الجمهوريّة الجزائريّة الديمقراطيّة الشعبيّة
وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي
جامعة ابن خلدون- تيارت-
كلية الآداب واللّغات
قسم اللّغة والأدب العربي

فرع : دراسات أدبية تخصص: أدب حديث ومعاصر.

الشّخصية التّراثية في المسرح الجزائري الحديث -مسرحية الأجواد لعبد القادر علولة أنموذجا-

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في اللّغة والأدب العربي.

إعداد الطّالبتان: إشراف الأستاذ الدّكتور:

✓ إكرام بوجلطي. علي مداني

✓ مريم شنافة.

أعضاء لجنة المناقشة:

اسم ولقب الأستاذ	الدّرجة العلمية	الصّفة
معازيز بوبكر	أستاذ التّعليم العالي	رئيسا
علي مداني	أستاذ التّعليم العالي	مشرفا ومقررا
ليلى حاج علي	محاضر "ب"	عضوا مناقشا

السّنة الجامعية: 1444هـ- 1445هـ

2023م- 2024م.

الجمهوريّة الجزائريّة الديمقراطيّة الشعبيّة
وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي
جامعة ابن خلدون- تيارت-
كلية الآداب واللّغات
قسم اللّغة والأدب العربي

فرع : دراسات أدبية **تخصص:** أدب حديث ومعاصر.

الشّخصية التّراثية في المسرح الجزائري الحديث -مسرحية الأجواد لعبد القادر علولة أنموذجا-

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر في اللّغة والأدب العربي.

إعداد الطّالبتان:

- ✓ إكرام بوجلطي.
- ✓ مريم شنافة.

إشراف الأستاذ الدّكتور:

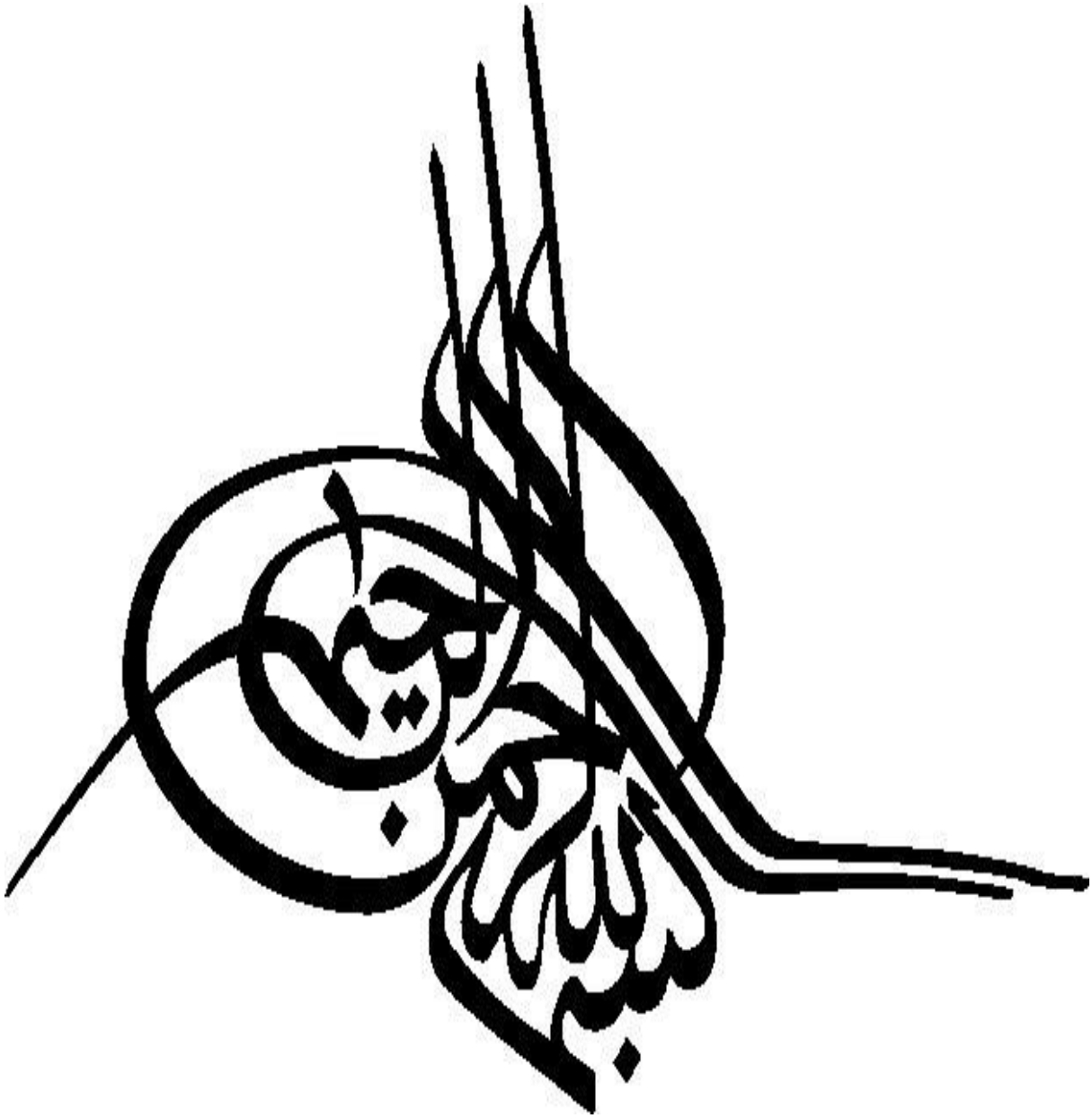
علي مداني

أعضاء لجنة المناقشة:

اسم ولقب الأستاذ	الدّرجة العلمية	الصّفة
معازيز بوبكر	أستاذ التّعليم العالي	رئيسا
علي مداني	أستاذ التّعليم العالي	مشرفا ومقررا
ليلى حاج علي	محاضر "ب"	عضوا مناقشا

السّنة الجامعية: 1444هـ- 1445هـ

2023م- 2024م.



﴿رَبِّ أَوْزِعْنِي أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ الَّتِي أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَى وَالِدَيَّ وَأَنْ أَعْمَلَ صَالِحًا تَرْضَاهُ وَأَدْخِلْنِي بِرَحْمَتِكَ فِي عِبَادِكَ الصَّالِحِينَ﴾ (النّمل 19)

شكر و عرفان

الشّكر لله رب العالمين الذي وفقنا لإتمام هذا العمل وخرج بعونه وتوفيقه نحمده ونشكره و اللهم صلّ وسلّم على سيدنا محمد الرسول الهادي إلى الصّراط المستقيم.

نتقدّم بجزيل الشّكر وفائق الإحترام والتقدير والامتنان إلى الأستاذ "مداني علي" لتفضله بالإشراف على هذه المذكرة وإخراجها بأبهى صورة، فجزاه الله عنا خير الجزاء وبارك الله في دينه و عمله وصحته وجله جوهرة تضيء درب الأجيال بالعلم .

كما نتقدم بالشّكر إلى السّادة المناقشين الذين رحبوا بهذا العمل.

و الشّكر موصول إلى جميع أساتذة اللّغة العربية وآدابها بجامعة ابن خلدون تيارت، على جهودهم التي قدّموها لجميع الطّلبة، ورحمة الله على من فارقونا واختارهم الله في جواره.

الأستاذ عوني و الأستاذ بوشيبة عبد السلام

وفي الأخير نقف وقفة تقدير واحترام إلى كل العمال بجامعتنا.

و إلى كل من كان لنا سندا بقول أو فعل لكم خالص شكرنا .

إهـــــــــــــــداء

بسم خالقي وميسر أموري وعصمت أمري

لك كل الحمد والامتنان

أهدي هذا النّجاح لنفسي أوّلا ثمّ إلى من سعى معي لإتمام هذه المسيرة، دمتم لي سندا لا عمر له...

من كلله الله بالهيبة والوقار... إلى من أحمل اسمه بكل فخر... إلى من حصد الأشواك عن دربي ليمهد لي طريق العلم بعد فضل الله ما أنا فيه يعود إلى "أبي"

الرّجل الذي سعى طوال حياته لكي نكون أفضل منه "أبي الغالي"

إلى ملاكي من ساندتني في صلاتها ودعائها

إلى من سهرت اللّيالي تنير دربي، إلى معنى الحب إلى أروع امرأة في الوجود "أمي الحبيبة"

إلى جسر المحبة والعطاء مصدر قوتي "أختي"

إلى من رزقت بهم سندا "إخوتي"

ولا أنسى رفقاء الرّوح الذين شاركوني خطوات هذا الطّريق

إلى من هونوا تعب الطّريق، إلى من شجعوني على المثابرة وإكمال المسيرة

إلى رفقاء السّنين ممتنة لكـــــــــم

إلى من كان لهم الفضل في تعليمي منذ بداية مسيرتي إلى النّهاية

لله الشّكر كلّه أن وفقني لهذه اللّحظة، فالحمد لله ربّ العالمين والصّلاة والسّلام على نبيه الكريم.

إكرام.

إهـــــــــــــــداء

بسم الله أبدأ كلامي الذي بفضله وصلت لمقامي هذا الحمد والشّكر على ما أثاني

أهدي ثمرة جهدي ونجاحي

إلى الذي قال فيهما عزّ وجل: ﴿وَقَضَىٰ رَبُّكَ أَلَّا تَعْبُدُوا إِلَّا إِيَّاهُ وَبِالْوَالِدَيْنِ إِحْسَانًا﴾

إلى الذي وهبني كل ما يملك حتى أحقق له آماله، إلى من كان يدفعني قدما نحو الأمام لنيل المبتغى، إلى الإنسان الذي امتلك الإنسانية بكل قوة

إلى من أحمل اسمه بكل افتخار، إلى الذي سهر على تعليمي، وحبب إلي العلم "أبي الغالي" رحمه الله

إلى القلب الحنون ومصدر الأمان، إلى من كانت الدّاعم الأوّل لتحقيق طموحي، إلى من كانت ملجئي ويدي اليمنى، إلى رفيقة في الرّخاء والأيام الصّعب، إلى من كانت دعواتها تحيطني "أمي الحبيبة"

إلى من تقاسموا معي حلو الحياة ومرها وكانوا رمزا للتّعاون والإخاء إخوتي. إلى رمز الإخلاص والصّداقة الحقيقية، من رافقتني في رحلة العلم صديقتي "إكرام"

و لا أنسى الرّفقاء والأصدقاء وكل من قدّم لي العون والمساعدة في إنجاز هذا العمل.

إلى الأسرة الجامعية، كل الأساتذة الأساتذة من الطّور الابتدائي إلى الجامعي.

إلى كل من علمني حرفا

إلى كل من كان لهم أثر في حياتي، وإلى كل من أحبهم قلبي ونسيهم قلمي.

والصّلاة والسّلام على سيدنا مُحَمَّد وعلى آله وصحبه أجمعين.

مريم.

مقدمة

الحمد الله العليم العلّام، الرّحيم الرحمن، أنزل القرآن، خلق الانسان علّمه البيان والصّلاة والسّلام على نبيه الهادي، أفصح من نطق بالضّاد، وعلى آله وصحبه ذوي الرّأي والسّداد، أمّا بعد:

يعدّ المسرح مرآة عاكسة لثقافات وحضارات الأمم على خشبة العرض، من خلال تجسيد مختلف جوانب الحياة الإنسانية من أفراح وأحزان، وتطلعات وآلام الحياة الإنسانية وآمالها.

ويحظى المسرح التّراثي في الجزائر بمكانة مرموقة وأهمية بالغة في المشهد المسرحي العربي، لما يتمتع به من أصالة وتميّز، لكونه نتاج تفاعل فريد بين الموروث الشّعبي العريق والإبداع الفني الحديث، إلّا أنّ هذا التّفاعل واجه جملة من التّحديات لعلّ أهمها خطر طمس الهوية الجزائرية، وصعوبة التّوفيق بين التّراث الثّقافي الجزائري الغني وبين التّقنيات المسرحية الحديثة، لكن سرعان ما أدرك المسرحيون الجزائريون هذه التّحديات وعزموا على بناء مسرح خاص بهم يعكس ثقافتهم وتطلعاتهم، فاتجهوا إلى توظيف عناصر التّراث من الشّخصيات التّراثية بكل أنواعها التّاريخية، الدّينية والشّعبية في مسرحياتهم.

ومع مرور الزّمن تطور الفن المسرحي في الجزائر وقد لبس ثوب التّجديد، من خلال التّحولات والتّغيرات التي شملت مختلف عناصر ومكونات المسرحية من زمان ومكان وشخصيات؛ هذه الأخيرة برزت كأحد أهم عناصر المسرح بل أصبحت جوهر النّص المسرحي.

ولذلك ألفينا المسرحيين يولون اهتماما خاصا بتطوير الشّخصيات المسرحية ورسم ملامحها بدّقة وعناية، فهم يدركون أنّ الشّخصية مفتاح نجاح النّص المسرحي، وأنّها هي من تلامس قلوب الجمهور وتخلد في ذاكرتهم.

ودراستنا لموضوع الشّخصية التّراثية في المسرح الجزائري الحديث (مسرحية الأجواد لعبد القادر علولة أنموذجا)، تهدف إلى التّركيز على الشّخصية المسرحية وفهم أبعادها ومكانتها في النّص المسرحي؛ وكيف وظّف المسرحيون هذا الشّكل في أعمالهم، الأمر الذي دفعنا إلى طرح جملة من التّساؤلات والاستفسارات، لعلّ أهمها يتمثل في الآتي:

– ماهي حقيقة الشّخصية التّراثية والشّخصية المسرحية؟ وما أنواعهما وما هي أبعاده الشّخصية المسرحية؟.

– وكيف تم البناء الفني للشّخصية للمسرحية في مسرحية الأجواد لعبد القادر علولة؟.

من هذه المنطلقات؛ والتّساؤلات، جاءت هذه المذكرة محاولة قراءة المسرحية الجزائرية انطلاقا من النّص المسرحي، والدّافع وراء اختيارنا لهذا الموضوع، هو رغبتنا الجامحة في استكشاف آفاق جديدة في

فن المسرح، وفهم الدّور الذي تؤديه الشّخصية المسرحية في بناء العمل الدّرامي، خاصة الشّخصية التّراثية في المسرح.

وإن كان موضوع الشّخصية قد تم تناوله في مختلف الأجناس السّردية من مقامة وقصّة ورواية بشكل كبير، فيما تقل دراسة الشّخصية وأبعادها في المسرحية، فإنّ اختيارنا لهذا الموضوع من باب التّغيير من جهة، واكتشاف ملامح الشّخصية المسرحية وتقديم دراسة يمكن الاستفادة منها من جهة أخرى.

وإذ نلج عوالم المسرحية الجزائرية ومسار رحلة نصوصها؛ تداخلت أمام ناظرينا مناهج البحث، فأيُّ المناهج أنسب لهذه الدّراسة؟ وأيُّها نختار؟ عندئذ وقع الرّأي واستقر أخيرا، عند الجمع بين منهجين، أوّلهما المنهج التّاريخي في بعض الجزئيات مع لآليتي التحليل و الوصف التي ساعدتنا لوصف شخصية و تحليلها داخل المسرحية و تبيين أبعادها، وثانيهما المنهج الاجتماعي نظرا لطبيعة المسرحية التي عبّرت عن الواقع الاجتماعي.

وقد اعترضت سبيل هذه الدّراسة بعض الصّعوبات، لعّل أهمها قلّة الدراسات والبحوث الأكاديمية المتخصصة التي تناولت الشّخصية المسرحية الجزائرية؛ والتّراثية بشكل خاص من خزانة المكتبة الجزائرية، ممّا اضطرنا إلى الاستعانة بالدّراسات والمراجع القريبة أو العامة، كما أننا دُفعنا إلى تغيير النّموذج التّطبيقي أكثر من مرة لغياب المصدر النّموذج تارة، وعدم ملاءمته للدّراسة الإجرائية تارة ثانية؛ وكذا قلّة المراجع المساعدة على التّحليل في مكتبة الجامعة.

وقد اعتمدنا في معالجة هذا البحث على مجموعة من المصادر والمراجع المتنوعة تراوحت بين الكتب والرّسائل الجامعية التي أمدتنا بالكثير من المعلومات والتّقنيات اللّازمة لخوض غمار هذا البحث نذكر منها: كتاب المسرح الجزائري بشأنه وتطوره لأحد بيوض، وكتاب من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللّثام) لعبد القادر علولة.

أمّا فيما يخص الدّراسات السّابقة نذكر رسالة ماجستير لفاطمة شكشاك بعنوان: التّراث الأسطوري في المسرح الجزائري المعاصر (مسرحية كل واحد وحكمو)، ومسرح أحمد رضا حوحو لأحمد منور.

ومن خلال هذه المعطيات بنيت خطة الدّراسة؛ مقسمة على ثلاثة فصول مشفوعة بخاتمة.

أخذ الفصل الأوّل من المذكرة عنوان المسرح الجزائري: الجذور، الأعلام والموضوعات، تناولنا في بدايته التّعريف بفن المسرح؛ ثمّ قدّمنا لمحة عامة عن نشأته في الجزائر مع ذكر أقطاب أو أعلام المسرح الجزائري، وبعده أهم الموضوعات والقضايا التي تناولتها المسرحيات الجزائرية.

وجاء للفصل الثّاني معنونا بـ: الشّخصية التّراثية في المسرح؛ إذ تطرقنا فيه إلى التّعريف بـ: "مصطلح التّراث والشّخصية المسرحية" وأهم أنواعها، كما عرفنا الشّخصية التّراثية وأهم أنواعها وعلاقتها بالتّراث.

أمّا الفصل الثّالث فحمل عنوان: البناء الفني للشّخصيات في مسرحية الأجواد لعبد القادر علولة، تطرقنا فيه إلى أبعاد الشّخصية المسرحية (المادية والاجتماعية والنّفسية).

لتنتهي دراستنا بخاتمة جاءت على شكل فقرات احتوت مجموع النّتائج المتوصل إليها والآفاق التي تتغياها الدّراسة، وتؤسس لأسئلة وإشكالات تحتاج إلى إجابة عنها دراسات جديدة -لاحقة- تنتظر أن ترى النّور مستقبلا.

وفي الأخير نحمد الله الذي بنعمته تتم الصّالحات ونشكره عزّ وجل على توفيقه لنا، كما نتقدم بشكرنا وعرفاننا لأستاذنا المشرف **"علي مداني"** الذي كان السّند القويم والرّكيزة الأساسية لهذا العمل بفضل توجيهاته ونصائحه الدّائمة.

ورجاؤنا أن نكون بهذا الجهد قد وفقنا إلى ما نصبو إليه؛ فإن أصبنا فمن فضل الله علينا وإن أخطأنا فمن أنفسنا، وما توفيقنا إلّا بالله.

تم بحمد الله تعالى.

الطّالبتان:

- إكرام بوجلطي.

- مريم شنافة.

تيارت في: 17 من ذي القعدة 1445هـ.

الموافق لـ: 6 جوان 2024م.

الفصل الأوّل:

المسرح الجزائري

تمهيد:

يعدّ المسرح من أبرز الفنون الأدبية في تاريخ البشرية، لأنّه يرتبط ارتباطا وثيقا بالمجتمع، فهو يعالج مختلف المشاكل والقضايا الإنسانية، ويحاول إيجاد حلول لها من خلال العروض المسرحية التي تعرض المشكلة وتقدم لها الحل.

1- مفهوم المسرح:

أ- الدّلالة اللّغوية:

وردت لفظة "سرح" في القرآن الكريم في العديد من المواضع، أوّلهما يدل على النّعم التي أنعم الله بها على الإنسان، يقول عزّ وجل: قال تعالى: ﴿وَلَكُم فِيهَا جَمَالٌ حِينَ تُرِيحُونَ وَحِينَ تَسرَحُونَ﴾[1]، أي «وقت راحتها وسكونها، ووقت حركتها وسردها»[2]، والثاّني في معرض الحديث عن الطّلاق يقول جل وعلا: ﴿فَتَعَالَينَ أُمَتِّعكُنَّ وَأُسَرِّحكُنَّ سَرَاحًا جَمِيلًا﴾[3]، أي «أفارقكن من دون مغاصبة ولا مشائمة، بل سعة صدر وانشراح بال»[4].

ووردت أيضا في قوله تعالى: ﴿الطَّلَاقُ مَرَّتَانِ فَإِمْسَاكٌ بِمَعْرُوفٍ أَوْ تَسْرِيحٌ بِإِحْسَانٍ﴾[5]، أي أن «يطلقها ويعف عنها دون فضيحة أو كشف الأسرار»[6].

فتوظيف اللّفظة في هذه المواضع قد اقترن بالمعاني الإيجابية كالرّاحة والحرية، والإطلاق من كل قيد، والعرض التّمثيلي يجسد هذه المعاني من خلال مزجه بين المتعة والفائدة والقدرة على إحداث التّغيير.

---

[1]- سورة النّحل، الآية: 06.

[2]- عبد الرحمان بن ناصر السّعدي، تيسير الكريم الرحمان في تفسير كلام المنان، مكتبة الرّشيد، دار بن حزم، الجزائر، ط1، 2003م، ص: 411.

[3]- سورة الأحزاب، الآية: 28.

[4]- عبد الرحمان بن ناصر السّعدي، تيسير الكريم الرحمان في تفسير كلام المنان، ص: 632.

[5]- سورة البقرة، الآية: 229.

[6]- مُحَمَّد راتب النابلسي، مختصر تفسير النابلسي (تدبر آيات الله في النّفس والكون والحياة)، مؤسسة الفرسان للنّشر والتّوزيع، الأردن، عمان، ط1، 2019م، ص: 36.

وإذا رجعنا إلى المعاجم اللّغوية نجد لفظة "مسرح" تدل على المكان، فقد وردت في (**لسان العرب**): «المسرح بفتح الميم: مرعى السّرح، وجمعه المسارح... وهو الموضع الذي تسرح إليه الماشية بالغداة للرّعي»[1]، وفي تكملة (**معجم العروس**) نجد: «المسارح: المواضع التي تسرح إليها الإبل»[2]، أي أنّ المسرح يحمل دلالة مادية تكمن في المكان أو الموضع الذي ترعى فيه الماشية.

والمسرح في (**معجم الرّائد**) هو: «مكان مرتفع من خشب، في -صالة أو في ساحة- تمثل عليه الرّوايات»[3]، كما تمثل فيه المسرحيات وتعرض على الجمهور.

ومما سبق نستنتج أنّ الدّلالة اللّغوية العامة لكلمة مسرح تدل على وقع حدث ما، أو المكان الذي تمثل فيه الأحداث، كما تدل اللّفظة على الموضع الهادئ الذي يتيح للشّخص الشّعور بالرّاحة والحرية.

ب- الدّلالة الاصطلاحية:

يعدّ المسرح من المفاهيم المعقدة والغنية بالمعاني، ممّا أدى إلى اختلاف الباحثين حول تعريفه بشكل دقيق وشامل ومتفق عليه، وكما سنحاول تقديم مفهوم له بصورة واضحة.

المسرح مشتق من الفعل "سرح" فالممثلون يسرحون فوق خشه المسرح، وتنحدر كلمة مسرح (**théâtre**) من الأصل اليوناني يماثل أصلها العربي في أنّها تعني مكان الرّؤية، حيث يسرح البصر، والمسرح هو عرض في حوار أو تمثيل صامت لفعل يستتبع صراعا بين الشخصيات[4]، وهذا الصّراع هو الذي يحرك الأحداث ويثير اهتمام الجمهور.

---

[1]- مُحَمَّد بن مكرم بن علي أبو الفضل جمال الدّين بن منظور الأنصاري، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط1، دت، مج: 11، ص: 123.

[2]- وهيب دياب، تكملة تاج العروس، مطبعة الصّباح، دمشق، ط1، 1996م، ص: 157.

[3]- جبران مسعود، الرّائد "معجم لغوي عصري"، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط7، 1992م، ص: 738.

[4]- ينظر: إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، التّعاضدية العالمية للطّباعة والنّشر، تونس، دط، 1986م، ص: 322.

ولا يخفى علينا أنّ الفن المسرحي نشأ في ظل المعابد، إذ كان يعدّ لونا من ألوان العبادات التي يقومون بها، ثمّ تطور حين انفصل عن المعبد إلى الحياة فصار فنا مستقلا عن الدّين يقصد لذاته من أجل المتعة الفنية[1]، وإمتاع الجمهور والتّنفيس عنه.

يقدّم "**مجدي وهبة**" تعريفين مختصرين للمسرح، يقول في الأوّل: «هو البناء الّذي يحتوي على الممثل أو خشبة المسرح، وقاعة النظارة، وقاعات أخرى للإدارة أو استعداد الممثلين لأدوارهم، وقد يُراد الممثل وقاعة المشاهدين فقط كما هي الحال في مسرح الهواء الطّلق، كما يقصد به الممثل أو فرقة التّمثيل فقط كما هي الحال في مصر»[2]، وفي هذا التّعريف نجد أنّ المسرح غني بالمعاني وله دلالات متعددة، فنجده يدل على الأداء كما يدل على العرض المسرحي أو على أنواع المسرح، كما يدل أحيانا على الممثلين المسرحيين.

ويقول في التّعريف الثّاني: «المسرح هو الإنتاج المسرحي لمؤلف معين أو عدّ مؤلفين في عصر معين. فيقال: مسرح توفيق الحكيم بمصر، أو المسرح الكلاسيكي بفرنسا في القرن السّابع عشر»[3]، أي أنّ المسرح مصطلح شامل يشير إلى مجموعة من الأعمال المسرحية.

وعليه يمكن أن نقول إنّ المسرح نبت يوناني، وهو فن فريد تجمع فيه جميع الفنون، وتتشارك فيه جميع الشّعوب، فهو يعدّ عملا مشتركا بين المبدعين باختلاف تجاربهم، كما يعدّ المكان الّذي تقدم فيه العروض التي تثير الرّوح والعقل معا.

---

[1]- ينظر: علي أحمد باكثير، فن المسرحية من خلال تجاربي الشّخصية، مكتبة مصر، القاهرة، دط، دت، ص: 22.

[2]- مجدي وهبة، معجم المصطلحات العربية في اللّغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984م، باب الميم، ص: 356.

[3]- م ن، ص ن.

