الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

المركز الجامعي لميلة

معهد الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

المرجع: .....

المسرح الجزائري وخصائصه عند أحمد أبو الدشيشة "الياقوت والخفاش أنموذجا"

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الليسانس في اللغة والأدب العربي
تخصص: أدب عربي

إعداد الطالبتان:
- نجوى عابدي
- بشرى بوالحرت

إشراف الأستاذة:
- سعاد بولحواش

السنة الجامعية: **2014/2013**

إهداء

أهدي ثمرة جهدي إلى من أنعم علي بنعمة الإسلام والعلم" الله عزوجل "

راجية من المولى التوفيق و السداد في مشواري الدراسي إنشاء الله.

إلى من داعبت طفولتي بحنانها فعاشت لتبارك حياتي بنورها .

إلى الحب الصادق والشمس الوضاءة التي أنارت لي دروب النجاح في الحياة

إلىالقلب الناصع بالبياض والى من كان دعاؤها سر نجاحي وبلسم جراحي إلى أغلى الحبايب **أمي** الحبيبة.

إلىالنجم الساري في سماء الأفق إلى منبع الخير الدافق و الحنان الوافر

إلىمن أحمل اسمهبكل افتخار إلىمن كلت أنامله ليقدم لنا لحظة من السعادة إلى من حصد الأشواك عن دربي ليمهد لي طريق العلم إلىالقلب الواسع الكبير أبي العزيز.

إلىالقلوب الرقيقة والنفوس البريئة إلى من تقاسمتمعهم حلو الأيامومرها إخوتي حفظهم الله إن شاء الله

إلىكل أصدقائيوزملائي والى كل من ساعدني في انجاز هذا العمل من قريب أو بعيد.

إهداء

الحمد لله الذي علم الإنسان مالم يعلم وجعل الكون كتابا مفتوحا للمتأملين والمتدبرين ودعا المؤمنين إلى التبصر والتدبر والتفكر في آياته التي لايحدها حد ولا يحرصها عدد فهو سبحانه في كل شيء له أية.

اهدي ثمرة نجاحي وجهدي إلي

إلى ملاكي في الحياة إلى منبع الحب والحنان إلى بسمة الحياة وسر الوجود من كان دعائها سر نجاحي إلى من غمرتنا بحنانها وعطفها إلى التي عانت شقاء الأيام من اجلنا إلى أغلى الحبايب **أمي زهية** حفظهاالله إن شاء الله.

إلى الشمعة التي احترقت من اجل راحتنا إلى منبع الأمان والاطمئنان **أبي** الغالي.

إلى رفيق دربي وحياتي الذي ساعدنني كثيرا خطيبي **هشام** والى كل عائلته الكريمة من صغيرها إلى كبيرها.

إلى إخوتي وفقهم الله إنشاء الله **سمير وخطيبته سميرة مراد حمزة مهدي**.

إلى جدتي وأخوالي جميعا وخالاتي كل واحدة باسمها وأولادهم.

إلى أصدقائي وزملائي سهام خديجة فطيمة فوفومنى فريدة ابتسام سعاد مريم جميلة أحلام أمال نرجس حورية.

إلى كل من علمني حرفا أهدي هذا العمل.

نجوى

شكر وعرفان

الحمد لله والشكر للخالق البارئ الذي وفقنا لانجاز هذا البحث.

نتقدم بجزيل الشكر والتقدير إلى الأستاذة المشرفة

"بولحواش سعاد"

نوجه شكرنا للأساتذة الكرام" بومالي "و" بوقاسة "و"عبد الكريم طبيش".

إلىكل الأساتذة الذين درسونا منذ بداية مشوارنا الدراسي إلى يومنا هذا.

شكر إلىكل من ساعدنا من قريب أوبعيد في انجاز هذا العمل.

لكم منا كل الاحترام والتقدير.

مقدمة

إن المسرحية جديدة في أدبنا العربي، ولكنها تبقى فنا عريقا مرتبطا بالحضارات القديمة، كالإغريقية واليونانية، فقد ارتبطت منذ البداية بالطقوس الدينية الإغريقية وآلهتهم المتعددة، كما ارتبطت بأعيادهم ومناسباتهم الاجتماعية المعبرة عن آمالهم وآلامهم وأحلامهم المعنى أنها كانت تؤدي وظيفة حياته فكرية في غاية الأهمية.

لم يعرف العرب الفن المسرحي قديما مع أنهم احتكوا بثقافة اليونان في المنطق والفلسفة والرياضيات، حيث نقلوا منهم الكثير إلى اللغة العربية، ولم يحتكوا بالمسرحيات القديمة لاحتوائها على عناصر وثنية مناقضة للإسلام مثل إله القمر، إله الشمس، إله البحر ... والإسلام دين التوحيد.

وفي عصر النهضة العربية الحديثة تأثر أدباؤنا العرب، بنماذج الأدب الغربي ومدارسه الفنية، فكانت المسرحية إحدى اهتمامات أدباء العرب، فقاموا بترجمة النماذج الغربية ولتقليدها، بالإضافة إلى فنون الأدب الأخرى وتعتبر المسرحية من وسائل التأثير الهامة في حياتنا المعاصرة لأن تجسيد المسرحية على الخشبة يقدم للمجتمع فائدة تجمع بين المتعة – التسلية – والفكرة، فهي تحمل رسالة توعية هادفة، تنير عقول الجمهور، وتنمي فيهم روح الملاحظة، وتشير إلى العيوب الاجتماعية داعية إلى الإصلاح والتغيير نحو الأحسن.

إن المسرحية طريق لتوعية الجمهور، وفتح آذانهم وتنوير بصائرهم على الأمور الخفية، طالبة الإصلاح، والمسرحية من الأشكال الأدبية الأقوى تصويرا للواقع العربي، فقد لقيت الاهتمام من قبل الدارسين، فهي من أعظم الفنون. والمسرح الجزائري منذ نشأته حتى اليوم لم يجد العناية الكاملة من النقاد والدارسين.

ولأهمية المسرحية كجنس أدبي مكتوب، أردنا الاطلاع على هذا الفن الأدبي وخصوصياته، لأن معظم الدراسات تصب في مجال الرواية والقصة على خلاف المسرحية التي تعاني نقص في مجال البحث والدراسة، ولذلك اتجهنا إلى دراسة مسرحية ياقوت والخفاش وكان عنوان بحثنا المسرح الجزائري وخصائصه عند أحمد أبو دشيشة " ياقوت والخفاش أنموذجا.

إن المسرح الجزائري في مسيرته، مر بمراحل عديدة مثله مثل باقي الأجناس الأدبية، حيث أنه عاش فترات ازدهار، وفترات ركود، ولكنه استطاع أن يثبت وجوده على الساحة الثقافية، والفنية، مسايرا للتطور والتغيرات الاجتماعية التي مرت بها الجزائر، ويرجع الفضل في ذلك إلى رواد المسرح الأوائل، الذين حاولوا إرساء بذور النهضة المسرحية في الجزائر.

ولقد ذكرنا سلفا أننا أردنا الإسهام بدراسة إحدى مسرحيات الأستاذ أحمد أبو دشيشة والتي هي تحت عنوان " الياقوت والخفاش " ، وتقديم نظرة عامة عن المسرحية في الجزائر ولقد راودنا شعور بالرغبة في تناول إحدى مسرحياته بالتطبيق لسبب هام، هو أنه لا يزال في حلقة مغلقة خفية عن كثير من طلبة أقسام اللغة العربية، رغم ر صيده الكثير من المسرحيات (16 مسرحية باستثناء مسرحيات الأطفال). ونحن ندرك أن الخوض في هذا الاتجاه سيكون مغامرة، ولكنها ستكون شيقة، وهادفة بإذن الله تعالى.

وفي هذا الإطار رأينا من المفيد أن نقسم الدراسة إلى ثلاثة فصول في كل فصل قضية مغايرة.

الفصل الأول: وتطرقنا فيه إلى عدة عناصر منها تعريف الفن المسرحي، وكذلك ذكر عوامل ظهوره في الجزائر وبدايته الأولى، مرورا إلى الحديث عن رواده الأوائل وبعض السمات والمشاكل التي واجهته.

أما الفصل الثاني: فتحدثنا فيه عن المسرحية، وأهم عناصرها وأنواعها، مرورا على الكتابة المسرحية الجزائرية، والموضوعات التي عالجتها هذه الكتابة المسرحية.

وفي الفصل الثالث: والذي كان عبارة عن معالجة للمضمون، بالإضافة إلى دراسة البنية اللغوية، فدرسنا المسرحية دراسة تطبيقية بدءا بالشخصيات، والصراع المسرحي والأسلوب، والحوار واللغة.

ولقد استعنا في بحثنا ببعض المصادر والمراجع التي ساعدتنا في دراسة الموضوع منها: فنون الثر الأدبي الحديث في الجزائر لعبد الملك مرتاض، والنص المسرحي في الأدب الجزائري لعز الدين جلاوجي، وكذلك مسرحية ياقوت والخفاش لصاحبها أحمد أبو دشيشة.

والمنهج الذي اتبعناه في دراسة هذه الخطة هو المنهج الوصفي الذي يقوم على تحديد الظاهرة ووصف طبيعتها، ونوعية العلاقة بين الأسلوب والمتغيرات، والاتجاهات.

وقد واجهتنا في البداية صعوبات اعتبرناها تحديا لنا لكون الإشكالية مرنة، فزادت من صعوبة الموضوع، وفي تحديد الهيكل العام للبحث.

وفي الأخير نأمل أن تكون هذه الدراسة فرصة للجيل القادم أن يتعمق في التعرف على المسرحية الجزائرية، بأكثر شمولية ودقة، كما نأمل أن نكون قد وفقنا إلى بعض ما هدفنا إليه بإعطاء نظرة عامة حول المسرحية ومدى مساهمة الفن المسرحي في إثراء الأدب الجزائري المعاصر.

الفصل الأول

الفن المسرحي نشأته وتطوره

أولا: تعريف الفن المسرحي

هناك من النقاد من يعرف المسرح بأنه شكل من أشكال الفنون يؤديه الممثلين أمام المشاهدين، ويشكل نوع من التسلية.« وكلمة مسرح ككلمة دراما عند اليونانيين القدامى، وهي كلمة تدل على العمل والحيوية والنشاط ».[1]

والمسرح بناء لتقديم العروض الدرامية « وأصل الكلمة يوناني يماثلها أصلها العربي في أنها تعني مكان الرؤية حيث يسرح البصر. وقد فسرت الكلمة وطبقت بطرق مختلفة مند بداية استخدامها حينما أشارت إلى مسرح ديونيسون في أكروبول أثينا »[2].

كما تقول قواص هند في تعريفها للمسرح « أن هذه الكلمة " مسرح " مشتقة من فعل سرح، فالممثلون يسرحون فوق خشبة المسرح، كما أن فكر المشاهدين يسرح عند مشاهدة التمثيلية، والمسرح بهذا المعنى الذي يحتضن العرض المسرحي »[3].

وا ٍذا أردنا الحديث عن المسرح كفن له أصوله، وأدبه فعلينا أن نسقط من حديثنا ألوان الملاهي الشعبية التي قد تحتوي على مشابهة من هذا الفن ولكنها تختلف عنه اختلافا كثيرا إذ لابد من التحديد الدقيق الذي يهيئ لنا تميز هذا الفن عن غيره من ألوان التسلية الشعبية كخيال الظل والقراقوز، وأعمال المقلدين الشعراء الشعبيين، فمثل هذه الألوان لا تدرج في سجل هذا الفن، وا ٍن حوت بعض عناصره الشكلية.[4]

وبما أننا بصدد الحديث عن المسرحية يجب أن نتطرق عن الحديث عن الفن المسرحي بشكل عام وذلك لارتباط هذا الأخير بالمسرحية.

ولذلك يجب أن نقدم الفرق بين المسرحية والفن المسرحي، ليسهل إدراك الفرق بينهما بوجه عام فالمسرحية إذا استغرقت دقائق أو ساعات فهي شكل من أشكال الفن المسرحي والمسرحية تتضمن عادة الحبكة، الشخصية، المكان، الحوار ... ولكن حتى عندما تختصر

---

[1]- محمد طاهر الفضلاء: المسرح تاريخيا ونضاليا، المسرح الجزائري في عهدية الاحتلال والاستقلال، وزارة الثقافة الجزائر، ج2، ط 1 ،2009، ص408 .

[2]- ابراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية، صفاقس، تونس، ط 1 ، 1986، ص 322.

[3]- أحسن ڤليلاتي: توظيف التراث المسرحي، أطروحة لنيل شهادة الدكتورة العلوم في الأدب العربي الحديث: إشراف محمد العيد تاورتة، جامعة منتوري قسنطينة، 2009 ، ص 222.

[4]- محمد يوسف نجم: المسرحية في الأدب العربي الحديث، دار النشر بيروت، لبنان، ط 2، 1967 ص 53 .

هذه العناصر فإنه يظل لدينا شكل من أشكال الفن المسرحي بشرط أن تتوفر فيه عناصر التمثيل، التشخيص وكذلك الفعل " [1].

ثانيا: نشأة المسرح وتطوره

يذهب معظم الكتاب الذين درسوا تاريخ المسرح أن بداية المسرح كانت عند الإغريق، فقد بلغت التراجيديا في بلاد اليونان القديمة قمة الازدهار، في القرن 5 ق م في أعمال **أسخيلوس***[1]، **سوفوكليس،***[2] **يوربيدس***[3] ، وكما أن الكوميديا عرفت في أعمال **أرسطو فانيس***[4] وغيره .

وتعود فكرة الأصل المسرح للإغريق لأنهم لديهم تصورات عن المسرحية، فهم يرون بأنها ترتبط بثقافة المجتمع.

أ- المسرح الإغريقي

أقدم المسرحيات التي عرفها الغربيون هي المسرحيات اليونانية، فالتاريخ يثبت أن حروبا حدثت بين القبائل في آسيا، حيث توجد مدينة " **طروادة** " وأن سبب هذه الحروب هو " أن **باريس بنبريام** ملك طروادة اختطف هيلين زوج **منيلاوس** ملك إسبارطة اليونانية "[2] فقام ملوك اليونان بمساعدة منيلاوس لاسترجاع زوجته.

وقد كان لنشأة المسرحية في بلاد اليونان علاقة بمعتقداتهم، فقد آمن الإغريق بآلهة متعددة، لأنهم رأو ا الطبيعة في بلادهم متنوعة المظاهر كثيرة التغيير، ولذلك توهموا أن ثمة قوى خفية وراء هذه المظاهر الطبيعية، فقد تقربوا إليها بالقرابين والعبادات.[3]

---

[1]- فردي ميليت جيرالد أيدس سلي: فن المسرحية، تر، صدقى حطاب، مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر، بيروت نيويورك،ص 117.

*[1] - أسخيلوس: (525 ، 456 ق.م) عاش إبان الحروب الأثنية وشارك فيها، كتب حوالي ثامانين مسرحية، كان أرستوقراطي النشأة ومتأثر بالطبقة الأرستوقراطية.

*[2] - سوفوكليس: (406،497 ق.م) له ما بين 103 و30 مسرحية، معظم موضوعاتها مستمدة من حرب طروادة.

*[3] - يوربيدس: ولد حوالي عام 480 ق.م، كتب حوالي تسعون مسرحية بقي منها سوى عشرة.

*[4] - أريسطو فانس: ولد حوالي 445 ق.م.

[2]- صالح المباركة: الآداب الأجنبية، دار قانة للنشر والتوزيع، الجزائر، ط 1 ، 2007 ، ص 50 .

[3]- مجيد صالح بك: تاريخ المسرح عبر العصور، دار النشر مصر، ط 1، ص 16، 17 .

ب- المسرح الروماني

بعد ظهور الإمبراطورية الرومانية وسيطرتها على أثينا، جلبت كتابها، وتأثر الفن الروماني بالأدب الإغريقي تأثرا كبيرا، فظهرت الكوميديا الحديثة على يد **مناندروس** فالمسرح إذا يقوم على تصوير حياة الأفراد، وما فيها من قضايا والأشياء العادية التي تحدث في الحياة اليومية في كل بيت.

وبعد ذلك قاما اثنان من أشهر كتاب الكوميديا الرومانية هما **بلاوتوس وتيرنس** باقتباس عقد مسرحيتهما وكثيرا من شخصيتهما[1] أما **بلاوتوس***[1]: اتجه إلى المسرح ليحسن حاله، لأنه كان يعيش في الفقر وبذلك كانت مسرحياته ذات نكهة شعبية يريد بها الوصول إلى النجاح فقد كان يقدم للجمهور ما يسرهم ويضحكهم، وقد أخد معظم كتاب المسرحية الأوربية الحديثة موضوعات مسرحياتهم عنه وبذلك اكتسب شهرة كبيرة.

وبيرنس فقد حضر إلى روما في عز شبابه، وكان له صلة مع الأدباء، وقد اعترف بأن مسرحياته كتبت من أجل إمتاع هؤلاء الأدباء من أجل الحصول على تصفيق الجماهير وقد كان أسلوبه راقيا من بلاوتوس.

ج- المسرح الغربي في العصر الوسيط

ظهرت المسرحية واعتنقها عدد كبير من الرومان، ونظر الدين المسيحي إلى المسرح على أنه من التقاليد الوثنية، وأنه خطر على الأخلاق، ومفسد للشباب، فازدادت كراهية رجال الدين المسيحي للمسرح، لأن المسرحية شغلت الكثيرين عن أداء الصلاة في بعض الأحيان، وأن موضوعات المسرحيات كانت تدور حول موضوع المسيحية ورجالها.

ثم بعد ذلك "ظهرت المسرحيات الدينية، فبعد أن كان رجال الكنيسة يحرمون التمثيل فنرى فنا جديدا احتضنته الكنيسة ورجال الدين أنفسهم كانوا يقومون بالتمثيل لأنهم رأوا بأن هذا العصر كثر فيه الجهل، فكانوا يعملون على تقريب قصص التوراة لذهن الناس بوضعها في صور تمثيلية فهي وضعت للوعظ والإرشاد والتمسك بالفضيلة وترك الرذيلة"[2].

---

[1]- مجيد صالح بك: تاريخ المسرح عبر العصور، ص 26 ، 27 .

[1]* - (159 ق م ،195 ق م) كان من سكان قرطاجة أغلب الظن أنه كان زنجي الأصل.

[2]- مجيد صالح بك: تاريخ المسرح عبر العصور، ص 28 ، 29 .

لأنهم كانوا من قبل يفرضون قيود صارمة في ترك التمثيل، مما أدى بالممثلين إلى ترك هذا الفن وبالتالي تدهور المسرح، فانتشرت الأمية بين الناس.

" وقد كان لمسرح القرون الوسطى إلى جانب التمثيليات من الكتاب المقدس،مسرحيات القديسين أو تمثيليات المعجزات وكانت هذه المسرحيات تنطوي على احتمالات تبعث على التفاؤل، ولكن أغلبها ضاع بين طيات الزمن ولم يبق لها أثر"[1].

