



الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة العربي التبسي - تبسة -
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي



الالتزام في مسرحية الأجواد لـ "عبد القادر مخلولة"

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر (ل.م.د) في اللغة والأدب
تخصص: أدب حديث ومعاصر

إشراف الدكتور:

جنات زراد

من إعداد الطالبين:

• خليل لعبيدي

• عفاف عزيزي

أعضاء لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الرتبة العلمية	الجامعة	الصفة
رشيد سهلي	أستاذ التعليم العالي	تبسة	رئيسا
جنات زراد	أستاذ محاضر (ب)	تبسة	مشرفا ومقررا
رشيد وقاص	أستاذ محاضر (ب)	تبسة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية 2018/2019م



الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة العربي التبسي - تبسة -

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

الالتزام في مسرحية الأجواد لـ "محمد القادر مخلولة"

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر (ل.م.د) في اللغة والأدب

تخصص: أدب حديث ومعاصر

إشراف الدكتور:

جنات زراد

من إعداد الطالبين:

• خليل لعبيدي

• عفاف عزيزي

أعضاء لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الرتبة العلمية	الجامعة	الصفة
رشيد سهلي	أستاذ التعليم العالي	تبسة	رئيسا
جنات زراد	أستاذ محاضر (ب)	تبسة	مشرفا ومقررا
رشيد وقاص	أستاذ محاضر (ب)	تبسة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية 2018/2019م

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

شكر وعرفان

الحمد لله حمدا كثيرا طيبا مباركا فيه كما ينبغي لجلال وجهه وعظيم سلطانه،
وبعد الصلاة والسلام على خاتم النبيين وأشرف المرسلين سيدنا محمد
-صلى الله عليه وسلم-.

نتوجه بجزيل الشكر إلى الأستاذة الفاضلة -جنات زراد- التي كانت خير
ناصح وخير موجه لنا فلم تبخل علينا بوقتٍ أو جهدٍ أو معرفة وزودتنا بملاحظاتنا
القيمة التي أفادتنا طيلة فترة بحثنا هذا، إليها نتقدم بخالص امتناننا ووافر تقديرنا.
نتقدم بالشكر أيضا إلى أعضاء لجنة المناقشة على قبولهم مناقشة هذا البحث.
كما نتوجه بالشكر إلى كل الأساتذة الذين كانوا عوننا لنا طوال مشوارنا الدراسي.
ولا يفوتنا في هذا المقام أن نتوجه بالشكر لكل من عائلتي لعبيدي وعزيزي على
صبرهم وتحملهم معنا أعباء هذا البحث أطال الله في أعمارهم



مقدمة

مقدمة

يعتبر المسرح من بين الفنون الأدبية الراقية وهو من أكثر المظاهر الثقافية والأدبية قدرة على وصف المشهد المجتمعي بكل تحولاته، ودراسة المسرحية تمكننا من استيعاب ما يحدث في المحيط ذلك أن النص المسرحي يعبر إلى حد بعيد عن السمات البارزة في مجتمع ما، ويجسده بسلبياته وإيجابياته فهو يستجيب للطبيعة وتحولات العصر، كما يبحث في مختلف أنواع العلاقات التي تربط بين الممارسة المسرحية والمجتمعات الإنسانية، والمتمعن في المسرح الجزائري يجد أنه عالج مختلف القضايا السياسية والاجتماعية والثقافية، فقد لعب دورا هاما في نشر الوعي السياسي والثقافي والاجتماعي ومحاربة الكثير من الآفات الاجتماعية وهذا ما يتجلى في مسرح "عبد القادر علولة"، الذي عالج من خلال مسرحياته المختلفة قضايا أساسية ومهمة ارتبطت بالواقع الجزائري.

فقد كان مبدعا وناقدا التزم بقضايا مصيرية عالجت هذا الواقع المرير بكل ما فيه من تناقضات ومتغيرات وانحرافات كادت تحيق بالانسان الذي وجد نفسه ضائعا ومشتتا وفاقدا للقدرة على التواصل والعطاء، فحاول أن يضع يده على الجرح العميق الذي ينزف في جسد هذا المجتمع الذي ظل يئن تحت وطأة المشاكل الخانقة التي كادت أن تطبق على أنفاسه.

وعليه فما هو مفهوم الالتزام؟ وكيف نظر إليه "عبد القادر علولة"؟ وما هي تجلياته في مسرحه؟ وما هي أهم القضايا التي التزم بها لتوصيل رسالته إلى المجتمع الجزائري؟

وللإجابة على هذه الإشكالية التي دغدغت فضولنا العلمي والمعرفي وقع اختيارنا على فكرة "الالتزام في مسرحية الأجواد لـ"عبد القادر علولة" لتكون موضوع بحثنا هذا.

ولنكون على بينة من أمرنا ارتأينا وضع خطة ممنهجة حتى لا تضيع بنا السبل وتتشعب الخطى، وقد توزعت هذه الدراسة على فصلين تسبقهما مقدمة وتتلوها خاتمة.

تناولنا في الفصل الأول المعنون بـ: "الالتزام والمسرح" مفهوم الالتزام لغة واصطلاحا، الالتزام في الأدب الغربي والأدب العربي، إضافة إلى مفهوم المسرح اللغوي والاصطلاحي، ونشأة وتطور المسرح الجزائري.

أما الفصل الثاني يتمثل في فصل تطبيقي موسوم بـ "تجليات الالتزام في مسرحية الأجواد" تناولنا فيه: قراءة في عنوان المسرحية، تجليات الالتزام في مسرحية الأجواد، بالإضافة إلى البناء الفني والجمالي لنص المسرحية، وكذا مكونات العرض المسرحي.

لنصل في الأخير إلى وضع خاتمة رصدنا فيها أهم النتائج المتوصل إليها من خلال هذه الدراسة.

ومن بين الأسباب التي دفعتنا إلى اختيار هذا الموضوع شغفنا الشديد بفن المسرح خاصة مسرحيات "عبد القادر علولة" الهادفة التي تتميز باللغة الراقية والالتزام بقضايا المجتمع، هذا عن الأسباب الذاتية التي حذت بنا إلى اختيار هذا الموضوع.

أما عن الأسباب الموضوعية فتتمثل في توجيه الاهتمام إلى الابداعات الجزائرية خاصة في فن المسرح التي تعاني من التهميش والاقصاء في مجال الدراسات الأكاديمية، أملنا أن نضيف لبنة جديدة في صرح الدراسات النقدية الخاصة بالأدب الجزائري.

وقد اعتمدنا في هذه الدراسة على المنهج الوصفي وآلياته الإجرائية التي تعتمد على التحليل فهو المنهج الأنسب لمثل هذه الدراسة.

كما استعنا في معالجة موضوعنا على مجموعة من المراجع المتنوعة والثرية التي أنارت لنا عتمات هذا البحث نذكر منها:

- الالتزام في الشعر العربي لـ "أحمد أبو حاققة".

- الالتزام في النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق لـ "رجاء عيد".

- المسرح في الجزائر لـ "صالح لمباركية".

وقد كانت يد السبق في هذا المجال لعدد من الباحثين والدارسين نذكر منهم:

-رسالة ماجستير لـ "بلصيق عبد النور" بعنوان "مقومات الفرجة الشعبية في مسرح عبد القادر علولة - مسرحية الأجواد أنموذجا-".

- سيميائية التشخيص في المسرح "مسرحية الأجواد لعبد القادر علولة أنموذجا" لـ "قرباص هدى".

- الشخصية والتلقي في مسرح عبد القادر علولة مسرحية الأجواد -دراسة تطبيقية- لـ "خوجة بوعلام".

وكأي بحث أكاديمي لا يخلو من الصعوبات والعراقيل فقد واجهتنا جملة منها تمثلت في ندرة المراجع الخاصة بالمسرح الجزائري بصفة عامة ومسرح "عبد القادر علولة" بصفة خاصة، وهذا راجع إلى شخص "عبد القادر علولة" في حدّ ذاته، فهو لم يترك لنا مؤلفات التي تحدد تجربته ما عدا بعض الحوارات والآراء المتفرقة، إلى جانب عدم احتفاء النقد المسرحي بالقدر الكافي بهذا المبدع، وما يتبع ذلك من عدم اهتمام الصحافة ودور النشر اهتماماً علمياً بهذه التجربة، وهذا ما جعل مهمة البحث عسيرة بالنسبة لنا، ومع ذلك فقد حاولنا تذليل هذه الصعوبات ما استطعنا إلى ذلك سبيلاً .

كما لا يفوتنا في الأخير أن نتوجه بالشكر الجزيل إلى الأستاذة المشرفة "الدكتورة جنات زراد" التي رعت هذا البحث ودفعت به إلى النور منذ أن كان فكرة حتى أصبح واقعاً ملموساً، كما نتوجه بالشكر الجزيل إلى أعضاء لجنة المناقشة الموقرة، التي تجشمت عناء قراءة هذا البحث وقبلت مناقشته عسانا نفوز منها بتوجيهاتها القويمة ونصائحها السديدة، هذا فإن أصبنا فتلك منة من الله وإن أخطأنا فحسبنا أننا اجتهدنا فأخلصنا النية.

والله ولي التوفيق.

الفصل الأول:

الالتزام والمسرح

الالتزام:

1- مفهومه.

2- الالتزام في الدراسات الغربية.

3- الالتزام عند العرب

المسرح:

1- مفهومه.

2- نشأة المسرح.

3- أهمية المسرح

الفصل الأول: الالتزام والمسرح

الالتزام:

1- مفهومه:

يعتبر الإنسان بطبعه الاجتماعي جزءاً لا يتجزأ من مجتمعه، وواقعه الذي يعيش فيه، فهو المسؤول عن هذه البيئة التي يحيا في كنفها، خاصة إذا كان مفكراً أو أدبياً، يرصد كل ما يحيطه، و يصور حياة مجتمعه و أحوال معيشتهم، و يلتزم بقضاياها و انشغالاته و يدافع عن طموحاته و تطلعاته، بكل صدق و أمانة و من هنا جاء مفهوم الالتزام.

أ- لغة:

جاء في "لسان العرب" لابن منظور: «لزم الشيء يلزمه لزاماً ولزوماً، والتزمه فألزمه إياه فالتزمه ورجل لزمة: يلتزم الشيء فلا يفارقه، واللزوم الملازمة للشيء والدوام عليه، والالتزام: الاعتناق»⁽¹⁾. فالالتزام في أغلب المعاجم العربية لم يخرج عن معنى الاعتناق وعدم المفارقة وكذلك المداومة على الشيء، كما جاءت بالمعنى نفسه في القاموس المحيط إذ يقول "الفيروز أبادي": «إذا لزم شيئاً لا يفارقه و التزمه اعتنقه»⁽²⁾. وقد وردت الإشارة إلى لفظة الالتزام في القرآن الكريم أكثر من مرة يقول الله عز وجل: ﴿قُلْ مَا يَعْبُؤُكُمْ رَبِّي لَوْلَا دُعَاؤُكُمْ فَقَدْ كَذَّبْتُمْ فَسَوْفَ يَكُونُ لِزَامًا﴾⁽³⁾، إذ فسر ابن كثير هذه الآية بقوله: «فسوف يكون لزاماً أي سوف يكون تكذيبكم لزاماً لكم يعني مقتضياً لهلاككم وعذابكم

(1) ابن منظور: لسان العرب، مادة (ل ز م)، ج12، دار صادر، بيروت - لبنان، د ط، د ت، ص59.

(2) الفيروز أبادي: القاموس المحيط، م1، مؤسسة الرسالة، د ب، ط8، 2005م، ص 1158.

(3) سورة الفرقان: [الآية، 77].

ودماركم في الدنيا والآخرة»⁽¹⁾، أي أن سبب هلاك و دمار الكافرين دوامهم على التكذيب والإنكار لما جاء به الحق عز وجل.

والملاحظ أن المعنى اللغوي غير بعيد عن المعنى الاصطلاحي، بل يكاد م8 يتطابق معه كما سنرى.

ب- اصطلاحاً:

تعددت تعريفات الأدباء والنفاد للالتزام فيعرفه "مجدي وهبة" و"كامل الخطيب" في "معجم المصطلحات العربية" أنه: «اعتبار الكاتب فنه وسيلة لخدمة فكرة معينة عن الإنسان لا مجرد تسلية غرضها المتعة بالجمال».⁽²⁾ فالأديب يتخذ فنه وسيلة لخدمة مجتمعه في إيصال أفكاره و تأييده فعليا، فلا يكون لمجرد العبث والتسلية والمتعة العابرة.

وقد أيد "جبور عبد النور" في "معجمه الأدبي" هذه الفكرة، فالالتزام في تصويره هو: «حزم الأمر على الوقوف بجانب قضية سياسية أو اجتماعية أو فنية والانتقال من التأيد الداخلي إلى التعبير خارجيا عن هذا الموقف بكل ما ينتجه الأديب أو الفنان من آثار»⁽³⁾، وهذا يعني أن الالتزام هو السعي لتحقيق الأفكار ميدانيا، وليس مجرد تأييد نظري لها، فيسعى الفنان المبدع لتحقيق ذلك عن طريق أعماله الإبداعية التي تتمخض عن التجارب الواقعية، فيحاول ترجمة القضايا التي يعجز الإنسان البسيط عن التعبير عنها.

كما يرتبط مفهوم الالتزام بالجانب الأخلاقي، فقد «خصت موسوعة لاروس لفظة الالتزام بالمعنى الخلفي إذ يكثر الحديث في أيامنا عن الفكر الملتزم، والأدب الملتزم، ولكن مظاهر الالتزام موجودة في كل عصر، ولاسيما حيث يوجد نزاع بين الواجبات التي تفرضها أنواع

(1) ابن كثير: تفسير القرآن العظيم، مج1، دار بن الحزم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت - ليم8 نان -، ط1، 2000م، ص 1968/1969.

(2) مجدي وهبة وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، م1، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984م، ص58.

(3) جبور عبد النور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1979م، ص31.

الصراع السياسي والاجتماعي والإيديولوجي، بأن يتخذ الإنسان موقفا واضحا فيها، وأن يكون مستعدًا لتحمل النتائج المترتبة عن هذا الموقف»⁽¹⁾، إذ يعدّ المبدأ الأخلاقي العنصر الأساسي في قضايا الالتزام المختلفة، مما يدفع بالإنسان إلى اتخاذ موقف واضح وصريح إزاءها. ف«الالتزام يقوم بالدرجة الأولى على الموقف الذي يتخذه الأديب أو المفكر أو الفنان في هذه القضايا، فهذا الموقف يقتضي صراحة ووضوحًا وإخلاصًا وصدقًا، واستعدادًا من المفكر الملتزم لأن يحافظ على التزامه دائما ويتحمل كامل التبعية التي تترتب عن هذا الالتزام»⁽²⁾، فقد حمل الأديب على عاتقه مسؤولية الكشف عن القضايا، ومن ثم يقدمها للقارئ، فالكاتب مرآة مجتمعه لا يجب أن يكتب لنفسه وعن نفسه فقط، إنما يكتب لغيره في المقام الأول حتى ينير بصيرته ويوجه اهتمامه للقضايا المصيرية التي يعيشها يوميا.

والمعلوم أن الالتزام شيء والإلزام شيء آخر، فإذا كان الالتزام يعني حرية الأديب في اختياره لما يؤمن به، فإنّ الإلزام يعني الجبر الذي يفقد الأديب حريته في كتابته الأدبية، ذلك أن: «الأديب الملتزم كالطائر السابح المنطلق لا قيد يمسه، ولا غل يلتف حول يديه أو جناحيه، أو عنقه، إنّه يمضي في هذا الفضاء الرحب الفسيح شاديا للحرية والبهاء والجمال»⁽³⁾، فالالتزام قائم على مبدأ حرية الأديب وأن يكون على وعي و مقتنع بما يكتبه دون إجبار ولا إكراه، فله الحرية المطلقة في طرح أفكاره وآرائه المختلفة وفق وجهة نظره الخاصة، دون التقيد بقوانين ولوائح فكرية أو الخضوع لضغوطات خارجية، تجبره على تبني أفكاره ومبادئ هو رافض لها، بل يجب عليه اعتناق مبادئ يؤمن بها، ويقدها، ويلتزم بها. أما الأديب الملزم «هو كالطائر الحبيس لا يشفع له في سجنه جمال قفصه، أو الأعمدة الذهبية التي صنع منها هذا القفص، أو نفاسة الأسورة التي وضعت في معصمه، إذ -حسبه- عارا أنه يحلق إلا في هذا القفص الذي أريد له أن يحلق فيه»⁽⁴⁾، ففي هذه الحالة يصبح الأديب مجرد بوق ناقل لأفكار غيره، وواجهة براقعة لعرض مفاهيم أجبر عليها دون

(1) أحمد أبو حاقّة: الالتزام في الشعر العربي، دار العلم للملايين، بيروت - لبنان - ط1، 1979م،

ص13.

(2) المرجع نفسه: ص14/13.

(3) ولي قصاب : الالتزام في الأدب، شبكة الألوكة، <http://www.alukah.net>، 2007/07/10.

(4) المرجع نفسه.

قناعة يقينية بها، وقد يتحول إلى سلاح خطير يعمد إلى تفويض المبادئ التي يؤمن بها المجتمع ويحول القضايا الهادمة عن مسارها الصحيح، وهنا ممكن الخطورة، وهذا يشين بالأديب المسؤول الذي نصب نفسه مدافع عن قضايا مجتمعه.

2- الالتزام في الدراسات الغربية:

إن الأوضاع السائدة في المجتمع لها تأثير على أفرادها، وبما أن لكل فرد انشغالاته ولكل مجتمع مشاكله، ولكل أمة قضاياها التي تختلف باختلاف الزمان والمكان، هذه الأخيرة تحاول الإتيان بالحلول لمشاكلها، وبما أن الأديب مرتبط بالحياة، فإن مفهوم الالتزام تطور ليرتبط ارتباطا وثيقا بمفهوم الأدب نفسه، ومدى ارتباطه بالحياة.

أ- الواقعية الاشتراكية:

تنطلق الواقعية الاشتراكية من تعاليم الفلسفة الماركسية، التي تتخذ من المجتمع منطلقا أساسيا لدراسته على أساس الحتمية التاريخية والنظرية المادية، هادفة إلى توحده تحت طبقة واحدة شعارها العدل والمساواة، «وتعود نشأة هذا الفكر إلى الثورة التي أحدثها العمال "البروليتاريا"* والتي تعمل على تغيير العالم القديم، وفي الوقت نفسه تعمل على بناء المجتمع الاشتراكي الخالي من أي طبقة على الإطلاق»⁽¹⁾، أي امتصاص الفوارق الطبقيّة وإزالة الحواجز بين شرائح المجتمع المختلفة مع منع حركة أكثر للمجتمع، وبالتالي تطوره وازدهاره.

إن القاعدة الأساسية التي انطلقت منها الواقعية الاشتراكية تتمثل في تعاليم "كارل ماركس" ونظريته في الجدل المادي الذي يعتمد على الأساس الاقتصادي القائم على الإنتاج الزراعي والصناعي قبل كل شيء، والذي يحدد في النهاية التطورات السياسية والاجتماعية والاقتصادية، فالحياة الاجتماعية عند "ماركس" ذات بنيتين: «بنية تحتية تتمثل في الإنتاج المادي، وبنية فوقية تتمثل في الإنتاج الفكري، حيث تعتبر البنية الأولى هي الأساس

* البروليتاريا: الطبقة العاملة التي لا تملك أي وسائل إنتاج وتعيش من بيع مجهودها العضلي والفكري.

(1) رجاء عيد: فلسفة الالتزام في النقد الأدبي، منشأة المعارف، الاسكندرية - مصر - د ط، 1988،

الحقيقي الذي يبني عليه المجتمع لتكون الثانية نتيجة عن الأولى وشديدة الاتصال بها»⁽¹⁾، وهنا ربط "ماركس" الأدب بالعمل حيث يرى أن الأديب مرآة عاكسة للمجتمع الذي يكشف لنا عن العلاقات الاجتماعية.

فالواقعية الاشتراكية تعتبر الالتزام بالقضايا الاجتماعية وخصوصا الطبقة العاملة، والدفاع عن حقوقها، ورد الاعتبار إليها هو الأساس الذي يجب على الأديب أن يلتزم. «ويطلب "النين" من الكتاب صراحة اتخاذ موقف منحاز، وأن يخدموا الفكر الماركسي بالاهتمام بالطبقات الفقيرة»⁽²⁾، ومن هنا وجب على الأديب الالتزام بالدفاع عن القضايا الاجتماعية، ورد الاعتبار لها خاصة الطبقة العاملة منها.

ويقال أن: «أول من وضع خطوطا للواقعية هو "مكسيم جوركي" حين قال: غاية الأدب مساعدة الإنسان في فهم نفسه وتمتية إيمانه بها مع قضية مساعيه الرامية إلى الحقيقة ومكافحة اللؤم بين الناس»⁽³⁾، حيث يرى الكاتب أن الغاية من الأدب هي أن يؤمن الشخص بنفسه فينميها من خلال تطوير مساعيه في مساعدتها لتفريغ الهموم عن الناس.

كما نجد أن "ماركس" أيضا يربط الفن بالوعي الإنساني، حيث لا تختلف غايته عن غاية الفلسفة، فلا يمكن للفن أن يعيش من غير أفكار، إذ يرى "ماركس": أنه رغم تأثير البنية التحتية في الأدب والفن وغيرها من مظاهر البنية الفوقية، فإن هذه الأخيرة في مجملها تؤثر بدورها في البنية الدنيا وتتحول إلى قوة اجتماعية قادرة على قلب وتغيير حياة المجتمع، وعلى هذا النحو أضحت الأدب ذو المضمون الإيديولوجي أكثر الوسائل فعالية في تربية الرأي العام وتوجيهه، وإيقاظ الضمائر وإعادة الحرية للنفوس، وذلك بترسيخ القيم وإغناء الفكر وصقل الأذواق التي بدورها تغير وتجدد وتطور الأنظمة و القيم والمثل⁽⁴⁾، ومنه نرى أن الفن هو نشر فكر إيديولوجي خاص ونظرة معينة خاصة تجاه الحياة وفي الوقت نفسه عليه أن يتبنى موقف جماعة اجتماعية ويعبر عنها. «ولا شك إن الأدب كما أقر "رينيه

(1) المرجع السابق، (أحمد أبو حاققة: الالتزام في الشعر العربي)، ص 29.

(2) المرجع السابق، (رجاء عيد: فلسفة الالتزام في النقد الأدبي)، ص 136.

(3) المرجع نفسه، ص 124.

(4) ينظر أحمد أبو حاققة: الالتزام في الشعر العربي، ص 32.

وبليك" نظام اجتماعي يصطنع اللغة وسيطا له، واللغة إبداع اجتماعي وإذا كان الأدب يمثل الحياة فإن الحياة ذاتها حقيقة اجتماعية»⁽¹⁾.

وأول من فرض الالتزام على الأدب بقوة وجدية هو "لينين" القائل: «على الأدب أن يصبح حزيبا... فليسقط الأدباء لا حزبيون فليسقط الأدباء الذين يضعون أنفسهم فوق الناس، يتحتم على الأدب أن يصبح بالضرورة جزءا مرتبنا ارتباط لا فكاك منه بالأجزاء الأخرى من العمل الحزبي الاشتراكي الديمقراطي»⁽²⁾، ف"لينين" ربط بين الأدب والعمل الحزبي حيث أنه على الأديب أن ينضوي تحت لواء حزب معين، «وقد كان إسهام الماركسية في تاريخ الأدب المعاصر إسهام كبيرا إذ يمكن أن نعطي مثلا لذلك من خلال "الفتروية" أي التقسيم الزمني لتطورات التغيرات الأدبية الكبرى الخاصة بالوقائع الأدبية وهي موضحة جدا عندما نأخذ بحسبان تلك العلاقات الاقتصادية والثورات الاجتماعية الناتجة عنها»⁽³⁾، إذ تعتبر المراحل من مساهمات الماركسية في تاريخ الأدب المعاصر.

ويتجلى تحديد المسار التاريخي للبشرية في مناحي الإبداع الأدبي من خلال العامل الأول كما يقول "بوعلي ياسين": «أن الماركسيين لكثرة اهتمامهم بالصراع الطبقي أهملوا دور الصراع مع الطبيعة وأبنائها الآخرين الذي يصنع التاريخ يدا بيد مع الصراع الطبقي حقا إن دور هذا الصراع يتناقض تدريجيا مع نشود الطبقات ومع تقدم الإنسان علميا وتقنيا واقتصاديا ولكن الملاحظ أن هذا الإهمال يسحب حتى على يد العصور القديمة عندما كان الصراع مع الطبيعة وأبنائها الدور الأعظم في تغيير الحياة البشرية»⁽⁴⁾. يعني هذا الرأي أن الماركسيين تمسكوا أو استندوا للطبقات الرأس مالية فمن رسم حياتهم بألوان باهتة ليس فيها ما يحرك الحياة والتجدد إهمالا وتناسيا لطبيعة الطبيعة في التعبير الفني وعلم الاجتماع الوضعي. ونجد "جورج مارلين" في بحث ألقاه في المؤتمر الدولي لتاريخ الفن الذي عقد في

(1) السيد ياسين: التحليل الاجتماعي للأدب، مكتبة مدبولي القاهرة - مصر - ط3، د ت، ص95.

(2) أمل ديبو: الالتزام في شعر بدر شاكر السياب، مذكرة الماجستير في الآداب في دائرة اللغة العربية، الجامعة الأمريكية، بيروت - لبنان - د ط، 1982، ص06-08.

(3) مجموعة من الأساتذة: الأدب والأنواع الأدبية، تر: طاهر حجار، تقديم: محمد الزيداوي، ط1،

1985، ص75.

(4) نبيل سليمان: في الإبداع والنقد، دار الحوار، اللاذقية - سوريا - ط1، 1984، ص19.

بروكسل عام 1930، «قد فصل بين الواقعية من حيث هي محاكاة حرفية للواقع، والواقعية في تصويرها لمناظر الحياة المنحطة، فالواقعية على هذا الأساس مذهب يصور الجانب القاتم للحياة ومن ثم تتفق نظرية (الفن للفن) ليجلوا إلى جانب الحياة جانب الجمال فيقدم إلينا الفنان صورة جميلة متقنة»⁽¹⁾، حيث أن الواقعية مذهب يأخذ على عاتقه تطوير الجانب القاتم في الحياة فتقوم نظرية الفن للفن لتصوير الجانب الآخر فيها، والذي يتمثل في الجمال. «فعلى سبيل هذا فالواقعية الاشتراكية هي التسمية المعروفة للمذهب الأدبي السائد في البلدان الاشتراكية، والقائم على النظرية الماركسية أو على المادية الجدلية التاريخية وهي التسمية التي يفضلها الماركسيون، وللدلالة على النظرية طبقاً لمحتواها»⁽²⁾، وبناءً عليه نصل إلى القول أن الواقعية الاشتراكية وتحديدها كمذهب سائد في البلدان الاشتراكية.

