République Algérienne Démocratique et Populaire

Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique

المركز الجامعي عبد الحفيظ بو الصوف ميلة

معهد الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

المرجع: .....

دراما الأزمة في المسرحية الشعرية الجزائرية "انتصار الحب"لعبد الله خمار نموذجا

مذكرة معدة استكمالا لمتطلبات نيل شهادة الماستر

الشعبة: أدب عربي

التخصص: أدب حديث ومعاصر

إعداد الطالب:
*-حمزة بوزيدي

إشراف الأستاذة:
فطيمة بوقاسة

السنة الجامعية: **2017/2016**

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وتقدير

لا يسعني في هذا المقام إلا أن أتوجه بالشكر الجزيل والإمتنان الخالص للأستاذة المشرفة " **الأستاذة فطيمة بوقاسة** " التي سهرت على تتبع مزالق وهفوات هذا البحث حتى استوى وطلع في حلة آمل أن تنال رضا وإعجاب الجميع.

كما أتقدم بأسمى معاني التقدير والإحترام للسادة أعضاء لجنة المناقشة لتشريفي بمناقشة هذا البحث المتواضع مُمَثَّلَين في رئيس الجلسة **الدكتور علاوة كوسة** والأستاذ المناقش **جمال سفاري** وتكرمهما بإسداء النصائح والملاحظات القيمة التي تزيد من قوة البحث وجماليته ودقته العلمية والمنهجية.

أشكر كل أساتذة المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف الذين ساهموا في الإرتقاء بإمكانياتي العلمية والمعرفية وكل عمال الإدارة والمكتبة على حسن الإستقبال وتوفير كل ما يخدم البحث العلمي وأخص بالذكر الإدارية صونيا والزميلة الطالبة فاطمة وزوجها مفدي الإنسان المحترم والبشوش.

إهداء

إلى العائلة الكريمة: والدي حفظهما الله تعالى وأطال في عمرهما إخوتي الأعزاء كل باسمه.

إهداء خاص للأخ **الأستاذ سليم بوزيدي**، القدوة العلمية والأدبية التي مهدت لي الطريق وجعلته واضحا مستقيما.

إلى زملاء الدراسة الثانوية: ملاري إبراهيم، بيطاط أحمد، معمر محمد الصديق والرفيق الدائم الذي شغل حيزا كبيرا في الروح والوجدان لا يزول أثره حتى بزوال الحياة.

إلى زملاء الجامعة: الأستاذ عبد الباسط طلحة، الأستاذ عبد الغاني بوجزة، الأستاذ يوسف لطرش، الأستاذ ياسر بومناخ، الأستاذة سارة لعقد، الأخ والصديق اليزيد بوبرام أدام الله جوده وكرمه، يوسف مساعد، يحيى سخري زوغار، كتمان أحمد، تقي الدين محمود يوسف لبريمة.

هذا العمل هدية عطرة للطالبة المتألقة والخلوقة ذات الشأن الكبير الطالبة هاجر بن ناصي.

مقدمة

مقدمة:

كان المسرح الشعري الجزائري منذ نشأته مُعالجاً وناقدا ومُحللا للحياة الإجتماعية والسياسية الجزائرية في شتَّى مراحل تطورها؛ لأنه من أكثر الفنون قدرة على استيعاب الظواهر والتحولات في بنية المجتمعات، ومع تَسَارُع الأحداث السياسية على الساحة الجزائرية وَوُصولها إلى منعرج خطير عُرف في الأوساط النقدية بالعشرية السوداء، ظهر نوع جديد من الدراما يُعرف بدراما الأزمة عالج فيه الشعراء أهم مظاهر وتجليات الأزمة الوطنية عاكسين إياها في مُتُونِهم المسرحية بطرق فنية وجمالية. وعليه ارتأيت طرح موضوعي الموسوم بـــــــ: " دراما الأزمة في المسرحية الشعرية الجزائرية انتصار الحب لعبد الله خمار نموذجا " مُحَاوِلاً استخلاص أهم أشكال وتجليات الأزمة في هذه المسرحية، وإسقاط النتائج المتوصل إليها على فترة هامة من التاريخ السياسي الجزائري المعاصر. وتوزعت إشكالية هذا الموضوع على مجموعة أسئلة محورية كان أهمها:

-ما مفهوم الدراما ؟ وما أهم أنواعها ؟

-أين تكمن أهمية الشعر داخل العمل الدرامي ؟

-كيف كانت بدايات المسرح الشعري الجزائري ؟ وما أهم القضايا التي عالجها ؟

-ما هو مفهوم الأزمة الأمنية الجزائرية ؟ وما هي أبرز الأسباب المؤدية إليها ؟

-ما هي أوجه وتجليات الأزمة في مسرحية انتصار الحب ؟ وكيف تعامل الشاعر مع هذه الأشكال داخل المتن المسرحي ؟

هذه الأسئلة وأخرى كانت جملة من أسباب اختياري للموضوع إلى جانب أسباب أخرى تراوحت بين الذاتية والموضوعية، أما الذاتية فتمثلت في رغبتي لمعرفة ولو جزء يسير من التاريخ الجزائري المعاصر، وولعي الشديد بالمسرح الشعري وتحفيزات أستاذتي المشرفة، أما الموضوعية فتتبع من انعدام الدراسات حول هذا الموضوع بالذات ومحاولتي إثراء المكتبة الجزائريـــــــــــــة ولو بجهد متواضع، ومن ثمة يمكن القول أن الدراسات السابقة التي تناولت الموضوع ذاته منعدمة، ولَعَلَّني أول من سيتناول بالدرس والتحليل موضوع الأزمة في المسرح الشعري من خلال التطبيق على مخطوطة

غير مدروسة هي " أوبريت انتصار الحب " لعبد الله خمار، علما أن الدراسات التي ناقشت موضوع " الأزمة " في فنون أدبية أخرى كالرواية عديدة، وقد أفدت منها في الجانب النظري بخاصة ومن هذه الدراسات:

" تجليات الأزمة في الرواية الجزائرية (1995-2005) " وهو بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه للباحثة مليكة ضاوي. و" هاجس الراهن في ثلاثية الطاهر وطار "، وهو بحث مقدم لنيل درجة الماجستير للباحثة لطيفة قرور. وكتاب " محنة الكتابة " للناقد محمد ساري وكذلك كتاب " النص المسرحي في الأدب الجزائري " للباحث عز الدين جلاوجي. كما حاولت الإفادة من بعض المراجع التي تخدم موضوع بحثي ولعل أهمها:

كتاب " المسرح الشعري العربي الأزمة والمستقبل " لمصطفى عبد الغني. وكتاب " في أصل الأزمة الجزائرية " لعبد الحميد براهيمي . وكتاب " المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر" لبوعلام رمضاني وغيرها من المراجع.

وانطلاقا من هذه الدراسات السابقة التي لم تتناول المسرح الشعري في حد ذاته تهدف هذه الدراسة إلى إثراء الساحة النقدية الجزائرية عن طريق تقديم مقاربة موضوعاتية لمسرحية شعرية جديدة واستخلاص أهم مظاهر وتجليات الأزمة التي طبعت الساحة الجزائرية خلال التسعينيات وانعكاساتها داخل النص المسرحي.

ولتحقيق هذا الغرض اعتمدت المقاربة الموضوعاتية التي تَنْبَنِي على استخلاص الفكرة العامة أو الرهان المقصدي أو الدلالة المهيمنة التي تتمظهر داخل العمل الأدبي مُستعينا ببعض آليات المنهج التاريخي والمزاوجة بين القراءة الذاتية والموضوعية دون اللجوء إلى الإسقاط القسري التعسفي من الخارج على الداخل النصي. وكان ذلك كله وفق خطة حاولت فيها الإحاطة بموضوعي المتشعب على ثلاثـــــــــة أصعدة أولها الدرامـــــــــا وثانيها الأزمـــــة وثالثها المدونـــــــــــــــــــــة الشعرية الجديدة فكانت الخطة

موزعة على النحو التالي:

مقدمة: يَعقُبُهَا فصل أول: خَصَّصْتُه لقراءة المصطلح (الدراما، المسرح، الأزمة) مقسم كما يلي:

أولا: الدراما: المفهوم اللغوي والإصطلاحي وأهم الأشكال ممثلة في التراجيديا الكوميديا الأوبرا، الأوبيرت. وثانيا: المسرح: المفهوم لغة واصطلاحا، مفهوم المسرح الشعري ثم بدايات المسرح النثري في الجزائر ونشأة المسرح الشعري في الجزائر وتطوره وتطرقت في هذا العنصر لأربع مسرحيات شعرية معروفة. وثالثا: الأزمة: المفهوم لغة واصطلاحا، الأسباب السياسية، الإقتصادية، الإجتماعية وُصُولاً إلى أحداث أكتوبر 1988 وبعض ما ميز بدايات العشرية السوداء من بروز للتطرف الديني والإغتيالات وختمت الفصل الأول بعنصر الأزمة في الأدب الجزائري " الرواية والمسرح والشعر".

يليه فصل ثاني: معنون بـــــــ: " تجليات الأزمة في أوبريت انتصار الحب لعبد الله خمار" تضمن ما يلي:

قراءة في عنوان المسرحية، يليه مُلخص للمسرحية ثم استخراج أهم تجليات الأزمة داخل المسرحية مُمَثَّلَةً في: طُغيان المصالح الشخصية (الطمع) والتطرف الديني والتفرقة العنصرية واللغوية والجهوية والإستبداد. ثم خلصت أخيرا لخاتمة تتضمن أبرز نتائج هذا البحث.

وكما لا يخلو أي جهد علمي من المشاق والصعوبات، فقد واجهتني عقبات فيما يتعلق بطبيعة الموضوع، تتمثل أساسا في ندرة المراجع فيما يخص المسرح الشعري الجزائري وكذلك عنصر " الأزمة في المسرح الشعري " الذي لا يزال موضوعا جديدا في الساحة النقدية وصعوبات أخرى نعف عن ذكرها؛ لأن قيمة ومتعة البحث العلمي لا تتم إلا بها.

ولم تكن هذه الصعوبات لتذلل لولا العناية الكبيرة التي أحاطتني بها الأستاذة المشرفة " فطيمة بوقاسة " والدعم المادي والمعنوي الذي ظلت تجود به ومكابدتها عناء التصحيح والتقويم وانتقاء المعلومات المنثورة هنا وهناك، فلها مني كل الإحترام والتقدير والمعزة،

ولا أبالغ إن قلت أن من ساعدني خلافها قليل، إن لم أقل أنه نادر في زمن لا يرى المرء فيه إلا

نفسه. وأنوه إلى أني بشر يخطئ ويصيب، فإن أصبت فبتوفيق الله وإن أخطأت فمن نفسي ومن الشيطان.