2- نشأة المسرح الجزائري:

أ- الإرهاصات الأولى للمسرح*:

لم تدرك الجزائر المعنى الحقيقي لأهمية التّمثيل، وقد أشار إلى ذلك "**أحمد توفيق المدني**" في قوله: «لعلّ قطر الجزائر -بعد جزيرة العرب- هو القطر الإسلامي الوحيد الذي لم يدرك بعد أهمية التّمثيل ولم ينشأ فيه المسرح العربي، ولم يشعر شعبه حتّى الساعة بوجود ذلك النّقص العظيم فيه»[1]، كما لم تعرف الجزائر المسرح بغرار باقي البلدان العربية بمفهومه الحديث، أي «باعتباره نوعا أنيا وفنا له أصوله وقواعده المتعارف عليها، ظهر في الأدب العريب حديثا، وذلك بعد اتصال العالم العربي بالحضارة الغربية»[2]، والأخذ من ثقافتها وفنونها الأدبية.

لكن هذا التّأخر في ظهور المسرح لا ينفي وجود أشكال فنية بدائية كمسرحية (**خيال الظّل**)، ولعبة (**القراقوز**) -أو العين السّوداء باللّغة التّركية- التي ظهرت أثناء الحكم العثماني للجزائر، ثمّ نقلت إلى شمال إفريقيا وعرفت تغييرا كبيرا وازديادا في الإقبال الجماهيري على مشاهدتها، وانتشرت هذه اللّعبة في جميع أنحاء البلاد خلال الاستعمار الفرنسي للجزائر "واستطاع هذا التعبير الفني في الجزائر أن يستفز المحتل الفرنسي مما دفع السلطات الفرنسية إلى منع لعبة قراقوز في (1843م)"[3] لكونها تحرض الشّعب على الثّورة وتقدم المستعمر في صورة ساخرة، غير أنّ هذا القرار لم يقض تماما على هذا التّعبير الفني، فاستمرت في سريته، وبقيت تقدم تلك العروض، حيث يذكر الرّحالة الألماني "**هاينريش فون مالتسان**" (**Heinrich Von Maltzan**) أنّه شاهد هذا المسرح في قسنطينة

---

* كان السائد في السياق التاريخي للمسرح العرب أن أول عمل كان عرض مارون النقاش المعنون بالبخيل عام (1847) و الذي اقتبس من مسرحية البخيل لموليير و أن ريادته في الثقافة العربية الحديثة ريادة مطلقة غير أن التحري أثبت أن الجزائر مثلما كانت سباقة في الرواية من خلال إنتاج أول نص روائي (الحمار الذهبي)، أنتجت أول نص مسرحي عربي مطبوع من تأليف الكاتب المسرحي الجزائري أبراهام دنينيوس (1798 – 1872) معنون بـ : نزاهة المشتاق و غصة العشاق في مدينة ترياق في العراق و يعود إلى سنة 1847.

[1]- أحمد توفيق المدني، كتاب الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1984م، ص: 366.

[2]- ميراث العيد، الأصول التّاريخية لنشأة المسرح الجزائري (دراسة في الأشكال التّراثية)، إنسانيات، 2000م، ع: 12، ص: 9.

[3] - مُحَمَّد مصطفى كمال، موسوعة المسرح العربي، مؤسسة المسرح العربي، دار المنهل اللّبناني، بيروت، ط1، 2013م، ص: 318.

عام (1862م)، وأنّ "**دوشين**" (**Douchen**) هو الآخر شاهد قبل هذا التّاريخ مسرح القراقوز وذلك عام (1847م)[1]، كما كانت هناك مظاهر احتفالية قريبة من القراقوز، وهي تمثيليات مضحكة تقدم في الهواء بمناسبة الأعياد الدّينية، كالمولد النبّوي، عاشوراء وموسم الحج[2]، وهذه المظاهر تعدّ جزءا من التّراث الثّقافي للعديد من الدّول العربية.

كما أنّ التّراث الجزائري كان يعج بهذه الأشكال فهو لم يخل من الفنون القصصية والتّمثيلة الشّعبية التي أفرزتها ظروف تاريخية معينه كالرّواية الشّعبية، والحلقة، والمداح، وهذا الموروث الشّعبي على بساطته كان يمثل جزءا مهما من مكونات الشّعب الثّقافية والفكرية[3]، كما ساهم في تكوين هوية الشّعب الجزائري.

يعدّ "الأمير خالد"[*] (1875- 1936م) رمزا ثقافيا بارزا نحت اسمه بأحرف من ذهب في تاريخ المسرح الجزائري، فبحكم تكوينه الإسلامي واطلاعه الواسع على الثّقافة الفرنسية، أدرك أهمية فن المسرح في توعية الأمة، وعند ذهابه إلى باريس التقى بالممثل المصري "**جورج أبيض**" سنة (1910م)، وطلب منه أن يبعث له بعض المسرحيات لتمثيلها في الجزائر، وعند عودة "جورج الأبيض" غلى القاهرة أرسل للأمير خالد عدة خصوص مسرحية وكان ذلك سنة (1911م)، ومن أهم المسرحيات:«"مسرحية (**ماكبث**) لـ "**شكسبير**" والتي عربها الممثل المصري "محمد عفت"، ومسرحية (**المروءة والوفاء**) لـ "**خليل اليازجي**"، و(**شهيد بيروت**) للشّاعر "**حافظ إبراهيم** ».[4]

---

[1]- ينظر: أحمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته وتطوره، غرناطة للنّشر والتّوزيع، الجزائر، دط، دت، ص: 22.

[2]- ينظر: منور أحمد، مسرح أحمد رضا حوحو (دراسة أدبية تحليلية مقارنة)، مخطوط رسالة ماجستير، جامعة الجزائر، 1989م، ص: 12.

[3]- ينظر: مباركة مسعودي، المسرح الجزائري التّأسيس والرّيادة، مجلة البدر، جامعة عنابة، الجزائر، 2017م، ع: 12، ص: 683.

[*]- الأمير خالد: حفيد الأمير عبد القادر الجزائري، مثقف عسكري وسياسي جزائري، ثائر ضد الاستعمار الفرنسي، أصدر جريدة الأقدام سنة 1920م، كما حث على إنشاء الفرق المسرحية، وأسس منظمة سياسية اسمها الأخوة الجزائرية وأسس حزب نجم شمال إفريقيا.

[4]- أحسن ثليلاني، دراسات تطبيقية في جذور التراثية و تطور المجتمع، دار التنوير، الجزائر، ط 1، 2013، ص: 26.

كما قام الأمير خالد بتأسيس ثلاث جمعيات فنية في السّنة نفسها أي (1911م) حيث قامت هذه الجمعيات بتقديم عروض مسرحية من بينها مسرحية (**مقتل حسين**)، التي قدمتها فرقة المدية وأشرف عليها بنفسه، كما قدمت جمعية الوحدة الجزائرية مسرحيتين هما:« (**في سبيل التّاج**) و(**غفران الأمي**)[1] » ، ومن خلال هذه المسرحيات أدرك الأمير دور المسرح في تثقيف وتوعيه الشّعوب.

كما تطور المسرح بفضل زيارات الفرق العربية للجزائر التي ساهمت بدورها في وتنشيط المسرح في الجزائر،« ومن أوائل الفرق الزّائرة المعروفة "**فرقة الجوق التّونسي**" التي زارت الجزائر سنة (1913م)، ومثلت عدة مسرحيات»[2]، شاهدها بعض المتفرجين الجزائريين.

ب- النّشأة الفعلية للمسرح الجزائري:

تمثل سنة (م1921)البداية الفعلية لنشأة المسرح الجزائري، وهذا التّاريخ أجمع عليه معظم الباحثين والمؤرخين، وقد تزامنت هذه البداية مع زيارة فرقة "جورج أبيض" للجزائر ضمن جولة قامت بها في ذلك العام في الشّمال الإفريقي، حيث قامت هذه الفرقة بتقديم «مسرحيتين من التّاريخ العربي كتبتا باللّغة الفصحى، هما: (**صلاح الدّين الأيوبي**)، و(**ثارات العرب**) لـ "**جورج حداد**"»[3]، غير أنّ هذه العروض لم تلق النّجاح المرجو لأسباب لعل أهمها:[4]

- ضعف مستوى اللّغة العربية لدى الجزائريين، وصعوبة فهمها وانتشار الأمية بين صفوفهم.

- عزوف النّخبة المثقفة بالفرنسية عن متابعة عروض جورج أبيض، وتفضيل العروض المسرحية الفرنسية عليها.

- عدم تعود المجتمع الجزائري على ارتياد دور المسرح ومشاهدة المسرحيات وانشغالهم بهمومهم ومشاكلهم المختلفة.

---

[1]- أحسن ثليلاني، المسرح الجزائري دراسات تطبيقية في الجذور التّراثية وتطور المجتمع، ص : 27.

[2]- أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثّقافي، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 1998م، ج: 8، ص: 138.

[3]- علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، عالم المعرفة، الكويت، ط2، 1999م، ص: 459.

[4]- ينظر: أحمد بن داود، نشأة وتأسيس المسرح الجزائري، مجلة الهامش، جامعة تلمسان، الجزائر، 2015م، ع: 2، ص: 272.

– بعد قاعات العرض عن مركز المدينة الأوروبية، وكذلك عن أحياء سكن الجزائريين.

وهناك أسباب أخرى ذكرها "**منور أحمد**" لعل أهمها:[1]

– حاجة الممثلين الهواة إلى أساتذة في فن التّمثيل يقومون بتوجيههم.

الموضوعات التي كانت تقدم كانت كلّها جسادة، ويغلب عليها طابع (الميلودرام) المثقل بالوعظ والإرشاد، ومن ثم يقل فيها العنصر التّرفيهي.

وبالرّغم من أنّ هذه العروض لم تحقق جماهيرية واسعة إلّا أنّها ساهمت في تطوير المسرح.

وبعد هذا الفشل ظهرت عدّة عروض ومسرحيات، ففي سنة (1921م) بادر مجموعة من المثقفين والطّلبة الجزائريين إلى تقديم عدّة مسرحيات كان معظمها باللّغة العربية الفصحى، ومن أشهر هذه المسرحيات مسرحية (**الشّفا بعد العنا**) التي كان موضوعها يدور حول الخمر، مثّلها قدماء تلاميذ الثّانوية (اللّيسية) الفرنسية بالجزائر، وكانت تسمى المهذبة، مثلث بدورها مسرحيتين: الأولى (**حديقة الغرام**) وهي مسرحية من نوع تراجيدي اشتملت على أربع فصول مثلث على مسرح الأوبرا بالعاصمة سنة (1923م)، وبعد هذا العام مثلث المسرحية الثّانية مسرحية (**بديع**) التي كان موضوعها يدور حول الخمر ومثلت في المسرح الجديد سنة (1924م)[2]، والمواضيع الرّئيسة لهذه المسرحيات كلّها دارت حول مواضيع اجتماعية كالخمر والحب.

وبعد هذا التّاريخ ألّف كل من "**علالو**" و"**دحمون**" مسرحية (**جحا**) «ومثلت بالدّارجة على المسرح الجديد في (12 أفريل 1926م)» [3]، وقد مثلت هذه المسرحية عدّة مرات لنجاحها، وهذا الأمر «شجع المؤلف على كتابة مسرحية أخرى بعنوان (**زواج بوعقلين**) وقدّمها في نفس السّنة

[1]– ينظر: أحمد منور، مسرح أحمد رضا حوحو (دراسة أدبية تحليلية مقارنة)، ص: 18، 19.

[2]– ينظر: أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثّقافي، ج: 8، ص: 135.

[3]– م ن، ص: 137.

ولقيت نجاحا لا يقل على نجاح مسرحية جحا»[1]، وهذا النّجاح دليل على موهبة الكاتب وقدرته على كتابة مسرحيات ناجحة تلامس الواقع وتعالج قضاياه المهمة.

وفي الثّلاثنيات من القرن الماضي، شهد المسرح الجزائري عصرا ذهبيا على «يد الفنان "**رشيد القسنطيني**" (1887- 1944م)، الذي كان أوّل من أدخل فكرة الأداء المرتجل إلى المسرح الجزائري»[2] حيث قام بتأليف (**اللّونجا الأندلسية**) التي مثلت على مسرح الأوبرا بالعاصمة في (28 فبراير 1928م) وكان موضوعهما تاريخي[3]، كما ساهم "رشيد القسنطيني" في تطوير المسرح بشكل كبير، حيث أدخل عليه العديد من الأدوات الفنية والأفكار الجديدة على عملية الإخراج والعرض المسرحي.

ج- المسرح أثناء الثّورة:

أدى المسرح دورا بارزا في الثّورة الجزائرية الكبرى من الاستعمار الفرنسي، حيث مثل سلاحا ثقافيا فعّالا في معركة التّحرير، فقد كان منصة للتّعبير عن المشاعر الوطنية ونشر الوعي بين الجماهير، واستخدم كوسيلة لتحريض الشّباب على المشاركة في النّضال الوطني.

فقد سعى الاستعمار الفرنسي جاهدا للقضاء على الهوية الوطنية مستخدما مختلف الوسائل والأساليب، حيث لم يكتف بالمقاومة العسكرية بل تجاوزها إلى المقاومة الثّقافية، ومن أهم هذه الوسائل وسيلة المسرح، حيث قام بتشييده في عدّة مدن جزائرية واتخذه كوسيلة لنشر الدّعاية السّياسية وتحقيق أهداف الاستعمار وتحفيز الذّات الجزائرية ،ومن بين العروض التي قدمها المسرح الفرنسي نجد « (**قصة حرب مدينة الجزائر**) و التي عرضت احتفالا من مرور قرن على احتلال الجزائر كما نجد مسرحية: (**عبد القادر في باريس**) (1840) و(**أسير عبد القادر**) (**سنة 1840**) وهما مسرحيتان عرضتا في أوج المقاومة التي كان يقودها الأمير عبد القادر للسّخرية منه وتقزيمه، ومن

[1]- أحمد منور، مسرح أحمد رضا حوحو (دراسة أدبية تحليلية مقارنة)، ص: 21.

[2]- علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، ص: 461.

[3]- ينظر: أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثّقافي، ج: 8، ص: 138.

العروض الكوميدية نذكر: (داي الجزائر عند السيد بولينياك) (سنة 1830) »[1] وهذه المسرحية هدفها السّخرية من الدّاي حسين، وكما أنّ لكل فعل ردة فعل نجد الجزائريين أيضا ألّفوا نصوصا مسرحية لمنافسة الاستعمار، إلّا أنّ المستعمر الفرنسي أحس بخطر المسرح وبدأ يتتبع أثره «فمنذ أن عرضت مسرحيتا **فاقوا** و**علي النّيف**، بدأت الإدارة الاستعمارية تحس بخطر المسرح الجزائري على وجودها، خاصة وأنّه أصبح له جمهور عريض على مستوى التّاب الوطني، لهذا بدأت مراقبة النّصوص تزداد صرامة في بداية هذه الفترة»،[2] وبالرّغم من كل الحصار والمتابعة للمسرح إلّا أنّه استمر في تقديم عروضه، ففي «(1937) و(1939) مثلث على الأقل خمس عشرة مسرحية بين مدرسية وغيرها، وكانت تعالج في معظمها موضوعات دينية وتاريخية واجتماعية»[3]، ومن بين هذه المسرحيات نجد «مسرحية بلال (1939) للشّاعر "**مُحَمَّد عبد آل خليفة**"، و(**النّاشئة المهاجرة**) (1947م) لـ "**مُحَمَّد صالح رمضان**"، و(**الخنساء**) للكاتب نفسه، و(**حنبعل**) لـ "**توفيق المدني**"، و(**المولد**) لـ "**عبد الرحمان الجيلاني**"»[4]، كما نجد فرقا مسرحية أيضا ذكرها "**سعد الله أبو القاسم**" كجمعية (**الوتر الجزائري**)، التي تعدّ جمعية فنية لتمثيل الرّوايات وجمعية (**المزهر البوني**) التي مثلث مسرحيتا (**التّوبة**) و(**الكِيفْ**) وكلتا المسرحيتين تناولتا مواضيع اجتماعية[5].

فقد اتسمت هذه النّشاطات المسرحية والفرق بتصويرها للمقاومة الوطنية، وفي هذا الصّدد يخلص "**سعد الله أبو القاسم**" إلى أنّه «مع الحرب التّحريرية (1954) كان المسرح الجزائري قد بنى لنفسه تقاليد وأصبح له أمجاد وتراث، وعرف طريقه إلى قلب الشّعب»[6]، ليثير فيه قيم المقاومة والدّفاع عن الوطن.

---

[1] – أحسن ثليلاني، المسرح الجزائري والثّورة التّحريرية (دراسة تطبيقية في صور إسهام المسرح الجزائري في ثورة أوّل نوفمبر 1954)، دار السّاحل، الجزائر، دط، 2013م، ص: 80.

[2] – أحمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته وتطوره، ص: 85.

[3] – أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثّقافي، ج: 5، ص: 427.

[4] – أحسن ثليلاني، المسرح الجزائري والثّورة التّحريرية (دراسة تطبيقية في صور إسهام المسرح الجزائري في ثورة أوّل نوفمبر 1954)، ص: 85.

[5] – ينظر: أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثّقافي، ج: 5، ص: 428.

[6] – أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثّقافي، ج: 8، ص: 449.

د- المسرح بعد الاستقلال:

انبثق مع نيل الجزائر استقلالها عام (1962م) فجر جديد على المسرح حاملا معه نسائم التّغيير والإبداع، فمن ناحية الإنتاج شهد المسرح الوطني عملية تأميم وكان ذلك بمقتضى المرسوم رقم: 12- 13 المؤرخ في 1963/01/08م، الّذي جاء فيه: أنّ للنّهضة بالمسرح أهمية بالغة للشّعب الجزائري وهذا ما استوجب وضع المسرح في خدمته، كما لا يمكن أن يكون المسرح بين يدي المؤسسات الخاصة، ونص أيضا على تأسيس فرقه وطنية للمسرح أطلق عليها (**فرقة المسرح الوطني الجزائري**)، وإنشاء (**مركز وطني للمسرح**) تكون مهامه تطوير المسرح[1]، وهذه التّأميمات قدّمت المجال أمام المواهب الشّابة وأطلقت العنان لإبداعاتهم، أمّا على صعيد الكتابة فقد برزت أسماء لامعة أبدعت في الكتابة المسرحية كـ "**عبد القادر علولة**" و"**محي الدّين بشطارزي**"...، أمّا من ناحية الإخراج فقد ظهرت أساليب جديدة مستوحاة من المسرح العالمي أضافت تنوعا وثراءً للفن المسرحي الجزائري.

وحاول المسرح الجزائري في هذه الفترة «رصد الواقع الاجتماعي وأن يفرض نفسه على السّاحة الثّقافية»[2]، كما ساهم في تكوين وعيا ثقافي وطني لدي الجزائريين.

ولمسيرة المسرح بعد الاستقلال محطات بارزة يمكن تلخيصها على النّحو الآتي:

1- الفترة الأولى (1963- 1966):

شهد المسرح الجزائري طفرة في الإنتاج، أظهرت مدى حيوية هذه المرحلة وإبداعها، ففي عام (1963- 1964) تم عرض 10 مسرحيات، بينما تضاعف هذا العدد خلال فترة قصيرة ليصل إلى 20 مسرحية في موسم واحد، كما سُجل 119 عرضا مسرحيا بين شهري أفريل وديسمبر، 08 عروض قدمت في الجزائر العاصمة وتابعها 39103 مشاهدا[3].

[1]- ينظر: أحمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته وتطوره، ص: 177.

[2]- مُحَمَّد مصطفى كمال، موسوعة المسرح العربي، ص: 328.

[3]- ينظر: أحمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته وتطوره، ص: 178.

والسّبب في هذه الطّفرة يرجع إلى مساهمات رواد المسرح الجزائري، كـ "**عبد الحليم رايس**"، "**مصطفى كاتب**"، و"**ولد عبد الرّحمان الحي**"، "**عبد القادر السّافري**"، و"**رويشد**" وغيرهم، كما تنوعت العروض بتنوع المواضيع والمشكلات التي طرحتها، وكانت أغلب العروض تعبر عن واقع المجتمع الجزائري بعد الاستقلال، ومن أهم هذه العروض المسرحية: مسرحية (**أبناء القصبة**) لـ "**عبد الحليم رايس**" و(**حسان طيرو**) لـ "**رويشد**"، و(**غرفتين ومطبخ**) لـ "**عبد القادر السافري**"، و(**إفريقيا قبل واحد**) و(**قراب الصّالحين**) لـ "**عبد الرّحمان كاكي**" التي عرض سنة (1966م)، وقد شهد هذا الموسم أيضا عرض 07 مسرحيات منهما: (**ديوان القراقوز**) لـ "**عبد الرحمان كاكي**"، (**السّلطان الحائر**) لـ "**توفيق الحكيم**" التي أخرجها علولة، و(**ما ينفع غير الصّح**) لـ "**بشطارزي**"[1].

وهذه النّقاط أكدت على أنّ المسرح الجزائري في هذه المرحلة كان حيا ونابضا بالإبداع، وأكدت على أنّه مثل علامة فارقة في تاريخه.

2- الفترة الثّانية (1967-1972):

تميزت هذه المرحلة بالفتور مقارنة بسابقتها حيث شهدت تقديم 18 مسرحية بين مسرحيات جزائرية ومقتبسة من كبار المسرحيين، كما برزت فيها أسماء قديمة وأخرى جديدة منها: "**أحمد عياد**" (رويشد)، "**مصطفى كاتب**"، "**كاتب ياسين**"، "**علال المحب**"، "**عبد القادر علولة**"، وقدمت في هذه المرحلة عروض مسرحية فقدم رويشد مسرحة (**البوابون**) عام (1968م)، وقدّم علولة مسرحية (**حمق سليم**) التي اقتبسها من قوقول الرّوسي وكانت تحكي حياة عامل بسيط تسحقه آلة البيوقراطية وتقضي على أحلامه[2]، وإضافة إلى هذه المسرحيات قدمت مسرحية (**الطباشير القوقازية**) التي عرضها المسرح الوطني سنة (1969- 1970م)[3].

---

[1]- ينظر: أحمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته وتطوره، ص: 178، 181.

[2]- ينظر: م ن، ص: 182، 183.

[3]- ينظر: م ن، ص: 184.

وفي الجدول التّالي سنذكر أهم عناوين المسرحيات التي قدمها المسرح خلال الفترتين الأولى والثّانية (1963- 1972م):[1]

عنوان المسرحية	مؤلفها	مقتبسها	مخرجها	عرضها
الحياة حلم	كاليدون	مصطفى قزدرلب	مصطفى الكاتب	1963
إفريقيا قبل سنة واحدة	ولد عبد الرحمان كاكي		ولد عبد الرحمان كاكي	1963
ممثل رغم أنفه	عبد القادر السافري		الحاج عمر	1964
العهد	عبد الحليم رايس		عبد الحليم رايس	1965
المرأة المتمردة	وليام شكسبير	مصطفى الكاتب	علال المحب	1965
السّلطان الحائر	توفيق الحكيم	مُحَمَّد الصغير	عبد القادر علولة	1966
الغولة	أحمد عياد (رويشد)		عبد القادر علولة	1966
الخالدون	عبد الحليم رايس	مصطفى الكاتب	مصطفى الكاتب	1967
الرّبح	مولود معمري		ج. بوقلان	1967
الجثة المطوقة	كاتب ياسين		مصطفى الكاتب	1968
الشّيوخ	ولد عبد الرحمان كاكي		ولد عبد الرحمان كاكي	1968
إبليس الأعور	ناظم حكمت	مُحَمَّد بن قطاف	علال المحب	1969
يا الأخ راك متسلل	نسكولاي غوغول	عبد الله ورياشي	عبد الله ورياشي	1969
الرّجل ذو النّعل المطاطي	كاتب ياسين	عبد الله ورياشي	مصطفى الكاتب	1970
باب مفتوح	محمود دياب	مُحَمَّد بن قطاف	مُحَمَّد سليم رياض	1971

الشّكل:01– 01: جدول يوضح أهم المسرحيات التي قدمها المسرح خلال الفترتين الأولى والثّانية (1963– 1972م)

[1]– ينظر: م ن، ص: 187.

3- الفترة الثّالثة (1973- 1982):

وتسمى بمرحلة الرّكود الجمود، حيث بدأت بوادره تلوح في أفق المسرح الجزائري ابتداء من عام (1970م)، وظهرت في هذا التّاريخ أمر 38- 70 الّذي نص على إعادة تنظيم المسرح باعتباره مؤسسة ذات طابع صناعي وتجاري، الشّيء الّذي لم يساعد المسرح الجزائري الذي كان يعمل باعتباره مؤسسة ثقافية عمومية وطنية، وتسبب بالتّالي في رفع ديونه إلى مليار سنتم حتى عام (1972م)[1]، وبعد هذا ظهر أيضا أمر 70- 39 تضمن القانون الأساسي للمسرح الجهوي حيث بينت المادة الأولى من فصله طريقه إنشاء المسارح الجهوية وإلغائها، وأشارت المادة الثّانية إلى أنّ المسارح الجهوية هي مؤسسات عمومية ذات طابع صناعي وتجاري، تتمتع بالشّخصية المدنية والاستقلال المالي[2]، وفي هذه الفترة لم يسجل المسرح الوطني قفزة نوعية ولم تكن هناك طفرة في الإنتاج بالنّظر إلى الفترات السّابقة.

وفي الجدول الآتي سنذكر أهم عناوين المسرحيات التي عرضها المسرح الوطني فيما بين (1973- 1982):[3]

عنوان المسرحية	مؤلفها ومقتبسها	مخرجها	عرضها
سلاك الواحلين	مُحَمَّد الثّوري	علال المحب	1973
العاقرة	زهير بوزرار	مالك بوقرموح	1974
بني كلبون	ولد عبد الرحمان كاكي	عبد الرحمان كاكي	1977
هيا قالت وأنا قلت	افتسهامن بيرون ديلو	الحاج عمر	1978
الحمامات	بن قطاف مايكوفسكي	زياني شريف عياد	1980

[1]- ينظر: أحمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته وتطوره، ص: 199.