د- المسرح الغربي المعاصر

في عام 1950، ظهرت في لندن ملهاة للكاتب توماس إليوت باسم، حفلة " الكوكتيل " وفي خلال الأعوام المتتالية انتشرت حركة مسرحية جديدة ونمت نحو النضوج.

ولقد منحت هذه الحركة الجديدة تمثيليات نثرية عظيمة كتمثيليات **هنريك أيسن***[1] **تشيكوف،***[2] **سينج***[3] وغيرهم.

ولقد تطور المسرح الأمريكي في سنوات الخمسين بفضل أستوديو الممثلين الذي أنشأ كل من **إلياستراسبرغ وكازان** وكون هذا الأستوديو يحمل مجموعة من الممثلين الأمريكيين المشهورين.

وقد اعتمد " **ستراسبرغ** " في منهجيته الدرامية على نظريات **ستلانيسلافسكي** وأعطى الأولوية للإحساس والبحث عن لعبة حية عصبية وطبيعية، وسمحت هذه التقنية في العمل للمثل لكي يتحرر من سيطرة النص، والمخرج وأن يرتجل كلاما، وأصبح هذا الارتجال مرحلة مهمة في العمل المسرحي »[2].

وقد ظهرت مسارح في الولايات المتحدة الأمريكية كمسرح الشارع، و ورشات المسرح الطليعي الذي مثله فنانون، وقدموا عروضهم في المقاهي، والكنائس، والملاعب، وقد بدأ الاهتمام بالإخراج المسرحي خاصة بعد سنوات العقد السبعين، وذلك بتطوير السينوغرافيا وا ٍعادةقراءة نصوص الكلاسيكية على ضوء قراءات درامية جديدة أدبية، اجتماعيةو سياسية.

---

[1]- صالح لمباركية: الآداب الأجنبية، ص 90 .

[1]*- هنريك أيسن(1828 – 1906 م) كاتب مسرحي نرويجي، يعرف بأبو المسرح الحديث، له ستة وعشرون مسرحية.

[2]* - تشيكوف: (1860 – 1904 م) طبيب وكاتب مسرحي، كما أنه من أفضل كتاب القصة القصيرة.

[3]* - سينج: (1871 – 1909 م) أحد الكتاب الإرلنديين، كان يكتب بلغة شعرية تعتمد على الحوار الشعبي.

[2]- مجيد صالح بك: تاريخ المسرح عبر العصور، ص 34 .

و - المسرح في الوطن العربي

لم يعرف الأدب العربي القديم الفن ولا التمثيل في العصر الحديث بل بقي محصورا في الشعر الغنائي، وأدب الرسائل والخطب، رغم معرفة العرب بآثار اليونان الفكرية و ترجمتهم لأرسطو فإنهم لميحاولوا الاقتداء باليونانيين في التمثيل وترجمة مسرحياتهم.

" بدأ المسرح العربي كما هو معروف عند " **مارون النقاش**" فقد ألف مسرحية البخيل عام 1848 وهي تحتوي على خمسة فصول، وهي مسرحية مضحكة اقتبسها من عنوان مسرحية البخيل" **لموليير**"[1]غير أن النقاش اكتشف أن الشعب العربي يحتاج إلى الفن المسرحي " ولما رأى عدم ميل أبناء وطنه إلىهذا الفن المقيد نظرا لعدم معرفتهم بمنافعه فزاده فكاهة فجعل في الرواية الواحدة شعرا ونثرا و أنغاما، علما أن الشعر يرق للخاصة والنثر تفهمه العامة والأنغام تطرب"[2] .

ولما كانت الحملة الفرنسية على مصر عام 1798، فقد عرف بأن الحملة أنشأت مسرحا للتمثيل كانت تمثل على الخشبة الروايات الفرنسية كل عشرة ليالي، بني مسرح وكان بعض الجنود يمثلون فيه لكي يرفهون عن " **نابليون** ".

وبعد الحرب العالمية الأولى عني العرب عناية أكبر بالمسرح، والتأليف المسرحي فأصبح المسرح فنا متداولا كأي فن من الفنون الأدبية[3] فكثر عدد الممثلين وعدد المسرحيات وفي أوائل النصف الثاني من القرن 20 ظهر التأليف المسرحي يتقدمهم توفيق الحكيم فلقيت مسرحياته نجاحا باهرا ومن أشهر مسرحيات في مصر منها **مسرحية كليوباترا لشوقي.**

(وظهر في الأدب العربي المسرحيات الرمزية مثل مسرحية " **مفرق الطرق** " **لبشير فارس عام 1937)**[4] حيث أن توفيق الحكيم قد خلط الطابع الرمزي في بعض مسرحياته بقضايا اجتماعية عامة ، وأراء فلسفية لها صلة بالمجتمع، كما في مسرحية أهل الكهف وكان أبرز من برعوا ونجحوا في المسرحيات الرمزية " **علي باسم** ".

---

[1]- أشلي أمنة: كتاب المطالعة الموجهة، دار الطباعة والنشر، الجزائر،(د. ط)، 1999 ،ص 33 .

[2]- علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، مطابع الوطن، الكويت، ط 2 ، ص 67.

[3]- حامد حنفي داود: تاريخ الأدب الحديث تطوره: معالمه مدارسة، دار البعث ، الجزائر،(د. ط)، 1983 ، ص 164 .165

[4]- علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، مطابع الوطن، ص 68 .

ثالثا: عوامل ظهور الفن المسرحي في الجزائر

لقد كان لظهور الفن المسرحي في الجزائر إرهاصات ساعدت على خلق هذا النوع رغم ما واجهه من عراقيل و صعوبات في مراحله الأولى نذكر منها:

- زيارة جورج أبيض الجزائر: فهذا سبب رئيسي في ظهور الفن المسرحي في الجزائر بالإضافة إلى عوامل أخرى، فقد أيقظت هذه الزيارة الشعب الجزائري، وجعلهم يشعرون بأهمية المسرح ورسالته، فحاولوا تأسيس بعض الفرق المسرحية التي قدمت بعض التمثيليات[1] .

- الحفلات المسرحية ومتطلباتها، وهذا العمل يدل على الانتعاش الفكري والثقافي فكان كل مدير مدرسة عربية أو أحد المعلمين يكتب مسرحية ليمثلها التلاميذ، إما بانتهاء السنة الدراسية وا ٍما بمناسبة المولد النبوي أو مناسبات أخرى [2].

- تطلع الكتاب الجزائريين إلى التربية والمباشرة، ولقد سعى الكتاب الجزائريين بالإضافة إلى فئة الهواة وفن التمثيل إلى مخاطبة الجماهير ومحاولة التأثير المباشر بهدف الإصلاح والتربية والتوجيه، وقد أدت هذه العوامل إلى ظهور الفن المسرحي في الجزائر فالكاتب يستطيع أن يخاطب أضخم عدو من مواطنيه إذا كتب مسرحية، ولاسيما إذا أحسن اختيار موضوعها[3] .

- توفر جمهور من المتفرجين: إيجاد جمهور من المتفرجين أهون وأيسر من إيجاد جمهور من القراء ولكن الجمهور وحده لا يكفي.

رابعا: بداية المسرح الجزائري

تعتبر الكتابة حول المسرح شيء صعب لاسيما الحديث عن نشأته وبدايته الأولى فهذه الهمة لا تخلوا من العراقيل نتيجة قلة المراجع والدراسات المعتمدة في البحث حول خصوصيات نشأة المسرح الجزائري، خاصة التأسيس والتأصيل،وا ٍذا أردنا الحديث عن نشأة المسرح نجد أن هناك اختلاف بين بعض الباحثين عن السنة الفعلية التي بدأ فيها المسرح

---

[1] - عبد المالك مرتاض: فنون النثر الأدبي في الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر،(د. ط)، 1954 ص 204 .

[2] - م ، ن ، ص 204.

[3] - م ، ن، ص 199 .

الجزائري فنجد مثلا عبد الله الركبي تطور النثر الجزائري الحديث حيث أنه يقول: « غير أن الباحثين يكادون يجمعون أن انطلاق المسرح الجزائري بدأ سنة 1926 وحتى السنة التي حول فيها الجزائريون خلق مسرح عربي يستخدم اللغة الفصحى وسيلة للتعبير والتمثيل »[1] .

في حين نجد عبد المالك مرتاض يقول: « لقد تأسست أول فرقة مسرحية في الجزائر خلال سنة 1921 وهذه الفرقة هي **جمعية الأدب** والتمثيل العربي، ويبدوا أن تأسيس الفرقة التمثيلية كان له علاقة وثيقة بزيارة الممثل المصري جورج أبيض مع فرقته للجزائر»[2]. غير أن المسرح الجزائري بدأ أول خطواته في السير[3] بعد ارتحال هذه الفرقة العربية عن أرض الوطن، وكان لعروضها المسرحية على مسارح الجزائر الصدى البعيد في نفوس النخبة.

ويرى حمادة إبراهيم أيضا في تعريف المسرح « أن مصطلح المسرح له دلالات متعددة منها دلالته على دار العرض والنص التمثيلي وكل ما له علاقة بالتمثيل والدراما»[4].

وبالرغم من التعريفات المختلفة للمسرح، إلا أنهما يتفقان جميعا على أن المسرح شكل من أشكال الفنون، حيث يشرط في المسرح حضور الممثلين والمشاهدين، بالإضافة إلى المخرج و مساعديه.

فالمسرح إذن هو أبو الفنون ومرآة المجتمع، كما أنه نشاط عمليحيوي وا ٍبداعي وفكري، وهو يحتاج إلى نشاط جماعي، أي يقوم به الممثلون على خشبة المسرح لمعالجة قضية معينة تخص المجتمع. سواء من الناحية الاجتماعية والسياسية والأخلاقية والدينية والفلسفية، وعادة هذه المواضيع التي تجسد العمل المسرحي تكون عملا مشوقا لدى المشاهد. حيث أنه يحتوي على كل أنواع التسلية من السرك إلى المسرحيات.

وقد قيل عن المسرح أنه « فن جديد ولج باب حضارتنا في النهضة الحديثة التي عاقبت الحملة الفرنسية على مصر»[5].

---

[1]-عبد الله الركيبي: تطور النثر الجزائري الحديث، مطبعة القلم، تونس، 1983 ، ص 2 .

2-عبد المالك مرتاض: فنون النثر الأدبي في الجزائري، ص 197 .

[3]-محمد طاهر الفضلاء: المسرح تاريخيا ونضاليا، المسرح الجزائري في عهدية الاحتلال والاستقلال، وزارة الثقافة، ج 2 ط 1، ص 14 .

[4]-أحمد ثليلالي: توظيف التراث المسرحي، ص 223.

[5]-محمد يوسف نجم : المسرحية في الأدب العربي الحديث، ص 10.

ونجد من جهة أخرى أن هناك من يقول أن بداية المسرح الجزائري مفتوحا مثل الكاتب **جروة علاوة** وهذا في كتابه حيث يقول**:** « بعد زيارة كل من فرقة القرداحي وجورج الأبيض وفاطمة رشدي إلى دول شمال إفريقيا، ومن هنا يكون تاريخ بداية الحركة المسرحية في الجزائر، وهو أواخر القرن 19 بالإضافة إلى ارتباطه بزيارة القرداحي وجورج أبيض وفاطمة رشدي»[1] .

إذا فجروة علاوة وهبي يقيد بداية المسرح الجزائري بسنة محدودة فتركها ممتدة في أواخر القرن(19) التاسع عشر.

ويعد الاختلاف في بداية المسرح الجزائري حيث دعا بعض الباحثين على تحديد ميلاد المسرح الجزائري تم بين 1919 – 1927 أي بعد الحرب العالمية الأولى حيث ظهرت الحاجة إلى المسرح الذي معالجة للواقع الجزائري.

" وكانت زيارة فرقة جورج أبيض عام 1921 إلى الجزائر ضمن جولة قامت بها في ذلك العام، حيث بدأت بليبيا وانتهت بالمغرب" [2] .

وهذا ما دفع بالجزائريين إلى محاولة القيام بالعمل المسرحي، ولكن هذه المحاولات باءت بالفشل بسبب الاستبداد الفرنسي الذي كان يقف في وجه الوعي القومي.

ورغم الضيق الذي فرضته فرنسا على رجال المسرح الجزائري إلا أن التلاحم بينه وبين القضية الوطنية بلغ أوجه سنة 1958 بتأسيس الفرقة الفنية لجبهة التحرير الوطني وكانت هذه الفرقة سفيرا للجزائر وقد ظل المسرح محضورا في مدن كبرى، ينمو في صمت بعيد عن الرقابة باحثا عن تحقيق ذاته وجمهوره، وهذا الذي ألفت نظر السلطات الاستعمارية فراحت تشدد الخناق عليه أكثر حتى اندلاع الحرب العالمية، وتغير وضع العالم مما أدى إلى الالتفات إلى أمور أخرى، مما أدى إلى تناقص الإنتاج، ولم يحض بالازدهار، والانتشار إلى بعد سنة 1945[3].

---

[1] -جروة علاوة وهبي: ملامح المسرح الجزائري، منشورات الاتحاد الكتاب الجزائريين، (د. ط)، 2004 ، ص 33 .

[2] -أحمد توفيق المدني: كتاب الجزائر المؤسسة الوطنية ، كتاب وجرائد الجزائر، ط 2 ، 1924 ، ص 366 .

[3] -عبد الله الركيبي: تطور النثر الجزائري الحديث، ص 218 .

وبعد الاستقلال مباشرة ظهرت فترة إعادة البناء، وازدياد الوعي الوطني، برزت أهمية النهوض بالثقافة الوطنية في البناء، والتطور والتفتت أنظار السلطات إلى المسرح باعتباره أحد ركائزها الأساسية لما له من قيمة توعوية.

ولقد تنوعت الفرق من هواة ومحترفين، وازدهرت مع النهضة الأدبية والاجتماعية وعبرت عن القضايا التي حدثت بعد الاستقلال حتى يومنا هذا.

خامسا: رواد المسرح الجزائري

أ- محمد رضا المفصالي: (1889 – 1943)

هو من الأسرة الجزائرية المهاجرة إلى الشرق العربي من الحكم الاستعماري وطغيان المستوطنين الفرنسيين والأجانب. « وأسرة محمد المفصالي من المهاجرين الأولين، وهو من العائدين إلى وطنهم للعمل على تخليصه مما يراد به من التشويه والمسخ. والمسرحيات الوطنية التي أخدها هذا الرائد الأول من الشرق العربي. وبدأ بها العمل في المسرح العربي بالجزائر»[1] .

ب- علا لو سلالي: (1902 – رحمه الله)

من الفنانين الموهوبين العصاميين الذين جمعوا بين موهبتي التمثيل والتأليف المسرحي، وقد كان في هذه الفترة مستخدما في شركة التراموای الجزائرية واحتراف مهنة التمثيل والتأليف هواية، وكان يعتز بهذه الريادة في تواضع وأدب .

ج- علال العرفاوي: (1889 – رحمه الله)

من المثقفين بالثقافة العربية والفرنسية، وله هواية في المسرح باعتباره أداة للتثقيف والتوجيه هذا الأديب الفنان، وقد كان يشغل منصب رئيس محكمة الاستئناف بمدينة عنابة.

د- عبد العزيز الأكحل: (1898 – 1973)

من عائلة آل الأكحل الجزائرية، وهي أسرة علم وأدب ودين ومنها الفنان المرحوم محي الدين الأكحل، والشاعر الأديب أحمد الأكحل (رحمه الله).

[1]- محمد طاهر الفضلاء: المسرح تاريخيا ونضاليا، المسرح الجزائري في عهدية الاحتلال والاستقلال، ص 21 .

وعبد العزيز هذا بدأ حياته العلمية كحزاب بالجامع الحنفي بالعاصمة، ثم توظف الغرفة التجارية ومنها تقاعد، وقد كان مرجعا لهده الفترة الزمنية من بدء المسرح العربي في الجزائر. وله ذكريات يعوزها التسجيل.

و - سعد الله إبراهيم: (رحمه الله)

و كان يلقب " دحمون " وقد بدأ عمله كمحافظ في مكتبة الجامعة.

د - محي الدين باش تارزي: (1897 – 1987)

« من أسرة كورغلية، بدأ حياته العلمية كحزاب بالجامع الحنفي في العاصمة وله صوت جهوري، كان له دليلا إلى شهود المجالس الغنائية من الإسرائيليين. ومنهم تعلم فناننا هذا أصول الغناء الأندلسي بالسماع، وكان نجم بعض الحفلات لهذا الفن»[1] .

وقد احترف مهنة التمثيل، مضاف إليها التأليف المسرحي والاقتباس ولعله الوحيد الذي صمد في الميدان المسرحي، وكون فيه رصيدا كبيرا.

ي - الرشيد القسنطيني: (1887 – 1944)

« ولد رشيد بلخضر المعروف بالرشيد القسنطيني في 11 نوفمبر من عام 1887 بحي قسنطينة العتيقة بالجزائر العاصمة، ودخل المدرسة الابتدائية، وانقطع عن الدراسة بدأ العمل نجارا إلى جانب والده، ثم هاجر في بداية الحرب العالمية الأولى إلى فرنسا »[2] .

ليعيل عائلته، حيث سافر على متن باخرة غرقت في عرض البحر ووجد القسنطيني نفسه بعد إنقاذه في جزيرة مالطا، ثم واصل سفره كما يقول علا لو ولم يشعر عائلته بأي خبر عنه مدة طويلة حيث ظنت أسرته أنه مات، في نهاية الحرب العالمية عاد إلى الجزائر العاصمة « ولكنه للأسف وجد امرأته تزوجت فازداد تشاؤما، وحينها قرر العودة إلى فرنسا أين وجد هناك عملا اشتغل فيه عدة سنوات قبل أن يعود وزوجته الثانية " مارقو " ذات أصل فرنسي إلى باب الواد بالجزائر العاصمة عام 1926وتوفي عام 1944 رحمه الله»[3] .

---

[1] - محمد طاهر الفضلاء: المسرح تاريخيا ونضاليا، المسرح الجزائري في عهدية الاحتلال والاستقلال، ص 22 .

[2] -ندير حسين: المؤسسون للمسرح الوطني الجزائري، المكتبة الوطنية الجزائرية، الجزائر، (د.ط) ، 2007 ، ص 7 .

[3] – ندير حسين: المؤسسون للمسرح الجزائرى، ص 7 .

سادسا: سمات المسرح الجزائري

للمسرح الجزائري سمات، حيث يعددها مصطفى كاتب في النقاط التالية :

- ظهر من خلال العرض الشعبي وهو مرتبط بدوق الجماهير الشعبية غير المثقفة حيث كانت الإسكاتشات الأولى تقدم في الأماكن الكثيرة بالسكان، ولهذا يشكل أواخر مسرح تجاري وهو ينتمي إلى مسرح المحترفين سواء كانوا فنانين أو منظمي عروض مسرحية ولهذا فالمسرح منذ بدايته من مطالب الاهتمامات وتقاليدها الفنية الأصلية « كما أنه مرتبط بالغناء ولغة خفيفة قادرة على توصيل الفكرة والتعبير الفني وا ٍرضاء دوق المتفرجين »[1].