الفصل الأول

قراءة في المصطلح: الدراما-المسرح-الأزمة

أولا: الدراما

1-مفهومها (لغة اصطلاحا)

2-أشكال الدراما (التراجيديا-الكوميديا-الأوبرا-الأوبريت)

ثانيا: المسرح

1-مفهومه (لغة اصطلاحا)

2-مفهوم المسرح الشعري

3-بدايات المسرح في الجزائر

4-المسرح الشعري في الجزائر

ثالثا: الأزمة

1-مفهومها (لغة واصطلاحا)

2-أسبابها (السياسية-الإقتصادية-الإجتماعية)

3-أحداث أكتوبر 1988

4-بروز التطرف الديني

5-الأزمة في الأدب الجزائري (الرواية-المسرح-الشعر)

أولا: الدراما (drama)

1-مفهومها

أ-لغة:

تَوَزَّعَتْ المعاني اللغوية لمصطلح الدراما بين مختلف القواميس والمعاجم اللغوية ومن أهم هذه المعاني ما وَرَدَ في أساس البلاغة:

" **دَرِمَ:** جاء بخريطة **يَدْرِمُ** تحتها من ثقلها أي يقارب الخطو. وقد **دَرِمَ** الصبي والشيخ **دَرَماناً** وهو مشية الأرنب والقنفذ ونحوهما. ويقال للأرنب **الدرَّامة. ودَرِمَتْ** أسنانه: تحاتَّتْ. ورجل أدرد: **أدرمُ** وكعب **أدرمُ:** لا حجم له لغيبوبته في اللحم، وامرأة **درماءُ** المرافق، وهنَّ **دُرُمُ** الكعوب ومن المجاز: درع **دَرِمَةٌ:** ملساء قد ذهب خشونتها "[1].

تراوحت هذه المعاني بين نوع من المشي ونوع من الضعف والليونة مقابل الخشونة وهي بذلك بعيدة عن معنى الدراما في أصلها اليوناني، ما يؤكد خلو التاريخ العربي منها.

وورد في قاموس " المعجم المحيط " معاني أقرب إلى الدراما بمفهومها الإصطلاحي:

" **الدِّرَامَا:** حكاية لجانب من الحياة الإنسانية يعرضها ممثلون ويقلدون الأشخاص الأصليين في لباسهم وأقوالهم وأفعالهم. **والدرَّامُ:** القبيح المشية القصير. **الدَّرَّامَةُ:** من النساء: السيئة المشي القصيرة مع صِغَر. **وادْرَمَّجَ:** عليهم: دخل بلا استئذان، وفي المشي دخل مستترا مستخفيا "[2]. فالدِّرَاما (بكسر الدال) عبارة عن حكاية ممثلة بواسطة أشخاص يحاكون، كما تعني المشية القبيحة السيئة وكذلك التخفي والإستتار عند الدخول.

وتعني كلمة دراما (drama) أو (drame) بالترجمة الحرفية (يفعل) أو يقوم بعمل ما وحدث ما وقد انتقلت من الفعل اللاتيني (dran) وهي" مشتقة من الفعل اليوناني

---

[1]-أبو القاسم جار الله الزمخشري: أساس البلاغة، ج1، ط1، (تق: محمد باسل عيون السود)، دار الكتب العلمية بيروت 1998، ص 285، مادة (درم).

[2]-مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، ط4، مكتبة الشروق الدولية، مصر، 2004، ص 282.

القديم (دراؤ) بمعنى أعمل. فهي إذن تعني أي أعمال وأحداث سواء في الحياة أو على خشبة المسرح، فإذا نظرنا إلى كلمة (دراما) على أساس عمل أو حدث، فهي محاكاة لأن المحاكاة تشتمل على الفعل والحركة والحدث "[1]. إن هذا التعريف يجعل من كلمة الدراما مرادفا للمحاكاة وذلك لاشتمالها على عنصري الفعل والحدث.

ب-إصطلاحا:

يُعرِّفُ آرثر هنري جونس (arthur henry jones) الدراما بأنها مسرحية تعالج مشكلة اجتماعية، أو هي " عمل ينشأ حينما ينشب صراع بين شخص أو أشخاص وهو أو هم على وعي بهذا الصراع أو على غير وعي به...ويكون هذا الصراع أشد عنفا إذا كان الممثلون لا يعرفون المشكلة التي تثيرهم في حين يعلمها الجمهور"[2]. فهي إذن تعبير عن صورة من صور الحياة بواسطة ممثلين أمام الجمهور.

أما الناقد المسرحي ألاردس نيكول (alards nicol) فَيُورِدُ في كتابه "علم المسرحية" تعريفا مُهِمًّا للباحث وليام آرثر جاء فيه أن " المسرحية تمثيل لإرادة إنسان في صراع مع القوى الغامضة للعوامل الطبيعية التي تحوطنا وتستخف بنا، إنها واحد منا، مقذوف به حيا فوق المسارح ليصارع الأقدار ضد القانون الإجتماعي ضد واحد من بني جنسه، ضد نفسه إذا لزم الأمر، ضد أطماع أولئك المحيطين به، وضد رغباتهم وأهوائهم وحماقاتهم وضد أحقادهم "[3]. إذا كان تعريف آرثر جونس قد حصر الصراع في الدراما بين الأشخاص فقط فإن وليام آرثر قد وسع من مدى الصراع ليشمل الصراع مع القوى الطبيعية أو حتى مع النفس إذا لزم الأمر ذلك.

---

[1]-عادا النادي: مدخل إلى كتابة فن الدراما، ط1، مؤسسة عبد الكريم بن عبد الله، 1987، ص 09.

[2]-عبد اللطيف محمد السيد الحديدي: العمل المسرحي في ضوء الدراسات النقدية، ط1، مصر، 1996، ص 12.

[3]-ألاردس نيكول: علم المسرحية، ط2، (تر: دريني خشبة)، دار سعاد الصباح، الكويت، 1992، ص 34.

2-أشكال الدراما:

أ-التراجيديا: (tragedy)

إن الباحث عن مفهوم التراجيديا لا بُدَّ أن يُعَرِّجَ على تعريف أرسطو طاليس* في كتابه " فن الشعر "؛ إذ يعتبر أن " المأساة هي محاكاة فعل نبيل تام بطول معلوم، بلغة مزودة بألوان التزيين تختلف وفقا لاختلاف الأجزاء، وهذه المحاكاة تكون بواسطة أشخاص يفعلون لا بواسطة الحكاية، وتثير الرحمة والخوف، فتؤدي إلى التطهير من الإنفعالات "[1]. والمأساة أو التراجيديا -كما يصطلح عليها المترجمون-بهذا المعنى تتم بواسطة أشخاص يفعلون وليس عن طريق الحكاية أو الأسطورة فقط، ليقود هذا الفعل إلى استثارة الرحمة والخوف لدى المشاهدين، مما يؤدي إلى فعل التطهير.

ويعرفها الباحث مجدى وهبه فيقول أنها " قصيدة مسرحية وضع قواعدها أرسطو في كتابه فن الشعر، ويراد بها تلك القصيدة المسرحية التي تتطور فيها أحداث جدِّية وكاملة مستمدة من التاريخ أو من الأساطير أو تكون شخصياتها من طبقة سامية، ويكون الغرض من قص حوادثها وتمثيلها إثارة الخوف أو العطف في نفوس جمهور المستمعين برؤيتهم مناظر الإنفعالات والوجدانيات البشرية يتصارع بعضها مع بعض، أو تصطرع عبثا مع القضاء والقدر"[2]. ثم تطورت موضوعات المأساة لتتناول الوقائع التاريخية المعاصرة التي تهتم بمعالجة المشاكل الإنسانية لتغدو مرآة تعكس الحياة الواقعية القديمة والمعاصرة، وأخذت تلقِّنُ الجمهور دروسا في كل ما يمت إلى الحياة السياسية والإجتماعية بِصِلَة.

---

*أرسطو طاليس: (384-322 ق.م) فيلسوف يوناني، تلميذ أفلاطون، وأستاذ الإسكندر المقدوني، جرت فلسفته في اتجاه مغاير لمثالية أفلاطون، من آثاره: " الأورغانون " في المنطق، وكتاب السياسة، وكتاب ما وراء الطبيعة، وكتاب الطبيعة، وكتاب الشعر. منير البعلبكي: معجم أعلام المورد-موسوعة تراجم لأشهر أعلام العرب والأجانب القدامى والمحدثين مستقاة من موسوعة المورد، ط1، دار العلم للملايين، بيروت، 1992، ص 53.

[1]-أرسطو طاليس: فن الشعر، (تر: إبراهيم مارة)، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، (د.ت)، ص 29.

[2]-مجدى وهبه: معجم مصطلحات الأدب، معهد الإنماء، بيروت، لبنان، 1974، ص 574.

وفي حين يرى أرسطو طاليس أن للتراجيديا أهمية كبيرة وفائدة عظيمة على النفس البشرية لأنها تثير المشاعر وتستدرُّ الدموع، فتطهر النفس من آلامها حين استرجاعها لما تنطوي عليه من مرارة وعذاب " يراها أفلاطون ضربا من ضروب الضعف الإنساني واليأس والإسراف في الشكوى والنحيب، وجميع هذه الصفات لا تستهوي أفلاطون الذي كان ينادي بقوة الإنسان وتحمله وطول صبره وشجاعته أمام الأحداث "[1]. لذلك كان أفلاطون يعتبر الملحمة أفضل من التراجيديا لأنها تُلهب الحماس وتؤجج النفس الإنسانية، عكس التراجيديا التي تضعف الإنسان وتفقده قواه وحماسته.

وتعود بذور التراجيديا اليونانية إلى المراسيم التي ارتبطت بعبادة ديونيسوس، فكانت طقوس هذه العبادات وما تشتمل عليه من عواطف متضاربة وانفعالات شديدة، تعبر عن الحزن والألم والشكوى التي كانوا يعانونها آنذاك، في قالب تمثيلي غنائي " فأصلها مُستنبط من الأغاني التي كانت تنتشر تمجيدا لإله الخمر وتعظيما للأبطال "[2]. فحياة الشعوب الإغريقية شديدة الصلة بالآلهة، لذلك كثرت عندهم الآلهة ومناسبات تمجيدها والتغني بها تارة في أجواء حزن وتارة باحتفالات على شرف الآلهة والمحاصيل الزراعية ووَفرتها.