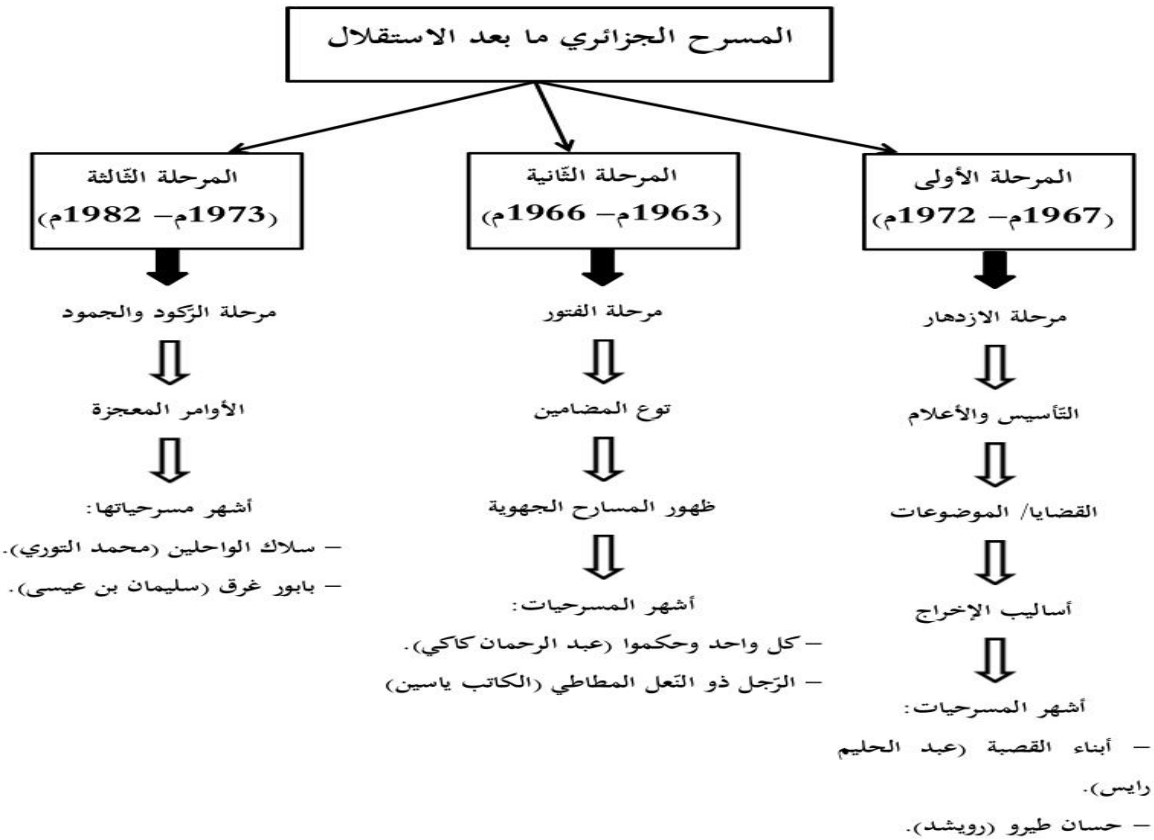
[2]- ينظر: م ن، ص ن.

[3]- ينظر: م ن، ص: 187.

بابور غرق	سليمان بن عيسى	سليمان بن عيسى	1982
حمق سليم	اقتبسها عبد القادر علولة من غوغول	عبد القادر علولة	1982

الشّكل:02– 01: جدول يوضح أهم عناوين المسرحيات التي عرضها المسرح الوطني فيما بين (1973– 1982)

وفيما يلي نورد مخططا توضيحيا لمسيرة المسرح بعد الاستقلال:



الشكل: 03– 01: رسم تخطيطي يوضح مسار المسرح ما بعد الاستقلال

3– رواد المسرح الجزائري:

إنّ للمسرح الجزائري العديد من الرّواد الذين ساهموا في تقديم وعرض كم هائل من الأعمال المسرحية، التي تخدم المجتمع وقضاياه، بحيث كان كل واحد منهم يختلف عن الآخر في طريقة تأليفه وإخراجه لتلك العروض المسرحية، وذلك الاختلاف جعلهم يتميزون عن بعضهم البعض، فاستطاعوا

بذلك جذب وتوعية المجتمع وتحقيق نجاحات كثيرة، كما كان لهم الفضل في تطوير المسرح الجزائري ومن بين هؤلاء:

أ- علالو:

ولد سلالي علي المدعو والمعروف باسم علالو في (20 مارس 1902م) بحي القصبة العتيق، مرّ بظروف اجتماعية قاسية، بحيث كان فقدانه لأبيه في سن السّابعة سببا في انقطاعه عن الدّراسة، شرع في البداية للعمل فاشتغل بائع كتب، ثم مساعد صيدلي، رغم كل ذلك لم تمنعه ظروفه وعمله من تثقيف نفسه بمطالعة عيون المسرح الفرنسي أو بالتردد على دور السّينما والأوبرا، كان له ميول نحو المسرح والموسيقى[1]، فكانا عاملان أساسيان في بناء مستقبل ناجح له.

« تا بع علالو مشواره الفني حيث شرع بعد ذلك في إجراء محاولات في فن كتابة الكوميديا الإسبانية، و تأليف بعض السكاتشات بين عامي (1918-1921 م) ثم انضم إلى فرقة المطربية التي كانت تحت قيادة اليهودي "ناطون إيدمون يافيل" و التي تعلم فيها الموسيقى الأندلسية و العزف على الآلات الموسيقية بواسطة بواسطة الصولفاج، وظل علالو يقدم المونولوجات و السكتشات الفكاهية حتى 1926 م، حيث أسس فرقة " الزاهية" ونجح في أول مسرحية جادّة له ألا وهي مسرحية "جحا". مسرحية جحا أول عمل من أعماله المسرحية الجزائرية، و التي كانت بداية طريقه في مساره المسرحي.» [2].

[1]- ينظر: أحسن ثليلاني، المسرح الجزائري والثّورة التّحريرية (دراسة تطبيقية في صور إسهام المسرح الجزائري في ثورة أوّل نوفمبر 1954)، ص: 63، 64.

[2]- أحمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته وتطوره، ص: 48.

1- بعض أعماله المسرحية:[1]

الرّقم	عنوان المسرحية	الفصول	اللّوحات	تاريخ عرضها
1	جحا	4	3	12 أفريل 1926م.
2	زواج بوعقلين	5	3	26 أكتوبر 1926م.
3	أبو الحسن أو النّائم اليقظان	6	4	23 مارس 1927م.
4	الصّياد والعفريت	5	4	16 ماي 1928م.
5	عنتر الحشايشي	5	3	26 فيفري 1931م.
6	الخليفة والصّياد	6	5	06 أفريل 1931م.
7	حلاق غرناطة	4	3	05 ماي 1931م.
8	الأخوان عاشور	4	3	05 سبتمبر 1976م.

الشّكل:04- 01: جدول يوضح أهم الأعمال المسرحية لـ "علالو"

يتضح لنا من خلال ما تمّ عرضه في الجدول أنّ علالو أنتج العديد من المسرحيات، وحسب رأينا فهي مسرحيات تحاكي قصة، وتلك القصة تعالج قضية معينة من قضايا المجتمع السّائدة كالقضية الاجتماعية مثلا، فيطرح مشكلة اجتماعية ويحاول إيجاد حل لها و يحثهم على الإقلاع عن العادات الفاسدة والأمور الاجتماعية التي تعيق المجتمع.

كما يبيّن لنا الجدل أنّ لجل المسرحيات فصول ولوحات تميزها عن بعضها البعض وتختلف من حيث العدد، حيث ضبطت بتواريخ محددة لعرضها فيه.

ب- رشيد القسنطيني:

ولد رشيد بلخضر الملقب بالقسنطيني في (11 نوفمبر 1887م) بالجزائر العاصمة، كان من أسرة فقيرة، وأثناء طفولته التحق بالكتاتيب القرآنية، وفي السّابع والعشرين من عمره عمل نجارا، ثمّ تزوج وأسس أسرة، ومع اندلاع الحرب العالمية الأولى في (أوت 1914م)، أغلقت المؤسسات أبوابها فوجد رشيد نفسه بطالا فلجأ لعمل آخر ليعيل عائلته، شهد عدّة حوادث وتقلبات في مساره المهني

[1]- أحمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته وتطوره، ص: 49.

من بينها: اشتغاله في إحدى البواخر والتي تعرضت لهجوم عسكري، ممّا جعل الجميع يظنون أنهم فقدوا رشيد، وبعد مرور سنوات تم انقاذه ونجا من ذلك الحادث، وعندما عاد إلى مدينته الجزائر لم يجد زوجته، فقد تزوجت بعده، فكان ذلك سببا من أسباب رجوعه إلى فرنسا وشرع بعد ذلك في العمل، فاشتغل عدة سنوات والتقى هناك بزوجته الثّانية وعاد معها إلى الجزائر سنة (1924م)، حيث عمل بمصنع للأثاث الخشبي، فكانت هذه كبداية له لحياة جديدة ومتغيرة[1] ومختلفة عن السّابق.

وفي سنة (1926م) تعرف "علالو" على "القسنطيني"، وانضم إلى فرقة الزّاهية، حيث عرض عليه علالو أداء دور في مسرحية (**زواج بوعقلين**) رغم قصر مدة الدّور إلّا أنّ القسنطيني أبدع فيه مرتجلا عبارات من عنده، فأغرق الجمهور في الضّحك، ومن الغد صار النّاس يتحدثون بإعجاب شديد عن هذا النّجم المسرحي الجديد الذي يمتلك موهبة كوميدية فطرية، وقام بتمثيل العديد من الأدوار مع علالو، بعد ذلك أس فرقته مع زوجته وقدم أوّل عرض بعنوان (**العهد الوفي**)، ولكنّه لم يحقق نجاحا كبيرا فيه، فشله في النّجاح في ذلك العرض كاد يجعله ينسحب من المسرح وعروضه لولا تدخل علالو وتشجيعه له بالعودة إلى السّاحة المسرحية، فواصل القسنطيني طريقه في أداء العروض المسرحية: فألّف مسرحيات وسكاتشات وكتب أغاني، وكانت زوجته تتقاسم معه التّمثيل والغناء ونال إعجاب الجمهور كثيرا[2] من خلال جميع أدواره المختلفة.

أنتج رشيد القسنطيني العديد من الأعمال المسرحية والغنائية، واختلف حولها الدّارسون للمسرح الجزائري، نظرا لكون القسنطيني لم يدون أعماله، ففي الوقت الذي تذكر فيه الكاتبة "**أرليت روث**" (**O. Roth**) في كتابها (**المسرح الجزائري**): إنّه ألّف أكثر من 100 مسرحية وسكاتش وقرابة ألف أغنية، فإنّ باشطارزي يذكر أعماله المسرحية مرتبة في آخر الجزء الأوّل من مذكراته، ولكنّه لا يتبع نفس التّرتيب في الجزء الثّاني ويقدر أغانيه بـ 200 أغنية، سجل منها 100 على

[1]- ينظر: أحسن ثليلاني، المسرح الجزائري والثّورة التّحريرية (دراسة تطبيقية في صور إسهام المسرح الجزائري في ثورة أوّل نوفمبر 1954)، ص: 68، 69.

[2]- ينظر: أحسن ثليلاني، المسرح الجزائري والثّورة التّحريرية (دراسة تطبيقية في صور إسهام المسرح الجزائري في ثورة أوّل نوفمبر 1954)، ص: 69.

الأسطوانات... في حين يرى علالو أن مسرحياته تقدر بـ 20 مسرحية، ولعلّ الرّأي المرجح للصّواب هنا هو رأي هذا الأخير، لأنّه من غير المعقول أن يقدم كل هذا الإنتاج في فترة زمنية كتلك التي أشار إليها الدّارسون[1].

نفهم من خلال ما تم عرضه، أنّ الدّارسين للمسرح الجزائري اختلفوا في ضبط عدد معين ودقيق للأعمال المسرحية لرشيد القسنطيني، فهذا الأخير لم يكن مقيدا بالكتابة أو بحوار معين، فقد كان يؤدي أدوارا في المسرح بطريقة مختلفة من صنع خياله، أي كل ما يدور في ذهنه يلقيه أمام الجمهور بتلقائية وجرأة تامة، وكان أداؤه للأدوار المسرحية لا يحتاج منه بذل جهد أو الالتزام بمخططات سابقة.

1- بعض أعماله المسرحية:[2]

الرّقم	عنوان المسرحية	عدد فصولها	تاريخ عرضها
1	العهد الوفي	3	1927م.
2	زواج بوبرمة	3	22 مارس 1928م.
3	زغيربان وشرويطو	-	10 فبراير 1929م.
4	تونس والجزائر	-	11 مارس 1929م.
5	بابا قدور الطّماع	3	23 ديسمبر 1929م.
6	لونجا الأندلسية	-	21 فبراير 1930م.
7	شد روحك	3	18 فبراير 1931م.
8	ثقبة في الأرض	-	11 يناير 1932م.

الشّكل:05- 01: جدول يوضح أهم الأعمال المسرحية لـ " رشيد القسنطيني"

[1]- ينظر: أحمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته وتطوره، ص: 55.

[2]- أحمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته وتطوره، ص: 55.

من خلال ما تم ذكره في الجدول السّابق، نجد أنّه احتوى على مجموعة من المسرحيات والتي عرضت في فترات معينة من الزّمن، أي كانت كل مسرحية مضبوطة بتاريخ محدد، وتبيّن لنا كذلك من خلاله أنّ لكل عمل مسرحي فصول يختلف عددها من عمل إلى آخر، مما يحيلنا إلى القول بأنّ رشيد القسنطيني أنتج كما هائلا من الأعمال المسرحية، ذكر البعض منها في الجدول السّابق مفادها معالجة قضية معينة من قضايا الواقع المعيش، بحيث كانت طريقته في أداء أعماله المسرحية تختلف عن سابقيه فكان يستند على كل ما يتصوره ذهنه ويقوم بتقديمه دون تفكير أو تصميم مسبق، أي لا يعتمد على منهج معين.

ج- باشطارزي محي الدّين:

ولد باشطارزي محي الدّين في (15 ديسمبر 1897م)، بحي القصبة في الجزائر العاصمة، من عائلة جزائرية ذات أصول تركية، حفظ القرآن وأصول التّجويد، وكانت سنة (1910م)، بداية لحياته المهنية فأصبح حزابا وتطوع للتّجويد في الجامع الكبير، ثمّ قام بتوسيع نشاطه إلى مدن أخرى كالبليدة والمدية، قام الشيخ المفتي بلقندوز بتعليمه التّواشيح والمدائح ثمّ انضم إلى المجالس الغنائية للفن الأندلسي، وكان غناؤه للأناشيد الوطنية، واشتغاله أستاذا للموسيقى في الجزائر وتعيينه مديرا للتّسجيلات الفوتوغرافية بإفريقيا الشّمالية، كلها أعمال شهدها الباشطارزي خلال مسيرته أو طريقه المهني[1].

وكان كل عمل في تاريخ محدد وسنة معينة، يختلف كل واحد عن الآخر، التحق بفرقة القسنطيني رشيد المسرحية، وبدايته المسرحية القوية كانت بمسرحية (**البوزربعي في العسكرية**)، والتي حققت نجاحا كبيرا، فقد استعمل أسلوب المسرح الشّعبي الذي أسسه "علالو" وحمل لواءه "قسنطيني"، وأظاف له "الباشطارزي" مواهبه الفنية والإبداعية في العمل المسرحي، فأتى بأشياء جديدة لم تكن مألوفة من قبل في العروض المسرحية[2]، ليترك بصمته الخاصة في ذلك.

---

[1]- ينظر: أحسن ثليلاني، المسرح الجزائري والثّورة التّحريرية (دراسة تطبيقية في صور إسهام المسرح الجزائري في ثورة أوّل نوفمبر 1954)، ص: 71، 72.

[2]- ينظر: م ن، ص : 72.

تميز مسرح باشطارزي بطابعه الهزلي الهادف، السّياسي التّوعوي الضّمني، فقد تطرق للظّواهر الاجتماعية السّلبية بأسلوب فكاهي هادف، وساهم في تنمية الوعي بمخاطر الاحتلال على بلادنا، ومن بين الأعمال المسرحية للباشطارزي: (**جهلاء مدعين بالعلم**) ومسرحية (**بني وي وي**) و(**فاقوا**)، مسرحية (**بعد السّكر**) و(**الخدّاعين**)، فباشطارزي يريد من خلال عرض أعماله المسرحية طرح ومعالجة قضايا اجتماعية وسياسية كمحاربة الشّعوذة وتعاطي الخمر، المخدرات ومظاهر الاحتلال، وقد اعتمد على مناهج عديدة هدفه منها جعل المجتمع واعيا وفطنا على كل ما يدور من حوله، أي كان يساهم في تنمية وتكثيف الوعي الاجتماعي، فاستطاع في الأخير أن يحقق التّرفيه والتّوجيه والارشاد من خلال عروضه المسرحية، التي كانت ذات طابع هزلي وبأسلوب فكاهي هادف، فكانت مواضيعه حاملة في مضامينها أفكارا تعليمية وتوعوية[1].

شهد المسرح الجزائري تطورا على يد الباشطارزي وعرف انتشارا في مختلف مناطق الجزائر، إلّا أنّه واجهته عدّة عراقيل في طريقه والتي كانت سببها الاستعمار الفرنسي، فقد كان يقدم عروض خطيرة، ورغم كل ذلك استطاع أن يحترف مهنة التّمثيل مضافا إليها التّأليف المسرحي والاقتباس، ولعله الوحيد الّذي صمد في الميدان المسرحي وكون فيه رصيدا، فأبدع في مساره المسرحي ولم يتوقف[2] ساعيا في ذلك إلى تحقيق أو الوصول إلى أهداف معينة تخدمه وتخدم المجتمع الجزائري.

د- أحمد توفيق المدني:

من مواليد «(01 أكتوبر 1899م) بتونس، ينتمي إلى أسرة جزائرية هاجرت إلى تونس، درس القرآن الكريم في المدرسة القرآنية الأهلية، ثمّ التحق بجامع الزّيتونة سنة (1913م)، دخل السّجن بتونس سنة (1915م) بدعوى أنّه كان يدعو إلى المقاومة ضد الاستعمار الفرنسي، وبقي في السّجن ثلاث سنوات»[3].

---

[1]- ينظر: أحمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته وتطوره، ص: 62.

[2]- ينظر: أحسن ثليلاني، المسرح الجزائري والثّورة التّحريرية (دراسة تطبيقية في صور إسهام المسرح الجزائري في ثورة أوّل نوفمبر 1954)، ص: 72، 73.

[3]- م ن، ص: 392.

يطرح الكاتب هنا نبذة عن حياة أحمد توفيق المدني، والتي تضمنت تاريخ ومكان ميلاده، وأهم ما عاشه من حلو الحياة ومرها، كتعلمه للقرآن الكريم ودخوله للسّجن، الذي كان بسبب دفاعه عن وطنه وحبه له.

شهد "أحمد توفيق المدني" في حياته المهنية عدّة مناصب من بينها: انخراطه مع جماعة (**نادي الترّقي**) سنة (1926م)، شارك في تنشيط الجمعيات الخيرية بالعاصمة وكان له دور في تأسيس جمعية العلماء المسلمين الجزائريين، وشغل منصب كاتب عام للجمعية، كان يؤلف كتبه عن الجزائر وصار عضوا ثالثا في جبهة التّحرير الوطني سنة (1956م)، كذلك عُيّن وزيرا للأوقاف في أوّل حكومة جزائرية بعد الاستقلال وسفيرا في عدّة بلدان عربية وإسلامية، ومن أعماله المسرحية: مسرحية (**حنبعل**)، والتي كان بيّن لنا من خلالها أضاع البلد السّائدة أنداك، فكان ذو روح وطنية، واستمر في الدّعوة إلى الدّفاع والمقاومة وعدم الاستسلام للعدّو لشدة حبه لبلده[1].

هـ – كاتب ياسين:

ولد في (06 أوت 1929م) بولاية قسنطينة، كاتب مسرحي وأديب روائي، التحق بالكتاب لتعلم القرآن الكريم عام (1936م)، ثمّ توقف والتحق بالمدرسة الفرنسية، ومنها إلى ثانوية سطيف عام (1945م)، عايش إحدى أفظع الأحداث وأكثرها دموية في تاريخ الجزائر وهي مجازر 08 ماي (1945م)، والتي خلّفت 45 ألف شهيدا، تركت هذه الحادثة أثرا كبيرا في نفسه، أُلقي عليه القبض في هذه الأحداث ودخل السّجن في عمر لا يتجاوز آنداك الـ 16 عاما، كتب الرّوايات والقصائد والمسرحيات والمقالات، دخل عالم الصّحافة عام (1948م) وانضم إلى الحزب الشّيوعي الجزائري وقام بجولة إلى الاتحاد السّوفياتي ثمّ هاجر إلى فرنسا عام (1951م)، وأصدر مسرحية (**الجثة المطوقة**) ورواية كانت باسم (**نجمة**)، ألّف عدّة مسرحيات منها: (**دائرة الانتقام**) وسر نجاحه في كل أعماله هو ارتباطه بالنّاس وحبه لهم[2]، فلم يخن وعيه الثّوري أبدا.

[1]– ينظر: أحسن ثليلاني، المسرح الجزائري (دراسات تطبيقية في الجذور التّراثية وتطور المجتمع)، ص: 246.

[2]– ينظر: أحسن ثليلاني، المسرح الجزائري والثّورة التّحريرية (دراسة تطبيقية في صور إسهام المسرح الجزائري في ثورة أوّل نوفمبر 1954)، ص: 391.

وبعد استقلال الجزائر كتب " المضلّع النجمي" (1966م) مسرحيات عديدة أخرى نذكر منها: فلسطين المخدوعة" (1947)، " الرجل صاحب النعل المطاطي" (1970)، "محمد خذ جقيبتك" (1971)، " صوت النساء" (1972)، و غيرها من الأعمال ... توفي يوم 28 أكتوبر 1989 بـ " غرونوبل" فرنسا على إثر مرض عضال »[1]. مست اعماله المسرحية الواقع المعيش بتناوله لمشكلات المجتمع و معالجتها.

و- ولد عبد الرّحمان كاكي:

يعدّ كاكي من أهم رواد المسرح الجزائري، وهو عبد القادر ولد عبد الرّحمان كاكي، المعروف بعبد الرحمان كاكي، ممثل ومخرج مسرحي قدير من مواليد (18 فيفري 1934م) بالمحروسة في مستغانم، انضم عام (1942م) إلى الكشافة الإسلامية، وفي سنة (1945م) قام بكتابة مسرحية ذات فصل واحد بعنوان (**قصة زهرة**) وعمره لا يتعدى آنذاك الـ 11 عاما، ونظرا لتفتق موهبته الفنية مبكرا، التحق عام (1952م) بالجمعية الثّقافية "السّعيدية" التي ساهمت في تعميق تجربته، وكانت تضم فنانين كبارا من أمثال "**بن عبد الحليم الجيلالي**"، هذه الجمعية مكنت كاكي من الاحتكاك بالفنانين الآخرين، وفي عام (1958م) أسس كاكي فرقة (**القراقوز**)، وبعد استقلال البلاد التحق بالمسرح الوطني الجزائري (فرع وهران)، من بين المسرحيات التي كتبها: (**دم الحب**)، (**شعب اللّيل**)، (**إفريقيا قبل عام واحد**)، (**ديوان القراقوز**) وغيرها، نال العديد من الجوائز وكرم عدّة مرات، توفي يوم (14 نوفمبر 1995م) بوهران، تاركا إرثا ثقافيا من المسرحيات والكتابات التي تعدّ من روائع المسرح الجزائري والعربي، تناولت مسرحياته عدّة قضايا كالاجتماعية والّسياسية مثلا، وارتبطت بالثّورة والتّراث الشّعبي الأصيل[2].

ي- محمد بودية (1932-1973) :

«كاتب مسرحي، مثقف و مناضل كبير من مواليد 24 فيفري 1932 م انخرط في الحركة الوطنية و كان عضوا نشيطًا في فيدرالية جبهة التحرير الوطني بفرنسا حيث ألقي عليه القبض عام 1959 م

[1]- أحمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته وتطوره، ص: 381.

[2]- ينظر: م ن، ص: 386، 387.

بعد اتهامه من طرف السلطات الفرنسية بالقيام بأعمال تخريبية لمنشآت اقتصادية "بمرسيليا" و بعد أن زُجَّ به في السّجن، فرّ منه عام 1961 م،و التحق بتونس، حيث انضم إلى الفرقة الفنية لجبهة التحرير الوطنية و تعرف على مصطفى كاتب و الحاج عمر و سيد علي كويرات و غيرهم من المسرحيين و عمل معهم، وبعد استقلال البلاد واصل بودية نشاطه الثقافي و المسرحي »[1]. شهد محمد بودية عدة حوادث و تقلبات في حياته و رغم كلّ ذلك واصل طريقه في المسرح.

4- موضوعات المسرح الجزائري:

عملت موضوعات المسرح الجزائري من خلال التّنوع الذي شهدته على تصوير حياة المجتمع والاهتمام به وعكست لنا الواقع المعيش، فقد استطاعت تشخيص مختلف المشاكل والمضار التي عانى منها المجتمع من كل جوانب الحياة، أي قبل وبعد الاستقلال، ساعية في ذلك إلى معالجتها، وعليه فإنّ موضوعات المسرح الجزائري انقسمت إلى:

أ- الموضوعات التّاريخية:

من أبرز القضايا التي عالجتها المسرحيات الجزائرية الموضوعات التّاريخية، ولعلّ أبرز هذه المسرحيات مسرحية (**حنبعل**) لـ "**أحمد توفيق المدني**"، والتي تعدّ من أهم الأعمال الأدبية العربية التي تناولت فترة تاريخية هامة، تدور أحداثها في الشّمال الإفريقي خلال عصر البربر، وتسلّط المسرحية الضّوء على شخصية "**حنبعل**" ذلك الزّعيم الثّوري الذي ناضل من أجل تحرير شعبه من الحكم الرّوماني، حقق حنبعل العديد من الانتصارات ضد خصمه الرّوماني، إلّا أنّه تعرض إلى هزيمة نكراء أودت بحياته في نهاية المطاف.

الفصل الأوّل من المسرحية كان حوارا بين الشّخصيات (الكاهن الأكبر، زرقون، مصطفى بعل، وصافو)، وكان هذا الحوار في قالب دراماتيكي رافض للظّلم والعبودية غير مبالٍ للتّعذيب، وهذا المشهد يعرض لنا صورة المرأة الأمازيغية المقاومة الرّافضة للعبودية، وهذا الدّور قامت به صافو.

تقول صافو: «أنا رسولة نساء قرطاجنة إليكم، أيّها البطل، ويا معشر القادة والقدماء ماذا أنتم فاعلون بنا؟ إنّ العدو يتقدم مسرعا نحو ديارنا، وقد علمنا أنّ جندنا تلاشى في حاما، ولم تبق لنا

[1] - أحمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته و تطور، ص : 384.

من قوة تحمي الحمى»[1]، أمّا الفصل الثّاني جاء مكملا لأحداث جرت في قصر حنبعل، وفي الفصل الثّالث يتوجه حنبعل إلى سوريا ويلتقي بالملك (أنطيوخس) حنبعل: «السّلام على ملك أنطيوخس حبيبي العظيم، وتحية لرجال دولته»[2].