- مسرح شعبي غير مثقف يبقى بعيدا عن رجال الأدب حتى أن بعض هؤلاء جربوا الكتابة المسرحية ولم تكن نصوصهم صالحة للتقديم، ولذا بقيت أعمالا أدبية نشرت في الكتب«إن الممثلين أنفسهم الذين اطلعوا لمهمة كتابة وا ٍعداد النص المسرحي وكان بعض النصوص توضع شفاهيا بواسطة أحد الممثلين، ثم تجري كتابته في وقت لاحق من طرف زملائه، كما كان يحدث في حالة رائد المسرح الجزائري رشيد القسنطيني، ولهذا ارتبط النص المسرحي ارتباطا عضويا بالعرض فقط وفي أوائل العشرينيات وعقب فشل المحاولات التي بدلت لكتابة المسرحيات الفصحي »[2].

ولهذا فإن الممثلين هم الذين يقومون بمهمة كتابة النص المسرحي، حيث كانت تقوم بعض النصوص شفاهة بين الممثلين وفي وقت لاحق يعيدون كتابتها مثلما كان يحدث مع رشيد القسنطيني رائد المسرح الجزائري، بل كانت إعدادا مسرحيا يعتمد في مادته الخام على حكايات جحا الشعبية وقصص ألف ليلة وليلة حيث أنه في الثلاثينيات عرف المسرح الجزائري عصرا ذهبيا على يد رشيد القسنطيني (1887 – 1944) الذي كان أول من أدخل أداء المرتجل إلى المسرح الجزائري وتقول إيرليت روت في كتابها المسرح الجزائري إن رشيد القسنطيني ألف أكثر من مائة مسرحية وا ٍسكاتش وقرابة ألف أغنية وكثيرا ما يرتجل التمثيل حسب ما يلهمه الخيال ويتطرق إلى موضوعات مألوفة لدى الجماهير، فقدم شخصيات العالم المزيف والمنافق ... إلخ وذلك في أسلوب يحاكي أسلوب الكوميديا

[1] -علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، ص 67.

[2] -أحسن ثليلاني: توظيف التراث في المسرح الجزائري، 501 .

المرتجلة الإيطالية من استخدام الحدث المليء بالمفاجآت المليئة بالضحك، كما يقول مصطفى كاتب إن التجربة المهمة في المسرح الجزائري هي تجربة الكاتب المعروف كاتب ياسين الذي تناول فيه الثورة الجزائرية وما حققته من انجاز في المجلات الاقتصادية السياسية والاجتماعية إلى الكتابة بالدارجة الجزائرية بعد أن يكتب مسرحياته بالفرنسية مثل مسرحيتي النجمة والجنة المطوقة.

وقد كتب ياسين مسرحية حققت نجاحا جماهريا واسعا وهي مسرحية محمد خذ حقيبتك ، وأدخل فيها أسلوب المسرح الوثائقي كما اعتمد روحا شعبية فكاهية وبذلك حافظ علىصفتين أساسيتين في المسرح الجزائري وهما الفكاهة الشعبية وفكرة الارتجال، وا ٍلى جانب كاتب ياسين قامت جهود شابة تسير على دربه غير أنها اصطدمت بأزمة النصوص فقرروا أن يعتمدوا على مبدأ التأليف الجماعي.

"يصف أحد الشباب تجربة التأليف الجماعي ويوضح أسباب ظهورها وفائدتها لفن المسرح بجمع أطرافه – الممثلين – الفكرة المسرحية وصاحب المسرحية والمخرج والمتفرجين ويقول هذا الشاب واسمه قدور النعيمي أحد فناني فرقة البحر الجزائرية"[1] لقد أعربنا منذ أن تكون مسرح البحر عن رغبتنا في أن نعمل في اتجاه كتابة المسرحية تخرج عن الدروب المألوفة والأشكال المجترة التي يجهزها الآخرون... وأن تنطلق من الكتابة القديمة، للنحت منها كتابة جديدة، حيث يوضع قدور عن فائدة أخرى تنتج عن تأليف جماعي وهي الحيلولة دون أن يكون الممثلون ببغاوات وقردة، ذلك أن إشراكهم الفعلي في عملية الخلق الفني يضمن لهم أن يصبحوا فنانين واعين ومسؤولين ونشطين، ويأتي بعد هذا دور المتفرج من أجل ألا يصبح المتفرج مجرد متفرج سلبي للعمل الفني ويأتي للتفرج على مجموعة من القر دة والحيوانات تلعب أمامه لتسليه وتاعدته وا ٍلى جوار هذا رجعت فرقة البحر إلى شكل مسرح الحلقة أي الشكل الدائري والمعروف في الساحات العامة ثم تعمد فرقة البحر المسرحية إلى الديكور المبسط إلى أقصى حد وتترك لخيال المتفرج أن يتم ما هو ناقص من الديكور.

- ويذكر قدور النعيمي تجربة مر بها في أحد أسواق روما حيث شاهد مجموعة من السينمائيين يلتقطون مشهد فيلم، حيث أثار انتباهه كيفية قيام الممثلين بأدوارهم و توقفهم للمنافسة ثم عودتهم إلى عملهم ثم شرح ما كانوا يفعلون فالمسرح ليس صفة واحدة بل الصفة

1- علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، ص 462 .

التي استوردها العرب من الغرب في أواسط القرن الماضي مثلا المسرح الكابولي و المسرح الصيني و يعلق مصطفى كاتب على هذه المحاولات فيقول : لقد وصل هؤلاء الشباب في نهاية بحثهم إلى فكرة التأليف الجماعي وعلى الرغم من هذا الاتجاه له مبرراته الموضوعية و الاجتماعية .....فإن غياب النص المسرحي و عدم قدرة الشاب المسرحي على كتابة مسرحية كاملة هو السبب الرئيسي لظهور فكرة التأليف الجماعي فلقد حالة الهوة الفاصلة بين المشرق و المغرب في الماضي دون الإفادة من النصوص العربية الجديدة ولكن الأمر أخد يختلف بعد أن قدم المسرح الجزائري " أنت الذي قتله الوحش" لـ علي سالم و " سكة السلامة " لـ سعد وهبة .

ونجد من تقدم واصفا للنشاط المسرحي في الجز ائر عبد الحميد بن هدوقة فيقول: «فالمسرح يحتضن مجموعة من الكتاب المسرحيين بالإضافة إلى كتابها السابقين مثل محي الدين باش طارزي بوعلام رايس... أما المسرح الحديث فتمثله كتاب مسرحيون أمثال كالي ولد عبد الرحمان ومن مؤلفاته إفريقيا قبل السنة الأولى، بالي كلبون وكذلك عبد القادر علوله ومن مؤلفاته الخبزة والمائدة، ومسرحية بوعلام زائد القدم كتبها عبد الحميد بن هدوقة وسليمان عيسى»[1].

سابعا: المشاكل التي واجهت المسرح الجزائري

إن مشاكل المسرح الجزائري قديمة قدم نشوء هذا الفن، فهي مطروحة مند أن عرفت الجزائر المسرح، ومن بينها نذكر على سبيل المثال :

أ- مشكلة النص

وهي ما اصطلح عليها باسم أزمة النص، فهي ليست من المشاكل الجديدة بل كانت مطروحة منذ القدم ولكنها لم تكن بنفس الحدة التي هي اليوم، لأن الممثلين المسرحيين في ذلك الوقت كانوا يحترفون التمثيل، بالإضافة إلى كونهم كتاب مسرح مثل رشيد القسنطيني

[1] -علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، ص 465.

وعلالو حيث كان لهؤلاء رصيد مسرحي كبير، ولكن تبقى إلا العناوين، أشار جروة علاوة في كتابة " ملامح المسرح الجزائري " في عنصر مهم سماه أزمة النص[1].

كما أن مشكلة النص المسرحي في الجزائر كان سببها الأول كل من إدارة المسرح الوطني، ووزارة الإعلام و الثقافة، حيث أعلنت إدارة المسرح الوطني عن تنظيم نصوص مسرحية بهدف الكشف عن المواهب، فقدمت النصوص ولكن للأسف لم تلق صدى في العمل المسرحي، ثم أهملت " أما وزارة الثقافة فنظمت هي الأخرى مسابقة أحسن نص مسرحي عن طريق مجلة " أمال " وبعد انتهاء أجل المسابقة أقدم اعتذر عن الجائزة وذلك راجع لعدم قيمة النصوص المقدمة" [2].

ب – مشكلة الكاتب المسرحي

إن مشكلة الكاتب المسرحي من أهم المشاكل المطروحة في الحقل المسرحي الجزائري لأنها المشكلة الأساسية التي تنجم عنها مشاكل أخرى، فقدان كاتب مسرحي يؤدي بالضرورة إلى فقدان نص مسرحي، " فالكاتب المسرحي يتطلب دراسة عميقة ،أو نرى أن أنسب طرق لدراسة هذه المشكلة، هو عقد ملتقيات شبه قارية للنقاش، وتبادل وجهات النظر والاحتكاك، فاحتكاك رجال المسرح ببعضهم من جهة واحتكاكهم، بالكتاب من جهة أخرى وحده الكفيل بخلق الكاتب المسرحي "[3].

ج – مشكلة اللغة

"إن مشكلة اللغة تطرح وبقوة، وذلك لانقسام مكاتب المسرح إلى قسمين منهم من يد يدعو إلى الكتابة باللغة العامية، وحجتهم في ذلك التبسيط للإفهام العامة، كما أن هناك فريق آخر يدعو إلى استخدام اللغة العربية الفصحى لما تمتاز به من ثراء حيث يقول نجيب محفوظ : فاللغة العامية حركة رجعية و العربية حركة تقدمية" [4].

فهذا التنافر بين الاتجاهين أدى إلى تشتيت كتاب المسرح بين مؤيد ومعارض لكل من الاتجاهين

---

[1]- جروة علاوة وهبي : ملامح المسرح الجزائري ص 95.

[2]- م، ن، ص 97.

[3]- م ، ن، ص 95.

[4]- عز الدين جلا وجي : النص المسرحي في الأدب الجزائري، دراسة نقدية، الجزائر،(د. ط)، 2007، ص 122.123 .

د- مشكلة االجمهور

إن المسرح الجزائري يعاني كثيرا من مشكلة الجمهور الذي لا يتواجد بكثرة في المنتديات المسرحية، وا ٍن تواجد فهو يميل إلى الموضوعات الهزلية، وذلك راجع لانعدام ثقافته، ولحدة هذا الفن و غرابته عليه، ولولا ظهور رشيد القسنطيني الذي وهب قدرة خار قة عن فن الهزليات لما أصبح المسرح الجزائري سنة 1929 يمتلك شخصية وجمهور.

الفصل الثاني

المسرحية عناصرها وأنواعها

أولا: تعريف المسرحية

المسرحية فن عريق في التاريخ، والعرب لم يعرفوا فن المسرحية بل عرفوا أشكال بسيطة بدائية أبرزها ما عرف بخيال الظل الذي شاع في مصر خلال القرن 13 على يد دانيال.

إن المسرحية من ثمار النهضة، لم يعرفها أدبنا القديم وبذلك يصرح أحد المعروفين بهذا الفن إذ يقول:« إن هذا الفن دخل في ألوان الثقافة الغربية، حينما أخذت بصائرنا تنفتح على أوروبا وتنتحل من فنونها، وأدبها بحكم ذلك الاتصال الاجتماعي والثقافي الذي ازداد توثيقا منذ أوائل القرن الماضي ومن بين روادها مارون النقاش »[1].والذي توفي سنة 1955 وقد درس التمثيل في ايطاليا وا ٍلى جانب أديب إسحاق ونجيب حداد وغيرهم.

" وتبع هذه الطبقة عدد غير قليل من الكتاب، والمترجمين المسرحيين كخليل مطران، وفرح أنطوان، وا ٍبراهيم رمزي، وتوفيق الحكيم وكثيرين غيرهم "[2].

ففي هذا التعريف لم يتناول صاحب تعريف المسرحية كجنس أدبي، بل اكتفى بتحديد وقت ظهورها، بقوله أنها من ثمار النهضة وهذا التعريف لا يحتوي على عناصر مسرحيةوا ٍنما تحدث عن الرواد الأوائل من العرب.

و" المسرحية، شأنها شأن أي فن آخر هي تجسيد لرؤية الفنان وعملية تركيبية معقدة تدخل فيها عناصر عدة منها وعي الكاتب الفنان بقضايا عصره ومجتمعه،ومشكلاتها ٍحساس بوضعه في إطار التراث الفني للإنسانية هذا بالإضافة إلى مدى إتقانه للفن الذي يبدع فيه ومعرفته بأصوله التشكيلية " [3].

---

[1]- أنيس المقديسي: الإتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث، دار العلم للملايين، بيروت، ط 1، 1982، ص 456 .

[2]- م. ن، ص ، 456.

[3]- حفناوي بعلي: أربعون عاما على خشبة المسرح الهواة في الجزائر، منشورات إتحادالكتاب الجزائريين، الجزائر، ط 1 2002، ص 291 .

في هذا التعريف يعرف الكاتب المسرحية بوصفها مسرحية شأنها شأن أي فن آخر ووصفها بأنها عملية معقدة حيث ربطها بمدى الإتقان ومعرفة الكاتب لقضايا مجتمعه العصرية، ومعرفته أيضا بطبيعة المادة التي يريد صياغتها.

إن المسرح فن يحاكي الحياة محاكاة واسعة النطاق، ولا يقلدها تقليدا مقيدا بالزمان والمكان الواقعين،سواء من الشخصيات أو الأحداث ويؤلف بينها في فكرة، ويحركها في عالم خيالي إلى نهاية محتومة، يقدم صورة تمثل الحياة الصافية "[1].

نجد في هذا التعريف الكاتب يتحدث عن المسرحية بصفة عامة ولم يفصل في عناصر المسرحية، فهو يشير فقط إليها، فهو في نظرة يحاكي الحياة محاكاة واسعة النطاق، غير أنه غير مقيد الزمان والمكان، سواء من الشخصيات أو الأحداث، إذن فهو لم يتطرق إلى باقي عناصر المسرحية من حوار وصراع وحبكة، فقد اكتفى بالتحدث عن الشخصيات والأحداث.

ثانيا: عناصر المسرحية

المسرحية كأي عمل أدبي متكامل الجوانب، لها عناصرها التي لا يمكن الاستغناء عنها، فلا يمكننا أن نتحدث عن عنصر بمعزل عن العناصر الأخرى، ومنه يمكننا أن نذكر عناصرها:

أ- الموضوع:

وهي الفكرة التي تدور حولها أفكار المسرحية والطريقة التي تتابع فيها الأحداث أو شكل الهيكل، وهناك من يطلق على هذا العنصر اسم القصة أو الحادثة.

" وهو مظهر من مظاهر النشاط الإنساني، ونتيجة للسلوك الإنساني النفسي والاجتماعي، وعلاقته مع بيئته، ومجتمعه لذلك لابد أن يكون في المسرحية–بالطبع- شخصيات يحدث لها هذا الحدث" [2].

فموضوع المسرحية يجب أن يكون أخلاقيا أو إصلاحيا أو تاريخيا، سواء كانت مأساة أو ملهاة، فعلى كاتب المسرحية أن يكون فكرتها، بحيث تكشف عن مجرى الأحداث بدقة وبراعة ووضوح.

---

[1]- محمد حامد شوكت: المسرحية في شعر شوقي، مطبعة المقتطف والمقطم، بيروت، لبنان، (د. ط)، ص 135.

[2]- عبد القادر القط: من فنون الأدب المسرحي، دار النهضة العربية ، بيروت، لبنان، (د. ط) ،197، ص 11 .

ب- الشخصيات:

هي " العنصر الفعال لأحداث القصة، أو هي وسيلة لعرض أحداث ،بواسطتها يتم بدأ الأفكار، فالشخصيات تفعل أحداث ووقائع القصة، فليس هناك أحداث مجردة عن الشخصيات " [1].

أي أن الشخصيات من أهم العناصر الفنية للمسرحية، حيث لا يمكن أن تقوم فكرة أو حادثة دون وجود شخصيات تحركها وتجسدها، فالكاتب يقوم باختيار الشخصيات وينسق بينها، حيث تقدم هذه الشخصيات فكرة الكاتب، وهي التي تقوم بخلق الصراع وتفعيل حوادث المسرحية مع وجود شخصيات مساعدة في حل الصراع، فالشخصيات المسرحية هو بيان مميزاتها أخلاقية وتصرفاتها، أو مدى اختلافها عن بقية الناس.

ج - الحوار

1- لغة:

جاء في لسان العرب: الحوار الرجوع عن الشيء، إلى الشيء حار وعنه حوارا ومحارا، ومحارة، وحؤورا:[2]رجع عنه وا إليه «ويقال حاورته: راجعته للكلام وهو حسن الحوار، وكلمته فما رد علي محورة، وما أحار جوابا أي ما رجع »[3] .

2- اصطلاحا:

الحوار عادة ما يكون: " نمط تواصل: حيث يتبادل ويتعاقب الأشخاص وفي اصطلاح الباحثين: "مراجعة الكلام بين الطرفيعلى الإرسال والتلقي (في تعارض مع مونولوك[4] / سوليولوك) ، لأن الحوار محادثة بين شخصين أو طرفين حول موضوع محدد لكل منهم وجهة نظر خاصة به هدفها الوصول إلى الحقيقة، ولو ظهرت على يد الآخر"[5].

---

[1]- عبد القادر القط: من فنون الأدب المسرحي، ص 33.

[2]- ابن منظور لسان العرب: ضبط خالد رشيد القاضي، دار صبح ، بيروت لبنان، ج 3، ط 1، 2006، ص 362.

[3]- الزمخشري أساس البلاغة: محمد باسل عيون الود، دار الكتب العلمية، بيروت ، لبنان،(د. ط)، (د. ت)، ص132.

[4]- م، ن ، ص 241.

[5]- الفيروز أبادي: القاموس المحيط، مؤسسة الرسالة، بيروت لبنان،(د. ط)، 2005، ص 221.

فالحوار هو حديث يدور بين طرفين أو أكثر حول موضوع معين هدفه الوصول إلى نتيجة نهائية.

كما أن الحوار يعني " محادثة أو تجاذبا لأطراف الحديث، وهي تستبع تبادلا للآراء والأفكار، وتستعمل في الشعر، القصة القصيرة الروايات والتمثيليات لتصوير الشخصيات ودفع الفعل إلى الأمام" [1].

" ويعتبر الحوار من أهم عناصر التأليف المسرحي، فهو الذي يوضح الفكرة الأساسية، ويقيم برهانها، ويبين الشخصيات، ويفصح عنها ويحمل عبئ الصراع الصاعد حتى النهاية" [2].