ب-الكوميديا: (comedy)

تُعَرَّفُ الكوميديا بأنها " مسرحية تهدف إلى إمتاع وتسلية الجمهور عن طريق تقديمها لمواقف وشخصيات وأفكار بروح الفكاهة -وفي حين أن التراجيديا تحقق التطهير عن طريق الفزع والشفقة- نجد أن الكوميديا تهدف إلى نوع آخر من التطهير عن طريق الإضحاك والتسلية حتى يتحقق لها المساهمة في المحافظة على توازن وترشيد الإنسان "[3]. إذ تركز الكوميديا على عامل الضحك والسخرية في مقابل إثارة الخوف والشفقة التي يلجأ إليها التراجيديون.

---

[1]-راوية عبد المنعم عباس: الحس الجمالي وتاريخ الفن، دراسة في القيم الجمالية والفنية، ط1، دار النهضة العربية بيروت، 1998، ص 59-60.

[2]-فؤاد مرعي: المدخل إلى الآداب الأوروبية، ط2، منشورات جامعة حلب، سوريا، 1990، ص 147.

[3]-رشاد رشدى: فن كتابة المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، (د.ت)، ص 88.

ويُعَدُّ مصطلح الكوميديا ضاربا بجذوره في التاريخ المسرحي اليوناني حيث " جاء مصطلح الكوميديا من الكلمة الإغريقية (komoidia) التي تشير إلى الشكل الدرامي الجزل، أو الخلي من الهموم، الذي تطور تاريخيا، على نحو موازٍ مع التراجيديا، وكان هذا الشكل في العادة، يبدأ عفو الخاطر، وكثيرا ما سخر من زميله الدرامي الآخر (التراجيديا)"[1]. فالكوميديا لا تقلُّ أهمية وعراقة عن التراجيديا.

يرى الكثير من النقاد أن للكوميديا أهدافا نفعية؛ إذ تعتبر وسيلة لتصحيح الأخطاء وتعرية الجهل والخداع، والقضاء على الإدعاء والغباء، ويرى برجسون أنه: " بالضحك ينتقم المجتمع لنفسه ممن أساء إليه...على أن الكوميديا ليست دائما وسيلة من وسائل النقد فنحن لا نضحك دائما على الشخصية بل أحيانا معها عندما تكون على وعي بنقائصها التي هي في أغلب الأحيان نقائصنا نحن وهكذا يصبح ضحكنا مشاركة عاطفية وليس سخرية "[2]. فالناقد يرى في الكوميديا نوعا من المشاركة العاطفية بين الجمهور والممثلين؛ إذ أن أخطاء الممثلين في الحقيقة ما هي إلا أخطاء المجتمع وبالتالي فالجمهور يحاول تصحيح أخطائه التي يراها في الممثل.

ج-الأوبرا (المسرحية الغنائية): (opera)

تعد الأوبرا ذات أصول إيطالية وما تزال أغلب مصطلحاتها إيطالية حتى الآن وترجع أول أوبرا إيطالية إلى عام 1594 " واسمها (دافنى)(dafne) وقد كتب نصها رينوتشيني (rinuccini)(المتوفي سنة 1621) ولحنها جاكوبوبري (jacopo peri)(1561-1633) "[3]. وبهذا تعتبر الأوبرا (المسرحية الغنائية) فنا حديثا بالمقارنة مع النوعين السابقين (التراجيديا والكوميديا).

والأوبرا هي ذلك " الشعر المسرحي الذي ينظم بقصد أدائه غناءا مصحوبا بالموسيقى الآلية من غير أن يتخلله أي حوار غير ملحن. وقد تسبقها موسيقية يؤديها

---

[1]-جلين ولسن: سيكولوجية فنون الأداء، (تر: شاكر عبد الحميد)، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2000، ص 239.

[2]-رشاد رشدى: فن كتابة المسرحية، ص 93-94.

[3]-مجدى وهبة: معجم مصطلحات الأدب، ص 368.

الأوركيسترا دون المغنيين كما قد يتخلل فصولها قطع موسيقية "[1]. فمن شروط الأوبرا إذن أن تنظم بقصد الأداء وأن تصاحب الموسيقى الآلية جميع أطوار الحوار.

وتكتب الأوبرا شعرا أو نثرا أو شعرا منثورا وتنسب عادة لمؤلفها وهي نوعان:

-أوبرا مأساوية: وتكون مغناة بكاملها

-أوبرا هزلية: ويختلط فيها الغناء مع الكلام غير الملحن[2].

د-الأوبريت: (operette)

وتسمى كذلك الأوبرا القصيرة وظهرت بعد الأوبرا بحوالي مائتي عام؛ إذ ترجع بداياتها إلى العام 1800 م مع فرانس ليهار (franz lehar) ويوهان شتراوس (johan strauss) وهي عبارة عن " مسرحية موسيقية خفيفة تشتمل عادة على حبكة عاطفية نهايتها سعيدة، كما تحتوي على مواقف من الحوار الملفوظ والرقص التعبيري أو الإستعراضي "[3]. تختلف الأوبيريت عن الأوبرا في الطول وشدة الموسيقى، وتزيد عنها في بعض الرقصات التعبيرية الإستعراضية والحوار الملفوظ.

---

[1]-نفسه، صفحة نفسها.

[2]-محمد التونجي: المعجم المفصل في الأدب، ط2، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 1999، ص 143.

[3]-مجدى وهبة: معجم مصطلحات الأدب، ص 369.

ثانيا: المسرح: (theatre)

1-مفهومه

أ-لغة:

ورد ذكر لفظة المسرح في القرآن الكريم، يقول الله تعالى: " ولكم فيها جمال حين تُريحونَ وحين تَسرحون "[1]. أي لكم فيها زينة تدخل السرور عليكم عندما تردّونها إلى منازلها في المساء، وعندما تخرجونها للمرعى في الصباح.

أما في قاموس أساس البلاغة فوردت كالتالي:

" **سَرَحَهُ** في المرعى **سرحًا، وسرَح** بنفسه **سُرُوحًا. وسرَح** السيل، وسيل **سَارِحٌ:** يجري جريا سهلا. **وسَرَح** البول بعد احتباسه: انفجر. وفرس **كالسِّرحان،** وخيل **كالسِّراح.** والدنيا ظل **سَرحُه** مشفوعة فرحتها بترحه. وفرس **سُرحُوب:** طويل، وخيل **سراحيب** "[2]. وهي معان دالة على وصف الخيل في سهولة جريها وطولها.

بينما في قاموس المحيط فقد ورد ضبطه كالتالي:

" ولدته **سُرُحًا** أي في سهولة، وفي الدعاء: اللهم اجعله سهلا **سُرُحَا،** وشيئ **سَرِيحٌ،** سهل. وافعل ذلك في **سَرَاحٍ** ورواح، أي في سهولة. ولا يكون ذلك إلا في **سَرِيحٍ،** أي في عجلة. وأمر **سَرِيحٌ،** أي معجل والإسم منه **السُّرَاحُ. والتَّسْرِيحُ،** إرسالك رسولا في حاجة **سَرَاحً والسُّرُوحُ والسُّرُحُ،** من الإبل السريعة المشي "[3]. تراوحت معاني المسرح في قاموس المحيط بين السهولة في القيام بعمل ما وبين السرعة والخفة في التحرك وقضاء الحاجات وفي المشي والسفر.

---

[1]-سورة النحل: الآية 06.

[2]-أبو القاسم جار الله الزمخشري: أساس البلاغة، ص 449. مادة (سرح).

[3]-علي بن إسماعيل بن سيده: المحكم والمحيط الأعظم، ج3، ط1، (تق: عائشة عبد الرحمان)، معهد المخطوطات بجامعة الدول العربية، 1958، ص 134، مادة (سرح).

ب-اصطلاحا:

يُعَدُّ المسرح من أقدم أشكال التعبير الأدبي وأقدرها على تصوير واقع الإنسان لأنه يتوجه إليه بالخطاب مباشرة دون واسطة " فالمسرح لون من ألوان النشاط الفكري البشري المخصوص بالتعبير عن مشاعر الإنسان ودوافعه وعلاقاته وتاريخه وقيمه ونوازعه وإرادات أفراده "[1] فمهمة المسرح إذن هي رصد كل هذه التفاعلات الداخلية والخارجية للإنسان.

ويعرفه الأستاذ محمود حامد شوكت بأنه " فن يحاكي الحياة محاكاة واسعة النطاق ولا يُقلدها تقليدا مقيدا بالزمان والمكان الواقعين. وإنما يختار الكاتب عناصر ذات مدلول من الحياة، سواء من شخصيات أو أحداث، ويؤلف بينها في فكره ويحركها في عالم خيالي إلى نهاية محتومة، فيقدم لنا صورة تمثل الحياة صافية من شوائبها وتفاصيلها ومسيرة إلى غاية قد لا نلمسها في الحياة "[2]. فالمسرح بهذا المعنى مزج بين الواقعي والخيالي للتعبير عن غاية نبيلة خالية من الشوائب.

ويعرفه الباحث مصطفى عبد الغني بأنه " النص المسرحي ممثلا على خشبة ومعروضا على جمهور بأدوات الدراما المسرحية وشروطها "[3]. وهو تعريف دقيق ومركز يقترب من ماهية المسرح، من خلال المزج بين النص المؤلف المكتوب وآليات العرض على خشبة المسرح أمام الجمهور بكل الأدوات الدرامية.

إن تحديد مفهوم المسرح كنص يعتمد على اللغة أداة لدمج الواقعي مع المتخيل وإنتاج نص مسرحي قابل للعرض غير كافٍ إذ لا بد من الإشارة إلى بعض متطلبات العرض المسرحي داخل قاعة المسرح (أي المسرح بوصفه عرضا سينوغرافيا) كشكل القاعة وخشبة المسرح ونوعية الخشبة والمدرجات المخصصة للنظارة (الجمهور)

---

[1]-أبو الحسن عبد الحميد سلام: حيرة النص المسرحي بين الترجمة الإقتباس والإعداد والتأليف، ط2، مركز الإسكندرية للكتاب، مصر، 1993، ص19.