وفي المشهد الأخير نجد النّهاية المأساوية لحنبعل، الذي كان رمز النّضال ورفض الاستسلام بالرّغم من الإغراءات، ويؤثر الرّجل أن يسُمّ نفسه على أن يقع في قبضة عدوه «(يسقط على مقعد متأوها) آه، السّاعة يا رفقاء، جهادي سيغيب عنكم حنبعل، فليشرح بال رومة اليوم، وإنّما الويل لهما في الغد القريب، ستسقى رومة من الكأس التي جرعتها الأمم، وإنّ مصرع الظّالمين لوخيم»[3].

ب- الموضوعات الاجتماعية:

تطرق المسرح الجزائري في مساره الطّويل إلى تقديم قضايا تعالج مواضيع اجتماعية، وكانت في شكل مسرحيات عديدة، من بين تلك القضايا التي تم طرحها نذكر: قضايا المرأة وكانت في مسرحية (**دولة النّساء**) وغيرها من المسرحيات، وقضية الآفات الاجتماعية التي كانت منتشرة بشكل كبير كالجهل وتعاطي المشروبات الكحولية، و التي كانت في مسرحية (**الشّباب السّكير الجاهل**) والسرقة في مسرحية (**سارق نصف اللّيل**)، و(**طريق السّارق قصير**)، بالإضافة إلى موضوع السّحر والشّعوذة كانت في الأعمال التّالية: (**السّاحر الأحمر والسّحار**)، و(**الجن المجنون**) ومواضيع أخرى كثيرة، هذه الأعمال المسرحية، كانت تعكس وتحاكي الواقع، فما كان معاشا في تلك الحقبة الزّمنية قدّموه لنا في مسرحيات[4]، ساعيين في ذلك إلى القضاء على الآفات الاجتماعية وتوعية المجتمع.

وأهم الكتاب الذين تركوا بصماتهم بارزة على المسرح الاجتماعي هم: "**باشطارزي**"، "**جلول باش جرّاح**"، "**عبد الحليم رايس**"، "**مصطفى كشكول**" "**مُحَّد ونيش**"، "**ناصر الدّين العاصمي**" وآخرون...، وهذا يدلّ على أنّ رجال المسرح الجزائري، عالجوا عدّة مواضيع اجتماعية، كانت كلها

[1]- أحمد توفيق المدني: حنبعل رواية تاريخية، المطبعة العربية للجزائر، دط، دت، ص: 12.

[2]- م ن، ص: 29.

[3]- أحمد توفيق المدني، حنبعل رواية تاريخية، ص: 43.

[4]- ينظر: أحمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته وتطوره، ص: 123.

عبارة عن آفات اجتماعية تهدد المجتمع بالهلاك لخطورتها. وكانوا يؤلفون مسرحيات هدفهم منها توعية النّاس وإرشادهم، وضرورة استعمال العقل والمنطق البناء موقف سليم في حياتهم[1].

اهتم الكاتب "رويشد" بتصوير الواقع الاجتماعي بعد الاستقلال في مسرحيته (**الغولة والبوابون**)، استلهم في الأولى أحداث المسرحية من الواقع بالاعتماد على الرّسائل التي كان يبعث بها القراء إلى الصّحافة الوطنية، والتي كانت تتضمن الانتقادات الموجهة للمشكلات النّاجمة عن تطبيق نظام التّسيير الذّاتي في القطاع الزّراعي الذي كان يحتكره المعمرون قبل الاستقلال، وغادروه بعد أن حطموا الآلات والمنشآت الزّراعية، وقد برهنت طبقة الفلاحين عن استعدادها لتسيير المزارع جماعيا، وعبروا عن نضجهم ووعيهم الاجتماعي والسّياسي[2].

إنّ الغولة في هذه المسرحية هي رمز للمناضل المزيف المناهض للثّورة، الذي يستغل الفرص لتحقيق أغراضه على حساب المصلحة العامة، و بهذا يكون قد ارتكب أخطاء في تسيير المؤسسة التي يرأسها، ويتحول عمله إلى إجراءات فوضوية تنعكس سلبا عليها، وهي إشارة إلى المتحايلين على القوانين إلى حد تزوير بيان المناضل الذي شارك في الثّورة التّحريرية، وهذه مظاهر عرفها المجتمع الجزائري بعد الاستقلال، وقد أشار "**مصطفى الأشرف**" إليها في كتابه الجزائر الأمة والمجتمع، إلى أنّ الكثير من هذه النّماذج اغتنمت الفرص واحتلت مناصب إدارية بطرق غير شرعية[3] أو غير قانونية.

تشترك مسرحية (**البوابون**) مع (**الغولة**) في استلهام موضوعها من الواقع الاجتماعي، فهي تستعرض الواقع اليومي للمدينة كالسّكن وحركة المرور والسّير وغيرها من المشاكل النّاتجة عن الكثافة السّكانية وعن الفوضى في المدينة، وتكشف كذلك عن العلاقات القائمة على المصلحة الفردية، وتجسدها شخصية ربيعة التي تبحث عن مصلحتها الخاصة فيدفعها غرورها وبحثها عن المظاهر البراقة إلى الزّواج بيوسف صاحب الملهى اللّيلي، كما تجسد المسرحية الواقع الأليم الذي يتحمله الفرد من أجل كسب رغيف العيش، ممثلة في فئة البوابين وعمال النّظافة، وبهذا تضع المسرحية عالمين عالم

[1]- ينظر: م ن، ص ن.

[2]- ينظر: مخلوف بوكروح، المسرح والجمهور (دراسة في سوسيولوجية المسرح الجزائري ومصادره)، مقامات للنّشر والتّوزيع، الجزائر، دط، 2013م، ص: 42، 43.

[3]- ينظر: م ن، ص: 43.

البسطاء من النّاس و عالم الأشرار، الذي عمل المؤلف "رويشد" إلى فضحهم، وكشف تكوينهم النّفسي والاجتماعي[1] فهم آفة المجتمع بل حثالتهم.

مسرحية (**حيزية**) لـ "**ميهوبي عز الدّين**"، يوضح لنا في نصه أنّ قصة (سعيد)) و(حيزية) قصة واقعية قبل أن تتحول إلى حكاية شعبية، بطلة القصة هي (حيزية بوعكاز) الفتاة الجميلة التي لم تعش من العمر سوى 23 سنة، ووالدها هو (أحمد بن الباي) من أعيان العرش، جمعتها علاقة عاطفية مع ابن عمها (سعيد) وهو شاب نشأ يتيما في كنف عمه (أحمد بن الباي)، وورث عن جده مالا كثيرا، غير أنّ هذه القصة عرفت نهاية مأساوية إثر تدخل والد (حيزية) ومنعه تزويج ابنته بابن أخيه والرّحيل بأسرته حتى لا تلاحقه ألسنة النّاس، وهو ما أدى إلى موت (حيزية)، في حين قضى (سعيد) آخر أيامه في خيمة بعيدا عن الناس وفاء لحبيبته الرّاحلة[2]، ومصدر كل هذا الحزن والألم هو الآثار السّلبية للعادات والتّقاليد الاجتماعية.

والهدف من كل ذلك هو محاربة كل ما يعاكس الأخلاق والدين الإسلامي، والعمل على وضع أسس تسير المجتمع بطريقة صحيحة تساهم في جلب المنفعة له، أي تحسين حياة أفراد المجتمعات وتطويرها.

ج- الموضوعات الدّينية:

قدّم المسرح الجزائري أيضا العديد من الأعمال التي تتعلق بالجانب الدّيني، من بينها: (**المولد**)، و(**الهجرة النّبوية**) للشّيخ الجليل "**عبد الرّحمان الجيلالي**" ثمّ (**بلال**) لـ "**مُحَمَّد العيد آل خليفة**"، و(**آذان الفجر**) لـ "**أحمد عامر**"، فالجانب الدّيني كان عاملا مهما وأساسيا في إصلاح النّفوس[3].

ومن المسرحيات التي عالجت الظّواهر الدّينية نذكر: مسرحية (**بلال بن رباح**) لـ "**آل خليفة مُحَمَّد العيد**"، تتكون من فصلين: صوّر فيها عذاب الصّحابي الجليل (بلال بن رباح)، في سبيل عقيدته وثباته على مبدئه، وركز على المعاني التي ترمز إليها مواقف بلال من جلاديه ومضطهديه، ليدعو من

---

[1]- ينظر: م ن، ص: 44.

[2]- ينظر: أحسن ثليلاني، المسرح الجزائري (دراسات تطبيقية في الجذور التّراثية تطور المجتمع)، ص: 174، 175.

[3]- ينظر: أحمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته وتطوره، ص: 123، 124.

خلال ذلك الشّعب الجزائري إلى مقاومة المستعمرين بالصّبر والنّضال والثّبات من أجل الوطن والعقيدة، فرغم ممارسة أبشع الطّرق في تعذيب بلال، إلّا أنّه لم ينحاز عن مبدئه وبقي ثابتا متمسكا بشخصيته وبدينه الإسلام[1].

ومسرحية (**المولد**) لـ "الجيلالي عبد الرّحمن" تتألف من ثلاثة فصول: تقوم على تشخيص قضية الصّراع بين الحق والباطل، وذلك من خلال استحضار الإرهاصات الأولى التي سبقت مولد الرّسول صلّى الله عليه وسلّم، حيث ظهرت علامات تبشر بميلاده، وتنذر ممالك الطّغيان من فرس وروم بالزّوال، فالمسرحية تنطلق من حادثة وردت في بعض كتب السّيرة، وهي أنّ كسرى رأى فيما يرى النّائم رؤيا أزعجته فقام يلتمس لها المعبرين والمؤولين، وكانت تدور حول مولد النّبي مُحَمَّد صلّى الله عليه وسلّم ونشأته[2]، التي تزيّن العالم.

فتوظيف البعد الدّيني في الأعمال المسرحية كان من أجل تحقيق أهداف تربوية وغرس قيم أخلاقية و الدّعوة إلى التّمسك بالإسلام ، فالاستعمار آنذاك كان يسعى إلى تشويهه والقضاء عليه.

د- الموضوعات السّياسية:

من أهم المسرحيات التي اهتمت بالجانب السّياسي نذكر: مسرحية (**الغول بوسبع ريسان**) لـ "**سنوسي مراد**"، تتشكل هذه المسرحية من ثمانية مشاهد وفيها يستلهم الكاتب من التّراث الشّعبي، خرافة (الغول) ليقدّم من خلالها حبكة مسرحية تصوّر قضية الظّلم السّياسي المسلط على الشّعوب المستضعفة، وذلك انطلاقا من قاعدة مفادها أنّه لا قوة لحاكم إلّا بشعبه، ولا هيمنة لسلطان إلّا بضعف هذا الشّعب، وأنّ الدّيمقراطية ليست لعبة ولكنّها خيارات حتمية في حياة الشّعوب، لذلك يجب احترام الشّعب والأخذ برأيه[3].

فهذه المسرحية تحيلنا إلى معرفة الوضع السّياسي السّائد أنداك، صوّررت لنا الظّلم والممارسات غير العادلة في حق الشّعوب المستضعفة، وطرحت لنا السّلوكات المنبوذة في المجتمع، وغير الجائزة في

[1]- ينظر: أحسن ثليلاني، المسرح الجزائري (دراسات تطبيقية في الجذور التّراثية تطور المجتمع)، ص: 106.

[2]- ينظر: أحسن ثليلاني، المسرح الجزائري (دراسات تطبيقية في الجذور التّراثية تطور المجتمع)، ص: 126.

[3]- ينظر: م ن، ص: 161.

حقه، وفي الوقت نفسه دعت إلى عدم الاستسلام والمقاومة، أي رفضت ذلك الوضع والعمل على تغييره بشتى الطّرق، ساعين في ذلك إلى تحقيق الاستقرار السّياسي.

مسرحية (**تغريبة جعفر الطّيار**) لـ "**وغليسي يوسف**"، أو الوطن بين الفتنة والمصالحة، يصوّر نص (تغريبة جعفر الطّيار)، موضوع الفتنة السّياسية التي عصفت بالجزائر عقب توقيف المسار الانتخابي سنة (1991م)، والنّص -كما يصفه صاحبه- بأنّه دراما شعرية قصيرة في مشهدين كتبت سنة (1996م)، وقد صدرت طبعتها الأولى سنة (2000م)، فقد جاءت مسرحية تغريبة جعفر الطّيار لتعبر عن واقع سياسي جزائري[1].

يقوم الكاتب "**وغليسي يوسف**" في نص تغريبة جعفر الطّيار بتوظيف موقف الصّحابي "جعفر بن أبي طالب" المعروف بلقب "جعفر الطيار"، في محاورته لملك الحبشة "النّجاشي"، حيث دافع جعفر عن أصحابه المهاجرين، وذلك عندما أوفدت قريش سفيريها وهما "عمرو بن العاص" و"عبد الله بن أبي ربيعة" لمحاولة إقناع ملك الحبشة بطرد أولئك المسلمين المهاجرين، لكن جعفر برجاحة العقل والمنطق استطاع أن يقنع "النّجاشي" بصدق الدّعوة المحمدية فكان الطّرد من نصيب سفيري قريش، في حين كان التّرحاب من نصيب "جعفر" ومن كان معه من المسلمين، فالواقع المأساوي و الاقتتال الهمجي جعلهم يهربون إلى الحبشة للاحتماء بعدالة ملكها النّجاشي[2]، فشخصية "جعفر الطيار" رمز للصّمود والمقاومة في وجه الظّلم.

[1]- ينظر: أحسن ثليلاني، المسرح الجزائري (دراسات تطبيقية في الجذور التّراثية تطور المجتمع)، ص: 116.

[2]- ينظر: م ن، ص: 116، 117.

الفصل الثّاني:

الشّخصيات التّراثية في المسرح

تمهيد:

يعدّ التّراث ذاكرة نابضة للأمم، يخلّد إنجازات الماضي ويعزز الشّعور بالانتماء لدى الأجيال الحالية، فهو بمثابة مرأة عاكسة لحضارة الشّعوب وثقافتهم، يبرز ملامحها الفريدة ويُميزها عن غيرها، فهو ينبوع ينهل منه الكتاب والنّقاد على حد سواء، وللتّراث حضور قوي في مختلف الأجناس الأدبية من الشّعر إلى الرّواية إلى المسرح.

1- ماهية التّراث:

أ- الدّلالة اللّغوية:

وردت كلمة ورث في القرآن الكريم في دعاء زكرياء لربّه في قوله تعالى: ﴿فَهَب لِي مِن لَّدُنكَ وَلِيّا (5) يَرِثُنِي وَيَرِثُ مِن ءَالِ يَعقُوبَ وَٱجعَلهُ رَبِّ رَضِيّا (6)﴾[1]، أي «يكون داعية إلى الله من بعدي، ويرث هؤلاء الذين أدعوهم إلى الله، ويرث هذا المقام الذي أقوم به بين النّاس»[2]، كما وردت كلمة تراث في قوله تعالى: ﴿وَتَأكُلُونَ ٱلتُّرَاثَ أَكلا لَّمّا (19) وَتُحِبُّونَ ٱلمَالَ حُبّا جَمّا (20)﴾[3]، أي «المال المخلف»[4]، ونجد الميراث في قوله تعالى: ﴿وَلِلَّهِ مِيرَٰثُ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلأَرضِ﴾[5] أي «جميع الأموال ستنقل من أيديكم أو تنقلون عنها، ثمّ يعود الملك إلى الله مالكه تبارك وتعالى»[6]، وفي سورة النّمل يقول تعالى: ﴿وَرِثَ سُلَيمَٰنُ دَاوُۥدَ﴾[7]، أي «ورث علمه ونبوته، فنضم علم أبيه إلى علمه»[8].

وفي المعاجم اللّغوية نجد كلمة التّراث التي اشتقت من الفعل ورث الذي يدل على الإرث، والشّركة وما يتركه الرّجل لأولاده بعد وفاته، يقول "ابن منظور": «ورث: الوَارِثُ: صفة من صفات

---

[1]- سورة مريم، الآية: 5، 6.

[2]- مُحَمَّد راتب النّابلسي، مختصر تفسير النّابلسي، ص: 305.

[3]- سورة الفجر، الآية: 19، 20.

[4]- عبد الرّحمان بن ناصر السّعدي، تيسير الكريم الرّحمان في تفسير كلام المنان، ص: 883.

[5]- سورة الحديد، الآية: 10.

[6]- المرجع السّابق، ص: 802.

[7]- سورة النّمل، الآية: 16.

[8]- عبد الرّحمان بن ناصر السّعدي، تيسير الكريم الرّحمان في تفسير كلام المنان، ص: 573.

الله عزّ وجل، وهو الباقي الدّائم الذي يرث الخلائق، ويبقى بعد فنائهم، والله عزّ وجل يرث الأرض ومن عليها وهو خير الوارثين، أي يبقى بعد فناء الكل»[1]، والمعنى من هذا أنّ الله هو الّذي يرث العباد بعد فناء الكون. والتّراث «ما يخلفه الرّجل لورثته»[2] بعد وفاته من أموال وأملاك.

وفي (**مختار الصّحاح**) نجد: «ورث فلانا: جعله من ورثته وأدخلته في ماله على ورثته، وفلانا من فلان جعله ميراثه له»[3].

والتّراث هو «ما خلقه السّلف من آثار علمية وفنية وأدبية، مما يعتبر نفيسا بالنّسبة لتقاليد الحاضر وروحه»[4]، ومن التّعريف اللّغوي لكلمة تراث ستنتج أنّ التّراث هو ما خلفه السّلف وما تركه الآباء لأبنائهم سواء أكان ما ذلك ماديا أم معنويا.

ب- الدّلالة الاصطلاحية:

اختلفت الآراء وتضاربت حول مفهوم التّراث، الذي يعدّ عنصرا أساسيا في ثقافة الشّعوب وحول الفترة الزّمنية التي ينتمي إليها، فمنهم من رأى أنّ التّراث مرتبط بالزّمن الماضي أي أنّه ما تم توارثه عبر الأجيال، في حين يرى البعض الآخر أنّ التّراث يرتبط بالماضي والحاضر معا.

يرى "**مُحَمَّد عابد الجابري**" أنّ: «التّراث يشير اليوم إلى ما هو مشترك بين العرب، أي الشّركة الفكرية والرّوحية التي تجمع بينهم لتجعل منهم خلفا لسلف»[5]، وتوحدهم.

ويعرّفه "**سيد علي إسماعيل**" أنّه: «ذلك المخزون الثّقافي المتنوع والمتوارث من قبل الآباء والأجداد، والمشتمل على القيم الدّينية والتّاريخية والحضارية والشّعبية، بما فيها من عادات وتقاليد سواء كانت هذه القيم مدونة في كتب التّراث أو مبثوثة بين سطورها أو متوارثة، أو مكتسبة بمرور

---

[1]- مُحَمَّد بن مكرم بن علي أبو الفضل جمال الدّين بن منظور الأنصاري، لسان العرب، مج: 15، ص: 189.

[2]- م ن، ص: 190.

[3]- مُحَمَّد بن أبي بكر عبد القادر الرّازي، مختار الصّحاح، دار الكتاب الحديث، الكويت، ط1، 1993م، ص: 479.

[4]- مجدي وهبة، معجم المصطلحات العربية في اللّغة والأدب، ص: 93.

[5]- مُحَمَّد عابد الجابري، التّراث والحداثة (دراسات... مناقشات)، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1991م، ص: 24.

الزّمن»[1]، وهو أيضا «روح الماضي وروح الحاضر وروح المستقبل بالنّسبة للإنسان الذي يحيا به وتموت شخصية وهويته إذا ابتعد عنه أو فقده»[2] ويصبح كالغريب.

كما أنّ التّراث هو «كل ما وصل إلينا من الماضي داخل الحضارة السّائدة»[3]، لذا وجب الحفاظ على هذا الكنز الثّمين والاهتمام به.

2- مفهوم الشخصية:

أ- الدّلالة اللّغوية:

يتعدد المفهوم اللّغوي للشّخصية بالعودة إلى المعاجم اللّغوية والقواميس، وأوّل معجم نعود إليه (لسان العرب) الذي ورد فيه ضمن مادة [ش- خ- ص] ما يأتي «الشّخص: سواد الإنسان وغيره ما تراه من بعيد، نقول ثلاثة أشخص وكل شيء رأيت جسمانه، وقد رأيت شخصه»[4]، والمعنى منه هو السّواد الذي نراه من بعيد والظّهور.

وفي (مختار الصّحاح) نجد «سواد الإنسان وغيره تراه من بعيد وجمعه في القلّة (أشخص) وفي الكثرة (شخوص) و(أشخاص) و(شَخَصَ) بَصَرُهُ من باب خضع فهو (شاخص) إذ فتح عينه وجعل لا يطرف»[5].

وورد لفظ الشّخصية في (معجم الوجيز) «الشّخصية: صفات تُميز الشّخص عن غيره، ويقال فلان ذو شخصية قوية: ذو صفات متميزة وإرادة وكيان مستقل»[6]، أي فريد من نوعه.

---

[1]- سيد علي إسماعيل، أثر التّراث العربي في المسرح المعاصر، دار قباء للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، دار المرجاح، الكويت، دط، 2000م، ص: 40.

[2]- م ن، ص ن.

[3]- حسن حنفي، التّراث والتّجديد (موقفنا من التّراث القديم)، المؤسسة الجامعية للدّراسات والنّشر والتّوزيع، لبنان، ط4، 1992م، ص: 13.

[4]- مُحَمَّد بن مكرم بن علي أبو الفضل جمال الدّين بن منظور الأنصاري، لسان العرب، مج: 15، ص: 36.

[5]- مُحَمَّد بن أبي بكر بن عبد القادر الرّازي، مختار الصّحاح، ص، 320، 321.

[6]- المعجم الوجيز (المبسط)، ط1، 1993م، ص: 394.

ووردت لفظة شخص في القرآن الكريم في قوله تعالى: ﴿وَاقْتَرَبَ الْوَعْدُ الْحَقُّ فَإِذَا هِيَ شَاخِصَةٌ أَبْصَارُ الَّذِينَ كَفَرُوا يَا وَيْلَنَا قَدْ كُنَّا فِي غَفْلَةٍ مِّنْ هَٰذَا بَلْ كُنَّا ظَالِمِينَ﴾[1]، وشاخصة الأبصار هنا تعني «النّظر بخوف، والبطولة لا تكون في غفلة عن ذلك اليوم، وأنّ نعدّ له عدّته»[2].

أمّا في المعاجم الحديثة نجد "مجدي وهبة " يعرفها في معجمه فيقول: «هي أحد الأفراد الخياليين أو الواقعيين، الذي تدور حولهم أحداث القصّة أو المسرحية»[3]، فهي تعد عنصرا أساسيا في أي عمل أدبي أو فني.

إذا نستنتج أنّ كلمة شخصية كلمة حديثة اشتقت من كلمة شخص التي تشير في اللّغة العربية إلى السّواد الذي نراه من بعيد، كما تدلّ على الارتفاع والوجود والظّهور، وقد تطوّر معنى الشّخصية عبر الزّمن ليشمل مجموعة الصّفات التي تميز الفرد عن غيره، وصولا إلى دور الشّخصية المحوري في الأعمال الأدبية والفنية.

ب- الدّلالة الاصطلاحية:

يذكر "**مُحَمَّد شحاته ربيع**" تعريف واطسون للشّخصية في كتابه بقوله الشّخصية «هي مجموع ما يحدثه الفرد من تأثير في المجتمع أو هي العادات والأفعال التي تحدث أثرها بنجاح في الآخرين، وهذا النّوع من التّعريفات للشّخصية وثيق الصّلة بالمعنى الأصلي للقناع أو الغطاء المانع، وكثيرا ما نلجأ في حياتنا اليومية إلى أن نغلق أنفسنا وذواتنا الحقيقية بغلاف ونلبسها ثوبا آخر لنبدو للعالم في مظهر يتفق والجماعة، وهذا ما يمكن أن نسميه (التّجميل النّفسي)»[4]، الذي يعدّ وسيلة لإخفاء الشّخصية الحقيقية للفرد.

---

[1]- سورة الأنبياء، الآية: 97.

[2]- مُحَمَّد راتب النابلسي، مختصر تفسير النّابلسي، ص: 330.

[3]- مجدي وهبة، معجم المصطلحات العربية في اللّغة والأدب، ص: 208.

[4]- مُحَمَّد شحاتة ربيع، علم نفس الشّخصية، دار المسيرة للنّشر والتّوزيع والطّباعة، عمان، ط1، 2013م، ص: 33.

ويعرّف "**مُحَمَّد عطية الأبراشي**" الشّخصية بقوله: «هي مجموع الصّفات العقلية والخلقية والجسمية والإرادية التي يتوح بها الإسنان، أو هي: مجموعة الفروق التي تميز الشّخص عن غيره»[1]، لذا يجب على الإنسان أن يسعى لبناء شخصية قوية إيجابية.

وتعدّ الشّخصية «نظاما شاملا من الأنظمة الجسمية والعقلية، والانفعالية، والاجتماعية التي تتفاعل فيما بينهما وتنعكس على سلوك الفرد وتميزه عن غيره»[2]، وتساعد في فهم سلوكه.

ويعرض "**جورج خوري**" مجموعة من التّعاريف الموجزة للشّخصية والتي استخلصها من تعاريف العلماء والكتاب في كتابه فيذكر «تعريف "**ستيرن**" (**Stern**) للشّخصية بأنّها وحدة زخمية متعددة الصّيغ ولا يبلغ الفرد الكمال في تحقيق تلك الوحدة لكنّه يهدف إليها دوما، ويقول "غوته" (**Ghote**): باختصار الشّخصية هي القيمة الأرفع للإنسان، ويقول "كانت" (**Kant**): كل شيء في الحياة يمكن استخدامه كوسيلة لغاية خلاف الشّخصية، ويقول "برنس" إنّ الشّخصية هي المجموع الكلي لاستعدادات الفرد العضوية الدّاخلية وميوله ونزعاته وشهواته وغرائزه إضافة لاستعداداته وميوله المكتسبة»[3]، فالشّخصية هنا مزيج بين الوجود النّفسي والجسمي وهي تميل إلى تأكيد الفروقات بين الأفراد كالانفعالات والمواقع والتّعلم.

3- الشّخصية المسرحية:

تعتبر الشّخصية المسرحية أحد أهم العناصر الفنية في العمل المسرحي فهي تمثل جوهر العمل وعموده الفقري، لذا وجب على الكتاب المسرحيين أنّ يولوها اهتماما خاصا لضمان نجاح المسرحية. وتعرف الشّخصية المسرحية بأنّها «الوجود الحب الملموس الذي يراه المشاهدون ويتابعون من خلال سلوكه أو انفعالاته وحواره كل المعاني التي يحملها الحدث المسرحي»[4]، فالشّخصية المسرحية هنا

[1]- مُحَمَّد عطية الأبراشي، الشّخصية، مطبعة المعارف ومكتبتها، مصر، ط4، 1944م، ص: 9.