فالحوار هو الأداة الأساسية التي يستعملها الكاتب المسرحي ليبين أحداث مسرحيته وذلك من خلال الكشف عن شخصياته.

" والحوار يكشف عن أساس المسرحية، موضوعها وأحداثها – والحوار المسرحي – كغيره من عناصر المسر حية حوار نموذجي بالرغم مما يبدو في الظاهر من أنه طبيعي يمثل طبيعة الحوار في واقع الحياة " [3].

" وتكمن أهمية الحوار المسرحي في تأديته مهام الراوي في الرواية، أو يعوض وظيفة السرد، لأن الروائي يمكن أن يتدخل في اللحظة المناسبة موضحا ومفسرا للقارئ ما غمض من المواقف والأحداث " [4].

3- الهيكل

" المسرحية كالكائن الحي، فهي لها هيكل يتشكل في صور متعددة: فقد تكون من فصل واحد أو اثنين أو ثلاث فصول أو أربعة أو خمسة وقد يقسم كل فصل إلى عدة عناصر مادعت الوحدة المستمرة والمهم التنسيق والانسجام".[5] ولهذا الهيكل صفات عامة تتحقق في كل مسرحية هي:

1- لكل مسرحية موضوع أساسي يدور حوله الصراع.

---

[1]- إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية، ص 148.

[2]- علي أحمد بكتير: فن المسرحية من خلال تحارى الشخصية، الفجالة مكتبة مصر، مصر، (د. ط)، (د. ت)، ص 81.

[3]- عبد القادر القط: من فنون الأدب المسرحي، ص 33.

[4]- حميد علاوي: نظرية المسرح عند توفيق الحكيم، وزارة الثقافة، الجزائر، (د. ط)، 2008، ص 130.

[5]- عمر الدسوقي: المسرحية تاريخها نشأتها وأصولها، ص 328.

2- أن تكون شخصياتها واضحة السماتو غير مسطحة.

3- يجب أن تتميز لغة المسرحية بالدقة.

4- الكاتب المثالي هو الذي يتصور مسرحيته وقبل أن يتناول القلم يتصور شخصياته أو يرسم أبطاله.

5- يجب أن يبين الحوار القصير الذي يبدأ في الفصل الأول، وعلاقة شخصيات المسرحية ببعضها البعض.

6- يجب أن تكون المناظر متنوعة غير مملة، مناسبة للمسرحية.

7- فصول المسرحية عرضة للتغيير، في حالة تعدد الفصول إلى ثلاث يكون أولها عرضا عاما، ومثيرا للاهتمام، وفي ثانيها العقدة أو بأن تأزم الأحداث، والفصل الثالث يحتوي على الانفجار الذي يأتي بحل العقدة.

ثالثا: أشكال المسرحية

قبل التطرق إلى أنواع المسرحية في العصر الحديث، يجدر بنا أن نتطرق إلى تقسيمها في العصر القديم، ويظهر ذلك جليا من خلال ما قاله أرسطو في كتابه «فن الشعر» حيث قسم المسرحية إلى نوعين مأساة وملهاة من حيث أنها فن مسرحي.

أ- **المأساة:** محاكاة لفعل جاد تام في ذاته، له طول معين في لغة ممتعة، لأنها مشفوعة بكل أنواع التزين الفني، وتتم المحاكاة في شكل درامي، لا في شكل سردي وبأحداث تثير الشفقة والخوف، وبذلك يحدث التطهير[1].

فالمأساة لا بد أن تكون مزودة بألوان التزيين التي فيها إيقاع، لحن ونشيد، وأقصد بقولي هذا أنها تختلف وفقا لاختلاف الأجزاء، وأن بعض الأجزاء تؤلف بمجرد استخدام الوزن، وبعضها الآخر باستخدام النشيد.

" فالمأساة هي محاكاة فعل نبيل تام، لها طول معلوم، بلغة مزودة بألوان التزين تختلف وفقا لاختلاف الأجزاء، وهذه المحاكاة تتم على يد أشخاص يفعلون، لا عن طريق الحكاية والقصص، وتثير الرحمة والخوف فتؤدي إلى التطهير " [2].

---

[1]- صالح لمباركية: الآداب الأجنبية (القديمة ، الأروبية)، ص 87.

[2]- إبراهيم حمادة: فن الشعر لأرسطو، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، (د. ط) ،(د. ت)، ص 131.

لهذا فالمأساة تنمي عاطفتي الخوف والشفقة، كما يرى أرسطو أن التراجيديا هي أرقى أنواع الشعر لأنها تحاكي الأفعال النبيلة والراقية، ودورها التطهير انطلاقا مما يفعله الأفراد، وليس انطلاقا من الحكاية.

1- المأساة الإبداعية

ظهرت المأساة الإبداعية على يد ويليام شكسبير الذي يحتل الصدارة في الزعامة الأدبية في بقاع العالم، ترجم إلى كل اللغات تقريبا وهي ترجمة دقيقة تقارب اللغات الأصلية.

فالمسرحية الإبداعية لم توضح القواعد والقوانين، لأن شكسبير يعتبر عبقري سبق زمنها، ولقد أفاد من تقاليد المسرح الانجليزي، كما أن هذه المدرسة كانت محافظة على وحدة النغم، فكانت لا تجمع بين الجد والهزل والفرح والحزن، بل يجب أن تكون نفسا واحدا، لكن شكسبير لم يتقيد بهذا القيد مطلقا، فهو كان يستطيع أن يجمع بين الضحك والهزل فكان شكسبير يمتاز بسخريته من الأشياء التي لا تظهر حقيقتها.

ونستنتج خصائص المأساة الإبداعية من خلال ذكر مميزات الكتابة التي سار عليها شكسبير:

1- عدم الحرص على وحدة المكان والزمان، إلا في مسرحية (العاصفة).

2- الاعتماد على وحدة العمل والموضوع، واقتصاد المسرحية على عقدة واحدة.

3- بلاغة الانجاز، وأحكام البناء الفني، أبرز الشعراء في تأليف المآسي ومن أشهر مآسيه " ميديا الساحرة "[1].

4- التنوع في شخصياته فهي أنواع قائمة بذاتها، فاتسع أفقه، ولم يقيد نفسه بفكرة محددة.

[1] عمر الدسوقي: المسرحية تاريخها نشأتها وأصولها، ص 86،95.

2- المأساة الابداعية الكلاسيكية

مذهب أدبي ظهر في فرنسا، ويعتبر بوالو الناقد الفرنسي مؤسس هذه المسرحية وجامع دستورها في كتابه فن الشعر والتي تحمل مجموعة القواعد منها :

1- محاكاة القدماء ولاسيما الإغريق في طريقتهم الأدبية، وحجتهم في مراودة القدماء.

2- تفضيل الصنعة عن العبقرية، ويعنون بالصنعة الأخذ بمجموعة من القواعد التي تؤدي بالأثر الأدبي إلى الكمال.

3- الدعوة إلى سيطرة العقل، وتحكمه في كل الفنون، أي نحد في أدبنا من الخيال ونأخذ بالمنطق و حسب.

4- " تجديد الأدب أي كون الأدب موضوعي لا ذاتي ومثل هذا النوع[1] من الأدب يتطلب أمرين أولهما : العكوف عن النفوس البشرية ودراستها من خلال المأساة الكلاسيكية الإتباعية (التراميديا) والمأساة الرومانتيكية (الدراما) يمكن تلخيص بعض الفروق بينهما :

1- التراجيديا حافظت على وحدة الزمان، والمكان بينما لم تتقيد الدراما بهما.

2- في الدراما شخصيات مألوفة وتطول المحاورة، وليست بذلك التراجيديا فأشخاصهم ملوك وأمراء.

3- لا نجد أثر للغناء في التراجيديا بينما نسمعه كثيرا في الدراما، وأخيرا كانت التراجيديا دائما شعرا، بينما نرى الدراما في الغالب نثرا وقد تأتي شعرا.

ب- الملهاة:

الملهاة أكثر ألوان الأدب انتشارا، وقد عرفها أرسطو كالآتي: «محاكاة للأشخاص الأردياء: أي أقل منزلة من المستوى العام، ولا تعني الرداءة هنا كل نوع من السوء والرذالة وا ٍنما تعني نوعا خاصا فقط هو الشيء المثير للضحك »[2].

"وتنسب إلى أرسطو أنه هو الذي خطا بالملهاة خطوة طيبة، " إذ جعل لها موضوعا مثل المأساة فأصبحت تتناول حادثة بعينها تعالجها في مراحلها حتى تنتهي بها إلى حل " [3].

---

[1]- عمر الدسوقي : المسرحية تاريخها نشأتها وأصولها، ص 94 ، 100.

[2]- إبراهيم حمادة: فن الشعر لأرسطو، ص 321.

[3]-عمر الدسوقي : المسرحية تاريخها نشأتها وأصولها،ص 288.

ويرجع الفضل الكبير إلى أرسطو الذي خطى بالملهاة نحو التقدم، حيث أصبح لها موضوعا ما يتناول حادثة ثم يعالجها حتى يخلص إلى نتيجة. " ولقد كان من رواد الملهاة " أرسطو فان " الذي كان من أكبر رواد هذا النوع، حيث كان يعبر بالهزل عن كثير من الحقائق ومن ملاهيه المشهورة، ملهاة "السحب" وفيها يعود إلى نقد التربية الفلسفية... ولكنها لم تستطع أن تخلق شخصيات نموذجية كما فعل " موليير" فيما بعد في ملاهيه" [1].

رابعا: أنواع الملاهي

أ- **ملاهي العادات**: وسبب هذه التسمية، هو أن الجمهور المتفرجين كانوا من الطبقة المرموقة من الشعب والملوك، حيث لهذه الطبقة عاداتهم وتقاليدهم.

" ومن المؤلفين الذين برزوا في هذا المجال كونجريف مؤلف ملهاة (الضرب العجوز)[2].

ب- **الملهاة العاطفية**: «ظهرت كرد فعل لملهاة العادات التي كانت تسخر من الطبقة الوسطى، فنشأت الملهاة العاطفية، ومثل هذه الملاهي ترمي إلى إصلاح السلوك المعوج كما عالجت المشكلات التي يعانيها المجتمع مثل الحب الكاذب، النفاق، الميسر»[3].

وظهرت هذه الملهاة من أجل الطبقة الوسطى التي كانت الطبقة المرموقة من الشعب تسخر منها، فجاءت من أجل إصلاح السلوكات، ومعالجة المشكلات التي يعاني منها المجتمع.

خامسا: أنواع المسرحيات

أ- المسرحيات التاريخية

تعالج المسرحيات التاريخية موضوعات متعددة لتاريخ العرب قبل الإسلام وبعد ومن بين هذه المسرحيات مسرحيات نجيب حداد والتي منها: " صلاح الدين الأيوبي "، " وتارات العرب "، كما ألفت في ذلك الوقت مسرحيات " جحا " لمؤلفها " علالو " و "دحمون" سنة

[1]- عمر الدسوقى :المسرحية تاريخها ،نشأتها وأصولها،ص 291.

[2]- م، ن ص 394.

[3]- م ، ن، ص 325.

1926 و "طارق بن زياد" لمحمد صالح بن عتيق، " وعنبسة" لأحمد رضا حوحو، والأمر بأحكام الله، ويزيد بن عبد المطلب بن أبي سفر لأحمد بن دياب " [1].

ب- المسرحيات الاجتماعية

وهي المسرحيات التي قام مؤلفها بنقد المجتمع، وعاداته وتقاليده والأمراض الجسمية والنفسانية، ومن المسرحيات الاجتماعية نجد مثلا: " مضمار الخمر و الحشيش لمحمد العابد الجيلالي، وشبان اليوم، والواجب لمحمد بشطارزي، والأستاذ والبخلاء الثلاثة لرضا حوحو وامرأة الأب لأحمد بن دياب، وصراع بين الحق والباطل لعلي رحوم "[2].

حيث كانت تهدف هذه المسرحيات إلى محاربة الآفات الاجتماعية بمختلف أنواعها وتنمية الجانب الأخلاقي.

ج- المسرحيات الثورية

وهي مسرحيات تعالج قضايا ثورية تحريرية للجزائر من سنة (1954 – 1962) وهي مسرحيات تدعوا الشعب أو الشعوب المضطهدة إلى حب الوطن، والدفاع عنه حتى آخر قطرة من دمائهم وتحقيق الاستقلال والحرية، أي طرد العدو من الأرض الأم.

ومن المسرحيات الثورية التي كتبت في تلك الفترة:

" مسرحية عبد الله الركيبي " مسر ح الطغاة " الذي حاول من خلالها خلق أدب مسرحيعربي يخلد هذه الثورة ويحفظ للأجيال لوحات حية عنها، ومسرحيتان كتبهما أبو العيد داود وهما: "التراب" و"البشير"[3].

وقد خص في هذه المسرحية أبو العيد داود أحداث الثورة التحريرية وبطولاتها، كما كان لعنوان مسرحية "البشير" معنى وهو البشرى بزوال غم الاستعمار عن كاهل الشعب الجزائري.

---

[1]- عزالدين جلاوجي: النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص 54.

[2]- م، ن ،ص 80.

[3]- م، ن،ص 104.

سادسا: الكتابة المسرحية الجزائرية

إن كل الفنون النثرية الجزائرية الحديثة، بدأت بالقصة مرورا بالرواية والمسرحية حيث عرفت تطورا كبيرا. وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على مسايرة ومواكبة النهضة العامة للشعب الجزائري، إذ لا يزال المسرح الجزائري في تطور كبير إلى أن وصل إلى مستوى جيد إبان الثورة التحريرية في سنة 1954.

" ومن أهم المسرحيات التي كتبت في هذه المرحلة: مضمار الخمر والحشيش لمحمد العابد الجلالي، الواجب لمحي الدين باش تارزي...، والمولد النبوي لعبد الرحمن الجيلالي، والناشئة المهاجرة لمحمد الصالح رمضان، الخنساء لنفس الكاتب، وحنبعل لتوفيق المدني ويوغرطة لعبد الرحمن ماضوي، والحداء الملعون لجلول البدوي "[1].

ونستخلص أن ما كتب في هذه الفترة من المسرحيات، أننا لا نستطيع أن نجمع وندون كل ما كتب في تلك المرحلة، وذلك لطبيعة الأدب الجزائري الذي لا يزال الكثير منه حبيس لدى بعض الأدباء الجزائريين، كما أغفلنا أيضا ما كتب بالعامية فنجد في هذا المجال الكثير من الكتاب على سبيل المثال: رشيد القسنطيني الذي ألف أكثر من مئة مسرحية وكذلك محي الدين باش تارزي الذي كان يحارب الذين يمثلون بالفصحى.

إن أصحاب هذا الموقف لهم حجتهم بالكتابة بالعامية، ونحن نرى العكس فنقول: أن المسرحية نص أدبي أجمل ما فيها اللغة التي أخرجته إلى الوجود وبالتالي وجب الاهتمام باللغة المسرحية وبكل مناحيها، فهي فن راقي قبل كل شيء يتطلب لغة راقية بعيدة كل البعد عن العامية.ومن خلال ذكر التمثيل بالفصحى نلاحظ أن الكتابة المسرحية في الجزائر اتجهت اتجاهين مختلفين احدهما شعبي عامي، والآخر راقي فصيح.

أ- الكتابة المسرحية باللهجة االعامية

وظهر في هذا المجال كل من رشيد القسنطيني، محي الدين باش* تارزي، هذا الأخير زاول الإنشاد الديني في شبابه، واشتغل مدرسا للموسيقى، واتجه من بعد إلى المسرح

[1] - عبد الملك مرتاض: فنون النثر في الأدب الحديث الجزائري،ص 201 . 202.

* - محي الدين باش تارزي: مدير للمسرح البلدي للجزائر وهو أستاذ للموسيقى.

ومن أشهر مسرحياته، "فاقو"، "من أجل الشرف"، "النساء"، "ما ينفع غير الصح"، كما قدم بعض مسرحياته باللهجة الدارجة الجزائرية، " أما رشيد القسنطيني ألف أكثر من مئة مسرحية واسكتش، وقرابة ألف أغنية وكثيرا ما كان يرتجل التمثيل حسبما يلهمه الخيال ويطرق موضوعات مألوفة لدى الجمهور، فقدم شخصيات العالم المزيف والمنافق والقاضي والظالم ورجل الشرطة[1]. وحجة هؤلاء هو التبسيط لإفهام العامة فهي حد تعبير محمد عثمان جلال: "أنسب لهذا المقام وأوقع في النفس عند الخواص والعوام"[2].

وعلى المنهج نفسه سار يعقوب صنوع ومحمد تيمور الذي يرى أن العامية وحدها أكثر انطباقا للحقيقة من اللغة العربية الفصحى، أما توفيق الحكيم فإنه يحصر استعمال العامية في المسرحيات المحلية العصرية التي يفسد جوها الفني استخدام لغة غير لغتها اليومية[3].

ب- الكتابة المسرحية باللغة الفصحى

ونجد في هذا المجال فريق دعا إلى الالتزام بفصاحة اللغة المسرحية لما تمتاز به من ثراء وتنوع، يقول نجيب محفوظ: " فاللغة العامية حركة رجعية، والعربية حركة تقدمية فاللغة العامية انحصار وتضيق وانطواء على الذات لا يناسب العصر الحديث الذي يتزع للتوسع والتكتل والانتشار الإنساني " [4].

وعلى الرغم من أن للاتجاهين هدف واحد، وهو التربية والتوجيه وا ٍعادة البعث، فإن الاتجاه الثاني هو الذي يهمنا والذي مثلته جمعية العلماء بمدارسها وكتابها وقد تزعمه آخر الأمر. أي لدى نهاية هذه الفترة محمد الطاهر فضلاء الذي أسس فرقة تحترف التمثيل بالفصحى لا غير، أطلق عليها فرقة هواة المسرح للتمثيل العربي، وقد كانت هذه الفرقة

---

[1]- علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، الكويت، ص 475.

[2]- م، ن، الكويت، ص 475.

[3]- عزالدين جلاوجي: النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص 120.

[4] -م،ن،ص 122.

تجوب مدن الجزائر الكبرى، ثم بدائلها، فجاوزت الحدود الجزائرية شرقا إلى تونس، ليبيا ومصر[1].

وبما أننا ندعم الكتابة بالفصحى، قررنا التطرق إلى الموضوعات التي عالجتها الكتابة الفصيحة في الجزائر.

سابعا: الموضوعات التي عالجتها الكتابة المسرحية في الجزائر

إن الموضوعات التي عالجها الفن المسرحي في الجزائر هي ثلاثة أنواع: الموضوعات التاريخية والموضوعات الاجتماعية، وهناك من الباحثين من أضاف الموضوعات الثورية.

أ- الموضوعات التاريخية

إن شيوع الموضوعات التاريخية في الجزائر كان له أسبابه، ودوافعه لذلك أراد الكتاب الجزائريين إثبات أن الشعب الجزائري لا ينسلخ من هويته بسبب المحنة التي أصابته من طرف الاستعمار، ولذلك نشطوا في تأليف الكتب التاريخية، وأهم المسرحيات التي تطرق إليها في هذا الجانب هي:

1- حنبعل لأحمد توفيق المدني: أول مسرحية تاريخية ذات نزعة وطنية وسياسية.