[2]-محمود حامد شوكت: المسرحية في شعر شوقي، (د.ط)، مطبعة المقتطف والمقطم، مصر، 1947، ص 09.

[3]-مصطفى عبد الغني: المسرح الشعري العربي الأزمة والمستقبل، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2013، ص 21.

ويعتبر الديكور مع الإضاءة والتمثيل وملابس الممثلين " الجزء المنظور من العرض وقد قل الإهتمام بالديكور في أوائل القرن السابع عشر في الكوميدي والتراجيدي ولكن على العكس زاد الإهتمام به في المسرحيات التي تستخدم فيها الآلات والأوبرات منذ أواخر ذلك القرن. وقد ازدادت أهمية الديكور خلال القرنين التاليين وصار أحد العوامل التي تجذب الجمهور للمسرح "[1]. إن للديكور أهمية كبيرة في نجاح العرض المسرحي من عدمه، خصوصا مع تطور وسائل العرض وزيادة وعي الجمهور والنقاد وطغيان الجوانب السيميائية على حياة الإنسان المعاصر.

2-مفهوم المسرح الشعري:

تُورد الباحثة حنان بومالي تعريفا للمسرح الشعري عن المعجم المسرحي جاء فيه أنه " تسمية يقصد بها المسرحية المكتوبة شعرا أو بلغة نثرية لها طابع شعري وتستخدم اليوم للتمييز بين المسرح المكتوب شعرا والمسرح المكتوب نثرا "[2]. فالمسرحية الشعرية إذن هي تلك التي تجمع بين المسرح والشعر والعلاقة بينهما وثيقة، فقد كان المسرح في أصوله يسمى شعرا دراميا كما أن الكاتب المسرحي كان يسمى شاعرا.

وتُعزَى الأهمية للشعر داخل العمل المسرحي لأنه " يُوسع من مدى التعبير بشكل يفوق طاقة النثر كثيرا، ولما كان الشعر وسيلة بارعة جدا من وسائل التعبير أصبح بإمكانه إذن أن يكشف الكثير عن الشخوص وعن دوافعهم وأفكارهم ومواقفهم مما لاتنهض به أدوات فنية أخرى "[3]. ولعل السبب يرجع إلى الخصائص الموسيقية التي يتمتع بها الشعر، وكذلك بعض الآليات الأخرى كتكثيف المعنى وانسجامه مما يسهل حفظ وتداول الأعمال المسرحية ذات الطابع الشعري.

ولا يعتبر استعمال مصطلح "المسرح الشعري" حديثا والأصل في المسرح أن يكتب شعرا وتراث أوروبا المسرحي تراث شعري؛ " إذ أن المسرحيات التي توارثتها البشرية

---

[1]-فيليب فان تيجام: التكنيك المسرحي، (د.ط)، (تر: يوسف البدري)، مكتبة الإسكندرية، مصر، (د.ت) ص 74.

[2]-حنان بومالي: المسرح الشعري العربي المعاصر بين التأصيل والتجريب، رسالة دكتوراه في الأدب العربي الحديث، كلية الآداب والحضارة الإسلامية، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية-قسنطينة-، 2012-2013، ص 08.

[3]-عبد الستار جواد: في المسرح الشعري، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية، 1979، ص 14.

منذ أول مسرحية إغريقية متكاملة حتى المرحلة التي تسمى بمرحلة الكوميديا الجديدة في تاريخ المسرح الروماني كانت جميعا مسرحيات شعرية "[1]. ما يعني أن الشعر ظل مرافقا للمسرح منذ ولادته، والصلة بينهما قديمة ومتكاملة.

وهناك نقطة مهمة لا بد من الوقوف عندها وهي التفريق بين المسرح الشعري والشعر المسرحي حيث يذهب مصطفى عبد الغني إلى خلاصة مفادها أن " الشعر المسرحي هو شعر أولا ومسرح ثانيا أما المسرح الشعري فهو مسرح أولا وشعر ثانيا (ثم يواصل شرحه لهذه المقولة فيقول) الشعر المسرحي هو شعر وهو الشعر الذي ورثناه عن الأقدمين، ويحتفظ الشعر المسرحي بملامح الشعر الذي يطلق عليه الشعر الغنائي مثل استقلال البيت والقافية وعدم خلط الأنواع. أما المسرح الشعري فهو النوع الأدبي الذي تلتقي فيه ملامح الشعر الغنائي بالفن الدرامي وتمتزج به "[2]. إن الفارق الجوهري بين الشعر المسرحي والمسرح الشعري هو امتزاج هذا الأخير بالفن الدرامي والإلتحام به، ومن الصعوبة على المسرح التخلي عن الشعر لما يملكه الشعر من قدرات معتبرة على الإفصاح عن أفكار الشخصيات ومواقفهم داخل العمل المسرحي.

3-بدايات المسرح في الجزائر:

لم يعرف الأدب الجزائري الفن المسرحي إلا في العقد الثاني من القرن العشرين فقد كان أقل حظا وحضورا من بقية الأشكال الأدبية التي عرفها المجتمع الجزائري في تاريخه الثقافي والأدبي على امتداد العصور فقد انشغل المبدع الجزائري بأشكال تعبيرية أخرى رأى أنها الأقدر على التعبير عما يريد إيصاله إلى مجتمعه مثل الشعر الذي كان القبلة الأولى لأدباء الجزائر.

إن مؤرخي المسرح العربي في الجزائر يجمعون على فترة العشرينيات كمحاولة أولى لتأسيس هذا الفن، وهي فترة متأخرة مقارنة بأوليات نشأة الفن المسرحي في المشرق العربي الذي أخذ في الإنتشار والرواج ابتداءً من القرن الماضي الذي عرف نوع من

[1]-عبد العزيز حمودة: البناء الدرامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1998، ص 12-13.

[2]-مصطفى عبد الغني: المسرح الشعري العربي الأزمة والمستقبل، ص 22.

الحرية والرحابة عكس المناخ الجزائري الذي خنق فيه الإستعمار الكلمة الحرة من الإفصاح عن انشغالات الشعب[1].

ويؤصل عبد الله الركيبي لنشأة المسرح الجزائري بمراحل عدة أهمها:[2]

1_زيارة جورج أبيض سنة 1921 التي كان لها أثرها في الأوساط المسرحية، وبدأ المسرح الجزائري يخطو خطوات جدية بفضلها.

2_قيام بعض المهتمين بالمسرح سنة 1926 بخلق مسرح عربي يستخدم اللغة العربية الفصحى وسيلة للتعبير والتمثيل.

ولقد كانت المسرحيات في هذه الفترة–أوائل العشرينيات–عبارة عنْ هزليات ولم تكن تأليفا بالمعنى الصحيح " فعقب فشل المحاولات التي بذلت لكتابة المسرحيات بالفصحى شرع الممثلان علالو وداهمون في إخراج هزليات في شكل مسرحيات ضاحكة خشنة الإتجاه مكتوبة بالعامية، وقدمت لأول مرة على مسرح الكورسال في 1926 وأحرزت نجاحا طيبا "[3]. وَعَمَد المسرحيون إلى الكتابة بلغة أقرب إلى العامية مراعاة للمستوى الثقافي للجمهور آنذاك.

أما من الناحية الفنية فإن أغلب من تصدوا للكتابة المسرحية كانوا يعتمدون على الموهبة فقط، وفي كثير من الأحيان يفتقرون للأدوات الفنية اللازمة للإبداع في هذا المجال مما أضفى على نصوصهم نوعا من الفتور والضعف الفني وذلك لإهتمامهم بالجانب الموضوعي من تربية وإصلاح وتوجيه ونقد ولإفتقارهم كذلك للدراسة المتكاملة والتكوين اللازم كما عند الشعوب الأخرى[4].

---

[1]–رابح طبجون: " مدارات الممارسة والتنظير في نقد الفن المسرحي الجزائري"، مجلة منتدى الأستاذ، العدد1، قسنطينة أفريل، 2005، ص113.

[2]–نفسه، ص 111.

[3]–علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، ط2، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت 1999، ص 460–461.

[4]–صالح لمباركية: المسرح في الجزائر،النشأة والرواد والنصوص حتى سنة1972، ط1، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر، ص 06.

وتعتبر مرحلة الثلاثينيات العصر الذهبي للمسرح الجزائري على يد رشيد قسنطيني الذي كتب الكثير من المسرحيات فاق عددها المائة مسرحية وما يزيد عن الألف أغنية، وقد كان رشيد قسنطيني يكتب للفرقة الشعبية " مسرحيات نقدية ساخرة خلقت نوعا من العلاقة الروحية بين المسرح والجمهور، وكان استعمال اللهجة العامية يخضع لظروف أملاها الواقع السياسي لتلك الفترة "[1]. ولعل موضوعات النظال السياسي وإبراز تاريخ وهوية الشعب الجزائري هي أبرز موضوعات تلك الفترة.

4-المسرح الشعري في الجزائر:

تأخرت بدايات المسرح الشعري في الجزائر إلى غاية نهاية الثلاثينيات من القرن العشرين، وذلك يعتبر منطقيا للغاية؛ إذ أن الثقافة في الجزائر ضلت محاصرة منذ بدايات القرن التاسع عشر ولئن كانت المسرحية الشعرية في العالم العربي قد بدأت حين أخرج أحمد شوقي للناس مسرحياته السبع، التي أحدثت ضجة كبرى في حينها، واعتبرت فتحا كبيرا في المسرح فإن الأدب الجزائري قد عرف أول مسرحية شعرية سنة 1938 على يد الشاعر محمد العيد آل خليفة.

ويرى عز الدين جلاوجي أن حضور الشعر في المسرحيات الجزائرية كان على ثلاثة أشكال:[2]

الشكل الأول: هو اعتماد المؤلف على نص شعري خارج عن مملكة إبداعه، وإنما هو من إبداع أحدى شخصيات المسرحية، وغالبا ما تكون شخصيات رئيسية ومثال ذلك ما ورد في مسرحية "ابن زيدون".

الشكل الثاني: هو تطعيم الأديب نصه المسرحي بشيئ من الشعر، يؤلفه هو ويجريه هنا وهناك على لسان بعض شخصياته الرئيسية خاصة، نلحظ ذلك في مسرحية "امرأة الأب" للكاتب أحمد بن ذياب.

---

[1]-بوعلام رمضاني: المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر، المكتبة الشعبية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (د.ت) ص 17.

[2]-عز الدين جلاوجي: النص المسرحي في الأدب الجزائري، ط1، مطبعة هومة الجزائر، 2000، ص 150-151.

