهاب" ،"قدح نار الذّهن" ، و"الأقدمون يزدادون طراوة"،لا يعتبر مثلما زعمته سعاد بل أجمل وأكمل عمل أدبي جزائري باللغة الفرنسية بل واحدة من روائع المسرح العالمي .

نجد كذلك حسين بوزهير من مواليد بسكرة 1935ثوري واصل دراسته العليا بفرنسا ومن أعماله: "لا ترى الشمس"،"أصوات القصبة وسركاجي"، وهي دراما سياسية ترجم فيها المؤلف أحوال المساجين في سجون العدو وما يعانونه من قهر وتعذيب كما تبرز المسرحية آمالهم وطموحاتهم، هذا وقد كتب ياسين مسرحية حققت نجاحا جماهيريا كبيرا وواسعا و هي مسرحية "محمد خذ حقيبتك" وأدخل فيها أسلوب المسرح الوثائقي كما إعتمد روحا شعبية فكاهية وبذلك حافظ على صفتين أساسيتين في المسرح الجزائري في بداياته الأولى وهما الفكاهة الشعبية و فكرة الارتجال.[2]

[1]-العيد حنكة ،المسرح الجزائري بين الإبداع والإتباع ، مجلة علوم اللغة العربية ،عدد5،جامعة الوادي ،2013،ص23.

[2]-علي الراعي ، المسرح في الوطن العبي ، ط2،عالم المعرفة ، الكويت ،1999،ص462.

شهدت فترة الستينات والخمسينات في العالم العربي والجزائر خصوصا تغيرات جذرية،مست البنى الاجتماعية والسياسية ،إذ ساهم المسرح السياسي في الفترة الابتدائية من استقلال البلاد على إرساء الأركان الأساسية للاختيار الاشتراكي .

كان لها تأثير على مختلف مجالات الحياة بما فيها ظهور حركات التحرر والاستقلال لبعض الدول ،مما أدّى إلى ثراء التأليف في المجال المسرحي ، و الفني ممجدين الانتصارات و موكبين حركات التحرر ، وأدّى هذا التأثير إلى فرض ميزة معينة ومواضيع معينة وضعت الكتابة الدرامية في الجزائر في صدارة الأنواع الادبية ،كونها موجهة إلى الفئة الكبيرة من الشعب .[1]

ميز هذه الفترة شيوع المسرح الملحمي أو البراختي ، ما أدّى بأشهر المسرحيين بالتحول عن المسرح التقليدي إلى التجريب في هذا المسرح الجديد ، ووجهوا بوصلتهم نحو بريخت و فنه المبتكر

الذي تأسس عبر مراحل حافظت في بدايتها على العناصر التقليدية المعروفة في المسرح،تحددت في هذه المرحلة وظيفة النّص والكتابة معا ،فأصبح المسرح اجتماعيا في توجهه وتطلعاته ،وأصبح المسرح منبر للدعوة الاجتماعية ،أما ما ميز هذه الكتابة هو توظيف الراوي ومحاولة إشراك الجمهور في العرض كانت الحركة المسرحية الجزائرية في بداياتها يعتريها نوعا من البساطة في الاداء التمثيلي حتى فترة بعد الثورة ، ذلك أن بداياتها الأولى ارتبطت بظروف سياسية و توترات شديدة ، فلم تترك لحامل أفكار المسرح سبل اكتشاف مختلف الإبداعات التي شملت جميع مكونات العرض المسرحي ،بما في ذلك تكوين قدرات الممثل ،فاقتصرت مواهبهم على النّصوص و المواضيع التي تحمل الافكار التعليمية و التوعوية ،وأنصب جل اهتماماتهم في المسرح على أنه أداة مساهمة لنشر ثقافة التحرر و المطالبة بضرورة الاستقلال ، وعلى الرغم من نقص الإمكانيات إلّا أنّ تلك التقنيات و الأساليب البسيطة حققت مستوى فنيا محدودا كان بمثابة حجر الاساس للمسرح الجزائري.[2]

[1] –ربيعي أحمد،الكتابة الدرامية الجزائرية بين النظرية والتطبيق ،دكتوراه،كلية الآداب والفنون الدرامية ،جامعة وهران، ص74.

[2] –بوزيدي محمد،أشكال التعبير الدرامي في المسرح الجزائري مسرح الحلقة نموذجا ،مجلة ،عدد1، جامعة شلف ،2020،ص74.

وتجدر الإشارة إلى أنّ رواد المسرح الجزائري لم يكونوا متخصصين متخرجين من أكاديميات الفن الدرامي بل كانوا فقط من هواة المسرح ذوي موهبة فطرية مشغوفة بثقافة عامة مع شعور وطني ، و دوافع نضالية مكنتهم من الامتزاج بقضايا الأمة و الاستماع بحس مرهف وذكاء فني إلى صوت المجتمع وهو يعيد اكتشاف ذاته في سياق تطور الحركة الوطنية ،لذلك لم تكن صياغتهم المسرحية مقيدة في نصها وإخراجها بالحرفية المذهبية أو بنمطية شكل العلبة ،بل كانت لديهم بصمات جزائرية شعبية فيما قدّموه من عروض فكان مسرحا واقعيا ، شعبيا متشبعا بقيم النّضال والمقاومة فهو إذا يقدم مسرحية جزائرية .[1]

هذا ما تضمنته الكتابة الدرامية الجزائرية خصوصيات عبر فترات زمنية وحقب تخللتها حضارات متنوعة والتي تأثر فيها أعمدة الكتابة الدرامية في الجزائر على جميع الأصعدة السياسي والثقافي والاجتماعي و الاقتصادي.

[1]–غواس الوردي ،جمالية الخطاب الساخر في المسرح الجزائري ،قسم اللغة والأدب العربي ،مجلة علوم اللغة، عدد12، 2020، ص378.

المبحث الثاني :أعلام وخصائص الكتابة الدرامية في الجزائر

يعتبر المسرح من بين الفنون الأدبية الراقية ،يغوص في المجتمع من خلال معالجته مختلف القضايا و المشاكل التي تدور فيه ، وقد أدّى المسرح الجزائري دورا كبيرا في مقاومة الاستعمار الفرنسي ،بالإضافة إلى عمله على تثقيف الشعب الجزائري وربطه بمبادئ الدين الإسلامي ، كما عمل أيضا على التعريف بالقضية الجزائرية داخل الوطن وخارجه .

ولقد ظهر في هذه الفترة بالذّات كتاب ومسرحيون لا يهتمون بالمال أو الجاه أمثال علالو و رشيد قسنطيني ، ومحي الدين باشطرزي فهؤلاء الثلاثة وبفضل جهودهم المتواصلة قاموا بالتأسيس للمسرح الجزائري ثم جاء بعدهم نخبة أخر عملوا هم أيضا على تطوير المسرح الجزائري وترقيته أكثر فأكثر .[1]

سلالي علي : المدعو علالو واسمه الفني علالو ولد بالجزائر العاصمة ، وقد اقتصر تعليمه على المرحلة الابتدائية لكن مثله مثل كل الجزائريين ظروفه الاجتماعية كانت عصيبة بفقدانه لأبيه فجعلته يغادر مجال الدّراسة للبحث عن لقمة العيش و مساعدة أهله ،حيث فقد أباه في سن السابعة فاضطر للعمل كبائع كتب ،ثم مساعد صيدلي عند أحد المستعمرين ،لكن ابتعاده عن المدرسة و الخروج للعمل لم يبعده عن تعلّم اللّغة العربية و مبادئها ، ويقول الدكتور أحمد منور ".....إنه استمر في دراستها على يد المرحوم الشيخ عمر قندوز المدرس بنفس المدرسة ،ويضيف كان تعلّمه للغة العربية بدافع الغيرة الوطنية ...." أما فيما يخص دخوله إلى المجال الفني وتأثره فهو نتيجة احتكاكه بالفرنسيين وطبيعة عمله كبائع صيدلي فهو كثير التواجد معهم ،يقول أحمد بيوض :"...و كان الصيدلي يعطف عليه ويصطحبه إلى قاعات السينما و المسرح ،بل حتى في بعض زياراته يأخذه معه إلى أرملة فرنسية كان على علاقة بها ..... وترك لها زوجها مكتبة ضخمة وثرية حيث وجد علالو

[1]–قاسمي كهينة،المسرح الجزائري النشأة والتطور، مجلة الإبراهيمي للآداب والعلوم الإنسانية ،عدد1،المسيلة ،2020،ص265

ضالته فيها ، ومنها استطاع أن يحصل على عيون المسرح الفرنسي و خاصة منه الدرامي ، وكان أنداك في سن الثالثة عشرة من عمره .[1]

ويتفق مؤرخي المسرح أن الوسط الذي عاش فيه واحتكاكه بالأوربيين وزياراته للمسارح جعله يميل إلى هذا الفن ،بل أنخرط في جمعية المطربية التي كان يترأسها اليهودي أدونبافيل و التي تنظم حفلات موسيقية خاصة في شهر رمضان فكان سلالو معهم ،أما فيما يخص هذه السهرات يقول علالو في مذكراته "...

وخلال هذه السهرات خطرت لي فكرة أن أبث في تلك الحفلات الموسيقية شيئا من المرح بتقديم نوع من المهازل العسكرية عن فريق الرماة الجزائريين غناء ومنولوجات ،كما أنّني ألّفت مسرحيات ذات فصل واحد ،كنت أمثّلها مع صديقي عزيز لكحل وإبراهيم دحمون وكانت هذه المسرحيات القصيرة مكتوبة بالدارجة تعالج موضوعات هزلية ذات طابع شعبي أو مستوحاة من الواقع اليومي فكانت تلقى نجاحا عظيما ".

استطاع بعدها علالو أن يؤسس لمسرح جزائري خاصة بعد أول نجاح لمسرحيته "جحا" سنة 1926 م ،أنتج علالو بعدها تسعة مسرحيات لكن ظروف المعيشة و وفاة زوجته ،و مع الضغوطات الفرنسية وخوفه من أن يفقد عمله في السكة الحديدية جعلته يعتزل المسرح.[2]

يعد سلالي علي من أهم الرواد الّذين أسسوا للمسرح الجزائري و ما يميز كتاباته المسرحية استعمال اللّغة التي يفهمها الجمهور ويتفاعل معها ، ونلاحظ هذا في مسرحية"جحا" حيث استعمل فيها علالو اللّغة الثالثة التي نادى بها معاصروه من رجال المسرح العربي في ذلك الوقت ، وعلى راسهم توفيق الحكيم الذّي يقول "يجب الاقتراب قدر الإمكان من اللّغة العامية التي تتطلبها حياة بعض الشخصيات العادية .....إنها تجربة النّزول باللّغة العربية الفصحى" وبهذا أراد علالو أن يطور من المسرح الجزائري و ذلك عن طريق مخاطبة الجمهور بلغته التي يتكلّم بها في حياته اليومية ، والمعبرة عن

[1]–مصباح خنفوف ، المقاومة التاريخية في تاريخ الحركة الوطنية و الثورة التحريرية ،شهادة ماستر ،كلية العلوم الاجتماعية و العلوم الإنسانية ،2012،ص43.

[2]–قاسمي كهينة،المسرح الجزائري :النشأة والتطور،المرجع السابق ص44.

هويته وثقافته التي ينتسب إليها بعيدة كل البعد عن الشكل المسرحي الأوروبي الذّي حاول أن ينمط الجمهور الجزائري ويجعله متناثر ومقلدا لهذا المسرح .[1]

استعان علالو في أعماله من حيث المضمون بحكايات شعبية وتراثية متنوعة نذكر مثلا :استثمار علالو ل"شخصية جحا" ،وبعض حكايات "ألف ليلة وليلة " في مسرحيته الموسومة "جحا" ، وهكذا بقي هؤلاء الرواد يستلهمون التراث ويقتبسون و يترجمون من المسرح الفرنسي وخاصة مسرحيات موليير مع إعطاء مسرحياتهم طابعا جزائريا خاصا ،فعملوا على تأسيس مسرح يرتبط بالفكاهة والغناء ،كانت مسرحيات هذا الثلاثي "علالو ،القسنطيني وباشطرزي" تعالج بشكل كبير بعض المشاكل الاجتماعية و تنتقد بعض السلوكيات الاخلاقية في أسلوب هزلي ساخر.[2]

كما أنتج سلالي علي ثماني مسرحيات ،سبعة منها أنتجها ما بين سنة 1920 إلى 1931 ،و في عام 1945 كتب مسرحيته الثامنة و هذه المسرحيات هي كالتالي : "جحا"،زواج بوعقلين" ،ومسرحية "أبو الحسن أو النّائم اليقظان"،أيضا"الصياد والعفريت"،ثم "عنتر الحشاشين" والخليفة والصياد" ،كذلك""حلاق غرناطة"، أما المسرحية الثامنة فهي "الإخوان عاشور"، مسرح علالو يخدم الوعي الشعبي ويعبر عن قضايا الجماهير ،مشبع بالإسلام و التراث الإسلامي .[3]

لقد قدم علالو في مذكراته (شروق المسرح) ملخصا عن مسرحية" جحا" فأكّد أنه استلهم هذه المسرحية من القرون الوسطى الغربية و هي حكاية الفن، وأيضا قصة قمر الزمان من ألف ليلة وليلة ، كما أضاف لعمله الدرامي شخصية جحا المعروفة بجاذبيتها في الاواسط الشعبية .

وتتألف مسرحية جحا من ثلاثة فصول واربع لوحات ،تصور فيها مغامرات "جحا" إلى جانب زوجته حيلة ،فتدور الأحداث حول شجار عنيف يقع بين جحا وزوجته حيلة بسبب وشاية مامان و هو

[1]–عبد القادر إيكوساني ،نشأة المسرح الجزائري دراسة في الاشكال التراثية ،مجلة إشكالات ،عدد11،معهد الآداب و اللّغات ،تمنراست ،2017،ص220.

[2]–نعيمة العقريب ،تمثل الموروث الشعبي في الجزائر ،مجلة الخطاب ،عدد1،جامعة تيزيوزو ،2022،ص348

[3]–صالح بوسعور محمد الأمين،أثر السرد في بنية التأليف المسرحي الجزائري ،شهادة ماجيستير ،كلية الآداب واللّغات والفنون ، جامعة وهران و2011،ص48.

أحد جيران جحا ،ثم يتدخل الجار وهو يضحك من مشهد العراك ليفض النزاع بين الزوجين المتخاصمين ولكن الزوجة (حيلة) تنقلب على هذا الجار بعدما ضربت وأهينت أمامه فلا يجد أمامه بدلا من الهرب يذكر منور أحمد أنّ فترة العشرين سنة (1926-1947) من عمر المسرح الجزائري قد مكنت إرساء التقاليد في المجتمع الجزائري ، ولقد تعددت مصادر هذا المسرح في مجال اقتباس التراث الشعبي مثل (ألف ليلة وليلة)عند علالو أو التقاليد الشعبية الجزائرية ، أو الفلكلور العربي الأندلسي كما هو الحال عند (قسنطيني رشيد) الناقمين على السياسة الاستعمارية أما من حيث شكل النّص فقد اعتمد علالو على تقنية المسرحية الكلاسيكية وهي تقسيم المسرحية إلى فصول ومشاهد ، وفي العرض تشكل الخشبة إطار أشبه بإطار الصورة ،يضم داخله منظرا مسرحيا ،مشابها للواقع بديكوراته وتفاصيله من نوافد وأبواب و ستائر وأثاث .[1]

لقد حققت هذه المسرحية نجاحا كبيرا حيث استطاع علالو تجسيد عادات مسرحية في أواسط الجماهير الجزائرية ،إذ أنه استعمل فيها اللغة الشعبية أي اللّغة التي يفهمها الجمهور قصد أن يطور المسرح الجزائري عن طريق مخاطبة الجمهور بلغة عربية ملحونة ، منتقاة و معبرة عن هويته وثقافته حيث أن هذه المسرحية تظهر أهميتها الدرامية في الريبارتوار المسرحي الجزائري للاعتبارات التالية :

- تعتبر المسرحية من الناحية التاريخية النواة الأولى للنّشاط التمثيلي في الجزائر

-عكست هذه التجربة الدّرامية بوضوح مدى الوعي الثقافي ، والاجتماعي الذّي كان يتمتع به المجتمع الجزائري في تلك المرحلة بإقباله على هذا الفن الهادف .

-كشفت هذه التجربة المسرحية عن موهبة جزائرية يدعى "محي الدين باشطرزي" شاءت لها الظروف والأقدار أن يكون لها في مكان في ريادة الحركة المسرحية الجزائرية.

-أظهرت هذه المسرحية اهتمام الرعيل الأول من المسرحيين الجزائريين بالتراث الشعبي ، ووجوب توظيفه شكلا و مضمونا حفاضا على تميز حضاري وثقافي .[2]

[1]- أحسن ثليلاني ،توظيف التراث في المسرح الجزائري ،شهادة دكتوراه،كلية الآداب واللّغات ،جامعة قسنطينة ،2010،ص35

[2]- مقدس نورة ،تداولية الخطاب في المسرح الجزائري ،شهادة دكتوراه،كلية اللّغات و الآداب و الفنون ،2017،ص166.

هذا ما نجده أيضا في مسرحيته "ابي الحسن المغفل " التي كتبها أيضا علالو سنة1927 و التي تبين رغبته في إقامة مسرح متميز عن المسرح الفرنسي ، والتي تؤكد أنّ المسرح الجزائري لم ينطلق عن النقل سوى التأثر به من الجانب التقني إلّا أنّ هذه النصوص المسرحية كانت تؤدى إرتجاليا حيث كان الممثلون يقومون بكتابة النّصوص و في الغالب تحضر شفاهيا.[1]

ويذهب أحمد منور إلى أنّ مسرحية جحا حققت نجاحا كبيرا شهدت به تعاليق الصحف المحلية في ذلك بحيث امتلأت القاعة التي كانت تتسع لحوالي 1500 متفرج ،مما جعل الفرقة تعيد عرضها ثلاثة مرات متتالية دون أن يضعف إقبال الجمهور عليها ، وقدم سلالي علي في السنة نفسها عرضا مسرحيا بعنوان "زواج بوعقلين " كما استلهم أيضا كتاب "الف ليلة وليلة " في عدد من العروض التي قدمها في تلك الفترة مثل :الصياد والعفريت سنة 1928، حلاق غرناطة سنة 1931، وعنتر الحشايشي سنة 1931.[2]

يعتبر سلالي علي الاب المؤسس للمسرح الجزائري فقد كان أول من خاطب جمهور المسرح بالدّرجة بالعاصمة، وجمع مذكراته في كتاب سماه شروق المسرح الجزائري نشره مركز التوثيق في العلوم الإنسانية توفي علالو سنة.....[3]

باشطرزي محي الدّين: مطرب ومسرحي جزائري من أسرة كورغولية (أب تركي وأم جزائرية) ولد سنة 1887 بالجزائر العاصمة ،انضم إلى الجمعيات الغنائية للطرب الأندلسي التي كان يتزعمها في ذلك الوقت جماعة من اليهود ، كان يمتلك محي الدّين باشطرزي صوتا جميلا ،دخل عالم المسرح ووالتمثيل و الإخراج عام 1932 ،فقدم العديد من المسرحيات و كان يميل إلى الاقتباس خاصة من مسرحيات الفرنسي موليير ،ويميل في مسرحياته إلى معالجة المواضيع الاجتماعية و السياسية بأسلوب ساخر

[1]- المرجع السابق، ص 167

[2]-مباكة مسعودي ، المسرح الجزائري التأسيس والريادة ،مجلة البدر ،عدد12،كلية الآداب و العلوم الإنسانية و الاجتماعية ، جامعة عنابة ،2017،ص688.

[3]-أحمد حمومي، التراث الشعبي والمسرح تجربتان في الجزائر،مجلة الأنتروبولوجيا والعلوم الإجتماعية، ع 12، 2000،ص6

تهكمي ، ممّا عرضه لبعض المضايقات الاستعمارية توفي عام 1986 و تكريما له أطلق اسمه على بناية المسرح الوطني الجزائري .[1]

ويعتبر محي الدّين باشطرزي من أبرز الرواد الّذين أسهموا في نشأة المسرح الجزائري ،وحاولوا تحريك الفعل المسرحي و هو بالطّبع أحد أعمدة المسرح الجزائري ،كان رجلا متعدد المواهب ،له صوت جميل وجذاب ،بدأ حياته منشدا للمدائح الدّينية بالجوامع في مختلف المناسبات الدّينية ، اكتشفه بعد ذلك الموسيقي اليهودي أدموندبافيل الذّي أعجب بصوته فقرر ضمه إلى جمعيته "جمعية المطربية" و هكذا انطلقت مسيرة الرجل الفنية ،التذي بدأها بعدد من السكتشات أو الأشكال المسرحية البسيطة التي قدمها مع رفاقه ضمن الحفلات التي كانت تحييها "جمعية المطربية" ،ركّز باشطرزي في أعماله على محاربة البدع ، وإشعار المجتمع بالخطر ،حققت عروضه المسرحية الكثير من النّجاح ، ممّا دفع السلطات الفرنسية إلى محاصرة نشاط الفرقة وفرض الرقابة عليها كما كان لها دورا بارزا في ترسيخ الظاهرة المسرحية في الجزائر .