ومنه نستنتج أنه كان للواقعية الاشتراكية موضوعاتها، وأهدافها التي ترمي من خلالها إلى النضال من أجل تحويل كامل للحياة وفق المبادئ الاشتراكية، وقد قطع المذهب الواقعي الاشتراكي في مشواره هذا شوطاً كبيراً في بث الوعي وقيادته في طريق التطور والتقدم، وذلك عن طريق الأدب والإبداع.

ب- الالتزام الوجودي:

الوجودية تيار فلسفي يقوم على البحث في مسألة الوجود الإنساني وعلاقته بالوجود الخارجي، وموقفه منه، فيحدد "عبد الرحمن بدوي" مفهومها بأنها: «مذهباً في الوجود محددًا تمام التحديد، يقوم على مبدأ سهل بسيط، هو أن وجود الإنسان هو ما يفعله فأفعال الإنسان هي التي تحدد وجوده، ولهذا فوجود كل إنسان بحسب ما يفعله»⁽³⁾، فالإنسان هو الذي

(1) عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، د ب، ط3، 1974م، ص382.

(2) شكري عياد: المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د ط، 1993، ص41.

(3) عبد الرحمن بدوي: دراسات في الفلسفة الوجودية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1980، ص05.

يصنع وجوده أي أن ما يحدد وجود الإنسان هي الممارسة التي تتمثل في أفعاله، ووفقا لما يحكم عليه.

وارتبط مفهوم الالتزام بالتيار الوجودي في الأدب خصوصا مع "جون بول سارتر" الذي يعد أول من بلور مصطلح الالتزام للدلالة على مسؤولية الأديب، ولتأكيد أن الكلام الأدبي ليس مجرد ترويح عن النفس أو تعبير جمالي، إنما هو موقف يتبع المسؤولية، ربط هذه الأخيرة بقناعة الأديب الحرة فيقول: «مما لا شك فيه أن الأثر المكتوب واقعة اجتماعية لا بد أن يكون الكاتب مقتنعا به عمق الاقتناع حتى قبل أن يتناول القلم، إنَّ عليه بالفعل أن يشعر بمدى مسؤوليته وهو مسؤول عن كل شيء، عن الحروب الخاسرة والرابحة، عن التمرد والقمع، إنه متواطئ مع المضطهدين إذا لم يكن الحليف الطبيعي للمضطهدين»⁽¹⁾، فالكاتب هنا أمام مسؤولية كبيرة وعليه أن يكون على دراية تامة بما يفعل لأنه يلزم مجموع شخصيته فهو يخاطر بنفسه.

والوجودية تعتبر الإنسان هو الجوهر الحقيقي المطلق الذي يجب أن يحقق وجوده بذاته فهي بذلك تنفي الألوهية، وأن الوجوديين يجب أن يخلو من اعتقاد وجود إله، كل ذلك رغبة في التحرر، «وإصرار "سارتر" على أن الوجود يسبق الماهية، راجع إلى رغبته في تحرير الذات مما تراكم عليها من قيود المجتمع الذي يستبد بها ويقيدها»⁽²⁾، فلا يكون الإنسان حرا إلا عندما يحقق ذاتيته بالالتزام شق طريق المستقبل، والتخلص من رواسب الماضي، فالإنسان عند "سارتر" «هو الخالق المستمر لحيته وبالتالي لذاتيته»⁽³⁾.

فلا قيمة لشيء في الوجود غير الذات الإنسانية الموجودة، فهي التي يتحقق بها كل وجود، وهذه الحرية يتمتع بها الأفراد عند "سارتر" ليست التزاما يصنع فيه الأفراد ما يشاءون دون مراعاة للآخرين «فهناك مسؤولية ضخمة تعالج فعل الاختيار لا أختار حين ألتزم لذاتي فقط بل أختار لغيري من الناس، لأنني قد أعطيت ما اخترته قيمة معينة وأمام هذه القيمة التي اخترتها كأنني أشير إلى الجميع كي يتبعونها»⁽⁴⁾، فعندما أختار الخير الصالح لنفسي

(1) سحر عبد القادر اللبان: مفهوم الالتزام في الأدب، <http://www.saaaid.net>.

(2) المرجع السابق، (رجاء عيد: فلسفة الالتزام في النقد الأدبي)، ص 141.

(3) المرجع نفسه، ص 141.

(4) المرجع نفسه، ص 143.

يكون صالحا لغيري، وما دمت أدعو الناس عن طريق اختياري فكأنني تحملت مسؤولية عن الآخرين وعلى ذلك فالالتزام الفرد ليس تجاه نفسه بل تجاه البشر جميعا. فالوجودية تعتمد على مفاهيم ثلاثة هي : الحرية، المسؤولية والالتزام هذه المفاهيم التي وصفها "سارتر" لفهم الأدب ودوره، «والكاتب الملتزم يدرك أن الكلام عمل، ويعلم أن الكشف نوع من التغيير وأنه لا يستطيع الكشف عن الشيء إلا حين يقصد إلى تغييره»⁽¹⁾، وهنا يبرز هدف الالتزام في الكشف على أن لا يقف الالتزام عند القول فقط، وتختلف الوجودية عن الواقعية الاشتراكية في أنها تتأى عن أي منحى إيديولوجي، فترتبط الالتزام بوجودان الكاتب الفرد وقناعاته من غير معايير واضحة.

حيث يعتبر "سارتر" «أقوى مدافع عن نظرية الالتزام غير أنه قام باستحالة الالتزام في الشعر»⁽²⁾، باعتباره أن الكلمة الشعرية لا تفيد معناها الدقيق، ومن ثم لا تتضمن موقفا، فالالتزام عنده لا يعني سطحية العمل الأدبي، وإنما يعني حيويته وارتباطه بالعصر، فشعاره: «هو أن نكتب لعصرنا»⁽³⁾، فهو يرى أن الشاعر يجعل من كلماته مجرد أشياء توحى بعواطفه ومشاعره ووجدانه وأن نظرية الالتزام عنده هي خلاصة تجارب حياتية وكتابته منذ طريق الحرية "Les chemins de la liberté" عام 1945 إلى مزيد من ارتباط وجهة نظر الضمير الفردي بالواقع الاجتماعي، وفي سنة 1946 عمل "سارتر" على تحديد مسؤولية الأديب بما يلي:

- إنتاج نظرة ايجابية في الحرية والتحرير.
 - أن يتجه في كل حالة من الحالات إلى استتكار العنف من وجهة نظر أفراد الطبقات المضطهدة.
 - تحديد علاقة صحيحة بين الغايات والوسائل، أي العلاقة بين الأخلاق والسياسة.
- إذ يركز "سارتر" على هذه النقطة تركيزا خاصا، لاعتباره الأخلاق أكبر غاية وأسمى هدف يلتزم الأديب بتحقيقه، خاصة في المجال السياسي.

(1) المرجع السابق: ص18.

(2) بونوا دوين: الأدب والالتزام (من باسكال إلى سارتر)، تر: محمد برادة، المجلس الأعلى للثقافة،

القاهرة، ط1، 2005م، ص44.

(3) المرجع نفسه، ص44.

- أن يرفض الكاتب فوراً استعمال أي وسيلة من وسائل العنف في تحقيق نظام من الأنظمة والمحافظة عليه.⁽¹⁾

وفي الأخير يمكننا القول إن الوجودية شأنها شأن الواقعية الاشتراكية، تتمسك بالالتزام في الأدب، وتعتبر أن الأديب المسؤول في كل ما يكتب، وأن للأدب رسالة هي رسالة الكشف والتغيير وتحقيق التحولات الاجتماعية والحضارية، ويلتقي المذهبان في اعتبارهما الإنسان موقف وأن القول فعل، وأن الأدب عمل غايته تفجير طاقات الحياة وتحرير الإنسان، وأن الحرية شرط أساسي من شروط الالتزام وأن الأديب لا يستطيع الهروب مما يجري حوله، فهو مدعو إلى اتخاذ موقف، كما يتباين المذهبان أيضاً كون الواقعية الاشتراكية تجعل دور الذات الإنسانية سلباً.

في حين أن الوجودية تقوم على إيجابية الذات معتبرة أنها محور الوجود، وحرية الأديب الاشتراكي نابعة من البنية الدنيا في المجتمع، أما حرية الأديب الوجودي نابعة من ذاته التي هي محور الوجود الحقيقي، ومن وجوه التباين بين المذهبين أيضاً هو إلحاح الوجودية على أن الوجود مأساة تثير في الإنسان القلق و التمرد والكآبة والغثيان والشعور بالخوف والضياع واليأس والموت. وما إلى ذلك من معاني يدور حولها الأدب الوجودي في حين أن الواقعية الاشتراكية تلح على وجهة النظر التاريخية للطبقة العاملة وتتطلق من الإيديولوجية الماركسية التي تؤمن بالجماهير وتتفاعل بالمستقبل وتتغنى بالحياة من خلال الموت، وبالسعادة من خلال الشقاء.

3. الالتزام عند العرب:

لم يكن مصطلح الالتزام معروفاً لدى العرب القدامى، إلا أنه انتقل إلى الأدب العربي في ظل حركات التحرر، ومع ذلك لا يمكننا إنكار وجود الالتزام في الشعر العربي القديم من ناحية المضمون، حيث نجد من حين لآخر شعراء يصورون هموم وانشغالات قبيلتهم بكل صدق وأمانة، لذلك تجدر الإشارة إلى أن الالتزام عند العرب لم ينحصر في عصر دون آخر، وقد عرف هذا المصطلح تطور ملحوظاً عبر العصور المختلفة، وسنسعى إلى تتبع هذه الظاهرة الأدبية (الالتزام) عبر مراحلها التاريخية المختلفة :

(1) ينظر الالتزام في الأدب: <http://www.marefa.org>

أ- في العصر الجاهلي:

عرف العصر الجاهلي الالتزام بشكل ضمني من خلال تبنيه لقيم راسخة في العرف القبلي، تمثل في الفروسية والقيم الاجتماعية، والشهامة والمروءة بالإضافة إلى الولاء الأعمى للقبيلة، فقد كان الشاعر الجاهلي الناطق الرسمي في القبيلة ولسان حالها، وكان لزاما عليه أن: «يجعل شعره في خدمة قبيلته، بحيث يتبنى قضاياها ومشكلاتها، فغدا بذلك لسان قومه ودرعهم وسفيرهم عند الملوك، كما أن هذا العصر أعطى للشاعر مكانته الرفيعة بسبب كونه مسموع الكلمة، فإنه كان إذا مدح قوما رفعهم، وإذا هجاهم وضعهم، وإذا طلب أي شيء من الملوك باسم قبيلته أجيب إلى ما طلب»⁽¹⁾، فقد كان الشاعر الجاهلي يأخذ مكانة مميزة وذو منزلة راقية بين أفراد قبيلته، فكان لزاما عليه أن يكون لسان القبيلة، يدافع عنها ويحميها ويتغنى بأمجادها، بذلك يكون شعره مرآة تتعكس عليها الصورة المثالية لجماعة قبيلته. إذ كانت نصوصهم ودواوينهم حافلة بتصوير الواقع الذي كانت تعيشه الأمة في تلك الحقبة الزمنية. ومن مثال الالتزام القبلي نجد طرفة بن العبد ليعلمن ولاءه لعشيرته، وهو الولاء نفسه الذي يكنه لقبيلته، فيقول:

إِذَا الْقَوْمَ قَالُوا مَن فَتَى خِلْتُ أَنَّنِي عُنَيْتُ فَلَمْ أَكْسَلْ وَلَمْ أَتَبَدَّلْ⁽²⁾

أي: إذا قال القوم من فتى شجاع يستطيع دفع الأذى والشر عنا ظن أنه المقصود بذلك لأنه يجد في نفسه الكفاية لحمايتهم والدفاع عنهم دون كسل ولا بلادة.

وأیضا من القضايا الأساسية التي التزم بها الشاعر الجاهلي نجد المروءة والشهامة التي «تشمل على إجابة الملهوف، والكرم والحلم والذود عن حياض القبيلة والعفة وحماية العرض... فقد حرص الشعراء جميعهم على الالتزام بها»⁽³⁾، فعلى الشاعر أن يكون ملتزما بذكر الصفات الحسنة في قبيلته كذلك التغني بالقيم العليا في شعرهم، إذ تمثلت في الصدق والكرم، ومساعدة المظلوم، وإجابة المستغيث والمكروب... وقد تمدح الشعراء الجاهليون

(1) علي جابر المنصور: النقد الأدبي الحديث، دار عمار، عمان، ط1، 2000م، ص111.

(2) طرفة بن العبد: ديوان طرفة بن العبد، تح: مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، د ب، ط3،

2002م، ص 270.

(3) المرجع السابق، ص112.

بالمروءة وأكثرها من ذكرها ومن بينهم طرفة بن العبد، لبيد بن ربيعة، وعترة بن شداد وهم من أكثر شعراء المعلقات الذين تحدثوا عن المروءة في شعرهم بكل ما تحمله من معاني الإنسانية كالكرم والوفاء والحرية... يقول عنترة:

وَإِذَا شَرِبْتُ فَإِنِّي مُسْتَهْلِكٌ
مَالِي وَعَرَضِي وَإِذَا لَمْ يَكَلِّمْ
وَإِذَا صَحَوْتُ فَمَا أَقْصِرُ عَنْ نَدَى
وَكَمَّا عَلِمْتَ شَمَائِلِي وَتَكْرَمِي (1)

فيصف عنترة نفسه بأنه كريم وينفق ما لديه على الآخرين سواء كان على وعي أو غائب الوعي لأن الكرم عنده فطرة وسجية وليس تصنعاً، وفخر عنترة بأنه دائم العطاء في جميع حالاته، فإذا سكر أعطى وتكرم، وإذا صحا سكره فعل مثل ذلك، وإلى جانب كل من الولاء للقبيلة والمروءة نجد الفروسية التي أصبحت من صفاته الفطرية بكل ما تحمله من قيم وأخلاق. وعلى الرغم من محاولات الشاعر في تحقيق الالتزام إلا أن نقص ثقافته كانت عائقاً له في ذلك، بالإضافة إلى تقيد الشاعر بالأعراف بحكم الانتماء القبلي الذي أفقده حريته.

ب- عصر صدر الإسلام:

مع ظهور الإسلام وتحول الحياة الجاهلية بعاداتها وتقاليدها إلى حياة إسلامية، تتغير صورة الالتزام ليتحرك شاعر هذا العصر في حدود التقاليد الإسلامية التي أرساها الإسلام وأصل لها إذ أنه: «وجّه الشعر وجهة خيرة على الرغم من ضعفه فأصبح شعراً ملتزماً له هدف، يخدم به الدعوة الإسلامية، ويدعو إلى الخير، ويدافع عن الرسالة التي نزلت إلى البشر كافة»⁽²⁾، حيث أثر الإسلام على الصعيدين الاجتماعي والفكري، حتى أنه مس الحياة الأدبية عامة والشعر خاصة، وظهر عدد غير قليل من الشعراء الذين آمنوا بالدعوة الإسلامية والرسالة المحمدية ليسجلوا التزامهم في موضوعات تقليدية كالمديح والثناء والهجاء، والرد على المشركين وخصوم الدعوة الإسلامية.

(1) عنترة بن شداد: شرح ديوان عنترة، تح: مجيد طراد، دار الكتاب العربي، د ب، ط1، 1992م، ص

(2) المرجع السابق، (علي جابر المنصور: النقد الأدبي الحديث)، ص 112.

ج- العصر الأموي:

أدى قيام الدولة الإسلامية إلى ظهور أدب إسلامي ملتزم يختلف في كثير من خصائصه عن الأدب الجاهلي، غير أن قصر حقبة صدر الإسلام لم تتح لهذا الأدب أن يمد جذوره وأن يظهر سماته الجديدة، أما العصر الأموي فقد أتاح للالتزام أن يزدهر وتتضح معالمه، وقد ساعدت على هذا التطور عوامل كبيرة سياسية واجتماعية ودينية وهذا ما نلاحظه إذ: «تبدلت الأحوال في عصر بني أمية، وشهد المجتمع الإسلامي تحولات خطيرة في السياسة والاجتماع والاقتصاد والتشريع والفكر وعربت الدواوين من لغات المستعمرين المختلفة إلى اللغة العربية، فكان ظهور الأحزاب نتيجة نضج الفكر السياسي، من أبرز هذه التبدلات السياسية التي تنازعت عن السلطة»⁽¹⁾، إذ أدت التحولات التي شهدتها المجتمع الإسلامي في هذا العصر إلى ظهور الشعر السياسي، وأصبح لكل حزب شعراؤه يدافعون عن مبادئه وقيمه ويلتزمون بقضائيه حيث كان: «للشعر أهمية في حياة العرب السياسية والاجتماعية والدينية وأضحى له دور اعلامي وروحي في المجتمع، استخدمته الأحزاب سلاحا قويا في صراعتها»⁽²⁾، وذلك لأهمية الكلمة وفعلها في التأثير على النفوس وقدرتها على الفعالية والنفوذ فأدت الصراعات والانقسامات إلى ظهور بيئات سياسية مختلفة.

د- العصر العباسي:

يعتبر العصر العباسي من أكثر العصور الإسلامية ازدهارا للحركة الأدبية والثقافية، وقد اهتم الخلفاء العباسيين كثيرا بالشعر والشعراء والأدباء، وأصبحت الدولة العباسية في ذلك الوقت بمثابة عاصمة للفكر والأدب. فكان «أبو العلاء المعري خير من يمثل الالتزام الإنساني والاجتماعي في شعره، والتزامه يقوم على موقف فكري واعٍ اتخذه بوضوح إزاء الوجود والمجتمع وله رأي في كل منهما. وقد تجلّى هذا الموقف عنده بما يشبه ثورة فكرية تناولت الأوضاع الاجتماعية في الأخلاق والسياسة والعادات والنظام الحاكم والجور»⁽³⁾.

(1) المرجع السابق، ص 113.

(2) المرجع نفسه، ص 114/113.

(3) المرجع نفسه، ص 115.

هـ - الإلتزام وعصر النهضة:

1- الإلتزام في المرحلة الأولى من عصر النهضة:

خرج العرب من القرن التاسع عشر مرهقين بالانحطاط ومتأثرين بمساوئ الحكم العثماني وهذا كلّه دفعهم إلى التطلع والسعي لغد أفضل فبدأوا يبحثون عن سبيل للخلاص خاصة بعد أن تفتحت عيونهم على صور من الحضارة الأوروبية، فأرادوا تحقيق شيء من ذلك القبيل لبلادهم، لكنهم كانوا بحاجة إلى الصبر والجهاد الطويل والطاقة العظيمة التي كانت لازمة للمواصلة، وتجنب كل المصاعب التي تعترض مسيرة الأمم في طريق التقدم، ومن بين هذه العراقيل نجد:

-الحكم العثماني وما كان يتصف به من استبداد، وفساد وفوضى ونزاعات عنصرية جعلت السلطة تسعى إلى تتركب العرب وقد تبع ذلك ظلم وإرهاب ودسائس ومكائد وتعسف في فرض الضرائب وجبايتها.

-الانحطاط والتخلف وما يرافقه من جهل وأمية وسذاجة في التفكير، وعجز عن إدراك حقائق الأمور، وقصر في النظر، وجشع وأناية واستغلال وتسخير للضمير وذل وفق ومسكنة ومنازعات داخلية وفساد في الأخلاق والأنظمة وما إلى ذلك من ضروب التخلف السياسي والاجتماعي والاقتصادي والفكري⁽¹⁾.

كل هذه العراقيل أدت للسير البطيء للنهضة في النصف الأول من القرن التاسع عشر، وكذلك أدت إلى عدم إخلاص الحكام الذين كثيرا ما كانوا يعملون عكس مصلحة البلاد العربية، ومن هنا تجدر الإشارة إلى أنّ كل هذه الظروف أسهمت في ظهور فئة من المفكرين والمتقنين وزعماء الإصلاح في أنحاء العالم العربي كانوا ينشرون أفكارهم بين الناس وينادون بضرورة الخروج من الأحوال السيئة التي تتخبط فيها البلاد، ومن هؤلاء: "رفاعة الطهطاوي" و"خير الدين التونسي" و"بطرس البستاني" وغيرهم، فتبلورت لديهم عدة أفكار وتساؤلات جراء الاحتكاك والتفاعل بين الحضارتين الغربية والعربية، فظهرت عدة تساؤلات وأفكار من بينها: أن التفاعل مع الدول الأوروبية ذو حسنات وسيئات، فالعرب في حاجة إليه لكن الدول الأوروبية تجعل له ثمنا باهضا، فإلى أي حدّ ينبغي أن يصل هذا

(1) المرجع السابق، (أحمد أبو حاقّة: الإلتزام في الشعر العربي)، ص 106.

التعامل، وما الأسس التي يجب أن يقوم عليها؟⁽¹⁾، هذه الأفكار أخذت تراود عقول الزعماء والمثقفين وأبسط مثال على ذلك نجد أن "الأفغاني" فقد ركز على تحقيق حكومة إسلامية واحدة فظهر الالتزام عنده من خلال دعوته إلى ضرورة الالتفاف حول القرآن الكريم لتحقيق دولة أساسها العدل والشورى واختيار أفضل الناس لتولي الأمور، ورفضه كل ما يتناقض والعقيدة الإسلامية وكذلك الرفض القاطع للتقليد الأعمى للغرب، حيث يقول: «علمتنا التجارب ونطقت مواضي الحوادث بأن المقلدين في كل أمة، المنتحلين أطوار غيرها، يكونون فيها منافذ وكوى لتطرق الأعداء إليها وتكون مداركهم مهابط الوسوس ومخازن الدسائس، ويصير أولئك المقلدون طلائع لجيوش الغالبيين»⁽²⁾.

وهذا ما جعله في الأخير يلقي النفي والاضطهاد والتشريد، إلا أنه بقي صامدا ملتزما بنشر رسالته التي آمن بها بين الناس وفيما بعد جاء تلميذه "محمد عبود" الذي واصل مسيرته مع إدخال بعض التجديدات في الالتزام، وذلك راجع لاطلاعه على الثقافة الغربية، وكذا على نظريات "أوغست كونت" في علم الاجتماع، فكان له هدفين بارزين أولهما: إعادة تحديد ماهية الإسلام الحقيقي، وثانيهما النظر في مقتضياته بالنسبة إلى المجتمع الحديث، فظهر بذلك الالتزام عنده من خلال معالجته لمختلف القضايا السياسية والاجتماعية، وكذا تطرق لموضوع الاستعمار والاستقلال، الثورة والمساواة بين البشر ويمكن التأكيد على رأي كل من "الأفغاني" و"محمد عبود"، بالإسناد إلى قول "مصطفى كامل": «إن واجب المسلمين أن يلتفتوا أجمعين حول راية الخلافة الإسلامية المقدسة، وأن يعززوها بالأموال والأرواح، ففي حفظها حفظ كرامتهم وشرفهم وفي بقاء مجدها رفعتهم ورفعة العقيدة الإسلامية»⁽³⁾، وكان من أبرز مظاهر الالتزام التي حفل بها الشعر العربي آنذاك، شعر الالتزام في الاتجاه الإسلامي يقول "أحمد شوقي" في التزامه بالدين الإسلامي واعتزازه بالرسول (ص):

وُلِدَ الْهَدَى فَالْكَائِنَاتُ ضِيَاءٌ وَقَمَّ الزَّمَانُ تَبَسَّمَ وَتَنَاءً.⁽⁴⁾

(1) المرجع السابق، ص 107.

(2) المرجع نفسه: ص 111.

(3) المرجع نفسه: ص 115.

(4) المرجع نفسه: ص 116.

يمكن القول أنّ حالة الالتزام في هذه الفترة تبلورت عامة حول موضوع العقيدة الإسلامية وضرورة التمسك بها من أجل الوصول إلى المراتب العليا مع مراعاة العلم والتقدم.

2- الالتزام في المرحلة الثانية من عصر النهضة:

مما لا شك فيه أنّ الشعر العربي قد عرف في أواخر القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين بوادر النهضة والازدهار، وذلك بارز في مختلف المواضيع المتناولة في مختلف المجالات سواء السياسية أو الاجتماعية وحتى الحضارية، دون أن نغفل عنصرا هاما وفعالا يتمثل في ذلك الغموض الذي يبيّن أنّ الأدب -والشعر جزء منه- له الدور الكبير والفعال في صنع التاريخ وكذا تحويل مجرى الحياة وتغيير أوضاعها، هذا ما دفع بشعراء تلك الفترة إلى الالتزام من خلال تناول القضايا العامة في شعرهم، فتحدثوا عن الحرية، الاستقلال، نظام الحكم، وعن المجتمع وأحواله ومشكلاته وعن شخصية الأمة وتاريخها وحضارتها ولغتها، ويشاركون في البحث عن ذاتها وعن العناصر التي تكوّن هي الذات وتحدد معالمها. وبهذا استطاعت أشعارهم ملامسة معنى الالتزام سواء بالدخول في صميمه أو الاقتراب منه، وهذا موجود في دواوين عدّة شعراء أمثال: "شوقي"، "الرصافي"، "مطران"، "القروي"... لكن من جهة أخرى يلزم الإشارة إلى أنّ الالتزام الحقيقي لم يظهر في هذا الزمان بصورة عامة وذلك راجع إلى انفصال الأقوال في الأعمال التي كانت تدور في النطاق النظري في الالتزام:

- عدم كفاية الحوار بين الشاعر وجمهوره لتحقيق الالتزام .

- قرب تفكير أغلبية الشعراء إلى الروح البورجوازية أكثر من الالتزام بقضايا الشعب⁽¹⁾.

يمكن القول أنّ أكبر ضربة وجهت إلى نهضة العرب القومية كانت تقسيم بلادهم ووضعها تحت الانتداب، وطبيعي أن ينعكس ذلك على الأدب العربي الذي نما بين الحربيين فلقد كان للشعراء العرب عامة نفس الهموم حتّى كانوا جميعا يعكسون حالة البلاد العربية العامة من حيث الضعف والعجز، وهنا خلق ذلك التجديد الذي كان العرب يصبون إليه في فترة ما بين الحربيين سواء في الشعر أو في مواقف العيش المختلفة، فقد كان همّ الاستعمار نقل العرب إلى المستوى العصري الذي بلغته دول الغرب من جهة، وهذا ما كان الفكر

(1) المرجع السابق، ص 189.