الشكل الثالث: هو سيادة الشعر على لغة الحوار، فلا تأتي إلا شعرا، وعندنا في هذا الباب نصين مسرحية "بلال"، " للشاعر محمد العيد آل خليفة، و" رواية الثلاثة " للأديب محمد البشير الإبراهيمي.

وسنسعى إلى تتبع المسار التاريخي للمسرحيات التي كتبت شعرا في المسرح الجزائري –على قلتها– مسلطين الضوء على فترة كتابتها وموضوعاتها وبعض خصائصها الفنية، مع العلم أننا هنا لسنا بغرض التأصيل للمسرح الشعري الجزائري وإنما دعت الضرورة إلى الإشارة إليه لوضع القارئ في الصورة وقد تناول بعض الدارسين المسرح الشعري بالدراسة على غرار الباحث عز الدين جلاوجي في بعض النماذج وكذلك الباحث أحسن تليلاني في مسرحية "بلال" التي تناولها بالدراسة قبله الناقد عبد الله الركيبي، والمسرحية التي نحن بصدد دراستها " أوبريت انتصار الحب " للشاعر والمسرحي عبد الله خمار* والتي نحاول فيها الكشف عن تجليات العشرية السوداء التي مرت بها الجزائر.

-مسرحية " بلال بن رباح " للشاعر محمد العيد آل خليفة (1938) :

تعتبر مسرحية "بلال" للشاعر محمد العيد آل خليفة هي البداية الفعلية للمسرحية الشعرية في الأدب الجزائري، حيث يتفق الناقد عبد الله الركيبي مع بعض الدارسين أمثال أنيسة بركات درار، وأبي القاسم سعد الله على اعتبار مسرحية (بلال) للشاعر محمد العيد آل خليفة: " أول نواة شعرية استلهم فيها التاريخ العربي الإسلامي وحاول أن يجسد موقف

* عبد الله خمار: أديب ومسرحي جزائري ولد بدمشق سنة 1939 بحي السويقة تحصل على شهادة الليسانس في الأدب العربي سنة 1964 بدأ العمل في الجزائر سنة 1967 درَّسَ في عديد الثانويات وعُين سنة 1995 مفتشا للتربية والتكوين وتقاعد سنة 1999، له عديد الإنجازات الأدبية أهمها: فن الكتابة–تقنيات الوصف، تقنيات الدراسة في الرواية، رواية جرس الدخول إلى الحصة، رواية كنز الأحلام، رواية حب في قاعة التحرير مسرحية فندق الأحلام الوردية، مسرحية هموم الكاتب بوعلام، مسرحية عزاب مع سبق الإصرار، مسرحية عطلة السيد الوالي، مسرحية حسناء من كوالا لمبور، مسرحية طارت السكنة، مسرحية الزينة وزوج خطابين، مسرحية انتصار الحب، مجموعة شعرية بعنوان أغاني المحبة للأم والمدرسة محطات عاطفية في رحلة العمر. من موقع عبد الله خمار بتصرف -khammar abdellah.art.html.

الصحابي المشهور "بلال بن أبي رباح" الذي تحمل في سبيل العقيدة ما لم يتحمله سوى القليل من المؤمنين بما يعتقدون من مبادئ "[1].

والواضح أن محمد العيد آل خليفة قد حاول إسقاط الحالة التي كان عليها بلال –رضي الله عنه–على المجتمع الجزائري " فإذا كان بلال يبدي صبرا قويا جبارا في مواجهة العذاب الشديد، ويرفض أن يغير أو يبدل دينه الذي آمن به، فإنما هو دعوة للشعب الجزائري كي يصبر، ويتمسك بدينه، وبربه، لأنه سيجعل له الأسباب ليخرج مما فيه من محن، كما هيأ الله أبا بكر لينقذ بلال " [2] فالشاعر أراد بث معاني الصبر في الجزائريين من خلال هذا العبد بلال –رضي الله عنه– الذي ورغم القهر الذي كان يعانيه إلا أنه ظل صامدا في وجه سيده الذي يحاول إجباره على ترك هذا الدين الجديد.

أما من الناحية الفنية فيرى الدكتور لحسن ثليلاني أن الدارس لهذه المسرحية لا بد وأن يلاحظ " إستفاءها لقواعد المسرح الشعري الكلاسيكي وخاصة ما يسمى بقانون الوحدات الثلاث الزمان والمكان والموضوع، إضافة إلى نصاعة لغة الحوار الذي جاء بلغة شعرية راقية "[3] ورقي لغة الحوار عند محمد العيد آل خليفة ليس أمرا غريبا كون الشاعر شاعرا قبل أن يكون مسرحيا.

إن هذه المسرحية الشعرية وبالرغم من بعض السلبيات التي أخذت عليها خصوصا ما قاله عز الدين جلاوجي عن نهاية المسرحية عند تحرير بلال، الذي يرى أن محمد العيد كان بإمكانه أن يضيف فقرات يتحدث فيها عن بلال ومنزلته التي صار إليها...إلا أن هذه المسرحية تعد محاولة جادة لكتابة مسرح شعري في غياب مثال واضح للكتَّاب آنذاك.

---

[1]–رابح طبجون: " مدارات الممارسة والتنظير في نقد الفن المسرحي الجزائري، ص 116.

[2]–عز الدين جلاوجي: النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص 59.

[3]–أحسن ثليلاني: توظيف التراث في المسرح الجزائري، رسالة دكتوراه في الأدب العربي الحديث، كلية الآداب واللغات جامعة منتوري، قسنطينة، 2009–2010، ص 102.

-مسرحية "رواية الثلاثة" لمحمد البشير الإبراهيمي (1941) :

تعتبر مسرحية رواية الثلاثة للأديب محمد البشير الإبراهيمي ثاني مسرحية شعرية تكتب في الأدب الجزائري بعد مسرحية بلال للشاعر محمد العيد آل خليفة، وتقع هذه المسرحية في (871) بيتا، وفي ثلاث جلسات هي بمثابة فصول مسرحية شخصيتها المحورية عبد الحفيظ الجنان، ومحمد بن العابد الجيلالي، والسعيد بن حافظ، والمسرحية " عبارة عن جلسة بين هؤلاء الثلاثة وكيفية دفع ثمن طابع بريد الرسالة التي ينوون إرسالها إلى شيخهم. وبالتالي فموضوع المسرحية اجتماعي يثير حافظة الصداقة والأخوة والوفاء بأسلوب هزلي مثير للسخرية والفكاهة "[1]. وقد كتبها الإبراهيمي سنة 1941 وهو في إقامته الجبرية بالأغواط.

ولقد كتب الشيخ محمد البشير الإبراهيمي في كل الفنون تقريبا وتجاوز كل التخصصات فقد " أبى إلا أن يشارك في كل فنون القول حتى الحديث منها وهاهو يكتب مسرحية شعرية يعرض فيها لقضية البخل "[2] الذي يعتبر من بين أبرز الموضوعات الإجتماعية التي عرفها المجتمع الجزائري آن ذاك، ولما كان من بين أولويات جمعية العلماء المسلمين الجزائريين القضاء على مثل هذه المظاهر والأخلاق المشينة التي تفشت في أوساط الجزائريين فقد تصدى هذا العلامة لهذه الظاهرة بنص مسرحي شعري يفصح عن قدرة كبيرة للشيخ في النظر إلى مثل هذه الموضوعات على كثرتها وتنوعها واختلافها.

أما من الناحية الفنية فيرى الدكتور عز الدين جلاوجي أن مسرحية (رواية الثلاثة) مسرحية مميزة غير أن الشيئ الوحيد الذي يعيبها هو أنها " كتبت على بحر واحد هو بحر الرجز، والتزم فيها صاحبها كثيرا ما يسمى بلزوم ما لا يلزم، وحري بها أن تكون ثقيلة مملة ممجوجة رتيبة لولا ما للشيخ من مقدرة فائقة في سوق العربية "[3]. فالمعروف أن الإبراهيمي كان علامة فارقة في الأدب الجزائري يخوض في كل الفنون الممكنة بسلاسة

---

[1]-صالح لمباركية: المسرح في الجزائر النشأة والرواد والنصوص، ص 94-95.

[2]-عز الدين جلاوجي: النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص 108.

[3]-نفسه، ص 153.

وقدرة بيانية عالية يشهد لها الجميع، غير أن هذا الخطأ الذي وقع فيه الإبراهيمي يمكن إرجاعه إلى عدم حصول الشيخ على التكوين العالي في ميدان المسرح، وقلة اطلاعه على أساليب التأليف المسرحي سواء في النثر أو الشعر.

نشأت المسرحية الشعرية الجزائرية في كنف جمعية العلماء المسلمين الجزائريين وعلى يد بعض أعضائها مثل محمد العيد آل خليفة والبشير الإبراهيمي، ولم يقتصر أمر الحركة الإصلاحية على إحياء اللغة العربية، وتطهير الدين من الخرافات والأوهام، " بل تعداه إلى إحياء التراث القومي بصورة عامة. لا بنشر الأدب القديم، وإنما بإحياء التاريخ الإسلامي في صور أدبية جديدة "[1]. ومعالجة أهم القضايا الإجتماعية التي تفشت في المجتمع الجزائري جرَّاء الجهل والخرافات وغيرها.

وتميزت المسرحية الشعرية الجزائرية منذ بدايتها إلى غاية فترة الإستقلال بمجموعة من الخصائص أبرزها:

1-تأخر ظهور المسرحية الشعرية في الأدب الجزائري إلى غاية نهاية الثلاثينيات من القرن العشرين على عكس المسرح النثري الذي كان سباقا في الظهور في بداية العشرينيات من القرن العشرين.

2- قلة النصوص الشعرية، فرغم طول هذه الفترة إلا أننا لم نكد نعثر إلا على نصين شعريين لمحمد العيد والإبراهيمي.

3-نشوء المسرحية الشعرية الجزائرية في أحضان جمعية العلماء المسلمين الجزائريين، التي كانت تهدف إلى إصلاح المجتمع الجزائري بالإستعانة بمختلف الفنون الممكنة لتوعية أكبر عدد ممكن من أفراد الشعب الجزائري.

4_مناقشة ومعالجة مواضيع من صميم الوضع الجزائري فمحمد العيد آل خليفة عالج موضوعا سياسيا بالإستعانة بشخصية دينية، والبشير الإبراهيمي عالج قضية البخل في رواية الثلاثة.