انطلقت مسيرته الفنية بمسرحية"بلهاء مدّعون العلم" سنة 1932، ثم استمر في مزاولة نشاطه التّمثيلي فقد ألّف الكثير من الأعمال نذكر منها :مسرحية "فاقو" سنة 1934 ،ومسرحية "على النّيف" سنة1934، ايضا مسرحية "ما ينفع غير الصح" سنة 1938 ،و كذلك مسرحية "بني ويوي" 1935 ، و"الخدّاعين" سنة 1937، "الكذّابين" سنة 1938 ، ومسرحية "ما ينفع غير الصح" سنة 1938،تميز مسرحه بالسخرية من المستعمر ، وإنقاذه ، ما ميز مسرحياته أيضا الطابع الفكاهي الترفيهي ، والسياسي التوعوي ،فهو ذو هدف مزدوج حيث تصدى للظّواهر الاجتماعية السلبية بأسلوب فكاهي هادف وأسهم في تنمية الوعي بمخاطر الاحتلال الفرنسي على بلادنا.[2]

[1]-نعيمة العقريب ،تمثل الموروث الشعبي في المسرح الجزائري ،مجلة الخطاب ،عدد1،جامعة تيزي وزو ،2022،ص363.

[2]-مباركة مسعودي ،المسرح الجزائري :التأسيس و الريادة، مجلة البدر ،عدد12، كلية الآداب و العلوم الإنسانية و الإجتماعية ، جامعة عنابة ،2017،ص688.

استمر باشطرزي في نشاطه وقدّم عددا من العروض المتفاوتة من النّاحية الفنية منها : "البوزريعي في العسكرية" 1932،و"زيد عليه" ،كذلك مسرحية "الله يسترنا"، و"تاخير الزمان" سنة 1933، أيضا "زواج بالهاتف "، ومسرحية""يا راسي يا راسها" و "يا حسراه عليك "سنة 1936 ، والخدّاعين سنة 1937 وغيرها .[1]

رشيد القسنطيني : واسمه الحقيقي (رشيد بلخضر) وكنيته الفنية رشيد قسنطيني ، وهو فنان عصامي موهوب ،بل وهو من الرواد الأوائل للمسرح الجزائري حيث عمل بجدّ وإجهاد صادق على إرساء دعائم هذا الفن وزرعه في التربة الجزائرية وسط ظروف استعمارية قاهرة ،بل ومملؤة بالصعاب و التحديات ، يلقّب الفنان المسرحي قسنطيني بأب السخرية السوداء أو الكوميديا وحتى أنّ هناك من يكنيه بلقب "مليير المسرح الجزائري" ،ولد رشيد بالخضر المعروف ب"رشيد القسنطيني" في 11 نوفمبر 1887 ،بحي القصبة العتيق بالجزائر العاصمة ،من أسرة فقيرة حيث كان والده يعمل إسكافيا ، التحق بالكتاتيب القرآنية أثناء طفولته ، وعندما بلغ السابعة والعشرين من عمره عمل بحارا ،ثم تزوج ز كون أسرة وبسب اندلا ع الحرب العالمي الأولى في 14 أوت 1914 أغلقت المؤسسات أبوابها ، كما أغلقت دكاكين الحرفيين و التّجار فوجد رشيد نفسه بطالا ، ولتأمين لقمة العيش لزوجته وإبنه الرضيع نزل إلى الميناء و عمل حمّالا كما اشتغل فحاما على ظهر أحد البواخر ، وفي أثناء رحلته البحرية تعرضت الباخرة التي كان يعمل فيها إلى هجوم عسكري من طرف غواصة ألمانية فأغرقتها وظن الجميع أنّ رشيذ القسنطيني قد هلك مع المفقودين لكنّه نجا بفضل تدخل باخرة إنجليزية انتشلته رفقة النّاجين و حملتهم إلى جزيرة مالطا و منها انتقل إلى مرسيليا.[2]

وفي نهاية الحرب عاد رشيد إلى مدينة الجزائر متلهف للقاء أسرته إلاّ أنه اكتشف أن زوجته قد تزوجت من جديد ظنا منها أنه توفي في حادثة الباخرة ، أصيب رشيد بالصدمة وأبحر من جديد عائدا إلى فرنسا عمل في مصنع للطيران في النورماندي ، وهناك التقى بزوجته الثانية الفنانة الفرنسية

[1]– مباركة مسعودي ،المسرح الجزائري :التأسيس والريادة ،المرجع السابق ،الصفحة نفسها

[2]–أحسن تليلاني ،رشيد قسنطيني رائد الكوميديا السوداء في المسرح الجزائري ،مؤسسة الوطن اليوم ،الجزائر ،2019،ص7

ذات الأصول اليهودية "ماري سوزان" بعد أن تزوجها صحبها عائدا إلى الجزائر سنة 1924 ، حيث عمل في مصنع للأثاث الخشبي و في سنة 1926 تعرف على علالو وانضم إلى فرقة الزاهية حيث عرض عليه علالو أداء دور في مسرحية "زواج بوعقلين" ورغم قصر مدّة الدور إلا أن قسنطيني أبدع فيه.[1]

برز رشيد قسنطيني بشخصية ساخرة استحق عليها اسم "شابلن الجزائر " وعكس في تمثيلياته نماذج من الحياة اليومية للجزائريين تحت الاحتلال وأضحكهم على فساد واقعهم ، ومثله مثل علالو الذي كتب مسرحيات عامية مستمدة من التراث العربي (جحا) في محاولة لتقريب وقائعها من الحياة المعيشية للمواطنين .[2]

كما اتجه رشيد قسنطيني إلى ترسيخ الاتجاه الهزلي الذي سنه علالو ،ترك قسنطيني حوالي عشرين مسرحية أشهرها مسرحية "زواج بوبرمة" 1928 ، و"بابا قدور الطّماع "سنة 1929، "لونجا الأندلسية " سنة 11930،أستمد مواضيعها من مصادر متعددة كالتراث الشعبي في زوج بوبرمة، و"زعيربان وشريطو" 1929،و التراث العربي الإسلامي في "لونجا الأندلسية" وغيرها وقد صاغ مسرحياته بالعامية وبهدف تقريبها للجمهور مع نزوعه نحو الترفيه فيما قدمه من عروض.[3]يعتبر رشيد قسنطيني ثاني شخصية مسرحية بمساهمته في ميلاد المسرح الجزائري ولقد بدأ ضمن هذا الصوت بمسرحية "جحا" لعلالو وهو من قام بدور الفظ بوبرمة وكان قسنطيني قد أخد موضوعاته من حياة النّاس ووجوه العامة ، وباتالي نجح في التعبير عن أمانيهم ومشاغلهم ، واعتمدت مسرحياته على الارتجال أما عن مصادر مسرحياته فقد كانت من التقاليد الشعبية الجزائرية و من الفلكلور العربي الإسلامي الأندلسي .[4]

---

[1] – أحسن تليلاني ،رشيد قسنطيني رائد الكوميديا السوداء في المسرح الجزائري ،نفس المرجع، ص10

[2] –جميل حمداوي ،المسرح الجزائري :نشأته وتطوره،ط1،دار الريف للطبع والنشر ،المملكة المغربية ،2019،ص443

[3] –مباركة مسعودي ،المسرح الجزائري التأسيس والريادة ،مجلة بدر ،عدد12،كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية ،جامعة عنابة ،2017،ص688.

[4] –حميدة سليوة، سيمولوجيا الشخصية التراثية عند كاتب ياسين،مقال،جامعة سكيكدة ،ص118

أما من حيث شكل النّص فقد اعتمد رشيد قسنطيني في مؤلفاته على تقنية كلاسيكية وهي تقسيم المسرحية إلى فصول ومشاهد ، وفي العرض شكل الخشبة إطار شبه أشبه بإطار الصورة ،يضم داخله منظرا مسرحيا مشابها للواقع بديكوراته و تفاصيله من نوافد و أبواب وستائر ، وأثاث .[1]إن مسرح قسنطيني يستعير شكل مسرح العلبة ولكنه متأثرا أيضا بالكوميديا ديلارتي وهي كوميديا شعبية إيطالية تعتمد على الارتجال ، وقد اشتهر بها الشاعر والمؤلف المسرحي الإيطالي "كارلوجولدوني " (1707-1793) وضمن هذا الشكل الارتجالي بالذات راهن رشيد قسنطيني على تقديم مسرحياته وإمتاع جمهوره ، فما أكثر ما كان ينفعل بتفاعل مع لحظة الإضحاك فيرتجل مشاهد رائعة و ويظهر من دلك[2].

أهمية المزج بين بين شكلي مسرح العلبة والكوميديا ديلارتي واستثمارها في تعزيز الكوميديا من خلال هذا المسرح الشعبي الذي كان يقدمه رشيد قسنطيني .

بدل رواد المسرح الجزائري جهدا كبيرا من أجل مسرح جزائري أصيل يتكئ على الموروث الحضاري الذي تزخر به الجزائر حتى وإن تعاملوا مع المسرح الأوروبي عن طريق الترجمة و الاقتباس فإننا نجدهم يغيرون عناوين المسرحيات حتى تتماشى و طبيعة المجتمع الجزائري ، مثل مسرحية "سي قدّور المشحاح" المقتبسة عن مسرحية البخيل لموليير.[3]

يرى الباحث "أرين روث" أن أسلوب هؤلاء الثلاثي العملاق منبر المسرح الجزائري و أرضيته الثقافية و الفكرية خاصة أثناء اجتماعهم ليكونوا حصن منيع لمثل هذا النشاط رغم محاولات الاستعمار للحد من نشاطهم ،و صعوبة اللغة العربية الفصحى و رفضها في الساحات.

أما رشيد قسنطيني كان لقاؤه مع علالو مجرد صدفة لا غير فهو أبو الارتجال في المسرح الجزائري بتأديته دورين في المسرحية الواحدة ،أو الإبداع الخيالي الذي تميزيه في بداية المسرحية ،فقد ساهم في إرساء قواعد المسرح الجزائري بعدد من المسرحيات و المنولوجات لم يبق منها إلّا ما سجل

[1] –أحسن ثليلاني ،رشيد قسنطيني رائد الكوميديا السوداء ،منشورات الوطن اليوم،2019،ص20

[2] – المرجع نفسه صفحة23

[3] –العجلة هذلي ،المسرح الجزائري بين التأصيل والتجريب، مقال ،جامعة سكيكدة ،ص118

على الأسطوانات ،ليكون باشطرزي محي الدّين المنعرج الثالث في مراحل تطور الفن المسرحي في الجزائر البيضاء ،فألف عدّة مسرحيات إما مقتبسة من التراث أو الدّين الإسلامي بل وأرخ لمسيرة مسرحنا الذّي ظل يرعه على مدى أكثر من نصف قرن مواصلا المسيرة الاكبر بعد وفاة القسنطيني سنة 1944 واعتزال علالو المسرح .

يمكن القول أنّ هؤلاء الثلاثة "سلالي علي ، القسنطيني وباشطرزي محي الدّين "كانوا قد تركوا بصمات قوية على مسيرة المسرح الجزائري ’بحيث أرسوا تقاليد المسرح في المجتمع الجزائري وبخاصة مجتمع المدن الكبرى .[1]

بدأت الكتابة المسرحية في الجزائر باللغة الفصحى لكنّها لم ترق إلى المستوى المطلوب من التجاوب الجماهيري لرؤية البعض أنّ هذه اللّغة قد تعجز عن نقل النّكتة وروح الفكاهة التي ترتكز عليها المسرحية الكوميدية فانتظر الشعب و الجمهور الذّي لا يفهم اللغة العربية إلى غاية 1926 ، وهي السنة التي كتب [2]

فيها علالو مسرحيته المشهورة "جحا" بالعامية ، والتي تعتبر سنة التحول الجدري في الشكل والمضمون ،أين تحولت الكتابة من الدراما الجادّة إلى الكوميديا ، ممّا يعيد إليها السبب في الرواج ،إذ كانت تعبر بلغة الشعب الذي يجهل اللغة العربية الفصحى تماما بسبب السياسة الإستعمارية التي عملت على هدم البنية الثقافية للمجتمع وهدم العناصر و المقومات التي تتأسس على إثرها حضارة الأمة [3].

ولأن المسرح شعبي بالدرجة الأولى لم يذق طعم النّجاح إلى بعد ما أخذ الكتاب الجزائريين يؤلفون نصوصا بالعامية و ذات صيغ فنية بسيطة و مفهومة لجميع أطياف المجتمع الجزائري أنداك،

[1] –جمعة بن حمد ،البناء الدرامي في مسرحيات عزالدين جلاوجي ،شهادة دكتوراه،كلية الآداب واللغات ،جامعة ورقلة ،2018،ص17

[2] –ربيعي أحمد،الكتابة الدرامية الجزائرية بين النظرية والتطبيق ،شهادة ماجستير ،كلية الآداب واللّغات ،جامعة وهران، 211، ص80

[3] –ا ربيعي أحمد،الكتابة الدرامية الجزائرية بين النظرية والتطبيق ،لمرجع السابق نفس الصفحة

ومن بين الكتابات ما قدّم علالو ، وقد لاقت عروضه إقبالا غير معهود خلال العروض المتكررة ، ولا يعود هذا النجاح إلى عنصر اللّغة وحده بل كانت تطرحه مواضيعه التي هي من قضايا الشعب وانشغالات ورؤى مستقلة تؤدي إلى رفع المستوى الفكري و السياسي ، ولطالما كانت هذه الرؤية تشد هاجس الكثير من المبدعين الغربيين أمثال بيسكاتور وبريخت وغيرهم ومن الخاصيات و الميزات الاساسية التي أعتمدها كتاب المسرح الجزائري في أعمالهم الفنية مايلي :

*الاقتباس و الترجمة : أعتمد الإنتاج المسرحي في عهد الإدارة الفرنسية على إبداعات بعض العساكر الفرنسيين ، ومؤلفات درامية كلاسيكية للمسرح الفرنسي كموليير وكوناي وراسين ، و بعض العروض لضيوف قدموا من فرنسا إلى الجزائر ،أما المسرح النّاطق باللّغة العربية والعامية فقد اعتمد منذ بدايته على الاقتباس و الترجمة مثل مسرحية البخيل ،أنتجونا، عطيل ،إلى غيرها من المسرحيات المقتبسة من المسرح الكلاسيكي اليوناني والروماني [1].أما ما بعد الاستقلال فقد شهد المسرح الجزائري موجة من الترجمات محاولة من الكتاب المسرحيين النهوض بالمسرح الجزائري و تطويره ، فجاءت هذه الترجمات في أغلبها من المسرح الغربي فقد قدّم المسرح الجزائري لعدّة مؤلفين أجانب مثل :بريخت دغول، كالدرون شكسبير و غيرهم ولذلك فالتأثير الغربي ملحوظ دوما في الأعمال الجزائرية .[2]

*توظيف التراث الشعبي :أدرك رواد المسرح الجزائري الأوائل (علالو،قسمطيني ،باشطرزي)الّذين برزوا مع عشرينيات القرن العشرين أهمية هذا التراث الشعبي في الحفاظ على الشخصية الجزائرية بكل مقوماتها الثقافية والحضارية ، وكذلك دوره الكبير في جدب انتباه جمهور المتفرجين فعملوا على تقديم مسرحيات بلغة مبتذلة تتضمن أمثالا وأغان شعبية ، و استعانوا من حيث المضمون بحكايات شعبية و تراثية متنوعة مثل استثمار علالو شخصية جحا و بعض حكايات ألف ليلة وليلة ،وهكذا بقي هؤلاء الرواد يستلهمون التراث و يقتبسون ويترجمون من المسرح الفرنسي ، وخاصة مسرحيات موليير

[1] –خالي روزة،الكتابة الدرامية وأسئلة النقد ،مجلة رفوف ،عدد2،جامعة أبي بكر بلقايد ،2018،ص227

[2] – عزوز هني حيزية ، المؤثرات الاجنبية في المسرح الجزائري ،شهادة ماجستير ،كلية الآداب و اللّغات ،جامعة وهران ، 2010، ص27

مع إعطاء مسرحياتهم طابعا جزائريا خاصا .[1]و من ثم رجع المسرحيون التراثية شكلا ومضمونا نحو القوال ، الحلقة ، الراوي ،المداح الفرجة ،المسرح الاحتفالي ،القرافوز ،خيال الظل.

*توظيف التاريخ و المرجع الديني في النّص المسرحي الجزائري : أخذ المسرحيون الجزائريون في معظم إبداعاتهم المسرحية مواضيع مأخوذة من تاريخ المقاومة الشعبية الجزائرية عبر قرون ،نحو مسرحية "حنبعل" لأحمد توفيق مدني ، ومسرحية يوغرطا و مسرحية كراب لابو العيد دودو ،وأيضا استلهموا الشخصيات التاريخية و الدينية عبر التاريخ الإسلامي كمسرحية "بلال" لمؤلفها محمد العيد خليفة ، ومسرحية "المولد"لعبد الرحمن الجيلالي و غيرها من المسرحيات المستوحاة من التاريخ والمرج الديني .[2]

ومن أهم الخاصيات التي ميزت المسرح الجزائري أنه في البداية ارتبط بظروف سياسية و توترات شديدة ،فلم تترك لحاملي أفكار المسرح اكتشاف مختلف الإبداعات التي شملت جميع مكونات العرض المسرحي بما في ذلك تكوين قدرات الممثل ،فانتصرت نواهيهم الخلاقة على النصوص والمواضيع التي تحمل الافكار التعليمية و التوعوية ، وانصبت اهتماماتهم في المسرح على أنّه أداة مساهمة انشر ثقافة التحرر ، والمطالبة بضرورة الاستقلال و على الرغم من نقص الإمكانيات إلّا أن تلك التقنيات والاساليب البسيطة حققت مستوى فنيا محدودا بمثابة حجر الاساس للمسرح الجزائري.[3]

جذبت الثورة وإنجازاتها كاتب ياسين المبدع الذّي أبدع في مسرحيته"نجمة" ذات الشهرة العالمية والجثة المطوقة بالفرنسية، ليكتب باللهجة العامية مسرحيته"محمد خذ حقيبتك"وأدخل أسلوب المسرح الوثائقي بروح شعبية فكاهية غير متناس العناصر التي تكتب وتبنى عليها المسرحية الجزائرية كالعامية والارتجال .

[1] –نعيمة العقريب، تمثل الموروث الشعبي في المسرح الجزائري ،مجلة الخطاب ،عدد1،جامعة تيزي ززو ،2022،ص348

[2] –خالي روزة ،الكتابة الدرامية وأسئلة النقد ،مجلة رفوف ،عدد2،جامعة أبي بكربلقايد ،2018،ص277

[3] – بوزيدي محمد،أشكال التعبير الدرامي في المسرح الجزائري،مجلة ، ع1، 2000،ص.

لا يرى كاتب ياسين قدسية النّص ، فهو يعتبر الكتابة غير كاملة ويأخذ بطريقة النّص مشروع غير كامل ،يكتمل ببنائه على خشبة المسرح .[1]

إضافة إلى هذه الخاصيات التي تميزت بها الكتابة المسرحية في الجزائر نجد الجزأرة و التي جاءت بعد عمليتي الترجمة والاقتباس فالإعداد المسرحي أدى إلى ولادة المصطلحات في اللغة العربية منها التمصير والتعريب .

الجزأرة عبارة عن الانتقال من سياق النص الاصلي إلى سياق النص المحلي ، ومن مستوى لغوي ألي آخر تفرضه اللهجة المحلية ،إضافة إلى ذلك يقوم الكاتب بإدخال تعديلات على النصوص الاصلية منها إعادة بناء الحبكة بإعادة كتابتها من جديد بتلك التعديلات التي تشكل آليات الإنتاج وبذلك يوظف لغة الحياة اليومية إذ أتاح له ذلك الخلق علاقة حميمية بالجمهور مكنته من التعرف عن قرب على حاجياتهم و أذواقهم ،فكانت هذه التعديلات تمس مثلا :تغيير عناوين المسرحيات وأسماء الشخصيات الاجنبية واستبدالها بأسماء محلية وفق البيئة المستقبلة.ظهرت الجزأرة في النصوص المسرحية الجزائرية منذ البدايات الأولى للمسرح الجزائري ، حيث جاء متأثرا بالأدب الأجنبي ممّا أذى به إلى الاستلهام بداية بالمسرح الفرنسي وكذا الزيارات التي قامت بها الفرق المسرحية إلى الجزائر .[2]

يقوم الإعداد المسرحي على تحويل أو تعديل نص غير درامي إلى نص درامي من خلال تحويل مادة سردية كالحكاية أو الأسطورة ،أو الرواية ،أو مادة وثائقية ،وتتطلب هذه العملية معرفة بميزات العرض المسرحي ، فهي نوع من الكتابة .