العربي يسعى إليه ما ساعد الانتداب على ضرب عصفورين بحجر واحد، وذلك بتشجيع إقبال أبناء البلاد العربية على الثقافة الأجنبية ليحقق بذلك هدفين أولهما التأثير في البلاد العربية من خلال ثقافته ليصبح له حضور في حياة الشعب الواقع تحت حكمه، والثاني إبعاد العرب عن تراثهم الذي يعتبر محور وجودهم القومي وذلك تحت ستار التجدد والتطور، وهكذا طغت موجة التجديد عند العرب على مختلف الميادين سواء العلوم أو الفنون، الفكر أو الآداب، وحتى الشعر كان له نصيبه، فقد بدأت ملامحه في التغيير سواء من حيث المضمون أو الأسلوب أو اللّغة، وكذا مقومات العمل الشعري بصورة عامة .

4- أدب الالتزام في الجزائر :

مما لا شك فيه أن رسالة الأديب أو الشاعر الملتزم في غالبها تتكيف مع الظروف التي تحيط بالمجتمع الذي ينتسب إليه، وذلك راجع إلى أن التزامه ليس بالشيء الجامد القائم على قواعد مطبقة في جميع البلدان، بالنسبة للالتزام في الجزائر -في فترة الثورة- كان الأديب يكتفي فقط بالتعبير عن مطامح الشعب الجزائري في الحياة وعن آماله وآلامه. أما المرحلة الحاضرة فهي شيء آخر حسب الدكتور "محمد مصايف" الذي يقول: «فرسالة الأديب الجزائري في السّاعة الحاضرة رسالة مزدوجة، فمن جهة أولى ننتظر منه أن يكون لسان الطبقة الكادحة، ومن جهة ثانية ينبغي عليه أن يعمق الاتجاه العقائدي الذي تعتقه وتسير عليه هذه الطبقة»⁽¹⁾، هذا ما يدفعنا للقول أنّ الاتصال المباشر للأديب بمختلف الطبقات في المجتمع، وكذلك الاقتناع بكل ما يكتبه، هو السبيل الوحيد للوصول إلى التزام حقيقي بالقضية المعنية، دون نسيان الخطوة الثانية وهي امتلاك قواعد الفن الذي يبدع من خلاله، «إذن فرسالة الأديب تتلخص في وعيه للمرحلة الحضارية التي تجتازها أمتنا وجماهيرنا الكادحة في ضرورة البحث المباشر عن طبيعة مطامح هذه الجماهير، ثم في التعبير عنها، وعن حياة عمّالنا تعبيرا فنيا يبتعد عن التقريرية والخطابة في الأسلوب ويتحاشى اللّغة الحوشية، والغموض في المواقف والأفكار»⁽²⁾، وهذا مفاده أنّ الأديب لا يجب

(1) محمد مصايف: دراسات في النقد والأدب، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1981، ص 64.

(2) المرجع نفسه: ص 67.

أن ينسى أنه يكتب لقراء نصف مثقفين، ولجماهير غايتها الأولى رؤية نفسها فيما يكتب عنها وبطريقة بسيطة.

المسرح

1- مفهوم المسرح:

يعتبر المسرح من أقدم الفنون الأدبية التي عرفتها المجتمعات الإنسانية والحضارات القديمة، فقد بدأ عند الإغريق والرومان ثم انتشرت عند المجتمعات الغربية مع الزمن، وعنهم أخذ العرب هذا الفن وتأثروا به، وقد عرف "بأبي الفنون" لاحتوائه على جل الفنون كالرقص، والغناء، فأنفرد عن غيره من الفنون الأدبية، بتميزه بثنائية النص والعرض، بين الكلمة والحركة، وصولاً إلى الموسيقى والضوء، وغيرها من المؤثرات الأخرى، وقبل الخوض في هذا المجال، سنقف أولاً عند تحديد مفهومه اللغوي والاصطلاحي:

أ- لغة:

جاء في معجم تاج العروس: مادة (س ر ح) «المسرح مأخوذ من لفظة السارح، الذي هو اسم الذي يسرح الإبل»⁽¹⁾، إن لفظة المسرح هنا ترتبط بالإطلاق والتحرير، فالتسريح هو إطلاق الشيء وتحريره، والسارح الذي يترك الإبل ترعى على حريتها في المراعي. أما في "لسان العرب" لـ "ابن منظور" يقول: «وسرح عنه فانسرح وتسرح: فرج، وإذا ضاق شيء فرجت عنه، قلت سرحت عنه تسريحا... وقيل سرح: السرح: المال السائم، سرحت الماشية تسرح سرحا وسروحا، والمسرح بفتح الميم: مرعى السرح، وجمعه المسارح»⁽²⁾، نلاحظ من خلال هذا التعريف أن لفظة سرح وتسرح مرتبطة بالتسريح سواء

(1) مرتضى الزبيدي: تاج العروس، ج2، مادة (س ر ح)، دار صادر، لبنان، د ط، د ت، ص162.

(2) المرجع السابق، (ابن منظور: لسان العرب)، ص272.

كان معنويا كتفريج الهموم وإخراجها من الصدر، أو ماديا كتسريح الماشية وإطلاقها في المراعي. وقيل أيضا: «سرح الصبيان والدواجن، وسرح إليه رسولا، وسرح الشاعر الشعر، أمر سريح لا مظل فيه، وإن خيرك السريح، وفعل ذلك في سريح، وناقاة سروح ومسرحة، سريعة سهلة السير»⁽¹⁾.

فجل التعريفات اللغوية تتفق على أن المسرح هو المرعى، كما نستنتج أن لفظة المسرح تعددت دلالتها اللغوية حسب الموضوع الذي وردت به. ولكي يتحدد المعنى العام له وجب علينا التطرق إلى ما جاءت به المفاهيم الاصطلاحية.

ب- اصطلاحا:

تعددت مفاهيم العمل المسرحي عند العرب، نظرا لما مر به العالم العربي من ظروف سياسية واقتصادية، واجتماعية، لذلك يمكننا عرض بعض مفاهيم المسرح عند العرب: فقد استمد «مصطلح المسرح جذوره من الكلمة الإغريقية "تياترون" والتي تعني مكان المشاهدة»⁽²⁾، وهكذا فإن كلمة المسرح تعني أنه مكان مخصص للمشاهدة. في حين ترى "هند قواص" أن: «كلمة مسرح مشتقة من الفعل سرح، فالممثلون يسرحون فوق خشبة المسرح، كما أن فكر المشاهدين يسرح عند مشاهدة التمثيلية»⁽³⁾، فالمسرح هنا يعني المجال والمكان أو المبنى الذي يحتضن العرض المسرحي، أي أنه مكان للأداء والتمثيل، يجسد أو يترجم على ركحه القصص والنصوص الأدبية أمام المشاهدين. ويعرفه "صالح لمباركية" بقوله: «المسرح روح الأمة و عنوان تقدمها وعظمتها، في فضائه وعلى ركحه تعبر الشعوب عن قضاياها الاجتماعية والسياسية، وترسم أحلامها وتطلعاتها. فهو أقرب الفنون إلى الذات لأنه يصور التجربة الإنسانية حركة وقولا، فينقلها ممثلة بصورته

(1) الزمخشري: أساس البلاغة، دار صادر، بيروت، د ط، 1965م، ص292.

(2) كريستوف بالم: دراسات كامبردج في المسرح، تر: محمد صفوت حسن، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، د ط، د ت، ص14.

(3) هند قواص: المدخل الى المسرح العربي، دار الكتاب اللبناني للنشر والطباعة والتوزيع، د ط، د ت،

1981م، ص25.

الحقيقية، لا مواراة فيها»⁽¹⁾، نستنتج من هذا التعريف أن المسرح مرتبط ارتباطاً كلياً بالجمهور أو بالمشاهد لأنه يعرض قضايا تهتم الإنسان باعتباره جزءاً لا يتجزأ من الحدث الذي تعالجه المسرحية، ثم يعرض أمام المشاهد.

أما "أنطونس بطرس" فيرى أن المسرح هو: «عمل أدبي يشبه الأعمال الأدبية النثرية الأخرى. كالقصة والرواية، حيث يشترك معها في الشخصيات والأحداث، غير أنه يختلف عنهما في تناوله الحدث منذ نشأته، فالجمهور المراقب يتضجر من الحشو والرتابة ويميل المتابعة فيما لو استغرق العرض زمناً طويلاً»⁽²⁾، ويتبين لنا من خلال هذه التعريفات الخاصة بمفهوم المسرح عند العرب أن الجمهور، الحوار والحدث هي الوحدات الأساسية التي يقوم عليها المسرح، فهو يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالجمهور، فيصور لنا ما يعيشه الإنسان في واقعه، إذ لا يمكن أن ينفصل المسرح عن القيم الفكرية والاجتماعية والسياسية والنفسية التي يعيش فيها.

وبناءً على التعاريف السابقة، نلاحظ أن مفهوم المسرح يتغير من دارس لآخر، لذا يصعب علينا وضع تعريف دقيق ومحدد له.

في حين نجد العديد يخلط بين مفهوم المسرح والمسرحية، على الرغم من استقلالية كل مصطلح، فكل منهما يدل على معنى مغاير للآخر، فإذا المسرح يدل على المكان المخصص للمشاهدة، فإن المسرحية: «جنس أدبي يروي قصة، من خلال حديث شخصياتها وأفعالهم، حيث يقوم ممثلون بتقمص هذه الشخصيات أمام جمهور في مسرح، إذ تؤدي بأسلوب حوارى»⁽³⁾، فهي إذا قصة أو نص كتب ليجسد فوق خشبة المسرح بواسطة ممثلين يسعون لجذب انتباه الجمهور، معتمدين في ذلك على عنصر الحوار، وتعرف كذلك بأنها: «نص درامي مصمم للتمثيل على خشبة المسرح، أو معدة للقراءة، مبنية على أساس التقاليد

(1) صالح لمباركية: المسرح في الجزائر النشأة والرواد والنصوص حتى سنة 1972، دار الهدى، د ب، د ط، 2005م، ص 05.

(2) أنطونس بطرس: الأدب (تعريفه، أنواعه، ومذاهبه)، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس - لبنان - د ط، 2005م، ص 191.

(3) وليد البكري: موسوعة أعلام المسرح والمصطلحات المسرحية، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان - الأردن - د ط، 2003م، ص 49.

والأعراف الدرامية المتعارف عليها»⁽¹⁾، نفهم من هذا التعريف أن المسرحية فن أدبي، يكتب ليجسد على خشبة المسرح، فتكون عرض مشاهد بعد أن كانت نص مكتوب. فإذا كانت «المسرحية تشير إلى الجانب الأدبي من العرض، أي النص ذاته، فإن المسرح يعد شكل من أشكال الفن، يترجم فيه الممثلون نصا مكتوبا إلى عرض تمثيلي، على خشبة المسرح»⁽²⁾، فعلاقة المسرح بالمسرحية هي علاقة الكل بالجزء. من هنا نستنتج أن المسرح هو المكان والمسرحية هي النص، حيث لا تكون المسرحية عملا مكتملا إلا حينما تجسد على خشبة المسرح، كما لا يمكن للعرض المسرحي أن يكتمل دون تكامل النص المكتوب.

2- نشأة المسرح:

يعتبر المسرح من أقدم الفنون التي عرفتها الحضارة الإنسانية، فقد كان وما زال الخطوة الأولى نحو التطور والثقافة، ويعد من أشكال التعبير الثقافي، وعلى مر الأزمنة خضع المسرح كغيره من الفنون للتطوير والتغيير، سواء كان ذلك في شكل خشبته أو في شكل العروض التي يقدمها، وحتى في مواضيعه... فقدّم الأدب المسرحي في الميادين، خارج المعابد وداخل الكنائس، ومر بمراحل كثيرة إلى حين إقامة دور للتمثيل له. وقد كانت بداياته أوروبية بحتة ف «أقدم المسرحيات التي عرفها الأدب الغربي هي المسرحيات الإغريقية، وكان نشأتها في بلاد اليونان علاقة بعقائدهم، فقد آمن بالهة متعددة»⁽³⁾، فيعتبر اليونان أول من أهتم بالمسرح، ووضع له قواعد خاصة، ومن ثمة انتقل هذا الفن إلى الحضارات الأخرى. «وبالضبط في ق 05 ق.م، حيث اتخذ المسرح صورة قصص مستقاة من التاريخ الشعبي الأسطوري، علي يد "أسخيلوس" أيام الاحتفال بعيد "ياخوس" إله الخمر في بلاد الإغريق، ثم على يد "يوريديس" عندما اتخذ المسرح طابعا إنسانيا خالصا

(1) شكري عبد الوهاب: دراسة تحليلية لأصول النص المسرحي، مؤسسة حورس الدولية، الاسكندرية - مصر - ط2، 2007م، ص02.

(2) لينا نبيل أبو مغلي ومصطفى قسيم هيلات: الدراما والمسرح في التعليم (النظرية والتطبيق)، دار الراجحة، الأردن، ط1، 2008، ص39.

(3) عمر الدسوقي: المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، دار الفكر العربي، د ب، د ط، د ت، ص05.

ورفيعاً»⁽¹⁾، فقد كان "ياخوس" من آلهتهم التي قدسوها ويطلق عليه اله الخمر ومن عاداتهم أن يقيموا له حفلين أحدهما في أوائل الشتاء والآخر في أوائل الربيع.

فبداية المسرح عند اليونان كانت بداية دينية، كذلك «عند الإنجليز لأن طقوس العبادة في المذهب الكاثوليكي، تحتوي على كثير من مظاهر المسرح كالموسيقى والغناء، وألوان الملابس الزاهية، وموكب القس بالشموع، وإلقاء كلمات بطريقة خطابية وغير ذلك»⁽²⁾، فلم يخرج المسرح عن إطاره الديني وعن الكنيسة التي كانت تمثل فيها المسرحيات في بادئ الأمر إلى أن تطور وصار الناس يقتبسون هذه المسرحيات الدينية و يمثلوها خارج الكنيسة في مناسباتهم الخاصة وأعيادهم الدينية، ثم أخذ المسرح يتطور شيئاً فشيئاً، وأخذت المسرحية تخرج عن الإطار الديني وصارت تعالج مواضيع أخرى، ثم أنشأت فرق تمثيلية مستقلة عن رجال الدين والكنيسة. وهكذا لو تتبعنا نشأة المسرحية عند كل من الرومان، فرنسا، إيطاليا، إسبانيا وسائر دول الغرب لوجدناها تسير في طريق المسرحية الإغريقية.

أما إذا عدنا إلى نشأة هذا الفن عند العرب فإننا نجد أن: «الصورة المسرحية لم تكتمل في العصور الإسلامية، رغم توفر الإثباتات التي تدل على تطور المسرح في أوروبا، ولقد كانت الخطابة والشعر يتباريان في تلك الآونة، كما وجد عندا العجم صور تمثل احتفالات دينية للشيعية من أنصار على بن أبي طالب، في يوم عاشوراء من مطلع كل عام لذكرى موقعة كربلاء، وتم قتله فيها، وأطلق على هذا اليوم "روز قتل" أي بالعربي "يوم القتل"»⁽³⁾، فالمسرح لم يستهو العرب ولم يكن بارزاً خاصة في العصر الإسلامي، فقد كان اهتمامهم منصبا على الخطابة والشعر اللذان كانا محل تنافس آنذاك، على الرغم من إقامة العجم الاحتفالات الدينية والمراسيم الخاصة بآلهتهم، إلا أن الصورة المسرحية لم تكتمل معالمها. «كذلك ظهر التمثيل في الحقبة الإسلامية في زمن المهدي، حيث وجد رجل صوفية يأمر بالمعروف وينهى عن المنكر، ويلقي الوعظ والإرشاد الديني بطريقة تمثيلية

(1) المرجع السابق، (هند قواص: المدخل الى المسرح العربي)، ص 56.

(2) المرجع السابق، (عمر الدسوقي: المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها)، ص 06.

(3) المرجع السابق، ص 56.

لتهذيب النفوس، ويروي على المتفرجين بعض العبارات بصورة حية، تمثل الرجال الصالحين من أهل الدين والعبادة»⁽¹⁾.

ومن هنا نستنتج أن العرب في العصر الإسلامي اهتموا بفن الخطابة والشعر، لذلك ما بدى اهتمامهم بالمسرح على الرغم من وجود بعض مظاهره إلا أنها كانت مشتتة، وربما يعود سبب انصراف العرب عن هذا الفن لقسوة الحياة الجاهلية الأولى، وكان الدين الإسلامي قد «حرم عبادة الأوثان والانحراف في طريق التصوير والتشخيص، واكتفى بالأدب الذاتي، ذلك أن الإسلام قد استنقطب القلوب والأفئدة، وسيطر على العقول في بعث الأدب والشعر الذي يتناول شؤون الدين الجديد، من فكر وفتوحات وانتصارات»⁽²⁾، فاهتمام العرب بفن الشعر والخطابة ألهاهم عن الاهتمام بالمسرح وكذلك البيئة القاسية التي عاشوها في الجاهلية، كان من أهم الأسباب التي جعلت فن المسرح والتمثيل يلقي غيابا عند العرب عامة، وعند المسلمين خاصة، غير أن هناك من يرى أن بذور التمثيل وجدت عند العرب بدليل ما كان يجري في سوق عكاظ من إلقاء ووعظ وإرشاد...

أما إذا عدنا إلى نشأة المسرح العربي الحديثة، نجد أنه كثر الخلاف حولها، وقد تعددت الآراء وانقسمت فهناك من «يعتقد أن البداية قد جاءت مع الحملة الفرنسية على مصر 1798، عندما جلب نابليون معه نخبة من الفنانين وكبار الموسيقيين، وعني بشؤون التمثيل ترفيها عن جيشه المحتل»⁽³⁾.

فأصحاب الرأي الأول يرون أن ظهور المسرح كان نتيجة الاحتكاك الثقافي مع الغرب، والذي فتحت أبوابه حملة نابليون على مصر، وهناك من يرى غير هذه الرؤية، فالنهضة في مصر كان نهضة في العلوم والحروب، وقد كانت مصر آنذاك بحاجة إلى العلوم والجيش لا للآداب والفنون، إذ كان كل شيء مسخر لخدمة الجيش، فمن الطبيعي ألا يكون للمسرح أي نصيب من الاهتمام. «فكانوا يرون أن العناية بالمسرح لم تبدأ إلا في عصر إسماعيل، الذي كان مغرما بتقليد الحياة الأوربية، فأورد لنفسه ورجال حاشيته، والطبقة الحاكمة، وسائل اللهو والمتعة... فافتتح مسرح الكوميديا عام 1969 حين احتقل

(1) المرجع السابق، (هند قواص: المدخل الى المسرح العربي)، ص56.

(2) المرجع نفسه: ص57.

(3) المرجع نفسه، ص59.

بافتتاح قناة السويس، ثم أنشأ مسرح الأوبرا في العام نفسه ومثل فيهما جماعة من الممثلين والممثلات الذين أحضرهم من أوروبا»⁽¹⁾، وقد ظلت البداية المسرحية بداية ذات بذور أوربية سواء بالتقليد أو الترجمة.

ورأي ثالث مخالف لتلك الآراء يرى أنّ أول من أدخل الفن المسرحي إلى البلاد العربية هو «مارون النفاش» اللبناني، الذي اقتبسه من إيطاليا حين سافر إليها في سنة 1841، وابتدأ تمثيله باللغة العربية الدارجة، وكانت أولى المسرحيات التي قدمها لجمهوره العربي في بيروت هي رواية "البخيل" المعربة عن "موليير" وذلك في أواخر سنة 1847»⁽²⁾، فالمسرح إذاً جاء عن طريق الاطلاع، والرحلات العلمية من خلال التقليد والاقتراس والترجمة كما فعل "مارون النفاش" مع أول نص مسرحي "البخيل" الذي استلهمه عن "موليير" أواخر 1847.

3- الارهاصات الأولى للمسرح الجزائري :

تعود الارهاصات الأولى للمسرح الجزائري إلى القرن 20م، وإن كان البعض يرجعها إلى النصف الأول من القرن التاسع عشر حيث ظهر مسرح خيال الظل* والقراقوز* حيث تقول الكاتبة "أرليت روث" في كتابها المسرح الجزائري الناطق بالعامية: le Théâtre "Algérien de langue" «أن بعض الباحثين شاهدوا خيال الظل في الجزائر عام 1835م كما ذكر "بوكير موسكو" أن هذا النوع من التمثيل منع بقرار من الإدارة الفرنسية بعد الاحتلال الأجنبي للجزائر لأسباب سياسية وكان ذلك عام 1843م لكون هذا الشكل من المسرح كان ينتقد الوجود الاستعماري في الجزائر فخشى الحكام الفرنسيون أن يصبح أداة

(1) المرجع السابق، (عمر الدسوقي: المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها)، ص 18-19.

(2) المرجع نفسه: ص 20-21.

* مسرح خيال الظل: شكل من أشكال الفرجة له طابع درامي تمثل الشخصيات فيه دمي تتحرك من وراء ستار بيضاء شفافة يسقط الضوء من الخلف فيرى المتفرجون ظلالها مما يفسر التسمية.

* مسرح القراقوز: هو أحد الأشكال التي تنتمي إلى ما يعرف باسم (مسرح العرائس) وهو على وجه الدقة عبارة عن دمى قفاز، حيث نجد رأسها مصنوعة من خامة خفيفة وصلبة كالخشب، مرسوم عليه وجه ذو تعبيرات حادة.

لثورة عليهم»⁽¹⁾، ويذكر الرحالة الألماني "مالسان" أنه «يشاهد هذا المسرح في قسنطينة 1862 وأنّ "دوشين" هو الآخر قد شاهد قبل هذا التاريخ مسرح القارقوز ذلك عام 1847»⁽²⁾، إذ ظهرت لعبة القارقوز كشكل مسرحي في بعض الأحياء القريبة من الموانئ الجزائرية (ميناء الجزائر-عنابة). في حين نجد أن الأشكال البدائية تشكل الأرضية التي سيقوم عليها المسرح الجزائري إلا أن الإدارة الفرنسية اعتبرتھا عاملا محرضا على الثورة. فمسرح خيال الظل و القارقوز التي أشار العديد من الرحالة إلى وجودها مثل "بوكير" الذي حسب "آرليت" شاهد عروض القارقوز بالجزائر العاصمة، وإلى جانب حفلات القارقوز كان المداحون يقومون بتشخيص أبطال قصص عنتره ورأس الغولة ورواية بعض الأساطير والخرافات الشعبية وكانت رواية هذه القصص تتم بطريقتين إما في شكل مسرح الحلقة المعروفة في الأسواق الشعبية حيث كان الراوي سيستعين في بعض الأحيان بشخصيات أخرى تقوم بالرد على الشخصية الرئيسية في الحلقة ويعتبر هذا الشكل مسرحيا وإما بطريقة المداح الذي يقوم بدور المغني ويؤدي مدائح دينية للأنبياء والرسل مثل قصة يوسف وسيدنا إسماعيل عليهما السلام⁽³⁾.

إن المسرح كان عبارة عن أشكال فرجوية شعبية تتمثل في مسرح الحلقة و المداح. بينما يذكر الباحث البريطاني "فيليب شاداجروف" أنه عثر على مخطوط لمسرحية يقول أنها الأولى في هذا الفن في الأدب العربي وهذا بمدرسة اللغات الشرقية والمسرحية بهذا العنوان: "نزهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة تريايق بالعراق" لصاحبها الجزائري "ابراهيم دانينوس" التي من المرجح أن تكون قد طبعت عام 1848. ويعتقد الأستاذ "شاداجروف" أن هذه المسرحية تتميز بالأهمية نفسها من حيث الريادة، إن لم تكن الأولى في العالم العربي بالنظر إلى مسرحية "البخيل" التي اقتبسها "مارون النقاش" والتي عرضت عام 1848م بببيروت⁽⁴⁾.

(1) أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته و تطوره، دار هومة للطباعة و النشر و التوزيع، الجزائر، د ط ،2014، ص 23.

(2) عبد الله الركيبي: تطور النثر الجزائري الحديث، ص 214.

(3) ينظر مخلوف بوكروح: ملامح عن المسرح الجزائري، مجلة آمال، العدد 5، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، د ط، 1982، ص 10.

(4) ينظر المرجع السابق، (صالح لمباركية: المسرح في الجزائر)، ص 27/26.

نجد أن نص مسرحية "نزهة المشتاق و غصة العشاق في الترياق بالعراق" هي كل ما توفر لنا خلال هذه الفترة و لها أهمية بالغة و كبيرة في الوطن العربي ، كما يؤكد الباحثون على أنها مسرحية رائدة في باب المسرحيات العربية و لم تؤلف قبلها سوى "البخيل".

«ولعل من أبرز الذين أرسوا دعامة الفن المسرحي في الجزائر وحاولوا إدراجه ضمن الوسائل التمثيلية في الأواسط الشعبية هو الأمير خالد، و بحكم وجود الأمير خالد بفرنسا فقد اطلع على أهمية المسرح في إيقاظ الأمة، فطلب من الممثل المصري "جورج أبيض" حيث التقى به سنة 1910 أن يبعث له بعض المسرحيات لتمثيلها في الجزائر و عند عودته إلى القاهرة أرسل له عدة مسرحيات سنة 1911 منها ما "كبث" لـ "شكسبير"، ورواية المروءة والوفاء لخليل اليازجي»⁽¹⁾. فنجد أن الثقافة العربية عند الجزائريين كان لها اهتمام كبير، حيث كان المثقفون في الجزائر عاملين على ترقية هذا الفن، كما أن هذا الفن لم يقتصر على العاصمة فقط، بل تعداها إلى مدن داخلية.

مما سبق ذكره يمكن القول بأن المجتمع الجزائري عرف شكلا مسرحيا بدائيا من خلال العروض الشعبية الفرجوية التي كانت تقدم في الأسواق والساحات العامة وتهدف هذه العروض إلى توعية الجمهور وبث رسالة تثقيفية توعوية الهدف منها بالدرجة الأولى نبذ السياسة الاستعمارية في الجزائر إذ كان للجمعيات التي أسسها الأمير خالد الدور الفعال و الإيجابي في إرساء دعائم مسرحية جزائرية ساهمت في تطور هذا الفن في الجزائر.

4- النشأة الفعلية للمسرح الجزائري:

«إن البداية الفعلية للمسرح الجزائري كانت مع زيارات الفرق المصرية إلى الجزائر "فرقة جورج أبيض" 1921 قبل سنة من ظهور مسرحية "في سبيل الوطن" كان ذلك ضمن رحلتها إلى شمال إفريقيا، أعقب ذلك زيارة فرقة فاطمة رشدي و فرقة محمد عزالدين و غيرها»⁽²⁾.