" إن مسرحية حنبعل استمدت حوادثها من تاريخ بعيد القدم، ولكنه كان يطبق تلك الحوادث على حاضر الشعب الجزائري، وذلك لتشابه الوضع والظروف، فذلك الخلاف الذي وقع بين زعماء قرطاجنة وأرضهم المحتلة فيها إشارة دالة على اختلاف الأحزاب السياسية الجزائرية وتطاحنها فيما بينها "[2].

فمسرحية حنبعل مأساة تاريخية نثرية كتبها الأديب أحمد توفيق المدني الذي يعتبر من الشخصيات البارزة في النهضة القومية الجزائرية ولهذا الكاتب تأليف قيمة في التاريخ والجغرافيا وله مقالات عديدة في الصحف.

---

[1]- عبد الملك مرتاض: فنون النثر في الأدب الحديث الجزائري، ص 204.

[2]- م ، ن، ص 213.

" وأهدى أحمد توفيق هذه المسرحية إلى الشاب المغربي لإحياء بطولة الأمجاد الماضية ولذا استلهم المؤلف التاريخ والتفت إلى الماضي يبعث في الشعب روح الاعتزاز والفخر بأجداده الأولين، الذين ثاروا وخاضوا المعارك الشهيرة ضد الاستعمار " [1].

2- مسرحية يوغرطة لعبد الرحمن ماضوي:

" مسرحية يوغرطة مسرحية تاريخية من الدرجة الأولى، تعالج موقف الشعب الجزائري من الاحتلال الفرنسي، وذلك من خلال الحديث عن الاحتلال الروماني القديم من خلال ذكر معظم الحوادث التاريخية التي تتصل ببطولة يوغرطة، ومقاومته للمحتلين الرومانيين "[2].

ومؤلف المسرحية يذكر بأنه كتبها قبل الثورة، وأنه نشرها بعد الاحتلال وبدأ يقلل من أهميتها لأنها تتحدث عن كفاح الشعب الجزائري في تاريخه القديم، لما صار الرومان، ولم يخضع للاحتلال الأجنبي كما هو شأنه في تاريخه الحديث فهو يسقط الواقع الذي كتب فيه هذه المسرحية قبل الثورة.

3- مسرحية عنبسة لأحمد رضا حوحو

مسرحية صاحبها أحمد رضا حوحو، وهي مسرحية تصور رجال القصر بغرناطة على أنهم جميعا أهل المكر والخداع.

" فالمسرحية تعالج فكرة الانتقام من امرأة مزهوة بنفسها معتدة بمكانتها معزوزة بجمالها، يبدوا أن هذا الانتقام لم يحققه آخر الأمر ذلك الرجل الذي قدمه الكاتب في المسرحية على أنه من الذهاة، وا ٍنماانتصرت المر أة التي ظلت حية، ولم يفتضح سر حبها الكبير، بالرغم من أنها فقدت حبيبها الشاب عنبسة "[3].

كان حوحو يدير جمعية المزهر القسنطيني للموسيقى والتمثيل التي تأسست سنة 1948، أضحت هذه الجمعية تحتل مكانة مرموقة في الوسط الفني، فقد مد أحمد مسرحياته بأسلوب ساخر، ونقد حاد للأوضاع الاجتماعية والسياسية، وقدم أيضا رواية الصحراء التي

---

[1]-عبد الملك مرتاض: فنون النثر في الأدب الحديث الجزائري، ص 215.

[2]- عبد الله الركيبي: تطور النثر الجزائري الحديث، ص 226 .

[3]- عبد الملك مرتاض: فنون النثر في الأدب الحديث الجزائري، ص 218.

تمثل كفاح ليبيا من أجل استقلالها، وكان حوحو يهدف ورائها إلى إيقاظالشعب الجزائر ي وبث الروح النضالية فيه .

ولقد أراد الكاتب من هذه المسرحية أن يصدر أوضاع الملوك الأندلسيين، الذين أصبحوا ألعوبة في أيدي المغامرين والطامعين.

4- مسرحية الخنساء لمحمد الصالح رمضان

" الخنساء مسرحية صاحبها محمد الصالح رمضان، كتبت هذه المسرحية في مدينة تلمسان، ومثلت لأول مرة بمدرسة دار الحديث بنفس المدينة، وقد كان مؤلفها مديرا لهذه المدرسة العربية في تلك الأثناء "[1].

فهذه المسرحية عالجت مأساة امرأة، نتيجة لفقدان أخويها حيث بقيت تبكي عليهما إلى آخر يوم في حياتها، لأنهما ماتا دون أن يسلما.

والدافع من وراء هذه المسرحية، هو تعليم الناشئة بذكر كثير من الأشعار على لسان الخنساء[2].

ومن كل هذا، فإن المسرحية التاريخية لعبت دور كبير في تطور المسرح الجزائري رغم قلة توفر وسائل الإنتاج كما ساهمت في إثارة المشاعر وا يقاظ الجزائريين ودعوتهم إلى العمل على التحرر من سيطرة المستبد، فكانت بذلك قد حققت غايتين الأولى غاية أدبية والثانية غاية سياسية.

ب- الموضوعات الاجتماعية

يتعرض أصحاب هذا الاتجاه إلى نقد المجتمع، وتقاليده، وعاداته، ولعل هذا الاتجاه كان غالبا في المسرحيات التي مثلت بالمسرح، أو في الإذاعة بالرغم من أنها نصوص قليلة، لأنها تنشر بعد " خاصة أن معظمها كتب بلهجة عربية دارجة وفي معظم الأحيان

[1]- عبد الملك مرتاض: فنون النثر في الأدب الحديث الجزائري، ص 220.

[2]- م ، ن ، ص 223.

كانت المسرحيات تهدف إلى إصلاح المجتمع، وتدعوا إلى التحرر من سيطرة الماضي وسحره، والتخلص من رواسيه "[1].

ومن أوائل المسرحيات التي اندرجت ضمن الموضوعات الاجتماعية نذكر:

مسرحية:

- مضمار الخمر والحشيش لمحمد العابد الجلالي.
- امرأة الأب لأحمد دياب القنطري.

1- مضمار الخمر والحشيش لمحمد الجلالي

هذه المسرحية تعالج القضايا الاجتماعية التي تضر كثيرا من الأسر، وقد غلبت عليها النزعة التعليمية ولقد وقف الجلالي في تصوير هذه الآفة التي كانت شائعة في المجتمع الجزائري.

" ولكنه كان محروما في الصورة التي اختارها ليعرض فيها المرض الاجتماعي الخطير، ومن ذلك انه اقتحم موضوعات عدة في مسرحية واحدة فجعل المشاهد وكأنهأمام سلسلة من الخطب المستمرة والمواعظ الملحة والنصائح التي يثقل وقعها في النفس لا أمام مسرحية تعالج مشكلة اجتماعيةواحدة وا ٍدخال عنصر الصداع الدرامي في مواقفها ".[2]

إن العابد الجلالي هو الذي عالج الآفات الاجتماعية التي تصيب كثيرا من الأفراد وتهوي بهم إلى الدرك الأسفل من الحياة، وتبلغ بهم إلى التعاسة فيغفلون عن تربية أبنائهم فيضيعونهم ويسبون لهم الضياع والإهمال.

2- امرأة الأب لأحمد دياب القنطري

" امرأة الأب " مسرحية موضوعها قديم، عالجها الكثير من الكتاب في بيئات مختلفة، فهو يعبر عن مشكلة عانى منها الشعب الجزائري، وعانت منها الأسرة بسبب الجهل، وقلة الوعي لدى الشعب سواء المرأة أو الرجل.

---

[1]- عبد الملك مرتاض: فنون النثر في الأدب الحديث الجزائري، ص 233 ، 235 .

[2]- عبد الله الركيبي: تطور النثر الجزائري الحديث، ص 230.

ولقد كتب المؤلف رسالة ينفي فيها ما ذهب إليه الدكتور سعد الله " وا ٍذا اعتبروا أن مسرحية ابن العابد الجلالي لم ترق غلى مستو ى مسرحية ابن دياب، أسلوبا وبناء وموضوعا، وا ٍذا اعتبرنا أنها ظلت مخطوطة لم يطلع عليها إلا من بعض أصدقائه المقربين فإننا نستطيع أن نقرر " بأن امرأة الأب " هي المسرحية الاجتماعية الوحيدة التي ظهرت في عالم المسرح الجزائري خلال هذه الفترة "[1].

ولهذا يذهب الدكتور أبو القاسم سعد الله إلى أن البطل في المسرحية هو الكاتب نفسه مند طفولته إلى غاية شبابه.

ج- الموضوعات النضالية الثورية

من خلال العنوان يظهر جليا طبيعة الموضوعات المتناولة في المسرح الجزائري فهي تتناول موضوعات الثورة والنضال من أجل الحرية.

« ومن المسرحيات التي كتبت أيام الثورة مصرع الطغاة لعبد الله الركيبي، فهذه المسرحية من المسرحيات الأولى التي طبعت أثناء الثورة باللغة القومية، بل لعلها الأولى التي سجلت نضال الشعب الجزائري »[2].

فمصرع الطغاة من المسرحيات التي كتبها عبد الله الركيبي، حيث نشرت وطبعت أثناء الثورة، حيث المسرحية الأولى التي سجل فيها نضال وتضحيات الشعب الجزائري من أجل حريته.

«وهذا لا يعني أن الكتاب اهتموا بالثورة أثناء الكفاح المسلح، بل بعد الاستقلال رجعوا إلى هذه الفترة المشرقة من تاريخ الجزائر، ويظهر ذلك من خلال المسرحيات المنتجة في هذه الفترة مثل " التراب " وفي هذه المسرحية تلتقي بأناس شغلتهم الثورة عن أنفسهم وأصبحت خبزهم اليومي ».[3]

---

[1]- عبد الملك مرتاض: فنون النثر في الأدب الحديث الجزائري، ص 238.

[2]- عبد الله الركيبي: تطور النثر الجزائري الحديث، ص 234.

[3]- م، ن، ص 234.

الفصل الثالث

مسرحية الياقوت والخفاش دراسة فنية

أولا: التعريف بالكاتب: أحمد أبو الدشيشة

الأستاذ أحمد أبو الدشيشة من أهم الأصوات الجزائرية المتميزة في عالم الكتابة المسرحية في الجزائر، بدأ يشق طريقه في هذا العلم منذ السبعينات نشر أعماله في مجالات جزائرية وعربية قبل أن يبدأ عالم طبع كتبه.

الأستاذ أحمد أبو الدشيشة من مواليد مدينة عين مليلة " أم البواقي" في 20 فيفري 1951، زاول دراسته في مسقط رأسه ثم التحق بمدينة قسنطينة بعد رحيل الأسرة إلى هذه المدينة.

مارس مهنة التعليم لمدة أربع سنوات من 1969 إلى نهاية 1973، ما فتئ أن التحق بسلك العدالة، بعد تعريبه مباشرة حيث ما يزال يشغل وظيفة موثق إلى اليوم.

وفي حوار معه في مجلة الموقف الأدبي قال بأن المسرحية هي الفن الأقرب إلى نفسه، وقد وصف المسرح بأنه الأطوع و الأسلس، ولقد أشار أيضا إلى أن كتاب الجزائر المسرحيين يكادون يعدون على الأصابع وهو يؤكد بنوع من الإصرار على وجود الموهبة عندنا، ولكننا نقبرها وهذا بسبب تجاهل المخرج للنصوص المكتوبة والالتفات إلى النصوص المقتبسة.

وفي حوار الأستاذ أحمد أبو الدشيشة مع منشط مجلة الموقف الشوقفي، سؤال طرحه المحاور على أحمد أبو الدشيشة والذي كانت إجابته مثلجة لصدورنا: قال له المحاور:« أين يمكن وضع الأدب الجزائري على خارطة الأدب العربي(شعر قصيدة مسرح)» فرد عليه قائلا: قد يكون من المجازفة أن نصدر حكما ما عن الأدب الجزائري ونرسم له الخطوط البيانية الأكيدة لانعدام التواصل بين الأقطار العربية فالذي أستطيع أن أقوله: «أن إبداعنا يحظى بقبول، وعناية وهو بذلك لا يقل عن الأدب المشرقي».

فهذا إن دل فهو يدل على قوة شخصية الأستاذ أبو الدشيشة وسرعة بداهيته و احترامه لأدب بلاده.

ثانيا: إنتاجه الأدبي

العنوان	النوع الأدبي	دار النشر+ السنة
الصعود إلى السفينة	مسرح	طبع دار البعث (قسنطينة) 1984
وفاة الحي الميت	مسرح	طبع المؤسسة الوطنية للكتاب
المصيدة	مجموعة قصص أو	1984
	مسرح للأطفال	طبع المؤسسة الوطنية للكتاب
آدم يهبط إلى المدينة	مجموعة قصص	1986
القضبان الذهبية في دور	قصة أطفال	
الإنجاز		طبع المؤسسة الوطنية للكتاب
البواب	مسرح	1985
محفظة نجيب	مسرح الأطفال	طبع المؤسسة الوطنية للكتاب
ياقوت الأعراس والحضب	/	1986
المخفر	مسرحية	
ياقوت والخفاش	مسرحية	المؤسسة الوطنية
شفرة حلاقة وعلبة كبريت	قصص	المؤسسة الوطنية للكتاب
		دار البعث الجزائر
		المؤسسة الوطنية للكتاب
		دار الهدى للطباعة عين مليلة
		الجزائر
		المؤسسة الوطنية للكتاب

ثالثا: خصائص المسرح عند أحمد أبو الدشيشة

- الاعتماد على الطابع الرمزي مثل ياقوت التي ترمز إلى الجزائر، والجايح الذي رمز له بالخائن.

- اعتماده على الأساليب بكثرة منها (الأسلوب الخبري، الأسلوب الإنشائي) .

- الاعتماد على التشويق وحب الإطلاع والملاحظة لجلب الجمهور.

- تسلسل الأحداث جعل المسرحية وكأنها قصة واقعية في أحداثها.

- اعتماده على الحوار القصير والطويل.

- اعتماده على مر احل في مسرحيته منها الملاحظة والإنصات، والتفكير الدقيق وضف إلى ذلك المعارضة.

رابعا: لمحة عامة حول مسرحية (الياقوت والخفاش)

مسرحية الياقوت والخفاش مسرحية مكونة من ثلاثة فصول، وضع الكاتب لهذه المسرحية سبعة شخصيات تتقاسم الأحداث فيما بينها هذه الشخصيات هي الياقوت ،زعرة برنية، الجايح، نزيهة، فاتح وسعيد.

مر وقت طويل ولم تنجب ياقوت الأولاد فلما أحست بالقيء والدوخة ظنت أنها تتوحم ولكنها كانت دائما في قلق وحيرة، لأنها تظن أن هذا ليس وحما، بل هو مرض،وأختها زعرة دائما تحاول أن تخفف عنها بالاستمساك بحبل الله فلن تخيب أبدا إذ هما بصدد الحديث دخلت عجوز تدعى برنية محاولة الاستفسار منها حول ماذا كان يتحدثان، فادعت زعرة أنهما يتحدثان عن ابنتها نزيهة ثم تظاهرت بأنها تحاول معرفة صحة ياقوت، ولما أخبرتها ياقوت أنها استفرغت ما أكلته أخبرتها بأن عين حاسد أصابتها وأنها لا تتوحم، بل هو مرض خبيث، موجود في أحشائها وهي لا تدري، ثم أوهمتها بأنها يمكن أن تنجب أولادا إذا أرادت ذلك، تعجبت ياقوت من كلامها لأنها في بادئ الأمر أخبرتها بأنها مريضة بمرض في أحشائها، ثم في لحظة أخبرتها بأنها ولود، وليست عاقرا، ولكن تريد منها أن تتبع بعض

التعليمات، فأخبرتها بأنه جاء، وهي بذلك تقصد الجايح حفيدها، ظنت ياقوت بأنه ميت فهي لا تعلم خبرا أكيدا عنه، فرحت برنية لان ياقوت لم تنس الجايح فأكدت لها أنه في بيتها وهو من أرسلها لتزف إليها خبر قدومه، فبرنية تر يد أن تزوج حفيدها الجايح لياقوت، فياقوت لها ابن من زوجها مسعود اسمه فاتح، ولكن برنية شككت في نسبة الولد لأبيه، لأنها تظن أنه ابن الجايح، انزعجت ياقوت كثيرا من هذا الكلام، فسقطت أرضا مغمى عليها.

انتقل الكاتب إلى الفصل الثاني، حيث تبذؤ نزيهة ترتب فراش خالتها، دخل فاتح عندها فأخبرها بأنه التقى رجلا غريبا، فأخذ يسأله عن أبيه، وعن جه وكأنه يعرفه، حتى أنه سأله عن أمه، وأنه لمح السرور يشع في عينيه حين أخبره بأنه ابنها خافت نزيهة، وحذرت فاتح من أن لا ينطق بكلمة واحدة مما قال خصوصا لأمه ياقوت لأنها مريضة حين خرج فاتح متجها نحو الحقل، طلت عليه نزيهة، إلا أنها لمحت أمها وخالتها قادمتين نحوها طلبت منها أمها العودة إلى البيت، ولكن ما إن هي إلا ثوان وفي نفس اللحظة دخلت نزيهة لاهثة يبدو عليها أثر الخوف، فقالت لأمها أنها رأت رجلا مخيفا قادما إلى هنا، لكن أمها لم تصدقها، فأصرت ياقوت على نزيهة أن تصف لها ما رأت فوصفته لها.

انتقل الكاتب إلى الفصل الثالث، حين رأت نزيهة عودة والدها من الحقل، فهي تريد محادثته عن ما جرى لكن والدتها منعتها من ذلك، فأخبرت والدها عما رأت وأن الرجل الغريب اتجه إلى كوخ العجوز برنية، فحاولت زعرة الاستفسار عن هذا الرجل الذي يجول في دوار حينها أخبرها زوجها أنه الجايح، اندهش لأنها كانت تظن أنه ميت فنهضت مسرعة إلى أختها ولكن زوجها رفض ذلك، وأنه هو من سيذهب، ويتصنت على الجدران، حتى يسمع ما يقوله الجايح.

في مشهد آخر داهم الجايح بيت ياقوت، وأخبرها بأنه جاء يأخذ حقه محاولا إقناعها بالهروب معه، ولما رفضت حاول أن يجرب سلاحه الأخير هو ابنها فاتح ، فقد استهداه هذا السلاح الفتاك وادعى أنه ابنه، وليس ابن زوجها سعيد، لأنه تمكن منها ليلة عرسها، لما حاصر الجنود الفرنسيون الدوار، دخل سعيد فجأة، وأخبر بأنه لم ينل شيئا لأنه كان يترصده، فهو كان خلفه حينما تسلق الجدران للوصول إلى غرفة العروس ولكن ما إن بلغ الباب حتى طار في السماء وأصيب بجروح ، بينما نجت ياقوت بأعجوبة تأهب الجايح

للرحيل، فهو حكم عليه بإخفاق، حينها نسيت ياقوت كل همومها وعاشت العائلة في سعادة وارتياح.