أما كتاب المسرح الجزائري فقد اعتمدوا الجزأرة على بعض النصوص الغربية فكان أغلب التوجه إلى مؤلفات برتولد بريخت ومن الذّين تأثروا به نجد عبد الرحمان ولد كاكي في مسرحيته القراب

[1] –الكتابة الدرامية الجزائرية الجزائرية بين النظرية والتطبيق ،شهادة ماجستير وكلية اللآداب واللغات و الفنون ،جامعة وهران، 2011، ص98

[2] –عزوز هني حيزية ،المؤثرات الاجنبية في المسرح الجزائري ،شهادة دكتوراه ،كلية الآداب واللغات و الفنون ،جامعة وهران ، 2010، ص59

والصالحين و التي كان لها وقع كبير في نفسية المتلقين ،حيث استبدل ولد كاكي العنوان من الإنسان الطيب في شطوان إلى القراب والصالحين .[1]

و بعد النّجاح الذي حققه الرواد الأوائل الثلاث في أعمالهم المسرحية و التجاوب بين الفن والمتلقي ناوشت الكتابة المسرحية الفصيحة الذائقة الأدبية وبعد عقد من الزمن تبزغ أولى المحاولات . من هنا تأتي ريادة محمد العيد آل الخليفة بظهور أول مسرحية شعرية له عام 1938، وهي مسرحية "بلال بن رباح" [2].

المكونة من فصلين وكانت هذه المسرحية بمثابة النواة التراثية التي حاولت استلهام التراث العربي الإسلامي ،كما نلفي التجربة التراثية في مسرحية "حنبعل "لأحمد توفيق مدني عام 1978 والتي تستسقي موضوعاتها من التاريخ الروماني ،ثم اضطرت الكتابة المسرحية التي تتكئ على الموروث في أعمال المدني وعبد الرحمن الجيلالي ، ومحمد الصالح رمضان بنص "الخنساء" و الرائد أحمد رضا حوحو الذي يعد من أغزر الكتاب إنتاجا حيث كتب ما يفوق 17 مسرحية إضافة لما سبق ذكره من ميزات وخاصيات الكتابة في المسرح الجزائري نجد تمظهرات جديدة في أعمال عز الدين جلاوجي الذي لم يتوقف الاستلهام وذهبت أعماله نحو المحاورة و السجال والمسائلة و التي تمس بنية الكتابة وطرائقها ، وتحرك التيمات الراكدة و المتواترة في الحياة و الفن من منظور حداثي أي مسرحية سردية تمزج أشكال الموروث بتلونات الفنون السمعية و البصرية .[3]

كما أخذت الكتابة في المسرح الجزائري بعد الاستقلال سمات أخرى حيث تناول النص المسرحي بعد الاستقلال مشاكل اجتماعية كالطلاق والزواج و البطالة ، وابتعد عن كل ما هو سياسي ، حيث برز الكتّاب نحو أحمد بوتشيشة 1951 وألّف ما يقارب 20 نص مسرحي ما بين سنة 1970 و 1986منها :المقص ،اللّعبة ،وفاة الحي الميت ،الصعود إلى السفينة ....ألخ، كما

[1] – المرجع السابق، ص61

[2] –صابر حرابي ،محاورة الموروث و حوار الفنون في تجربة عز الدين جلاوجي المسرحية ، مجلة العلامة ،عدد2،المدرسة العليا للأساتذة ،بوزريعة ،الجزائر ،2016،ص242

[3] – صابر حرابي ،محاورة الموروث و حوار الفنون في تجربة عز الدين جلاوجي المسرحية ،المرجع السابق ،الصفحة243

كتب محمد مرتاض مسرحية "الانتهازية" حيث تعالج مشاكل الغدارة ، ومسرحية "ألف غلاف زهير"، مسرحية "العجائب" سنة 1983 ، كذلك كتب علال عثمان مسرحيته " العفريت" 1990 وغيرهم.

بعد ذلك بدأ يظهر المسرح السياسي مع بداية تشكل الوعي السياسي وإنفتاح باب الديمقراطية إبداء من التسعينات ،ومن الأعمال المسرحية السياسية نجد مسرحيات عز الدّين جلاوجي "النخلة"، و"سلطان المدينة "سنة 1991، ومسرحية "البحث عن الشمس" سنة 1989، وغيرها من المسرحيات ،تتوالى بعد ذلك الكتابات المسرحية إذ حاول أصحابها تسليط الضوء على الظواهر السلبية في المجتمع و تصوير الواقع بكل صدق.[1]

[1] –خالي روزة ، الكتابة الدرامية وأسئلة النقد ، مجلة رفوف ،جامعة أبي بكر بلقايد،2018،ص222

المبحث الثالث: ظاهرة التأليف الجماعي في المسرح الجزائري:

يعرف المعجم المسرحي الإبداع الجماعي على أنّه أسلوب في تحضير العرض المسرحي يقوم على مشاركة مجموعة من الأشخاص متعددي المواقع و الإمكانيات (كاتب ،مخرج ،دراماتوج ،سينوغراف و مجمل الممثلين والعاملين في المسرح)،يعملون معا في إطار فرقة مسرحية ، وأسلوب العمل الجماعي هذا لا يستند على مبدأ توزيع المهام التقليدي ، وإنّما يقوم على أساس المشاركة في كلفة مراحل تحضير العمل .

هذا الاسلوب في العمل قديم عرفته الفرق المسرحية في الماضي مثل كوميديا دللارتيه الجوالة، وفرقة الممثلين الإيطاليين في القرنين السادس عشر و السابع عشر في إيطاليا ودول أوروبا ، وفرقة الماينتنغ في القرن التاسع عشر في ألمانيا [1].

ارتبطت صيغة الإبداع الجماعي بصيغة التجريب في المختبرات و المحترفات المسرحية ،حيث يكون العمل المسرحي نتاج التقاء خبرات متنوعة ، و تكون مرحلة إعداد العرض أهم من ذاته ، كما هو الحال في مختبر البولوني جيرزي غروتوفسكي ،أما بالنسبة للعالم العربي عرفت صيغة الإبداع الجماعي ،أو العمل الجماعي ضمن توجه التجريب و التجديد اعتبارا من الستينات من هذا القرن ، وقد كانت في بعض الأحيان وسيلة للخروج من مأزق غياب الكوادر المختصة وعدم توفر نصوص مسرحية ملائمة ، ومن االتجارب نجد العمل الجماعي محترف بيرووت للمسرح في لبنان الذي أسسه روجيه عساف (1941)ونضال الأشقر و عمل فيه خلال خوري (1934) ، وعصام محفوظ(1939) ،وفرقته الحكواتي التي يديرها في القدس فرانسوا ابوسالم وفرقة بلالين في الضفة الغربية [2].

[1] –ماري إلياس وحنان قصاب ، المعجم المسرحي ،مكتبة لبنان ،ط1،بيروت ،1997،ص1

[2] –المرجع نفسه ص 2.

نجد كذلك فررقة مسرح البحر الجزائرية و فرقة مسرح كرااكوز التي أدارها عبد الرحمن كاكي في الجزائر.

يعتبر التأليف المسرحي من بين المشكلات العويصة و الحادّة التي تعرقل مسيرة المسرح الجزائري وتطوره .وتبقى القضية معلقة مادمنا نفتقر إلى كتاب مسرحيين قادرين على تصوير الواقع الجزائري أو الإنساني، والاستجابة للانشغالات اليومية للمواطن في حالات عدّة، وعندما لا يجد رجل المسرح من يعطيه النّص المسرحي و يحاول المخرج بث الروح فيه

ليجسدها الممثل على خشبة المسرح نتجه نحو التأليف الجماعي الذّي هو ضرورة حتمية أملاها الواقع المسرحي.[1] أما المخرج المسرحي سعيد نصر الله فإنه اعتبر أنّ أزمة التأليف المسرحي بالجزائر تعود إلى النص ،فمعظم الكتابات المسرحية لا تخضع للمناهج و الأكاديميات العلمية ، وقد تفتقر إلى البناء الهندسي الدّرامي من مقدمة و عقدة (الكلايمكس)،ثم الحلو كذلك غياب الحاسة الذّوقية المسرحية عند الكتاب الذّين دخلوا إلى المسرح عن طريق الادب من روائيين و قصاصين وشعراء وإذ لا فكرة لديهم عن البناء الهندسي للمسرحية ،يكتبون دفقات عاطفية ،أو انطباعات شخصية و يركزون على سرد الاحداث غافلين عن العلاقات بين الافراد على الركح ،غير واضعين إعتبار إلى الفراغ الموجود أو مساحة الخشبة التي يتحرك بها الممثلون ، ولا يمكن إدراك هذه الجوانب إلاّ بالممارسة الفعلية ، ويشترط في الكاتب المسرحي حتى يحقق نجاحا أن يكون موسوعي الفكر في مجال علم النفس ، وعلم الاجتماع الذي يتناول صراع شخصيات وتضارب أفكار ، وأن يكون ملما[2]

بالتاريخ القديم و المعاصر لأنّ معظم الاحداث التاريخية تسقط على الواقع ’فضلا أن يجيد استخدامه اللّغة التي يكتب بها لتجنب الصياغة الركيكة التي لا تؤدي المعنى المشهود .

[1]– قمور لخضر ،أزمة النّص المسرحي في الجزائر و مظاهرها ،مجلة النص،عدد1،جامعة الجيلالي االيابس،2021،ص505

[2] – دليلة زروق ،مقال ،التأليف المسرحي بالجزائر وأزمة النص ،ص4

كما وجب على الكاتب أن يكون ممارسا للمسرح ممثلا أو مخرجا ، ويمتلك حاسية أدبية واضعا اعتبارات للساحة الركحية بين الممثلين و علاقاتهم مع بعضهم في مخيلة ماثلا في ذهنه البناء المعماري و علاقته بالبناء المسرحي ،و مثال ذلك نجده عند ثلاث مواهب جزائرية كانت نصوصهم في قمة الجودة هم :الكابت "محمد بورحلة "،شيخ الكتاب المسرحيين بالجزائر و الفنان "أحمد رزاقة"مارس الفعل المسرحي ممثلا ومخرجا ، وسينوغرافيا إضافة إلى موهبته الأدبية في مسرحيته "الصعود إلى الاسفل"، والكاتب الأكاديمي الشاب و الممثل وخريج المعهد العالي للفنون الدرامية لبرج الكيفان الفنان "فتحي كافي" [1].يتضح لنا جليا أن التأليف الجماعي هو عملية الكتابة أو الإبداع في مجال المسرح يتولى القيام بها أكثر من فرد ،بحيث يمكن لمجموعة المؤلفين أن يتشاركوا في إبداع عمل درامي ما إن يتقاسموا ذات الافكار وذات المفهوم ، ويتفقوا في الرؤى و قد تجمعهم الكتابة لعمل واحد وتتباين الرؤى وتختلف الافكار ، وهذا ما قد يعكسه النص المسرحي ممّا لا يعني عدم انسجام وتناسق العمل يقدر ما قد يعني تقديم الرأي و الرأي الآخر عبر العمل نفسه،ثم إنّ عملية التأليف الجماعي تجد طريقها من حيث الصلة أقرب و أكثر ارتباطا بالعرض ،لأنّ هذه العملية تعني كل من يجسد العمل الدرامي بشكل حي عل الخشبة لذا قد يصدق أن يتشارك كل أفراد الفرقة المسرحية في كتابة العمل الدرامي ، أو النّص كل من موقعه [2]. يعتبر البحث عن النّص الدرامي الجيد أحد الأسباب الدّعية إلى انتهاج سبل العمل الجماعي ، وإذا كان البعض يرى في عملية التأليف الجماعي الطريقة المثلى للحصول على نص مسرحي متميز بالنّظر إلى توجه الفرق المسرحية ،فإنّ البعض يرى فيها حلا مقنعا لمشكلة النصوص الدرامية التي ترضي طموح الفنانين المسرحيين خاصة أولائك اللّذين تمذهبوا بالتجريب واتشحوا بوشاح التحديث في الكتابة الدرامية بغية الخروج عن القولية والنّمذجة التي تسقط العمل المسرحي في شرك الإسفاف.

[1] – دليلة زروق ،التأليف المسرحي بالجزائر و أزمة النص ،ص4 مرجع سابق.

[2] – ليلى بن عائشة ،بنية الخطاب المسرحي العربي المعاصر بين ثنائية التجريب والا بداع ،شهادة دكتوراه،كلية الآداب واللّغات والفنون ،جامعة وهران ،2011،ص312

الإبداع الجماعي إذن هو عملية مشتركة بين مجموعة من المؤلفين المسرحيين ،أو طاقم الفرقة المسرحية من تقنيين و منتجين وكتاب و جميع العاملين على إنتاج عمل درامي ناجح يؤدي المعنى المطلوب ،و الّذي يحقق اخلق الأدبي المنتج على الخشبة ، ومما لاشك فيه هو أنّ الإبداع الجماعي لم يكن وليد الصدفة بل هو نتيجة عن القلّة في النصوص المسرحية فالكتابة المسرحية ليست دربا ميسورا، بل تتطلب الملكة الفنية و المهارة العلمية والتمكن من التعبير الأفكار التي تدور في مخيلة الكاتب ، وتجسيدها على الركح المسرحي في صيغة درامية راقية تعبر عن حقائق و مظاهر اجتماعية أو سياسية ،أو اقتصادية لبلوغ الهدف المنشود من هذا العمل .

على اعتبار أن التأليف الجماعي هو ضرب من التضامن الجماعي و يشكل وحدة الفكر والتصور ،واستجابة للشعار الذّي كان سائدا لأكثر من عشرين عاما وجوب وحدة التّصور والتفكير، وكانت الفكرة في حدّ ذاتها إيجابية تتماشى مع مرحلة معينة تتطلب تحاشي التشرذم، والظاهرة في عمومها مقبولة لا لشيء إلّا لأنّها أسهمت في حل مشكلة النّص المسرحي من جهة ، وسمحت للكثير من الفنانين عبر تجربة التأليف الجماعي بإثراء تجاربهم ، وإغنائها بمحولات الإبداع في المسرح عن طريق الكتابة له ، ومن جهة ثانية [1]الحقيقة التي لاغبرار عليها هي أنّ بروز ظاهرة التأليف الجماعي يظهر بالدرجة الأولى في غياب النّص المحلي يغني عن طريق النّص المترجم أو النّص المعرب ،أو النّص الجاهز وإخراجه و عرضه.

ساهم الإبداع الجماعي للمسرح الجزائري بعد الاستقلال لحل أزمة النّص أو بمعنى آخر قلّة النصوص الدرامية ، وكان الفضل في ذلك لمجموعة من الفرق المسرحية على رأسها فرقة البحر التي كان يترأسها قدور النعيمي حيث يوضح هذا الأخير في قوله "إنّ التأليف الجماعي هو الحيلولة دون أن

[1] –ليلى بن عائشة،بنية الخطاب في المسرح العربي المعاصر بين ثنائية التجريب و الإبداع ،مرجع سابق ،ص314

يكون الممثلون ببغاوات ،وقردة وقراقوزات وروبوتات ذلك أنّ اشتراكهم الفعلي في عملية الخلق الفني الذي يضمن لهم أن يصبحوا فنانين واعيين و مسؤولين و نشطين ".[1]

الإبداع إذا يتطلب التجديد و التحديث في أصول الكتابة فالمسرح فن يعالج القضايا الإنسانية لذلك فالمطلوب من كتاب المسرح البحث في أعماق المجتمع و دراسة نسق معيشتهم و حياتهم لأجل التعرف على مشاكلهم مما يسهل على الكاتب قاعدة الكتابة ، ومواكبة تطورات المجتمع ، والكتابة في جميع الميادين و الخروج من درب التقليد ، والترجمة والاقتباس.

عند الإطّلاع على تاريخ المسرح الجزائري نجد كبار الفنّانين و الممثلين الذّين طبعت أسماؤهم صحف تاريخ المسرح الوطني ،كانوا في بداياتهم الفنية هواة أحبوا فن التمثيل ، وأخضعوا ظروف الحياة لممارسة هذا الفن ، يقول محي الدّين باشطرزي في هذا الشّأن كنّا كلّنا هواة ،فأنا شخصيا بعد سنوات من بدايتي في الكورسال تابعت بيعي للقهوة ،السكر ،الحمص .....ألخ في بقالة أبي.[2]

أيضا علالو عندما لعب مسرحيته "جحا"لم يتخلى عن عمله في الصيدلية في حين كان دحمون يعمل في المكتبة ، ورشيد قسنطيني كان نجارا ،تلك مواقف ما بين العاطفة والواجب.

المسرح الجزائري كان مغامرة يقول باشطرزي حيث انطلق بمجموعة من الهواة علالو ،باشطرزي ، القسنطيني ،علال العرفاوي ،إبراهيم دحمون ،إذ تعد هذه المرحلة من تاريخ المسرح الجزائري الأولى مغامرة الهواة النّاجحة (1926-1932) الذّين كانوا إلى جانب القيام بمهمتهم الاجتماعية يمارسون المسرح ، وأثناء أدائهم بعض الأدوار ، كانوا يكونون أنفسهم بأنفسهم و يقدمون العديد من العروض المسرحية النّاجحة.[3]

[1] -ينظر علي الراعي ،المسرح في الوطن العي ،ص463

[2] -أحمد بغالية، ظاهرة التأليف الجماعي في المسرح الجزائري ،شهادة ماجستير، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة وهران، 2014، ص110

[3] -أحمد بغالية ،ظاهرة التأليف الجماعي في المسرح الجزائي ،مرجع سابق ،ص110

التجارب الأولى للمسرح الجزائري كانت عمل جماعي من طرف هواة المسرح الجزائري ، وما فعله المستعمر الفرنسي من تضييق على كتاب المسرح من أمثال أحمد رضا حوحو ، ومحمد الثوري وغيرهم كيرون حيث عمل على تعذيب الكتاب ونفيهم ، وقتلهم ،وظروف الجزائريين في ذلك الوقت لم تكن تفكر سوى في نيل الحرية و الاستقلال فوجدوا في الكتابة تفريجا لمعاناتهم من أجل تحريض الشعب الجزائري ، وبث روح اليقظة و الوعي بين أوساطه فكانت أغلب العروض من طرف هواة هذا الفن.[1]

يبدو جليا أنّ الكتابة للمسرح الجزائري منذ البداية كانت ظاهرة جماعية ، لأن رواد المسرح كانوا يتّخذون منه وسيلة تحريض الشّعب ضد المستعمر ،كان مسرح الأوائل سياسيا بالدّرجة الأولى، ونظرا الظروف الاستعمارية القاهرة التي عاشوها أنداك وقلة الوسائل لتقديم مسرح متألق ما دفعهم إلى الإتحاد و التعامل الجماعي فيما بينهم لتأليف وإعداد مسرحيات جميلة وفي القمة منها ما وصل إلى العالمية مثل مسرحية "حج" التي اشترك فيها علالو ودحمون.

إنّ الكتابة الجماعية تستند بشكل كبير على عمل الممثّل ، وارتجاله و قد تطور هذا النّوع من الكتابة في المسرح الحديث مع تخطي النظرة التقليدية إلى أولوية النّص المكتوب الذّي سبق العرض ، ومن أسباب التأليف الجماعي و التي يحصرها الممثل المسرحي باشطرزي محي الدّين في عدم قدرة شباب صغير على كتابة مسرحية كاملة بمفرده هو السبب الرئيسي لظاهرة التّأليف الجماعي .

يمر التّأليف الجماعي في مسرح الهواة بثلاث مراحل تبدأ بمناقشة الفكرة أو الموضوع الذّي يمس واقع البلاد ،ثم يقوم أعضاء الفرقة بجمع الدّراسات و البحوث ،والوثائق حول موضوع المسرحية ، ويدوم هذا العمل قرابة ثلاثة أشهر ،ثم تجتمع أعضاء الفرقة لمحاولة تلخيص هذا العمل ، وعلى أساسه يحاولون أن يجعلوا هيكلا نظرا للموضوع ،ويتم تقسيمه إلى جانبين ، الجانب السياسي والجانب

[1] –مليكة سعداوي ،جمالية التأليف الجماعي في مسرح الهواة الجزائري ،مجلة الآداب والعلوم الإنسانية ،عدد20،جامعة باتنة 2018،ص122

المسرحي الفني ،ثم تعين مجموعة مهمتها صياغة المسرحية ، وعندما تنتهي الكتابة تبدأ القراءة الأولية للمسرحية ، وهكذا تستمد المسرحية أفقا جديدة.