[2]- نبيل صالح سفيان، المختصر في الشّخصية والإرشاد النّفسي، إيثراك للنّشر والتّوزيع، القاهرة، ط1، 2004م، ص: 20.

[3]- توما جورج خوري، الشّخصية، المؤسسة الجامعية للدّراسات والنّشر والتّوزيع، بيروت، ط1، 1996م، ص: 18.

[4]- عبد القادر القط، من فنون الأدب (المسرحية)، دار النّهضة العربية، بيروت، دط، 1978م، ص: 21.

ليست مجرد كلمات على الورق بل هي كائن حي له وجود مادي على خشبة المسرح، وهذا الكاتب يعد بمثابة وسيلة يوصل بها الكاتب المسرحي أفكاره ومشاعر للجمهور.

والعمل المسرحي يتطلب بالضّرورة تنوعا في الشّخصيات التي ساعد على إثرائه، وتجذب انتباه الجمهور وتجعلهم أكثر تفاعلا مع المسرحية، فالمسرحية «هي العمل الأدبي الوحيد الذي يتطلب بطبيعته تعدد الشّخصيات، ولكل منها وجوده المستقل ومبرراته، الوجود لن يتحقق بعزل كل شخصية عن الأخرى»[1]، ولا بدّ أن تتفاعل هذه الشّخصيات فيما بينها، لأنّ هذا التّفاعل يضفي عمقا على العمل الأدبي، ويثري تجربة القارئ « فلا : حياة فنية للمسرحية ما لم تتفاعل الشّخصيات، ومن هذا التّفاعل في شتّى صوره تتولد بنية المسرحية، ومن خلاله تنمو الشّخصيات مع الحدث في حساب فني محكم»[2]، ولذلك يجب أن يبذل المسرحيون قصارى جهدهم في توظيف الشّخصيات بدّقة في نصوصهم المسرحية، وعرضها بوضوح حتى تكتسب الشّخصيات طابع النّموذج البشري ويصبح لها وجود مستقل، وكأنّها شخصيات تاريخية لا مجرد شخصيات روائية محبوسة داخل الأعمال الأدبية التي صورت فيها[3]، وتوظيف هذه الشّخصيات بدّقة ليس مهمة سهلة بل تتطلب من المسرحي مهارة فنية عالية وفهما عميقا للنّفس البشرية.

[1]- مُحَمَّد غنيمي هلال، النّقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، دط، 1997م، ص: 569.

[2]- م ن، ص: 568.

[3]- ينظر: أحسن ثليلاني، المسرح الجزائري والثّورة التّحريرية، ص: 306.

4- أنواع الشّخصيات المسرحية:

أ- الشّخصية الرئيسية:

تعدّ الشخصية الرئيسية أحد أهم عناصر العمل الأدبي، حيث يعرّفها "**سعيد علوش**" في معجمه بأنّها «شخصية تتمحور عليها الأحداث والسّرد»[1]، وهي الرّكيزة الأساسية التي تبنى عليها القصّة والمسرحية.

وتعنى الكلمة في الأصل اليوناني «ذلك الممثل الذي كان يقوم بالدّور الرّئيسي في المسرحية، ولو كان يقوم بأدوار ثانوية في نفس الوقت»[2]، لا تقل أهمية عن الدّور الرّئيسي.

والشّخصية الرّئيسية أيضا هي «الشّخصية التي تقود الفعل وتدفعه إلى الأمام في الدراما والرّواية أو أي أعمال أدبية أخرى، وليس من الضّروري أن تكون الشّخصية الرّئيسية بطل العمل دائما ولكنّها هي الشّخصية المحورية، وقد يكون لها منافس أو خصم»[3]، وتساهم هذه المنافسة في إثراء المسرحية وإثارة التّشويق لدى المشاهد.

بما تسمّى أيضا بالشّخصية البؤرية لأن «بؤرة الإدراك تتجسد فيها، فتنقل المعلومات الرّدية من خلال وجهة نظرها الخاصة وهذه المعلومات على ضربين: ضرب يتعلق بالشّخصية نفسها بوصفها مبأرا أي موضوع تبئير، وضرب يتعلق بسائر مكونات العالم المصور التي تقع تحت طائلة إدراكها»[4].

ومن خلال ما تقدم يمكن القول إنّ الشّخصية الرّئيسية هي محور المسرحية والرّكيزة الأساسية التي يقوم عليها العمل المسرحي، فهي تقود العمل وتدفعه إلى الأمام وتساهم في إعطاء الحركة داخل النّص المسرحي، لأنّ مدار الأحداث يقع حولها، كما قد تكون الشّخصية الرّئيسية شخصيات متعددة في المسرح.

---

[1]- سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1985م، ص: 126.

[2]- مجدي وهبة، معجم المصطلحات العربية في اللّغة والأدب، ص: 208.

[3]- ينظر: إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، ص: 212.

[4]- محمّد القاضي، معجم السّرديات، النّهضة الدّولية ناشرون الفلسطينيين، ط1، 2010م، ص: 271.

ب- الشّخصية الثّانوية:

وتكون هذه الشّخصية في المرتبة الثّانية تلي الشّخصية الرّئيسية، وهذه الشّخصية «تملأ عالم المسرحية وعن طريقها تكتشف ملامح الأفراد والمجتمعات، وهذه الشّخصيات العادية قد تكون منها ما هو صديق للشّخصية الرّئيسية، وقد يكون منها ما يعلق على الأحداث»[1]، فهي بذلك تعمل عمل المساعد الذي يقدم يد العون للشّخصية الرّئيسية.

ووجودها يتحدد «كضرورة درامية بحكم وظيفتها المحددة في الحدث مثل شخصية الرّسول والراعي والمربية»[2]، وهذه الشّخصيات تعد كمحرك أساسي، فهي من تدفع الأحداث إلى الأمام من خلال أفعالها، قرارتها وصراعاتها الدّاخلية والخارجية، فبدونها تفتقر المسرحية إلى التّوتر والإثارة، و لن يكون هناك ما يجذب القارئ ويجعله يتابع مجريات الأحداث.

ووجود الشّخصيات الثّانوية في العمل المسرحي له أهمية كبيرة، فهي تساهم في إثراء المسرحية، إبراز صفات الشّخصية الرّئيسية، خلق بيئة واقعية وربط الأحداث ببعضها البعض، فدورها ووجودها يعد أمرا ضروريا حتى لو كان دورها أقل من دور الشّخصية الرّئيسية، فهي قد «تكون صديق الشّخصية الرّئيسية أو إحدى الشّخصيات التي تظهر في المشهد بين حين وآخر، وقد تقوم بدور تكميلي مساعد للبطل أو معيقا له»[3]، وبالرّغم من أنّ هذه الشخصية تلعب دورا هاما في العمل المسرحي، إلّا أنّ أدوارها تظل محدودة مقارنة بالشّخصية الرّئيسية.

ويمكن القول من خلال ما تقدم أنّ الشّخصية الثّانوية لها وظيفة هامة في المسرحية، فهي تساعد الشّخصية الرّئيسية وتربط أحداث المسرحية، إلّا أنها لا يخصص لها نفس المساحة التي تخصص للشّخصية الرّئيسية في العمل المسرحي.

---

[1]- فاطمة شكشاك، التّراث الأسطوري في المسرح الجزائري المعاصر (مسرحية كل واحد وحكموا)، ماجستير في الأدب العربي الحديث، جامعة باتنة، 2008م- 2009م، ص: 114.

[2]- ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 1997م، ص: 372.

[3]- محمّد بوعزة، تحليل النّص السّردي (تقنيات ومفاهيم)، دار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2010م، ص: 57.

ج- الشّخصية الكاريكاتورية:

تعدّ الشّخصية الكاريكاتورية أداة قوية للتّعبير عن الرّأي والدّقة، ومن خلالها يوصل الكاتب رسالته بطريقة ساخرة وفعالة، وهذه الشّخصية يرسمها المؤلف حيث :« يرتكز في رسمها على ملمح واحد من ملامحها الجسدية أو الخلقية أو غير ذلك من ملامح الشّخصية الإنسانية، مهملا بذلك الكثير من الجوانب الأخرى التي تظل الشّخصية بدونها كيانا مفتعلا غير مقنع يستطيع المشاهد معه أيضا أن يتنبأ بسلوكه في المواقف المختلفة فالبخيل مثلا : إذا رسمه المؤلف على نحو كاريكاتوري يخضع خضوعا تاما لنوازع البخل في نفسه، بحيث يأتي أحيانا بسلوكات لا يقبلها العقل ويتصرف بتصرفات لا يمكن أن يتوقعها المشاهد ويقتنع بها »[1]، فالمؤلف يرسم هذه الشّخصيات في ذهنه ويحدد جوانبها الرّئيسية ليخلق عملا فنيا ناجا يؤثر في المتلقي أو المشاهد.

د- الشّخصية النّمطية:

تعدّ الشّخصية النّمطية أداة مقيدة للكاتب أو الفنان يستخدمها لتبسيط الحبكة وإثارة الجمهور وتسليته، وهي شخصية «تتحقق فيها صفات يفترض أن تتحقق عند من ينتمي إلى مهنة معيّنة كالقصّاب أو الحلّاق أو خادم المقهى أو غير هؤلاء ممّا نراهم في كثير من المسرحيات العربية»[2]، وتتمتع هذه الشّخصية بوجودها المتفرد فهي شخصية «تفتقر إلى ما هو خاص وفردي وتتمنع بصفات محددة تطرح في عموميتها، وهذا ما يسمح بالتّعرف عليها بشكل مباشر، وقبل أن تبدأ بالتّصرف ضمن الحدث»[3].

كما أنّ ليس لديها وجود خاص، فإلى «جانب انتمائها المهني أو الطّبقي لا تتميز بوجود متفرد داخل هذا الانتماء»[4]، أي أنّ هذه الشّخصية تفتقر إلى هوية ذاتية داخل انتمائها الاجتماعي، حيث

[1]- عبد القادر القط، من فنون الأدب ا(المسرحية)، ص: 25، 26.

[2]- م ن، ص: 24.

[3]- ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، ص: 273.

[4]- عبد القادر القط، من فنون الأدب ا(المسرحية)، ص: 24.

لا تظهر استقلالية وجودها في التّفكير بل تعتمد على التّقليد الذي يحد من قدرتها على التعبير عن نفسها بحرية، ويجعلها تنحصر داخل قالب جامد من السّلوكات والأفكار المتوقعة.

د- الشّخصية المركبة:

وتسمّى :« بالشّخصية المغلقة وهذه الشّخصية مركبة من مجموعة من الصّفات التي تبدو غير منسجمة، ولا تستقر هذه الشّخصية على حال واحدة، ويصعب التّنبؤ بمصيرها ، فهي تدهش القارئ بما لم يتوقعه، ثمّ إنّها مع ذلك تقنعه بواقعية ما تفعل، ولها تأثير على الأحداث والشّخصيات الأخرى بسبب تطورها الدّائم »[1]، وهذا ناتج عن تعددها.

و- الشّخصية المسطحة:

وتسمّى الشّخصية الثّابتة وهي «شخصية تفتقد التّركيب ولا تدهش القارئ أبدا بما تقوله أو تفعله ويمكن الإشارة إليها كنمط ثابت»[2].

فالشّخصية المسطحة أو الثّابتة شخصية لا تطور ولا تتغير بشكل كبير في العمل الأدبي، وعادة ما تكون هذه الشّخصيات محدودة الأبعاد وسهلة التّنبؤ بها وبسلوكياتها.

ز- الشّخصية الممتلئة:

وتسمّى بالشّخصية المكتملة، وهي شخصية «قابلة للتّعرف عليها وفهمها وتميزها كفرد يختلف عن الآخرين الذين يظهرون في نفي النّص»[3]، فهي تتميز بصفات فريدة تتطور داخل العمل الأدبي وتؤثر فيه بشكل كبير.

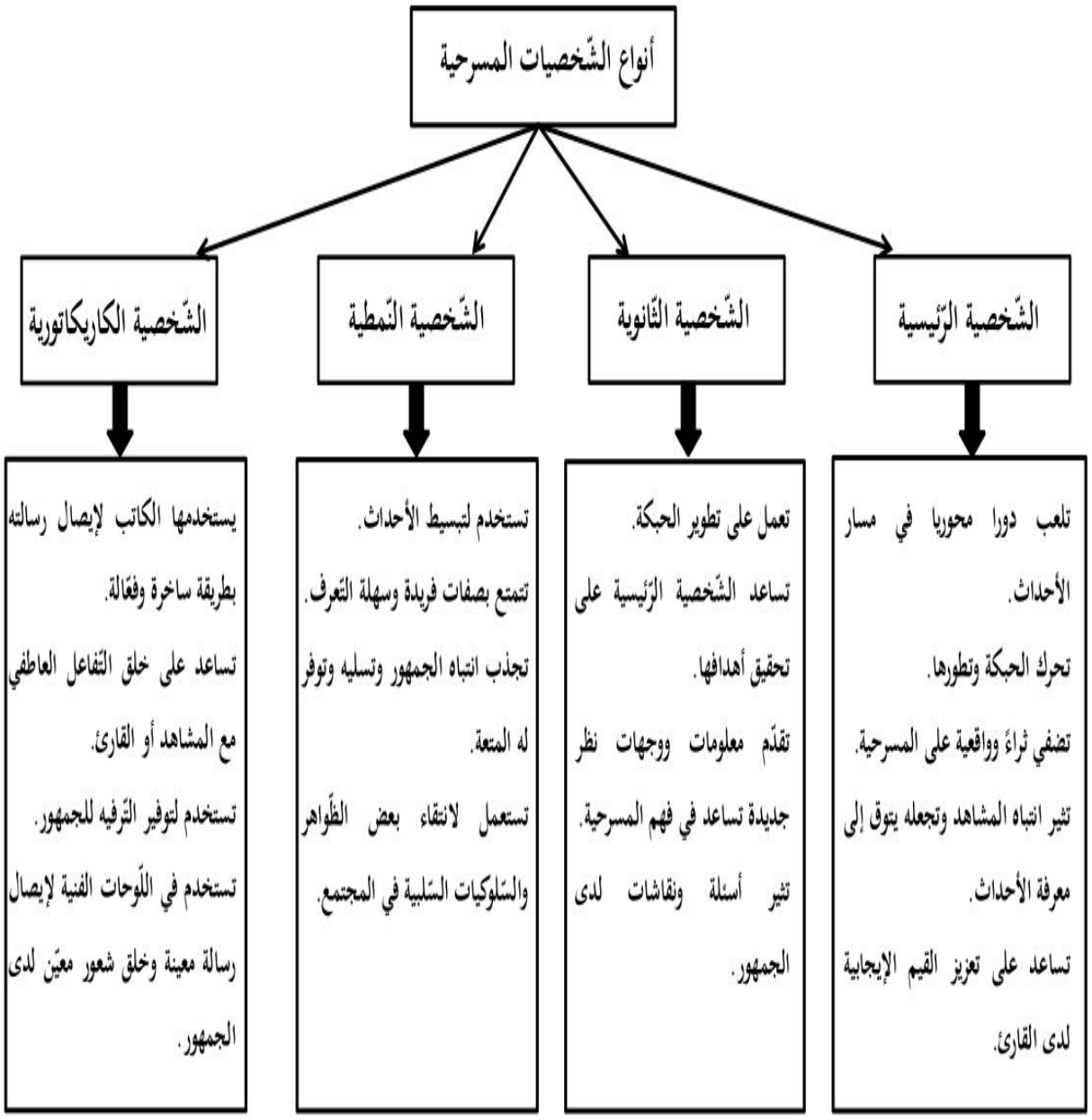
وسنذكر في المخطط الآتي أهم أنواع الشّخصيات المسرحية ومميزاتها:

---

[1]- نجية طهاري، بناء الشّخصية في مسرح أحمد رضا حوحو، ماجستير في الأدب العربي، جامعة باتنة، 2010م، 211م، ص: 105.

[2]- إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، ص: 212.

[3]- م ن، ص: 213.



الشّكل: 01 – 02: رسم تخطيطي يوضح أهم أنواع الشّخصيات المسرحية

5– الشّخصية التّراثية وأنواعها:

يعدّ التّراث عنصرا أساسيا في تكوين هوية الشّعوب، فهو يمثل ذاكرة المجتمع ومرآته، كما يشكل مقوما فعّالا من مقومات الشّخصية، حيث تلعب الشّخصيات التّراثية دورا هاما في الحفاظ على الماضي ونقل قيمه وعاداته للأجيال الجديدة، لذا وجب الحرص على توظيفها بطرق إبداعية ومبتكرة لضمان بقاء تأثيرها واستفادة الأجيال منها.

5–1– الشّخصية التّراثية:

تعدّ الشّخصية التّراثية جزءا هاما من الموروث الشّعبي، فهي تمثل تاريخا وحضارة وتجسد قيم مجتمع بأكمله، فهي تعدّ جميع الشّخصيات التي لها وجودها الحقيقي مثل شخصية الأدباء وغيرها من الشّخصيات ذات الوجود التّاريخي[1]، وقد اهتم المسرحيون في توظيفها في أعمالهم المسرحية، وتنوعت هذه الشّخصيات فنجد الواقعية التي لها وجودها الحقيقي في التّراث كشخصية الأدباء والشّخصيات التّاريخية، كما نجد الشّخصية النّموذجية التي لم يوجد لها أثر في التّاريخ، وإنّما وجدت بصفاتها كشخصية الخليفة، ونجد أيضا شخصيات خيالية تم اكتشافها من خلال المبدع[2]، وتعدّ الشّخصية التّراثية أداة فعّالة يستخدمها الكاتب المسرحي من أجل مناقشة قضايا مجتمعه، ويلجأ الكاتب المسرحي أحيانا إلى توظيف شخصية تراثية دون غيرها وذلك لعدة أسباب لعل أهمها:

– قدرة الشّخصية على حمل أفكاره والتّعبير عن أرائه ومواقفه، وقدرتها على جذب اهتمام المتابعين.

– اختيار الشّخصية التّراثية رحلة مثيرة تمر بمراحل أساسية ذكرها "**عشري زايد**":[3]

أوّلا: اختيار ما يناسب تجربة الشّاعر من ملامح هذه الشّخصية.

ثانيا: تأويل هذه الملامح تأويلا خاصا يلائم طبيعة التّجربة.

ثالثا: إضفاء الأبعاد المعاصرة لتجربة الشّاعر على هذه الملامح، أو التّعبير عن هذه الأبعاد المعاصرة من خلال هذه الملامح بعد تأويلها.

ومنا هنا نستنتج أنّ توظيف الشّخصيات التّراثية في الأعمال الفنية والمسرحية يستطيع الكاتب مناقشة قضايا مجتمعه بطرقها وتقديم الحلول لها، وتوظيف هذه الشّخصيات التّراثية يستلزم منه شروطا وضوابط يتبعها.

---

[1]– ينظر: حسن علي المخلص، توظيف التّراث في المسرح دراسة تطبيقية في مسرح ونوس، دمشق، دط، دت، ص: 87. نقلا عن: عبد الوهاب تيايبية، الشّخصية التّراثية في مسرح سعد الله ونوس، مجلة أبوليس، 2020م، ع: 1، ص: 76.

[2]– ينظر: علي عشري زايد، توظيف التّراث العربي في شعرنا المعاصر، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1980، ع: 1، ص: 205.

[3]– علي عشري زايد، استدعاء الشّخصيات التّراثية في الشّعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، دط، 1987م، ص: 190.

5-2- أنواع الشّخصية التّراثية:

أ- الشّخصية التّراثية الدّينية:

تعد الشّخصية التّراثية الدّينية، جزءا من التّراث، وهي عنصر هام في ثقافتنا وتاريخنا، كما تعدّ رمزا للقيم والأخلاق والمبادئ كشخصية الأنبياء والرّسل والشّخصيات الصّالحة، التي نرى فيها قدوة نحتذي بها ونسير على نهجها، فهي تشجعنا على التّمسك بالقيم الدّينية وتحقيق المبادئ الأخلاقية.

ولقد تفطن المسرحيون إلى هذا الكنز الثّمين واستخدموه في كثير من نصوصهم المسرحية، ومن المسرحيين الذين وطفوا التّراث الدّيني وعالجوا قصصه من القرآن الكريم نجد "توفيق الحكيم" الذي كتب مسرحية (**أهل الكهف**) ومسرحية (**سليمان الحكيم**) التي أخذ قصتها من القرآن الكريم والتّوراة[1]، فقد وردت قصة سيدنا سليمان في القرآن الكريم في قوله تعالى: ﴿وَتَفَقَّدَ ٱلطَّيرَ فَقَالَ مَا لِيَ لَا أَرَى ٱلهُدهُدَ أَم كَانَ مِنَ ٱلغَائِبِينَ (20) لَأُعَذِّبَنَّهُۥ عَذَابا شَدِيدًا أَو لَأَاذبَحَنَّهُۥٓ أَو لَيَأتِيَنِّي بِسُلطَٰن مُّبِين(21)﴾[2]، وتناقش هذه المسرحية «عدّة قضايا؟ منها العدل، القوة، الحكمة، فالنّبي سليمان (عليه السّلام) صور رمز القوة والحكمة معا فهما متلازمان، لا ينبغي أن يطغى أحدهما عن الأخرى، ومن المعروف أنّ المسرح الحكيم هو مسرح ذهني بالّدرجة الأولى لذلك فقد كانت المسرحية إلى جانب جماليتها التّراثية والدّينية ذهنية وفلسفية»[3].

ومن الكتاب الجزائريين الذين وظفوا الشّخصية الدّينية في مسرحياتهم نجد "**مُحَمَّد العبد آل خليفة**" في مسرحيته (**بلال**) و"**وغليسى يوسف**" في مسرحيته (**التّغريبة جعفر الطّيار**) و"**رمضان مُحَمَّد صالح**" في مسرحية (النّاشئة المهاجرة)، و«تتألف المسرحية من سبة مشاهد متسلسلة، تدور كلّها في مكة المكرمة، وتشخص بعض المواقف المتصلة بالهجرة النّبوية من مكة إلى المدينة المنورة، وموقف

[1]- ينظر: جمال مُحَمَّد النّواصرة، المسرح العربي بين منابع التّراث والقضايا المعاصرة، دار حامد للنّشر والتّوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2014م، ص: 70.

[2]- سورة النّمل، الآية: 20، 21.

[3]- جمال مُحَمَّد النّواصرة، المسرح العربي بين منابع التّراث والقضايا المعاصرة، ص: 71.

المشركين من هذه الهجرة التي كانت نقلة نوعية في مسار الدّعوة المحمدية»[1]، فهذه المسرحية تعدّ مسرحية دينية تاريخية تعرض حكاية من تاريخنا الدّيني من خلال شخصيات مميزة تجسد الأحداث بدقة وصدق (أبو بكر، أسماء، عبد الله، عائشة، أبو جهل... إلى غير ذلك من الشّخصيات)، ومن يدرس المسرحية يكشف أنّ غاية الكاتب من تأليفها لم تكن لتتوقف عند العرض الفني للحوادث التّاريخية من السّيرة النّبوية، وهذا على الرّغم ممّا في هذه الحوادث من أهمية للشّعب الجزائري، حيث كانت تحي له صفحات مشرقة من ماضيه وتربطه بهويته[2].

إذا فاستلهام الشّخصيات الدّينية من التّراث الدّيني يدل على ثرائه وعمقه، ممّا حفز المسرحيون على أخذ شخصيات من هذا التّراث لاستيعاب تجاربهم وإثراء عروضهم المسرحية.

ب- الشّخصية التّراثية الشّعبية:

تعدّ الشّخصية التّراثية جزءا هاما من الموروث الشّعبي، الذي يعدّ مصطلحا شاملا لنتاج الحضارة، يضم الممارسات الشّعبية السّلوكية والقولية معا التي بقيت على التّاريخ، وانتقلت من بيئة إلى أخرى، يهتم هذا التّراث بالبقايا الأسطورية وما تم نقله عبر الزّمان والمكان، كما يهتم أيضا بالفلكلور العربي الممارس سواء على لغته الفصحى أو العامية، وهو يشمل أيضا الأدب الشّعبي المدون والشّفهي الذي ظل يقاوم محاولات الطّمس ليصل إلينا من خلال المطبوعات أو ذاكرة الحافظين[3].

ومن خلال التّراث الشّعبي نجد أنفسنا أمام تجربة إنسانية متواصلة عبر الأجيال، تنوع فيها الشّخصيات لتخلق لنا زادا ثقافيا وموروثات حضارية وسلوكات وأقوال تشكل هويتنا وتحدد مسارنا، وقد أبدع الكتاب المسرحيون في توظيف هذا الّاد التّراثي في أعمالهم المسرحية، ليثروا إبداعاتهم ويضفوا عليها أبعادا جديدة، ومن الكتاب الجزائريين الذين وظفوا الشّخصية التّراثية الشّعبية في مسرحياتهم نجد "**عبد القادر علولة**"، وهذا ما يظهر مدى تأثره بالجذور المحلية للثّقافة الشّعبية الجزائرية حرصا منه على إبرازه وإحيائه على خشبة المسرح.

---

[1]- أحسن ثليلاني، المسرح الجزائري (دراسات تطبيقية في الجذور التّراثية وتطور المجتمع)، ص: 132.

[2]- ينظر: م ن، ص: 135.

[3]- ينظر: فاروق خورشيد، الموروث الشّعبي، دار الشّروق، بيروت، لبنان، ط1، 1992م، ص: 12.

فقد اعتمد "عبد القادر علولة" في مسرحية (**الأقوال**) على شخصية القوال الذي يعد راويا شفويا يسرد الأحداث، حيث يحضر في المسرحية العلولية بعصاه ولباسه المزركش، ليروي الأحداث ويتغنى بخصال الشّخصيات المتجذرة في الوجدان الشّعبي، بالإضافة إلى تجسيد بعض المشاهد من خلال مسرحية الأقوال تقمص الأدوار، فهو يجمع بين التّمثيل المشهدي والحكي المسرد[1].

وقد لعبت شخصية القوال دورا محوريا في مسرحية "عبد القادر علولة"، وتبدأ مسرحية الأقوال بحديث القوال الذي يمهد للدّخول إلى المسرحية، يقول القوال: «الأقوال يا السّامع ليا فيها أنواع كثيرة فيها اللي سريعة عظام تربط الغواشي هادفة كالزلزلة تجعل القوم مفجوعة عجلانة تعفن الخواطر تهيج وتحوزك للفتنة»[2].