خامسا: المسرحية دراسة فنية

أ- دراسة الشخصيات

لقد كان اختيار الكتب لأسماء أبطال مسرحيته أدوار مهمة لذلك يجب تحليل الأسماء والتركيز عليها حتى تتضح أبعاد المسرحية مثلا:

اسم البطلة ياقوت: وهو يعني الحجر الكريم الشفاف فهذا رمز إلى الجزائر وصلابتها بمناضليها وثورتها رغم ما تعرضت لهم من استدمار.

الجايح: لفظة جزائرية محضة تدل على الإنسان المغفل المعتوه الذي يطمع في غير حقه، فهي شخصية تدل على الاستعمار ومحاولة الاستلاء على الجزائر.

زعرة: نوع من الطيور دائم القلق، وهي تمثل المجتمع الجزائري في الفترة الاستعمارية.

برنية: الإناء واسع الفم، وهو حقا ما يدل على شخصية برنية التي كانت تمثل دور الموالي للاستعمار.

السعيد: الإنسان الفرح الذي يأتي بالبشرة الذي تصد للجايح، وهو يمثل الإنسان المحب للحرية الكاره للاستبداد.

نزيهة: هي كريمة البعيدة البعيدة عن اللؤم وهي تعني كذلك العفيفة أي امرأة جزائرية.

فاتح: اسم يدل على الفتح، أي الاستقلال وهو يدل على إثبات حرية الجزائر وعدم الظن في الثورة التي أنجبت الفتح المبين.

1- الشخصية الإيجابية

وتمثل الشخصية الإيجابية في هذه المسرحية فى زعرة وهي الشخصية المنتجة حسب قدرتها وا ٍمكانياتها في الحياة وهي الشخصية التي تعرف ما لها وما عليها مع الأشخاص الذين يحيطون بها حسب نوع العلاقة، أي أنها تعرف كل حقوقها وواجباتها وتعاملها الجيد مع أشخاص.

وزعرة هي زوجة السعيد، أم نزيهة وأخت ياقوت، فزعرة في هذا العمل المسرحي هي شخصية منتجة تساهم بشكل كبير في سير أحداث المسرحية، فهي تحب التعامل مع الناس وهي تملك النظرة الثاقبة، ويظهر هذا منذ البداية عندما تتكهن لياقوت أنها حامل، وأنها في مرحلة الوحم، ويظهر هذا في قولها:" لا بأس عليك يا أختي... ستمر الأزمة بإذن الله تعالى، إنه أمر طبيعي، اسأليني أنا، لقد قاسيت كثيرا... إن الوحم شيء طبيعي تمر به أية امرأة عليك بالصبر" وفي قولها كذلك: " إن القيء والدوخة من علاماته البارزة "[1].

فشخصية زعرة في هذه المسرحية تمثل الإنسان الطبيعي الذي يمتلك الصحة النفسية من خلال عدة عناصر هي كالتالي :

1 : في التعامل الجيد مع الآخرين ويظهر ذلك من خلال إقرار ياقوت لذلك حيث قالت " آه ... لو لم تكوني معي الآن يا أختي زعرة ماذا كان سيجري لي ؟ "[2]

وفي موضع آخر : ليس لي شخص آخر أفرغ له ما في قلبي سواك .

2 : التكيف مع الواقع بضبط نفسها وذلك الهدوء في حالات الإزعاج ويظهر ذلك جليا خاصة في الفصل الثاني من المسرحية في حوارها مع ابنتها نزيهة، فيما يخص رؤية رجل يتجول في الحوش غير أن زعرة حاولت أن تكذبها لكي .....من خوف ياقوت وتضبط .....ل يسوء وضع أختها المريضة.

---

[1]- أحمد أبو الدشيشة :الياقوت والخفاش، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، ط1، ص6.

[2] - م ، ن ، ص 10.

3 : امتلاكها لثوابت الأخلاقية، ويظهر ذلك في استعانتها بالله والدعاء بإلحاح ويتمثل ذلك في قولها لياقوت " ليس هذا بعزيز على الله استمسكي بحبل الله فلن .....أبدا ما خاب من فوض امره الله "[1].

كما نلاحظ أن شخصية زعرة الدينية المؤمنة بالله بانت وبشكل واضح في الفصل الأول من الحوار الذي جرى مع أختها ياقوت نذكر منها :

- " إنه يرزق بغير حساب هكذا أفهمني زوجي .
- لن يحصل الاطمئنان إلا بالصبر، وما صبرك إلا بالله.
- زعرة تبسمل وتستغفر ".[2]

بالإضافة إلى أن شخصية زعرة شخصية محبة، تقدم دائما ما عندها من الخير فهي تفكر دائما في تطوير الإيجابيات، وا زالة السلبيات خاصة من فكر ياقوت، فهي تتفاعل بكل ما عندها، وهي تلعب دورا مركزيا في سير أحداث المسرحية

2 – الشخصية المركزية

تتمثل في ياقوت : زوجة مسعود، وأم فاتح.

للعمل المسرحي شخصيات تجسده، ومعظم هذه الشخصيات تدور حول شخصية مركزية أو رئيسية تسمى بالشخصية البطلة، ومن خلال موضوع دراستنا هذا ويظهر لنا من العنوان، فنجد أن الكاتب استعمل اسم البطلة في عنوان مسرحيته، وهي ياقوت فالشخصية المركزية مثلها مثل باقي شخصيات العمل المسرحي، وهي شخصية فنية درامية على حد ما يقوله عز الدين جلا وجي : " الشخصية الفنية الدرامية في النص الأدبي لها القدرة على تطور الحدث، وتطوير النص داخلي وخارجيا، وتمتاز بالتركيز والدقة، والبعد الفني في التفكير، والعمل والاستجابة، ورد الفعل ".[3]

---

[1] – أحمد أبو الدشيشة : الياقوت والخفاش، ص 10.

[2] - م ، ن ، ص 10.

[3] - عز الدين جلا وجي : النص المسرحي في الأدب الجزائري ، ص130.

ومن خلال دراستنا وتحليلنا لشخصية ياقوت، نجد أنها الشخصية المحورية والأساسية في العمل المسرحي، فياقوت صاحبة الدور الأول على حسب تعريف مصطفى قاسي لصاحب الدور الأول prota goniste: " كلمة من أصل يوناني تطلق على صاحب الدور الأول، أي الفعل الأساسي في مسرحيته أو رواية، أو قصة، وقد توسع معناها حتى خارج القصة والأدب "[1].

فياقوت شخصية مناضلة لإثبات براءتها من الخيانة التي وجهتها لها جارتها..... فهي في ثنايا المسرحية تحاول جاهدة إقناع برنية بالرجوع عن نواياها الخبيثة، ويظهر ذلك في الفصل الأول من المسرحية في قولها : " لماذا تفعلين بي هذا يا ترى ؟ اتقي الله أيتها العجوز، هلا تذكرت الإحسان الذي أسداه لك والدي حينما أواك أنت وابنتك من الضياع والتشرد، إذ فتح لكما بيته، وأمن لكم حياة كريمة،.....، هل نسيت كل ذلك، تذكري هل جزاء الإحسان إلا الإحسان " [2].

كما قالت في موضع آخر : " أرجوك أتوسل إليك.

وكانت ياقوت تتمتع بشخصية دينية لا يمانيها بالله وخوفها من الحرام، وقسمها بالله في قولها: " والله لم أعد أفرق بين مزاحك وجدك يا خالة برنية ".

وتقول ياقوت في موضع آخر: " أعود بالله أن أكون أنا.... أنا امرأة متزوجة ولست صبية مغرمة يا خالة برنية، اتقي الله يا امرأة ".[3]

ونستنتج من هذا كله أن شخصية ياقوت شخصية تتمتع بالقوة والشجاعة بالرغم من المشاكل التي تعرضت لها في حياتها ضف إلى ذلك محاولة برنية والجايح زعزعت ثقتها بنفسها فلقد ظلت محافظة على شرف زوجها.

---

[1] -مصطفى قاسي : بناء الشخصية في حكاية عبدو الجماجم ، مقاربة في السرديات منشورات الأوراس ، الجزائر (د.ط)،2007، ص80.

[2] - أحمد أبو الدشيشة : الياقوت والخفاش ،ص20.

[3] - م ، ن ، ص 25.

كما أنها تعد الشخصية الفاعلة والمحركة التي ساهمت في تطور الأحداث في المسرحية.

3 – الشخصية السلبية

إن الشخصية السلبية هي التي تحتوي على السلوكات العدوانية اتجاه كافة الأشخاص،..... شخصية باطنها مملوء بالانتقام والعدوان، وفي كثير من الأحيان لا تستطيع أن تنفذ ما تريد، وينقلب عليها بالسلب، وهي شخصية ضعيفة تتخذ الحيل في إيجاز محصلتها، وهي شخصية مريضة وهي ضارة لكل الأشخاص.

وتجسد الشخصية السلبية في هذه المسرحية كل من برنية والجايح وبرنية هي جدة الجايح وجارة لكل من ياقوت وزعرة.

إن شخصية برنية شخصية سلبية ماكرة، فهي تملك نظرة تشاؤمية غالبا على تصرفاتها، فهي تظهر عكس ما تخفي، فهي تظهر أنها الجارة الكبيرة في السن المحبة للخير لكل إنسان، ثم تظهر في السمات المسرحية أنها ماكرة محبة للأذية، وذلك من خلال تشويه سمعة ياقوت لكونها حامل واعتبارها خائنة لزوجها وأن مولودها فاتح الأكبر هو ابن" الجايح" ويظهر في قولها " لتعلمي ابنتي أن فاتح ابن الجايح هو لا يرغب فيه، سيتركه هدية لزوجك....."[1].

برنية شخصية خداعة ويظهر هذا في نقاشها مع ياقوت وذلك من خلال إقناعها بشتى الطرق إلى خيانة زوجها والارتماء إلى أحضان الجايح، والهروب معه وذلك من خلال إقناعها أن فاتح ابن الجايح وإغرائها بأن الجايح يحبها حبا شديدا، وتقديم الأسباب لتبرير محاولة خيانة ياقوت لزوجها من أجل إسعاد الجايح، ويظهر، هذا من في قولها: " إنه لم يسلك، ولم يزهد فيك قط طوال السنين إنك محظوظة يا بنيتي "[2] .

[1] - أحمد أبو الدشيشة: الياقوت والخفاش، ص31.

[2] - م ، ن، ص 32.

وفي قول آخر " كان البوح في ذلك الوقت محرما "[1] وكذلك في قولها " كأنك تريدين أن تفهمين أن الحب لم يطرق قلبك قط "[2].

وبالتالي فإن شخصية برنية هي شخصية هدامة ماكرة، تريد أن تفعل ماتريد بحيل ماكرة وبذلك ينعكس كل ما تريد فعله .

الجايح في نصنا المسرحي هو حفيد العجوز برنية، يمكننا أن نقول أن الجايح شخصية أساسية سلبية وماكرة، لأنها احتلت جزء من العنوان وهو ياقوت والخفاش وأحداث المسرحية تدور حول الجايح المرموز إليه بالخفاش.

فالجايح يهدف لإغواء ياقوت التي هي امرأة متزوجة، محافظة وذلك من خلال استعانته بجدته برنية في أول الأمر، وشخصية الجايح شخصية ضعيفة تحاول قضاء حوائجها في الخفاء، فقد كان يستعمل أسلوب التهديد وهو لا يستطيع أن يفعل شيئا من تهديداته ويظهر هذا من خلال حواره مع ياقوت بتهديدها أنه سيفجر الدنيا إن لم تأت معه وبوضعها أمام خيارين وذلك في قوله " أنتأمام خيارين، إما أن تأتي معي وا ٍما أن افجر الدنيا "[3].

4 – الشخصية الحيادية

تتمثل الشخصية الحيادية فى كل من فاتح ونزيهة، حيث نزيهة ابنة كل من السعيد وزعرة، وخطيبة فاتح.

فشخصية نزيهة تتضح بشكل كبير في المسرحية، بالإضافة إلى شخصية فاتح وفي حوار نزيهة مع فاتح اللذان كانا يتحدثان عن مشروع الزواج.

وفي المشهد الثالث من الفصل الثاني نلاحظ وصف الكاتب لنزيهة يدل حقا على شخصيتها الراضخة والتابعة لأمر الواقع، فمثلا في حوارها مع أمها حول رؤية الجايح، وهي

---

[1] - أحمد أبو الدشيشة : الياقوت والخفاش، ص 32.

[2] - م ، ن، ص 33.

[3] - م ، ن ، ص95.

متأكدة من رؤيته ولكنها في نهاية الحوار رضخت لأمها بذهابها إلى منزلها كما وصفها الكاتب: " تقوم وتهيم مغادرة المكان مكرهة "[1] ثم تتردد في خوف وهي واقفة على عتبة الباب.

فنزيهة رغم محاولتها لإقناع والديها بوجود غول أحمر في الحوش لم تنجح، وبالتالي فهي لا تمتلك الشخصية القوية والشجاعة المقنعة برأيها فاتح ابن ياقوت ومسعود، وخطيب نزيهة.

فاتح في هذه المسرحية أقل الشخصيات وجودا يظهر من إلى حين الفصل الثاني في حواره مع نزيهة عن مشروع الزواج، ففي باقي المسرحية لا يظهر أبدا لهذا فهو شخصية حيادية لا يتدخل في تطور الأحداث، وهو بعيد عن المشاكل الحاصلة، والذي يتمثل في الصراع الذي يجري بين الياقوت والخفاش الذي كان هدفه الوحيد هو الزواج من حبيبته نزيهة.

5 – الشخصية النضالية

السعيد : ومن خلال هذا العنصر سنتطرق إلى الشخصية المناضلة المرتبطة بحركة التحرير، والتي ساهمت بشكل واضح في تغيير العديد من المظاهر السلبية في المجتمع .

والمظهر النضالي لشخصية السعيد في مسرحية ياقوت والخفاش تتمثل في حمايته لوطنه، والدفاع عن أرضه وعرضه متصديا للاستعمار ، ومن جهة أخرى متصديا للجايح الذي يمثل رمز للخيانة.

ثانيا: دفاعه عن ياقوت، فكان بمثابة الظل الحامي لها من شر الجايح، ويظهر ذلك من خلال المقطع الحواري الآتي :

السعيد: فيما تفكر وتقرر " يالجايح "

لا تحسب نفسك ذكيا.....أنا لك بالمرصاد دائما ولغيرك من المخربين لا أعتقد أن لا أحد قد ر

[1] -أحمد أبو الدشيشة: الياقوت والخفاش، ص69.

لك.... لم لا.....إذا كنت تفكر على هذا النحو فإنك قد خسرت كل شيء.

الجايح: " السعيد " ابن عمومتي.

السعيد: أنا لا أعرفك ... ولست من دمي...لقد قمنا بإبادة الجراثيم التي كانت تجري في عروقنا بسببك.... وقررنا أن ننقيها جيدا.

الجايح: أنا من دمكم ولحمكم، ومهما حاولتم التنكر فإنني سأظل واحدا منكم.

السعيد: إنس هذا لأن هذا ليس هدفك الذي قطعت من أجله البحر....إن هذا ليس هدفك.

الجايح : وكيف عرفت؟.

السعيد: كنا نتبع خطواتك خطوة بخطوة، منذ أن وضعت قدميك على هذه الأرض الطاهرة المضخمة بدماء زكية، روتها قوافل الشهداء، .....أغراضك التي جئت من اجلها... وإلا كيف نفسر مجيئك في هذا الوقت بالذات... لماذا تسللت إلى ياقوت؟ لقد سلكت طريقا خاطئا يا هذا، ولهذا أؤكد لك أننا نعرف كل شيء.

ب- الحوار

ن الصلة بين المؤلف والجمهور تكون وثيقة إلا عن طريق الحوار الجيد فالحوار هو الشخصية التي تميز المسرحية، لأن المسرحية لا تأخذ شكلها النهائي إلا عن طريقه،فهو يجري فوق خشبة المسرح لأنه الأداة التي ينتقل عن طريقها كل شيء، فهو يختلف من شخص إلى آخر ومن مسرحية إلى أخرى، وبالتالي فهو جزء من أجزاء الحديث له دوره في دفع الحدث نحو التطور[1].

" وسواء أعدت المسرحية للتمثيل أو القراءة فإن الحوار هو أداتها الوحيدة المعتمدة في التصوير و به يرسم المؤلف الشخوص ويعرض الحوادث "[2].

[1] - محمد الدالي: الأدب المسرحي المعاصر، ص 314.

[2] - محمد العكي: المختار في الأدب والنصوص، دار البعث، الجزائر، (د. ط)، 2004، ص 132.

أ- شروطه:

- سهولته حتى يستطيع الناس فهمه في يسر
- حسن تسلسله، وجودة ابتدائه، واختتامه[1]
- ارتفاعه من حيث قوة الأداء، ومن حيث العمق في الأحاديث العادية

ب- وظائفه:

الحوار في مسرحية – الياقوت والخفاش – لأحمد أبو الدشيشة الذي يجري على لسان شخصيات " حوار سلس، طبيعي، بسيط في ألفاظه وتراكيبه، قريب من واقع المحادثة اليومية التي تجري بين الناس في واقع الحياة خاصة من حيث سهولة العبارات، ووضوح معانيها،حتى يحس المتلقي أن ما تقوله المسرحية هو بالضبط ما يقوله نظراؤها في الحياة الحقيقية "[2] ومثال ذلك:

حينما أكدت زعرة لأختها ياقوت بأنها حامل، وأخبرتها بأن الوهم شيء طبيعي تمر به أي امرأة فعليها بالصبر فقط، لأن الصبر هو السلاح ولكن ياقوت في قلق وحيرة ممزوجين باليأس حين ذلك قالت:« ليته يكون وحما حقيقيا، أخشى أن يذهب عذابي هدرا يا أختي ....»[3].

فالحوار جاء منسجما مع طبيعة الشخصيات، معبرا عن أفكارها ومشاعرها بواقعية بأسلوب نثري واضح ومثال ذلك قول الجايح: « أنا جئت لآخذك معي، آخذك بعيدا من هنا أنأى بك عن هذه العيشة الخشنة أنت لم تخلق لهذا أنت لا أحد يقدر قيمتك إلا أنا، أنت غالية خلقت للعز للحياة الناعمة»[4].

---

[1] - محمد العكي: المختار في الأدب والنصوص ، ص 132.

[2] - محمد الدالي :الأدب المسرحي المعاصر، ص 35.

[3] - أحمد أبو الدشيشة: الياقوت والخفاش، ص 05.

[4] - م ، ن، ص 92.