نجد بعض النّقاد المسرحيين يرون في الهروب إلى التأليف الجماعي مؤشر على ضعفهم ، لكن الصحيح أنّ التأليف الجماعي هو أصعب الكتابات حتى وإن وجد النّص الخام حتى أنّنا نستطيع القول أنّ الخلق الجماعي لدى الهواة يبدأ من النص الخام ثم ينصرف إلى عملية.[1]

إلى عملية المونتاج و مراعاة تركيبة ما يزينه العمل الدرامي ، ومن ثم التشبع به و مناقشة النّص في كل جزئياته منها الخفية والبارزة منها ، وهكذا يكون العمل على النّص الخام.

خاض الهواة تجربة الكتابة الجماعية في كثير من النصوص المسرحية ،وهي تجربة قلّما نجحت ، فغالبا ما يكون موضوع المسرحية مفككا و غير متناسق ،حيث لم يستطيعوا تعويض النص ،لهذا تأتي المسرحيات غير منسجمة شكلا ومضمونا ممّا يضطر المخرج إلى تغطية هذه الفجوات بالأمثال والحكم الشعبية وبعض الشعارات السياسية المستهلكة و الإسقاط الإيديولوجي الساذج الباهت ، هذا ما يجعل من المسرح مجرد بوق دعائي يخرج الفن عن رسالته التي وظّف لها و خلق من أجلها .[2]

للمسرح دورا فعالا في إرشاد أفراد المجتمع ، وإعطائهم الحلول الوجبة للتغيير من نمط حياتهم من الأسوأ إلى الأرقى ممّا يتوجب على كتاب المسرح الجزائري الرفع من مستوى الكتابة والنّهوض بها و الارتقاء إلى كتابة مسرحيات جادّة ومنسجمة لا تفكيك فيها،حيث تكون في ها العناصر مترابطة ومكملة لبعضها بصورة علمية تخضع لقواعد الكتابة المسرحية التي لطالما ساعد النقاد المسرحيين على تحديدها وتحديثها لأجل تطويل التأليف المسرحي و الخروج من قوقعة الاقتباس و الترجمة للأوربيين والمساعدة على خلق مسرح ذو هوية جزائري محظ مشبع بأفكار تخدم أبناء هذا الوطن الحبيب

[1] –أحمد بغالية،ظاهرة التأليف الجماعي في المسرح الجزائري ،شهادة ماجستير ،كلية الآداب و اللّغات ،جامعة وهران، 2014، ص214

[2] – المرجع نفسه، الصفحة نفسها

وتعالج المشاكل الاجتماعية التي يعاني منها شباب اليوم مثل : البطالة و الآفات الاجتماعية و أزمات الطّلاق و غير هام من الظواهر الاجتماعية ليبلغ المسرح الغاية المنشودة وأداء الرسالة المبتغاة تحقيقها من الفن الدرامي باعتباره أدبا يثر في نفيس المتلقين.

من النماذج أهم النّماذج التي حضت بتجسيد هذا النّوع من التأليف هي فرقة البحر الجزائرية، وهي نموذج بار في التأليف الجماعي ،خصصت هذه الفرقة من سائر الفرق كونها ورد ذكرها كلّما ذكر التأليف الجماعي ،كما نوه بعملها مصطفى كاتب فقال :نثمن جهود فرقة البحر وأشاد بطبيعتها علي الراعي في كتابه المسرح في الوطن العربي ، وقال عنها بعلي حفناوي بأنها مدرسة متنقلة.

يقول قدور النّعيمي الذّي يعد رائد الفرقة عن لجوئهم للإبداع الجماعي انّه الحيلولة دون أن يكون الممثلون ببغاوات وقردة وقراقوزات ، وروبوتات " حتى لا يصبحون يرددون بضاعة غيرهم ، ودما يحركها المخرج ،أو المؤلف .كذلك إشراكا منهم للمتفرج حتى لا يصبح مستهلك سلبي ، ولقد قدمت هذه الفرقة أعمالا منها :"قيمة الاتفاق" ،"جسمي و صوتك فكرة "،قدّمت الفرقة أيضا نماذج لهذا الإبداع منها "هذا يجيب على هذا"،عرضت سنة 1976،ثم "ربح السمسار" عرضت سنة 1977، و"ناس الحومة "و"الرفض "و "لا حال يدوم" الأولى في سنة 1980 والتالية سنة 1981 ،كلّها ذات صلة بالمعيشة و كان المجتمع نموذج لخلق الافكار منه بأسلوب جماعي .[1]

يتضح أن تجربة مسرح البحر على أصالتها و بالرغم من السبق التاريخي الذي حققته باعتبارها أول فرقة مسرحية تعمل على صياغة بيانها التأسيسي و التنظيري، باعتبارها فرقة شعبية تسعى إلى تقريب المسرح من الجمهور ،وتعمل على إشراكه في العملية المسرحية بشكل كبير ،بل كل ما في الأمر

[1] –العيد حنكة ،مظاهر التجديد في المسرح الجزائري ،مقال ،جامعة الوادي ،ص102

أنها اهتمت بالجانب الشكلي و المتمثل في الخروج من المسرح المغلق إلى المسرح المنفتح على العالم الخارجي ، ومن هنا جاءت تسميتها بفرقة مسرح البحر[1]

لأنها كانت قدم عروضها بين الناس و لو على شاطئ البحر.

الحقيقة التي لا غبار عليها هي أنّ بروز ظاهرة التأليف الجماعي يظهر بالدّرجة الأولى يظهر بالدّرجة الأولى في غياب النص المحلي الذي يغني عن النص المترجم ،أو المعرب ، أو النص الجاهز وإخراجه و عرضه ،ويؤكد الأستاذ مصطفى كاتب في تعليقه عن تجربة التأليف الجماعي بأنه على الرغم من أن هذا الاتجاه له مبرراته الموضوعية والاجتماعية إلاّ أن غياب النص المسرحي و عدم قدرة شاب صغير في إشارة منه إلى فرق الهواة من الشباب على كتابة مسرحية كاملة بمفرده هما السببان الرئيسيان لظاهرة التأليف الجماعي ،إذ أن فكرة التأليف الجماعي اتضحت مقبولة عند البعض للأسباب التي تقف وراء ظهورها كما نجد آخرون يستغربون هذه الطريقة في التأليف و يرفضونها . [2]

الصحيح أن التأليف الجماعي كان ظاهرة صحية ساهمت في حل أزمة النص المسرحي و لوجاء ذلك بصيغة جديدة تختلف عن سابقيها من التجار بمن ناحية الشكل ، أما من ناحية التأليف لم يكن هناك ما هو مثير للتساؤل ،لم تحدث فرقة مسرح البحر تغييرا كبيرا من حيث إعطاء طابع جديد للكتابة أو إبداع قواعد جديدة تحسن مستوى الكتابة ،أو منط الكتابة ،لكنّها على الرغم من ذلك تعبر تجربة تدعو الى التجديد و التجريب ، وإعطاء المسرح الجزائري هوية خاصة سواء كان مسرحا هاويا أو محترفا.

من الخاصيات التي ميزت التأليف الجماعي هي جمالية الإبداع والتأليف في المسرح الجزائري و التي تظهر من خلال تقديم مختلف التوجيهات لأجل تكامل وتناسق ، وانسجام عملية التأليف بين

[1] –بن شريط عبد الرحمن ، مشكلة الكتابة المسرحية في الجزائر ،مقال، جامعة الجلفة ،ص73.

[2] –ليلى بن عائشة، بنية الخطاب المسرحي ، مرجع سابق ص3.

مختلف عناصر تكوين المسرحية وعرضها على الركح ،كما يظهر خلاله من التمكن من ظاهرة الارتجال بين الممثلين ،كل هذا يساعد في نجاح التمثيلية وإعطائها بعدا جماليا فنيا قبل العرض .

إضافة لما سبق ذكره عن ميزات التأليف الجماعي فهو يعد تجريب و مغامرة جميلة يتقاسمها هواة المسرح ، وكذا الممثلين و المبدعين في الكتابة المسرحية لأنها تشكل محورا لعملية التواصلية بين المؤلف والجمهور ،فالتأليف الجماعي يكسب الممثل المشارك في العملية الإبداعية الارتجالية في العرض ويكسبه القدرة أكثر في تقمص الدور باعتباره مندمجا في مختلف أحداث المسرحية عن طريق الجماعية التي ربطتهم في عملية التأليف .

يتميز مؤلفي المسرحية بحدث التنوع في كل المجالات ، وعلى حسب طبيعة الموضوع ممّا يثري الحوار المسرحي بمختلف المدلولات ،أيضا يحقق العرض المسرحي جمالية تكاثف الجهود من بداية كتابة النّص المسرحي إلى غاية ترجمته إلى عرض على الركح ويسعى إلى احتلال الصدارة في التمثيل والتأليف الدرامي [1]،تبرز خصائص الكتابات الجماعية لدى مسرح الهواة بقدرته وتجربته على معاينة الواقع بعضوية وانفعال و مباشرة ، ومن خلال هذه القدرة استمد طاقة الحياة المستمرة و المتنوعة، واستمد أيضا التزامه العميق وانتمائه النهائي لقضايا أمته ووطنه .

يرتكز مسرح الهوة على توظيف جديد لمظاهر الحياة الشعبية و اليومية للإنسان على صعيد المضمون، فإن هذا الشكل من المسرح يصبح مرآة ينعكس عليها المجتمع بجميع فئاته وتجمعاته كتجمع الأسر و الفلاحين ، والطلبة و العمال إلى غير دلك من تجمعات اجتماعية .[2]

يتبين لنا مما سبق ذكره عن الإبداع الجماعي أن الكتابة المسرحية في الجزائر مازالت تعاني من قلة النصوص الدرامية القائمة على تقنيات و آليات الكتابة المطلوبة في الفن المسرحي لتحقيق بناء

[1] –مليكة سعداوي ،جمالية التأليف الجماعي في مسرح الهواة الجزائري ،مجلة الآداب والعلوم الإنسانية ،جامعة باتنة ،2018،ص134

[2] –أحمد بغالية ،المرجع السابق، ص122

صحيح على اسس صلبة للمسرحية و قياسا على قول الاستاذ حمومي فإن المسرح يحتاج إلى مسرحيين لديهم الموهبة وحب الدراما هذا ما يمكنهم من إبداع نصوص جزائرية تحضي بخصوصياتها النابعة من التراث الجزائري و بقى الإبداع الجماعي في الجزائر محاولة تجريب جميلة قام بها مجموعة من الشباب الجزائريين الّذين حاولوا أن يبدعوا ويخلقون أفكار جديدة تندد بمسرح جديد ذو هوية جزائرية.

الفصل الثاني

خصائص الكتابة الدرامية عند احمد حمومي

المبحث الأول: عناصر الكتابة الدرامية عند أحمد حمومي من خلال مسرحية "جاو حالفين":

الدراما شأنها شأن القصة لابد أن تعرض لموقف محدد مجسم، موحد يثير خيال القارئ،أو المتفرج و يجعله يفهم المعنى أو المعاني التي ينطوي عليها الموقف و الحدث في المسرحية.شأنه شأن الحدث في القصة يرمي إلى إثارة استجابة عاطفية خاصة يصل إليها الكاتب لا عن طريق الخطابة ،وإنّما عن طريق الترتيب الفني لمادّته ولكن الدّراما تنفرد عن القصة بمشاكل خاصة تنبع من عنصرين مميزين لها .

فالدّراما أولا محدّدة بحدود الزمان والمكان وثانيا تعتمد اعتمادا كليا على الحوار ، ومن العناصر الأول تتفرع مشاكل خاصة تتصل باختيار الحدث ،وبعدد الشّخصيات [1]وهذا ما لحظناه بعد قراءتنا لمسرحية "حاو حالفين "للأستاذ حمومي كان أول عنصر فيها الذي يمثل

الفكرة: تصور هيئة محلفين أجبرت على الفصل أو النظر في محاكمة جريمة قتل. في البداية لديهم قرار بالإجماع تقريبا بالذّنب مع منشق واحد متردد، والذّي يزرع بذرة من الشّك المعقول في عقول باقي المحلّفين .

تبدأ الأحداث بعد تقديم المرافعات الختامية في قضية القتل ،حيث يعطي القاضي التعليمات لهيئة المحلّفين بالنّظر في القضية واتخاذ القرار بالإجماع على أساس أن يكون المدّعى عليه مذنب أو غير مذنب .كما أصدر تعليمات لهيئة المحلفين بأن حكم الإدانة سيكون مصحوب بعقوبة إعدام إلزامية ،بدأ المحلّفون بالتعرف على شخصيات أقرانهم ، العديد منهم لديهم أسباب مختلفة للتّصويت ضد المدّعى عليه ،عرقه و خلفيته ، و العلاقة المطربة بين أحد المحلّفين وابنه .

يفوز المنشق الواحد بالتدريج على المحلّفين الآخرين بحكم إجماعي غير مذنب من خلال التّشكيك في مصداقية الأدلة المقدمة في المحكمة وفضح تحيزات زملائه المحلّفين.

[1] –رشاد رشدي ،فن كتابة المسرحية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،ص41.

ثاني عنصر في المسرحية يمثل الشخصيات والتي لم يشر اليهم الكاتب بأسمائهم وتم تحديدهم في النص من خلال أرقام فقط .

1:رئيس الهيئة شخصية تافهة قصير القامة مشدود بالمسؤولية التي عليه،يتسم بالغباء مهمته يطرح الأسئلة على أعضاء الهيئة و يهتم بتنظيم ،عنيد.

2: إنسان لطيف ،متردد وأمين .

3:رجل قوي جدّا ،سريع الغضب ،كثير الإنزعاج.

4:بارد ،هادئ وشيئا ما متعال يلبس نظارات .

5:إنسان شاب عاش طفولة تعيسة في سراديب المدينة، وإستطاع أن يفلت منها ،بفضل نسيان هذه الفترة ،أمين ومستقيم .

6:أمين لكنّه بطئ الفهم يكره العنف بخاصة عنف رقم3.

7:إنسان عاد.

8:هادئ و رزين يميز بين مظاهر المسألة المختلفة ويبحث دوما عن الحقيقة ،نحيل إلى درجة ما شاحب الوجه سري وذو لغة متزنة مخالف للآخرين .

9:مسن ،وديع ،لطيف ،يظهر عليه الخجل حتى التواضع ،لكنّه عنيد إذا رأى القضية عادلة .[1]

10:غضوب، لاذع ،بليد وعنيد ،به زكام .

11:إنسان أمين ،عادل ويعتقد بحقوق الإنسان في الإشهار .

12:رجل شاب غير مستقر وسطحي .

[1] –أحمد حومي ،مسرحياتي،الجزء الثاني ،منشورات دار الأديب،ص.3

إضافة إلى حاجب يمكن الاستغناء عنه .

كانت هذه شخصيات دراما "جاو حالفين" و التي مثلت الحوار الذي دار في قاعة المجلس الجنائي .إن شخصيات المسرحية تمثل المجتمع بمختلف فئاته الثقافية والاجتماعية والعمرية منها لما تحمله من أوصاف وصفا مختلفة تميز كل شخصية بذاتها عن الأخرى.

الحوار: يعتبر العمود الفقري للتعبير الدرامي ،إذ بدون الحوار لا تتحقق الدراما ،و لعل في نص الدراما "جاو حالفين" يقدمه أحمد حمومي على أساس تساؤلات واستفسارات يقوم بها شخصيات المسرحية مدعما ذلك ببعض الإرشادات مثلما يظهر في الحوار التالي:

11 :راني نتكلم أملاي (بقوة) هاو هو الطفل طعن باباه في التناش وعشرة نتاع اللّيل و هرب مبعد...

12:(وكأنه يخاطب طفلا) ولا ياخذ الخذمي .....ماشي تخلو الخناجر مغروسة.

يكشف الحوار أيضا عن علاقة الشخصيات ببعضهم البعض مثلا :

الرئيس : التصويت 4/8 لصالح مذنب

3:(ل11) غادي تفهمني علاش غيرت التصويت نتاعك هيا أزرب؟[1]

11:ما نزرب ما نفهمك عندي شك صحيح وهذا يكفيني .

3:تخاريف (يأخذ خنجر 8 مشهرا إياه نحو 8) شوفو عباد الله الطفل شافوه يغرس هذا الشئ في صدر باباه ،شوف فيه مليح أمول الشك الصحيح (يعيد غرس الخنجر).

9:ماشي ذاك الخنجر .

[1] -أحمد حمومي، مسرحياتي ،الجزء2،دار الأديب،الجزائر،ص50

3:واش.

9:الخنجر لاخر (يبتسم المحلّفون حول الطّاولة)

3:قافز مع روحك ؟(يتوجه نحو الموزع المائي)

7:غريبة(ل8) كيف تخرج من جيوبك كا هاد الحكايات ..

5:مقاطعا حتى نشوف؟الشيخ قال جربللباب؟

7:جرى .....مشى .....حبى ..

4:المهم قال و هوحالف راح من بيت لباب الدّار ...هاد يكفينا أنا نظن

8:فكروني وين بيت بعد.

10:فراس الدّهليز ما شفيتش عليها .هادي منعتلك !!![1]

اسس حمومي هذه الحوارات القصيرة التي تعبر عن أراء أعضاء الهيئة كل برقمه 'وعما يدور في أذهانهم من أفكار و إنشغالات عن أحداث و مجريات القضية التي هم مجبرون على أخذ القرار فيها بمذنب أو غير مذنب .

أيضا كان الحوار في هذه الدراما مختصرا وشيقا، سهل الاستيعاب ،بسيط و يثير فضول القارئ اتسم الحوار بالتجاوب وطبيعة الحكم على المدّعى عليه.

الصراع:من المعلوم أنه لا يوجد نص درامي دون صراع فالصراع يعتبر القاعدة الأساسية لقيام أي مسرحية حيث يحدث الفعل و نقيضه ،وكذا الكشف عن خبايا الحبكة في الحياكة ،بالنسبة

[1] -أحمد حمومي ،مسرحياتي ،جزء2،دار الأديب، الجزائر،ص51.

لمسرحية "جاو حالفين" كان الصراع فيها خارجيا حيث يتجلى ذلك في وجود الاختلاف في قرارات المحلّفين في الحكم على المدّعى عليه بمذنب أو غير مذنب عند قراءتنا هذا الجزء من الحوار :

7:تتكلموا عللى واش ؟هذا قدامك حداش لبنادم متفقين .....هذا مكان و هذه لارجعة فيها.

10إلى8:سؤال بسيط صدّقت حكاية الطفل ؟

8:ممكن.

10:كفاش هذا ممكن.

8:ما علباليش إذا صدقت وإلا لا ...ممكن لا.

7:أنت عمدت على "غير مذنب"بلاما تفكر .

8 :حداش كانو مع مذنب .....بان لي ماشي ساهل نرفع يدي باش نرسل هذا الطّفل للموت بلا حتى كلمة .و شكون لي قال كانت سهلة .

7:وشكون لي قالك سهلة.....[1]

8:حتى واحد .....

7:أصلا معناه أنا تسرعت فالتصويت ؟بالنسبة لي الطّفل مذنب تقدر تتكلم مائة عام منغيرش رأي.

8: ماشي قصدي باه نغيرلك رايك .ماذابي بكل بساطة نتكلمو على حياة إنسان بان لي هذي مسألة مانقدروش نفصلو فيها في خمس دقايق نتصور نغلطو؟[2]

[1] –أحمد حومي ،مسرحياتي ،الجزء 2،دار االأديب للنشر، الجزائر، ص13.

[2] – مرجع نفسه، ص14

يبدو لنا جليا أن الصراع في هذا الحوار خارجي مما يدور من جدال بين المحلّفين حيث يتفق الأغلبية على أن الشاب المدعى عليه مذنب ما عدا الرقم ثمانية الذي يخالفهم الرأي ويرى العكس ويبدأ في إدخال بذور الشك في قلوب غيره من المحلفين ، كذلك يفضح نواياهم ويظهر ذلك جليا عندما بدأ المحلق رقم ثمانية بالتدقيق في شهادة الشيخ العجوز والمرأة البالغة من العمر خمس وأربعون سنة .

8:خلينا نشوفوها بالتدقيق الشيخ قال غير طاحت الجثة على لرض في الطابق الفوقاني سمع بنادم يجري للباب،سمع الباب يتفتح و بنادم يترل الدروج ،سرع قد ما قدر حتى لباب دارو وحلف مادارش كثر من15 ثانية .

12:بلاك دار كثر.

7:وبلاك يلبسوك تاج الملك ...تحسو السوسة ومغرسها (ل8)

6: ماشي زعم نحبس هاذ التفيهيم.

7 : (ساخرا)راك خالص باه تسمع كل ما يتقال فهادالمضرب نت ماشي خير مني؟[1]

10: (ل8)ها هما جابولك التصميم واش درييه؟

8: (للرئيس) يمكن تمدهولي ؟(يتناول التصميم ....يعرضه على الطاولة ليتمكن الجميع من رؤيته .يقف بعضهم ويقترب من الطاولة) ها هي دار الجريمة .دار الشيخ بحالها (مشيرإلى فوق) السكة نتاع الميترو تفوت فوق القنطرة .هنا دار القعاد .....بيت أخرى ...الحمام ....المطبخ ....وهنا الدّهليز وباب الدخلة ....هنا الدروج الشيخ كان راقد فهد البيت ....على ما قال ناض ....خرج للدهليز وراح لباب الدخلة ،حلورقب فالوقت اللي الطفل كان هاود يجري فالدرج متافقين؟

[1] – المرجع السابق، ص53.