فوجد أن الجزائر عرفت توافد وزيارة مجموعة من الفرق العربية المسرحية التي كانت العامل الحقيقي في بدء النهضة المسرحية في الجزائر. «وقدمت فرقة الممثل العربي الكبير مسرحيتين من التاريخ العربي كتبت باللغة الفصحى هما: "صلاح الدين الأيوبي" و"آثار

(1) المرجع السابق، ص 37.

(2) مبدوعة كريمة، فن المسرح الجزائري، ص 04، www.unio.chlef.

العرب" لـ"جورج حداد"، غير أن الفرقة لم تلق من النجاح في الجزائر ما لاقته في سائر البلاد الإفريقية وخاصة تونس وذلك لأن صفة المثقفين الجزائريين كان إذ يتوجهون بفكرهم وأرواحهم نحو فرنسا فلم تكن المسرحيات العربية تهتم في كثير أو قليل بينما لم تجد جمهرة الشعب الجزائري في مسرحيات تعرض بالفصحى كثيرا من المتعة»⁽¹⁾.

ويرى بعض الباحثين أن الفرقة كانت ذات تأثير محدود ولم تتحقق أهدافها ولم تستطع استقطاب جمهور كبير لضعف اللغة لدى الجزائريين وعزوف النخبة عن متابعة العروض. «وفي أوائل العشرينيات وعقب كل المحاولات لكتابة المسرحيات بالفصحى شرع الممثلات "علالو" و"داهمون" على إخراج هزليات في شكل مسرحيات ضاحكة خشنة الاتجاه مكتوبة بالعامية وقدمت لأول مرة على مسرح الكورسال في سنة 1926 و أحرزت نجاحا طيبا»⁽²⁾، إذ استعمل الممثلان "علالو" و"داهمون" اللغة الشعبية التي يفهمها الجمهور وينفعل معها في مسرحياتهم.

ويصف الأستاذ مصطفى كاتب أن هذه المسرحيات بأنها لم تكن تأليف بالمعنى الصحيح بل كانت إعدادا مسرحيا يعتمد في مادته الخام على حكايات جحا الشعبية وعلى قصص ألف ليلة و ليلة، كما عرف المسرح الجزائري في الثلاثينيات «عصرا ذهبيا على يد رشيد القسنطيني (1887-1994) الذي كان أول من أدخل فكرة الأداء المرتجل إلى المسرح الجزائري»⁽³⁾، حيث اتجه الممثل والرائد "محي الدين البشطارزي" إلى وجهة نظر أخرى قوامها المسرحيات ذات الأطروحة الأخلاقية، التي كان يهدف من وراءها إلى ترسيخ الهوية العربية الإسلامية لدى المواطن الجزائري، و لفت انتباهه إلى المفاصد و النقائص التي تخدش كرامته و تعكر حياته مثل: (إدمان الخمر، و الاتجار بالدين و تعدد الزوجات...)⁽⁴⁾.

ومنه نستنتج أنه رغم إخفاق عروض جورج أبيض الناطقة بالعربية الفصحى في صناعة التأثير المطلوب بالرغم من نجاحها في البلدان العربية المجاورة، يعود إلى عدم

(1) المرجع السابق، (صالح لمباركية: المسرح في الجزائر)، ص13.

(2) علي الراعي: المسرح العربي، العدد 05، 1978، ص461.

(3) المرجع نفسه، ص461.

(4) جميل حمداوي: صورة المسرح الجزائري في النقد المغاربي المعاصر، مكتبة المثقف، الجزائر، ط1، 2015، ص16

تجاوب العامة لميله المتأصل للمسرح الشعبي الذي يعتمد عناصر الفرجة الشعبية من غناء و رقص و هزل، إلا أنها أيقضت الحس التمثيلي لدى الكثير من الجزائريين.

5- المسرح أثناء الثورة:

يعد المسرح من بين الفنون التي استخدمتها الثورة الجزائرية لخدمتها، لكونه يتوافر على جملة عناصر تجعله أكثر تميزاً، فهو لا يكتفي بنقل الصورة الأدبية والحكي، بل يجسد الفعل الدرامي والثورة فعل درامي، إذ «لم يتوقف المنشغلون بالمسرح الجزائري عن رسالتهم النضالية فكل الذين اهتموا بالتأليف والكتابة والتمثيل كانوا يواجهون الإدارة الفرنسية وقوانينها الجائرة بكل ثبات وعزم وقد كان لهؤلاء الرواد الفضل الكبير في بقاء عناصر تهتم بالمسرح وتكافح من أجل بقائه ومن هؤلاء: الأستاذ "مصطفى كاتب" الذي أنشأ فرقة مسرحية من الهواة سنة 1940 أطلق عليها اسم فرقة المسرح الجزائري»⁽¹⁾.

وقد تحدد العمل المسرحي إبان الثورة التحريرية وهو المشاركة مع الثورة والعمل على إبرازها بأعمال فنية يكون المنطلق فيها الكفاح ومقاومة الاستعمار، إن الإيمان بالثورة أعطى دفعا كبيرا لكل العاملين بالمسرح إلى التأليف والكتابة في موضوعات نضالية تصور الشعب الجزائري البطل، «وكان العزوف على الموضوعات الاجتماعية الهزلية منها والجادة واضحا و أصبحت الثورة المحور الأساسي الذي التف حوله كل الكتاب المسرحيين، وظهر ذلك جليا في مسرحية "التراب" لـ "أبي العيد دودو" التي قال عنها أبو القاسم سعد الله أنها: خلدت الثورة التحريرية»⁽²⁾، إلى جانب مسرحية "الطغاة" لـ "عبدالله الركيبي".

مما سبق نجد أن المسرح الجزائري ظل يساير الظروف و المراحل الحرجة التي تسير بها البلاد وكان لكل ظرف عمل مسرحي يناسب تحدي الحواجز والعراقيل ويعود الفضل إلى أولئك الذين عرفوا كيف يحولون هذا الفن إلى سلاح له أهمية بجانب سلاح النار.

(1) المرجع السابق، (صالح لمباركية: المسرح في الجزائر)، ص 160.

(2) المرجع نفسه: ص 73.

6- المسرح بعد الاستقلال:

مع بزوغ فجر الاستقلال الوطني عام 1962م برزت أهمية النهوض بالثقافة الوطنية، باعتبار أن المسرح أحد روافدها الأساسية، وله أهمية كبرى في توعية وتعبئة الجماهير لمهام التنمية الوطنية، فقد قررت الحكومة الجزائرية تأميمه وذلك بمقتضى المرسوم: رقم 12-63 المؤرخ 08-01-1963، والذي جاء فيه أن النهضة المنوطة بالمسرح ذات أهمية بالغة لشعبنا، وهو ما يستوجب وضع المسرح في خدمة الشعب ولا يعقل أن نسمح بأن يكون المسرح بين يدي المؤسسات الخاصة، وقد نص أيضا على تأسيس فرقة وطنية للمسرح أطلق عليها اسم فرقة المسرح الوطني الجزائري⁽¹⁾، ويمكن أن نلخص مسيرة المسرح الجزائري بعد الاستقلال في أربعة فترات أساسية:

أ- الفترة الأولى: مرحلة البحث عن الذات (1963-1972):

بعد الاستقلال أمتت الجزائر المسرح الوطني بقرار صدر بتاريخ 08 جانفي 1963، وتقلده "مصطفى كاتب"، فعرض أول عرض مسرحي بعد التأميم "أبناء القصبه" في 04 أفريل 1963، وأسست فرقة المسرح الوطني وأنشأ مركز وطني للمسرح، كما تم فتح المعهد الوطني لفن التمثيل والرقص ببرج الكيفان في سنة 1964، والذي وكلت له مهمة إخراج ممثلين ومخرجيين وتقنيين وراقصين وشهدت هذه الفترة ازدهار كبيرا في النصوص من حيث الكم والكيف، فقد بلغ عدد المسرحيات التي قدمها المسرح الجزائري 38 مسرحية، حيث أن نسبة المسرحيات المقدمة سنويا كان ربع نصف هذه الأعمال من إنتاج جزائري، ومست هذه المسرحيات الجانب الاجتماعي بالخصوص، ومن الأعمال المقدمة مسرحية "حسان طيرو" 1964، و"الغولة" 1966 لـ"رويشد" و"القراب والصالحين" 1966 لـ "ولد عبد الرحمان كاكي" الذي ساهم بدوره في الأعمال التي قدمها للمسرح في هذه الفترة وقد تميزت هذه المرحلة بشيوع ظاهرة الاقتباس، من طرف الكتاب المسرحيين، وأعيد عرض العديد من المسرحيات الثورية وذلك لسد الفراغ الذي أحدثته سياسية اللامركزية التي انتهجتها الحكومة الجزائرية⁽²⁾.

(1) المرجع السابق، (أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره)، ص 177.

(2) المسرح في الجزائر: تاريخ وواقع وآفاق، 5مايو 2013، نادي وحي القلم المكتبة الرئيسية للمطالعة

العمومية، معسكر.

ب- الفترة الثانية: مرحلة الفتور (1972-1982):

بدأت هذه الفترة مع قرار اللامركزية لعام 1972م والذي نصّ على إنشاء مسارح جهوية في كل من وهران وعنابة وقسنطينة وسيدي بلعباس، وإشراف وزارة الإعلام والثقافة على المسرح الوطني، وقد كان لهذا القرار انعكاساته السلبية على حركة المسرح الوطني أبرزها تشتيت قدراته البشرية والمادية بتوزيعها على المسارح الخمسة، فقد كان هذا المسرح يتوفر على (90) ممثلاً و(05) مخرجاً بالإضافة إلى العديد من الأطارات الإدارية والوسائل المادية، كما كان معهد الفنون الدرامية ببرج الكيفان يمدّه من حين لآخر بالإطارات الشبانية، «وبمجيء قرار اللامركزية ضعف جهده ومردوده وجعل المسارح الجهوية تتخبط في العديد من المشاكل لحدثة تجربتها»⁽¹⁾، فلجأت المسارح إلى اجترار ما سبق من العروض والميل إلى الاقتباس والتأليف الجماعي، ورغم كل هذا عملت هذه المسارح على تنشيط الحركة المسرحية ونشرها في كامل ربوع الوطن، حيث خاض مسرح وهران تجربة مسرح الطفل الذي أنتج مسرحية "النخلة" في سنة 1975 وهي من تأليف جماعي ومن بين ما أنتجه المسارح الجهوية نذكر:

- المسرح الوطني قدم خلال هذه المرحلة 16 مسرحية منها: "بوحدة" لمحمد الثوري، "المولد" لـ"عبد الرحمان جيلالي" و"يا ستار ارفع الستار" لـ"محمد بن قطاف".
- المسرح الجهوي وهران الذي قدم لنا خلال هذه المرحلة 17 مسرحية منها: القراب والصالحين لـ"ولد عبد الرحمن كاكبي"، و"الأقوال" لـ"عبد القادر علولة"، والعديد من المسرحيات من تأليف جماعي.
- المسرح الجهوي بقسنطينة قدم لنا 09 مسرحيات منها: "الطمع يفسد الطبع" لـ"بان جانسون"، و"اللي يفوت ما يموت" لـ"علاوة وهبي" و"ناس الحومة" تأليف جماعي.
- المسرح الجهوي بعنابة قدم لنا 10 مسرحيات خلال هذه الفترة منها: "حسنة وحسان" لـ"محمد بن قطاف"، و"بوعلام زيد القدام" لـ"سليمان بن عيسى" و"على كرشو يخلي عرشوا" لـ"سلومير مورزاك".

(1) المرجع السابق، (أحمد بيوض المسرح الجزائري نشأته وتطوره)، ص 109.

-المسرح الجهوي بسيدي بلعباس قدم مسرحية "فلسطين المخدوعة" لـ"كاتب ياسين"، و"أنت و أنا" لـ "محمد بخي"، و"الدروب الضيقة" لـ"مولود يوسف"⁽¹⁾.

من خلال ما سبق نستنتج أن حالة الركود التي عاشها المسرح الجزائري إبان هذه الفترة مرده العامل السياسي المتعلق بتطبيق قرار اللامركزية الذي لم يحقق الفائدة في مجال المسرح الذي لم يعتمد على تخطيط مسبق ولم يأخذ بعين الاعتبار إمكانات الجزائر المادية والبشرية والتي تتمثل في السبب المالي الذي تمثل في محدودية الميزانية المخصصة للمسرح مما حال دون استمراره والسبب الفني الذي تعلق بغياب التكوين المناسب للإطارات المسرحية لأن قرار اللامركزية لم يأخذ بعين الاعتبار هذه المسألة.

ت- الفترة الثالثة: مرحلة الانتعاش (1983-1989):

عاد المسرح الجزائري خلال هذه الفترة إلى الانتعاش من جديد وساعده على ذلك اهتمام الدولة بالحركة المسرحية، فاستحدثت المديرية الفرعية للأعمال المسرحية التابعة لوزارة الثقافة، والتي من مهامها تنظيم المسارح الجهوية وتدعيمها بمختلف الوسائل، وتكوين الإطارات وترقية الفنانين والمبدعين وتنظيم المهرجانات والملتقيات، مثل مهرجان المسرح المغاربي بباتنة سنة 1988. فبرز على الساحة المسرح الجهوي بباتنة وقدم لنا خلال هذه الفترة 12 مسرحية منها "الفلقة" لـ"صالح لمباركية"، و"الصرخة الصامتة" لـ"لطفى بن السبع"، كما قدم لنا المسرح الجهوي بيجاية 12 مسرحية خلال هذه المرحلة منها: "القسم الأول" لأحمد خودي و "بحر العصيان" لـ"محمد الطيب الدهيمي" و"فيتا بنت الألوان" لريحانة الطاهر⁽²⁾.

« ودعما لهذا التوجه ولاهتمام بالمسرح الجزائري انعقدت ما بين يومي 3 و5 ديسمبر 1983 "ندوة أيام المسرح" التي طرحت أول مرة منذ استقلال البلاد فكرة النهوض بالمسرح تحت شعار "من أجل تطوير المسرح الجزائري"⁽³⁾، وقد شهدت هذه المرحلة انتعاشا ملحوظا للفن الرابع بالجزائر، تمثل في تقديم ما يقرب عن 80 مسرحية قدم منها 20 مسرحية، وقد كان أغلبها مقتبسا وهو ما حقق للمسرح الجزائري فرصة التتويج في مهرجانات عربية ودولية نذكر منها: مسرحية " قالو لعرب قالو" التي اقتبسها الثنائي "زياد الشريف عياد" و"عز الدين

(1) نور الدين عمرو: المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، ص 205.

(2) المرجع نفسه، ص 223.

(3) المرجع السابق، (أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره)، ص 142.

مجوبي" عن مسرحية "المهراج" لـ "محمد الماغوط" وقد حصلت جائزة أحسن إخراج في مهرجان قرطاج المسرحي الدولي الأول بتونس 1983.

-مسرحية "الأجواد" لـ "عبد القادر علولة" التي انتزعت جائزة أحسن تمثيل في المهرجان نفسه سنة 1985.

-مسرحية "الشهداء يعودون هذا الاسبوع" التي اقتبسها "محمد بن قطاف" وأخرجها "زياني الشريف عياد" عن قصة تحمل العنوان نفسه لـ"طاهر وطار" وحصلت على الجائزة الكبرى لأحسن عرض متكامل في مهرجان قرطاج الدولي 1987.

-مسرحية "عودة الحلاج" من اقتباس وإخراج "فارس الماشطة" من مسرح قسنطينة الجهوي وقد فازت بالجائزة الأولى في مهرجان باجة بتونس سنة 1988.

- مسرحية "العطبة" التي ألفها "محمد بن قطاف" وأخرجها "زياني الشريف عياد"، وحازت على الجائزة الكبرى في مهرجان قرطاج سنة 1989.

بالإضافة إلى هذه السلسلة من التتويجات، عرفت هذه المرحلة أول تجربة إخراج نسوي في تاريخ المسرح الجزائري، كانت رائدتها "حميدة آيت الحاج" بمسرحية "أغنية الغابة" 1987 المقتبسة عن الكاتبة السوفياتية "ليسا أوكرانيا"، تلتها سنة 1988 تجربة أخرى لشقيقتها "فوزية آيت الحاج" التي أقدمت على تجربة وإخراج مسرحية "مول التاجر المتجول" لـ "آرثر ميلر"⁽¹⁾.

ث- الفترة الرابعة: التسعينيات وما بعدها:

تعتبر هذه المرحلة من أصعب المراحل التي مر بها المسرح الجزائري لعدة أسباب نذكر منها:

1- «الفراغ الذي خلفه مجموعة من رواد المسرح الجزائري وشخصياته البارزة برحيلهم عن هذه الحياة في أواخر الثمانينات ومنهم: "محي الدين بشطارزي" في 06 فيفري 1986، و"كاتب ياسين" في 28 أكتوبر 1989 و"مصطفى كاتب" في 29 أكتوبر 1989»⁽²⁾

(1) ينظر المرجع السابق، أحمد بيوض، المسرح الجزائري(1926-1989)، ص 147.

(2) المرجع نفسه: ص 155.

2- تأثر المسرح كغيره من المؤسسات الثقافية بالأوضاع التي عاشتها الجزائر خلال هذه السنوات، خاصة بعد ظهور جرائم الاغتيال التي استهدفت النخبة وطالت اسمين بارزين في المشهد المسرحي، وكانا علامتين فارقتين في مساره الإبداعي هما: "عبد القادر علولة" (1939-1994) الذي اغتيل في 14 مارس 1994، و"عز الدين محجوبي" الذي اغتيل في 13 فيفري 1995.⁽¹⁾

3- تراجع عدد النصوص المسرحية مع بداية التسعينات واستمراره إلى نهاية العشرية الحمراء (1992-1999) وبخاصة في العام 1995 الذي سجل فيه خمسة نصوص فقط.

4- خضوع مبنى المسرح الوطني الجزائري لعملية ترميم شاملة سنة 1995 مما حتم إغلاق قاعة العرض حتى سنة 2000.⁽²⁾

ومنه نجد أن فترة التسعينات شهدت قطيعة في الإبداع أحدثت شرخا وكسرا كبيرا في المسار المسرحي الذي فقد معظم جمهوره.

7- عوامل تأخر العرب عن المسرح:

موضوع المسرح والعوامل التي منعت ظهوره تحدث فيه نقاد كثيرون والتمسوا بذلك ضروبا من العلل والأسباب ويمكن تقسيم آرائهم في تعليل عدم ظهور المسرح لدى العرب إلى عدة أقسام:

أ- العامل الاجتماعي: إن أسلوب الحياة لدى العرب آنذاك من أهم أسباب تأخر ظهور المسرح لدى العرب، حيث يرى أصحاب هذا الاتجاه أنّ «الحالة الاجتماعية البدوية التي عاش في كنفها العرب في الجاهلية وفي عصور تلت لم تتح لهم الاستقرار

(1) خديجة جليلي: المتعاليات النصية في المسرح الجزائري الحديث، "مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع" لمحمد بن قطاف أنموذجا، رسالة ماستر، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2009-2010، ص 146.

(2) المرجع السابق، (نور الدين عمرون: المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000)، ص 141.

والمسرح فن مدني يحتاج إلى الاستقرار والتمدد ولم يكن العرب يمتلكون هذا»⁽¹⁾.
فالحياة العربية ببدأوتها لم تعلن على وجود المسرح وكذلك بسبب عدم الاستقرار، لأن
صلة المسرح بالحياة الراقية قوية وثيقة، وهذا ما أدى إلى عدم وجود مسرح.

ب- العامل الديني: إن المسرحيات نشأت لدى الإغريق والرومان نشأة دينية،
مرتبطة بالديانات الوثنية المتطورة، وما يتصل بها من الاحتفالات التي كانت تقام
عندهم تمجيدا لآلهتهم، فيما أن الوثنية العربية قبل الإسلام، لم تتطور كما تطورت
لدى الأمم الأخرى لظهور الديانتين الموحدين، اليهودية والنصرانية، ثم ظهور
الإسلام الذي حرم على أتباعه عبادة الأوثان من ناحية وفرض عليهم الوحدانية من
ناحية أخرى، فلم يتوافر للعرب ما توافر لغيرهم من الشروط التي مهدت السبيل
لازدهار هذا الفن الجميل، حيث يرى الدكتور "عز الدين إسماعيل" أن: «المسرح
اليوناني القديم قد ارتبط بالأسطورة إلى حد بعيد، وهذه نزعة وثنية بطابعها، لم يكن
من الممكن أن يقبلها الإسلام أو يقرها، وقد أحسن الشاعر العربي القديم المأساة،
وهي لب الموضوع المسرحي، ولكنه وقف عند هذا الحد لم يتجاوزه ومن ثم غلبت
على شعره الطبيعة الغنائية»⁽²⁾. نرى أن الحياة الإسلامية في دنيتها لم تكن تعني
على وجود المسرح لارتباطه بالعبادة ولقضاء الإسلام على الوثنية وإعادتهم إلى
التوحيد النقي الصافي.

ج- العامل الحضاري: إن الحالة الحضارية للجزيرة العربية التي سادت فيها البداوة وحياة
الترحال لم تكن تعني على وجود المسرح يقول "زكي ظليمات": «إن العرب لم يعرفوا
المسرح في زمن الجاهلية لأنهم كانوا يحيون قبائل متفرقة، حياة بدائية وازدهار الفن
المسرحي يتوقف على نشوء مستوى من الحضارة في مجتمعات البشر»⁽³⁾.

(1) غسان غنيم: ظاهرة المسرح عند العرب، مجلة جامعة دمشق، المجلد 27، العدد 4+3، 2011، ص
162.

(2) علي صابري: المسرحية نشأتها ومراحل تطورها ودلائل تأخر العرب عنها، مجلة التراث الأدبي،
السنة الثانية، العدد السادس، ص 110.

(3) المرجع السابق، (غسان غنيم: ظاهرة المسرح عند العرب)، ص 170.

نجد أن تأخر ظهور الاستقرار في الحياة الاجتماعية والمدنية للعرب، حيث أن المسرح لا ينمو إلا في ظل حياة اجتماعية مستقرة.

د- العامل العقلي والاستعدادات الذهنية: أصحاب هذا الرأي يرون أن العلة في العقل العربي وطبيعته التي لا تقوم على التحليل كاليونان والأمم الأخرى بل على النظر الى الكليات، حيث ترى الباحثة "سهير العلاموي": «أن العرب بطبيعة عقلم ينظرون الى الكليات ولا يميلون الى التحليل، والمسرح يعتمد على العقلية التحليلية لا التركيبية، ومن هنا كان المسرح مخالفا لطبع العرب، ولم يصلوا إليه إلا عندما وصلوا إلى اصطناع العقلية التحليلية بالمران على العلوم والمعارف، وأن العربي في تفكيره يميل الى التحديد الأبيض أبيض والأسود أسود، أما الضباب والغمام والرمادية، ومنزلة البين بين، فكلها أجواء لا يرتاح لها نفسيا.»⁽¹⁾ نرى أن الباحثة وضعت تقسيمات ورأت بأن العقلية العربية تركيبية، بينما العقلية الغربية تحليلية. فصحیح أنه ثمة خصائص لشعوب دون شعوب ولكن القدرات الذهنية _ إذا ما تساوت الظروف المحيطة _ متقاربة.

هـ- العامل الفني: ومن أسباب تخلف الأدب العربي عن المسرحية عامل في، وهذا العامل يأتي من ناحيتين:

1- التزام العرب بالوزن الواحد والقافية الواحدة في الشعر كون الشعر عند العرب مقيدا بالوزن الواحد والقافية الواحدة، بينما الأمم الأخرى لم تجعل هذا القيد معيارا لتمييز الشعر عن النثر فهذا الشعر لا يلاءم المسرحيات التي تقتضي أن تكون مطولة تختلف أبياتها في الوزن والقافية بعضا عن بعض.

2- اقتصار الأدب العربي القديم على الشعر الغنائي الذي هو في الأصل لدى الإغريق القدماء شعر كان الناس ينشدونه برفقة بعض الآلات الموسيقية وخاصة القيثارة إلا أن مصطلح الغنائي يعني في النقد الأدبي شعر رقيق وجداني انفعالي يعبر فيه الشاعر عن أحاسيسه وحالاته النفسية تعبيرا مباشرا بضمير المتكلم عادة وهذا النوع من الشعر لا ينطلق إلا عن الذات فلا يلاءم أن يستخدمه الشاعر في إنشاء المسرحيات⁽²⁾.

(1) المرجع السابق: ص 171.

(2) المرجع نفسه: ص 172.

ومنه نستنتج أن المسرح هو فن الصراع ومن أهم عناصره التي لا يقوم المسرح من دونها. وإنسان المنطقة العربية أميل إلى الوسطية والاعتدال وإلى عدم حسم الصراع والوصول به إلى منتهاه أو إلى مداه الأقصى وهذا ما يرجع إلى عدم وجود حالة مسرحية مكتملة في المنطقة العربية، لأن إنسان هذه المنطقة لا يشكل بتركيبته النفسية والاجتماعية حالة درامية. نجد أن تأخر ظهور الاستقرار في الحياة الاجتماعية والمدنية للعرب، حيث أن المسرح لا ينمو إلا في ظل حياة اجتماعية مستقرة.

8- أهمية المسرح:

احتل المسرح مرتبة مهمة في حياة الشعوب على مر العصور والأزمنة وفي كل الحضارات، كان المسرح حاضرا كمرآة تعكس ملامح المجتمع وبصفته شكلا من أشكال التعبير الثقافي وتتمثل أهميته في:

- 1- يحل فن المسرح الكثير من المشاكل الاجتماعية التي يعاني منها المجتمع، فهو يكشف الغطاء عنها ويقدم للناس بعض الحلول، ويزيد نسبة الوعي لدى المجتمع لما يدور فيه من أمور مختلفة تمس نمو حياتهم.
- 2- يعالج المشاكل الاقتصادية التي يعاني منها المجتمع.
- 3- يساعد المفكرين وأصحاب الأنظمة والأفكار المتحررة على نشر أفكارهم بين الناس وتوعيتهم، خاصة من الناحية السياسية.
- 4- يسهم في تمثيل الواقع وعكس كل ما يحصل به، حيث يمثل جميع القضايا التي تحصل في المجتمع بصورة واضحة أمام الناس.
- 5- يعد المسرح أحد الفنون الأدبية الأدائية التي تعتمد أساسا على ترسيخ الأفكار في ذهن الجمهور، فهو ليس وسيلة للترفيه والمتعة فحسب، بل يعد مؤسسة تربوية تهتم جميع الطبقات الاجتماعية.
- 6- يسعى المسرح إلى إحياء التراث والماضي إضافة إلى تشكيل الوعي والفكر لدى المتلقي من خلال محاكاته لأحاسيس وحشد الانفعالات ومن ثم بثها في الآفاق الاجتماعية رافعا مستويات الوعي في كثير من الأمور والموضوعات المختلفة التي تشغل المجتمع⁽¹⁾

(1) <http://www.mawdoo3.com> 22:37-2019-02-09

ومنه نستنتج أن العمل المسرحي وجد لتقييم الواقع الانساني محاولا اعطاء ملاحظات أساسية حول السلوك الانساني انطلاقا من نقل الواقع ونقده.