فالحوار جزء لا يتجزأ من أجزاء الحديث له دوره في دفع الحديث نحو التقدم والأسلوب الأمثل للحوار أن يتميز بالعبارات الواضحة، وأن يكون مسموعا لدى الجمهور الذي كتبت له المسرحية.

إن الكاتب في مسرحيته يتقرب من القارئ أو المستمع " برفق أي أنه هيأ النفس لما تريده تهيئة أولية من خلال حواره هذا "[1] فمثلا نجد أنه يصف الجايح بأوصاف غريبة خاصة في الفصل الثاني من المسرحية حينما دخل فاتح إلى بيته فوجد هناك نزيهة وأخبرها بأنه التقى رجلا غريبا عن هذا الدوار يمشي في الطريق الزراعي، أشقر تميل شقرته للحمرة وبأنه ليس رجلا عاديا، فهو أحمر، ومخيف ومشوه الخلقة.

فمن الناحية الاجتماعية نجد أن الجايح يعاني الحرمان والضياع وكذلك الغربة،ضف إلى ذلك أنه أناني يسعى إلى أخذ ياقوت بأي وسيلة كانت " إلا أنه لم يوفق في صور من التطفل كادت تنجح ثم خابت "[2].

فمن خلال حوار الجايح مع ياقوت وادعائه بأنه تمكن منها في ليلة عرسها لما حاصر الجنود الفرنسيون الدوار " وأخبرها بأن فاتح ابنه وليس ابن مسعود ولكن السعيد زوج أختها أنه لم ينل شيئا لأنه كان خلفه تلك الليلة حينما تسلق الجدران للوصول إلى غرفة ياقوت، ولكن ما أن بلغ الباب حتى طار في السماء، وأصيب بجروح خفيفة "[3].

فالسعيد قاوم الظلم والطغيان حيث نجد أن الجايح أصبح عاجزا عن مواجهة الواقع فحكم عليه المؤلف بأن تكون نهايته نهاية تعيسة وحزينة حيث فقد وجوده بين قومه، وطلب منه السعيد الرحيل دون أن يمسسه أحد بسوء، حين ذلك قرر الرحيل وقال:"أرحل فورا.... أمهلنا قليلا."

[1] - علي عقلة عرسان: الظواهر المسرحية عند العرب، دراسة منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د. ط)،1981 ص 93.

[2] - علي عقلة عرسان: الظواهر المسرحية عند العرب ، ص 93.

[3] - أحمد أبو الدشيشة: الياقوت والخفاش، ص 104.

ضف إلى ذلك برنية التي لم تقبل الهزيمة فقالت: هل منينا حقا بالهزيمة هذه المرة أيضا، لن أرحل خاوية اليدين..... هذا لا يرضيني أبدا انتظرت عودتك عشرون سنة لتحقق الانتصار الذي لم تحرز آنئذ لا ..... لا إنني أكاد أصدق هذا.

واستعد الجايح للرحيل ولبس شعره المستعار وقال: « لم يبقى لي إلا الروح التي تهبط وتصعد في جسدي فلا أريد أن أبددها في عمل محكوم علي فيه بالإخفاق .... حسبي أنني حاولت لكن ..... إن نجوت اليوم فلن أكررها أبدا»[1] وهكذا خرج الجايح مع جدته برنية مهزومين مذلولين عليهما أثر اليأس والحزن.

ويمكننا أن نوضح في هذه المسرحية مقطع بسيط من الحوار في أحد مشاهدها للوقوف على ما فيه من حركية، وحس مسرحي[2] مثال:

- ياقوت: أهو أشقر، هل كان الرجل أشقر يميل إلى الحمرة، هه؟ أليس كذلك؟.

- نزيهة: (تهز رأسها بالموافقة وهي تبحلق بها باستغراب) ولا يبدو عليه سمة الفلاحين؟.

- ياقوت: (تستزيدها) وماذا أيضا إيه.....

- نزيهة: هذا كل شيء يا خالتي.

- ياقوت: قولي لي الحقيقة، ولا تخفي عني شيئا لا بد أنه سأله عن أشياء أخرى (وتقصد هنا فاتح) لأن نزيهة أخبرت ياقوت بأن فاتح التقى هذا الرجل أيضا[3].

كما نلاحظ في هذه المسرحية " إبراز المشاعر بالفاصل النفسي، فالفاصل النفسي هو السكتة المرافقة لعلامة الترقيم، فحين يسكت الممثل بكل شجاعة يدل على مشاعر ويضع يده على الحالة النفسية والموقف العاطفي "[4] ومثال ذلك:

---

[1] - أحمد أبو الدشيشة: الياقوت والخفاش ، ص 107.

[2] - علي عقلة عرسان: الظواهر المسرحية عند العرب، ص 133.

[3] - أحمد أبو الدشيشة: الياقوت والخفاش، ص 66.

[4] - بلبل فرحات: أصول الإلقاء والإلقاء المسرحي، دار النشر، القاهرة،(د. ط)، 1996، ص 187.

- فاتح: ولما الخجل إذا ستصبحين .... ؟

ويقول في موضع آخر: ولكن من أخبرتني ليست أي امرأة .... إنها ..... إنها.

سادسا: الصراع في المسرحية:

أ- مفهوم الصراع

1- لغة: " معالجتهما أيهما يصرع صاحبه، وفي الحديث مثل المؤمن كالخامة من الزرع _ تصرعها _ الريح مرة وتعدلها مرة أخرى أي تميلها وترميها من جانب إلى آخر. "[1]

2- اصطلاحا:

إن الصراع معناه هو معارك الخصومة ذات المظهر الواضح على الخشبة وكأنها جاءت لإثبات عنصرين متشابكين متنافرين لا يخرجان عن دائرة الخير والشر فالشخصيات تقوم بتحمل عبئه من خلال مواقف وأحداث يتجلى فيها طرق الصراع يتصارعان صراعا يدفع العمل الدرامي إلى ذروته التي تمثل قمة الأزمة، والتي ينظر إليها عادة على أنها نقطة وسط في الأحداث يعقبها انحدار يؤدي إلى حل العقدة.

لذلك فالصراع الدرامي يشترط تنوع الشخصيات، وعلى الكاتب أن يكون على دراية بهذا الشرط، فالصراع المسرحي لا يمكن أن يتألف إلا في يد فنان عرف طبيعة شخصياته وحدود مواقفها.

ب- أنماط الصراع

1- بداية الصراع

نلاحظ أن أحمد أبو الدشيشة في مسرحية الياقوت والخفاش قدم لنا بداية الصراع في تسلسل الأحداث فجاءت القصة واقعية في أحداثها فاستعمل أسلوب التشويق لإثارة

[1] - ابن منظور: لسان العرب، ص317.

المتلقي، حيث بدأ بحوار عادي بين أختين يدور حول حمل ياقوت، وبدأ بالتدرج بأحداث ليجلب القارئ والجمهور ويطبع في نفسه عنصر التشويق.

في دراستنا لمسرحية _ ياقوت والخفاش _ نلاحظ أن الكاتب استعمل عنصر حب الاستطلاع وهي إحدى أقوى المشاعر التي يمكن إن تزرع عنصر التشويق في القارئ والجمهور.

ففي المشهد الأول من المسرحية تظهر بدايات لعنصر الصراع حيث نجد طرفين في الصراع وهما الياقوت والخفاش _ أي الجايح .

ففي حوار زعرة مع ياقوت في المشهد الأول تطرقا إلى الحديث عن كثرة الخطاب إلى ياقوت الذي كان من بينهم الجايح، الذي بقي مصيره غامض هل هو ميت أم حي

وفي المشهد الثاني تظهر بوضوح البدايات الجدية لصراع الدرامي مسرحي وهو بدخول العجوز برنية في أطراف الحديث والتي تهدف إلى الإشارة إلى المشكلة الأساسية التي تدور حول أحداث المسرحية، فبدأت بالتشكيك في حمل ياقوت وأنها امرأة متوهمة، ثم انتقلت إلى امرأة خاطبة لحفيدها الجايح، كما إنها شككت في نسب ابن ياقوت فاتح، وأنه ابن الجايح وليس ابن مسعود زوج الياقوت.

2- قمة الصراع

وا ٍذا تحدثنا عن ذروة وتأزم الصراع في مسرحية_ ياقوت والخفاش نجد أن بداية تأزم الصراع يبدأ من الفصل الثاني وذلك في المشهد الثاني عندما داهم الجايح منزل ياقوت وفي هذه الفترة بالتحديد بدأ الصراع عندما حاول الجايح الاعتداء على ياقوت، وتحاول هذه الأخيرة التصدي له تارة، والاستسلام تارة أخرى، ويتواصل الصراع على هذه الشاكلة . وفي الفصل الأول تمثل قمة الصراع أيضا عندما حاولت برنية إغراء ياقوت وهز شخصيتها وا ٍقناعها بالخطأ في نسب ابنها، فهذا الصراع ساهم في اضطراب الجمهور وتوتيره ليخلق فيه حب الاطلاع والبحث عن الحقيقة.

من خلال ما تقدم يمكن القول أن الكاتب قد نجح في لفت انتباه الملتقي من تفننه في لفت انتباه الجمهور.

3- نهاية الصراع

نستطيع أن نقول أن الكاتب أحمد أبو الدشيشة استطاع أن يجدب القارئ حيث زرع حب الاستطلاع لديه، فنجده في الأخير يوجه اهتماما خاصا للترتيبات المتعلقة بنهاية الصراع كي تكون مقبولة لدى الجمهور، فالكاتب جهز ذهن المتلقي إلى بداية حل الصراع الناشئ في المسرحية، من خلال دخول شخصية السعيد في الصراع، ويظهر ذلك في حواره مع زعرة في المقطع التالي:

زعرة: أسرع...أسرع إليها، ربما هي الآن في أمس الحاجة إلى المساعدة.

السعيد: تماسكي، ولا تجزعي، وكوني شجاعة كما عهدتك.

زعرة: اختي معرضة للموت، وأنت تسخر مني .

السعيد: إن ياقوت ليست امرأة عادية ... ليست أية " امرأة " ولهذا فأنا لست خائفا من أي شيء يمكن أن يدور في رأسك....ولست أخشى عليها من " غول " جبان أنا متقين بأنها ستقاوم ألف " غول " مثله " .

زعرة: أخرج، أخرج إليها ....دعنا من هذه الثرثرة يا رجل.

السعيد: " أنا خارج، أنا خارج.....لا تدفعيني هكذا... سأعود لا تتحركي من مكانك ".[1]

فالكاتب أتقن في بناء الصراع منذ بدايته إلى نهايته، فأحمد أبو الدشيشة أدخل الشعور بالرضا في قلب المتلقي، وذلك بإنهاء الصراع المسرحي بشيء من العدل الذي يفترضه العقل والمنطق.

[1] - أحمد أبو الدشيشة : الياقوت والخفاش، ص 88، 89.

سابعا: الطابع الرمزي في المسرحية

الكاتب يصور لنا المسرحية بطابع رمزي متميز، وهكذا يظهر من خلال عنوان المسرحية " ياقوت والخفاش " فالكاتب عندما وضع هذا العنوان كان يرمز في الأساس إلى الواقع الجزائري، ومعاناته فياقوت هي من ابرز المناضلات، فقد رمز إليها بالجزائر، وقد اختار هذا الاسم نظرا لقيمة الوطن، أما الخفاش الذي يمثل الجايح فهو شخص يعمل لصالح الأعداء، ولا يعتمد عليه، لأنه تتحكم فيه أهواءه وعواطفه.

فالكاتب اختاره ليكون محتالا، يسعى إلى الاستغلال، وهذه الشخصية رمز لصاحبها، فقد رمز له بالاحتيال والاستغلال، كما أنه يملك القدرة على الإيقاع بفرائسه، إذ انه يرى في ياقوت ماضيه، وأنها حبيبته السابقة، وهو يفسر ذلك في هذه المسرحية مثال :

الجايح: لقد أبلغت العجوز برنية أنني جئت آخذ حقي .....نعم في الميراث ثم قال لـ : ياقوت : اطمئني لا أرغب في الأرض، ولا في السكن الذي سوف تنتقلون إليه، إنني جئت لأخد حقي، وأنت لم تسمعي مني ما هو حقي.

بقيت ياقوت مستغربة منه لأنه لا يريد أرض ولا مالا فسألته ما دمت لا ترغب في شيء مما ذكرت فما طلبك يا ترى؟.

حينها قال:« أنت " ياقوت " لقد استعضت بك عن كل شيء، وأنت غاليتي، أنت حبي وحياتي أنت »[1]ثم بعد ذلك وضعها بين خيارين إما أن تأتي معه، وا ٍما أن يفجر الدنيا ورغم كل محاولاته في إقناعها بالمجيء معه، إلا إنها كلها باءت بالفشل، فكان كل مرة يعصر قبضته ألما من كلامها، ويبرز عينيه في غضب عارم ثم قال: «هكذا إذن فأنت لا تحبين أبدا أن تفهمي علي، وعلى أعدائي إذن»[2] .

فوجلت ياقوت كثيرا، وانكمش جسدها من شدة الخوف، والتصقت بالجدار وسألته ماذا تعني؟ ماذا تنوي هذه المرة فعله؟.

---

[1] - أحمد أبو الدشيشة : الياقوت والخفاش ، ص 95.

[2] - م، ن، ص 14.

وهددها بقوة وأخبرها بأنه سيفعل ما لم يفعله في المرة التي سبقت حيث قال لها:

" أفعل ما لم أقدر عليه في المرة التي سبقت..... لقد أبلغتك فكري في العواقب الوخيمة التي سوف تهبط على هؤلاء المساكين بسببك أنت مرة أخرى "[1].

فالجايح هنا يقف موقف الطاغي المستبد الذي مات بسببه كثير من الخلق، فهو أراد خطبة ياقوت، لكن عمها رفض ذلك، تقول زعرة: " كان الخطاب يتهافتون عليك...هذا يذهب وذاك يجيء، ولم يقربك أحد، ومن بين هؤلاء " الجايح " ابن الخالة " برنية " الذي أعيته الحيل للفوز بك، ولما لم يفلح، إذ رفض عمي خطبتك له، عندئذ راح يهددنا بجحافل من الجيش الفرنسي التي حاصرت " دوارنا " .....حيث مات منا خلق كثير، خلق كنا نحبهم منهم أبونا وأمنا، وناس آخرون من " دوارنا " ما توكلهم ".[2]

عندما هدد الجايح ياقوت بقوة وبالشكل الذي لن يتراجع عن الأقدام على ما في رأسه، نجد أنه في لحظة قصيرة بدا أمامها في شبه تضرع المسكين حتى يتمكن من إقناعها بالهروب معه، حيث قال: " لن تخسري شيئا إذ أنت هربت معي ثم أخبرها بأنها تدرك مدى صدقه في تنفيد ما يعد به، فقال:" إن هذا الشيء سهل عليه، وسيفعل أفعالا كثيرة "[3] .

لكن ياقوت ظلت صامدة على رأيها، ورفضها الذهاب معه، فهو واجه امرأة قوية وشجاعة، فبرغم من كل محاولاته التي باءت بالفشل إلا أنه بقى عليه أن يجرب سلاحه الأخير وهو ابنها فاتح .

فقال:" ابنك ذلك الشاب الذي يدعى " فاتح " انهارت ياقوت، وهي تنحب بمرارة بمجرد سماعها اسم ابنها " فاتح " فالجايح استهواه هذا السلاح الفتاك فكان أمله فيه كبيرا حيث قال: " انت تعلمين أن لي فيه نصيبا إنه ليس ابن زوجك " مسعود " الذي فضلته علي إلى قوله .....مصلحتي فوق كل اعتبار "[4].

---

[1] - أحمد أبو الدشيشة : الياقوت والخفاش ، ص 96.

[2] - م، ن، ص 95.

[3] - م، ن، ص 96 ، 98 .

والملاحظ في هذه المسرحية أننا نجد قصة حب بين الجايح والياقوت، فكان الجايح ظالما ومتكبرا من جهة، ومن جهة أخرى وقوف ياقوت في وجه الطاغية لتحقق حريتها ورفض الهروب معه.

ثامنا: الأسلوب واللغة في مسرحية الياقوت والخفاش

أ- الأسلوب:

" هناك أساليب عديدة طغت على النص المسرحي الجزائري كالأسلوب الإخباري والسردي المباشر "[1] فالأسلوب في هذه المسرحية جاء سهل بسيط وهذا يدعو إلى بلاغة الكاتب، وتمكنه من اللغة، فنجد أنه مزج بين الأسلوبين الخبري والإنشائي، حيث وظف الخبري في الحكاية والسرد والأحداث، لأنه الأحسن والأمثل لسرد الحقائق وتبريرها مثل:

_ " إن القيء والدوخة من العلامات البارزة[2]. أسلوب خبري غرضه التأكيد

_ لطالما تضرعت إليه سبحانه وتعالى كلما فرغت من صلاتي إذ أرفع كفي وأدعوه لكي يستجيب لي ويرزقني بمولود . أسلوب خبري غرضه الدعاء

_ والله إن هذا اليأس والقنوط . أسلوب خبري غرضه التحسر

أما الأسلوب الإنشائي :

_ " ماذا سيحصل لو تبين فيما بعد أن هذا القيء؟ وهذه الدوخة ليست إلا علامتي مرض ابتليت بهما، وأنا لا أدري[3]؟ أسلوب إنشائي غرضه الخوف.

أما بالنسبة للجمل فإن أول من استعمل مصطلح الجملة من علماء العربية هو " أبو العباس المبرد " المتقي سنة 225هـ في كتابه المقتضب[4].

---

[1] - صالح لمباركية : المسرح في الجزائر، دار بهاء الدين، الجزائر، 2007م، ص295.

[2] - أحمد أبو الدشيشة: الياقوت والخفاش،ص06.

[3] - م، ن، ص07.

[4] - ابر هيم قلاتي : قصة الإعراب، دار الهدى، الجزائر (د.ط) 2006، ص558.

والملاحظ على المسرحية أنها نص يتألف من جمل متتالية تربط بينهما علاقات وتشكل كلا متحدا، فلقد جاءت متنوعة بين الطول والقصر ومثال ذلك :

1- الجمل القصيرة:

- "أنت أختي وبنت أمي الحقيقية"[1].
- لما تضحكين يا " ياقوت ".
- هل تحسنت صحتي؟.

2- الجمل الطويلة:

- لا ضلع لك فيما جرى، وا ٍنما نفس الجايح الأمارة بالسوء، رجعت علينا بالوباء، لكن الله كان في عوننا، لم يستطع أن ينال منك قلامة ظفر، واندحر خائبا[2].

- أنت دائما حاضرة في قلوبنا إنك تحتلين مكان آمنا، الله يرحمها، ويرحم المؤمنين والمؤمنات، ما شعرنا قط بأنك تخليت عنا، فأنت كل شيء بالنسبة لنا أم وخالة، وأخت وصديقة.