3:سمعت هاد الحكاية تساطعش مرة ؟

8:خمسطاش ثانية بعد ما سمع الجثة طاحت .

11:هو هكذا؟

8:ناموسيتو حدا الطاقة كاين ثلات ميط ونص حتى لباب الدار ....الدّهليز تلطاشن ميط ونص معناه كان لازمو يخرج مالسرير يمشي تات ميط ونص ويحل باب الدار ...هاد الشئ غير فخمسطاش ثانية في ميزكم هاد الشئ ممكن ؟

10:ممكن ونص ؟

11:مكانش قادر يزرب ....إذا نسيتو ياك عاونوه باه قعد على الكرسي نتاع الشهود.

3:ماشي جندي كان فستعراض ؟

9:مشية طويلة لواحد بحالو وتكسرت رجلو العام اللي فات ؟[1]

3:إلى 8 واش راك الدّير؟

8:حاب نعرف شعال خذات من وقت ؟[2]

يمكن لقائ نص دراما "جاو حلفين "أن يلحظ في هذاالحوار أن الصرع يسهم في رسم أبعاد الشخصيات و تحديد وظائفها داخل المسرحية ،كما أنه يصعد الحدث الدرامي و يصل به إلى الذروة ما يعمل على ربط أجزاء العمل المسرحي

المكان: يمثل المكان عنصرا هاما في بناء النص الدرامي حيث على أساسه تقوم حبكة الأحداث ، و يكون المؤلف مجبرا على خلق الأحداث وفقا لرمزية المكان ، وداخله و عليه أن يتقيد

[1] – أحمد حومي ،مسرحياتي،مرجع سابق ،ص54.

[2] –ينظر المرجع نفسه، ص53،54

بوحدة المكان الذي يكون مجبرا على رواية أحداث المسرحية داخلها مثلا في مسرحية "جاو حالفين " نجد الكاتب يأخذنا إلى قاعة في المجلس الجنائي في إحدى مدن شرق الولايات المتّحدة الأمريكية ، حيث وصفها على أنها عارية ذات مظهر غير لطيف مجهزة بطاولة محاضرات طويلة حولها إثنا عشر كرسي ، الجدران عارية ،في أعلى الجدار الخلفي نوافذ ، على جدار اليمين ساعة حائطية ، في أعلى جدار اليسار مكبر صوت ،باب إلى اليسار يقرأ عليها إذا فتحت قاعة هيئة المحلّفين ....

عندما تدرس هذا الوصف لمكان الدراما يتضح لك جليا أن الكاتب يأخذنا إلى المحكمة أو ما قد نطلق عليها اسم دار العدالة بالمفهوم الحالي وبالضبط إلى قاعة المحلّفين ،حيث أن البعد الاجتماعي لهذا المكان يعبر عن العدالة والصرامة في اتخاذ القرارات ، وبسط ميزان العدالة بين أفراد المجتمع أما عن الجدار العارية ترمز إلى هيبة دار العدالة ، كذلك من جهة أخرى نلاحظ أن الديكور في القاعة مثل الكراسي لأثني عشر تحدد لنا الشخصيات الدرامية التي تؤدي الفعل .

الزمان: إن تطور الأحداث يكون دائما مرتبطا بالزمن و ما هو ملاحظ في مسرحية "جاو حالفين" أن جريمة القتل تمت على الساعة الثانية عشر ليلا ' وهي فترة التي يكون فيها الظلام دامس ، ومن رمزيات الظلمة بعث الخوف في النفوس ، ولون السواد يدل على القوة التي قد لا تجابه ، أما بالنسبة إلى الساعة الثانية عشر فهو الزمن الذي يكون فيه الناس في نوم عميق و يتسنى للمدعى عليه القيام بجريمته دون أن يلحظه أحد و لا أن يترك أثرا في مسرح الجريمة .

دون أن ننسى أنّ الحيز الزماني للمسرحية "جاو حالفين" يبين لنا تتابع الأحداث حيث أننا نجد الشاب ارتكب الجريمة على الساعة الثانية عشر ليلا ثم دهب ليعود على الساعة الثالثة صباحا لتبليغ الشرطة عن جريمة القتل و ذلك لإبعاد الشكوك عنه.

اللّغة:هي الصورة التي تتشكل بواسطتها فنون الأدب جميعا ،باعتبارها اللغة هي مستودع عواطفنا ،وأفكارنا و إنّما اللّغة في الأدب المسرحي أو لغة المسرح على ألسنة الممثلين تكمن في

أساسها الأدبي عند محور النص مؤلفا ،فالذي يكتبه (مكتوبا ،ومقروءا أو منطوقا)مؤلف ما في أدب أي لغة إنسانية تلتزم بالابتعاد عن استعمال اللّهجات و العبارات السائدة ، والتعابير الفجة الركيكة [1]

أستعمل الكاتب في مسرحية "جاو حالفين" لغة عامية قريبة من الفصحى ،بجمل قصيرة في الحوارات ،تحمل إيقاعات في بعض الأحيان ،كانت لغة نثرية لا شعرية .

الخطاب في المسرحية لا يسير على وتيرة واحدة بل تتخلّله انفعالات حادة بين الشخصيات.

النهاية: يعرفها أرسطو بأنها تعاقب الأحداث بالحتمية شيئا آخر ولا يعقبها بالضرورة نشئ ،ويعرفها مجدي وهبة أنها الجزء الأخير من أي عمل أدبي ينتهي فيه الفعل إلى نتيجة للصراع الدرامي بين الوحدات المتعارضة ،أما إبراهيم حمادة فيحددها بأنها نهاية سقوط الفعل بعد وصوله ذروة التأزم ، فهي محصلة الأفعال المتوترة ،وعلى هذا فهي وقوع الفاجعة في المأساة والنهاية السعيدة في الملهاة ، وهي الجزء الأخير الذي تظهر فيه الأشياء التي كانت مجهولة تتضح وتحل القضايا التي كانت معقدة ، فهي مرحلة حتمية تتوج بتنامي الفعل و تطور الصراع الدرامي حتى وصوله نهايته.[2]

كانت النهاية في دراما "جاو حالفين" بعدول المحلفين عن رأيهم حيث قام المحلف رقم ثمانية بإقناعهم بالتشكيك في مصداقية الشهود وعدم ثبوت الادلة على المتهم ،وفضلها أنها تطرح قضية كونية هي مكانة المؤسسة القضائية و قدرتها على العدل بين الناس ،و الحال أنها تصيب لكنها تخطئ أيضا كما جاء في هذه المسرحية ،والمسرحية تدعو إلى التأمل الفلسفي حول مؤسسة تقع في صميم الوضع الإنساني.

[1] –بنيوب محمد،العناصر المسرحية الأدبية و الفنية من النص المسرحي ،مقال ،ص158.

[2] –جبار نورة ،أليات الصراع الدرامي في النص المسرحي ،شهادة ماجستير ،كلية الآداب واللغات ،جامعة وهران ، 2016، ص188

المبحث الثاني: مرجعيات الكتابة الدرامية من خلال أعمال أحمد حمومي

ممالا شكّ فيه أنه عند التحدث عن الكتابة الدرامية في الجزائر لابد أن نقضي ظاهرة لازمت المسرح الجزائري منذ بادياته الأولى ألا وهي الترجمة و الاقتباس ،هذه الظواهر تعمل على التثاقف في الميادين العلمية ، والأدبية و هما بمثابة تلاقح الثقافات و تواصلها في إطارات الإرث الإنساني الأدبي و العلمي الشامل ، ويلجأ إليها الأدباء والمثقفون ، والفنانون في محاولة منهم إثراء تجاربهم و البحث عن فضاءات جديدة للتفتح على الثقافات و الفنون الأخرى من جهة و التخلص من حالات الركود ، وبالتالي يصبح الاقتباس والترجمة هدف مزدوج الإثراء ،والتفتح [1]وفي هدا الإطار قام الكتاب المسرحيون الجزائريون بالاقتباس و الترجمة من مختلف المسارح العالمية ،ومن بين هؤلاء القامات نجد الكاتب أحمد حمومي .

اعتمد الرجل في كتاباته على الترجمة ،ومن المعلوم أن الترجمة المسرحية تختلف عن غيرها من الترجمات ،هي تعتبر عملية صعبة و معقدة في نظر الكثير من المنظّرين والمترجمين ،وذلك لجمعها بين عالم النّص وعلام العرض ،فالترجمة هنا لا تقتصر على نقل أفكار نص من لغة إلى لغة ثانية بل تتعداها إلى لغة ثالثة،وهي العرض على حد قول "جون مشال ديبارت"تعد الخشبة الثالثة التي تقع بين لغة الإنطاق و اللغة الهدف فالنص المسرحي يبنى أساسا من مادة اسمها العرض،وهذا في حال الترجمة في المسرح الجزائري ،فمعظم التي ترجمت في الجزائر كان الهدف منها العرض على خشابات المسارح لم تترجم لتطبع و توضع على رفوف المكتبات وإنّما لتقدم أمام الجمهور في قاعة أو خارجها ،والأمر يتعلق هنا بالنّص المسرحي الغربي ونقله إلى العربية الفصحى أو العامية أو إلى الأمازيغية.[2]

المعروف أنّ الترجمة بصفة عامة والترجمة المسرحية خاصة هي وسيلة من وسائل التثاقف والانفتاح على الآخر كما تعد حلقة وصل بين مختلف الشعوب و الأمم،والترجمة في الجزائر تخدم

[1] –بليصق عبد النور ،عرقاب بلخير ،مسرح عبد القادر علولة التجريبي وتأثره ببرخت،حوليات الآداب ، ع8،كلية الآداب واللغات ،جامعة المسيلة،2017،ص170

[2] –لقرون أمينة العانس ،دين الهاني أحمد،الترجمة في المسرح الجزائري ،مجلةالنص، ع2، 2022،ص125

غايتين أساسيتين الأولى تتمثل في الإصلاح على ثقافة وأدب الشعوب الغربية وهي تدخل في إطار الترجمة الأدبية هي الأخرى قابلة للعرض أما الغاية الثانية وهي الأكثر انتشارا في المسرح الجزائري ،والتي اختلف المختصين و المنظرين على تصنيفها فكثرت تعريفاتها وتسمياتها ففي المجال الترجمي يطلق عليها مصطلح"الترجمة الحرة" أو"الترجمة بتصرف" ويطلق عليها بعض المسرحيين"التعريب" وهذا النوع من الترجمة يلجأ إليها غالبا المسرحيين وذلك من أجل إيصال رسالة لمجتمع معين يختلف على المجتمع الذي كتبت من أجله المسرحية [1]

من بين الكتاب الجزائريين المسرحيين المعاصرين نجد الأديب المؤدب أحمد حومي ،الذي اعتمد في كتاباته على الترجمة بتصرف والتي أطلق عليها بعض الباحثين والمنظرين اسم الجزأرة.

قام حومي بترجمة مسرحية "توباز" لمارسيل بانيول في سنة 1928 تحت عنوان Topaze.

غير الكاتب عنوان المسرحية إلى "عيش تشوف"وكان موضوعها يتحدث عن زمان المعلّم رجل في منتها الحكمة والنّقاء الأخلاقي لا يؤمن إلاّ بالصدق في التعامل مع الآخرين،غير أنّه سرعان ما سيكتشف أن ذلك ليس صحيحا ،وأن الشّر موجود في هذا العالم ،بل يحكمه وتحديدا من خلال لعبتي المال والسلطة ،لكنه قبل اكتشافه هذا يتعين عليه أن يمر ببعض التجارب الشخصية التي تؤدي الأولى إلى طرده من العمل المدرسة بسبب المدير الّذي كان زمان مغرما بابنته ،كان المدير يحث زمان على الغش لكن الثاني لم يفعل ما تسبب في طرده من عمله.

اضطر زمان إلى البحث عن عمل آخر عند والدة أحد تلاميذه التي كانت تبحث عن شخص بمواصفات زمان أملة منه أن يساعدها في أعمال غير شرعية تمارسها في المجلس البلدي الذي يعمل فيه لها مستشارا و تريد هي أن تحقق أكبر قدر من الربح مستفيدة من وضعية زمان ،ستعمل على دمج زمان في أعملها الغير مشروعة بسبب حاجة هذا الأخير إلى العمل ،وبعد ما يحصل له من

[1] --لقرون أمينة العانس ،دين الهاني أحمد، الترجمة في المسرح الجزائري ،مرجع سابق ،نفس الصفحة.

أحداث التي يعيش فيها صراعا حادا يندمج زمان في اللعبة وقد بات يؤمن في نهاية المطاف أن المال كل شيء في هذا العالم .

يظهر التغيير الذي جاء به الكاتب في ترجمته لهذه المسرحية واضحا في المشهد الخامس من الفصل الثالث حيث جاء التصرف واضحا في لقطة تجمهر الناس تحت نافذة مؤسسة توباز ذلك أنّ سبب تجمهرهم كان أن ثملت سكرتيرة السيد توباز فوقفت عند النافذة المطلة على الشارع وأظهرت نهديها ،غير الكاتب هذا السبب و عوضه بقطة صغيرة كانت على وشك الوقوع من الأعلى فخاف عليها النّاس من الموت وتجمهروا.

يظهر لنا ذلك جليا في الحوار التالي :

الشرطي :صباح الخير ...سيدتي ...صباح الخير سيدي ...اسمحولي

زمان:راني واجد ،مكان لاه تطلب السماح وتعب روحك...

الشرطي : ما تعبتش روحي ...والوا...أنا قاع منعياش

السيدة:احتاجيت شيء حاجة !

زمان:باينة علاه راه هنا ...المحكمة و ما أدراك ما المحكمة [1]!

الشرطي :المحكمة !بعيد الشّر ....يرحم والديك واش أداني حتى لتم ....أنا متزوج وعندي صغار ....سيد زمان من فضلك .

زمان:تعرفني !

الشرطي : شكون ما يعرفش سيد زمان وواش دار سيد زمان.

[1] -أحمد حومي ،مسرحياتي ،ج2،دار الأديب للنشر ،الجزائر،203

زمان:قلت لك النهاية.

الشرطي :وعلاه يرحم باباك تحوس لي على النهاية؟

السيدة و....علاش طلعت ؟

الشرطي :آه ،إيه علاش طلعت ...في الطاقة اللّي في القنت قاع الهيه ،كانية قطة صغيرة ....الناس خايفينها لا تطيح –أنا خطيني كان جات علي تطيح على رأسها ....حبيت نقولكم تدخلوها المسكينة ...إذا بغيتو ....اسمحولي ما كنتش حاب نزعجكم ....النّاس تلمت ...اسمحولي ...أنا مولا وليدات ...اسمحولي (ينصرف).[1]

ما نلحظه هنا أن الكاتب قام بترجمة المسرحية بلغة وسطية لا هي فصيحة ولا هي عامية خالصة ،لأن الترجمة إلى العامية قد تفشل التذوق في اللّغة ،لغة الحوار المسرحي عند الترجمة من لغة إلى أخرى يجب أن يتوخى فيها الكاتب المترجم السلاسة والامتناع والانسيابية .

هذا ما توفرت عليه مسرحية عيش تشوف للكاتب حمومي يظهر ذلك من الحوارات بين الشخوص في المسرحية :

زمان :السلام عليكم

المستشار :وعليكم السلام

السيدة:نقدم لك السيد زمان ،معلم ولدي ...السيد زمان نقدملك السيد المستشار

زمان:متشرفين أشد الشرف

المستشار :الشرف لي سيد زمان .

[1] – أحمد حمومي ،مسرحياتي،ج2، ص204

السيدة: (لزمان) السيد المستشار ....نغي تقترح عليك حاجة .

زمان:عنده شئ أولاد ضعاف في القراية ...راني هنا ...

المستشار :لا من هاد الناحية .....ما كانش مشاكل قول لي السيد زمان ....تخلص في الوظيفة نتاعك؟

زمان :شحال كنت نخلص ....5000 و مع الدروس الخاصة نوصل 7000 وإلاّ8000

المستشار :أنت قيمة قد الجبل وهذا ما....

زمان :قالوها شانو عالي وجيبو خالي ....ودرك راني قيمة غير مستعملة .

السيدة:السيد المستشار قادر يستعمل هاد القيمة .

زمان:باينة عليه يعرف يقيم الناس .

المستشار :انا من الشوفة الأولى نعرف صاحبي ...و مازال ماغلطش .

السيدة:تسلع سلعة ذات معنى .[1]

المستشار : على كل حال قليل وين نغلط....أنت قيمة صافية لويز ....مادابي نستفاذ من تجربتك.[2]

القائ لهذا الحوار يلحظ أنه متلرجم بطريقة جميلة و اللغة فيه تعبر عن أفعال الشخصيات في المسرحية و تراعي البيئة من حيث ثقافتها و مستواها الإجتماعي و الفكري وذلك من ضمن القواعد التي تستند عليها الترجمة الدرامية .

[1] – أحمد حومي ،مسرحياتي،ج2، مرجع سابق ،ص177

[2] –أحمد حومي ،مسرحياتي ،دار الأديب ،ص117

ما ميز ترجمات الأستاذ حومي للنصوص الدرامية الغربية أنه عمد إلى تحويلها إلى خطاب مسرحي محمل بحوارات من تصرفه الحر واعتماد عملية الجزأرة في كتاباته مبرزا بدلك الموضوعات التي تناولتها هذه الأعمال أو المسرحيات من موضوعات تعالج مختلف السلوكيات الاجتماعية من فساد أخلاقي و عنصرية ،واستعمال المنصب بطرق ملتوية كما هو الحال في مسرحي "عيش تشوف"،ومسرحية "جاو حالفين" كتبها رجينال روز سنة 1953 ،التي ترجمها الكاتب عن المسرحي ألبار اوبي ولم يحذف منها إلاّ ما يشير إلى الولايات المتحدة الأمريكية،كان حومي مخلصا في ترجمتها إلى النص الأصلي .

اعتمد احمد حومي في كتاباته الدرامية أيضا على الاقتباس الذي يعتبر عملية إبداعية صرفة، حيث تتطلب معرفة معمقة للنص المراد اقتباسه[1]

إذن الاقتباس عملية نقل وتحويل أثر أدبي من نوع آخر ،من رواية إلى مسرحية مثلا ،(الاقتباس أو المسرحة)،يستند الاقتباس إلى المحتويات السردية (القصة أو الحكاية) المثبتة والمنقولة بأمانة نوعا ما ،مع فوارق شاسعة أحيانا ،في حين أن البنية الاستدلالية عرفت تحولا جذريا لاسيما من جراء الانتقال إلى شكل مشهدي معلن مختلف كليا ،هكذا يتم اقتباس رواية للمسرح أو للشاشة و ومن خلال عملية التحول السميائية هذه تنتقل الرواية إلى حوارات غالبا مختلفة عن الأصل، وخصوصا في الأفعال المسرحية ،وتتوسع جميع أدوات العرض المسرحي و عناصره (حركات وصور، وموسيقى.....إلخ)[2] وفي تعريف أخر الاقتباس هو العمل الدراماتوجي انطلاقا من النص المخصص لتنفيذ عملية الإخراج[3]

[1] –ربعي أحمد،الكتابة الدرامية الجزائرية بين النظرية والتطبيق ،شهادة ماجستير،كلية الآداب واللغات و الفنون ،جامعة وهران،2011،ص95

[2] –ميشال خطّال، معجم المسرحي ،مكتبة الفكرالجديد،ط1،بيروت،ص69

[3] –المرجع نفسه،ص70

الاقتباس على نقيض الترجمة ،يتمتع بحرية كبيرة فهو لا يخشى تغيير معنى العمل الأدبي الأصلي ،أو تقويله عكس ما يعني في الأصل وأن نقتبس نصا يعني أن تعيد بشكل كامل كتابة النّص الذّي يعتبر معطى بسيطا.