ففي هذا المشهد يمهد القوال للدّخول إلى المسرحية ويقدّم لنا وصفا دقيقا للأقوال التي تسبب تأثيرات قوية على من سمعها، وتسبب الفتنة التي تؤدي إلى تفاقم الصّراعات والنّزاعات بين النّاس.

وبعد هذا التّمهيد يقدم لنا القوال تلميحات وتمهيدات عن المسرحيات التي يتحدث عنها في مسرحية الأقوال يقول: «قوالنا فوالنا اليوم يا السّامع على قبور السّواق وصديقه.

قوالنا اليوم يا السّامع على غشام ولد الدّاود وابنه.

قوالنا اليوم يا السّمع على زيتونة بنت بوزيان العساس»[3].

إذا قد حضرت شخصية (القوال) في مسرحيات "عبد القادر علولة" الثّلاث (الأقوال، الأجواء اللّثام)، حيث شكلت عنصرا أساسيا في سياق سرد الحكاية، كما حمل القوال على عاتقه عبء إيصال التّراث الشّعبي بكل غناه من حكايات وأساطير وأمثال وأغاني، مضيفا على المسرحيات بعدا ثقافيا عميقا.

---

[1]- ينظر: جميل حمداوي، نظرية الفرجة الشّعبية عند المبدع المسرحي الجزائري عبد القادر علولة، www.almothaqaf، نشر في 14 ماي 2010م. نقلا عن: زهية عيوني، التّقنيات التّراثية في مسرح عبد القادر علولة، مجلة مقاليد، جامعة عنابة، الجزائر، 2014م، ع: 7، ص: 74.

[2]- عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة(الأقوال، الأجواء، اللّثام)، موفم للنّشر، الجزائر، دط، 1997م، ص: 23.

[3]- م ن، ص ن.

ج- الشّخصية التّراثية التّاريخية:

يعدّ التّراث العربي ثروة غنية بالبطولات والمواقع الإنسانية، الأمر الذي جعله مصدر إلهام للعديد من الكتاب، فمن خلال استنباط الأفكار والمواقف من هذا التّاث العريق سعد الكتاب لمعالجة قضايا المجتمع المعاصر وإثراء السّاحة الأدبية بأعمال إبداعية أصيلة، فوظف العديد من الكتاب الشّخصيات التّاريخية في أعمالهم، وهذه الشّخصيات «ليست مجرد ظواهر كونية عابرة، تنتهي بانتهاء وجودهما الواقعي، فإنّ لها إلى جانب ذلك دلالتها الشّمولية الباقية، والقابلة للتّجدد -على امتداد التّاريخ- في صيغ وأشكال أخرى؛ فدلالة البطولة في قائد معين أو دلالة النّصر في كسب معركة معينة تظل -بعد انتهاء الوجود الواقعي لذلك القائد أو تلك المعركة باقية-، وصالحة لأن تشكر من خلال مواقف جديدة وأحداث جديدة»[1]، ومن بين الكتاب الجزائريين الذين وظفوا الشّخصيات التّاريخية في أعمالهم المسرحية نجد "**أحمد توفيق المدني**" في مسرحية (**حنبعل**) و"**عبد الرحمان ماضوي**" في مسرحيته (**يوغرطة**)، و"**مُحَمَّد الصّالح**" في مسرحية (**الخنساء**)، حيث وظف شخصية الخنساء وهي شخصية تاريخية من العصر الجاهلي «وقسم مسرحيته إلى ثلاثة فصول، يشخص فصلها الأوّل جانبا من حياة الخنساء في الجاهلية، فتدور حوادثه حول فكرة إبراز حزنها وبكائها على أخويها صخر ومعاوية»[2]، فالخنساء لم تتوقف عن النّواح على أخويها صخر ومعاوية وخاصة صخر.

فتوظيف "مُحَمَّد الصالح" لشخصية الحسناء التي أبرزت شجاعتها وصبرها وقوة إرادتها، في مواجهة الفقدان والألم، أكد على أهمية دور المرآة العربية في المجتمع، وقدّم نموذجا يحتذى به للنّساء العربيات، كما ساعد على نشر التّراث الأصيل وتعزيز القيم العربية النّبيلة.

وفيما يلي نورد مخططا يوضح التّوظيف الدّلالي للشّخصيات التّراثية.

[1]- علي عشري زايد، استدعاء الشّخصيات في الشّعر العربي المعاصر، ص: 120.

[2]- أحسن ثليلاني، المسرح الجزائري (دراسات تطبيقية في الجذور التّراثية وتطور المجتمع)، ص: 93.

التّوظيف الدّلالي للشّخصية التّراثية

1- الشّخصية التّراثية الدّينية:

(شخصية مقدسة في الدّين مذهب معيّن كشخصية الأنباء والرّسل)

- تعليم المبادئ الدّينية.
- تعزيز القيم الأخلاقية.
- إثارة التّفكير في القيم الدّينية.

2- الشّخصية التّراثية الشّعبية

(شخصية غير حقيقية ظهرت في الحكايات الشّعبية كالقوال أو المداح)

- السّرد الشّفوي للأحداث.
- نقل الحكمة والمعرفة.
- تعزيز الهوية الوطنية.

3- الشّخصية التّراثية التّاريخية

(شخصية حقيقية عايشت الماضي وتركت بصمتها)

- إثراء المعرفة التّاريخية.
- تقديم النّماذج المؤثرة.
- التّذكير بأمجاد الماضي.

الشّكل: 02 – 02: رسم تخطيطي يوضح التّوظيف الدّلالي للشّخصية التّراثية

6- علاقة الشّخصية التّراثية بالتّراث:

إذا كان التّراث بمثابة حقيبة مليئة بالإرث الذي خلّفه الآباء للأبناء، فإنّ الشّخصية التّراثية تمثل جوهر هذا الكنز المتوارث وروحه، فهي الرّكيزة الأساسية التي يبنى عليها التّراث، وتتجلى من خلالها قيمه وأفكاره، ولذلك لجأ المسرحيون العرب إلى الشّخصيات التّراثية في مساعيهم لاستكشاف مضمون التّراث المسرحي.

يقول "**إسماعيل سيد علي**" بأنّ التّراث هو ذلك المخزون الثّقافي المتنوع والمتوارث من قبل الآباء والأجداد، والمشتمل على القيم الدّينية والتّاريخية والحضارية والشّعبية، بما فيها من عادات وتقاليد سواء أكانت هذه القيم مدونة في كتب التّراث أم مبثوثة بين سطورها، أو متوارثة أو مكتسبة بمرور الزّمن، وبعبارة أكثر وضوحا التّراث هو روح الماضي والحاضر والمستقبل، بالنّسبة للإنسان الذي بحياته، وتموت شخصيته وهويته إذا ابتعد عنه أو فقده[1]، أو انزاح عنه.

وهو كذلك كل ما وصل إلينا من الماضي داخل الحضارة السّائدة، وبمعناه الواسع هو ما خلّفه السّلف للخلف من ماديات ومعنويات أيا كان نوعها، لذلك يمكن أن يعدّ التّراث في مجمله رافدا ضروريا لإفادة الحاضرة واستكشاف المستقبل[2] وخدمته.

نعني بتوظيف التّراث استخدامه تعبيرا لحمل بعد من أبعاد تجربة المبدع المسرحي، أي أنّ التّراث وسيلة يعبر المسرحي بواسطتها عن رؤياه المعاصرة، ولأنّ التّراث يكتسب لونا من القداسة في النّفوس لما له من حضور حي ودائم في وجدان النّاس، يلجأ أحيانا إلى توظيف بعض مقومات التّراث[3] وأسسه.

---

[1]- ينظر: أحسن ثليلاني، المسرح الجزائري والثّورة التّحريرية (دراسة تاريخية فنية)، عاصمة الثّقافة العربية، الجزائر، 2007م، ص: 64.

[2]- ينظر: أحسن ثليلاني، المسرح الجزائري (دراسات تطبيقية في الجذور التّراثية وتطور المجتمع)، ص: 12، 13.

[3]- ينظر: أحسن ثليلاني، المسرح الجزائري والثّورة التّحريرية (دراسة تطبيقية في صور إسهام المسرح الجزائري في ثورة أوّل نوفمبر 1954)، ص: 97.

يذكر "إسماعيل سيد علي" أربعة أسباب تجعل الكاتب المسرحي يهتم بالتّراث ويقوم بتوظيفه في إبداعه المسرحي، وهذه الأسباب كالتّالي:[1]

أوّلا: الفخر بمآثر العرب وتاريخهم تعويضا عن ضعف الأمة في حاضرها، بسبب طغيان الاستعمار عليها، فيكون استلهام المواقف القومية بهدف الفخر والاعتزاز.

ثانيا: الوقوف أمام المستعمر، فيكون توظيف التّراث بهدف التّمسك بالشّخصية الوطنية في مقابل سعي الاستعمار لطمسها.

ثالثا: التّمسك بالهوية القومية العربية، وخاصة في فترات الهزات الكبرى التي تضعف كيان الأمة، فيخيم عليها الإحساس بالإحباط والضّياع، فيكون التّراث دافعا لعودة الثّقة في النّفس.

رابعا: محاولات التّأصيل للمسرح العربي، وذلك بالسّعي إلى استلهام الأشكال والمضامين التّراثية لمواجهة سلطة الثّقافة الغربية.

وتأتي العوامل السّياسية والاجتماعية في مقدمة أسباب لجوء الكاتب العربي إلى التّراث، فعندما يتحدث الكاتب من خلاله، يشعر أنّه يحميه من بطش السّلطة وبهذا يصبح التّراث كالأسطورة والرّمز قناعا يختفي خلفه الكاتب، فيستعير صوتا غير صوته يحمله وزر آرائه وأفكاره التي لا يجرؤ على التّصريح بها باسمه، وفي التّراث معين لا ينضب من الأصوات والأقنعة التي مارست النّقد الإدانة، وجابهت قوى الشّر والطّغيان[2] وغيرها.

إنّ عملية الاهتمام بدراسة التّراث لا تعني العمل على إحياء العادات والتّقاليد التي زخر بها تاريخنا وتراثنا، مثل وأد البنات وامتلاك العبيد والجواري وشن الحروب بين القبائل العربية وإحياء الضّغائن العصبية والحروب المذهبية وغيرها، إنّما تعني الدّراسة الموضوعية للتّراث بطريقة واعية قائمة على الأصالة والمعاصرة وربطه بالفكر وإحياء القيم الأخلاقية، وتلمس طريق هويتنا الثّقافية ووحدتنا

[1]- ينظر: سيد علي إسماعيل، أثر التّراث العربي في المسرح المصري المعاصر، مؤسسة هنداوي سي آي سي، دب، دط، 2017م، ص: 39- 41.

[2]- ينظر: أحسن ثليلاني، المسرح الجزائري دراسات تطبيقية في الجذور التّراثية وتطور المجتمع، ص: 101.

الاجتماعية والسّياسية وإبراز البطولات، لذا يفضل البعض استخدام لفظ الوعي بالتّراث، بدلا من لفظ إحياء التّراث"، فالفرق واضح بين اللّفظين[1] وبين المعنيين.

وتجدر الإشارة هنا إلى أنّ العمل المسرحي المتأثر بالتّراث يخضع لجملة من المعايير الواجب توفرها فيه وهي:[2]

– عدم تبجيل التّراث، وإلا أصبح الكاتب أسيرا لكل ما هو قديم.

– القدرة على الانتقاء من التّراث ما يناسب المرحلة التّاريخية الرّاهنة، وما يلائم مشكلات الحاضر.

– المرونة في التّعامل مع التّراث بحرية، ذلك أنّ المسرحي الجيد هو الذي يعي دور التّراث وعيا نقديا يمكنه من تفجير ما فيه من دلالات إيحائية بواسطة إضافة جوانب وشخصيات لم يكن لها وجود حقيقي في التّاريخ، فالمسرحي فنان يختلف دوره عن دور المؤرخ.

– التّوظيف الرّمزي للتّراث، حيث يتم استعماله قناعا، أو معادلا موضوعيا للّتعبير عن الواقع بأسلوب غير مباشر، ويكون ذلك عندما يواجه الكاتب ضغوطات اجتماعية أو سياسية خارجية.

– الأصالة والمعاصرة بين التّراث والواقع، وتتمثل في قدرة المسرحي على جعل التّراث يستجيب لمتغيرات العصر، ذلك أنّ قيمة التّراث تكمن في مدى ما يعطي للمبدع من وجهات نظر لتفسير الواقع، وأحواله.

إنّ الفنان المسرحي يلجأ إلى التّراث كوسيلة فنية حتى لا يسقط في المباشرة التي تقتل جمالية الإبداع، وينبغي أن يتم التّفاعل الفني بين الدّلالة التّراثية كحقيقة تاريخية للمرموز له وبين الدّلالة الفنية المعاصرة كوسيلة فنية، إذ لا ينبغي أن تكون العلاقة بين الدّلالتين علاقة تعسفية، لأنّ كثيرا ما يسقط الفنان المسرحي أبعاد رؤيته الخاصة على ملامح الشّخصية التّراثية، فيصبح الخطاب التّراثي خطابا

[1]– ينظر: جمال مُحَمَّد النواصرة، المسرح العربي (بين منابع التّراث والقضايا المعاصرة)، ص: 19، 20.

[2]– ينظر: أحسن ثليلاني، المسرح الجزائري (دراسات تطبيقية في الجذور التّراثية وتطور المجتمع)، ص: 21، 22.

ضبابيا لا يحقق التّواصل، ولذلك ينبغي أن تكون الدّلالة الإيحائية نابعة من قدرة المصادر التّراثية على الإيحاء والتّعبير[1].

فعملية الرّجوع إلى الأصول وإحياء التّراث، يجب أن تتم في إطار نقدي للاحتماء بها أمام التّحديات الخارجية، فالماضي هنا مطلوب ليس فقط من أجل الارتكاز عليه والقفز إلى المستقبل، بل من أجل تأكيد الوجود[2] وإثبات الذّات.

يعدّ التّراث عنصرا أساسيا في حياة أي مجتمع، فهو يشكل هويته وذاكرته، ويربطه بماضيه وحاضره ومستقبله، فإذا كان لمجموعة الآثار التي خلّفها السّلف للخلف فإنّ الشّخصية التّراثية هي الأساس الذي يعتمد عليه هذا التّراث، فقد جسدت قيم المجتمع ومعتقداته وتطلعاته، بحيث لجأ إليها المسرحيون العرب في محاولة بعثهم عن مضمون التّراث المسرحي.

أمّا في حديثنا عن الشّخصية في عالم المسرح نستطيع القول إنّ الشّخصية أهم ما في المسرحية كلّها لأنّها تعدّ المصدر الذي تنبع منه جميع الأفعال وعلى تصرفاتهم[3] تقوم العقدة.

فعالم المسرح صورة للعالم الكبير لا عزلة فيه ولا حياة فنية للمسرحية ما لم تتفاعل الشّخصيات، ومن هذا التّفاعل في شتّى صوره تتولد بنية المسرحية، ومن خلاله تنمو الشّخصيات مع الحدث في حساب فني محكم، يبدو من دقة إحكامه أنّه تلقائي طبيعي[4]، لذلك يجب عرضها بوضوح ودقة.

منذ القدم احتلت الشّخصية التّراثية مكانة مميزة في مختلف أشكال التّعبير الفني، بما في ذلك المسرح.

بدأ العرب بتوظيف الشّخصية التّراثية مع بداية ظهور خيال الظّل على يد "**مُحَمَّد بن دانيال الخزاعي**"، فخيال الظّل نوع من التّشخيص المسرحي يعرّفه "**حمادة إبراهيم**" بأنّه عبارة عن ستارة بيضاء رقيقة مشدودة على قوائم خشبية، ويقف المخايلون (اللّاعبون) خلف السّتارة ومعهم مجموعة

[1]- ينظر: جمال مُحَمَّد النواصرة، المسرح العربي (بين منابع التّراث والقضايا المعاصرة)، ص: 23.

[2]- ينظر: م ن، ص.

[3]- ينظر: أحسن ثليلاني، المسرح الجزائري والثّورة التّحريرية (دراسة تاريخية فنية)، ص: 180.

[4]- ينظر: م ن، ص ن.

من الشّخوص (الدّمى) المصنوعة من جلد الحيوان الصّلب على هيئة الشّخصيات المشتركة في موضوع التّمثيلية، وأحيانا على شكل حيوانات كالحمير والجمال أو أشياء جمادية كالبيوت والأشجار، ولهذه الشّخوص مفاصل وثقوب يدفع فيها اللّاعب عصيه لتحريكها، وعند العرض تطفئ الأنوار في أماكن المشاهدين الذين يجلسون أمام السّتارة، ويلصق اللّاعبون عرائسهم بالسّتارة، ثمّ تضاء الأنوار خلف العرائس، وهنا يرى المتفرجون ظلالا واضحة في الجهة الأخرى، بعد ذلك يبدأ اللّاعبون في تحريك الشّخوص[1]، وأداء حوارها.

إلّا أنّ "**عقلة عرسان**"، يرجع ظهور الشّخصية التّراثية إلى (**كليلة ودمنة**) وكان معظمها حيوانات مختلفة الأشكال، تحمل عواطف مختلفة كالحب والكراهية، فـ "كليلة ودمنة" جسدت لنا شخصيات في شكل حيوانات[2].

كما نجد شخصية "**جحا**" التي تناولها الكثير «فنجد روايات (**ألام جحا**) لـ "**مُحَمَّد فريد أبو حديد**"، و(**مسمار جحا**) لـ "**علي أحمد باكثير**"»[3]، فشخصية جحا كان لها أصل من التّاريخ، مثلها مثل شخصية "**أشعب**" تتميز بصفات عديدة مثل: قلة الحيلة والذّكاء والغباء أحيانا، كما تبدو شخصية جحا صورة للفكاهة والمرح، أي تحمل طابعا هزليا[4].

وقد كتب "**الشّرقاوي**" أيضا مسرحية (**ثأر الله**) «بجزأيها الأوّل (**الحسين ثائرا**)، والثّاني (**الحسين شهيدا**)، ما بين عامي 1964 و1969م ... ورغم مطابقة المسرحية لأحداث التّاريخ، إلّا أنّها نجحت في عدّة مواضع من حيث توظيف التّراث الإسلامي»[5]، جذبت شخصية الحسين اهتمام

---

[1]- ينظر: أحسن ثليلاني، المسرح الجزائري (دراسات تطبيقية في الجذور التّراثية وتطور المجتمع)، ص: 201.

[2]- ينظر: حلمي بدير، أثر الأدب الشّعبي في الأدب الحديث، دار الوفاء لدنيا الطّباعة والنّشر، دب، دط، دت، ص: 94. نقلا عن: بومهن ياسمينة، عبد الليوة صورية، توظيف التّراث في المسرح "ألفريد فرج" نموذجا، ماستر في اللّغة والأدب العربي، جامعة مُحَمَّد الصّديق بن يحي، جيجل، 2017م- 2018م، ص: 56.

[3]- حلمي بدير، أثر الأدب الشّعبي في الأدب الحديث، ص: 174. نقلا: بومهن ياسمينة، عبد الليوة صورية، توظيف التّراث في المسرح "ألفريد فرج" نموذجا، ص: 57.

[4]- ينظر: بومهن ياسمينة، عبد الليوة صورية، توظيف التّراث في المسرح "ألفريد فرج" نموذجا، ص: 57.

[5]- سيد علي إسماعيل، أثر التّراث العربي في المسرح المصري المعاصر، ص: 217، 218.

المسرحيين بفضل صراعها بين الحق والقوة، فقد جاء ضدّ كل ظلم وقهر، وهذا ما جعل وجود الشّخصية بكثرة في الأعمال المسرحية.

وقد انتبه المؤلفون المسرحيون كذلك إلى أهمية (**ألف ليلة وليلة**) في التّأليف المسرحي فاعتبروها من بين أهم مصادر التّراث، ولعلّ أوّل مسرحية استمدت مادتها منها مسرحية (**أبو الحسن المغفل**) التي ألّفها "**مارون النّقاش**"، فأغلبية المسرحيات التي تدور حول أحداث تاريخية أو شخصيات تراثية مستمدة من (**ألف ليلة وليلة**)[1].

ولم تكن الجزائر استثناء من هذه القاعدة، حيث شكلت الشّخصية التّراثية عنصرا بارزا في تراثها الشّعبي العريق، ولعلّ أبرز هذه الشّخصيات شخصية (القوال) الذي حمل معه حكايات وأساطير وقيما وثقافة أصيلة، ولم يغب هذا الإرث عن عيون المسرحيين الجزائريين، فسعوا إلى توظيفه والاستفادة منه في أعمالهم المسرحية، مضفين عليه لمسة من الأصالة والخصوصية، ومن بين هؤلاء المبدعين برز كل من: "**عبد القادر علولة**"، الذي وظف شخصية (القوال) ببراعة في مسرحياته (القوال، الأجواد، اللّثام)، وفي هذه المسرحيات لعب القوال دور الحكواتي الذي يجسد الواقع الاجتماعي، ويطرح القضايا الوجودية مستخدما مهارته اللّغوية لإيصال رسالة هادفة إلى الجمهور.

تعدّ مسرحية (**الأجواد**) للفنان "**عبد القادر علولة**" بوصفه مؤلفا ومخرجا لها من أهم الإبداعات المسرحية الجزائرية، التي حاولت تجاوز نمطية المسرح الأوروبي، وذلك بمراهنتها على توظيف أحد أبرز أشكال التّعبير المسرحي في التّراث الشّعبي الجزائري، ونعني به شكل "القوال"، لقد قدّمت هذه المسرحية –كما يذكر "**مباركي بوعلام**"– من قبل مسرح وهران الجهوي في سبتمبر 1985، وبمجرد عرضها تحصلت على جائزتين متتاليتين جائزة أحسن تمثيل ثمّ جائزة أحسن نص وعرض مسرحي، فمسرحيته كانت تمثل الحياة اليومية أو بالأحرى حياة النّاس البسطاء[2] والفقراء.

[1]– ينظر: مُحَمَّد المديوني، مسرح عز الدين المدني والتراث، المؤسسة الجامعية للدّراسات والنّشر والتّوزيع، تونس، ط1، 1992، ص: 17. نقلا عن: بومهن ياسمينة، عبد الليوة صورية، توظيف التّراث في المسرح "ألفريد فرج" نموذجا، ص: 58.

[2]– ينظر: أحسن ثليلاني، المسرح الجزائري (دراسات تطبيقية في الجذور التّراثية وتطور المجتمع)، ص: 218.

وكذلك نذكر "**عبد الرّحمان كاكي**" الذي اشتهر بتوظيفه لشخصيات تراثية متنوعة، بما في ذلك القوال.

تعتبر الشّخصية التّراثية عنصرا هاما من التّراث، فالعلاقة التي تجمع بينهما هي علاقة تفاعل تكامل، فالشّخصية تؤثر في التّراث وتتأثر به وهي أكثر التصاقا به، فالعودة للتّراث لم تكن عبثا ولم تأت من فراغ، فهو الملجأ الذي يأوون إليه أوقات الشّدة للدّفاع عن الذّات والوقوف أمام كل من يريد إزالة ومحو تاريخ الشّخصية الجزائرية وماضيها.

وبفضل هذه الجهود، تمكن المسرحيون الجزائريون من إثراء المسرح الجزائري والعربي بلمسات أصيلة وربطوا الماضي بالحاضر، وساهموا في الحفاظ على هوية الثّقافة.

الفصل الثّالث:

البناء الفني للشّخصيات في مسرحية الأجواد لعبد القادر علولة

1- التّعريف بالمسرحي عبدالقادر علولة:

ممثل ومؤلف مسرحي قدير من مواليد (1939م) بالغزوات (تلمسان)، التحق بمدرسة الفلاح الابتدائية وبدأ نشاطه المسرحي عام (1955م) في فرقة الشّباب، أمّا بدايته مع المسرح المحترف فكانت عام (1963م) حيث قام بتمثيل عدّة مسرحيات أهمها: "**أبناء القصبة**"، "**حسن طيرو**"، "**العهد**"، "**ورود حمراء لي**"، " **السّلطان الحائر**" وغيرها من المسرحيات.

وأخرج أوّل مسرحية له عام (1968م) بعنوان (**الغولة**) لـ "**رويشد**" وانتقل من العاصمة إلى وهران، حيث أخرج في العام نفسه مسرحية (**العلف**) ثمّ (**الخبزة**) عام (1970م)، كما اقتبس مسرحية (**حمق سليم**) من غوغل عام (1979م)، وأنتج بعد ذلك (**الأقوال**) (1982م) ثمّ (**الأجواد**) (1985م) و(**اللّئام**) (1989م)[1]، ومسرحيات أخرى.

في عام (1974م) لمع نجم "**عبدالقادر علولة**" في سماء فن الجزائر، حاملا معه إبداعا فريدا ورؤيته ثاقبة للمسرح، فأدركت إدارة المسرح الوطني بوهران عبقريته فأسندت له مهمة تأسيس المسرح الجماهيري، وكانت تجربته الفنية تقوم على أساس المسرح المرتجل[2]، لم يكن ذلك مجرد تكليف عادي بل كان بمثابة إعلان عن ثورة فنية جديدة تسعى لإيصال صوت الشّعب على خشبة المسرح.

وعمل مديرا للمسرح الوطني الجزائري ما بين (1972-1975م) ثمّ للمسرح الجهوي بوهران عام (1976م)، مثل في فيلم (**الكلاب**) و(**الطّارفة**) لـ "**الهاشمي الشريف**"، توفي صباح يوم الاثنين 14 مارس 1994م، بباريس بعد إصابته برصاصة الغدر[3]، التي أوقفت هذا الزّخم الإبداعي، فقد كان اغتياله خسارة فادحة للمسرح العربي، لكن إبداعه سيبقى حيّا خالدا في ذاكرة محبيه.

---

[1]- ينظر: أحمد بيوض، المسرح الجزائري (نشأته و تطوره)، ص: 388.

[2]- ينظر: سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، عالم المعرفة، دط، 1979م، ص: 269.

[3]- ينظر: أحمد بيوض، المسرح الجزائري (نشأته و تطوره)، ص: 389

2- ملخص مسرحية الأجواد:

في عام(1985م) أذهل "**عبد القادر علولة**" جمهوره بمسرحية الأجواد، التي حفرت اسمها في ذاكرة المسرح الجزائري والعربي، حيث لم تكن مجرد عرض مسرحي عابر بل كانت رحلة عميقة تبحث عن معنى الإنسانية، تحكي الهم السّياسي الذي يعيشه المجتمع الجزائري وتقدمه بطابع نقدي، تميزت المسرحية بثرائها الشّخصي، حيث قدّم الكاتب مجموعة من الشّخصيات النّموذجية لكلّ منها قصتها وموضوعها وأبعادها الانسانية.