الفصل الثاني:

تجليات الالتزام في مسرحية "الأجواد"

1- قراءة في العنوان.

2- مظاهر الالتزام في مسرحية "الأجواد".

3- البناء الفني و الجمالي في مسرحية
"الأجواد"

الفصل الثاني: تجليات الالتزام في مسرحية "الأجواد"

تمهيد:

لقد اتسمت مسرحيات "عبد القادر علولة" بالنضج والتطور، وربما يرجع هذا مدى استيعابه لفن المسرح، بعدما قام بترجمات تكوينية داخل الوطن وخارجه، فأصبحت لديه تراكمات معرفية هذا إلى جانب التجاري التي خاضها في هذا الميدان، بالإضافة إلى تميز أعماله بتقنيات جديد كإدخال الراوي ونجد حدوث تطور آخر في مسرح "عبد القادر علولة" «بحيث استطاع أن يلاءم بين المعايير الفنية والعلمية للمسرح والمبادئ الفكرية للنظام الاشتراكي»⁽¹⁾، بعدما كان اهتمامه منصبا على العرض أكثر من التأليف وهي سمة معممة على جميع المسرحيين تقريبا، أصبح أكثر التزاما بالصياغة الفنية التي لاءمها مع مضامين الفكر الاشتراكي الذي كان من أشد المؤمنين به.

أي أصبحت هناك مباشرة في الدعوة لأفكاره الاشتراكية التي اعتنقها وأراد لها البقاء، باعتبارها ضد الاستقلال وتساند الطبقة الكادحة التي تمثل أغلبية الشعب. ومن هنا تكونت لدى "عبد القادر علولة" القناعة الأيدولوجية في الكتابة المسرحية، حيث استطاع خلق علاقة فكرية وفنية بين المسرح والمبادئ الاشتراكية التي يؤمن بها منطلقا من فكرة أن: «الفن كله ينطلق من تصور إيديولوجي عن العالم بل لا يمكن أن يوجد عمل فني يخلو تماما من مضمون إيديولوجي»⁽²⁾.

حاول "عبد القادر علولة" في مسرحه أن يقوم بدور التوعية السياسية للطبقة الاجتماعية، إلا أن إدراكه القوي لأهداف المسرح جعلته يرصد التغيرات ويكشف عن

(1) عبد القادر بوشيبية: مسرح علولة - مصادره وجمالياته-، رسالة ماجستير، دائرة النقد والأدب والتمثيل، وهران، 1993-1994، ص 103.

(2) ييتري ايجلتون: الماركسية والنقد الأدبي، تر: جابر عصفور، منشورات عيون، ط01، الدار البيضاء، 1986، ص 25.

المظاهر التي كان يعاني منها الشعب بالنقد، فالاشتراكية في نظر "علولة" هي اشتراك العمال في تسيير المؤسسات وفي وسائل الإنتاج وفي المسؤوليات عن طريق التنظيمات النقابية، مصرحا بذلك أن العمال لديهم القدرة على التغيير وعلى البناء والتشييد، وهذا ما تدعو إليه المبادئ الاشتراكية في تحليلها السياسي للواقع على أساس ارتباط الإنسان بوسائل الإنتاج. وقد أبرز توجهه هذا في عدة مسرحيات منها: مسرحية "حمام ربي" ومسرحية "حوت يأكل حوت" وتتعلق الظاهرة المسرحية عند "عبد القادر علولة" أساسا من فاعلية الوعي الاجتماعي والتاريخي لهذا نجد أعماله موسومة بالخطاب الثوري ليؤكد على حق الإنسان في الحرية والكرامة، والعدالة والأمن انطلاقا من ثلاثيته المشهورة "الأقوال" 1980 و "الأجواد" 1985 و "الثام" 1987⁽¹⁾، كما نجد أن "عبد القادر علولة" «قد مال إلى الترجمة والاقتباس، تحويل قصص الى مسرحيات وعدم ظهور ابداع خاص به»⁽²⁾، كترجمة مسرح "كوميديا ديلارتي"، كما تدخل مسرحية "أرلوكان خادم السيدين" ضمن السياق نفسه.

تعتبر تجربة "عبد القادر علولة" واحدة من أهم التجارب المسرحية الرائدة التي تستدعي الاهتمام والدراسة، فقد ترك رصيذا مسرحيا لا يستهان به عبر مراحل إبداعه، منطلقا دائما من قضايا وتطلعات المجتمع الذي ينتمي إليه، وقد تنوعت إبداعاته واقتترنت بمستويات وعيه الفني والفكري فتعددت نظرات الطرح في الجانبين المضموني والفني، و«حرص "علولة" حرصا شديدا على الدعوة إلى فن مسرحي يتفق مع النمط الحياتي خاصة في إبحاره في عالم التراث الشعبي وإصراره الشديد على إلزامية إيجاد شكل مسرحي يستمد وجوده من عمق جمهوره الشعبي مما أنتج تعارضا مع الأنماط الغربية، غير أن الجدير بالذكر هو أن مسرح "علولة" كان يطلب دائما الواقع الاجتماعي لينطلق منه ويعود إليه»⁽³⁾. كما تميز مسرح "عبد القادر علولة" عن غيره من المسرحيين بروح متوقدة تستدعي الانتباه، تتجلى معالمه في ثنائية الفن والسياسة التي يزخر بها مسرحه، وقد أعلن بأكثر من مناسبة

(1) ينظر سمية كعواش: أثر بريخت في المسرح الجزائري، ص 115-116.

(2) عبد القادر بوشيبية: مسرح علولة - مصادره وجمالياته - د ط، د ت، د ب، ص 141.

(3) عبد الحليم بوشراكي: التراث الشعبي في الجزائر، مسرحية الأجواد لعبد القادر علولة - أنموذجا -،

مذكرة الماجستير 2010-2011، باتنة، ص 125.

ولاءه لتوجهات وعزوفه عن أخرى، ما تطلب منه البحث عن أشكال فنية جديدة تحمل آماله في التغيير.

1. قراءة في العنوان:

يرتبط العنوان أشد الارتباط بالنص الذي يعنونه، فهو عبارة عن فكرة عامة تجمع الأفكار الأساسية في النص وعليه يعد العنوان « بمثابة الرأس للجسد والأساس الذي تبنى عليه، غير أنه إما أن يكون طويلاً فيساعده على توضيح المضمون الذي يتلوه، وإما قصيراً. وحينئذ فإنه لا بد من قراءة لغوية توحى بما يتبعه»⁽¹⁾.

ومنه نقول بأنّ العنوان هو الموجه الرئيسي للنص، والعنوان من خلال طبيعته المرجعية والإحالية يتضمن غالباً أبعاد تناصية، فهو دال إشاري يوحى إلى قصيدة الباحث وأهدافه الإيديولوجية والفنية.

كما يعتبر العنوان مدخل جيد لقراءة النص، وعتبة موجهة لفهمه وتلقيه، فإنه يلعب الدور نفسه بالنسبة للعرض المسرحي بل عليه أن يكون أكثر إثارة واستقطاباً وجذباً للجمهور، خاصة وأن العرض يحتاج إلى قدر كبير من المتفرجين لكي يستمر ويضمن النجاح والاستمرار وهذا ما يختلف به الأدب المسرحي عن القصة والرواية، لأن المسؤولية الملقاة على عاتقه هي مسؤولية مزدوجة (النص/العرض) عكس الأجناس الأدبية الأخرى.

وصيغة العنوان تحقق وظيفتين هامتين من وظائف العنونة حسب "جيرار جينيت"⁽²⁾:

1- الوظيفة الإيحائية: فالعنوان يوحى بأشياء تنتمي إلى منظومة عقدية وثقافية معروفة ومنسجمة مع المتلقي، فالجود له دلالاته العربية منذ القديم منذ "حاتم الطائي" الذي

(1) ضياء عني لفته وعود كاظم لفته: سردية النص الأدبي، ط1، دار الحامد - عمان - الأردن، 2001، ص 110.

(2) حميد علاوي: غواية المعنى في مسرحية "الشهداء يعودون هذا الأسبوع" قراءة سيميائية لنص محمد بن قطف ومداخله في كتاب النقد المسرحي المعاصر، ص 165.

مزال يضرب به المثل بالجد والكرم وبالتالي ليس غريب على المجتمع الجزائري أن يتصف بهذه الصفة، فهو رمز التضحية والقناعة.

2- الوظيفة الإغرائية: إن العنوان الجيد هو الذي يحسن الدعاية للعمل ويمكن من تشويقه تشويقاً نافذاً بناءً على الإغراء والإثارة والتشويق، فالغموض والتعريب والانزياح كلها وسائل للفت الانتباه وتحقيق الجذب المطلوب والمنوط.

وعنوان نص مسرحية "الأجواد" لـ "عبد القادر علولة" يتسم بالتشويق والإثارة للقارئ والمتفرج معا لمعرفة أسرار هذا العنوان القصير، وفي قصره قصد من المؤلف في عدم إفصاحه، وهذا ما اشترطه "إمبرتو إيكو" في العنوان.⁽¹⁾ أي عدم الإفصاح عن المحتوى وتشويق الرؤية لدى المتلقي قصد صدم توقعاته وبالتالي جذب انتباهه ومتابعته للنص. فالعنوان جاء عبارة عن اسم والاسم يتسم بالثبات واليقين في اللغة، بالاستناد إلى "لسان العرب" يعرف "الأجواد" لغويا في مادة (ج، و، د) الجيد: «نقيض الرديء، والجمع جواد، وجيادات جمع الجمع، ويقال: هذا شيء بين الجودة والجودة، ورجل جواد: سخي، والجمع أجواد وجاء الرجل بماله يجود جودا، بالضم فهو جواد»⁽²⁾. فمن خلال هذا التعريف اللغوي تضعنا لفظة "الأجواد" أمام تيميتين سيميائيتين هما: (الجيد/الجود)

عنون "علولة" مسرحيته "بالأجواد" والملاحظ أن الأصل كلمة شعبي دارج جمع مفردة (الجيد) والتي تأخذ أكثر من معنى في أكثر من سياق فلفظ "الجيد" بالمعنى الفصيح هو حكم يصدر لتقدير سلوكي لذات الإنسان، «غير أن معناه في التداول الشعبي يتعداه بالكثير (فالجيد) هي صورة مثالية للإنسان عندما يبلغ أعلى درجات التضحية من أجل الآخرين

(1) المرجع السابق، (حميد علاوي: غواية المعنى في مسرحية "الشهداء" يعودون هذا الأسبوع" قراءة سيميائية لنص محمد بن قطاف ومداخله في كتاب النقد المسرحي المعاصر)، ص 166.

(2) المرجع السابق، (ابن منظور: لسان العرب)، ص 821.

"الريوحي الحبيب الحداد"، الجيد هو من يحتوي أحلام الناس ويستوعب ما في صدورهم دون علمهم بعلمه كما الجيد هو الذي يوجد بما لا حصر له»⁽¹⁾.

الأجواد رمز لكل من أعطى للحياة **** "الأجواد" ذلك الشيخ الذي امتدت إليه الأيدي لتملاً ذاكرته بشهادات الموت والحياة والحب والنضال، الأجواد هي القضية اليومية لإبداعات إنسانية، وبالتالي فالعنوان يحمل دلالتين الأولى الثورة على الواقع المعيشي، أما الثانية هي فن حمل هذه الدلالة الرمزية الشعبية المتقل بها العنوان، هي شخصيات بسيطة إلى أبعد الحدود (زبال، حارس، عامل، معلمة) يظهر من العنوان بريق أمل التغيير ومنه نقول بأن "علولة" استطاع أن يعبر عن فكرة التغيير لكنه أدرك أن التغيير لا يتأثر إلا بمن يشعرون بصدق مرارة الحياة.

2. تجليات الالتزام في مسرحية الأجواد:

تعددت القضايا والمواقف التي عالجتها مسرحية الأجواد بتعدد ظروف الحياة ومشاكلها، ما نتج عنه تعدد في الشخصيات التي تعبر عن هذه القضايا، لذلك لم تركز المسرحية على شخصية محورية واحدة، بل اشتركت جميع الشخصيات في مصير واحد. وقد التزم "عبد القادر علولة" بقضايا مجتمعه التزاماً واضحاً، وقد عبّر عن هذا الالتزام في غير موضع، ذلك أنّ الواقع الاجتماعي الذي عاشه فرض عليه رؤى جديدة وتأسّل في نفسه مما كيّف عنده هذه الرؤية، فقد استطاع هذا الواقع أن ينصهر ويصقل ليتحوّل دون عناء إلى أشكال فنية، وهو في ذلك لا يختلف عن معظم الكتاب الذين يعيشون فترة تحوّل اجتماعي هام، إذ تكيفت قضايا مجتمعهم مع اختياراتهم الفنية.

حيث انخرط "علولة" في الواقع والصراع الذي يخوضه أبناء وطنه من أجل العيش بحرية وكرامة، واهتم من خلال الكتابة بالتعبير عن هموم البسطاء وصراهم الدائم ضد مظاهر البيروقراطية والفقير والظلم والاستغلال موظفاً بذلك شخصيات مختلفة في الوعي

(1) المرجع السابق، (عبد الحليم بوشراكي: التراث الشعبي في الجزائر، مسرحية الأجواد لعبد القادر علولة -أمودجا-)، ص 157.

والثقافة، حيث نجده لم يسقط في سطحية المواضيع ولم يكتف بالمشاعر البسيطة، ولم يقتصر على أحداث بعينها.

فتعرض لنا المسرحية في لوحها الأولى، معاناة العامل البسيط والتي صورتها شخصية "علال الزبال" عامل النظافة الذي يجمع الأوساخ ويكنس الشوارع والساحات العامة يؤدي عمله بكل إتقان وإخلاص، ومحفته لعمله وللناس، فلا يكل ولا يمل. يقول القوال:

«علال الزبال ناشط ماهر في المكناس

حين يصلح قسمته ويرفد وسخ الناس

يمر على الشارع الكبير زاهي حواس

باش يمزح بعد الشقا ويهرب شوي للوسواس»⁽¹⁾.

كما يهاجم "عبد القادر علولة" بعض السلوكيات الجديدة كالأعمال الطفيلية والانتهازية التي تعمل على عرقلة النمو والتطور، فيرفض "علال الزبال" غلاء الأسعار ويطالب بخفضها حتى تكون في مقدور ذوي الدخل الضعيف. يقول القوال:

«حافظوا على الفقير يصيب ما يحط فوق الطاولة

السلعة الزينة غبرتها علاش مخزونة

قافرة خلاص يا سيدي وصنعتها معفونة

يتغبن منتجها هي في الحماء معجونة

شوفوا للقليل أشواقه راها مفتونة»⁽²⁾.

(1) عبد القادر علولة: مسرحية الأجواد، من إنتاج المسرح الجهوي لمدينة وهران 1985، منشورات وزارة الثقافة، ص145.

(2) المصدر نفسه، ص146.

كما لا يتردد في دعمه للقطاع العام على حساب القطاع الخاص، كذلك تحطيم الاقتصاد الوطني عن طريق تشجيع السلع الأجنبية والاحتكار للسلع المحلية. يقول القوال:

«سلعة الخارج يا سيدي كسرة السومة

أسمعوا للمنتجين ديروا على كلامهم

قادرين يزعفوا ينتظموا ويجوعوكم»⁽¹⁾.

أما اللوحة الثانية تعرض لنا شخصية ثانية كادحة تمثلت في "حبيب الربوحي" الذي يعمل حدّادا في ورشة من ورشات البلدية، كما أنه يتصف بالكرم والصبر، التزم بقضايا الناس ومشاكلهم إضافة إلى حبه الكبير لهم، فقد حمل هذا الرجل مهمة نبيلة تمثلت في الدفاع عن الفقراء. يقول القوال: «المبادئ اللي يقودوه والمواقف التي يأخذها معروفة لدى الجميع: وجه واحد في الوسع وفي الشدة، الخطة لي يمشي عليها والا اللي يقترحها مهما كانت الظروف، فتنة حول النقابة اضراب من أجل الخلصة أو جيران متخاصمين على الماء صالحة مفيدة...»⁽²⁾.

كما التزم "الربوحي لحبيب" بالدفاع عن قضية الحديقة التي طرحها عليه صغار الحي، حيث شهدت الحديقة تدهورا نتيجة عجز البلدية عن الاعتناء بها وبالحيوانات المتواجدة داخلها وقرر عنايتها بمقدوره.

تبدأ اللوحة بعرض شخصية "الربوحي" من طرف القوال الذي يقدمها للمشاهد فيقول: «الربوحي لحبيب يعتني بزاف بصغار الحي، يتنافس معاهم ويلاطفهم يهتم كذلك بكبار السن، سكان الحي يتفقدهم مرة على مرة ويجمع معاهم»⁽³⁾.

والتزم "الربوحي لحبيب" بالدفاع عن قضية الحديقة التي طرحها عليه صغار الحي، حيث شهدت الحديقة تدهورا نتيجة عجز البلدية عن الاعتناء بها وبالحيوانات المتواجدة

(1) عبد القادر علولة: مسرحية الأجواد، ص 148.

(2) المصدر نفسه، ص 151.

(3) المصدر نفسه، ص 153.

داخلها، وقرر العناية بها، وبعد توجهه للبلدية وتكلمه مع بعض الإداريين لم يحصل على نتيجة مرضية، بسبب تماطل المسؤولين، وهنا يتضح لنا أن "عبد القادر علولة" قد التزم بالكشف عن المعاناة التي يعانيها المواطن البسيط مع عمال الإدارة وتعرضه للبيروقراطية والإهمال واللامبالاة. يقول القوال: «الأول قال له: الله غالب ما عندي ما ندير للهوايش وما في يدي طاقة...»، والثاني قال له: حتى تبدلوا مكتب النقابة ذاك الوقت عاد نتكلموا على المصلحة العامة. والثالث قال له: حصلنا في العباد ومناكرها بغيت أنت تزيد لنا هوايش الحديقة وبعرها. والرابع قال له: قاع إذا كتب ربي وصبنا لهم الماكلة راه ليوم الجفاف ما عندنا منين نجيبوا لهم الماء. والخامس قال له: إذا تساعفني يا سي الحبيب الحرطاني غير خطيك من هذا القضية...، والسادس قال له: عندك الحق الموقف هذا يشرف...، والسابع قال له: درسنا القضية على مستوى عالي يا صاحبي حسبنا رانا نقصروا وإلا...، والثامن قال له: لهوايش راهم بالأقل عاطبينهم السكنة شوفوا لحالتي أنا...، والتاسع قال له: ربي موصي على الحيوان فهم مخلوقات الله...، والعاشر قال له: جنان البايك اللي مفيهش بنمري و"الكروكوديل" الجربوع واللفعة ما يستهل لهدرة، والحادي عشر قال له: شفناك تتكلم مع الطلبة وتشير بذراعك كالعود اللي يصك...، والثاني عشر قال له: الله يعطيك الصحة يا السي الحبيب جبت لنا ضحكة هذا زمان ما ضحكنا...، والثالث عشر قال له: أم... شوف... إيه... زاد الربوحي الحبيب تابع الدعوة وأتكلم مع الخدام المكلف بطعم الهوايش»⁽¹⁾.

فالكاتب هنا أظهر لنا حقيقة الإدارة الجزائرية دون تردد أو خوف، وكشف الغطاء، والتزم بإظهارها.

أما فكرة الاتحاد والتغيير التي دعى إليها "عبد القادر علولة" في مسرحيته تبين لنا التزام أبناء الحي بمبدأ الاتحاد والتعاون بالسعي للتغيير بغية الوصول إلى حل يخص قضيتهم باعتبار أن الحقيقة مكسبا لهم. يقول القوال: «خاذا الربوحي الحبيب الحداد موقف

(1) عبد القادر علولة: مسرحية الأجواد، ص 154-157.

ودبر على حل للنجدة. نظم في الحي حلقة تضامنية ودخل معاه الشبان في العملية. عادوا في كل يوم وقت المغرب يلموا كل ما يقدرؤ ويحصلوا عليه من مأكولات...»⁽¹⁾.

فالشجاعة والواقعية التي اتسم بها سكان الحي حفزت إرادتهم في عدم التنازل عن حقهم في حماية الحديقة باعتبارها مرفقا هاما لتسلية أبنائهم، كالتزام "الربوحي لحبيب" بتجسيد فكرة تغيير حال الحديقة، على الرغم من أن المسؤولية راجعة لعمال البلدية، غير أن "عبد القادر علولة" اختار حلول واقعية إيجابية للمشاكل العامة للمجتمع بفضل إرادة المواطن.

كما نجد في اللوحة الثالثة أنّ المسرحية تعرض لنا -على لسان القوال-، معاناة قدور اليومية، ذلك البنّاء الفقير، البعيد عن أهله، حيث يسعى الكاتب لإبراز معاناة العامل الجزائري، مؤكّدا في ذلك التزامه بقضايا مجتمعه خاصة ما تعانيه الطبقة الكادحة التي تضحي بحياتها من أجل الوصول للأفضل. يقول القوال:

«بنى وعلّى كب جهده في البغلي والياجور

ترك بالجمعة الشانطي قاصد لداره يزور

وحش المرأة والأولاد ثقيل في صدره كالكور

رزم حوايج الخدمة ماشي يريح قدور»⁽²⁾.

كما تصور لنا المسرحية في اللوحة الرابعة واقع المدرسة الجزائرية، وعجز قطاع التعليم عن توفير الإمكانيات الضرورية والمشاكل التي يعاني منها.

وهذا ما كان واضحا في الحوار الذي دار بين "منور" و "عكلي" حول المدرسة ومعاناتها، والموقف الذي اتخذته "عكلي" في سبيل العلم، إذ يقول: «فكّرت وقلت بعدما نموت بعامين وإلا ثلاثة تجبدوا عظامي من تحت الأرض وتساوبوهم... تركبوا بيهم هيكل عظمي يبقى

⁽¹⁾ عبد القادر علولة: مسرحية الأجواد، ص 157.

⁽²⁾ المصدر نفسه، ص 189.

ملك للثانوية... يستعملوه للدروس العلوم الطبيعة... مدام مدرستنا فقيرة من ناحية الأدوات البيداغوجية يستفادوا بيه أولادنا أحسن من اللي يستوردوا واحد من فرنسا...»⁽¹⁾.

أما في اللوحة الخامسة فتقدم لنا المسرحية صورا من الخير المطلق، تعكسه لنا شخصية "المنصور" العامل الذي أحيل على التقاعد، فحزن على فراق آله الميكانيكية التي ألفها، فقد كان وفيًا لها، محبا لعمله. يقول القوال:

«وقف عند الآلة حيران حط فوقها الرزمة

تتهد وعنقها تقول بيناتهم ذمة

خاطبها بمهلة وهدوء عاطيها قيمة»⁽²⁾.

ف "عبد القادر علولة" كان يلتزم بالدفاع عن العامل ويرى أنه اللبنة الأساسية في بناء الاقتصاد الوطني ونجاحه، وذلك عن طريق التفاني في العمل والحرص على تحقيق الأفضل، وذلك من المبادئ التي يجب التخلي بها، فمن صفات العامل الجزائري أنه مثابر ومعروف بخصاله الحميدة والعمل الصالح، وذلك ما جسده "عبد القادر علولة" في شخصية "المنصور".

أما في اللوحة السادسة يبرز لنا "علولة" شخصية "جلول لفهامي" الوطني المحب لبلاده، والساعي في خدمتها، فقد جمع "عبد القادر علولة" بين الفكر والواقع من خلال ترسيخ مبادئه المؤمن بها، وهذا تماما ما تبرزه الشخصية. يقول القوال: «جلول لفهامي كريم و يأمن بالكثير في العدالة الاجتماعية. يحب وطنه بجهد وإخلاص متمني بلاده تنتمي بسرعة وتزدهر فيها حياة الأغلبية»⁽³⁾. فهذه الصفات لا تتوفر إلا في رجل وطني ملتزم بالمبادئ والقيم الحميدة.

(1) عبد القادر علولة: مسرحية الأجواد، ص 196-197.

(2) المصدر نفسه، ص 231.

(3) المصدر نفسه، ص 236.

أما اللوحة السابعة والأخيرة فيصور لنا "عبد القادر علولة" ظاهرة حوادث العمل جزاء قسوة ظروف العمل وإهمال المسيرين وتجاهلهم لحقوق العامل، ويتمثل ذلك في الحادث الذي تعرضت له "سكينة". يقول القوال:

«جوهرة المصنع سكينة المسكينة

زحفت خلاص ما تقدر توقف على رجليها

ما تبرى ما ترجع لخدمة الأحذية

هكذا صرحوا بالأمس أطباء المستشفى»⁽¹⁾.

حيث يظهر لنا "عبد القادر علولة" عزيمة وصبر وقوة سكينة المشلولة ومواجهتها للصعاب والعراقيل رغم ضعفها وعدم قدرتها على العمل، ورفضها للاستغلال بسبب ظروفها المعيشية المتدهورة وإمكانياتها البسيطة.

فنتقل لنا هذه اللوحة معاناة العامل البسيط الذي يتعرض لجميع أنواع الاستغلال، ويتحمل كل الضغوط التي تمارس عليه من طرف المسؤولين. يقول القوال:

«قالت لاتية سوا مدام سلكو يديا

نوجد معلم يجيبلي للدار السلق

نخدمها بالقعاد واينو حق المعيشة

حتى النقل المعلم يخرج رابح معايا»⁽²⁾.

ومنه نستنتج أن جميع المواقف التي اتخذها "عبد القادر علولة" في مسرحية الأجواد ماهي إلا رؤية واضحة وصريحة، تتبع وتعبّر عن واقعه الاجتماعي، وعن إيمانه الراسخ بمبادئ الثورة الاشتراكية والعدالة الاجتماعية، فهي مواقف يؤمن بها العامل البسيط في حياته

(1) عبد القادر علولة: مسرحية الأجواد، ص 279.

(2) المصدر نفسه، ص 283.