إن كل التغيرات النصية التي يمكن تخيلها مسموحة :تقطيع ،وإعادة تنظيم الرواية ،وتلصيق الأساليب ،وإنقاص عدد الشخصيات أو الأماكن وتركيز درامي على بعض اللحظات النابضة والقوية وإضافات ونصوص خارجية وتوليف وإلصاق عناصر غريبة وتعديل النهاية ،وتعديل الحكاية تبعا لرؤية الإخراج ،إن الاقتباس على نقيض الترجمة يتمتع بحرية كبيرة فهو لا يخشى تغيير معنى العمل الأدبي الأصلي ،أو تقويله عكس ما يعني في الأصل أن تقتبس نصا يعني أن تعيد بشكل كامل كتابة النّص الذي يعتبر معطى بسيطا.[1]

قام أحمد حومي باقتباس مسرحية "كأس الذهب "التي هي في الأصل مسرحية العنب المر للكاتب البرازيلي Figuerido Gyilherme والتي كتبها حول حياة أيسوب العبد اليوناني الذّي حرر نفسه بذكائه ،والذّي فضّل الموت حرا على أن يعيش عبدا مدى الحياة،طبق الكاتب قواعد الاقتباس على المسرحية وقام بتغيير الفصل الثالث كلّية وكتبه حسبما كانت تعيشه الجزائر من حلم بالديمقراطية بعد أكتوبر 1988،إنجز ت هذه الدراما بالمسرح الجهوي لوهران 1992[2] ،وقد جاء ذلك واضحا في الفصل الثالث من المسرحية :

الفيلسوف:(لممثل المدينة و في ذات الوقت للشعب)هذه المسألة مالزامش تدوخكم ....راهو في الطريق (يظهر أيسوب)هاهوجا....سرحولو الطريق ....أرواح أنت !أطلع هنا !

أصوات:هذا كمارة جرانة يفسر شيء حاجة !!!

داير كقند الذي جاها الحمان،هذا يفهم شئ حاجة ؟

[1] – مشال خطّال ، معجم المسرح،مرجع سابق الصفحة نفسها

[2] –ينظر ،أحمد حومي ،مسرحياتي ،ص226

خلّوه يتكلّم ....خلّوه يولد وقمطوه.

سكتونا خلّوه يخرجها ومن بعد أفتلوها ،وإلّا بركشوها .

أيسوب:(وقدصعد المنصة) ما تكونوش غافلين....تحكمو على القلة وتنساو وإلّا ما تحوسوش على واش فيها الدّاخل

أصوات:هيا تكلّم

سرحنا و نشوفو واش في القلّة

أيسوب:تبتو روحكم-أصبرو...المسألة التي شاغلة بالكم حلّها بسيط .

صوت:واش راك تستنى باش تنطلق .

أيسوب:المشكلة تماك بالضبط....في الإنطلاق ....قبل ما نتكلمو في المسألة اللّي تهم المدينة لابد تشوفو مسألة تهمني أنا شخصيا [1]

أصوات :إجتماعنا اليوم ماشي لدراسة المشاكل الشخصية

عبد يطرح قضيته في جلسة الأحرار !

أيسوي:مدام العبد عنده اللّي يستناو فيه الأحرار....المهم المسألة بسيطة .

راك غير بسيطة وساهلة ومازانا ها !

ممثل المدينة :الشعب بدا يقلق أيسوب تكلم .

أيسوب:هو العبد لما يكون في موقف كما هذا يحير يتكلّم وإلّا !!

[1]-المرجع السابق، ص128

صوت:اللّي يقف وينراك غير باش يتكلّم.

أيسوب:إذا هو تكلّم وغلط يأخذ سوطة عمرو ماكلاها ....ما عندوش الحق يغلط.

صوت:و اللّي ما يعرفش يعوم واش اداه للبحر !حتى يجبر روحو في البعر .

أيسوب :وإذا ما نغلطش سيدو بالغيرة يغضب و يعطيه المخبط (وبسرعة شديدة)ما عدا إذا كان حر.....هو يختار و يأخذ المسؤولية بكل حرية لو كان كنت حر لو كان الجواب خلاص وصلكم وتفرقت الجماعة .

أصوات :فيلسوف أعطيه حريته !

أطلق سراحه فيلسوف خليه يسرحنا !

واحد بحاله ما يليقش عبد ....واش فيه ما يكون عبد هذا [1]!

الفيلسوف :العبد نتاعي و أنا مولاه ...

ممثل المدينة :مصلحة المدينة فوق المصلحة الشخصية .

أصوات :مصلحة المدينة راها فوق لسانه، وأنت راك عافس عليه.[2]

ألى آخر الحوار ،كان واضحا التغيير في المسرحية حيث كان التغيير فيها من خلق المؤلفالتغيير من ذات أفكاره حولها إلى دراما مترابطة جميلة.

بالنسبة لمسرحية "يقمر ويبان" كتبها المؤلف استلهاما من التاريخ والقصص الشعبي حيث أنّه كتبها عن روايتن من صديقيه،لا يعرف أحدهما الآخر ،الحكاية الأولى مفادها أن ابن خال صديقه الأول زاره أثناء حرب التحرير ،في ليلة مظلمة ،كانت زوجه ترافقه وهي حاملة صغيرهما،سأله

[1] – أحمد حومي ،مسرحياتي،ج2،دار الأدبي،الجزائر ،ص129

[2] –ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها

مندهشا:"ماذا جرى ؟فأخبره أنه شارك في العملية الأخيرة ،مات رفاقه وأصيب هو بجروح عالجها بعض الأطباء .وطلبت منه الجبهة أن يختفي لفترة ،وأنه في حاجة إلى بطاقة تعريف جديدة باسم مستعار ،ذهب الصديق عند أحد الحركة من معارفه وأخبره بالقضية ، وطلب منه بطاقة بعد بضعة أيام أحضرها له الرجل وانصرف ،فخرج المجاهد من تلك المنطقة الساخنة ،أما الحكاية الثانية فهي كما يقول الكاتب أنه بعد بضعة أيام روى له صديقه الثاني أنه تمت في منطقتهم وهو صغير العملية التالية :أحرق المجاهدون ضيعة كلون كان طاغية على العرب فساق فيلق من الجيش الفرنسي ،في الصبيحة الموالية ،كل الرجال العاملين في ضيع تلك المنطقة ،وزجوا بهم في مدرسة ،في انتظار نقلهم إلى المدينة من أجل المحاكمة ،جاءهم ليلا ضابط فرنسي على متن شاحنة ،أمر الحراس أن يركبوا كل الموقوفين ،و ذهب بهم هذا الضابط بعيدا عن تلك المنطقة وأطلق سراحهم .[1]

مزج الكاتب بين الروايتين و كتب مسرحيته لكنّه عوض الحركي بالشرطي بإعتبار أن الحركي في المخيال الشعبي لا يمكن أن يصدر عنه أعمال الخير ،وقد أنجزت المسرحية في المسرح الجهوي بسوق أهراس سنه 2013. فكانت هذه المسرحية إذا من خلق الكاتب ليست اقتباسا ولا ترجمة بل استلهام من القصص الشعبي ،واجتهاد خاص بقدرات الكاتب الفكرية والأدبية ونسيج من خياله، أيضا مزج معها شيئا من التاريخ مكونا منها دراما أصيلة تعبر عن مسرح جزائري محض.

كذلك مسرحية "الحسناء والشجعان السبعة من تأليف الأستاذ حمومي وإخراج الحبيب مجاهري و من تمثيل أعضاء من جمعية الرجال قصيري القامة في سيدي بلعباس، كان ذلك في إطار عاصمة الثقافة العربية 2007 .[2]

قصة بلانشنيج بنت ملك يتيمة تعيش في دفء عائلي، لكن الملك يعزم على الزواج ثانية فتتغير الأحوال بالنسبة إلى الأميرة ،ذلك أن زوجة أبيها تلقت هدية و هي مرآة عجيبة تخبرها أنها

[1] –أحمد حمومي ،مسرحياتي ،دار الأديب للنشر ،الجزائر ،ص223

[2] –المرجع نفسه، ص224

أجمل النساء في البلاد ،فلما كبرت الأميرة الصغيرة غيرت المرآة جوابها لأن جمال الأميرة فاق جمال زوجة أبيها التي تقرر التخلص منها وهكذا تتطور أحداث هذه الدراما ويتأزم الصراع عبر الزمان المحدد وفي المكان التي جرت فيه الأحداث .

مسرحية الدّرس لاوجين يونسكو و هي ترجم صادقة للنص الأصلي من طرف الأستاذ حمومي ،أنجزها المسرح الوطني في سنة 2000 ،من إخراج أحمد خوذي.[1]

[1] – أحمد حمومي ،مسرحياتي ،ج،مرجع سابق، ص225

المبحث الثالث: دراسة نقدية لمسرحية "يقمر ويبان" تأليف أحمد حمومي:

مسرحية "يقمر ويبان"من تأليف الكاتب الجزائري أحمد حمومي ،هو أستاذ جامعي بقسم الفنون كتب هذه المسرحية سنة 2013 ،وأنجزت هذه المسرحية من طرف مسرح سوق أهراس [1]،هي دراما كلاسيكية قسمها الكاتب إلى فصول والفصول إلى مشاهد،كتبها متأثرا بالقصص الشعبي ومستلهما التاريخ .

تدور أحداث المسرحية حول حادثتين الأولى مفادها أن شخصية جزائرية اشتغلت في الأمن الفرنسي ،ساعدت أحد المجاهدين في تزوير أوراقه الثبوتية فتمكن من النّجاة من مطاردة الجيش الفرنسي ،والثانية تعود إلى أحد قدماء المجاهدين الذّي مكنه أحد الضباط الفرنسيين من الفرار ، وبالتالي مواصلة نضاله واكتشاف نعمة الاستقلال وطعم الحرية ،وفي ضوء ذلك جاءت وقائع العمل الفني (البوليس)أي الشرطي الذّي اشتغل في الأمن الفرنسي ويلقى عليه القبض المجاهدين ويحيلونه إلى المحكمة الثورية المتكونة من رئيس المحكمة سي محي الدّين ، ومعاونيه بلعيد و السي المختار ، يقرر السي محي الدين محاكمة البوليس محاكمة عادلة فيستدعي الشهود ،وبعد الإسماع لشهاداتهم التي تتحدث عن أمور شخصية لا تعني المتهم بصفة مباشرة ،وهنا يصبح الشك لصالح المتهم هذا ما يفهم من الشّهادة التي أدلو بها،ويظهر أيضا السي مقران الذي ساعده الضابط الفرنسي والبوليس على الهرب من يد العدو ليشهد لصالح البوليس مقرا بالعرفان بالجميل لما فعلوه من اجله ،ليقر في الأخير رئيس المحكة السي محي الدّين ببراءة البوليس .

تميزت مسرحية "يقمر ويبان" بتوظيف التاريخ ،وعادة ما يشتد الصراع في هذا النّوع من الدراما بين القوميات أو بين الشعوب المضطهدة و المحتلين الأجانب .

فكلّ الشعوب تبحث عن جذورها وانتماءاتها و تسعى إلى إثارة الروح القومية في النّفوس وبعث الشعور القومي الكامن في كل مواطن.

[1]-أحمد حمومي ،مسرحياتي ،ج2،دار الأديب،الجزائر،ص224.

يرى لايوس أيجري أن هناك عدد من المصادر توحي للمؤلف بالأفكار الأساسية لمسرحيته وتساعده على تولد الصراع الدرامي.[1]

نجد أن الكاتب أخذ فكرة مسرحيته من الحياة مباشرة ،وأدخل عليها الخيال حيث حقق فيها كل ما يريد تصويره من أفعال من نسج خياله ،هي فكرة صادقة حملت الصراع الدرامي في طياتها ،حيث كان الصراع واضحا خارجيا ،صراعا وجوديا بين الخير والشر تمثله محكمة ثورية برئاسة السي محي الدين الذي يمثل رئيس المحكمة ويساعده المختار وبلعيد (مجاهدين)،أما الشهود فنجد إمرأة في الثلاثينيات من عمرها وقدور الزلاط ،إضافة إلى السي مقران .هذه الصورة تشكل منذ البداية صارعا وتثير تساؤلات حول قيمة الحوار لمعرفة الحقيقة حول خيانة البوليس ويظهر ذلك جليا في الوار التالي من المشهد الأول من الفصل الأول :

السي حمي الدين :أنا تكلمت على محاكمة عادلة ،أنا هادي نضمنهالك .

البوليس : لازم تعطوني حق الدفاع على النفس على روحي و إلاّالعدل وين.

بلعيد أنا راي نعدموه في الحين.

المختار :أنا معاك قالك لا تامن برد الشتا حتى يفت....و لا تامن عدوك حتى يموت [2]!

البوليس:واش قالو على اللّي يتقلق و يحكم على الناس بلاما يتحقق؟

السي محي الدّين:ما تتقلقوش ....وما تستبقوش الأحداث أنا قلت وأنتما إستمعو كما يسمع صاحبنا.

جاء الحوار في هذا المشهد التالي في شكل واضح الأهداف يتحدث عن عقاب الخيانة ،فيه شيء من السخرية والتهكم و الاستهزاء بالبوليس .

[1] –صالح بوشعور،الكتابة المسرحية في الجزائر بين الدرامية والملحمية،كلية الآداب والفنون،جامعة وهران،2018،ص88

[2] –أحمد حومي ،مسرحية يقمر ويبان،2013،ص5

السي محي الدين:نعطيك الكلمة لكن تجاوب على الأسئلة برك.

بلعيد:وبلاك تقول تستعمل الحيلة ...بلا حكم راسك يجي في حبيلة !

المختار :اللّي قراه الذيب حافظو السلوقي .

البوليس:السلوقي إذا جاح يولي نباح كما يقول السي المختار

أنا نجاوب .....ونجاوب على كل سؤال لكن مدابيا يكونو يديا مسرحين .[1]

استعان الكاتب الكاتب في الحوار ببعض الأمثال الشعبية و ذلك لمنحه بعض المتعة ،كما نلاحظ أنّ الحوار هنا إتخذ صفة المجادلة يظهر منه أن المختار وبلعيد يتخذان صفة الهجوم ،أما البوليس يتخذ موقع الدفاع محاولا لتبرئة نفسه .

أبإعتبار أن الحوار وسيلة أداء وتواصل بين الشخصيات في المسرحية ،عن طريقه يقوم الكاتب بالكشف عن مواقفها و توازنها ما يدفع الشخصيات للتصارع فيما بينها لتوضيح الأفكار والمواقف و هذا ما برع فيه أحمد حمومي بتوظيف العبارات المكثفة و الكلمات المشحونة مثل هذا الحوار :

السي محي الدين :شحال فدك تستشهد بالقرآن !كره الأوطان من نقص الإيمان يا وحد الجبان !(إلى المختار) روح تسقسي مول المحل إلا السيدة جات ،اللّي قالو عليها غادية تشهد (يروح المختار).

بلعيد:ها هي جات الّي تبرقك وتفضحك!نتمنى ما غديش تكذبها .

البوليس :إلا هي ما تكذبش ما عندي علاش نكذّبها !على كل حال نشك باللّي تعرفني .

السي محي الدّين :توصل ونعرفوا.[2]

[1] –أحمد حمومي ،مسرحية يقمر ويبان ،2013،ص8

[2] – المرجع نفسه، ص13.

عند قراءت الحوار لهذا النص الدرامي يصبح المتلقي مدركا للفكرة المسرحية التي يريد الكاتب إيصالها ما يجعله متشوقا لقراءته الحوارات المقبلة ،هنا وظف الكاتب عنصر الإثارة الذي جعل الحوار أكثر موضوعية التزم فيه الكاتب برسم حدود كل شخصية على حدا بحيث لا تنطق الشخصيات إلا بما يناسب و يتلاءم مع أدوارها .

بالنسبة للشخصيات :

البوليس :هي الشخصية الرئيسية في دراما يقمر ويبان تدور حولها أحداث القصة،تظهر شخصية البوليس في المسرحية رزينة ،وصامدة غير قلقة ،هادئة على الرغم من أن الشخصية متهمة بالخيانة فال يبدو عليه القلق من قرائتنا للنص ويجيب على أسئلة المجاهدين وكله ثقة في النفس كما يظهر لنا في الحوار التالي :

السي محي الدّين:انت بعت روحك رخيس.....و شراوك بصولدي .ونرجعو لإتفاقية جونيف ...هي تضمن حق الدّفاع و المعاملة الإنسانية للعدو....أما انت ما راك غير خديم للعدو ...أنت كيفك كيف اللّي كانوا لفرانسيس يسموهم في حرب39 Les collabos.

البوليس حاشاك إلا أنا كولابو !

بلعيد:قالو حشاك الله يحشي راسك في شكارة !

المختار :فكرتني بالشكارة الله يفكرك بالشّهادة ....زعم ما شيء أنت اللي حكانا عليك المسبل ولد زيري ..ما انت اللّي جيت مع لاليجو وراسك مغطي في شكارة وبديت تنعت في بني عمك الله يعميك؟البوليس :راسي عزيز علي حتى ندخلو في شكارة...ما شي فعايلي ديك [1]!

وظف الأستاذ حمومي كلمة " البوليس " في المسرحية بدلا من كلمة الحركي التي كانت متداولة عند الجزائريين زمن الإسعمار الفرنسي و التي تعطي مدلولا واضحا وقاطعا لرمز الخيانة بالنسبة

[1] -أحمد حمومي ، مسرحية يقمر ويبان،2013،ص7

للجزائريين ،لأن الكلمة في المخيال الشعبي تبقى رمز للخيانة ولا يمكن أن تصدر منها الخير أو المنفعة ،لكن كلمة البوليس في المسرحية لم تؤدي دورها ولم تعطي الصدى المطلوب عند التمعن في قراءة المسرحية .ذلك لأن المسرحية استلهام من ثورة

التحرير وكل من كان جزائري وأنضم للعمل مع أو تحت راية الإدارة الفرنسية دون أن يكون له دافع التحرر من الاستعمار الفرنسي فهو خائن (حركي)،أما شخصيات الممثلة للمحكة المتمثلة في :

السي محي الدّين الذي يمثل رئيس المحكمة كان دوره تنفيد العدالة دون التحيز ولم يسهم في تأزم الصراع بشكل كبير لأنه رجل كبير ومتعقل لا يستبق الأحداث عكس بلعيد الشاب الذي أنهى الخدمة العسكرية وانضم إلى المجاهدين ليستفيدوا من خبرته ،الشاب الذي كله أنافة ولا يرضى الظلم لإخوانه ،كان دور بلعيد مهم في المسرحية حيث كام الجدال

بينه وبين البوليس حادا مثل قوله (وهو يفك وثاقه)بهاد الطّارفة نشنقوك !،كذلك عندما يقول له باستفزاز :إيه سيدك كان راضي عليك .[1]أما المختار هو الآخر أسهم في تنامي الصراع وتصاعده وذلك بتعاونه مع بلعيد في الجدال ضد البوليس ويظهر ذلك جليا في الحوار التالي :

بلعيد:حكينا على اللّي شاركت في تعذيبهم .

المختار:حكي لنا واش كنت تحس منين كانو إخوانك يتألمو وأنتما تعصروهم.[2]

أماّ الشهود كانت امرأة في الثلاثينات من عمرها ، وقدور الزلاط اللّذان اقتصرت شهادتهما على أمور شخصية لا تعني المتهم بصفة مباشرة ،ويعترفان بأنهما غير متأكدين من شخصية المتهم وهنا يصبح الشّك في صالح المتهم وهذا ما يفهم من تصريح الشاهدة .

المرأة:مانيش عارفة ....ما نقدرش نشهد ونا ماشي متحققة .

[1] –أحمد حومي ،مسرحية يقمر ويبان،مرجع سابق ،ص9

[2] –نفس المرجع، ص11

السي محي الدّين عندك الحق ...إسمعي يا ولية الثورة ما تنساش ولادها كل شهر يوصلك وحد المكتوب تبلعيه.

وكذلك قول الشاهد:

قويدر :ماشي قرزيه ....على حساب ما نميذز القد هداك هو و الله أعلم أنا ما نحلفش باللّي هو....ما دابنا ما نضلمو حتى حد .....[1]

هنا يظهر جليا أن الشهود غير متأكدين من المتهم ما يجعل هذا الشك في صالح المتهم هنا بدأ الصراع ينقص وتقل الأزمة فيه ألى أن نصل إلى الشاهد الثالث السي مقران والذي كان له الدّور في إنهاء الصراع وصنع النهاية بتبرأة المتهم بقوله:

السي مقران :نعل الشطان يا ولدي !جابلي ربي راك تكذّب فيا أنا نقولك رحت عندو عندو للدّار وشربت معاه تاي....وتكلّمنا على ديك الّيلة الكحلة اللّي بيضوها في وجوهنا ....وجاب لي بطاقة التعريف .[2]

على اعتبار أنّ الشخصيات في المسرحية كتلة من الصفات الجسمية والعقلية، والنفسية والاجتماعية و الخلقية التي تميز الشخص عن غيره من النّاس تميزا خاصا واضحا يرقى به عن الآخرين ليبرز دور كل شخصية في عرضها ،وهذا يجعلنا ندرك حقيقة مقومات كل مسرحية بتعددها فهي الصدر الذي يعمل نهجه الأفعال وتسير معبرة بذلك عن فكرة أو قضية ،فكل قصة درامية تنشأ من نوع من الصراع إي اصطدام أفراد، متعارضين أو عواطف متعارضة .[3]

[1] –المرجع السابق، ص17

[2] –أحمد حمومي ،مسرحية يقمر ويبان،ص25

[3] –جمعة بن أحمد، البناء الدرامي في مسرحيات عزالدين جلاوجي ،شهادة دكتوراه، كلية الآداب واللغات ،جامعة ورقلة، 2018، ص34

بناء على ذلك إن كثرة الشخصيات في المسرحية تزيد من تفاقم الصراع وتبيان فكرة المسرحية وتوضيحها أكثر ،لكننا في مسرحية يقمر ويبان نجد الكاتب قلّل من الشخصيات حيث نجد الشخصية الرئيسة التي هي البوليس وأعضاء المحكمة الثورية الثلاث و ثلاثة شهود فقط الّذين يمثلون الشخصيات الثانوية .