فمن علال الزبال إلى الرّبوحي الحبيب إلى المنصور العكلي... وصولا إلى سكينة، فكل هذه الشّخصيات جسدت شرائح المجتمع الجزائري بجميع تناقضاتها وآمالها وآلامها.

وسبب اختبار عنوان (**الأجواد**) للمسرحية أجاب "عبدالقادر علولة" في لقاء أجراه مع الأستاذ "مُحَمَّد جلّيد" -أستاذ علم الاجتماع في جامعة وهران في أكتوبر 1985م- بقوله:

«إنّه لمن الصّعب علي أن ألخص مسرحية (الأجواد)، ومن الصّعب أن أعالج بشكل مختزل كل ما تحويه، سواء من حيث الأفكار، أو من حيث انشغالات البحث التي تنطوي عليها... لذلك يبدو لي من الأجدار تقديم بعض الأفكار الكبيرة على مراحل... أوّلا، فيما يتعلق بعنوان الأجواد: إنّه يعني بالمعنى الأوّلي والحرفي (الكرماء)، فهو يلخص بالنّسبة لي، إلى حد ما، الفكرة المركزية؛ أي جوهر المسرحية، فهذه الأخيرة هي عبارة عن جدارية تمثل الحياة اليومية أو بالأحرى بعض اللّحظات من حياة الجماهير الكادحة، والنّاس البسطاء»[1]، وتكشف بدّقة أحوالهم وطريقة عيشهم.

3- أبعاد الشّخصية المسرحية:

تعدّ الشّخصية مزيجا فريدا من السّمات والصّفات والخصائص التي تميز كل فرد، كما تمثل الرّكيزة الأساسية في البناء الدّرامي فهي بمثابة حلقة وصل تربط الأحداث وتحركها، ومن خلالها يمكن إبراز أي نقص أو خلل يعيشه الفرد، فهي «تعيش فينا بكل أبعادها»[2]، البيولوجية، النّفسية، الاجتماعية والثّقافية، إذ تؤدي هذه الأبعاد دورا هاما في تشكيل سلوكنا وتفاعلاتنا مع العالم من حولنا.

---

[1]- عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام)، ص: 233.

[2]- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، الكويت، دط، 1998م، ص:79.

وكل «شيء في الوجود له أبعاد ثلاثة هي: الطّول والعرض والارتفاع، والكائنات البشرية لهما أبعاد أخرى هي: كيانها الفيسيولوجي (المادي أو العضوي) وكيانها السّيكولوجي (النّفسي)»[1]؛ فمن خلال رحلة استكشاف الذّات وأبعادها المتنوعة، نكسب قدرة أكبر على التّعاطف مع الآخرين وفهمهم، ونصبح أكثر تقبلا للتّنوع الإنساني.

يقدم لنا "**جيلفور**" (**Guilford**) تعريفا لأبعاد الشّخصية، فيقول: «إنّ كل سمة من سمات الشّخصية تتضمن فروقا، وأمثلتها: تجاه صفة الكسل أو بعيدا عنها، اتجاه الاندفاع أو صوب الحرص، تجاه الدّقة وإزاء عدم الدّقة وهكذا»[2].

ولهذا وجب على الكاتب المسرحي أن يعيش مع شخوصه لفترة من الزّمن، لكن يتعمق في فهم دوافعهم وسلوكياتهم بشكل عميق يمكنه ذلك من وضع نفسه مكان كل شخصية وفهم مشاعرها وأفكارها، وتوقع ردود أفعالها في المواقف المختلفة لكي ينجح عمله المسرحي.

وعليه؛ فإنّ الشّخصية لوحة فنية غنية بالألوان والتّفاصيل تعبر عن مزيج فريد من الّسمات والخبرات والعلاقات، ولفهم هذه اللّوحة بشكل كامل نحتاج إلى استكشاف أبعادها المختلفة بدءا من الأعماق النّفسية وصولا إلى التّفاعلات الاجتماعية، وفي بحثنا هذا سنعرض في كل بعد على حدّى ونسلط الضّوء على أهميته في تكوين هوية الفرد.

3-1- البعد الجسماني:

ويصطلح عليه بالبعد المادي أو الفيسيولوجي أو الخارجي، يعدّ هذا البعد نافذة نطل من خلالها على الشّخصية، حيث يجسد مظهرها الخارجي وما تحمله من ملامح وخصائص.

يتصل هذا البعد «بتركيب جسم الشّخصية، ذكر، أنثى، العمر، الطّول، لون الجلد والشّعر والعينين مثلا، المظهر العام: جميل أو قبيح، نحيف أو سمين، لطيف أو جلف، نظيف أو قذر، عوامل

[1]- لابوس ايجري، فن كتابة المسرحية، ترجمة: دريني خشبة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، دط، دت، ص: 101.

[2]- Guilford. J.P, General psychology, New York: Van Nostrand, 1952, p: 526.

نقلا عن: أحمد مُحَمَّد عبد الخالق، الأبعاد الأساسية للشّخصية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ط4، دت، ص: 202.

الوارثة إن وجدت، العيوب الخلقية والتّشوهات إن وجدت وكذلك الأمراض»[1]، فهو إذا بمثابة الجهاز الأساسي الذي يكوّن وجود الإنسان ويحدد تفاعله مع العالم الخارجي.

والمعنى الأساسي من دراسة هذا البعد هو دراسة تلك الملامح التي تمنح الشّخصية وجودها الواقعي مع الاحتفاظ بكونهما دالا ورقيا، كما ينبغي التّأكيد على أنها وإن كانت ملامح ورسومات شكلية إلّا انها ذات دلالة على مضامين سياسية واجتماعية واقتصادية بل وعلى رؤى فكرية، فيعبر الكاتب من خلالها على رؤيته للعالم[2] من حوله.

و يعدّ البعد المادي من أهم وأوضح الأبعاد الثّلاثة فهو «يلون بلا شك نظرتنا للحياة، وهو يؤثر فينا إلى ما لانهاية ويساعد على جعلنا إمّا متسامحين أو ساخطين نقاوم ونتحدى، أو حقراء متصنعين أو طغاة متعجرفين»[3]، فهو بذلك يشكل أرضية خصبة لنمو العديد من القيم الانسانية مثل الحب والتعاطف، والعدالة.

لذا وجب على الكاتب المسرحي أن يولي اهتماما وعناية خاصا لهذا البعد، نظرا لأهميته في تشكيل الانطباع الأوّلي لدى المتلقي، كما يمكن للكاتب المسرحي أن يوحي بمشاعر الانجذاب أو النّفور تجاه الشّخصية، ممّا يؤثر على مسار الأحداث وتفاعل الجمهور مع المسرحية.

ويشتمل هذا البعد على مجموعة من الفروع وهي:

أ- الاسم:

يعدّ الاسم عنصرا هاما في البعد الجسماني للشّخصية المسرحية، حيث يلعب دورا محوريا في تشكيل هويتها، وتميزها عن الشّخصيات الأخرى.

والاسم هو: «أول صفة اجتماعية مميزة يضيفها المجتمع ممثلا في الوالدين، عليه بَعْدَ مَوْلِدِهِ، حتى تكون له صلة اجتماعية ذات طابع معين»[4]، فالوالدين هما من لهما حرية اختيار اسم مولودهما،

---

[1]- عادل النادي، مدخل إلى فن كتابة الدراما، مؤسسات ع. الكريم عبد الله، تونس، ط1، 1987م، ص: 46.

[2]- ينظر: نبيل حمدي الشّاهد، بنية السّرد في القصّة القصيرة سليمان فياض نموذجا، المجلس الأعلى للثّقافة، القاهرة، مصر، 2016 م، ص: 21.

[3]- لابوس اجري ، فن كتابة المسرحية، ص: 102.

[4]- سامية حسن السعاتي، أسماء المصريين (الأصول والدّلالات والتّغيير الاجتماعي)، مكتبة الأسرة، دط، 2001م، ص: 19.

والتّسمية تعدّ «أوّل فعل اجتماعي يتخذ من قبل الوالدين يؤثر في حياة الطّفل وشخصية بعد ذلك تأثيرا بالغا»[1]، كما يساهم في تعزيز الثّقة بالنّفس.

ويعدّ "**طه الوادي**" الاسم وسيلة من الوسائل الفنية التي يستطيع بها الكاتب أن يخلق شخصية حية ومقنعة فنيا، وبالاسم يعرف الإنسان، فالشّخص غير المعروف -في اللّغة والواقع- نكرة مجهول الملامح، ولكن الاسم يجعل الشّخصية (علما) كما يقول النّحاة[2]، ويحدّد هويتها ويساعدها على التّواصل مع الآخرين.

ب- الملابس:

تعدّ الملابس أكثر من مجرد غطاء للجسم، بل هي لغة غير لفظية تعبر عن هوية الشّخص، كما تمثل أداة للتّواصل مع العالم الخارجي، تظهر من خلالها أفكارنا ومشاعرنا وذوقنا وثقافتنا، كما لهذه الملابس دور فعّال في إكساب الشّخصية بعدها المادي، حيث يرى بعض النّقاد أنّ لملابس الشّخصية دور مهمٌ في فهم أبعادها الأخرى، فالملابس من بين الأشياء الدّالة على نفسية الشّخصية وواقعها الاجتماعي ودرجة ميولها إلى التّأنق[3]، فوصف الملابس في الأعمال الأدبية والمسرحية يعدّ نافذة هامة على شخصية الفرد، حيث تساعد على كشف طباعه ومزاجه وخلفيته الاجتماعية.

ج- الملامح الجسمية (الجسدية):

تعتبر الملامح الجسدية من الخصائص الخارجية التي تميز كل فرد عن الآخر، وتعدّ البعد الأوّل الذي يخطر على ذهن القارئ حين يعمد إلى التّعرف على مكونات الشّخصية بوصفهما صورة متخيلة، إنّها البعد الذي يشكل وعاء الشّخصية وحيزها، ويمنحها تفرّدها الأوّلي الظّاهر[4]، وتتمثل هذه الملامح في صفات الجسم المختلفة كالطّول والقصر، البدانة والنّحافة وغيرها من الصّفات.

---

[1]- سامية حسن السّعاتي، أسماء المصريين (الأصول والدّلالات والتّغيير الاجتماعي)، ص: 19.

[2]- ينظر: طه الوادي، دراسات في نقد الرّواية، دار المعارف، القاهرة، ط3، م، 1994م، ص: 25.

[3]- ينظر: نبيل حمدي الشّاهد، بنية السّرد في القصّة القصيرة لسليمان فياض نموذجا، ص: 39.

[4]- ينظر: م ن، ص: 52.

د- البعد الجسماني لشخصيات مسرحية (الأجواد) لـ: "عبدالقادر علولة":

1- الاسم:

استخدم "عبد القادر علولة" في مسرحيته (الأجواد') أسماء حقيقية من محيطه الجزائري (علال، الحبيب، قدور، عكلي، منور، منصور، جلول، سكينة) وذلك بهدف تعزيز واقعية وصدق أعماله، وربطها بالواقع المعيشي لأفراد المجتمع الجزائري.

كما ربط بعض هذه الأسماء بمهن الشّخصيات مثل (علال الزّبال- الربوحي الحبيب الحداد) يقول: «علال الزّبال ناشط ماهر في المكناس»[1].

ويقول أيضا: «الربوحي الحبيب في المهنة حداد»[2].

وساعده ذلك على تعزيز وضوح هوية الشّخصية للقارئ، فيتكون لديه تصور مبدئي عن مظهرها وسلوكها، ممّا يساعد على تميزها عن باقي الشّخصيات وفهم دورها في المسرحية بسهولة.

كما لم تقتصر أسماء شخصيات الأجواد على المعاني الواقعية وصفات الشّخصيات فحسب، بل امتدت لتشمل ارتباطا مباشرا بمهنتهم مثل: (العساس، المعلمة، العاملة، العامل)؛ إذ لم تكن أسماء وشخصيات مسرحية (الأجواد) مجرد تسميات عشوائية بل وظفها عبد القادر علولة بذكاء، واستخدمها كأدوات فنية لخدمة رسالته المسرحية من خلال الاختيار الدّقيق لها.

2- الملابس:

يهمل عبدالقادر علولة وصفا صريحا لملابس الشّخصية في مسرحيته (الأجواد)، لكن يمكن لقارئ المسرحية استنباطها من خلال سياق المسرحية وتفاصيل سلوكيات الشّخصيات، فتصرفاتهم وتفاعلاتهم وأعمالهم تشير بشكل دقيق إلى نوعية ملابسهم وملاءمتها لأدوارهم.

فمثلا يمكن استنباط لباس شخصية علال الزبال، فتصرفاته وعمله وسلوكاته في المسرحية تشير بشكل واضح إلى أنّه يرتدي ملابس عمال النّظافة مثال: (القميص والقبعة والقفازات).

---

[1]- عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام) ، ص: 79.

[2]- م ن، ص: 82.

يقول: «علال الزبال ناشط ماهر في المكناس، حيث يصلح قسمته ويرفد وسخ النّاس»[1]، فهنا يتضح أنّه يرتدي لباس عمال النّظافة.

يقول أيضا: «الصّباعيات على الحزام والخطوة خفيفة»[2].

وكذلك يمكن استنباط ملابس شخصيات أخرى، كالربوحي الحبيب، فبحكم مهنته: «الربوحي الحبيب في مهنة حداد»[3]، يتضحح لنا أنّه يرتدي مئزرا ليقي ملابسه من الأوساخ المتعلقة بالمهام.

وكذلك تظهر مهنة قدور البناء أنّه يرتدي ملابس خاصة بالبناء.

إضافة إلى العكلي الذي يرتدي ملابس الطّباخين بحكم عمله (طباخ)، والمنور هو الآخر يتبيّن أنّه يرتدي مئزرا رمادي اللّون بحكم مهنته (بواب في المدرسة) يختلف عن اللّون الذي يرتديه المعلمون، وبجانبه المعلمة التي ترتدي مئزرا أبيض يدل على النّقاء وّالمهنة النبيلة.

أمّا الشّخصيات الأخرى (التّلاميذ) يتضح أنهم يلبسون مآزر بألوان مختلفة، وسكينة هي الأخرى يتبين أنّا تلبس لباسا نسويا وفوقه ملابس خاصة بعملها في مصنع الأحذية.

3- الملامح الجسمية:

تميزت مسرحية الأجواد بتنوع الملامح الجسدية للشّخصيات وفي هذا الجدول الآتي سنتطرق إلى أهمها:

الشّخصيات	الملامح الجسدية
علال الزبال	الجنس: ذكر العيوب: يضحك بجهد ويظهر خزرة قبيحة
الربوحي الحبيب	الجنس: ذكر العمر: يقترب على السّتين. التّشوهات والعيوب: السّندان والمطرقة خلاو فيه المارة، سنية وحدة واقفة

[1]- عبدالقادر علولة، من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام)، ص: 79 .

[2]- م ن، ص: 80.

[3]- م ن، ص: 82.

	جدرتها تبان وزوج غايبين. القامة: قصير. اللّون: أسمر بلوطي. الشّعر: أشهب كردمروم و الشيب ما ترك شعرة.
عكلي	الجنس: ذكر. السّن: مولود في 1920. القامة: طويل وسمين. التّشوهات والعيوب: الأنف معوج، شلغمة مبرومة.
المنور	الجنس: ذكر. السّن: صغير على عكلي بعشر سنين. القامة: قصير.
العساس، قدور، جلول الفهايمي العامل	هذه الشّخصيات كلّها جنسها ذكر ولم تذكر ملامح الشّخصية فيها.
سكينة	الجنس: أنثى الأمراض: زحفت من رجليها.

الشّكل:01– 03: جدول يوضح الملامح الجسدية للشّخصيات في مسرحية الأجواد

3–2– البعد الاجتماعي:

يعدّ البعد الاجتماعي أحد أهم الأبعاد المؤثرة على السّلوك، إلى جانب العوامل البيولوجية والنّفسية، فهو يشمل كافة المؤثرات التي تنتج عن بيئة الفرد ومحيطه، فهو يشمل كافة المؤثرات التي تنتج عن بيئة الفرد ومحيطه من العائلة والأصدقاء، والثّقافة، والطّبقة الاجتماعية، والقيم السّائدة...إلخ، ويتمثل هذا البعد في «انتماء الشّخصية إلى طبقة اجتماعية، وفي عمل الشّخصية،

وفي نوع العمل ، ولياقتها بطبقتها في الأصل، وكذلك في التّعليم وملابسات العصر وصلتها بتكوين الشّخصية، حياة الشّخصية في داخلها، الحياة الزّوجية والمالية والفكرية في صلتها بالشّخصية»[1]، ويعدّ هذا البعد بعدا حساسا و جب الاهتمام به، فالبيئة التي تربى فيها الشّخص تؤثر بشكل كبير على سلوك الفرد سواء بشكل سلبي أو إيجابي، فإذا كنت قد ولدت في قبو، وكان ملعبك هو الأزقة القذرة فإن انطباعاك وأفعالك سوف تختلف دون ريب عن انطباعات طفل ولد في قصر وتعود على اللّعب في بيئة نظيفة[2]. إذا فللبيئة الاجتماعية تأثير قوي على تكوين شخصية الفرد وسلوكه.

ويتضح البعد الاجتماعي في جملة من الخصائص:

أ- الانتماء الاقتصادي للشّخصية:

يصنف هذا الانتماء الشّخصية في طبقة اجتماعية تتوافق مع وضعها الاقتصادي، من خلال الفترة التّاريخية للنّص، كأن يكون الشّخص اقطاعيا أو رأسماليا نتيجة امتلاكه للأرض أو مصادر الإنتاج، وأن يكون أجيرا يعمل بفلاحة الأرض، أو عاملا في مصنع أو أن يكون برجوازيا أو تقنيا ينتمي إلى طبقة متوسطة[3]، وهي الطّبقة السّائدة في العديد من المجتمعات في العصر الحديث، حيث تضم الموظفين والمهنيين الذين يتمتعون بمستوى تعليمي ودخل مرتفع.

ب- المستوى الاجتماعي والثّقافي:

ويتعلق هذا المستوى بالمحيط الذي «نشأ الشّخص فيه الطّبقة التي ينتمي إليها، والعمل الذي يزاوله ودرجة تعليمه وثقافته والدّين والمذهب الذي يعتنقه، والرّحلات التي قام بها والهوايات التي يمارسها»[4]، فكل هذا له تأثير بالغ في تنشأت الفرد و تكوينه اجتماعيا وثقافيا.

---

[1]- مُحَمَّد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة ، دط، 1997م، ص: 573.

[2]- لابوس اجرى، فن كتابة المسرحية، ص: 102.

[3]- ينظر: أحمد إبراهيم، الدراما والفرجة المسرحية، دار الوفاء لدنيا الطّباعة والنّشر، الإسكندرية، ط1، 2006م، ص: 50. نجية طهاري، بناء الشّخصية في مسرح أحمد رضا حوحو، ص: 112.

[4]- علي أحمد باكثير فن كتابة المسرحية من خلال تجارب الشّخصية، ص: 74.

ج- مهنة الشّخصية:

مهنة الشّخص ليست مجرد وسيلة لكسب العيش، بل هي رحلة لاكتشاف الذّات وفهم موقع الفرد في مجتمعه.

ويعدّ الوقوف على مهنة الشّخصية أمرا مفيدا في التّعرف على طبقته الاجتماعية التي تنتمي إليها، كما تفيدنا في التّعرف على جزء كبير من المشكلات التي تعاني منها الشّخصية، كما تكمن مهنة الشّخصية في تحديد هوية الشّخص وموقعه في المجتمع، ومختلف مشاكل الشّخصية وهمومها وتطلعاتها ومدى نقمتها ناتج بالضّرورة على مهنتها[1].

د- البعد الاجتماعي لشخصيات مسرحية الأجواد لعبد القادر علولة:

1- الانتماء الاقتصادي للشّخصية:

يتضح جليّا أنّ مسرحية الأجواد تركز بشكل أساسي على شخصيات من الطّبقة الكادحة والفقيرة في المجتمع.

ويبدو أنّ غالبية الشّخصيات تعاني من صعوبات اقتصادية كبيرة، وتعمل في مهن شاقة وأجور منخفضة (عامل نظافة، حداد، بواب...إلخ)، كما لا توجد شخصيات رأسمالية أو برجوازية وإقطاعية أو شخصيات تعمل في الفلاحة في المسرحية، ولكن لا يمكن الجزم بانعدام الانتماء الاقتصادي للشّخصيات بشكل مطلق، فالنّص المسرحي يشير أيضا إلى وجود بعض الشّخصيات التي تتمتع بمستوى عال من الدّخل مثل: المعلمة، ولكن هذه الشّخصيات قليلة العدد ولا تمثل الطّبقة السّائدة في المسرحية، كذلك شخصية المعلّم لا تتمتع بانتماء اقتصادي ثابت في جميع أنحاء العالم، ففي بعض البلدان يمكن للمعلمين أن يتمتعوا بمستوى معيشي جيد، بينما في البلدان الأخرى يعانون من صعوبات اقتصادية كبيرة كالجزائر.

[1]- ينظر: نبيل حمدي الشاهد، بنية السّرد في القصّة القصيرة، ص: 63.

2- المستوى الاجتماعي الثّقافي:

تقدّم مسرحية الأجواد صورة واقعية عن المجتمع الجزائري في ذلك الوقت، وتسلّط الضّوء على التّفاوت الاجتماعي والثّقافي الكبير الذي كان سائدا، فغالبية شخصيات المسرحية تنتمي إلى الطّبقة الكادحة وتعاني من صعوبات اقتصادية كبيرة، ونقص في فرص التّعلم والخدمات الأساسية.

ولكن من بين هذه الشّخصيات، تبرز شخصية المعلمة والعكلي التي تتمتعان بمستوى اجتماعي واقتصادي جعلهما رمزا الأمل والتّحدي في وجه الظّروف الصّعبة.

فالمعلمة على الرّغم من قلة إمكانياتها مثلت نموذجه للمرأة المثقفة والطّموحة، التي تسعى إلى التّغيير والتّقدم في المجتمع التّقليدي الذي يقيد حريتها ويحدّ من إمكانياتها، أمّا شخصية العكلي فجسدت نموذجا للرّجل المثقف المثابر الذي كان ينهل المعرفة من ينابعها المختلفة، فكان يغوص في دروب الفلسفة ويقرأ كتبها كما كان يقرأ كتب فرنسا وغيرها، لا ليثري نفسه فحسب بل لينير صاحبه ويعلمه.

يقول صديقه المنور: «كان المرحوم يقريني عليهم... ساعة على ساعة... يجيب معاه للسّهرة كتب واعظام البقرة و يفهمني باش نعرف من بعد كي نركبه»[1].

وإلى جانب علمه هذا، كان نموذجا يحتذى به في حبه للوطن، حيث وهب هيكله العظمي بعد وفاته للمدرسة الجزائرية ليسهم في تعليم وتثقيف الأجيال القادمة.

يقول عكلي لصديقه: «نهدي جسدي... يعني هيكلي العظمي للمدرسة وندير ك أنت المتوكل في تنفيذ الوصية»[2].

3- مهنة الشّخصية:

تميزت مسرحية (الأجواد) بثراء شخصياتها حيث تجسد هذه الشّخصيات مختلف شرائح المجتمع الجزائري بكل تنوعها وعمقها، وتذكر المسرحية شخصياتها بطريقة واضحة مع إبراز مهنهم أدوارهم في الأحداث والوقائع.

---

[1]- عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواد، اللثام)، ص: 115.

[2]- م ن، ص: 105.

وفي الجدول الآتي نستعرض أهم الشّخصيات ومهنها:

الشّخصية	المهنة	الدّور
علال	عامل نظافة	ينظف الشّوارع والأماكن العامة.
الربوحي الحبيب	حداد	يصنع ويصلح الأدوات المعدنية.
العساس	حارس	يحرس حديقة الحيوانات ليلا.
عكلي	طباخ	طباخ في مدرسة الابتدائية.
المنور	بواب	بواب في المدرسة.
المعلمة	معلم	تعمل في المدرسة الابتدائية.
جلول	صيانة	يعمل في الصّيانة بالمستشفى.
العاملة	ممرضة	تعمل في المستشفى.
سكينة	صانعة أحذية	تعمل في مصنع صنع الأحذية.

الشّكل:02– 03: جدول يوضح أهم الشّخصيات ومهنها

يقدّم الجدول عرضا للشّخصيات الرّئيسية في مسرحية (الأجواد) ومهنها، ويركز بشكل أساسي على الطّبقات الكادحة والفقيرة في المجتمع الجزائري.

حيث لا توجد شخصيات من الطّبقات البرجوازية ذات الدّخل العالي في المسرحية.

3-3- البعد النّفسي:

ينبثق البعد النّفسي من «البعدين من السّالفين من الآثار العميقة الثّابتة التي تبلورت على مرّ الأيام فحدّدت طباعه وميوله ومزاجه ومميزاته النّفسية والخلقية»[1] الفريدة، ويعرّفه "**حارز الصّالحي**" بقوله هو ما: «تفصح عن الانعكاسات التي ترد على لسان الشّخصية وفيما تفعله، ونوعية اللّغة التي تتحدث بها وطريقة حديثها، وشدّة صوتها»[2].

وفي هذا التّعريف يشير "**حارز الصّالحي**" أنّ البعد النّفسي يكشف عن نفسية الشّخصية من خلال انعكاسات ملموسة تظهر في أقوالها وأفعالها، فنوعية اللّغة التي تتحدث بها وطريقتها في التّعبير ونبرة صوتها، كلّها تقدّم لنا نوافذ نطل من خلالها على أعماقها الشّخصية.

وهو أيضا ثمرة لبعدين، يتمثل في تهيئة النّفس والاستعداد الجيّد واتباع سلوك مثالي، وتحقيق رغبات عارمة وآمال، وعزيمة لا تقهر وفكر نير، وكفاءة شخصية عالية، وكل ذلك في سبيل تحقيق الهدف المنشود[3].

إذا فالبعد النّفسي مكمل للبعد الجسماني والاجتماعي، فهو يكون مزاج وميول الشّخصية ومركبات النّقص فيها، حيث يحدّد المعايير الأخلاقية والحياة الجنسية للشّخصية وأهدافها في الحياة، وكذلك ما فشلت فيه الشّخصية، وقدراتها على الابتكار أو الخلق والتّجديد والذّوق وطريقة التّفكير، هل هوا انطوائي أم اجتماعية؟ أم وسط بين الاثنين؟ هل هو مكافح؟ أم مستسلم؟ هل هو سريع الغضب؟ أم حليم؟[4] إلى غير ذلك من سلوكيات.