اليومية، ف "عبد القادر علولة" أراد من خلال هذه المواقف معالجة المشاكل التي يعاني منها المجتمع الجزائري، وذلك بتصويره للواقع العام وخاصة الجانب المأساوي فيه، حيث كشف لنا ما كان يعانيه المجتمع الجزائري خلال فترة التنمية والتحويلات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والثقافية...، ومن بين القضايا التي تناولها عبد القادر علولة في مسرحيته:

أ- الاشتراكية:

يرجع اهتمام "عبد القادر علولة" بمثل هذه القضايا الاجتماعية المتعددة إلى أن «الاشتراكية تحولت في هذا العصر إلى علم متعدد الأطراف ولا يعقل أن يخوض الكاتب المسرحي وسط هذا الخضم من الأبحاث والدراسات والنظريات والمذاهب من أجل أن يقدم مضمونا اشتراكيا لمسرحه»⁽¹⁾، أي أنه على الكاتب رصد كل المظاهر الاجتماعية، وذلك وفق رؤيته الخاصة ومنهجه الفكري لذلك وجد "عبد القادر علولة" نفسه ملزما بتصوير واقع مجتمعه.

ومن بين القضايا التي تناولها "علولة" في مسرحية "الأجواد" نجد الاشتراكية حيث يرى أنها اشراك العمال في تسيير المؤسسات، وفي وسائل الإنتاج، وفي المسؤوليات عن طريق التنظيمات النقابية، مؤكدا بذلك أن العمال لديهم القدرة على التغيير والبناء والتشييد، فقد كان "علولة" يدعو إلى العدالة الاجتماعية والقضاء على الاستغلال، وتحسين الظروف المعيشية للفرد ما جعله يتبنى النظرية الاشتراكية التي تحارب التفاوت الطبقي ما جعل مسرحياته تلقى صدى بين أوساط الشعب الجزائري لأنها تعكس واقعهم بكل صدق، فالواقعية الاشتراكية في مسرح "علولة" تجسدت في النظام الطبقي والفروق بين الأغنياء والفقراء والاستغلال الذي تمارسه بعض الفئات الاجتماعية فحاول بذلك التعبير في إطارها (الواقعية الاشتراكية) فقد سعى "علولة" من خلال مسرحه إلى كشف الحقيقة وتصوير الواقع تصويرا دقيقا. يقول القوال:

(1) نبيل راغب: المسرح والتحويلات الاجتماعية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د ط، د ت،

«اسمعوا للمنتجين ديروا على كلامهم

قادرين يزعفوا ويتنظمو ويجوعوكم»⁽¹⁾.

ويعتبر هذا الموقف صريحا مؤيدا لفكرة أن التغيير يكون من إرادة العمال أنفسهم، وهذا عن طريق اتخاذ إجراءات تنظيمية تخدم المصلحة العامة، وتمكنهم كذلك من فرض وجودهم وتحسين أوضاعهم المهنية والاجتماعية .

كما نجد أيضا في المشهد الثاني فكرة الاتحاد والتغيير التي التزم بها "عبد القادر علولة" من خلال اشراك الشعب في عملية البناء. يقول القوال: « في ختام الدراسة خاذ الربوحي الحبيب الحداد موقف، ودبر على حل للنجدة: نظم في الحي حلقة تضامنية ودخل معاه الشباب في العملية، عادوا في كل يوم وقت المغرب يلماو كل ما يقدروا يحصلوا عليه من مأكولات: لحم، دجاج، عظام، قمح، نخالة، خبز، حشيش، خضرة وفاكهة. وحين ما يطيح الليل يدخل الربوحي سرا للحديقة يتشبث ويتلبد المغبون باش يفرج على مسجونين الحديقة»⁽²⁾، فاتحاد أبناء الحي مع الربوحي وسعيهم نحو التغيير واضح، إذ قرروا ايجاد حل لهذه الحيوانات.

ب- الفقر :

إن الدارس لمسرحية "الأجواد" يلاحظ أن "عبد القادر علولة" التزم بتصوير الأوضاع الاجتماعية الصعبة التي تعيشها فئة من المجتمع الجزائري، إلا أن تلك الفئة المعوزة لا يزال لها أمل في المستقبل المشرق، ويعتبر ذلك من المواقف النبيلة التي حالت بينها وبين الوقوع في قبضة اليأس المطلق وبقيت على بصيص أمل تحاول من خلاله مواصلة الكفاح والاقتراب من تحسين الأوضاع ولو نسبيا.

(1) عبد القادر علولة: مسرحية الأجواد، ص148.

(2) المصدر نفسه، ص157-158.

فمعظم لوحات المسرحية تصور لنا حال العامل البسيط والطبقة الكادحة وما تعانيه من فقر وتدهور في الأوضاع المعيشية، وقد صور لنا "عبد القادر علولة" ذلك في شخصية "علال الزبال" العامل بمصلحة النظافة في إحدى المؤسسات العمومية. يقول القوال:

«علال الزبال ناشط ماهر في المكناس

حين يصلح قسمته ويرفد وسخ الناس

يمر على الشارع الكبير زاهي حواس

باش يمزح بعد الشقى ويهرب شوي للوسواس»⁽¹⁾.

إذ عرض لنا "علولة" تعريفاً بشخصية ومهنة علال الذي فرض عليه وضعه المادي المحرج جمع قذورات الناس وأوساخهم على الرغم من أنها مهنة لا تسمن ولا تغني من جوع، إلا أنه لا بديل لذلك، لينتقل بعدها "علولة" إلى الحديث عن بعض المظاهر التي استفحلت في المجتمع الجزائري، والتي تمس بالتحديد هذه الفئة من العمال (الطبقة الكادحة) كالفقر وسوء الأحوال المعيشية وضعف القدرة الشرائية.

كما تتجلى حياة الفقر في الحياة التي يعيشها البناء قدور البعيد عن أهله، مبرزاً في ذلك معاناة العامل الجزائري في الطبقة الكادحة الساعية دوماً لتحقيق الأفضل.

يقول القوال:

«بكر وخرج حزين راجع للملسة وتعبها

ودعاته زوجته تبسمت وهزت رأسها

الجمعة الجاية لعل ترتاح فيها

لعل تصيب المحنة زادت في ثقلها»⁽¹⁾.

⁽¹⁾ عبد القادر علولة: مسرحية الأجواد، ص 145.

ف "قدور" الذي يعمل في ورشات البناء بعيدا عن بيته وما يصاحبه هذا العمل من صعوبة نجده غالبا لا مغلوبا، يسعى لمساعدة عائلته الفقيرة عساه يخرج من تلك الأزمة التي تعاني منها أسرته والمتمثلة في الفقر، وعلى الرغم من المعاناة والواقع المر إلا أن الإرادة القوية في التغلب على الصعاب ومواجهة العراقيل كانت كافية للتقاؤل بغد أفضل.

ف "علولة" وجد نفسه ملزما بتصوير واقع مجتمعه من خلال شخصياته، فالفقر مشكلة إجتماعية تعني عدم قدرة كل من "قدور" و "علال" وغيرهم من تحقيق أدنى المتطلبات اليومية والأساسية، كالطعام والسكن والملبس والرعاية الصحية...

ج- البيروقراطية:

وكغيرها من القضايا التي تناولتها مسرحية الأجواد، كان للبيروقراطية حضورها، إذ استفحلت هذه الظاهرة في تلك الفترة ما جعل "علولة" يخصص لها جزءا من مسرحيته، باعتبارها ظاهرة تعرقل المصالح العامة للمواطنين والتي أصبحت من أكبر المشاكل وأكثرها حيث أصبح المواطن يجدها في مختلف القطاعات خاصة الحكومية منها، وقد جسدها في شخصية "جلول لفهايمي"، العامل بمصلحة حفظ الجثث بالمستشفى، والذي يسعى إلى خدمة المصلحة العامة للمجتمع، حيث كان يعاني من ضغوطات مسؤوليه الذين يحاولون إلزامه بالكف عن إثارة النقائص وتوجيه الانتقادات عن طريق فرض عقوبات مهنية عليه.

يقول القوال: «أنا لفهايمي ما نسواش... أنا متالبيني الهم... عندهم الحق اللي يسبوني... عندهم الحق اللي مسمييني الفضولي... لوكان راني عايش في بلاد أخرى، لوكان راهم سجنوني طول العمر... لوكان راهم حكمو عليا بالاعدام... مانسواش أنا... يلزمني السوط... اللكوط... هراوة ربوح هذه هي بالقلبوزة أجبد وأعطيه السوط على الظهر الأكتاف، الأجناب...»⁽²⁾.

(1) عبد القادر علولة: مسرحية الأجواد، ص 192.

(2) المصدر نفسه: ص 193.

حيث عمد "علولة" من خلال هذا الى فضح فساد الإدارة الذي يمارس داخل قطاع الصحة والطب المجاني.

د- الفوارق الطبقيّة:

نرى أن "علولة" يبرز لنا وجود الطبقيّة في البلد وذلك من خلال المشهد الثاني فهناك طبقتين متباينتين الأولى برجوازية محتكرة لثروات البلد، والثانية هي الطبقة الكادحة التي لم تتل أي ثروة ولكنها تحمل الهموم والمشاكل على عاتقها ويمثلها "الربوحي الحبيب" كما يدعو "علولة" إلى ضرورة انتهاج الاشتراكية والعدل في توزيع الثروة. يقول القوال: «معذور...معذور السي الحاج ابراهيم غاتر في المال...مفرقع هاكي أنتي. غير بالعقل اللهفة ما هي مليحة لا عند العبد ولا عند الهايشة...كولي يا بنتي كولي...نعم المال اللي شايط على السي الحاج إبراهيم قادر يعيش الربع في الحومة...»⁽¹⁾.

كما يكشف "علولة" على معاناة العامل البسيط من الفقر والتهميش وعدم استفادته من خيرات بلده

العساس: «هذا شهر بالتقريب كنت راقد أنوم في روعي نشوي في الملفوف والدخان غابني...الدراري يدوروا عليا والمرأة تقلي طيبه مليح لا يضرهم الشحم»⁽²⁾.

وكذلك يقول العساس: «من نهار الخلصة... غير يعطوني الدريهمات نقصد الجزار نشري ذوك زوج كيلو ولا ثلاثة من لحم العود وندي للذراري يتقهموا...»⁽³⁾.

ويقابل العساس (حارس حديقة الحيوانات) الطبقة العمالية الكادحة بـ (إبراهيم) صاحب الأراضي والأملك وهو ممثل الطبقة البرجوازية.

(1) عبد القادر علولة: مسرحية الأجواد، ص 159-160.

(2) المصدر نفسه: ص 173.

(3) المصدر نفسه: ص 174.

ومنه فـ "علولة" يرجع دائماً تدهور الحالة المعيشية للمجتمع جراء النظم السياسية الفاسدة، ليحدث ذلك الصراع بين الطبقة الكادحة من المجتمع والطبقة البرجوازية التي وصلت إلى هذه الدرجة بطرق مكتوبة.

هـ- الحرية:

تلهج مسرحية "الأجواد" بالحرية وكرامة الإنسان فتلك رسالة آمن بها "علولة" ودافع عنها مراراً وتكراراً في جل مسرحياته، واعتبرها مسؤولية عظمى تُلقى على كتف المبدع، فهو مقتنع أنّ مسؤولية المبدع ليس باعتباره ذا ميزة؛ إنّما لأنه يتصدى لقضية تهّم الآخرين.

وتعتبر قضية الحرية من أهم القضايا التي شكّلت محور العمل الدرامي هذا، فكل الشخصيات في المسرحية تطوق إلى الحرية وتفقد إلى وجودها في حياتهم، خاصة الحرية السياسية فـ « دون الحرية السياسية في العالم العربي لا يمكن أن تتحقق الحرية الاجتماعية والحرية الفكرية والحرية الاقتصادية، فالحرية السياسية هي الحرية الكبيرة والمعبر الواسع نحو باقي وجوه الحرية في عالمنا العربي»⁽¹⁾.

ويمكننا أن نقول بكثير من الاطمئنان أنه وعلى الرغم من تعدد القضايا وتفرعها إلا أن الحرية أخذت الحيز الأكبر عند "عبد القادر علولة" فقد عالجهما في معظم نصوصه، فلا تكاد مسرحياته تخلو من موضوع الحرية، إذ كان يعتمد على تصوير الواقع السياسي والاجتماعي. وكان يرصد كل ما يجعل الإنسان مقيداً، غير حر ليكشف بذلك الأنظمة السياسية ذات الطابع البيروقراطي الاستبدادي.

إلا أن إدراك "عبد القادر علولة" للحرية لم ينحصر في النظرة الفردية الذاتية، إنّما نظر للحرية نظرة مشبعة بالمسؤولية والإنسانية، فالحرية ليست معطى خاص وليست فعلاً فردياً، ولكنها لا تنبثق ولا تلتبس آثارها إلا من خلال عمل الفرد في إطار الجماعة، والجماعة في إطار الوطن. فهو ينظر إلى الحرية من حيث هي ممارسة تبلور الجوهر

(1) شاعر النابلسي: منهاج الحرية في الرواية العربية، ص 61.

الإنساني لكل من الفرد والجماعة، لأن الحرية عنده فعل فردي جماعي متلازم وغياب الحرية يؤدي إلى فقدان الخواص الإنسانية للأفراد والجماعات على حد سواء ويحوّلها إلى مجرد كتل تبحث عن البقاء، مما يؤدي إلى هيمنة السلبية على المجتمع فيستلب الوعي البشري، ويصرف الأفراد عن المشاركة الفاعلة في مجتمعاتهم بل وقد تشل الجماعة شلاً كلياً بدافع الخوف.

واللافت للانتباه أن المسرحية تحاول في بحثها عن قضية الحرية تجاوز ظاهرة غياب الإنسان بغياب أي ملمح من ملامح الحرية في الواقع الاجتماعي السائد، فلا يقترب من الظاهرة من موقع محايد، وإنما يتناولها بالدراسة من الموقع المحايد والفاعل معاً.

وتتجلى لنا الرؤية في المشهد السادس حين يظهر الموقف الجامع بين الفكر والواقع، وهذا من خلال شخصية "جلول لفهامي" الذي يصف بأنه «كريم و يأمن بالكثير في العدالة الاجتماعية. يحب وطنه بجهد وإخلاص متمني بلاده تنتمي بسرعة وتزدهر فيها حياة الأغلبية»⁽¹⁾. فهذه الصفات لا تتوفر إلا في رجل وطني حر يلتزم بروح المسؤولية تجاه مجتمعه ووطنه، يحل هم الفئة المهمشة المقهورة التي تعاني في صمت وكثير من الصبر، فهو يتمنى أن تتطور بلاده بسرعة كبيرة حتى يتسنى لهذه الفئة العيش الكريم، وبنعمون بحياة طيبة وكرامتهم محفوظة لم تعفر بتراب الواقع المدنّس.

وتتضح رؤية "علولة" أكثر عبر شخصية هذه الشخصية بسرد خصاله وتصرفاته وأعماله النقابية وآرائه الاجتماعية، حيث يرى أن بناء المجتمع لا يكون إلا من خلال العائلة، وهذا في التربية الصحيحة على أسس المحبة والحرية والاحترام فيما بينهم. يقول القوال: «جلول لفهامي يعرف كيف يتحدث مع أولاده مربيهم على الصواب غارس فيهم حب العمل الجيد الحنان التواضع والحشمة. لما يتكلم لهم على السياسة والأمور الكبيرة يعرف كيف يعبر على حساب وعيهم ومعرفتهم... لما يحاجي الصغيرة فيهم على السيد علي ورأس الغول يعرف يلبس الحديث ويضرب المثل بالحياة اليومية...»⁽²⁾، فحكمته في المعاملة مع

(1) عبد القادر علولة: مسرحية الأجواد، ص 236.

(2) المصدر نفسه، ص 237.

الناس ومرجعياته التاريخية والتراثية أكسبته القدرة على أخذ الأشياء بحكمة وتبصر وتحديد مواقف الخلل في المجتمع ورؤيته للأشياء بعين سلمية ومدروسة وفق معطيات الواقع. يقول القوال: «جلول لفهائمي يعرف يحلل ويعرف يتحمل المشاكل، يراي على جيرانه كذلك ولكن فيه ضعف: عصبي، يتقلق تتغلب عليه النرفزة يزعف ويخسرهما. جيرانه عارفين هذا وقبل ما يشاوروه حتى يسألوا الزهرة إذا صاحي ولا مغييم كلهم عارفين باللي يسمع لهم باهتمام وما يضيع من حديثهم حتى كلمة...»⁽¹⁾.

ويضيف الحبيب متحدثا ومحددا لمفهوم الديمقراطية: «راك تعديت الحد يا حبيبي اسمحلي انبهك، احنا في الدار هنا الديمقراطية كاينة صح ولكن الديمقراطية اللي متافقين عليها في دارنا تختلف على بعض من الديمقراطيات الأخرى... حرية التعبير في دارنا تعني التعبير العلمي و الرزين ما فيها لاعييب ولا معايير ولا كفير. الديمقراطية عندنا احنا فيها التحليل الذكي والموقف الصلب الايجابي...»⁽²⁾.

ومن خلال هذا تتضح لنا قيمة الموقف السياسي في المجتمع من خلال تحديد الرؤية الواضحة تجاه نظامه باحترام حرية الآخرين وفي حدود المنطق المعقول في حماية المبادئ والمكتسبات والثوابت. يقول لحبيب: «إذا بقيت تعابير الحكومة بهذا بالصفة هود للبلاد راهم أصحاب المال حالين شحال من مقهى لهذا الهدرة»⁽³⁾. فهذه هي الحرية، أن تعبر عن رأيك و تبدي وجهة نظرك الخاصة ورأيك الشخصي بديمقراطية لكن في حدود معين.

3- البناء الفني والجمالي في مسرحية "الأجواد":

أ- اللغة:

(1) عبد القادر علولة: مسرحية الأجواد، ص238.

(2) المصدر نفسه، ص239.

(3) المصدر نفسه، ص239.

تعد اللغة من أهم ما يميز الإنسان عن بقية الكائنات الحية، فوجودها مرتبط به، إذ تعتبر من الوسائل التي يتواصل بها الناس مع بعضهم البعض، «ومن المعروف أن المسرح هو أحد الفنون الأدبية الأدائية الذي يعتمد أساسا على ترسيخ الأفكار، وطرحها أمام الجمهور المتعطش لفن الخشبة في ظرف زمني محدد، وتلعب اللغة دورا أساسا في تجسيد هذه الأفكار»⁽¹⁾. إذ تستعملها الشخصيات كأداة أو وسيلة للتعبير عن أفكارهم وآرائهم، فالكاتب المسرحي يحتاج إلى لغة أدبية واضحة المفاهيم سهلة بسيطة يفهمها الجميع؛ المثقف والبسيط، فعلى الكاتب أن لا يراعي ثقافة الشخصيات فقط فيكلفهم بلغة راقية وقوية، وينسى المتفرج أو القارئ الذي قد يكون من عامة الناس، لذا وجب عليه أن يهتم باللغة التي تكون على لسان الشخصيات ليسهل توصيل رسالته.

غير أن كتاب المسرح العربي عامة، والمسرح الجزائري خاصة انقسموا إلى ثلاثة أقسام حول اللغة التي تستعمل في المسرح، هل تكون باللغة الفصحى؟ أو بالعامية؟ و بامتزاجهما؟ ولمعرفة ذلك وجب علينا أن نبين حجة كل طرف من هؤلاء:

1- **الداعون إلى العامية:** يرى أصحاب هذا الرأي أنه الأجدر على الكاتب المسرحي استعمال اللغة العامية باعتبارها اللغة التي تتوافق مع الحيز الجغرافي ومع المجتمع. فالمسرح في نظرهم تصوير للواقع وعلى اللغة مجازاة ذلك، و اللغة العامية هي الأقدر على التعبير عن مشاعر الانسان تعبيرا يؤثر في وجدان المشاهد، حيث يرى "محمد الدالي" أن: «المسرح عبارة عن لغة، ولا يمكن أن تحدث شعبها إلا من خلال لغته، وتمتدح المسرحية عادة إذا جرى الحوار على ألسنة الممثلين سلسا طبيعيا، بحيث يحس المتفرجون أن ما يشاهدونه هو ما ينطقه نظراؤهم في الحياة الواقعية، هذا إذا كان ما يقدمه المؤلف المسرحي مشكلة خاصة لفرد أو مشكلة اجتماعية»⁽²⁾. فاللغة العامية هي اللغة السهلة والبسيطة التي يفهمها القارئ أو المتفرج للمسرحية

(1) بوعلام مبارك: لغة المسرح الجزائري بين الهوية والغيرية، مجلة حوليات التراث، ع06، 2006، المركز الجامعي سعيدة، الجزائر، ص65.

(2) محمد الدالي: الأدب المسرحي المعاصر، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 1999، ص322.

فمن خلالها يستطيع الكاتب تصوير الواقع كما هو، والتعبير عن مشاكل الإنسان وإيصال الصورة الحقيقية للمتفرج، خاصة المسرحيات الاجتماعية.

2- الداعون إلى الفصحى:

أما أنصار الفصحى فهم يرو أنها لغة فصيحة لما تمتاز به من ثراء وتنوع في المصطلحات، باعتبارها لغة موحدة يفهمها الجميع، فاللغة العامية في نظرهم لغة محدودة الفهم واستعمالها يعد إهمالا للفصحى إذ «لا تصلح أداة للتعبير في القصة ولا في المسرحية، لا في السرد ولا في الحوار، وإنما الفصحى هي اللغة الوحيدة المناسبة لهذه المهمة»⁽¹⁾. فالكتابة باللغة الفصحى يعتبر أيضا مواجهة لمخطط الاستعمار الذي يهدف إلى طمس الهوية العربية، ويحاول جاهدا القضاء على مقومات الانتماء الحضاري للشعب الجزائري، «لأن المعركة التي يخوضها شعب المغرب العربي في شتى أقطاره من أجل المحافظة على الشخصية العربية تستوجب منهم الوقوف ضد كل عمل فيه محاولة لإضعاف اللغة العربية»⁽²⁾، حيث أن الابتعاد عن اللغة الفصحى يعد خدمة للمستعمر.

أما الفريق الثالث الذي يدعوا إلى الموازنة بين اللغة الفصحى والعامية، هم مسرحيون أمسكوا العصا من الوسط، حيث وظّفوا لغة أقرب إلى الفصحى وليست بالفصحى، إذ تخلصوا من شوائب العامية. وقد ظهر في هذا الاتجاه على سبيل المثال "عبد الرحمن كاكبي"، و "عبد القادر علولة"، حيث زوجا في كتاباتهم بين العامية والفصحى، «وهذا الحل لا يعزز التواصل الثقافي العربي في هذا الميدان بل هو أيضا يعزز ازدهار الفن المسرحي العربي». هذه اللغة يمكن فهمها في كل أقاليم الوطن الواحد، فهي لغة قريبة إلى الفصحى.

ف "عبد القادر علولة" اعتمد في معظم مسرحياته مستويين من اللغة التخاطبية أولها: اللغة التي يرددتها القوال وهي عبارة عن لغة شاعرية موزونة يتم ترديدها في اللوحات الغنائية التي تتحدث عن شخصيات "علال، منصور، قدور، سكينة". أما الثانية فهي لغة

(1) عز الدين جلاوي، النص المسرحي في الجزائر، ص124.

(2) منصور كريمة: خصائص الكتابة المسرحية عند علولة، 2006، ص171.

عامية تزوجت مع الفصحى لكن انحرفت عنها قليلا، تتخاطب بها الشخصيات الرئيسية الثلاثة.

وقد اختار "عبد القادر علولة" هذين النمطين من اللغة لتأثره بالخصائص العامة لفضاء الحكاية الشعبية، فالقوال شخصية بارزة في فن الروي، تعبر في لغتها عن الطبيعة الاجتماعية التي تنشأ فيها، فالقوال ذاته يستمد حضوره من رصيده اللغوي الذي يعتبر من القيم الأساسية. يقول القوال: «الربوحي لحبيب في مهنة حداد... خدام في ورشة من ورشات البلدية»⁽¹⁾. ويقول أيضا: «في خاطره طعيمة... وحنان امرأته فطيمة، يفكر في الصغيرة ابنته مريمة»⁽²⁾.

نلاحظ في هذين المقطعين للقوال تقارب كبير بين اللغة الفصحى في شكل الكتابة وإمكانية النطق وبين روحها الشعبية في تركيبها أثناء تعبيرها عن الوضع الذي تجسده. يقول "جلول لفهايمي": «أنا لفهايمي ما نسواش... أنا متالبنى الهم... عندهم الحق اللي يسبوني... اللكوط، القلبوزة»⁽³⁾، أما هنا فيعكس لنا "علولة" باللغة المخاطب بها شخصية المتلقي، فالأجواد كلهم من بسطاء الناس وعامتهم لدرجة أن "جلول لفهايمي" في هذا المقطع يوظف مفردات محلية لا تفهم إلا في المحيط الجزائري.

و«قد ألف "عبد القادر علولة" معظم مسرحياته باللغة العامية الدارجة، التي تلاقحت بالفصحى وخلقت نوعا جديدا أسماه (اللغة الثالثة)، تعتمد تبسيط الفصحى أو استبدال أو اختصار ألفاظها بمفردات عامية تكون بمثابة معاني أكثر توسعا»⁽⁴⁾.

يقول القوال: «الحبيب: وطلق الخبر بللي جواسيس الإمبريالية مابقاش يدوروا في الجنية»⁽¹⁾.

(1) عبد القادر علولة: مسرحية الأجواد، ص 150.

(2) المصدر نفسه: ص 185.

(3) المصدر نفسه: ص 247.

(4) لخضر منصوري: التجربة الإخراجية في مسرح علولة - دراسة تطبيقية لمسرحية الأجواد - مذكرة ماجستير، وهران، 2002/2001، ص 110.

استعمل "علولة" مفردة (اللي) الواردة في كلام الحبيب اختصاراً لكل الأسماء الموصولة في اللغة العربية (الذي، التي، اللذان...).

كما أن النفي في اللغة العامية هو بمثابة حرف (الشين) في آخر الكلمة كما في مثال القوال (مابقاش = لم يبق).

بالإضافة إلى توظيف ضمير المتكلم (راني) بدل (إنني)، يقول القوال: «ما في يدي طاقة المرتبة اللي راني فيها ما تابعتها سلطة يتسمى كللي راني قاعد»⁽²⁾.

أما الألفاظ الأجنبية فهي قليلة الاستعمال في مسرحيات "علولة" على الرغم من كثرة استعمالها في العامية الجزائرية، فـ "عبد القادر علولة" نجح في ابتكار لغة مسرحية بسيطة بعيدة عن التعقيد، شبه خالية من الكلمات الأجنبية، يفهمها الشارع الجزائري.