بالنسبة للغة الدراما اعتمد فيها الكاتب على الجزأرة التي تعتبر لغة شعبية ،تجمع بين

اللّغة العربية والعامية ،لغة متداولة في أواسط المجتمع الجزائري ومفهومة ،لكن تبقى اللّغة العربية سيدة اللّغات مفهومة لدي جميع أنحاء العلم تسمو وترتقي عن الشعبية بقواعدها المرسومة والمرصوصة ،والتي تخلق نوع من الجمالية في الكتابة الدرامية وتزيدها جاذبية تجعل القارئ يتمتع بالمسرحية ويفهمها أكثر فاللّغة الشعبة التي كتب بها الأستاذ أحمد حمومي متداولة في المجتمع الجزائري ليست مفهومة في كافة أنحاء الوطن العربي والعالم بصفة عامة .

أما المستوى الفني لهذا السرد القصصي الذي اختاره الكاتب للتعبير عن حوادث تاريخية بدا عميقا في الرؤية ، وطريقة تسلسل الأفكار .

جاء الصراع في هذه الدراما منذ البداية واضحا بين الخير والشّر على شكل خارجي أفقي ،موضوعه الخيانة المشكلة التي تدور حولها أحداث المسرحي و هي الدّافع الأساسي لنشوب الصراع بين البوليس و المجاهدين حيث يذهب بلعيد (أحد الثوريين) ويلقي القبض على البوليس قصد محاكمته كما هو الحال في هذا الحوار :

البوليس :جبتوني تحاكموني ؟ماشي قالولي الجبهة محتاجيني....

بلعيد: الحرب خدع .

السي محي الدين: شيء أسئلة نطرحهم عليك ....ومنبعد تفهم وحدك علاه راك هنا.[1]

البوليس:واللّي يطرحو عليه شئ أسئلة يكتفولو يديه؟

المختار:حتى لسانو نكتفوه لو كان جات للهدرة ....واللّي جابوه رجليه الحديد ليه.

يظهر في هذا المشهد الأول من المسرحية بداية الصراع بين الشخصيات حيث نجد البوليس مازال لم يعلم بأنه في محكمة ثورية بسبب تهمة الخيانة.

يبدأ الصراع في التصاعد والأحداث تتأزم عندما يعلم البوليس أنه في محاكمة من طرف المجاهدين بتهمة الخيانة.

البوليس :لي خونتلو شي حاجة يحاسبني .

السي محي الدّين :اديتنا شوية من كرامتنا ،شوية من العزة نتاعنا لأنك من لحمنا ودمنا شحال من المناضلين أديتوهم في هاوية قاع هاد الشي وما خونتنا والو!

المختار:الجماعة تحفر الأساس وأنت تردم...؟

بلعيد :الجماعة تبني وانت تهدم...؟[2]

الجدال بين القوتين المتصارعتين في المسرحية يطرح نوع من المتعة ونظرا لشخصية البوليس القوية يبدو جليا تكافؤ القوتين المتعارضتين في هذا الصراع ما يجعل القارئ لهذه الدراما يبحث عن الأحداث المستقبلية خاصة وأنّ الدراما ذات طابع تاريخي متعلق بالأرض والدّم،ما يحي روح النخوة والوطنية لدى القارئ فينحاز إلى أحد الجبهتين وذلك يعني بالضرورة تأييدا لأفكاره والقيمة التي وقع الصراع من أجلها .

[1] – أحمد حومي ،مسرحية يقمر ويبان،مرجع سابق ،ص2.

[2] – مرجع نفسه، ص4

الصراع في دراما "يقمر ويبان" نوعان الاول كما سبق وأن ذكرت خارجي أفقي يظهر في التصارع بين قوتين تمثلان الخير والشر أماّ النوع الثاني فهو صراع داخلي يتمثل في قيمة العلاقات الإنسانية التي تنتصر للضمير الذي لازم الضابط الفرنسي الذي لم يلتزم بالقانون العسكري والبوليس الذّي لا يلتزم بالقانون الفرنسي، فالاختيار كان صعبا أن يكون بين واجب الخدمة والضرورة الأخلاقية، وهذا الصراع هو القوة الحقيقة في نص أحمد حمومي .

يظهر ذلك في الحوار التالي :

الضابط : لبس ورواح معيا.

البوليس :كفاه نلبس ...أنا خدمتي تبدا في الصباح ورانا في نص اللّيل .

الضابط:سمعت اسمع سمعت بواش وقع في الفيرمة نتاع جورج؟

البوليس:سمعت شئيحاجة كما هاك .

الضابط:على بالي بعتو دبيش للعاصمة يطلبو الإذن باه يصفو قاع دوك اللّي قبضوهم و مازالو حيين ....اللّي راهم في المدرسة ....تجي معايا نروحو نسرحوهم ....أنت عربي يتيقو فيك ....من بعد أنا نروح للجبل وأنت حد ما شافك ،حد ما سمعك ....غدوة تروح لخدّمتك كللّي شي ما صاروأنت ما علابالك بوالو .

البوليس : والحراسة ؟

الضابط الحراس الثلاثة أصلهم من لالمان ....خدمهم واحد من بلعباس ...معولين يجو معيا .[1]

البوليس :مليح ... وأنت كفاش ....غاديين يحسبوك خدعت بلادك..

[1] – أحمد حمومي ،مسرحية يقمر ويبان،2013،ص23.

الضابط:الخدّاع هو اللّي يخدع ضميرو ....أنا جدودي ووالدي زادو هنا ...في هاد الارض ....والشي اللّي شفتو ما يشرفش الجيش ....المناكر والقتيلات في الباطل ....ماشي على هاد الشئ أنا دخلت للجيش وبابا دار حرب 14...ووصاني ما نكونش مع الظالمين اسمع ماتكترش معايا الهدرة الوقت راه يفوت وتطفّر في دوك المغبونين...[1]

يظهر السي مقران ويقر بفضل النتهم في نجاته من مطاردة الجيش الفرنسي بعد هجوم الثوار على مزرعة الكولون جورج ،هنا يصل بنا الكاتب إلى نهاية الصراع الذي إنتها بتبرأة المتهم .

حسب ما هو متداول بين الأواسط الشعبية من روايات وقصص عن المجاهدين والثوار قلّما يطلقون صراح المتهمين بالخيانة ،فالمحاكمة في هذه الدراما ذات طابع ثوري من البديهي أن تخلو من الإجراءات القانونية ،فلربما لو أبقى الكاتب على النهاية مفتوحة كانت ستطرح في ذهن المتلقي مجموعة من التساؤلات التي تجعله يرسم النهاية المناسبة للمسرحية.

الزمان حدّده التاريخ حيث يعود الزمان في المسرحية إلى تاريخ ثورة التحرير ،حدّده الكاتب واضحا في قول البوليس :(إلى السي محي الدّين) نهدر معاك أنت العاقل فيهم ياك أسيدي موافقين منين تقول رانا في حرب ؟وأنا أعتابروني سجين حرب !إتفاقية جنيف توقعت في 54 حق الدّفاع و حسن المعاملة .[2]يتضح من التاريخ الذّي وظّفه الكاتب مع ذكره لإتفاقية جونيف أن أحداث هذه المسرحية دارت إبان ثورة التحرير ،وقد أستعمل الكاتب زمن ثان في المسرحية الذّي قام فيه البوليس والضابط الفرنسي بتحرير المعتقلين وإطلاق صراحم ،ويظهر ذلك جليا في كلام البوليس:ديك اللّيلة جوايه الحداش تاع اللّيل جاني الضابط الفرنسي اللّي جدودو زايدين هنا.

[1] –أحمدحومي ،مسرحية يقمر ويبان ،مرجع سابق ،ص5

[2] –مرجع نفسه، ص6

أذن الزمن الثاني للمسرحية كان الحادية عشرة ليلا ،لقد أتقن الكاتب سير الأحداث وضبطها مع الزمن في المسرحية مع العلم أن المسرحية قائمة على حادثتين لكن الزمن كان فيها مضبوطا مع الأحداث وأفعال الشخصيات في المسرحية لما تتطلبه قواعد الكتابة الدرامية.

المكان في المسرحية كان عبارة عن كوخ ناطور(شمبيت) يضفي هو الآخر شيء من الرمزية التي تدل على الحالة الاجتماعية آنذاك ،لم يكن المكان يعبر عن الشخصيات ولم يعطي الوصف المطلوب ليعرف بشخصيات المسرحية ولم يعطي معنى يحدد أفعال الشخصيات ووظائفهم ،كوخ شمبيت لم يكن كافيا .

وفي الأخير يمكنني القول أن هذا العمل بالذّات من أعمال الأستاذ حومي الذي كان إنتاجه الخاص به ليس، اقتباسا ولا ترجمة بل استلهمه من القصص الشعبي و تاريخ الجزائر عمل احترافي يعبر عن قدرات الكاتب الفكرية والإبداعية.

الخاتمة

تشكل الكتابة المسرحية اللّبنة الأساسية في أي عمل مسرحي ناجح، وكلّما تحدثنا عن المسرح لابدّ أن نقف أمام نص المسرحية الذّي هو العمود البنائي للعمل المسرحي ،فتقنيات الكتابة المسرحية هي الحافز الأول لنجاح أي نص درامي.

بعد التعريف بالتأليف الدرامي في الجزائر وتبيان خصوصياته خلص البحث إلى عدّة نتائج نذكر منها مايلي:

-إنّ الكتابة المسرحية هي الوسيلة الوحيدة للتأكيد على استقلالية أي مسرح وطني ولا يمكن الاكتفاء بالاقتباس والترجمة بشكل دائم لتطوير المسرح.

-المسرح لا يمكنه أن يسهم في تطوير الكتابة الإبداعية عندما يكون مؤد لجا وخاضعا لتصورات فكرية مسبقة.

- ظهور المسرح الهاوي مقابل المسرح المحترف وسيلة للتغلب على مشكلة التأليف المسرحي الفردي .

لا يمكن أن نعول على مسرح الهواة لتطوير الكتابة المسرحية.

-غياب اللّغة العربية الفصحى و اللّجوء الاضطراري إلى العامية كان بمثابة العقبة الكبري لحمل الأفكار العميقة التي يحتاج إليها المسرح ،إلّا أنّ هذا العائق لم يعد له مبررا حاليا في ظل التطور الذي عرفه المجتمع الجزائري بعد الاستقلال .

-مبادئ الكتابة المسرحية هي الحافز لنجاحها واعتمادها ،والاهتمام بها من قبل المشاهد لدى لابد على الكاتب المسرحي أن يتجه في حراكه الفني عبر فضاءات التنسيق بين الموهبة و الكلمة وتلازم العمليتين .

إنّ التأليف المسرحي فن من الفنون الأدبية التي لها قواعدها العامة الثابتة، وخطواتها الأساسية التي يجب أن تتوافر كلّها في المسرحية، بحيث إذا غاب منها شيء أو ضعف تأثرت بذلك المسرحية بأكملها نصا وعرضا .

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

أولا: المعاجم والمسرحيات:

1-أحمد حمومي ،مسرحية حاو حالفين،مسرح وهران ،1992.

2-أحمد حمومي ،مسرحية كأس الذهب ،المسرح وهران،1992.

3-أحمد حمومي ،مسرحية يقمر ويبان،مسرح سوق أهراس ،2013.

4-ماري إلياس و حنان قصاب ،المعجم المسرحي ،1997.

5-محمد بدوي ،قاموس إكسفورد المحيط ،1996.

6-ماري إلياس وحنان قصاب،المعجم المسرحي ،1997.

7-محمدبدوي ،قاموس إكسفورد المحيط،1996.

8-مشال خطّال،معجم مسرحي ،2015.

ثانيا: المراجع:

1-أحمد حمومي ،مسرحياتي ،الجزائر .

2-أحسن تليلاني ،رشيد قسنطيني :رائد الكميديا السوداء في المسرح الجزائري ،2019.

3-جميل حمداوي ،المسرح الجزائري ونشأته ،2019.

3-عادل الناوي ،مدخل إلى فن كتابة المسرحية ،1987.

4-علي الراعي ،المسرح في الوطن العرب،1999.

5-كمال حجاج،السيناريو والدراما ،2020.

6-رشاد رشدي ،فن كتابة المسرحية ،1998.

7-س.داوسن،الدراما والدرامية ،1989.

ثالثا: المجلات والمقالات:

1-أحمد حمومي،الثراث الشعبي والمسرح تجربتان في الجزائر ،مجلة الأنتروبولوجيا، ع1 2000.

2-العجلة هذلي، المسرح الجزائري بين التأصيل و التجريب ، مقال ،جامعة سكيكدة.

3-العيد حنكة، المسرح الجزائري بين الإبداع والإتّباع ،مجلة علوم اللّغة العربية ع5،الوادي 2013.

4-بلصيق عبد النور وعرقاب بلخير ،مسرح عبد القادر علولة التجريبي و تأثره ببريخت،حوليات الآداب، ع8،جامعة المسيلة ،2017.

5-بوزيدي محمد، أشكال التعبير الدرامي ،مقال ،مخبر قضايا الأدب المغاربي، جامعة شلف، 2020.

6-بنيوب محمد، العناصر المسرحية الأدبية والفنية من النّص المسرحي ، مقال .

7-لقرون أمينة العانس ودين الهاني أحمد،الترجمة في المسرح الجزائري ،مجلة النّص ،2022.

8-مباركة مسعودي ،المسرح الجزائري :التأسيس والريادة ،مجلة بدر ، ع2017،9.

9-نعيمة العقريب ، تمثل الموروث الشعبي في المسرح الجزائري ،مجلة الخطاب ، ع1،جامعة تيزي وزو،2022.

10-سليوة حميدة، سيمولوجيا الشخصية الثراتية عند كاتب ياسين:مسرحية مسحوق الذكاء،مقال،جامعة سكيكدة،1995.

11-عبد القادر إيكوساني، نشأة المسرح :دراسة في الأشكال الثراتية ،مجلة إشكالات ، ع11، 2017.

12-عثمان بدري، لغة المسرح في الجزائر : الإبداع والترجمة والإقتباس، الجزائر العاصمة،2008.

13-قاسمي كهينة ، المسرح الجزائري النّشأة والتطور، مجلة الإبراهيمي، ع1، 2020.

14-قمورلخضر،أزمة النص المسرحي في الجزائر،مجلة النّص، ع1، 2021.

15-خالي روزة،الكتابة الدرامية وأسئلة النّقد،مجلة رفوف، ع2، 2018.

16- صابري حرابي ،محاورة الموروث وحوار الفنونفي تجربة غزالدين جلاوجي ،مجلة العلامة، ع2، الجزائر العاصمة، 2016.

17-غواس الوردي ،جمالية الخطاب الساخر في المسرح الجزائري نموذجا،مجلة، ع1،شلف،2020.

رابعا: المذكرات:

1-أحمد الربيعي،الكتابة الدرامية الجزائرية بين النظرية و التطبيق ،رسالة دكتوراه،جامعة وهران.

2-أحمد بن داود،دور المسرح الجزائري في المقاومة الثقافية ،رسالة ماجستير ،جامعةوهران.

3-أحسن تليلاني ،توظيف الثرات في المسرح الجزائري ،شهادة دكتوراه ،جامعة قسنطينة .

4-بوحنة زيب،توظيف الموروث الشعبي في المسرح الجزائري ،رسالة دكتوراه ،جامعة ورقلة.

5-بداد عبدلي ،أثر التحولات السياسية على الممارسة المسرحية لمدينة وهران،رسالة دكتوراه،جامعة وهران.

6-حميدة بليوة سيمولوجيا الشخصية الثراتية كاتب ياسين

6-جبار نورة ،آليات الصراع في النّص المسرحي ،رسالة ماجستير،جامعة وهران.

7-جمعة بنحمد،البناء الدرامي في مسرحيات عزالدين جلاوجي ،رسالة دكتوراه،جامعة ورقلة.

8-مقدس نورة،تداولية الخطاب في المسرح الجزائري ،رسالة دكتوراه،جامعةوهران.

9-عزوز هني حيزية، المؤثرات الأجنبية في المسرح الجزائري،رسالة ماجستير،جامعة وهران .

10-صالح بوشعور، أثر السرد في بنية التأليف المسرحي الجزائري ،رسالة ماجستير،جامعة وهران.

11-سوالمي الحبيب، طبيعة الحركة النقدية ودورها في الممارسة المسرحية في الجزائر، جامعة وهران.

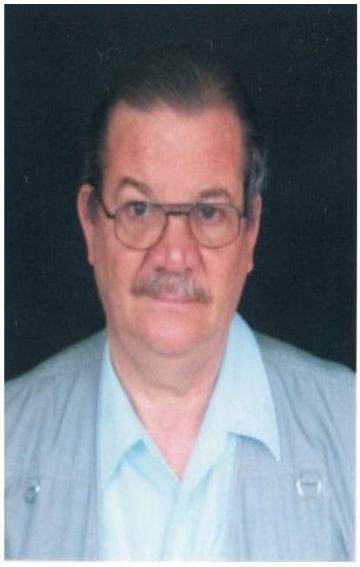
12- شرقي نورية ، إتجاهات الكتابة الدرامية في المسرح الجزائري ،رسالة دكتوراه، جامعة سيدي بلعباس.

13-خنفوف مصباح، المقاومة التاريخية في تاريخ الحركة الوطنية والثورة التحريرية، شهادة ماستر، جامعة تلمسان.

الملاحق

السـيرة الذاتيـة لأحمد حمومي

أستاذ التعليم العالي



تاريخ الولادة : 11 – 01 – 1945 في وجدة (المغرب).

الجنسية : جزائري.

العنوان Cite BATIMETAL Nº 7 Es-Senia

العنوان المهني : جامعة وهران.

كلية الآداب و اللغات و الفنون.

قسم الفنون الدرامية.

الهاتف الثابت : 041552401

المحمول: 0771015834

hammoumiah@yahoo.fr

hammoumiah@gmail.com

الرتبة الحالية

أستاذ التعليم العالي في قسم الفنون الدرامية.

عضو مؤسس للشبكة العربية للمسرح الجامعي وممثل الجزائر فيها (المقر القار: مدينة فاس)

رئيس مختبر الفنون

رئيس البرنامج الوطني للبحث (PNR)

الشهادات الأكاديمية

شهادة التعليم الثانوي العام – وجدة – المغرب– C.E.S / 1961

الشهادة التحضيرية للتعليم الجامعي – جامعة وهران – C.P.E.S / 1970

شهادة الدراسات الأدبية العامة (الشعبة المعربة) – جامعة وهران – C.E.L.G.A / 1971

ليسانس في السسيولوجيا.

ماجستير في علم الاجتماع التنموي (سسيولوجيا المسرح)–جامعة وهران– 1985

دكتراه دولة في المسرح الجزائري خصصنا موضوعها للمسرح في وهران منذ النشأة

الشهادات المهنية

شهادة الثقافة العامة و البيداغوجية (1967) – C.C.G.P.

الشهادة العليا لأهلية التعليم – الجزء الأول (1967) – B.S.C I .

الشهادة العليا لأهلية التعليم – الجزء الثاني (1968) – B.S.CII

شهادة الكفاءة التربوية (1968) – C.A.P.

كانت الانطلاقة معلّما مساعداً والنهاية مدرسا مرسَّماً.

المسار الجامعي

- معيد – 1975/ 1985
- أستاذ مساعد – 1985/ 1992
- أستاذ مكلْف بالدروس – منذ جويلية 1992
- أستاذ محاضر منذ ديسمبر 2007

الوظائف

في الطور الابتدائي

معلّم مساعد (Instructeur stagiaire) سبتمبر 64 إلى ديسمبر 66

معلّم مرسَّم instructeur titulaire يناير 67 – ديسمبر 67

مدرس مرسم instituteur titulaire يناير 68 – سبتمبر 73

رئيس مصلحة التكوين في وحدة الزجاج التي كانت تابعة للشركة SNIC 74/73

رئيس الإدارة العامة في ذات الوحدة 75/74

في الجامعة

- رئيس دائرة الجدع المشترك في معهد اللّغات الأجنبية الحية- ILVE 1982 - 1985 .
- رئيس قسم الفنون الدرامية من 1993 إلى 1995 .
- رئيس اللجنة العلمية في قسم الفنون الدرامية من 2001 إلى2003
- رئيس مختبر خاص بالمسرح الجزائري والإنتاج التلفزي والسينمائي والإنتاج التشكيلي.2010

النشاط الأكاديمي

التدريس

- علم الاجتماع العام . في معهد علم الاجتماع – جامعة وهران
- علم الاجتماع الثقافي . " " "

من نوفمبر 1975 إلى غاية سبتمبر 1986. وقد كان التدريس أيضاً في أسام الحقوق والتاريخ واللغات الأجنبية الحية.