أ- البعد النّفسي لشخصيات مسرحية (الأجواد) لعبدالقادر علولة:

تظهر المسرحية الأبعاد النّفسية لشخصياتها، وتركز بشكل خاص على الصّراعات الدّاخلية لشخصيتي (جلول الفهايمي) و(الربوحي الحبيب)، وتستخدم المسرحية الحوار، لغد الجسد، والأحداث لكشف الأبعاد النّفسية للشّخصيات بشكل دقيق.

---

[1]- علي أحمد باكثير فن كتابة المسرحية من خلال تجارب الشّخصية، ص: 74.

[2]- فؤاد علي حارز الصّالحي، دراسات في المسرح دار الكندي للنّشر والتّوزيع، الأردن، دط، 1999م، ص: 53.

[3]- ينظر: مُحَمَّد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص: 573.

[4]- ينظر: عادل النادي مدخل الفن كتابة الدراما، ص: 47.

وتأتي بعدهما شخصيات أخرى تظهر بعض الأبعاد النّفسية مثل العكلي ومنور وسكينة، بينما تفتقر شخصيات أخرى مثل قدور منصور إلى هذا النّوع من التّحليل النّفسي.

وفي هذا الجدول سنستعرض أهم الصّفات النّفسية لشخصيات مسرحية الأجواد.

الشّخصيات	الصّفات النّفسية	التّحليل
علال الزبال	يمزح، وزاهي.	شخصية مرحة تحب الاستمتاع بالحياة، وهي شخصية صابرة قوية تتحمل مشاق الحياة وتواجهه بروح مرحة.
الربوحي الحبيب	مشروع الخلق. رائق محبوب. معزوز بالقوة. كلماته معطر وعذبة. يتسم بالهدوء والتّواضع. والقناعة والحشمة. صاحب مبادئ ومواقف. ظاهرة عليه البساطة.	شخصية الربوحي شخصية محبوبة من قبل الجميع فهو يتمتع بأخلاق عالية تجعله محترما من قبل من حوله، كما يتمتع بقوة الشّخصية التي تمكنه من مواجهة الصّعاب، فهو شخصية ذكية ولبقة متواضعة ذات مواقف صائبة.
قدور	مبتسم فرحان.	شخصية قدور شخصية إيجابية تجعله ينشر الفرح والسّعادة بالرّغم من الظّروف المعاشة.
عكلي	صوته العالي في النّغمة. الكلمة من فمه صافية موزونة.	شخصية تتمتع بثقة عالية بالنّفس ووضوح في التّعبير عن آرائها ومواقفها، كما أنّها تتميز بدقة عالية في عملها وأفكارها، ومهارات تنظيمية ممتازة.

منور	/	النّص المسرحي لم يذكر صفات نفسية بارزة لمنور، إلّا أنّه يمكننا استنتاج بعض السّمات والأوصاف من خلال تحليل أفعالها وتصرفاتها، فشخصية منور شخصية إيجابية تتمتع بصفات حميدة مثل التّسامح وحب الخير للبلاد.
المنصور	الصّمت والبسمة. يخاطب بالمهلة والهدوء. وافي صافي العزيمة. الجهد والشّهامة.	يظهر صمت منصور على قدرته على التّحكم في مشاعره وأفكاره، كما تدل ابتسامته على قدرته على التّعامل مع المواقف الصّعبة بصدر رحب.
جلول الفهايمي	كريم، يحب وطنه، يقف وقت الشّدة. دقيق في السّير وذكي. فيه ضعف عصبي: يتقلق. تغلب عليه النّرفزة. حنين كريم ويرشد طريق الخير. عادل ينصر الحق. مربي أولاده على الصّواب وغارس فيهم حب العمل الجيّد، الحنان والتّواضع والحشمة.	شخصية كريمة تميل إلى مساعدة الآخرين دون أي مقابل، وهي شخصية وطنية تميل إلى حب الوطن والدّفاع عنه، وتعاني شخصيته من ضعف عصبي ممّا يجعله متقلب المزاج ويصبح عصبيا في بعض الأحيان خاصّة عند تعرضه للضّغط أو التّوتر، وقد يكون الفهايمي عاطفيا في بعض الأحيان خاصّة عندما يتعلق الأمر بالعلاقات الشّخصية.

سكينة	جوهر المصنع. سلوكها حسن. بارزة في تحليل المشاكل والظّروف. ذكية، حديثها حلو يفاجي. تحمس على الحق والعدالة. تعبيرها واضح تختمه بالتّبسيمة.	تتمتع سكينة بشخصية فريدة ومتميزة، تتميز بالهدوء والاستقرار النّفسي والأخلاق الحميدة والذّكاء والتّفاؤل والإيجابية.

الشّكل:03– 03: جدول يوضح أهم الصّفات النّفسية لشخصيات مسرحية الأجواد

ومن خلال تحليل الجدول المقدّم، نلاحظ أنّ شخصيات مسرحية (الأجواد) تميزت بوجودها النّفسي القوي على خشبة المسرح، مع بروز شخصيتي (الحبيب) و(جلول الفهايمي) بشكل خاص.

فقد أظهرت هاتان الشّخصيتان ثراء في أوصافها المعنوية، ممّا ساهم في تعميق تأثيرهما على الجمهور وخلق عنصر التّشويق داخل المسرحية.

ومن خلال دراستنا للبعدين الجسمي والنّفسي في مسرحية (الأجواد) يتضح لنا أنّ "عبد القادر علولة" ركز على الصّفات المعنوية للشّخصيات أكثر من الصّفات الجسمانية، وهذا راجع إلى اهتمامه بالشّخصية من الدّاخل لا من الخارج.

الخاتمة

الخاتمة:

بعد هذه الرّحلة البحثية توصلنا من خلال دراستنا ل ."لشّخصية التّراثية في المسرح الجزائري الحديث مسرحية الأجواد نموذجا" إلى مجموعة من النّتائج، والتي يمكن إجمالها في العناصر والمواطن الآتية:

– المسرح الجزائري رحلة ثقافية وفنية فريدة تجسد إبداع الشّعب الجزائري وصموده عبر العصور؛ انطلاقا من العروض الشّعبية القديمة مرورا بالمسرح المقاوم للاستعمار وصولا إلى المسرحية التّجريبية.

– شروق شمس المسرح الجزائري مع بداية القرن العشرين بفضل الفرق الزّائرة، التي حطت رحالها في أرض الجزائر حاملة معها بذور فن غني وإبداع لا ينضب معينه.

– بروز أسماء لامعة في سماء المسرح الجزائري مثل: محي الدّين بشطارزي وعبد القادر علولة وولد عبد الرحّمان كاكي وغيرهم، ممّن خلّفوا أعمالا إبداعية خلّدت اسم الجزائر في سجل الفن المسرحي العالمي.

– تنوّع موضوعات المسرح الجزائري؛ إذ غاص بعضها في أعماق التّاريخ، وتناولت مسرحيات أخرى قضايا اجتماعية، دينية، سياسية، ثقافية وحضارية ملمة بواقع المجتمع الجزائري.

– تعدّ الشّخصية المسرحية والشّخصية التّراثية عنصرين أساسيين في الفنون المختلفة، فالشّخصية المسرحية تعدّ عنصرا أساسيا في العرض المسرحي، فهي من يحرك الأحداث ويجسد الصّراع الدّرامي وهي أنواع، والشّخصية التّراثية تجسد قيّما ومعتقدات موروثة من الماضي وتعد جزءا هاما من التّراث الشّعبي ولها أنواع أيضا.

– يعدّ عبدالقادر علولة من أشهر المسرحيين الجزائريين الذين أثروا المسرح الجزائري وعبروا عن هموم وطموحات مجتمعاتهم.

– تعدّ مسرحية (**الأجواد**) من أهم الأعمال المسرحية الجزائرية، لما تحمله من قيم فنية وثقافية واجتماعية، وقد نجح عبدالقادر علولة في تقريب الطّبقة الكادحة من الواقع المعيش ورصد آلامها ومشاكلها، وذلك من خلال أسلوبه البسيط.

الخاتمة:

– أراد علولة من خلال مسرحيته توضيح الفكر الاشتراكي الذي آمن به، وتجسد ذلك في مسرحيته من خلال الصّراع الطّبقي بين الفئة البرجوازية/ النّظام الرّأسمالي والممثلة في فئة المسؤولين وأرباب السّلطة، وبين الطّبقة/ الفئة العمالية الكادحة (النّظام الاشتراكي).

– لفهم الشّخصية المسرحية لابدّ من الغوص في أعماقها والتّعرف على ملامحها الخارجية والدّاخلية، وذلك من خلال الإلمام بالأبعاد الأساسية الثّلاث؛ ممثلة في البعد الجسمي، البعد الاجتماعي والبعد النّفسي، وما يتميز به كل بعدٍ من خصائص وملامح وميول.

– التّركيز على البعدين الجسمي والنّفسي في مسرحية (الأجواد)، من خلال إبراز الصّفات المعنوية للشّخصيات أكثر من الّصفات الجسمانية، وهذا راجع إلى اهتمامه ببناء الشّخصية من الدّاخل أكثر من الخارج.

– استطاع عبد القادر علولة من خلال مسرحية الأجواد أن يعكس واقعا اجتماعيا، اقتصاديا وسياسيا عاشته الجزائر وعرفه المجتمع.

كانت هذه أهم النّتائج التي توصلنا إليها من خلال دراستنا لهذا الموضوع، وآمالنا أن تفتح هذه الدّراسة آفاقا للباحثين من بعدنا للوقوف عند أهم النّقاط التي لم تطرق بعد.

مكتبة البحث

القرآن الكريم برواية ورش عن نافع.

قائمة المصادر والمراجع:

1- المصادر:

1. أحسن ثليلاني، المسرح الجزائري دراسات تطبيقية في الجذور التّراثية وتطور المجتمع، دار التّنوير، الجزائر، ط1، 2013م.

2. أحمد توفيق المدني، حنبعل رواية تاريخية، المطبعة العربية للجزائر، دط، دت.

3. عبد القادر علولة، من مسرحيات علولة (الأقوال، الأجواء، اللّثام)، موفم للنّشر، الجزائر، دط، 1997م.

- **أبو القاسم سعد الله:**

4. تاريخ الجزائر الثّقافي، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 1998م، ج: 8.

5. تاريخ الجزائر الثّقافي، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 1998م، ج: 5.

- **مُحَمَّد بن مكرم بن علي أبو الفضل جمال الدّين بن منظور الأنصاري:**

6. لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط1، دت، مج: 11.

7. لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط1، دت، مج: 15.

2- المراجع:

8. إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، التّعاضدية العالمية للطّباعة والنّشر، تونس، دط، 1986م.

- **أحسن ثليلاني:**

9. المسرح الجزائري والثّورة التّحريرية (دراسة تاريخية فنية)، عاصمة الثّقافة العربية، الجزائر، 2007م.

10. المسرح الجزائري والثّورة التّحريرية (دراسة تطبيقية في صور إسهام المسرح الجزائري في ثورة أوّل نوفمبر 1954)، دار السّاحل، الجزائر، دط، 2013م.

11. أحمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته وتطوره، غرناطة للنّشر والتّوزيع، الجزائر، دط، دت.

12. أحمد توفيق المدني، كتاب الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1984م.

13. أحمد مُحَمَّد عبد الخالق، الأبعاد الأساسية للشّخصية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ط4، دت.

14. توما جورج خوري، الشّخصية، المؤسسة الجامعية للدّراسات والنّشر والتّوزيع، بيروت، ط1، 1996م.

15. جبران مسعود، الرّائد "معجم لغوي عصري"، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط7، 1992م.

16. جمال مُحَمَّد النّواصرة، المسرح العربي بين منابع التّراث والقضايا المعاصرة، دار حامد للنّشر والتّوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2014م.

17. حسن حنفي، التّراث والتّجديد (موقفنا من التّراث القديم)، المؤسسة الجامعية للدّراسات والنّشر والتّوزيع، لبنان، ط4، 1992م.

18. عبد الرحمان بن ناصر السّعدي، تيسير الكريم الرحمان في تفسير كلام المنان، مكتبة الرّشيد، دار بن حزم، الجزائر، ط1، 2003م.

19. سامية حسن السعاتي، أسماء المصريين (الأصول والدّلالات والتّغيير الاجتماعي)، مكتبة الأسرة، دط، 2001م.

20. سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، عالم المعرفة، دط، 1979م.

21. سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1985م.

- **سيد علي إسماعيل:**

22. أثر التّراث العربي في المسرح المصري المعاصر، مؤسسة هنداوي سي آي سي، دب، دط، 2017م.

23. أثر التّراث العربي في المسرح المعاصر، دار قباء للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، دار المرجاح، الكويت، دط، 2000م.

24. سيد علي إسماعيل، أثر التّراث العربي في المسرح المعاصر، مؤسسة هنداوي سي آي سي، دب، دط، 2017م.

25. طه الوادي، دراسات في نقد الرّواية، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1994م.

26.عادل النادي، مدخل إلى فن كتابة الدراما، مؤسسات ع. الكريم عبد الله، تونس، ط1، 1987م.

27. علي أحمد باكثير، فن المسرحية من خلال تجاربي الشّخصية، مكتبة مصر، القاهرة، دط، دت.

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

29. علي عشري زايد، استدعاء الشّخصيات التّراثية في الشّعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، دط، 1987م.

30. فاروق خورشيد، الموروث الشّعبي، دار الشّروق، بيروت، لبنان، ط1، 1992م.

31. فؤاد علي حارز الصّالحي، دراسات في المسرح دار الكندي للنّشر والتّوزيع، الأردن، دط، 1999م.

32. عبد القادر القط، من فنون الأدب (المسرحية)، دار النّهضة العربية، بيروت، دط، 1978م.

33. ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 1997م.

34. مجدي وهبة، معجم المصطلحات العربية في اللّغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984م.

35. مُحَمَّد القاضي، معجم السّرديات، النّهضة الدّولية ناشرون الفلسطينيين، ط1، 2010م.

36. مُحَمَّد بن أبي بكر عبد القادر الرّازي، مختار الصّحاح، دار الكتاب الحديث، الكويت، ط1، 1993م.

37. مُحَمَّد بوعزة، تحليل النّص السّردي (تقنيات ومفاهيم)، دار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2010م.

38. مُحَمَّد راتب النابلسي، مختصر تفسير النابلسي (تدبر آيات الله في النّفس والكون والحياة)، مؤسسة الفرسان للنّشر والتّوزيع، الأردن، عمان، ط1، 2019م.

39. مُحَمَّد شحاتة ربيع، علم نفس الشّخصية، دار المسيرة للنّشر والتّوزيع والطّباعة، عمان، ط1، 2013م.

40. مُحَمَّد عابد الجابري، التّراث والحداثة (دراسات... مناقشات)، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1991م.

41. مُحَمَّد عطية الأبراشي، الشّخصية، مطبعة المعارف ومكتبتها، مصر، ط4، 1944م.

42. مُحَمَّد غنيمي هلال، النّقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، دط، 1997م.

43. مُحَمَّد مصطفى كمال، موسوعة المسرح العربي، مؤسسة المسرح العربي، دار المنهل اللّبناني، بيروت، ط1، 2013م.

44. المعجم الوجيز (المبسط)، ط1، 1993م.

45. عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، الكويت، دط، 1998م.

46. نبيل حمدي الشّاهد، بنية السّرد في القصّة القصيرة سليمان فياض نموذجا، المجلس الأعلى للثّقافة، القاهرة، مصر، 2016 م.

47. نبيل صالح سفيان، المختصر في الشّخصية والإرشاد النّفسي، إيثراك للنّشر والتّوزيع، القاهرة، ط1، 2004م.

48. وهيب دياب، تكملة تاج العروس، مطبعة الصّباح، دمشق، ط1، 1996م.

3- المراجع المترجمة:

49. لابوس ايجري، فن كتابة المسرحية، ترجمة: دريني خشبة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، دط، دت.

5- المجلات:

50. أحمد بن داود، نشأة وتأسيس المسرح الجزائري، مجلة الهامش، جامعة تلمسان، الجزائر، 2015م، ع: 2.

51. زهية عيوني، التّقنيات التّراثية في مسرح عبد القادر علولة، مجلة مقاليد، جامعة عنابة، الجزائر، 2014م، ع: 7.

52. علي عشري زايد، توظيف التّراث العربي في شعرنا المعاصر، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1980، ع: 1.

53. مباركة مسعودي، المسرح الجزائري التّأسيس والرّيادة، مجلة البدر، جامعة عنابة، الجزائر، 2017م، ع: 12.

54. ميراث العيد، الأصول التّاريخية لنشأة المسرح الجزائري (دراسة في الأشكال التّراثية)، إنسانيات، 2000م، ع: 12.

55. عبد الوهاب تيايبية، الشّخصية التّراثية في مسرح سعد الله ونوس، مجلة أبوليس، 2020م، ع: 1.

3- الرّسائل والأطروحات:

56. بومهن ياسمينة، عبد الليوة صورية، توظيف التّراث في المسرح "ألفريد فرج" نموذجا، ماستر في اللّغة والأدب العربي، جامعة مُحَمَّد الصّديق بن يحي، جيجل، 2017م- 2018م.

57. فاطمة شكشاك، التّراث الأسطوري في المسرح الجزائري المعاصر (مسرحية كل واحد وحكموا)، ماجستير في الأدب العربي الحديث، جامعة باتنة، 2008م- 2009م.

58. منور أحمد، مسرح أحمد رضا حوحو (دراسة أدبية تحليلية مقارنة)، مخطوط رسالة ماجستير، جامعة الجزائر، 1989م.

59. نجية طهاري، بناء الشّخصية في مسرح أحمد رضا حوحو، ماجستير في الأدب العربي، جامعة باتنة، 2010م، 211م.

فهارس البحث.

وتحتوي على:

- فهرس الآيات القرآنية.
- فهرس الخطاطات.
- فهرس الجداول.
- فهرس الموضوعات

فهرس الآيات القرآنية

السّورة	ترتيبها في المصحف	نوعها	الآية	رقم الآية	رقم الصّفحة
النّحل	16	مكية	﴿وَلَكُم فِيهَا جَمَالٌ حِينَ تُرِيحُونَ وَحِينَ تَسرَحُونَ﴾.	06	2
الأحزاب	16	مكية	﴿فَتَعَالَينَ أُمَتِّعكُنَّ وَأُسَرِّحكُنَّ سَرَاحًا جَمِيلًا﴾.	28	2
البقرة	02	مدنية	﴿الطَّلَاقُ مَرَّتَانِ فَإِمْسَاكٌ بِمَعْرُوفٍ أَوْ تَسْرِيحٌ بِإِحْسَانٍ﴾.	229	2
مريم	19	مكية	﴿فَهَب لِي مِن لَّدُنكَ وَلِيّا (5) يَرِثُنِي وَيَرِثُ مِن ءَالِ يَعقُوبَ وَٱجعَلهُ رَبِّ رَضِيّا (6)﴾.	6 ،5	31
الفجر	89	مكية	﴿وَتَأكُلُونَ ٱلتُّرَاثَ أَكلا لَّمّا (19) وَتُحِبُّونَ ٱلمَالَ حُبّا جَمّا (20)﴾.	19، 20	31
الحديد	57	مدنية	﴿وَلِلَّهِ مِيرَٰثُ ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَٱلأَرضِ﴾.	10	31
النّمل	27	مكية	﴿وَرِثَ سُلَيمَٰنُ دَاوُۥدَ﴾.	16	31

فهرس الخطاطات

عنوان الخطاطة	الصفحة
رسم تخطيطي يوضح مسار المسرح ما بعد الاستقلال	15
رسم تخطيطي يوضح أهم أنواع الشّخصيات المسرحية	41
رسم تخطيطي يوضح التّوظيف الدّلالي للشّخصية التّراثية	47

فهرس الجداول

عنوان الجدول	الصفحة
جدول يوضح أهم المسرحيات التي قدمها المسرح خلال الفترتين الأولى والثّانية (1963- 1972م)	13
جدول يوضح أهم عناوين المسرحيات التي عرضها المسرح الوطني فيما بين (1973- 1982)	15
جدول يوضح أهم الأعمال المسرحية لـ "علالو"	17
جدول يوضح أهم الأعمال المسرحية لـ " رشيد القسنطيني"	19
جدول يوضح الملامح الجسدية للشّخصيات في مسرحية الأجواد	62، 63
جدول يوضح أهم الشّخصيات ومهنها	67
جدول يوضح أهم الصّفات النّفسية لشخصيات مسرحية الأجواد	69- 71

فهرس الموضوعات

البسملة

كلمـــة لا بد منها

إهـــــــداء

مقدمة: ..... أ- ج

الفصل الأوّل: المسرح الجزائري..... 1

تمهيد: 2

1- مفهوم المسرح: 2

أ- الدّلالة اللّغوية: 2

ب- الدّلالة الاصطلاحية: 3

2- نشأة المسرح الجزائري: 5

أ- الإرهاصات الأولى للمسرح: 5

ب- النّشأة الفعلية للمسرح الجزائري: 7

ج- المسرح أثناء الثّورة: 9

د- المسرح بعد الاستقلال: 11

1- الفترة الأولى (1963- 1966): 11

2- الفترة الثّانية (1967-1972): 12

3- الفترة الثّالثة (1973- 1982): 14

3- رواد المسرح الجزائري:.....15

أ- علالو: 16

1- بعض أعماله المسرحية:.....17

ب- رشيد القسنطيني: 17

1- بعض أعماله المسرحية:.....19

ج- باشطارزي محي الدّين:.....20

د- أحمد توفيق المدني:.....21

هـ -كاتب ياسين: 22

و- ولد عبد الرّحمان كاكي:.....23

ي- محمد بودية 23

4- موضوعات المسرح الجزائري: 24

أ- الموضوعات التّاريخية:.....24

ب- الموضوعات الاجتماعية:.....25

ج- الموضوعات الدّينية: 27

د- الموضوعات السّياسية:.....28

الفصل الثّاني: الشّخصيات التّراثية في المسرح:.....30

تمهيد: 31

1- ماهية التّراث: 31

أ- الدّلالة اللّغوية: 31

ب- الدّلالة الاصطلاحية:.....32

2- مفهوم الشخصية:.....33

أ- الدّلالة اللّغوية: 33

ب- الدّلالة الاصطلاحية:.....34

3- الشّخصية المسرحية: 35

4- أنواع الشّخصيات المسرحية:.....37

أ- الشّخصية الرئيسية:.....37

ب- الشّخصية الثّانوية: 38

ج- الشّخصية الكاريكاتورية:.....39
د- الشّخصية النّمطية:.....39
د- الشّخصية المركبة:.....40
و- الشّخصية المسطحة:.....40
ز- الشّخصية الممتلئة:.....40
5- الشّخصية التّراثية وأنواعها:.....41
5-1- الشّخصية التّراثية:.....41
5-2- أنواع الشّخصية التّراثية:.....43
أ- الشّخصية التّراثية الدّينية:.....43
ب- الشّخصية التّراثية الشّعبية:.....44
ج- الشّخصية التّراثية التّاريخية:.....46
6- علاقة الشّخصية التّراثية بالتّراث:.....48
الفصل الثّالث: البناء الفني للشّخصيات في مسرحية الأجواد لعبد القادر علولة.....55
1- التّعريف بالمسرحي عبدالقادر علولة:.....56
2- ملخص مسرحية الأجواد:.....57
3- أبعاد الشّخصية المسرحية:.....57
3-1- البعد الجسماني:.....58
أ- الاسم:.....59
ب- الملابس:.....60
ج- الملامح الجسمية (الجسدية):.....60
د- البعد الجسماني لشخصيات مسرحية (الأجواد) لـ: "عبدالقادر علولة":.....61
1- الاسم:.....61
2- الملابس:.....61

3- الملامح الجسمية: 62

3-2- البعد الاجتماعي: 64

أ- الانتماء الاقتصادي للشّخصية: 64

ب- المستوى الاجتماعي والثّقافي: 64

ج- مهنة الشّخصية: 65

د- البعد الاجتماعي لشخصيات مسرحية الأجواد لعبد القادر علولة: 65

1- الانتماء الاقتصادي للشّخصية: 65

2- المستوى الاجتماعي الثّقافي: 66

3- مهنة الشّخصية: 67

3-3- البعد النّفسي: 68

أ- البعد النّفسي لشخصيات مسرحية (الأجواد) لعبدالقادر علولة: 68

الخاتمة 73

قائمة المصادر والمراجع: 76

فهارس البحث. 82

فهرس الآيات القرآنية 83

فهرس الخطاطات 84

فهرس الجداول 85

فهرس الموضوعات 86

ملخص الدّراسة:

ملخص الدّراسة:

تقدّم هذه الدّراسة موضوع الشّخصية التّراثية في المسرح الجزائري الحديث، من خلال مسرحية الأجواد لـ "عبد القادر علولة"، من حيث البناء الفني لها، كما أنّها تتناول مسألة نشأة المسرح الجزائري مسلطة الضّوء على رواده الأوائل؛ وإنجازاتهم والقضايا التي شغلت المسرحين الجزائريين.

كما تسعى إلى التّعريف بالتّراث والشّخصية بكل أنواعها (الشّعبية، الدّينية والسّياسية)، مضافا إليها تعريف الشّخصية المسرحية بكل أنواعها (الرّئيسية، الثّانوية...) وأبعادها الموضوعية المختلفة (الفيزيولوجية، الاجتماعية والنّفسية) والتي ترتبط ارتباطا وثيقا فيما بينما.

وتركيز علولة على الصّفات المعنوية أكثر من الصّفات الجسمية، إنّما يعود إلى اهتمامه ببناء الشّخصية من الدّاخل أكثر من الخارج، الأمر الذي ساهم بشكل كبير في فهم شخصيات مسرحية "الأجواد" ودورها في إيصال الرّسالة الاجتماعية للمسرحية.

الكلمات المفتاحية: المسرح الجزائري، الشّخصية، التّراث، الشّخصية المسرحية، مسرحية الأجواد، أبعاد الشّخصية.

Abstract:

This study examines the theme of heritage personality in modern Algerian theater through "El Ajwad" play by Abdekader Allola, foucusing on its artistic construction .lt also adresses the emergence of Algerian theater, highlighting its pioneers, their achievements and the issues that concerned Algerian playwrights.

Additionally, it aims to define heritage and personality in all its forms (traditional, religious and folk), along with defining theatrical characters of all types (main, secondary,...) and their various objective dimension (physiological, social and psychological)which are closely interrelated.

Alloula's emphasis on moral qualities over physical attributes stems from his interest in building characters from within rather than focusing solely on external features, significantly contributing to understanding the characters in "El Ajwad" and their role in conveying the play's social message.

Key Words: Algerian theater, personality, heritage, theatrical character, El Ajwad play, dimensions of character.