[1]-عبد الله خليفة الركيبي: القصة الجزائرية القصيرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1983، ص 24.

بعد مرحلة الإستقلال لا يكاد النقاد يعثرون إلا على بعض النماذج الشعرية النادرة حيث " كتب الشاعر محمد الأخضر السائحي ثلاث مسرحيات شعرية هي على التوالي: الراعي حكاية ثورة، أنا الجزائر، اعتمد فيها جميعا كمحمد العيد آل خليفة والإبراهيمي على الشعر العمودي "[1]. وقد كتبها سنة 1988 غير أن المعلومات على هذه المسرحيات الثلاثة تكاد تكون منعدمة، لذلك نكتفي بالإشارة إليها إشارة سريعة خاطفة لندلف إلى باقي المسرحيات.

لقد غُيِّبَ المسرح الشعري في الوطن العربي في الثلث الأخير من القرن العشرين حيث شهد العرب " حركة جزر في المد المسرحي من الثمانينيات حتى اليوم، وهو ما تبدأ معه حالات الجمود والإنحسار في التعبير عن الواقع عبر آليات التعبير، وفي مقدمتها المسرح الشعري "[2]. ثم إن تزامن هذه الفترة مع الحرب الأهلية التي عرفتها الجزائر والمجازر التي أقيمت في حق المثقفين يجعل من ازدهار الفن أمرا شبه مستحيل.

_مسرحية أبوليوس للشاعر أحمد حمدي (1990) :

أَلَّفَ الشاعر الجزائري أحمد حمدي هذه المسرحية بعنوان (أبوليوس) والذي نشر عن طريق اتحاد الكتاب العرب بسوريا سنة 1990، وقد قدم لهذه المسرحية الأديب الطاهر بن عيشة ولاحظ أمورا ثلاثة:[3]

أولا: شعوره الغامر بالسعادة لأن شاعرا جزائريا لم يتهرب من الميدان المسرحي فأبدع مسرحية شعرية تدرك خطورة رسالة المسرح وعظمتها.

ثانيا: أن المسرح الشعري نفسه على جانب كبير من الخطورة؛ إذ فيه يتراوح الفكر بقدسيته والشعر بعظمته، والفن بروعته، وهذه مغامرة من مغامراته اللافتة للنظر.

ثالثا: أن للعمل المسرحي أيا كان قضية يخدمها وهدفا يرمي إليه.

---

[1]–عز الدين جلاوجي: النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص 156.

[2]–مصطفى عبد الغني: المسرح الشعري العربي الأزمة والمستقبل، ص 78.

[3]–عبد الله أبو هيف: المسرح العربي المعاصر قضايا ورؤى وتجارب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002، ص 349.

عاد الشاعر أحمد حمدي في هذه المسرحية إلى التاريخ العربي إبان الإستعمار الروماني فقد حاول في هذه المسرحية " كشف الغبار التاريخي عن نضال شعبنا ضد الإستعمار الروماني الذي خيم ظلامه على أرضنا مدة تزيد عن الثمانية قرون، ولقد ظل شعبنا خلالها يقاوم بجميع طبقاته، ويسعى إلى التحرر والإنعتاق من الظلم والعبودية "[1]. ولعل من أبرز البطولات الشعبية التي مجدت نفسها وضحَّت بشرف عن شعبها في سبيل الحرية الرافضة للذل شخصية أبوليوس التي اتخذها أحمد حمدي بطلا رئيسا لمسرحيته الشعرية.

_مسرحية تغريبة جعفر الطيار للشاعر يوسف وغليسي (2000) :

كتب الشاعر يوسف وغليسي مسرحيته " تغريبة جعفر الطيار " في خريف 1996 وطبعت سنة 2000، وهي عبارة عن دراما شعرية قصيرة تقع في فصلين، وقد تناول فيها صاحبها موضوع الفتنة السياسية التي عصفت بالجزائر عقب توقف المسار الإنتخابي سنة 1991، والمتمعن في هذا النص يدرك أنه " جاء ليعبر عن واقع سياسي جزائري قائم ويبشر في الوقت نفسه بموقف سياسي قادم، وهو ما عرف بالمصالحة الوطنية "[2]. وتشبه هذه المسرحية إلى حد بعيد مسرحية بلال للشاعر محمد العيد آل خليفة في تناول موضوع سياسي عن طريق الرجوع إلى التاريخ الإسلامي.

وقد أَوْرَدَ الشاعر يوسف وغليسي تلك المحاورة الشهيرة التي جرت بين جعفر بن أبي طالب، والنجاشي وعمر بن العاص، هذه المحاورة التي جبه فيها جعفر خصمه بالحجة وأقنع النجاشي بصدق الدعوة المحمدية، والشاعر هنا لم يوظف التراث الإسلامي من أجل التوظيف وفقط، وإنما لإستخلاص الدلالات الموحية والطاقات المختزنة القادرة على التجدد والإستمرار. ويكمن وجه الشبه بين الظروف التي عالجتها المسرحية-الفتنة السياسية في الجزائر-والظروف التي عاشتها هذه الشخصية الإسلامية-جعفر بن أبي طالب-في الهروب والفرار من الصراعات الدموية الطاحنة؛ إذ حاول الجزائريون الفرار

---

[1]-نفسه، صفحة نفسها.

[2]-أحسن ثليلاني: توظيف التراث في المسرح الجزائري، ص 106.

من الإغتيالات والمذابح كما فرَّ (جعفر الطيار) وأصحابه إلى الحبشه للإحتماء بعدالة ملكها (النجاشي).

في الأخير، وبعد هذه اللمحة المختصرة حول هذه المسرحيات الأربع، نؤكد أن المسرحية الشعرية في الجزائر قد نشأت في بداية العقد الرابع من القرن العشرين في ظل جمعية العلماء المسلمين وتراوحت موضوعاتها بين المقاومة السياسية والإصلاح الإجتماعي والديني كما في مسرحيتي " بلال " و " رواية الثلاثة " لمحمد العيد آل خليفة والإبراهيمي أما في مرحلة ما بعد الإستقلال فلا نكاد نعثر إلا على بعض النماذج مثل مسرحية " أبوليوس " و " تغريبة جعفر الطيار " لأحمد حمدي ويوسف وغليسي، حيث عالج الأول التاريخ العربي في صراعه مع الإحتلال الروماني وخاض الثاني موضوعا سياسيا تعلق بالعشرية السوداء في الجزائر.

وبدءا من سنة 2000 إلى يومنا هذا ما يزال بعض الكتَّاب المسرحيين يخوضون بأقلامهم في غمار المسرحية الشعرية الجزائرية التي تعاني حالة من الندرة والغياب الكلي عن الساحة الأدبية والفنية الجزائرية سوى بعض المحاولات المحتشمة مثل محاولة الشاعر عبد الله لحيلح وكذلك الشاعر عبد الله خمار في مسرحيته الشعرية التي ألَّفها تحت عنوان " أوبريت انتصار الحب " وعالج فيها المأساة الوطنية خلال التسعينات إلى غاية المصالحة الوطنية وهي المسرحية التي سنتعرض لها بالدراسة والتحليل في الفصل التطبيقي من هذه المذكرة.

ثالثا: الأزمة (crisis)

1-مفهومها:

أ-لغة:

إذا أردنا أن نضبط مفهوما للأزمة فعلينا الرجوع إلى المعاجم لتحديد مفهومها لغويا فقد ورد في لسان العرب:

" **أَزَمَةٌ: الأَزْمُ أَزْمَةٌ** للسنة (...) وكذلك **مَأْزَمُ** العيش فكل مضيق **مَأْزَمُ، المَأْزَمُ:** كل طريق ضيق بين جبيلن "[1]. وهي معانٍ بين صعوبة العيش والضيق.

وورد في أساس البلاغة:

" **أَزِمَ** الفرس على فأس اللِّجام: عض عليه وأمسكه (...) رجل **أَزُومٌ:** قليل الرزء من الطعام ومن المجاز: **أَزِمَ** الدهر علينا **وأَزْمَتْنَا أَزْمَةٌ،** وسنة **آَزِمَةٌ و أَزُومَةٌ** وسنون **أَوَازِمُ؛** أصابتهم **أَزْمَةٌ** وتتابعت عليهم **الأَزَمَاتُ** "[2]. بمعنى الصِّعاب التي تتوالى على الإنسان من شدة الدهر وقسوته.

وفي قاموس المعجم الوسيط :

" **الأَزْمَةُ:** الشدة والقحط جمعها **أَوَازِمُ، الأَزَمَةُ:** الضيق والشدة، يقال **أَزَمَةٌ** سياسية، **أَزَمَةٌ** مالية، **أَزَمَةٌ** مرضية: القحط والحمية "[3]. فهي إذن المِحنُ التي تنزل بمجال ما أو شخص ما.

تتفق جل هذه المعاجم على أن الأزمة مرادف للشدة والضيق الذي ينزل بقوم جراء حصول أمر جلل. ويذهب الناقد محمد بنيس إلى القول أن " السياج الدلالي لكلمة الأزمة

---

[1]-محمد ابن منظور: لسان العرب، (د.ط)، دار المعارف، القاهرة، مصر، (د.ت)، ص 74، مادة (أزم).

[2]-أبو القاسم جار الله الزمخشري: أساس البلاغة، ص 26، باب (الهمزة).

[3]-مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، ص 16.

في العربية يتلاءم مع سياجها الدلالي في اللغة الفرنسية من حيث القحط والشدة إلا أنه في العربية محمَّلٌ بدلالة الحالة الإنتقالية والعابرة أيضا "[1].

فالأزمة وإن كانت تدل على حالة من الضيق والشدة وتستعمل بنفس المعنى في اللغة العربية والفرنسية، إلا إنها في اللغة العربية تنبئ عن حالة عابرة تمهد لفرج قادم، ومنه يقال " اشتدي يا أزمة تنفرجي ".

ب-إصطلاحا:

تعد الأزمة في عمومها ظرفا انتقاليا يتسم بعدم التوازن والإستقرار، يمثل نقطة تَحَوُّلْ تتحدد في ضوءها أحداث المستقبل التي تؤدي إلى تحول كبير. ولا تنحصر الأزمة في مجال معين، بل تتعداه إلى جميع المجالات خاصة التي تتميز منها بعنصر الصراع وفيما يلي بعض معاني الأزمة في مجالات مختلفة (السرد والمسرح والسياسة)

ورد في معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة مفهوم للأزمة السردية على أنها " إشتراك عدة عبارات متتابعة في لفظة واحدة (...) وهي امتلاك الأشكال اللسانية قدرة الإحالة على ملاحظات سابقة أو جديدة "[2]. تعتبر الأزمة السردية إذن نوعا من الإدماج والإحالة على عبارات وملاحظات سابقة أو جديدة.