ب- الشخصيات:

يعتبر فن المسرحية من أكثر الفنون رسماً للشخصية وثراء صفاتها ومزاياها إذ يعتني المؤلف بكل شخصية بإعطائها الصورة الكاملة التي تصور هدفها ومبتغاها، فالشخصية من أهم عناصر المسرحية وأقدرها على إثارة اهتمام المشاهدين، وعليه فهي عنصر جد فعال في العملية المسرحية، باعتبارها الأداة التي تعكس لنا أفكار الكاتب وتصورات، فهي بنية ذات مدلولات مختلفة و إشارات متنوعة سواء كانت مدلولات لغوية أو غير لغوية كتعبير الوجه، الحركات واللباس... فالشخصية تؤدي مهمتها مرتبطة بالواقع الاجتماعي الذي تعاشه، يقول صالح لمباركية: «الشخصية هي الوجه المستعار الذي يظهر به الشخص أمام الغير»⁽³⁾. وعليه الشخصية تعتبر كائن عضوي

(1) عبد القادر علولة: مسرحية الأجواد، ص 185.

(2) المصدر نفسه، ص 159.

(3) صالح لمباركية:

تحمل مسرحية الأجواد دلالات اجتماعية وسياسية مختلفة لأن هدفها تصوير الواقع وتجسيد ما يعيشه المجتمع الجزائري من ظروف سياسية واجتماعية قاهرة كالظلم والبيروقراطية وسوء المعيشة والفقر...، ما جعل الشخصيات في مسرحية الأجواد تتحرك بحرية تامة للتفاعل مع واقعها المزري، يقول "عبد القادر علولة": «إنني لا أتخيل شخصي ولا أصنعها من العدم»⁽¹⁾. على عكس تلك المسرحيات التي تعتمد على شخصيات من الأساطير والخوارق، أو الشخصيات البورجوازية والمرموقة في المجتمع. ضمت مسرحية الأجواد عموماً على سبع شخصيات، ثلاثة منها رئيسية تمثلت في: (الربوحي الحبيب، لمنور وجلول الفهايمي)، وأربعة ثانوية يذكرهم القوال في شكل أغاني حكاية تمثلت في: (علال، منصور، قدور وسكينة).

1- الشخصيات الرئيسية:

أ- **الربوحي الحبيب**: تعرض لنا المسرحية شخصية "الربوحي الحبيب" الذي يعمل حداد في ورشة البلدية، اسم الشخصية (الربوحي - الحبيب - الحداد) مركب من ثلاثة كلمات، تتحدر كلها من الموروث الشعبي فالربوحي مشتقة من الريح، والحبيب أي المحبوب عند الناس أما كلمة الحداد فهي دلالة على المهنة التي تقوم بها الشخصية. لذا نجد في النص ما يدل على هذا، يقول القوال: «الربوحي الحبيب الحداد مشروح الخلق، رائق محبوب، بالكثير عند الخدامين قرابنه، عمال الميناء، البلدية، والوحدات الصناعية...»⁽²⁾.

تعرض المسرحية شخصية الربوحي بشكل يتلاءم مع طبيعة النمط المسرحي، لتكون عاكسة لمظاهر النفاق واللامسؤولية وقد حمل "عبد القادر علولة" الشخصية معظم المبادئ التي من شأنها أن تخدم صورتها للواقع، لما تجسده من بساطة وروح المسؤولية والحس الوطني العميق، ما يجعلها شخصية رافضة للفساد والظلم، تعبر عن حلم الجماعة ومشاكل

(1) المرجع السابق، (اخضر منصور): التجربة الإخراجية في مسرح علولة - دراسة تطبيقية لمسرحية الأجواد-، ص 223.

(2) عبد القادر علولة: مسرحية الأجواد، ص 150.

أفراد المجتمع. يقول القوال: «تعبان كالعادة متحمل المخلوق بمصايينا وبمشاكل المغبنة. إذا جمّع مع أصحابه يشدّوه وإذا تغيب عليهم بنهار يقصدوه للدّار ويخرجوه، الليل وماطوله وهو يسبّح في الهموم ويوزن في الحلول...»⁽¹⁾.

كما نجد أن "عبد القادر علولة" يتلطف في وصف شخصياته، نتيجة ثقافته الواسعة، فمثلا الصفة المتعلقة ب "حبيب الربوحي": (مستشار البؤساء) و نلتمس ذلك في وصف زوجته مريم في قولها: «... مولى خيمتي العزيز يا ناس مستشار البؤساء»⁽²⁾.

ب- لمنور: يدل اسم لمنور على الضياء والنور، فقد توافق اسمه مع شخصيته النقية الوفية بالوعد الذي قطعه، إذ يصورها "عبد القادر علولة" بشحن نفسي عميق يعيش لحظتين متناقضتين في آن واحد

ج- جلول لفهائمي: اسم مركب من اسمين جلول/ لفهائمي، جلول يدل على الطبقة التي جاء منها، والذي يعني المتميز، أما الاسم الثاني لفهائمي جاء ليؤكد الاسم الأول، وهو دليل على ذكائه، فجاء الاسم مؤشرا ودليلا على وظيفة الشخصية.

فشخصية جلول ملتزمة، حاملة لمبادئ إنسانية، مسؤولة، تسعى إلى تحقيق العدالة الاجتماعية، إلا أنها وُضعت في تربة لا صلاح للحياة فيها، إذ أنّ جلول محب لفعل الخير ومساعدة الفقراء في المستشفى الذي يعمل فيه، فنراهم يعاقبونه عقب كل عمل خيري يقوم به. يقول "جلول" في خطابه مع ذاته: «أجري يا جلول أجري... أنت بغيت حد ما رغم عليك... شفت الفهامة وبين توصل... أنا نستهل الضرب... شفت وبين يوصلوا العدالة الاجتماعية والطب المجاني...»⁽³⁾. فالشخصية الرئيسية من أهم ما تقوم عليه المسرحية، فهي التي تحرك الأحداث وتؤثر في الطرف الآخر وتجعل الأحداث تنمو وتتطور شيئا فشيئا.

(1) عبد القادر علولة: مسرحية الأجواد، ص 152.

(2) المصدر نفسه، ص 152.

(3) المصدر نفسه، ص 249.

2- الشخصيات الثانوية:

أما شخصيات (علال، منصور، قدور وسكينة)، فقد جعلها "عبد القادر علولة" بمثابة آهات الوطن الذي يعاني في صمت من الظلم والجور، فيمثلون التضحيات الجسيمة التي يقدمها من أجل تحقيق التغيير والثورة على الفساد. إذ صنع "عبد القادر علولة" شخصياته بهدوء واضح جعلها تخوض في واقع تعاني فيه، فمن "علال" ورغم أنه يسعى إلى تخليص الناس من أوساخهم وقذوراتهم، ورغم نظرة الاحتقار له، لكنه يكمل حياته ويحلم بغدٍ أفضل له وللوطن. إلى "منصور" الذي يسعى إلى تغيير ظروفه ويحلم بغدٍ أفضل تتحسن فيه حالة زوجته، ويستطيع فيه تأمين الحياة لأولاده. أما "قدور" فنراه يبكي الغربة وفراق عائلته من أجل لقمة العيش، وأخيراً نجد "سكينة المسكينة" تتأوه في صمت، فقدت الحركة بسبب مصنع الأحذية، فوجدت نفسها رهينة العجز الجسدي والعجز عن تأمين حياتها وحيات أبناءها.

إذ تجتمع جميعها في ألم يسميه "عبد القادر علولة" ألم الوطن، ويرى أنها الأمل الوحيد في صنع مستقبله المنشود، فنراها تتحد جميعها وتتفاعل لتسمع صرخات معاناتها ما أجل صناعة غدٍ منشود.

نلاحظ أن "عبد القادر علولة" قد صوّر لنا شخصيات "الربوحي لحبيب" و"جلول لفهايمي" و"لمنور" تصويراً كلياً، وقد ألمّ بجميع جوانب الشخصية النفسية والفيزيولوجية وحتى أفعالها وسلوكها، في حين نجده قد أشار إلى الشخصيات الأخرى إشارة بسيطة لأنها شخصيات لا تفعل بل تترك نفسها للقول ليقول عنها، ويتعلق الأمر بكل من (علال، منصور، قدور وسكينة). وعلى الرغم من التباين الطفيف بين الشخصيات إلا أنها تشترك جميعها في كونها شخصيات واعية ترفض الظلم والبيروقراطية، تسعى للتغيير أمام مجتمع صار الظلم والفقر والبيروقراطية أهم ميزاته.

3-الزمان والمكان:

تعد المسرحية جنس أدبي تمثله طائفة من الممثلين، لحادثة معينة يحاكون أدوارها، فالكاتب المسرحي يحسن اختيار شخصيات مسرحيته ورسمها وتحريكها في إطار زمني ومكاني معين، إذ يحملها لغة خاصة بها تكشفها حواراتهم فيما بينهم، ولتتسنى لنا وضع الحوادث والأشخاص في إطارها الطبيعي وفي صورتها العادية لا بدا لنا من تحديد البيئة الزمانية والمكانية.

أ- الزمان:

يعد الزمان أحد أركان عملية السرد الأساسية، إذ يكفيه أنه الإطار العام الذي يحيط بالسرد ويؤطره، «فالزمان في النص هو كالنص نفسه»⁽¹⁾. فالزمان يتأسس انطلاقا ما، ومن هذا الأخير يمكننا القول أنهما شيئان متلازمان في الأعمال الأدبية عامة والمسرحية خاصة، فلا يجوز بأي شكل من الأشكال أن ن فصلهما، والزمن في المسرحية ليس بالأمر الهين، فهو فن مرتبط بعدة عناصر متنوعة زمن ممتد للعرض المسرحي، وزمن ممتد للفعل الدرامي، وكذا الفترة التاريخية التي ترجع إليها الحكاية ويعتبر الزمن من البنى الرئيسية في المسرح (النص والعرض).

وستنترق في هذا البحث لزمن الخلق والزمن الداخلي الزمن الخارجي في المسرحية.

1- زمن الخلق: وهو الزمن الذي يجرى فيه الكاتب عمله إلى النور، أي هو زمن الكتابة بهدف ربطه بالعوامل التاريخية والاجتماعية والسياسية من أجل تحديد خلفياته الفنية والفكرية.

ومسرحية الأجواد كتبت سنة 1985 بوهران، وإذا استطعنا، أن نربط زمن الخلق بالنص المسرحي الذي بين أيدينا يمكن أن نستخلص أن "علولة" يحاول التعامل مع قضايا عامة

(1) عمر بلخير: تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2003، ص 83.

مثل طبيعة الإنسان وعلاقته مع المجتمع، فهو يمس الكثير من القضايا التي تصدى لها مجتمعنا في فترة السبعينيات والثمانينات مثل البيروقراطية والانتهازية والوصولية والكثير من الآفات الاجتماعية إلى جانب مسألة العدالة الاجتماعية والمساواة والحرية، وسنستشهد بهذا من المسرحية:

«السلعة الزينة غبرتوها علاش مخزونة

قافرة خلاص ياسيدي وصنعتها معفونة

يتغبن منتجها هي في الحماة معجونة

شوفوا للقليل أشواقه راها مفتونة»⁽¹⁾.

تصدى علال لهذه الأعمال الطفيلية والانتهازية ورفضه غلاء الأسعار والمطالبة بخفضها حتى تكون في مقدور ذوي الدخل الضعيف.

2- الزمن الداخلي: وهو الزمن المرتبط بالشخصية المحورية، وإذا كان الزمن الموضوعي الخارجي هو زمن الحاضر، فإن الزمن الداخلي هو الزمن الماضي المستحضر بواسطة الذاكرة وهو أيضا زمن المستقبل.

وعلاوة على ذلك، لا نجد أي نص يخلو من زمن الماضي المستحضر أو المستقبلي مهما كان جنسه فكلاهما يدعم الزمن الحاضر، قد تأتي الأزمنة الثلاثة منفصلة كما يمكن أن نعثر عليها متداخلة حتى يصعب الفصل بينها داخل النص.

وما نلاحظه أن الماضي في المسرحية كان مرحلة من مراحل النص المسرحي حيث مثل الحاضر والمستقبل في تطوير الأحداث ونقصد هنا بالماضي القريب من الحاضر، إذ فتح "علولة" نوافذ المستقبل في المسرحية وكان دائما متفائلا وذو شخصية مسالمة تحب الخير للجميع، كما أن المسرحية تحمل في صلبها رسالة اجتماعية بالدرجة الأولى، فهو يمثل صورة الشعب الجزائري وهذا ما نجده في الشخصيات التي وظفها في مسرحيته ومثال

(1) عبد القادر علولة: مسرحية الأجواد، ص 157.

ذلك ما نجده في شخصية (عكلي) الذي يحب وطنه ويضحى من أجله وذلك بإهداء هيكله العظمي للمدرسة «نهدي جسدي يعني هيكلي العظمي للمدرسة ونديرك أنت المتوكل في تنفيذ الوصية»⁽¹⁾.

3- **الزمن الخارجي:** هو الزمن الواقع عند طرف الحكاية المسرحية من البداية إلى النهاية وعليه فهو موضوع مرتبط بالزمن التاريخي، فهو التوقيت القياسي للأحداث الجارية بصيغة الحاضر، ف"علولة" يوفر علينا الجهد في بداية المسرحية حيث يشير إلى حوادث المسرحية وقعت في فترة السبعينات والثمانيات فهو زمن محدد في شكله الخارجي.

وما نلاحظه في مسرحية "الأجواد" وعلى شخصياتها التي تحكي المعاناة التي عاشتها إبان هذه الفترة وكذا الحالة التي أصبحت فيها البلاد بسبب إهمال مسؤوليها وكذلك أسرار ما يجري داخل المستشفى من ظروف مقلقة على مستوى الصحة العمومية في الجزائر.

ويمكن أن نستشهد بذلك من خلال: «الطب المجاني يالسي الفهايمي ماشي فالفوضى... لازمه يتنظم... مذايينا انظمو... انظمو مع مواليه اللي محتاجين ليه... انظموه بالجهار فالنهار القهار»⁽²⁾، جلول الفهايمي هنا يفضح فساد الادارة الذي يمارس داخل قطاع الصحة والطب المجاني.

ب- المكان:

للمكان المسرحي دور هام في بناء المسرحية، وقد اكتسى هذه الأهمية انطلاقاً من الشخصيات، حيث أنّ علاقته بالشخصيات وطيدة، فلا يمكننا عزل الشخصيات عنه لأنه يفقد دلالاته ويتحول إلى حيز جغرافي يفقد دوره ووظيفته كمكون أساسي في العمل السردي، ولعلّ أفضل ما يبرز العلاقة المتينة بين الشخصيات والمكان، هو ذلك التطابق الحاصل بينهما في كثير من الأحيان من خلال التسمية أو الوصف، حيث نجد كثيراً من الشخص

(1) عبد القادر علولة، مسرحية الأجواد، ص 255.

(2) المصدر نفسه، ص 255.

ينسبون «سواء في العالم الواقعي أو في العوالم المتخيلة إلى فضاءات أخرى باسم الفضاء الذي ينتمون إليه»⁽²⁾.

وبإمعان النظر في المسرحية نلاحظ أن كل شخصية تحتل مكانا خاصا يتوافق وطبيعة الوظائف التي تنهض بها داخل السياق السردى للنص، لذلك نلاحظ أن "علولة" حاول تمثيل كل مكان، بإسناد شخصيات تؤدي وظائف تساهم في تحريك وتيرة الأحداث وحصر هنا الأمكنة ما بين الشارع والبلدية والمدرسة، وعليه نقول أن "علولة" وظف شخصيات مسرحيته لنتناسب مع الأماكن التي تتحرك فيها، والملاحظ كذلك فيما يتعلق بالشخصيات بالمكان هو أن الكاتب أراد أن يصور انا معاناة شخصياته في أماكنها الطبيعية.

*الشارع: هو المكان الأول الذي تحدث عنه "علولة" و تمثله شخصية "علال الزبال" وله دلالة، كما أن له مستويات عدّة للفهم، منها المستوى المغلق الذي يوحي بعدم الحرية والتصرف، لأنه شارع في وسط المدينة، والمشهد أو الحدث الذي وقع في هذا المكان هو أحد المميزات التي تتميز بها المسرحية ومثال ذلك:

«علال الزبال ناشط ماهر فالمكناس

حين يصلح قسمته ويرفد وسخ الناس

يمر على الشارع الكبير زاهي حواس

باش يمزح بعد الشقا، ويهرب شوي للوسواس

يرشق قاروا مبروم تحت الشاشية

ينسف صدره كللي معلق الحاشية

وراء الظهر يثني الذراع ويثقل المشية

(2) نادية بوقنفور: رواية كراف الخطايا ل "عبد الله عيسى لحليح" مقارنة سيميائية -الشخصية-الزمن-الفضاء، مذكرة ماجستير، قسنطينة، 2009-2010، ص 412.

كأنه وزير جايل في جرتة حاشية

يخطوي فخور الرصيف ما عليه تخشه

ويطل من بعيد في حوانيت للسلعة المفرشة

كأنه يراقب في المليحة و المغشوشة»⁽¹⁾.

يصف لنا "عبد القادر علولة" حالة "علال" بعد الانتهاء من عمله وهو يجوب الشارع إذ يبدو كأنه وزير أو ملك، ذو شأن وقدر كبير وعالي، ويلقي بنظرات حول الدكاكين ويراقب السلع.

***الحديقة:** ورد ذكر هذا المكان في النص أكثر من مرة وتمثله شخصية "الربوحي لحبيب" الذي يعمل حداد في ورشة من ورشات البلدية، "الربوحي لحبيب" قرر الاعتناء بحيوانات الحديقة بعدما عجزت الحكومة عن الاعتناء بها.

مثال ذلك: «الربوحي لحبيب في المهنة حداد، خدام في ورشة من ورشات البلدية الربوحي لحبيب يعتني بزاف بصغار الحي، يتناقش معاهم ويلطفهم يهتم كذلك بكبار السن، سكان الحي يتفقدهم مرة على مرة ويجمع معاهم في ما يخص بصغار الحي تحدثوا معاه طويل أخيرا واشتكاوا له على حديقة المدينة... الربوحي لحبيب تحمل القضية قالهم من أجلكم في خدمتكم ولو بقطيع الرأس نتجند ونلتزم بالمهمة»⁽¹⁾.

ويبدأ المشهد بزيارة الربوحي لحبيب للحديقة «الغد من ذاك زار الحديقة وحقق. شاف بعينه الحيوان تتوجع صايمة اسمع الزوار يتأسفوا على حالة الحديقة»⁽²⁾.

(1) عبد القادر علولة: مسرحية الأجواد، ص 145.

(1) المصدر نفسه، ص 150.

(2) المصدر نفسه: ص 153.

وما يميز هذا الفضاء المكاني سوء التسيير الذي يمارس في المؤسسات العامة من استغلال للممتلكات ونهب وسرقة واختلاس وطغيان المصلحة الشخصية على حساب المصلحة العامة وكذا حالة الحديقة والجوع الذي تعاني منه الحيوانات.

***المدرسة:** يظهر هذا الفضاء المكاني في المشهد الرابع الذي تمثله شخصيتي (عكلي ومنور) من خلال بعض المقاطع الحوارية منها:

«كانت بين عكلي ومنور صداقة كبيرة في سهرة من السهرات قصروا كيما عادتهم على مدرستهم وعلى مشاكلها. قصروا ما قصروا على المشاكل وعلى الحلول وبعد ما أكدوا باللي الدولة لازم تقوم في مجال التكوين بدورها تتهدوا مع بعض متأسفين باش يختموا المناقشة . ناض عكلي وقال لصديقه: نبتت في مخي فطرة في صالح المدرسة نخليها تخمر في راسي هذا الليلة وغدوة و غدوة ندسروا جلسة ثقافية وتتكلموا عليها ...الغد من ذاك عكلي ومنور جمعوا كيما هو محدد على الفكرة اللي بايتة تخمر مولاها قال لرفيقه: نهدي جسدي، يعني هيكلي العظمي للمدرسة ونديرك أنت في تنفيذ الوصية ...»⁽¹⁾.

يعد هذا المكان من العناصر الأكثر وضوحا في العرض المسرحي، كما يصور لنا شخصية "العكلي" الإنسان البسيط المحب لوطنه المضحي في سبيله حتى بعد وفاته فقد قرر ترك هيكله العظمي رغبة في تعليم الأجيال المستقبلية.

ومن خلال ما سبق نجد أن "علولة" قد اعتمد في عرضه على تقنية البعد الزمني والمكاني، وهي استبدال الواقع الحقيقي بواقع فني يبتعد عن الأول من حيث المكان والزمان لكي يقترب منه من حيث المدلول إذ تناول الحادثة وكشف هموم المجتمع ومشاكله.

(1) عبد القادر علولة: مسرحية الأجواد، ص 156/155.

5- العرض المسرحي:

أ- دلالة الديكور في مسرحية الأجواد:

يعد المسرح من أكثر الفنون الأدبية والفنية التي تستخدم مناظر معبرة عن الموضوعات التي تعالجها، وفي هذا الصدد نجد أن ديكور مسرحية "الأجواد" قد أعطت الطابع الإيحائي لهذا العرض، وساعد المشاهدين على فهم العمل المسرحي وساهم مساهمة فعالة في إيجاد الجو المناسب، ويعبر بذلك عن روح العناصر البارزة في المسرحية من خلال الصورة واللون، وعلى الرغم من بساطة ديكور العرض الممثل في الفراغ المشكل من ساحة مكونة من قضبان حديدية، قد أعطت إشارة موحية بالحرمان وبالمعاناة التي ألمت بشخصيات الأجواد الذين راحت أصواتهم تملأ المكان وانفعالاتهم تحوم خلف القضبان كما وظف أيضا الشمس كرمز إيحائي آخر، يدل على الأمل والحلم بغد أفضل⁽¹⁾.

والمنتبع لمسرحية "الأجواد" يلاحظ أن الديكور ثابت لا يتغير من بداية المسرحية إلى نهايتها، ولم يكن مبالغا فيه واكتفى بالبساطة والبعد عن التعقيد⁽²⁾.

ويندرج الديكور أيضا في الخطابات المكتوبة في العرض المسرحي، من لافتات ولوحات وإعلانات... وهي تلعب أدوارا سيميائية كثيرة إذ تقدم للمتفرج معلومات ثمينة، يمكن أن تكمل النص المنطوق، وقد تلعب أحيانا وظيفة تزيينية تساهم في جمالية الخشبة، ففي مسرحية الأجواد نجد أن توظيف خطابات مكتوبة تتمثل في كلمة "الأجواد" التي ظلت ثابتة طوال العرض⁽³⁾، فهي مكملة للنص، إضافة إلى وظيفتها التزيينية، إذ جاءت دلالة الصورة لتؤكد دلالة النص، إضافة إلى دلالات ومعان ساعدت على إبراز المعنى العام، أو الهدف العام لها وهي الجود.

(1) الصورة 08.

(2) الصورة 01.

(3) الصورة 02.

ب- دلالة الملابس في مسرحية الأجواد:

لللباس دلالاته الأيقونية في تحويل الممثل من ذاته كإنسان إلى الشخصية التي يؤديها ليكتسب دلالة مؤشيرية لها مرجعها العلاماتي، فجمالية اللباس المسرحي تتحقق من خلال انتظام الأجزاء فيه وحسن تصميم وتجانس علاقاتها ووظائفها، ليمثل وحدة فنية متكاملة شكلا ومضمونا.

وفي مسرحية الأجواد لـ"عبد القادر علولة" يدخل جميع الممثلين رجالا ونساء يرتدون ألبسة موحدة من حيث اللون والشكل والزخرفة وحتى الأحذية وهي علامة على تشابه أوضاعهم.

أمّا القوال الذي يرتدي مثلهم إضافة إلى البرنوس والذي هو رمز للأصالة ودلالة على العزة والوقار، إذ نقل القوال من الساحة مباشرة إلى المسرح بلباسه وإكسسواراته.

ففي مشاهد "علال" و "المنصور" و"قدور" تظهر جميع الشخصيات بنفس اللباس حيث نراهم يرتدون قمصان بيض دلالة على نقاء القلوب، وسراويل موحدة اللون أيضا ذات اللون الأخضر، وصدريات بدون أكمام وقد اعتمد مصمم الملابس على الألوان الثلاثة (الأبيض، الأخضر، الأحمر) وهي علامة ورمز للعلم الجزائري، ما يدل على أنّ شخصيات "عبد القادر علولة" هي شخصيات مستوحاة من واقع الجزائر⁽¹⁾.

أما في مشهد "الربوحي لحبيب" يرتدي هذا الأخير معطفا باهتا، رمادي اللون طويل دليل على التعب وكثرة العمل وطربوش أحمر دليل على الأصالة⁽²⁾. «حتى في اللبسة ظاهر على لحبيب البساطة سائر جلده بتياب في أغلب الأحيان بالية. في الألوان زرقاء رمادية ولا قرفية فوق الثياب للتغلاف يدير "برتسو" كان صيف أو كانت شتاء»⁽³⁾.

(1) الصورة 02

(2) الصورة 05.

(3) عبد القادر علولة: مسرحية الأجواد، ص 152.

إضافة إلى "المنور" الذي يرتدي هو الآخر مئزرا أبيض اللون دليل على النقاء والمهمة النبيلة التي يقوم بها المعلمون، فهو لون النقاء والصفاء والوضوح، أما الشخصيات الأخرى (التلاميذ) فما زالت محافظة على اللباس الذي ظهرت فيه منذ بداية المسرحية⁽⁴⁾.

وأخيرا "جلول الفهامي" الذي يرتدي لباس موحد اللون الأزرق ويعرف هذا اللون بأنه اللون الهادئ لأنه يهدئ الذهن ويساعد على الاسترخاء، فارتداء اللون الأزرق قد يكون مفيدا في السيطرة على العواطف والمشاعر وخلق إحساس بالقوة والاستقرار النفسي والمعنوي، مهدئ للأشخاص زائدي العصبية، فهو لون يمتاز بتخفيف التوتر والعصبية عند الإنسان،⁽¹⁾ هذا ما يعكس شخصية جلول الشخصية النرفزية فجاء اللون دالاً على الشخصية، إضافة إلى حذاء بلون أبيض وأسود دليل على أن هناك طريقتين أمام جلول إما أبيض مخوف بالمخاطر أو أسود يتخلى فيه عن ضميره⁽²⁾.

في حين أن "سكينة" قد ظهرت ترتدي فستان (قندورة) تدل على بساطة وضعها مع محافظة الشخصيات الأخرى على لباسها وبما في ذلك "القول" أيضا⁽³⁾.

وعلى اعتبار أن اللون ذو أثر بالغ في نفس المتلقي، فالألوان التي اعتمد عليها مصمم الملابس و"عبد القادر علولة" هي ألوان باردة تدل على الأمل، الثبات، الوفاء والهدوء فجاءت دلالة الألوان لتؤكد دلالة الشخصيات. إضافة إلى اللون جاءت الزخرفة لتؤكد مرة ثانية أن اللباس دال على الشخصية فاستعمل زخرفة عربية تدل على الأصالة.