أما الألفاظ فقد لقيت من الكاتب اهتمام بالغا وحظيت منه بعناية كبيرة، فألفاظ المسرحية تميزت بقوة الأداء اللغوي وهي بسيطة ولم يكن فيها غموض وغربة، فجاءت عباراتها سهلة بسيطة، منسجمة مع طبيعة الموضوع، كما تدل على تمكن الكاتب من اللغة وحسن التصرف فيها، وحسن استعمالها والاطلاع عليها.

وتميزت هذه الألفاظ بالثراء حيث اعتمد الكاتب على الرمز والإيحاء الذي يتطلب من القارئ الذكاء، فالألفاظ الموحية نجدها مثلا في:

- "الشعر المستعار" توحي بقدرة الجايح على الخداع، وتقديم الوعود الكاذبة.
- " آخذك " توحي بالتعبير عن التحدي والعزيمة.

[1]- ابر هيم قلاتي : قصة الإعراب ، ص 12.

[2] - م ، ن، ص 14.

- " ألا أعجبك " توحي بالتضرع الخادع.
- " لا تحاولي " توحي بالتحذير مع العزيمة

كما استعمل الكاتب حروف العطف ومعانيها، حيث نلاحظ أن النص يقوم على روابط تراكمية تتمثل في العلاقات بين الجمل فنجد حروفا مثل الواو، الفاء، أو، ثم، حتى لكن وهي حروف لا محل لها من الإعراب يؤتى بها من أجل الربط بين الجمل، فهي تحمل دلالات ومعاني مختلفة، مما يجعل وجودها ضروري أثناء الكلام من أجل التنسيق والتنظيم وصحة المعاني مثال:

الواو: "تصوري حتى عن أمي، وقد نطق اسمها هكذا " ياقوت " واستفسرتني عن حالها، وعن أولادها، ولمحت السرور يشع عن عينيه حينما أخبرته أنني ابنها. والواو هنا تفيد الربط بين الجمل والألفاظ في حال حدوثها في آن واحد.

الفاء: " لقد عرفت أنني مريضة، وأفضل لي أن أظل هنا سأضغن نفسي بين هذا الخراب حتى أحرق بالنار التي سيضرمها " فاتح غدا في هذا الديس حتى يصير رمادا تدروه الرياح فأكون بذلك وضعت حدا للماضي لا أحب أن أستعيده أبدا"[1]. الفاء هنا تفيد الترتيب والتعقب.

أو:" لا يهم من أكون أو مثل من أكون، المهم تنفيد الأوامر فقط". أو تفيد التخيير.

أم: "هل أتركك وأنت في هذه الحال؟ لا لا، بل سأبقى سواء رضيت أم كرهت"، أم هنا تفيد طلب التعيين.

لكن: "لقد تحدثنا في أمور كثيرة لكن لا أعرف بالضبط ماهو الأمر الذي أقلقها"[2] لكن هنا تفيد الاستدراك في الكلام.

حتى: "تغد إن شئت، ولكن بسرعة حتى لا تتأخر عن عمي"[1]، حتى تفيد العطف والتوكيد.

---

[1] - أحمد أبو الدشيشة: الياقوت والخفاش، ص 52.

[2] - م، ن، ص 39.

ثم: "لا يجوز لفتاة مثلك في طور الزواج أن تتخيل صورة رجل وهي مستيقظة، ثم تكذبها، أيعقل هذا يابنيتي"[2]؟ ثم تفيد الترتيب بعد مدة زمنية.

ب- اللغة

" لقد شغلت اللغة الأدبية في النص الأدبي المكتوب فكر النقاد والباحثين لأنها تمثل القالب والوعاء الذي يصب فيه الأديب أفكاره، وتعد اللغة وسيلة مهمة لتقريب هذه الأفكار وعرضها وا يضاحها، فبدونها يفقد النص نصيته ووجوده "[3].

فاللغة تعتبر هي الأداة الأساسية في أي نص أدبي سواء أكانت شعرية أو نثرية فصيحة أو عامية، لأنها تعبر عن آراء الكاتب، وأهدافه، وكل ما يريد أن يوصله إلى القارئ أو المشاهد " فكتاب الأدب المسرحي يعانون من مشكلة اللغة فمنهم من يكتب بالفصحى ومنهم من يعيد عن أدبه بالعامية "[4].

فهناك العديد من النقاد الذين يجمعون على إيثار الفصحى على العامية لأن العامية – في نظرهم – عاجزة عن التعبير عن المشاعر الدقيقة للشخصيات المسرحية، وفي ذلك يقول أحمد بن سالم: « إن للمسرحية رسالة تنفيذية، تتمثل في طرق المواضيع الخطيرة والتعبير عن الأفكار الدقيقة وتصور الأزمات النفسية الداخلية، فلا بد للمؤلف المسرحي من استخدام الفصحى في أداء رسالته، لأن العامية في نظرهم غير قادرة عن التعبير عن الأمور الدقيقة»[5].

ومن خلال قول أحمد بن سالم يتبين لنا أنه ممن يرفضون استخدام العامية في المسرحية، فالفصحى التي يريدها النقاد هي اللغة البسيطة التي تتوفر لها كل الشروط في

---

[1] - أحمد أبو الدشيشة: الياقوت والخفاش ، ص 44.

[2] - م ، ن ، ص 64.

[3] - عبد المنعم أبو زيد عبد المنعم: الخطاب الدرامي في المسرح الحديث، مكتبة الأدب ، القاهرة،(د. ط)، (د. ت) ص 82.

[4] - محمد الدالي: الأدب المسرحي المعاصر، دار النشر ، ط2 ، 2006، ص 322.

[5] - محمد مصايف : النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، دار الهدى، الجزائر،(د. ط)، 1979 ، ص 22، 23.

الفن المسرحي، ومن هذه الشروط ما يسميه عبد الله شقرون " طلاوة الألفاظ وغنائية التعبير وكذلك تميزها بالثراء والتنوع".

وبالرغم من الاتفاق على رفض العامية في المسرحية إلا أننا نجد بعض النقاد يقبلون هذه اللغة باعتبارها الوسيلة الوحيدة لإفهام جميع الطبقات من المشاهدين، فحجتهم كانت التبسيط على حد قول محمد عثمان جلال: « أنسب لهذا المقام، وأوقع في النفس عند الخواص والعوام»[1].

واللغة في مسرحية الياقوت والخفاش لأحمد أبو الدشيشة، معظمها باللغة الفصحى باستثناء بعض الكلمات العامية مثل: ملحاحة، الله يعيشك لنا، الدوار، الحوش، الدوخة الكلة.

والمسرحية تتوفر على ألفاظ وعبارات باللغة العربية الفصحى، وبالتالي كانت دقيقة "كما نجد بعض الكتاب المسرحيين الذين نهجوا منهاجا وسطا في الكتابة، فكتبوا بلغة ليست فصيحة ولا عامية فهي لغة بسيطة تعرف باللغة الثالثة، لغة تتراوح بين الفصحى والعامية فهي ليست بالعربية الفصحى وليست بالدارجة الشعبية "[2] وهذا ما نجده في مسرحية الياقوت والخفاش، في بعض الكلمات التي استعملها مثل: الله يرحم والدينا، الله يسلكها على خير الله يعيشك لنا.

ولذلك نرى أن النقاد ألحوا على استعمال لغة فصيحة سهلة في المسرحية يفهمها الجمهور حيث حذروا من الميل إلى اللغة القديمة وبالتالي يجب استعمال لغة مفهومة لدى الجميع توصف بالسهولة في اللفظ والبساطة في التعبير.

[1] - عزا لدين جلا وجي: النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص 122.

[2] - صالح مباركية: المسرح في الجزائر، ص 290.

تاسعا: المنظر

يعتبر المنظر بالنسبة للمسرحية هو الأساس الأول الذي يقوم عليه كل عمل فلا مسرحية بدون منظر، أي المكان والديكور ، وكل ما يتعلق به، فالمنظر يعلمنا بحدوث كل الأحداث كما يعلمنا بالوقت وباختصار فإننا لا نجد في المنظر حركات، وكلام، وهذا عكس ما نراه عند أبو الدشيشة، فهو يقول الخامسة في صدر المسرح كوة صغيرة مثل النافذة مرفوعة كلتها، النور ينبثق منها إلى الداخل في الركن الأيسر منه ترى ياقوت، وبصحبة أختها زعرة غير أنه يضيق، فيدخل الحركات داخل كلامه فيقول: « وهي تلم أغراض البيت ومحتوياته كمن تريد الرحيل عنه بعد مرور ثوان قليلة تتوقف، يبدو عليها الإجهاد والإرهاق ترى على محياها صفرة يخشاها الغثيان، فتهرول خارجة...»[1].

والكاتب يصور حركات البطلة ياقوت وكأنها جزء من المنظر ذاته، فهي التي أعطت انطباعا للقارئ عنها مفاده الدخول في جوهر المسرحية وأحداثها، والوقت الذي تجري فيه الأحداث كان صباحا وهكذا كان آخر حديثه عن المنظر.

[1] - أحمد أبو الدشيشة: الياقوت والخفاش، ص 05.

خاتمة

إن اختيار أي موضوع معين للبحث عملية جد صعبة، ولكنها رغبة تنمو تدرجيا حتى تكتمل في الأخير، ورغم أنه ليس سهلا علينا أن نستخلص النتائج المختلفة التي آلت إليها هده الدراسة نظرا لتفرعها، لكن مع ذلك استطعنا أن نصل إلى نتائج أهمها:

المسرحية من إنتاج الغرب، فهي فن عريق حيث كانت مرتبطة بالحضارات الكبرى القديمة، كالإغريقية واليونانية فالعرب عرفوا المسرح في الشام في منتصف القرن التاسع عشر ميلادي سنة 1848 م على يد مارون النقاش الذي أسس مسرحا في منزله، ومن ثم بدأ المسرح العربي يعتمد على عدة طرائق في استنبات المسرح الغربي كالترجمة، الاقتباس وكان هذا الظهور المسرحي في البلاد العربية نتيجة الاحتكاك الثقافي مع الغرب من خلال حملة نابوليون بونابرت على مصر، الشام، عن طريق الإطلاع، التعلم، الرحلات العلمية وكذلك السياحة.

لهذا فالمسرحية فن قائم بذاته، فيها بوادر قصة تقوم على أبطال وشخصيات، وأحداث، وصراع وحوار، كما تجدها مرتبطة بالواقع الاجتماعي، وقد لعب المسرح الجزائري قبل الاستقلال دورا هاما في مواكبته لسيرورة المجتمع، واستطاع – بالرغم من الإمكانيات المحدودة – أن يثبت حضوره على الساحة الثقافية، وبعد الاستقلال حاول أن يرصد الواقع الاجتماعي، سواء أكان ذلك في المسرحيات الجزائرية التي تناولت موضوع الثورة التحريرية التي تركت بصماتها على الإبداع الأدبي والفني في هذه الفترة، كما نلاحظ تباين للموضوعات التي تناولتها المسرحيات الجزائرية، حيث نجدها تتميز بالشكل الكوميدي من حيث النوع، ومن حيث وسيلة التعبير، ذلك أن هدف الرسالة هو التأثير في المتلقي والمسرحية تحتوي على عدة فصول تكون مقسمة إلى مشاهد ومناظر، والمسرحية التي بين أيدينا – ياقوت والخفاش – تحتوي على ثلاثة فصول وكل فصل منها يحتوي على مشاهد.

فالعمل المسرحي هادف في معظمه، والهدف غير الموضوع، فقد يكون الموضوع اجتماعيا أو وطنيا كما هو الحال في مسرحية ياقوت والخفاش فموضوعها اجتماعي فالمسرحية رمزية جسدت الواقع الجزائري وقضاياه.

ومن خلال هذه المسرحية يبين لنا الكاتب مدى قدرته ومعرفته الواسعة باللغة وحسن استعمالها، وذلك من خلال الحوار الذي يمثل عمود المسرحية ووسيلتها اللغوية الوحيدة. ضف إلى ذلك تعدد الشخصيات في مسرحية ياقوت والخفاش وذلك لتتقاسم الشخوص جميعا الحدث،كما نجد أنها ظهرت على صفتين هما الشخصيات الخيرة والشخصيات الشريرة ولا وجود للوسطية أي إما أن تكون بيضاء مثل ياقوت، نزيهة، أو سوداء مثل برنية، الجايح. ويلاحظ كذلك على شخصيات الكاتب تصويرها في بعدها الاجتماعي فقط، كونها فقيرة تعيش في أكواخ من الديس ... وا ٍهمال الجانب الجسماني والنفسي.

قائمة المصادر والمراجع:

1/ ابراهيم حمادة: فن الشعر لأرسطو، مكتبة انجلو المصرية، مصر، (د . ط)،(د . ت).

2/ إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية، تونس، صفاقس، ط 3 1986 .

3/إبراهيم قلاتي: قصة الإعراب، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، (د . ط)، 2006.

4/ ابن منظور: لسان العرب، ضبط خالد رشيد القاضي، در صبح، بيروت، لبنان، ج 3 ط 1، 2006.

5/ أحسن ثليلاني: توظيف التراث المسرحي، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه، العلوم في الأدب العربي الحديث، إشراف محمد العيد تاورتة، جامعة منتوري، قسنطينة، 2009.

6/ أحمد أبو دشيشة: الياقوت والخفاش، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، ط 1، (د . ت).

7/ أحمد توفيق المدني: كتاب الجزائر، المؤسسة الوطنية كتاب وجرائد، الجزائر، ط 2 1924.

8/ آمنة أشلي: كتاب المطالعة الموجهة، دار الطباعة والنشر، الجزائر، (د . ط)، 1999.

9/ أنيس المقدسي: الاتجاهات الأدبية في العالم العربي الحديث، دار العلم للملايين، بيروت ط 7، 1982.

10/ حامد حقني داود: تاريخ الأدب الحديث، تطوره، معالمه، مدارسه، المؤسسة الوطنية الجزائر، (د . ط)، 1983.

11/ حفناوي بعلي: أربعون عاما على خشبة المسرح الهواة في الجزائر، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط 2، 2002.

12/ حميد علاوي: نظرية في المسرح عند توفيق الحكيم، وزارة الثقافة، الجزائر، (د . ط) 2008.

13/ الزمخشري: أساس البلاغة: محمد باسل عيون، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان (د. ط)، (د . ت).

14/ صالح المباركية: الآداب الأجنبية، دار قانة، الجزائر، ط 1، 2007.

15/ صالح المباركية: المسرح في الجزائر، دار بهاء الدين، الجزائر، ط 2، 2007.

16/ عبد القادر القط: من فنون أدب المسرحي، دار النهضة العربية، بيروت، (د . ط) 2007.

17/ عبد الله الركيبي: تطور النثر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب.

18/ عبد الملك مرتاض: فنون النثر الأدبي الحديث في الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د . ط)، 1983.

19/ عبد المنعم أبو زيد عبد المنعم: الخطاب الدرامي في المسرح الحديث، مكتبة الآداب القاهرة، (د. ط)، (د . ت).

20/ عزالدين جلاوجي: النص المسرحي في الأدب الجزائري، دراسة نقدية، الجزائر (د.ط) 2007.

21/ علاوة جروة وهبي: ملامح المسرح الجزائري، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين، (د.ط) 2004.

22/ علي أحمد بكتير: فن المسرحية من خلال تحارى الشخصية، مكتبة مصر، القاهرة (د.ط)، (د.ت).

23/ علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، مطابع الوطن، الكويت، ط 2، 1999.

24/ علي عقلة عرسان: الظواهر المسرحية عند العرب، دراسة منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط)، 1981.

25/ عمر الدسوقي: المسرحية تاريخها، نشأتها، أصولها، دار الفكر العربي، بيروت، ط 5 (د. ت).

26/ فرحات بلبل: أصول الإلقاء، الإلقاء المسرحي، دار النشر، القاهرة، (د.ط)، 1966.

27/ فيروز أبادي: قاموس المحيط، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، (د.ط)، 2005.

28/ مجيد صالح بك: تاريخ المسرح عبر العصور، دار النشر، مصر، القاهرة، ط1 2002.

29/ محمد حامد شوكت: المسرحية في شعر شوقي، مطبعة المقتطف والمقطم، بيروت لبنان، (د.ط)، (د.ت).

30/ محمد الدالي: الأدب المسرحي المعاصر، دار النشر، مصر، القاهرة، ط 2، 2006.

31/ محمد مصايف: النقد الأدبي الحديث في المغرب العربي، الشركة الوطنية، الجزائر (د.ط)، 1979.

32/ محمد الطاهر الفضلاء: المسرح تاريخيا ونضاليا، المسرح الجزائري في عهدتي الاحتلال والاستقلال، وزارة الثقافة، الجزائر، ج 2، ط 1، 2009.

33/ محمد العكي: مختار في الأدب والنصوص ، دار النشر، الجزائر، (د.ط)، 2004.

34/ محمد يوسف نجم: المسرحية في الأدب العربي الحديث، دار النشر، بيروت، لبنان ط 2، 1967.

35/ مصطفى قاسي: بناء الشخصية في حكاية عبدو الجماجم، مقاربة في السرديات منشورات الأوراس، الجزائر، (د.ط)، (د.ت).

36/ ميليت فردي: جيرالد أيدس: فن المسرحية، تر: صدقي حطاب، مؤسسة بيروت نيويورك، (د.ط)، (د.ت).

37/ ندير حسين: المؤسسون للمسرح الوطني الجزائري، المكتبة الوطنية الجزائرية، (د.ط) 2007.

فهرس الموضو عات

1- مقدمة ..... أ – ج

الفصل الأول: الفن المسرحي نشأته وتطوره

أولا: تعريف الفن المسرحي 4

ثانيا: نشأة المسرح وتطوره 5

ثالثا: عوامل ظهور الفن المسرحي في الجزائر..... 9

رابعا: بداية المسرح الجزائري 10

خامسا: رواد المسرح الجزائري 12

سادسا: سمات المسرح الجزائري 14

سابعا: المشاكل التي واجهت المسرح الجزائري 16

الفصل الثاني: المسرحية عناصرها وأنواعها

أولا: تعريف المسرحية 19

ثانيا: عناصر المسرحية 20

ثالثا: أشكال المسرحية..... 23

رابعا: أنواع الملاهي..... 26

خامسا: أنواع المسرحيات 27

سادسا: الكتابة المسرحية في الجزائر..... 28

سابعا: الموضوعات التي عالجتها الكتابة المسرحية في الجزائر..... 30

الفصل الثالث: مسرحية الياقوت والخفاش دراسة فنية

أولا: التعريف بالكاتب (أحمد أبو الدشيشة) 35

ثانيا: إنتاجه الأدبي 36

ثالثا: خصائص المسرح عند أحمد أبو الدشيشة..... 37

رابعا: لمحة عامة حول مسرحية ياقوت والخفاش 37

خامسا: المسرحية دراسة فنية..... 39
سادسا: الصراع في المسرحية..... 46
سابعا: الطابع الرمزي في المسرحية..... 49
ثامنا: الأسلوب واللغة في مسرحية الياقوت والخفاش 51
تاسعا: المنظر في المسرحية 59
خاتمة
قائمة المصادر والمراجع