أما في القصة أو المسرحية فتكون الأزمة حينما تكون الحبكة الفنية في أوج عقدتها " وحين يصل العمل إلى الأزمة يحصل التبدل الجذري المفاجئ لينتهي إلى حل حاسم، فإما تتبدل الأمور إلى الخير، أو تطرأ عليه التعديلات، أو تنتهي بالمأساة وهي الغالبة في التراجيديا كمسرحيات شكسبير "[3]. وعادة ما تسبق بتمهيد وبعد الأزمة تنحل الأمور سراعا.

---

[1]-محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته-4-مساءلة الحداثة، ط3، دار توبقال للنشر، المغرب، 2014، ص 67.

[2]-سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصر،ط1، (تر: سوشبريس الدار البيضاء)، دار الكتاب اللبناني بيروت، 1985، ص 36.

[3]-محمد التونجي: المعجم المفصل في الأدب، ص 81.

كما ترد كلمة الأزمة في السياسة فيقال أَزْمَةٌ وزارية (crise ministerielle) وتشير إلى " الحادث الذي يؤدي إلى سقوط الحكومة وإلى فترة استقالتها دون تعيين بديل عنها: فترة تتميز بمحاولات تشكيل حكومة جديدة، وبمساومات بين المجموعات السياسية ورجالها من أجل تكوين أغلبية نيابية جديدة "[1]. إن بروز الأزمة السياسية (الوزارية) بهذا المفهوم يدل على فشل السياسات المنتهجة من قبل دولة ما.

من خلال هذه المفاهيم المتوزعة على شتى المجالات، يمكن أن نخلص إلى تعريف موحد للأزمة على أنها تلك المرحلة الحاسمة التي يتخذ فيها القرار بشأن موضوع ما أو قضية ما بعدما تصل الأحداث إلى طريق مسدود تحت مؤثرات مختلفة ما يتطلب قرارا ينحو بها إلى مرحلة الإنفراج.

وبالعودة إلى الأزمة الجزائرية في سنوات التسعينيات، فإنه يمكن اعتبار هذه الأزمة وثيقة الصلة بالنظام السياسي الذي يعتبر المسؤول الأول عن القرارات المتخذة بشأن مختلف القطاعات الحساسة في المجتمع، وعليه فإن عجز النظام عن تحقيق مطالب الجماهير دون التخلي عن المبادئ والضوابط التي تحكم سيره قد ولَّد موجة من الإحتجاجات والتظاهرات الشعبية ومهد الطريق لهذه الأزمة " بكل ما تعنيه من اختلال في التوازنات الإجتماعية والإقتصادية والفكرية وحتى الإقليمية التي تؤدي إلى انفتاح الصراع بين مكونات المجتمع ورفض النظام القائم والمطالبة بالتغيير مما يؤدي إلى أوضاع اجتماعية غير عادية "[2]. ما شكل انعطافا خطيرا في تاريخ الجزائر. والسؤال الذي يمكن طرحه هو: ماهي جذور وخلفيات الأزمة الجزائرية؟ وما علاقة النظام السياسي بها؟ وهل هو السبب الرئيس فيما آلت إليه الجزائر؟ أم أن هناك أسباب أخرى ساهمت في حالة التردي والإنزلاق.

---

[1]-أحمد سعيفان: قاموس المصطلحات السياسية والدستورية والدولية عربي-إنجليزي-فرنسي، ط1، مكتبة لبنان ناشرون بيروت، 2004، ص 30.

[2]-لطيفة قرور: هاجس الراهن في ثلاثية الطاهر وطار الشمعة والدهاليز، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء، رسالة ماجيستار في الأدب الجزائري المعاصر، كلية الآداب واللغات، جامعة منتوري قسنطينة (2009-2010)، ص11.

2-أسباب الأزمة الأمنية في الجزائر:

لقد ساهمت مجموعة من الأسباب في تعقد الوضع الأمني في الجزائر وذلك منذ الإستقلال إلى غاية نهاية التسعينيات وفيما يلي بعض هذه الأسباب:

أ-الأسباب السياسية:

بعد إعلان السلطة الحاكمة بعث الحزب الوطني عقب اسقلال الجزائر لإدارة شؤون الدولة في إطار تبني نظام الأحادية الحزبية، شرعت الدولة في إرساء بعض الإصلاحات مثل الثورات الثلاث (الزراعية والصناعية والثقافية) وغيرها من التحديثات " دون استشارة القوى الحية في البلد أو المواطنين (...) ما يفسر عدم وجود انخراط قاعدي، وهو انخراط ضروري لنجاح أي إصلاح "[1]. زيادة على الفجوة الكبيرة بين النصوص التشريعية وتطبيقها على أرض الواقع.

ومن جهة أخرى فإن " غياب الديموقراطية في البلد وانعدام الشفافية في الإشتغال الداخلي لحزب جبهة التحرير الوطني، وعدم وجود الحوار بين القاعدة والهيئات القيادية لمختلف الأجهزة، ورفض كل نقد وإن كان نقدا بناءا والنمط البائس لاختيار المسؤولين (...) كل ذلك خلق مناخا سياسيا فاسدا منذ نهاية الستينيات وبداية السبعينيات، يتسم بصراع العصب داخل السلطة الذي أفضى إلى قطيعة مع القاعدة وغذَّى أزمة الثقة التي قرضت النظام الجزائري ثم زعزعته "[2]. هذا الصراع السياسي داخل الحزب هو ما حوله إلى " وعاء يضم كل المتناقضات وحلبة للتنافس يستعرض فيها كل طرف من هذه القوى الفاعلة في الساحة السياسية أفكاره وأطروحاته الإديولوجية حول بناء الدولة وتسييرها حتى يبرر من خلالها أحقيته في تسلُّم السلطة "[3]. وإقصاء الآخر في سبيل الوصول إلى السلطة والبحث عن الثروة والمصالح الشخصية، ولو على حساب الإرادة الجماهيرية.

---

[1]-عبد الحميد براهيمي: في أصل الأزمة الجزائرية، ط1، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2001، ص 190.

[2]-نفسه، ص 191.

[3]-لطيفة قرور: هاجس الراهن في ثلاثية الطاهر وطار الشمعة والدهاليز، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، الـولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء، ص 13.

لقد أثبت النظام السياسي الجزائري منذ إعادة بعث حزب جبهة التحرير غياب الشرعية السياسية التي من شأنها إحداث الثقة والإنسجام بين الحاكم والمحكوم أو بين القيادة والقاعدة، وفي هذا الصدد يؤكد الباحث رابح لونيسي " أن هدف كل حاكم هو تحقيق متعة السلطة والحفاظ عليها "[1]. ولو تم ذلك عن طريق الإستغلال والإستبداد لاكتساب الشرعية التي تضمن استمراره على رأس السلطة. وهذا ما دفع بالرئيس " الشادلي بن جديد " إلى إحداث بعض التغييرات على حزب " جبهة التحرير الوطني " لرد الإعتبار ومحو صورة الرجل الضعيف وذلك من خلال عدة قرارات أهمها:

-إعادة تنظيم هياكل الحزب على المستويين المركزي واللامركزي.

-الحد من نفوذ قائد المنطقة، من خلال إعادة تنظيم هياكل الجيش على أساس فيالق عسكرية تقليدية، وليس مناطق عسكرية، فتمكن بذلك الرئيس من عزل رموز مراكز القوى داخل المؤسسة العسكرية[2].

إن سلسلة الثورات التنموية والمشاريع الإقتصادية التي تبنتها الدولة وعمدت من خلالها إلى توفير حاجيات الفرد المادية في إطار تحقيق أهداف الثورة الإشتراكية أوقعتها في مشكلة إغفال الإهتمام بالفرد انطلاقا من تطوير الوعي والفكر فالخطأ يكمن في علاقة التحديث بالإنسان " فقد تعلق هذا التحديث بالمادة أو الموضوع لا بالإنسان وهذا مصدر رثاثته فقد كان يجري بمعزل عن الإنسان وفي معظم الأحيان ضد الفرد كوعي حر وإرادة مستقلة، إنه استلاب لاحدود له للفرد وللجماعات بدل أن يكون شرطا لتحرر الإنسان وانعتاقه "[3]. فانعدام التهيئة الفكرية والإديولوجية قبل تطبيق المشاريع زاد من سعة الفجوة بين هذه التحديثات والجمهور.

---

[1]-رابح لونيسي: الجزائر في دوامة الصراع بين العسكريين والسياسيين، دار المعرفة، الجزائر، (د.ت)، ص 130.

[2]-وُوريدة خيلية: الوضعية الأمنية في الجزائر من خلال الصحافة الوطنية ما بين (1992-2000)، رسالة دكتوراه في علوم الإعلام والإتصال، كلية العلوم السياسية وعلوم الإعلام والإتصال، جامعة الجزائر3، دالي إبراهيم، (2010-2011) ص 41.

[3]-برهان غليون: العرب وتحولات العالم، من سقوط جدار برلين إلى سقوط بغداد، ط2، المركز الثقافي العربي، لبنان 2005، ص 01.

كل هذه المعطيات جعلت النظام السياسي الجزائري طرفا بارزا ومتسببا رئيسا في تردّي الأوضاع الجزائرية عن طريق النزعة الإحتكارية للقرارات بعيدا عن القاعدة واستحداث وتطبيق المشاريع دون دراسة معمقة دقيقة، أضف إلى ذلك ما شهدته الساحة السياسية من صراع بين الأحزاب السياسية بعد المصادقة على دستور فيفري 1989 القاضي بتعددية الأحزاب في إطار التحول الديموقراطي الذي شهدته الجزائر " بدأت تظهر أحزاب سياسية وصل عددها حوالي 60 حزبا بعضها لا يتجاوز عدد أعضائه 15 عضوا "[1]. كان هدفها الأول والأخير الوصول للسلطة.