(4) الصورة رقم: 16.

(1) عبيدة صبطي ونجيب بخوش: الدلالة والمعنى في الصورة، دار الخلدونية، الجزائر، ط1، 2009، ص

51.

(2) الصورة رقم: 17.

(3) الصورة رقم: 18.

ج- دلالة الإكسوار في مسرحية الأجواد:

ويقصد بها كل الأشياء التي يوظفها الممثل في العرض، والتي هي علامات تثير خيال المتلقي وتكمل الشخصية المسرحية، حيث يدخل ضمن إكسوار المسرح كل الأشياء المحمولة من مفاتيح وعلب وسجائر وولاعات وخناجر... ، وعلى الرغم من أن المخرج والسيولوجرافي لم يعتمد عليها كثيرا في المسرحية إلا أننا نجد أن بعض الإكسوارات التي تمثلت في العصا التي يحملها القوال في بعض المشاهد، وتحملها أيضا الشخصيات الأخرى أحيانا وهي رمز للأصالة والموروث الثقافي⁽⁴⁾.

والحقيبتين اللتان يحملهما "الربوحي لحبيب" والتي تدل على كثرة عطائه، فحقيبتيه الأولى مخصصة لإدخال الفرحة على الأطفال، أما الحقيبة الثانية فمخصصة لأكل الحيوانات الموجودة في حديقة الحيوانات⁽⁵⁾.

د- دلالة الإضاءة في مسرحية الأجواد:

تلعب الإضاءة دورا أساسيا في العرض المسرحي فهي التي تسمح بإدراك مكوناته البصرية: الفضاء، الممثل واللباس... بل هي التي تتحكم في جلاء الصورة المسرحية وغموضها، حيث أنّ الإضاءة هي التي تضيء على الممثلين والمكان والأشياء العتمة أو النور وبالتالي تهيء الجو النفسي للمتلقي لتقبل دلالة الصورة أو رفضها.

إن الإضاءة في العروض المسرحية عموما، وفي عرض مسرحية "الأجواد" بوصفه موضوعا للدراسة تؤدي دور العنصر الفعال، فنلاحظ اعتماد المخرج على لون واحد وهو الأبيض ويعود استخدام "علولة" لهذا اللون فقط لتأثره بمنهج "بريخت" هذا الأخير الذي دعا إلى استخدام لون واحد طوال العرض المسرحي، وهو اللون الأبيض النقي وربما اختيار "علولة" لهذا اللون بالذات دليل على أن طبيعة اللون تعكس طبيعة المشهد المسرحي، وبما

(4) الصورة رقم: 09.

(5) الصورة رقم: 05.

أن شخصيات "الأجواد" تتسم بالكرم والجود فاللون الأبيض هو اللون المناسب لها، فهو مؤشر على نقاء الشخصيات⁽¹⁾.

وربما يكون تركيز الضوء على شخصية "القول" بكثرة يحمل دلالات رمزية راجعة لكونها الشخصية المحورية، إضافة إلى رغبة علولة في التركيز عليها لأنها السمة المميزة لمسرحياته، ولأنها علامة دالة على الأصالة⁽²⁾.

هـ- دلالة الموسيقى في مسرحية الأجواد:

تلعب الموسيقى دورا هاما في وضوح جو المسرحية والحالة النفسية للشخصيات، فهي لا تستعمل بشكل عشوائي من قبل المخرج، وإنما يختار نوعا من الموسيقى تكون خادمة لموضوع المسرحية، فهي تساعد المتلقي على سهولة فهم الموضوع.

وفي عرض مسرحية الأجواد نرى أن المخرج استعمل الموسيقى في الفصل بين المشاهد المسرحية حتى يكسر الإيهام لدى المشاهد فكانت الموسيقى توضح أبعاد وأهمية معاني النص، لأن مسرح علولة يعتمد على جذب القدرات السمعية لدى المشاهد، فعنصر السمع هو الأساس في مسرحه.

(1) الصورة رقم:

(2) الصورة رقم:

الختامة

في ختام هذا البحث توصلنا إلى مجموعة من النتائج التي كانت حوصلة لما ورد في ثناياه، وقد تمثلت في الآتي:

- إن قضية الالتزام في الأدب قديمة جديدة، لا يستطيع أي عصر أدبي تغييرها فقد ظهر أثرها بجلاء، ضربت جذور عميقة في حياة الشعوب وآدابها.

- يعني أصحاب الدعوة إلى الالتزام أن يتقيد الأدباء وأرباب الفنون في أعمالهم الفنية بمبادئ خاصة، وأفكار معينة يلتزمون بالتعبير عنها والدعوة إليها، ويقربونها إلى عقول جماهير الناس.

- الالتزام بمعناه الأصيل ليس نقيض الحرية، التي يختلف مفهومها من فلسفة إلى أخرى ومن مذهب إلى آخر، فالالتزام هو نظام يتبع في الحياة من لدن الفرد والجماعة، فلا تستقيم الحياة إلا به

- الالتزام في الأدب أمر ضروري والأديب مسؤول بحكم التزامه عن كل الذي يكتبه.

- الأدب رسالة تتمثل في كشف عما يستوجب التغيير ثم العمل على إحداث التحولات الاجتماعية والحضارية وفق الحاجة إليه.

- الأدب عمل ذو هدف، والأديب لا يكتب لنفسه بل للمجتمع الذي يعيش فيه، ويقوم فيه بإبراز العيوب والنواقص وهز الواقع لتغيير ما فيه من عيوب في سبيل تحقيق قيم جديدة

- قضية إنسانية واجتماعية، وليس متعة وترفيها، فالأديب من خلال إبداعه يدافع عن القضايا السياسية والاجتماعية والإنسانية.

- "علولة" أديب ملتزم، شارك الشعب الجزائري في قضاياهم الاجتماعية والسياسية، ومواقفهم الوطنية، فهو يرى أن المسرح فعال في تنبيه الوعي، ودفع نحو الثورة وانطلاقاً من ذلك اتجه نحو المسرح، وأمن بأهمية الكلمة في التغيير.

- التزام "علولة" يتجسد في موضوعية، الالتزام السياسي، الالتزام الاجتماعي الذي فادى به من خلال العدالة الاجتماعية.

- كان "علولة" غيورا على وطنه ومجتمعه مما دفعه الى رفض القيم السلبية ومحبيب للقيم الايجابية عند الإنسان الجزائري وكان يدافع عن شعبه عندما رآه في حالة ضعف وبؤس.
- بداية الالتزام عند الأديب كانت مع بداية أزمته من النفس لتنتهي الى معاناة الشعب وصراعاته فقد كان اصطدام "علولة" بالواقع سببا في سعيه للكشف عن، حيث كانت حياة الأديب ككل ومعايشته لمختلف الفترات الصعبة منذ ميلاده امتحانا كبيرا كشف عن مدى قدرته على مواجهة الذات والواقع.
- أعطى "علولة" مفهوم الالتزام في الأدب تعريفا خاصا به والذي يختلف عن تعريف كل من المدرسة الواقعية الاشتراكية والوجودية.
- اختار "عبد القادر علولة" شخصيات مسرحية من الطبقة الكادحة ورصد لنا همومها ومشاكلها بغية تقريبها من الواقع المعيشي.
- استعمل "علولة" اللغة العامية الدارجة والأسلوب البسيط قصد التعرف أكثر على الجمهور.
- أراد "علولة" من خلاله مسرحياته توضيح الفكر الاشتراكي الذي آمن به وتجسد ذلك في مسرحياته من خلال الصراع الطبقي بين الفئة البرجوازية (النظام الرأس مالي) والممثلة في فئة المسؤولين وأرباب السلطة والفئة العمالية الكادحة (النظام الاشتراكي) وبالتالي كانت هذه هي أهم النتائج التي توصلنا إليها من خلال دراستنا لهذا الموضوع، ونأمل أن تفتح هذه الدراسة آفاقا لباحثين من بعدنا للوقوف عند أهم النقاط التي لم نتطرق بعد.

قائمة المصادر

والمراجع

- القرآن الكريم برواية ورش.

أولاً: المصادر

1. عبد القادر علولة: مسرحية الأجواد، من إنتاج المسرح الجهوي لمدينة وهران، 1985، منشورات وزارة الثقافة.

ثانياً: المراجع العربية

1. ابن كثير: تفسير القرآن العظيم، م1، دار بن الحزم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت -لبنان-، ط1، 2000م.
2. ابن منظور: لسان العرب، مادة (س ر ح)، م7، دار صادر، بيروت -لبنان-، (د،ط)، (د،ت).
3. أحمد أبو حاققة: الإلتزام في الشعر، دار العلم للملايين، بيروت -لبنان-، ط1، 1979م.
4. أنطونس بطرس: الأدب (تعريفه، أنواعه، ومذاهبه)، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس -لبنان-، (د،ط)، 2005م.
5. جبور عبد النور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1979م.
6. رجاء عيد: فلسفة الإلتزام في النقد الأدبي، منشأة المعارف، الاسكندرية -مصر-، (د،ط)، 1988م، ص122.
7. الزمخشري: أساس البلاغة، دار صادر، بيروت، (د،ط)، 1965م .
8. السيد ياسين: التحليل الاجتماعي للأدب، مكتبة مدبولي القاهرة -مصر-، ط3، (د،ت)، ص95.
9. شاعر النابلسي: منهاج الحرية في الرواية العربية.
10. شكري عبد الوهاب: دراسة تحليلية لأصول النص المسرحي، مؤسسة حورس الدولية، الاسكندرية -مصر-، ط2، 2007م.

11. شكري عياد: المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، (د،ط)، 1993م.
12. صالح لمباركية: المسرح في الجزائر النشأة والرواد والنصوص حتى سنة 1972م، دار الهدى، (د،ب)، (د،ط)، 2005م.
13. ضياء عني لفته وعواد كاظم لفته: سردية النص الأدبي، ط1، دار الحامد - عمان -، الأردن، 2001م.
14. طرفة بن العبد: ديوان طرفة بن العبد، تح: مهدي محمد ناصر الدين، دار الكتب العلمية، (د،ب)، ط3، 2002م.
15. عبد الرحمان بدوي: دراسات في الفلسفة الوجودية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1980م.
16. عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، (د،ب)، ط3، 1974م.
17. عز الدين جلاوجي: النص المسرحي في الجزائر .
18. علي جابر المنصور : النقد الأدبي الحديث، دار عمار، عمان، ط1، 2000م.
19. عمر الدسوقي: المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، دار الفكر العربي، (د،ب)، (د،ط)، (د،ت).
20. عنتر بن شداد: شرح ديوان عنتر، تح: مجيد طراد، دار الكتاب العربي، (د،ب)، ط1، 1992م.
21. الفيروز أبادي: القاموس المحيط، م1، مؤسسة الرسالة، د ب، ط8، 2005م.
22. لينا نبيل أبو مغلي، مصطفى قسيم هيلات: الدراما والمسرح في التعليم (النظرية والتطبيق)، دار الراية، الأردن، ط1، 2008م.
23. مبدوعة كريمة: فن المسرح الجزائري.
24. مجدي وهبة وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، م1، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984م.

25. مجموعة من الأساتذة : الأدب والأنواع الأدبية، تر: عن الفرنسية طاهر حجار، قدم له د- محمد الزيداوي أستاذ الأدب والنقد في جامعة دمشق، ط1، 1985م.
26. محمد الدالي: الأدب المسرحي المعاصر، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 1999م.
27. مرتضى الزبيدي: تاج العروس، ج2، مادة (س ر ح)، ج2، دار صادر، لبنان، (د،ط)، (د،ت).
28. نبيل سليمان: في الإبداع والنقد، دار الحوار، اللاذقية - سورية-، ط1، 1984م.
29. هند قواص: المدخل الى المسرح العربي، دار الكتاب اللبناني للنشر والطباعة والتوزيع، (د،ط)، (د،ب)، 1981م.
30. وليد البكري: موسوعة أعلام المسرح والمصطلحات المسرحية، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان -الأردن-، (د،ط)، 2003م .

ثالثا: المراجع المترجمة

1. بونوا دوين: الأدب والالتزام (من باسكال إلى سارتر)، تر: محمد برادة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2005م
2. كريستوف بالم: دراسات كامبردج في المسرح، تر: محمد صفوت حسن، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، (د،ط)، (د،ت).
3. يتري إيجلتون: الماركسية والنقد الأدبي، تر: جابر عصفور، منشورات عيون، ط01، الدار البيضاء، 1986م.

رابعا: الرسائل الجامعية

1. أمل ديبو: الالتزام في شعر بدر شاكر السياب، مذكرة الماجستير في الآداب في دائرة اللغة العربية، الجامعة الأمريكية، بيروت -لبنان-، (د،ط)، 1982م.

2. حميد علاوي: غواية المعنى في مسرحية "الشهداء يعودون هذا الأسبوع" قراءة سيميائية لنص محمد بن قطاف ومداخله في كتاب النقد المسرحي المعاصر.
3. عبد الحليم بوشراكي: التراث الشعبي في الجزائر، مسرحية الأجواد لعبد القادر علولة -أنموذجاً-، مذكرة الماجستير، 2010-2011، باتنة.
4. عبد القادر بوشيبية: مسرح علولة -مصادره وجمالياته-، رسالة ماجستير، دائرة النقد والأدب والتمثيل، وهران، م1993-1994م.
5. لخضر منصوري: التجربة الإخراجية في مسرح علولة -دراسة تطبيقية لمسرحية الأجواد-، مذكرة ماجستير، وهران، 2001-2000م.
6. منصور كريمة: خصائص الكتابة المسرحية عند علولة، 2006م.

خامسا: المجالات

1. بوعلام مباركي: لغة المسرح الجزائري بين الهوية والغيرية، مجلة حوليات التراث، ع06، 2006م، المركز الجامعي سعيدة، الجزائر.
2. علي صابري: المسرحية نشأتها ومراحل تطورها ودلائل تأخر العرب عنها، مجلة التراث الأدبي، السنة الثانية، العدد6.
3. غسان غنيم: ظاهرة المسرح عند العرب، مجلة دمشق، م27، العدد 3+4، 2011م.

سادسا: المواقع الالكترونية

1. ولي قصاب : الالتزام في الأدب، شبكة الألوكة، <http://www.alukah.net>، 2007/07/10م.
2. سحر عبد القادر اللبان: مفهوم الالتزام في الأدب، <http://www.saaaid.net>.
3. <http://www.mawdoo3.com> ، 2019/02/09 ، 22:37.
4. <http://www.alwatan.com> ، 20019/03/10 ، 23:11.

الملاحق

1- التعريف بالكاتب "عبد القادر علولة" حياته

وأعماله:

ولد فقيد المسرح الجزائري في 08 جويلية 1939م في مدينة غزوات، وتابع دراسته الابتدائية في المدينة الصغيرة عين البرد -غرب وهران-، ثم واصل دراسته الثانوية في مدينة سيدي بلعباس، بعدها انتقل إلى وهران. توقف عن الدراسة سنة 1956 وبدأ يمارس المسرح كهواي مع فرقة الشباب بوهران دائما في إطار هذه الفرقة وحتى سنة 1960م، شارك في عدة دورات تكوينية ومثل مسرحية -خضر اليبدين- التي كتبها "محمد كرشادي"، وفي سنة 1962م أخرج في إطار المجموعة المسرحية الوهرانية مسرحية -الأسرى- للمؤلف الروماني "بلوت"، وعند إنشاء المسرح الوطني الجزائري وظف الفقيد كمثل، أين مثل أدوار عديدة في مسرحيات:

- أولاد القصبه لـ"عبد الحليم رايس" و"مصطفى كاتب" سنة 1963م.
- حسن طيرو لـ"رويشد" و "مصطفى كاتب" 1963م.
- الحياة حلم لـ"مصطفى كاتب" 1963م.
- دون جوان اقتباس و إخراج "مصطفى كاتب" 1963م.
- وردة حمراء لي لـ"علال المحب" 1964م.
- ترويض نمرة إخراج "علال المحب" 1964م.
- الكلاب لـ"حاج عمار" 1965م.
- وأخرج بعد ذلك مسرحيات عديدة:
- الغولة كتبها "رويشد" 1964م.
- السلطان الحائر لـ"توفيق الحكيم" 1965م.
- نقود من ذهب اقتباس من التراث الصيني القديم 1967م.
- توماس اقتباس "حيمود ومحبوب اسطنبولي" 1968م.
- الدهاليز لـ"مكسيم جوركي"، ترجمة "محمد بوحابسي" 1982م.
- أيضا ألف وأخرج المسرحيات التالية:

- العلف 1969م.
- الخبزة 1970م.
- حمق سليم مقتبسة من يوميات أحقق ل "جوجل" 1972م.
- حمام ربي.
- حوت ياكل حوت 1975م، ألفها مع بن محمد.
- الأقوال 1980م.
- الأجواد 1965م.
- الثام 1989م.
- أرلوكان خادم السيدين ترجمة لمسرحية "جولو دوني" 1993م.
- التفاح ألفها لفرقة المثلث المفتوح، وأخرجها "زروقي بوخاري" 1992/1993م.
- وقد كتب أيضا سيناريوهات عديدة، نذكر منها:
- جورين إخراج للتلفزيون "محمد أفتسان" 1972م.
- جلطي إخراج للتلفزيون "محمد أفتسان" 1980م.
- اقتباس لخمس قصص للكاتب التركي عزيز نسين على شكل مسرحيات للتلفزيون 1990م وهي:
- ليلة مع مسجون
- السلطان والغريان.
- الوسام
- الشعب فاق.
- الواجب الوطني.
- أخرجها للتلفزيون بشير بريشي سنة 1990م.
- كما عمل ممثل في الأفلام التالية:
- الكلاب للمخرج هاشمي شريف 1969م.
- الطازقة أي الحبل للمخرج هاشمي شريف 1971م.
- تلمسان للمخرج محمد بوعماري 1989م.

-حسن النية للمخرج عبد الكريم بابا عيسى 1990م.

شارك في صياغة وقراءة تعاليق الأفلام التالية:

-بوزيان القلعي للمخرج "حجاج" 1983م.

-كم أحبكم للمخرج "عز الدين مدور" 1985م.

أخرج ثلاث تمثيلات للإذاعة ومثّل فيها عن مسرحيات من التراث العلمي وهي: سوفو

كليس، أرسطوفان، شكسبير، وكذلك في عام 1967م.

02- ملخص المسرحية:

يتشكل (نص/عرض) الأجواد من ثلاث لوحات (مشاهد) مسرحية لا يوحدتها نظام أو تسلسل منطقي سواء من حيث الفكرة أو الحدث، ولكنها تقوم على رؤية شاملة واحدة في الوقت نفسه وهي رؤية للواقع أن يستقيم. فيضحك أمام راوي (أو قوال) في قلب الحدث المسرحي، ويصعد بك إلى ذروة المأساة، مأساة الإنسان البسيط.

يبدأ الكاتب المسرحي بأغنية يسرد فيها يوميات أحد شخصياته المسرحية (علال الزبال) الذي يعمل بالبلدية كمنظف للشوارع فينتقل بنا من خلال هذا النص إلى أبسط الأشياء التي تقوم بها هذه الشخصية بعد نهاية فترة عمله قاصدا بيته، ويعد هذا بمثابة استهلال للمشهد الأول ثم يليه دخول "القوال" لتقديم الشخصية الرئيسية للمشهد الأول "الربوحي لحبيب" فيقدم عن طريق كل أبعاد الشخصية (البيولوجية، النفسية والاجتماعية). "الربوحي لحبيب" شخص أراد الاعتناء بحيوانات الحديقة والتواصل مع الآخر خارج عالمه المليء بالفساد والنفاق والوشاية، لذلك يحاول القوال أن يمنح للقارئ مسيرته في تخليص الحيوانات من الجوع الذي يعيشونه داخل الحديقة ومن خلال هذا التقديم يعبر الكاتب عن طموح رجل عادي في تخطي الصعوبات والبيروقراطية، التي لم تهتم بحيوانات الحديقة داخل هذه الإدارة ثم يدخلنا في المشهد الأول حيث يقوم "الربوحي لحبيب الحداد" بدخوله خفية لحديقة البلدية ليطعم الحيوانات ويوزع عليهم ما استطاع هو وشباب الحي ما جمعه من مأكولات في إطار حلقة نظامية، لكن حارس الحديقة يفاجئه متهما إياه بتهم سياسية، هذا المشهد ينقل لنا بصدق نموذجا من أحاديث الناس عن بطولات "الربوحي لحبيب الحداد" بعد صراع معه حول هويته، لأن الربوحي لحبيب يمثل في ذهنية حارس الحديقة أحد الأبطال الخارقين الذين انتهجتهم المخيلة الشعبية، في الأخير يتم الاتفاق على مساعدته في مهمته السرية، وينتهي المشهد بتحقيق الهدف المنشود لدى "الربوحي".

ينتقل بنا المؤلف بعد هذا المشهد إلى جو مليء بالشعر في قصيدته تروي قصة عزت على خاطره ويكشف لنا الكاتب الأبعاد النفسية والاجتماعية لهذه الشخصية عبر أبيات شعرية تصب في تراجيديا الواقع الاجتماعي، وبما أن "علولة" يكرم هذا النص - بطريقة

غير مباشرة- شريحة من المجتمع وهي شريحة العمال الذين يعملون بعيدا عن عائلاتهم. وينتقل بنا مرة أخرى إلى قصة جديدة من قصص التضحية الإنسانية والصدقة، ويصور فيها "علولة" حب الوطن عبر شخصية "عكلي أمزغان" الغائب الحاضر وصديقه الحارس "منور" حيث قرر الأول إهداء هيكله العظمي بعد وفاته للثانوية، ويوصي صديقه الحميم "منور" بالحرص على تطبيق هذه الوصية، وهذا ما نراه مجسدا على خشبة المسرح، وإظهار محاولة "عكلي" إقناع المسؤولين بقبول هديته المتمثلة في هيكله العظمي خدمة للمدرسة. ويبدأ الكاتب رحلة ذكريات من خلال حكايات "المنور" المثيرة التي تضيف للدرس البيداغوجي جانبا إنسانيا، خاصة وأنه يروي بكل عفوية عن بعض التصرفات التي عاشها مع صاحب الهيكل "عكلي"، فتارة تقوم المدرسة بشرح الدرس علميا ويتدخل "منور" بين الفينة والأخرى للحكي عن تلك اليد وذلك الرأس وعن الذكريات التي علقت بذهنه طوال هذه السنوات. وبانتهاء الدرس البيداغوجي ينصرف "منور" ناصحا الطلاب بالعلم والمعرفة وينتهي هذا المشهد.

ينتقل الكاتب عبر أغنيته يسرد فيها يوميات عامل بسيط أحيل على التقاعد، يدعى "المنصور" الذي تربطه علاقة طويلة مع آتته داخل ورشته في المصنع، فيتشكل النص عبر أبيات شعرية موزونة تروي يومياته وأحزانه وأفراحه مع هذه الآلة التي أعطها الكثير وصادقها إلى درجة أنه يتحدث إليها بكل عاطفة وكأنها إنسان قريب إليه، حتى يوصيها بالشاب الذي سيخلفه بعد خروجه إلى التقاعد، تعد هذه الأغنية بمثابة رسالة أمل للعمال الذين دافعوا عن القطاع العام في سبيل جيل المستقبل الذي سيحمل مشعل الثورة العمالية وينهض بمستقبل البلاد الصناعي تم بطريقته المعهودة في المشهد الأول والثاني يدخل المؤلف مجموعة من الرواة "القولاة" لتقديم شخصية أخرى من شخصيات الأجواد.

"جلول لفهامي" التي أخذت على عاتقها مسؤولية ترسيخ القيم وتحقيق العدالة وتمثل هذه الشخصية عاملا في المستشفى يؤمن بالعدالة الاجتماعية إلا أنه يصطدم بواقع متعفن إلى أبعد الحدود، ونظرا لمبادئه فإنه يتعرض لأبشع أنواع المعاملة عبر نقله من مصلحة إلى أخرى ليرمي في نهاية المطاف إلى مصلحة حفظ الجثث، ولأنه شديد النرفزة فيهندي إلى فعل الجري المستمر لكظم غيظه حتى لا يقع في المشاكل، ولا يطرد من المؤسسة.

وتنتهي المسرحية بأغنية يسرد فيها معاناة العاملة "سكينة" التي تعرضت إلى شلل نصفي وعدم قدرتها على مواصلة عملها.

03- بطاقة فنية لعرض "الأجواد"

المؤلف: عبد القادر علولة.

المخرج: عبد القادر علولة.

إنتاج: مسرح وهران.

مساعد الإخراج: داودية خلادي.

ديكور وملابس: زروقي نجاري.

مراقبة: مصطفى بناني.

موسيقى: رشيد وفتحي.

سينوغرافيا: طابلقوس قادة وموني صديد بوشنتوف.

مكياج: بلحاج ربيعة.

الممثلون سيراط بومدين.

- عبد القادر بلقايد.
- فضيلة حفصاوي.
- إبراهيم حشماوي.
- يمينة غول.
- إدرار محمد.
- محمد حيمور.

جوائز المسرحية: جائزة أفضل تمثيل مسرحي.

- جائزة أحسن عرض -الجزائر - 1985م.
- جائزة أحسن نص مسرحي
- جائزة أحسن أداء مسرحي -تونس-.
- تنويه بالنص المسرحي -تونس-.

ملحق الصور:

01- صور من المسرحية:



الصورة 1: صورة القوال



الصورة 2: صورة علال الزيال والقوال



الصورة 3: صورة قّدور والقوال.



الصورة 4: صورة علي.



الصورة 5: صورة الربّوحي لحبيب.



الصورة 6: صورة منور رفقة الهيكل العظمي لعلي.



الصورة 08: صورة سكينه والقوَال



الصورة 07: صورة جلول لفهائمي



الصورة 09: منصور يغادر المصنع، القوال إلى جانبه

2- صور الديكور:



الصورة 11: الديكور يتغير أمام المشاهدين



الصورة 10: ديكور الأجواد



الصورة 13: ثبات كلمة الأجواد في
الديكور



الصورة 12: الديكور في مشهد
"الربوحي لحبيب"

03- صور اللباس والإكسسوار:



الصورة 15: لباس الربوحي لحبيب



الصورة 14: لباس شخصيات
الأجواد في المشهد الافتتاحي



الصورة 17: لباس جلول لفهايمي



الصورة 16: لباس المنور والمعلمة



الصورة 18: لباس سكينة



الصورة 20: الحقيبتان اللتان يحملهما
الربوحي لحبيب



الصورة 19: العصا التي يحملها
القوَال

03- صور الإضاءة:



الصورة 14: الإضاءة في مسرحية "الأجواد"



الصورة 15: تركيز الإضاءة على القوال

الفهرس