- الثقافة الوطنية – لطلبة الشعبة الرياضية / معهد البيواوجيا (السنة الجامعية 1984-1985جامعة وهران .)
- المسرح العربي
- المسرح الجزائري

- سسيولوجيا المسرح
- الترجمة – فرنسية / عربية.
- المسرح الإغريقي

الإشراف العلمي

-- رسائل التخرج لنيل شهادة الليسانس في معهد علم الاجتماع سابقا ثم في قسم النقد والأدب التمثيلي التابع لمهد اللّغة العربية وآدابها ثم في ذات القسم لكن تحت اسم قسم الفنون الدرامية التابع لكلّية الآداب واللّغات والفنون وهذا منذ السنة الجامعية 1976/1975

المساعدة على الإشراف في رسائل الماجستير

الطفل في السينما الجزائرية من تحضير الطالبة زقاي جميلة.

من الروايةإلى السينما في الجزائر من تحضير الطالب جدي قدور.

الأمير عبد القادر و السينما الجزائرية من تحضير الطالب بن شهيدة .

المشاركة في لجان مناقشة رسائل الماجستير :

- التمثيل من ستانيسلافسكي إلى غروتوفسكي – ناقشها صياد سيد أحمد في السنة 1995 بمعهد اللغة العربية و آدابها – وهران.

- أثر براشت في مسرح كاكي - ناقشها مناد الطيب في السنة 1996 بمعهد اللغة العربية وآدابها – وهران.

- المعالجة الإخراجية للنص – مسرحية " الدب " لتشيخوف – نموذجا- ناقشتها نوال حيفري في السنة 1999 في معهد اللغة العربية و آدابها – وهران.

- المضمون التراجيدي في مسرح موليير – طرطوف نموذجا – ناقشها محمد شرقي في السنة 2000 في قسم الفنون الدرامية / كلية الآداب و اللغات و الفنون.

- فلسفة العبث في مسرح يونسكو- المغنية الصلعاء نموذجا – ناقشها عيسى راس الما في السنة 2001 في القسم ذاته.

Etude comparative de la pièce Rjal ya hlalef de Omar Fetmouch، au regard de la pièce Rhinocéros d'Eugène Ionesco، Thèse de magistère. ILE Universté d'Oran. Octobre 2001. Soutenue par Salima Bouchefra.

- هاملت فيلما بين الخطاب المسرحي و الخطاب السنمائي. ناقشها عدلان محمد الجيلالي في السنة 2002.

- المسرح المدرسي في الجزائر واقع و آفاق ناقشها الطالب لخضر بن زيان في أبريل 2002، في القسم ذاته.

- المقاربة السيميائية في المسرح ناقشتها الطالبة عثمان مليكة في نوفمبر 2004

- كاتب ياسين في المسرح الجزائري – ناقشتها الطالبة بوزبوجة أمينة في أبريل 2005

- فيلم الرعب قي السينما الأمريكية جامعة وهران/ ماي 2008

- أثر المسرح الكوميدي في المتلقّي الجزائري من إعداد الطالبة سعاد بنترانتي –جويلية 2008

الإشراف على رسائل الدكتوراه

-- جماليات التلقّي وظاهرة الإبداع في المسرح الجزائري. دراسة تطبيقية على أربع مسرحيات. يحضرها الطالب رزوق مذكور.

-- النقد المسرحي في الجزائر. بداياته، راهنه وآفاقه. تحضرها الطالبة أمينة حايك

إشكالية الكتابة المسرحية في الجزائر، مسرح بن قطاف أنموذجا. تحضرها الطالبة سهيلة بلحوالة

المشاركة في لجان مناقشة الدكتوراه

عضواً: الأيديولوجيا في المسرح الجزائري/ كاتب ياسين أنموذجا. شهادة دكتوراه. جامعة وهران. جوان 2008.

رئيساً: مظاهر التجريب المسرحي في المغرب العربي من تحضير الطالب بوعلام مباركي – جويلية 2008.

رئيساً: مسرحة القصة والرواية في الجزائر، دراسة تطبيقية لـ"لشهداء يعودون هذا الأسبوع" و"الحوات والقصر للأديب الطاهر وطار من مناقشة الطيب مناد، جامعة وهران ديسمبر 2008.

عضواً: سيميائية الخطاب الدرامي في مسرح يوجين يونسكو. إعداد الطالب مصطفى شويرف. جامعة وهران. 2010.

مشرفا: سينما مايكل مور والقطب الواحد. دراسة نسق مايكل مور السينمائي
ناقشها الطالب إلياس بوخموشة 2011

الإبداع

المسرحيات

الخياط الصغير — أو بين الشدة و المدة، سبعة مجبدة – أنتجها المسرح الوطني الجزائري. 1992 عن الأخوين غريم.

كأس الذهب — و قد أعددناها انطلاقا من النص الأصلي الثغلب و العنب للكاتب البرازيلي فيكويريدو – أنتجها مسرح وهران الجهوي 1989 .

الدرس — و هي ترجمة – بالعامية – لمسرحية يونسكو، بالعنوان ذاته – من إنتاج المسرح الوطني الجزائري. 2001

بومليك أو السجين 7056 — مسرحية في شكل ملحمة (نص درامي بالفصحى مع أغان في المضمار ذاته و أشعار من جنس الملحون) – إنتاج مشترك بين البلدية و مديرية الثقافة و ولاية سيدي بلعباس.

قدمتها التلفزة الوطنية سهرتي 29 و 30 أكتوبر 1999

الملك يحتضر، المغنية الصلعاء — مترجمتان عن يونسكو لفائدة طلبة اللغات الأجنبية في جامعة وهران / السانية. 1992 – 1993

هيأة المحلفين في فوران — ترجمة لمسرحية ريجنالد روز Douze Hommes en Colère – ترجمناها بطلب من مدير مسرح باتنة الجهوي. 1997

الخبر يجبوه التوالة	ترجمة لمسرحية الكاتب الجزائري نور الدين عبا la – Recréation des Clowns ، للمسرح الوطني الجزائري.
القطار الأخير	ترجمة لمسرحية Le Dernier Train للكاتب الهولندي Chiem Von Hownenge و أنجزتها فرقة مسرح الغمزة وهران. 1995 ثم اقتبسناها لتمثل المسرح الجهوي علولة في المهرجان الوطني للمسرح الجزائري (2008)
الحسناء و الشجعان السبعة	كتبناها ليمثلها أعضاء في الجمعية الوطنية للرجال قصار القامة/ سيدي بلعباس وهي اقتباس حر لـ " بلانش نيج و الأقزام السبعة " (Blanche-Neige). وهي بصدد النشر في الجمهورية السورية بعدما أعدنا كتابتها باللسان العربي
زمان جديد	اقتباس عن Topaze لمارسيل بانيول. وقد أنتجها المسرح الجهوي لسيدي بلعباس في جانفي 2011
من التراث العربي	نصوص كتبنا منها "الطماع" عن المقامة البغدادية و "استعجل تهبل" عن الأعرابي و ضيفه. وحكايات أخرى

فرفور عيا ما يدور	مسرحية للأطفال موضوعها المحافظة على البيئة.كتبناها بالفصحى للنشر. وقد مولت إنجازها المسرحي وزارة الثقافة. أبريل 2009.
سيد الحلوي	ملحمة الولي الصالح إبي عبد الله الشوذي المشهور في مدينة تلمسان ببسيد الحلوي. أنجزت في جوان 2011 في إطار تلمسان عاصمة الثقافة الإسلامية. (مسرح معسكر، تحت إشراف المسرح الوطني الجزائري)
يقمـــر ويبـــان (إنّ موعـــدهم الصبح، أليس الصبح بقريب) حازت جائزة أحسن في مهرجان المسرح المحترف 2013	نص لإعادة الاعتبار لمن كانوا في الإدارة الفرنسية وساعدوا الثورة.. ينجزها ميرح سوق أهراس في إطار خمسينية الاستقلال (ماي 2013

المقالات

المسرح الهاوي في السبعينات – ألقيت في الملتقى الوطني الذي نظمه مركز التوثيق في العلوم الانسانية (C.D.S.H) في 1980 .

Regards sur le Théâtre Algérien

مقالة – فيها عرض سسيوتاريخي لمسار المسرح الجزائري من طاهر علي الشريف الى وقتنا الحاضر – و تدخل ضمن كتاب اشترك فيه اساتذة و باحثون محوره الجزائر ؛ و هو تحت عنوان :

Société et Culture -- Casbah - Edition . ، Histoire،Algérie Alger. 2000

المسرح و التراث في الجزائر – (علالو، كاكي، علولة) محاضرة ضمن مهرجان القاهرة الأول للمسرح العربي 1994 و أدرجت مقالا في مجلة إنسانيات – العدد الثاني عشر – موضوعها توسيل التراث لتوصيل المسرح.

La place de ALLOULA dans le Théâtre Algérien

مقال كتب بطلب من رئيس المعهد الدولي للمسرح المتوسطي في شخص رئيسه السيد Jose MONLEON – 1996. كما نشرتها La voix de l'oranie في 14 مارس 2002 بمناسبة الذكرى الثامنة لاغتيال علولة.

المسرح الجزائري الآن – محاضرة ألقيت بأيام قرطاج المسرحية للسنة 1995، في ندوة كان موضوعها راهن المسرح في كل بلد عربي، إلا أن الاهتمام كان أشد بالجزائر نظرا لما جرى بها.

Génèse du Théâtre grec و Les Arabes et le Théâtre.

أربع مقالات نشرتها جريدة Le Journal الراحلة، فيها تاريخية المسرح الإغريقي و لماذا لم يترجمه

العرب و كذا اتصالهم بالمسرح.

La traduction du texte dramatique، communication présentée lors du colloque organisé par le Département de Taduction de la Faculté de Lettres – Université d'Oran – Avril 2003

Publiée dans le N°07 (janvier-guin 2003) de la Revue AL-Mutargim

Le comique dans le théâtre algérien présenté lors du colloque du Festival National du

Théâtre algérien à Alger et publié dans les Actes dudit Festival juin 2006

ترجمة العرض الحي المباشر إلى سيمولاكر. نسشرتها مجلة **المترجم** /العدد17/يناير جوان 2008

المسرح والواقع الاجتماعي مداخلة ألقيت في المهرجان الوطني الثالث للمسرح الجزائري وطبعت ضمن أشغال هذا الملتقى. جوان 2008

كما ألقى صاحب هذه السيرة محاضرات عديدة في مناسبات ثقافية يبقى أهمها مهرجان مستغانم لمسرح الهواة الذي يتردد عليه منذ السنة 1971 .

المداخلات

1980 – وهران — C.D.S.H – المسرح الهاوي في السبعينات. أقمنا مقارنة بين المسرح الهاوي في بداية الستينات و ما آل إليه بعد تسييسه.

1981 – مستغانم — " بداية المسرح الجزائري". ربط العلاقة بين الماضي و الحاضر.

1983 – مستغانم — بين الهواية و الاحتراف – لتبيان أن الفرق لا يكمن في الأجرة التي تدفع ل " المحترفين " بل في قيمة العمل المنجز.

1984 – الجزائر — المسرح الوطني الجزائري – الأشكال التعبيرية الشعبية عند العرب. رحلة من ابن دانيال الموصلي في القرن الثالث عشر إلى المداح.

1989 – مستغانم — " ثقافة هواة المسرح " و فيها تحدثنا عن الرصيد الثقافي الضروري لممارسة المسرح.

1989 – عنابة — " العرب و المسرح " لمناقشة آراء من قالوا بمعرفة العرب المسرح والقائلين بالرأي الآخر. مسجلة في الراديو (القناة الأولى).

1990 – مستغانم	تطور المسرح الهاوي بالجزائر. لإبراز الجانب الايجابي بإعارة الشكل المسرحي كل اهتمام بعد هيمنة المضمون بفعل النضرية الاشتراكية للفن.
1992 – مراكش	ماذا عن المسرح الشعبي ؟ (مائدة مستديرة).
1993 – وجدة	المسرح الهاوي في المغرب العربي. ندوة فكرية بالإذاعة الجهوية.
1994 – القاهرة	المسرح و التراث، تجربتان من الجزائر.
1995 – تونس	واقع المسرح الجزائري. منشورة في جريدة المهرجان.
1998 – 1999 - وهران	المسرح، تاريخ و ثقافة. حصة إذاعية أسبوعية تعنى بالمسرح تاريخا و ثقافة علمية و فنية؛ تبثها إذاعة الباهية (وهران) كل جمعة – كانت من 2 أكتوبر 1998 إلى 3 جويلية 1999 .

و قد تمحورت هذه المحاضرات و المداخلات حول المسرح بصفته علما و ثقافة وفنا و كذا حول المسرح الجزائري، في الماضي و الحاضر، حول المسرح اليوناني و الأوربي و العربي.

النصوص السردية

الخروف العازف و أين شجرتي ؟ - حكايتان للأطفال، نشر دار ابن خلدون – وهران/ تلمسان.

Le Messager - La Rencontre – l'Audition

نصوص وضعناها بطلب من فرقة الغمزة المذكورة أعلاه و التي أنتجتها – مسرحيا بالاشتراك مع المركز الثقافي الفرنسي في السنة 1992 .

البحتر و هي ترجمة حرة لحكاية Le Petit Poucet

الجزمة العجيبة – ترجمة حرة لحكاية Le Chat Botté

و هما نصان للأخوين Grimm ، تتكفل *دار الغرب* بنشرهما.

كتابة رواية في السيرة الذاتية عنوانها: Oujda، un passé recomposé.

و هي تحت الطبع.

الترجمة الأكادمية

ترجمة كتاب Approche méthodologique de l'enseignement préscolaire – من إنتاج مركز الأبحاث في الأنثربولوجيا الاجتماعية و الثقافية – C.R.A.S.C – و من نشر وزارة التربية الوطنية في السنة 1997.

ترجمة المقالات و الملخصات في مجلةّ إنسانياتّ التي يصدرها مركز الأبحاث الأنثربولوجيا الاجتماعية و الثقافية – C.R.A.S.C .

ترجمة رواية " تماسختّ" للكاتب لحبيب السايح – نشر دار القصبة (سبتمبر 2002) و تنشر الترجمة الفرنسية المحافظة السامية للسنة 2003 للجزائر في فرنسا.

ترجمة رواية " مثقال الرموز" إلى اللسان الفرنسي، و هي لصاحبها محمد بنحلّي،

المهرجانات:

1971 – 1977	مهرجان مستغانم لمسرح الهواة بصفتنا ممثلا و منشطا لفرقة رفاق المسرح. من بدايات الثمانينات إلى الآن، بصفتنا عضوا في لجان التحكيم و محاضرا.
1985 – الجزائر	منشط الندوات الفكرية للمهرجان الأول للمسرح المحترف.
1987 – دمشق	عضو بعثة المسرح الوطني الجزائري إلى المهرجان المسرحي.
1987 – الجزائر	عضو لجنة التحكيم في المهرجان الثاني للمسرح المحترف.
سبتمبر 1989 – القاهرة	ضيف في مهرجان المسرح التجريبي الأول.
اكتوبر 1989 – عنابة	منشط الندوات الفكرية في المهرجان الثالث للمسرح المحترف.
1991 – وجدة	ضيف في مهرجان المسرح المغاربي.
1992 – أرزيو	رئيس لجنة التحكيم في مهرجان مسرح الأطفال.
1992 – مراكش	محاضر في مهرجان المسرح الشعبي المغاربي.
سبتمبر 1993 – الدار	عضو لجنة التحكيم في المهرجان السادس للمسرح الجامعي.

البيضاء

ديسمبر 1993 – وجدة	رئيس لجنة التحكيم في مهرجان المسرح المغاربي.
سبتمبر 1994 – القاهرة	مبعوث من طرف وزارة الثقافة لحضور المهرجان السادس للمسرح التجريبي – موضوع الملتقى : التراث و التجريب.
ديسمبر 1994 – القاهرة	ضيف في الندوة الفكرية (الملتقى العام للمسرح العربي) ضمن مهرجان المسرح العربي.
1995 – تونس	ضيف الندوة الفكرية لمهرجان قرطاج المسرحي. الموضوع : واقع المسرح العربي الآن.
1998 – غرداية	عضو لجنة التحكيم في مهرجان المجموعات الصوتية البولفونية (Polyphoniques).
1999 – سيدي بلعباس	رئيس لجنة التحكيم في المهرجان الوطني الثالث للمسرح الممتاز.
2000	ضيف شرف في مهرجان مستغانم لمسرح الهواة
2002	عضو لجنة التحكيم في مهرجان مستغانم للهواة
2006	ضيف المهرجان الوطني للمسرح المحترف ومشارك في الملتقى العلمي.
2008	ضيف المهرجان الوطني للمسرح المحترف بصفتي كاتباً لنص "القطار الأخير" ومشاركا في الملتقى العلمي.
2010 أبريل	عضو مؤسس للشبكة العربية للمسرح الجامعي في مدينة فاس خلال فعاليات مهرجان فاس الدولي للمسرح الجامعي
ماي 2010 جوان2010	عضو لجنة التحكيم في المهرجان الوطني للمسرح المحترف في الجزائر

كما مارس صاحب هذه السيرة مهمة مستشار – في مضمار المسرح – لدى المحافظة العامة لسنة الجزائر في فرنسا (2003) من سبتمبر 2001 إلى غاية أبريل 2002.

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

الاهداء	
الشكر	
مقدمة	أ
مدخل	**01**
الفصل الأول: التأليف الدرامي في الجزائر	
المبحث الأول: بدابات التأليف الدرامي في الجزائر	**15**
المبحث الثاني: أعلام وخصائص الكتابة الدرامية في الجزائر	**27**
المبحث الثالث: ظاهر التأليف الجماعي في المسرح الجزائري	**42**
الفصل الثاني: خصائص الكتابة الدرامية عند أحمد حمومي	
المبحث الأول: عناصر الكتابة عند أحمد حمومي من خلال مسرحية "جاو حالفين"	**54**
المبحث الثاني: مرجعيات الكتابة الدرامية من خلال أعمال أحمد حمومي	**63**
المبحث الثالث: دراسة نقدية لمسرحية "يقمر ويبان" تأليف أحمد حمومي	**74**
خاتمة	**85**
قائمة المصادر والمراجع	**88**
الملاحق	**93**
الفهرس	**107**

ملخص البحث

تعتبر الكتابة المسرحية النواة الأساسية لقيام أي عمل مسرحي، فالمسرحية تبنى على عناصر تسهم في تثبيت النص وتقويته منها: الفكرة ،الحوار، الصراع، المكان، اللّغة، النهاية.

إن الحديث عن الكتابة المسرحية في الجزائر والذّي هو محور البحث الموسوم :"خصائص الكتابة الدرامية عند أحمد حمومي"أمر لابد منه من أجل تحديد النقاط والمحطات التي إستند عليها احمد حمومي في التأليف الدرامي، وعليه لابد من الإستناد على بعض أعماله ودراستها لتبيان تطور حركة الكتابة في الجزائر.

الكلمات المفتاحية: أحمد حمومي،التأليف الدرامي، التأليف الجماعي، سلالو علي، باشطرزي محي الدين.

Resumé :

La l'ecture dramaturgique(théatrale)est conssidérée comme le noyau dur qui concrétise un produit théatral sur scéne.Le montage d'une piece théatrale si base sur des criéteres qui renforces le texte théatrale ;commel'idée ;le dialogue ;le dialectique.l'espace ;la langue ;ect..

Lécreture théatrale ;qui fait l'objet de la presente recherche inttitulée « caractériotéques la l'ecture dramaturgique chez
Ahmed hammoumi » est un fait établi et une nécessité pour délimiter les critères sur lesquels s'est appris Ahmed Hammoumi dans l'écritures dramaturgique.
Aussi ; nous nous sommes basé sure certain de ses traveaux afin de monter l'évolution de l'écritures dramaturgique en Algérie.

Mot clé : Ahmed hammoumi ; l'écriture dramaturgique ;la l'écriture collective ;allalou ali ;Bachtarzi mogeddin.

Abstrac :

theatrical Writing is consedered the basic point thatbuild on any play wich is stabilizing andstrenning the text bay :the idea ;the dialogue ;the conflict ;the place ;the langage ;aandtheend playwriting in algeria ;which ;is focus of the charactestics of dramatic writing according to Ahmed hammoumy is a must in order to determine the points and station on wich Ahmed hammoumy is relied in the dramatic composition ;and itis nessary to rely on some of his works and study them to show the developmentof the writing movement in algerie.

Keywords :Ahmed hammoumy dramatic writing ;collective authorship ;salalou Ali ;bashtarzi mohaidine.