ورغم كثرة هذه الأحزاب وتعددها فلم يَعْتَلِ منها عتبة المؤسسات المنتخبة إلا الجبهات الثلاث (الجبهة الإسلامية للإنقاذ، جبهة التحرير الوطني، جبهة القوى الإشتراكية) التي تقاسمت النشاط السياسي في البلد " فالعمل السياسي الدائم وسط الأهالي هو من شأن مناضلي الجبهة الإسلامية للإنقاذ أولا أما في الأرياف والتجمعات الأقل كمية فقد تقاسم العمل مناضلو الجبهة الإسلامية للإنقاذ وجبهة التحرير الوطني (...) فيما كان مناضلو جبهة القوى الإشتراكية ينظمون تغلغلهم في منطقة القبائل والعاصمة الجزائر"[2]. وذلك تحضيرا للإنتخابات البلدية التي تقام في جوان 1990.

بعد فوز الجبهة الإسلامية للإنقاذ في هذه الإنتخابات البلدية، تم إجراء الإنتخابات التشريعية في 26 ديسمبر 1991 " فأفرزت نتائج الإنتخابات في دورها الأول 188 مقعد للفيس بحوالي 3 ملايين و 200 ألف صوت و 16 مقعد للأفلان الذي له مليون و 600 ألف صوت أي نصف الأصوات التي حصل عليها الفيس و 25 مقعدا للأفقاس الذي حصل على 510 ألف صوت أي نصف الأصوات التي تحصل عليها الأفلان "[3]. هذا الفوز الساحق للجبهة الإسلامية للإنقاذ أغضب قادة الجيش الوطني واضطرهم إلى تنحية الرئيس وإلغاء الإنتخابات والإستلاء على السلطة بالقوة بحجة أن وصول قادة الجبهة

---

[1]-رابح لونيسي: الجزائر في دوامة الصراع بين العسكريين والسياسيين، ص 225.

[2]-غازي حيدوسي: الجزائر التحرير الناقص، (تر: خليل أحمد خليل)، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيـــروت، (د.ت) ص 152.

[3]-رابح لونيسي: الجزائر في دوامة الصراع بين العسكريين والسياسيين، ص 237.

الإسلامية للحكم يدمر البلد سياسيا واقتصاديا عن طريق الإخلال بالدستور ومحاولة تطبيق الشريعة الإسلامية. ما يوضح وجود أسباب أخرى ساهمت في احتقان الوضع.

ب-الأسباب الإقتصادية:

كان الوضع الإجتماعي والإقتصادي للجزائر في بداية الستينيات مقلقا، نظرا لارتفاع نسبة البطالة وتزايد عدد الإضطرابات والإحتجاجات الناتجة عن البؤس وهناك على الأقل ثلاثة أسباب لهذه الوضعية وهي نقص اليد العاملة الماهرة والتقانيين القادرين على تشغيل التجهيزات الاستعمارية التي هجرها الأوروبيون؛ وقِدم التجهيزات التي لم يطرأ عليها أي تجديد حتى اقتراب الاستقلال؛ وصغر السوق المحلية غير القادرة على تصريف إنتاجات مخصصة آنفا بشكل واسع لتلبية الطلب الأوروبي عليها[1].

وللقضاء على هذه الوضعية اختارت الجزائر طريق الإشتراكية لزرع العدالة الإجتماعية فعمدت إلى " بناء اقتصادها من خلال مشروع تنموي تبنته الدولة بطريقة متسرعة وارتجالية وبدون أي دراسة للآفاق المستقبلية والإمكانات الوطنية، واعتبرت الإقتصاد قضية تقنية مجردة فاستوردت الوسائل والمناهج وحتى التقنيين والتكنولوجيا وظن رجال حزب جبهة التحرير أن بإمكانهم تسيير البلاد وتطويرها كما حرروها بالأمس فقط باستيراد المعرفة العلمية والتقنيات الحديثة "[2]. والتقنية كما هو معلوم لا تصنع المستقبل ما لم توفر لها التربة الصالحة لاستقبالها والذهنيات المستوعبة لها.

ويعتقد برهان غليون أن بعض هذه التحديثات التي تقوم بها الدولة يقوم فعلا بوظيفته في الصناعة والتقنية وبعضها الآخر مجرد " تحديث سطحي وفلكلوري يحصل تحت تأثير البحث عن الشرعية أو الدعاية أو خدمة المصالح الضيقة للفئات المسيطرة وإذا أردنا معرفة حقيقة التحديث والسياسات التحديثية في بلد من البلدان لابد أن نعرف ماهي دوافع

[1]-بنجامين ستورا: تاريخ الجزائر بعد الإستقلال (1962-1988)،(تر:صباح ممدوح كعدان)، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2012، ص 31.

[2]-لطيفة قرور: هاجس الراهن في ثلاثية الطاهر وطار الشمعة والدهاليز، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء، ص 24.

هذا التحديث وما هي غاياته وما هي المصالح التي يخدمها والفلسفة التي توجهه "[1]. فالنظرة الضيقة والرغبة في خدمة الذات والبقاء في السلطة جعل الإقتصاد الجزائري ينمو على أساس هش يفتقد للمتانة والعمق.

إستمر هذا النظام الإقتصادي في الجزائر عقب ارتفاع عائدات البترول التي ساعدت النظام في تطبيق سياسته، فعرف الشعب نوعا من الرفاه الإجتماعي والرخاء الإقتصادي ما عجل بظهور طبقة طفيلية نتجت على إثر الطريقة البيروقراطية التي تدار بها المؤسسة فأخذت هذه الطبقة في الإنتشار والتوسع ونهب خيرات الوطن مما أدى إلى ظهور الفساد والرشوة والإختلاس والتبذير، وكانت هذه الطبقة تنهب من خلال مناصبها العليا في الدولة ومن خلال فجوات في بعض القوانين مما حدى بها إلى تجميع الثروة ومن ثم احتكار السوق الوطنية في ظل التسهيلات الأمنية وعدم مراقبة السلع، وأصبحت تفرض رأيها على القمة والسلطة فبدأت علامات عياء المشروع الإقتصادي تلوح في الأفق[2].

وفي ظل الترف والإحتفال بنجاح السياسة الإقتصادية التي تبنتها الدولة الجزائرية منذ الإستقلال " أُكْتُشِفَتْ فجأة سرعة عطبها وهشاشتها في عام 1986 مع الهبوط الشديد لأسعار النفط، واندلاع اضطرابات اجتماعية خطيرة في بعض المدن الكبرى ولا سيما في قسنطينة ووهران وسطيف "[3]. فتدهور الأساس الذي بني عليه الإقتصاد الوطني خَلَّفَ موجة من الإحتجاجات جابت مختلف المدن الكبرى.

ولم يكن انهيار اسعار البترول السبب الوحيد في تدهور الإقتصاد الوطني في منتصف الثمانينيات، بل هناك " قرارات أخرى أحدثت ضررا كبيرا في وضعية الإقتصاد الوطني كسياسة إعادة الهيكلة؛ فقانون استقلالية المؤسسات، الصادر في سبتمبر 1987 كان هدفه تجزئة وتفتيت المؤسسات، ثم منحها الإستقلالية "[4]. وكان ذلك في ظل الظروف

---

[1]–برهان غليون: العرب وتحولات العالم، من سقوط جدار برلين إلى سقوط بغداد، ص 121.

[2]–لطيفة قرور: هاجس الراهن في ثلاثية الطاهر وطار الشمعة والدهاليز، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، الـولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء، ص 26.

[3]–عبد الحميد براهيمي: في أصل الأزمة الجزائرية، ص 190.

[4]–ؤوريدة خيلية: الوضعية الأمنية في الجزائر من خلال الصحافة الوطنية ما بين (1992–2000)، ص 33.

العالمية الجديدة الداعية إلى محاربة النظام الإشتراكي، بغية تحرير القطاع العام والتبادل الحر والتجارة العالمية.

لقد انعكست هذه التحولات والإختلالات على المجتمع الجزائري بسبب عجز الدولة عن مسايرة التحولات الإقتصادية العالمية، ما زاد من حدة المظاهرات والإضطرابات التي لجأ إليها المواطن البسيط عقب تفشي ظاهرة البطالة من جرَّاء انعدام فرص الشغل ولجوء المؤسسات الوطنية إلى تسريح نسبة كبيرة من العمال واحتكار السوق من طرف أقلية تنتمي للسلطة، ليكون العامل الإقتصادي ثاني سبب يقود الجزائر للأزمة الوطنية بعد العامل السياسي.

ج-الأسباب الإجتماعية:

تعود خلفيات هذه الأزمة إلى عام 1986، حيث أدى انخفاض أسعار البترول إلى زعزعة البنية الإجتماعية، " فانعكس اختلال الإقتصاد سلبا على ذوي المداخيل المتدنية وتغذى احتدام التوترات الإجتماعية بوجه خاص بعوامل إخلال في التوازن، كالتضخم والسوق الموازية وتعزيز وضع الشرائح الإجتماعية الطفيلية التي لا تقدم إسهاما إقتصاديا فعليا وتتبنى نمطا استهلاكيا تفاخريا "[1]. ما خلق نوعا من التقسيم والتمايز داخل المجتمع حيث انقسم المجتمع إلى فئتين تترصدان بعضهما بعضا: " الأولى تستفيد جزئيا أو كليا من السوق السرية، مع حرية الوصول إلى السكن والإستهلاك والخدمات-الباهضة أكثر فأكثر-والثانية ينخفض مستوى معيشتها، وتتحمل البطالة والحرمان "[2]. فاندلعت موجة الغضب من طرف الفئات المستضعفة مستنكرة الوضع الذي آلت إليه البلاد.

أضف إلى ذلك تأثير التحول أو الإنتقال الديموقراطي الذي جنحت إليه الدولة " فبدل أن يلجأ الشادلي وفريقه من خلف الستار إلى معالجة الأزمة من جذورها فقد فضَّلَ حلا تنفيسيا، ديموقراطية تنفيسية لم تصمد هي الأخرى في وجه المتناقضات الجزائرية "[3].

---

[1]-عبد الحميد براهيمي: في أصل الأزمة الجزائرية، ص 194.

[2]-غازي حيدوسي: الجزائر التحرير الناقص، ص 87.

[3]-يحي أبو زكريا: الجزائر من أحمد بن بلة وإلى عبد العزيز بوتفليقة، ناشرين، الجزائر، 2003، ص 43.

وذلك بسبب التسرع في اتخاذ القرارات وهشاشة الدراسة الميدانية وانعدام الرؤية الإستشرافية مما زاد الأوضاع تأزما.

لقد أثبت تاريخ الدول المتقدمة أن " عملية الإنتقال الديموقراطي معقدة جدا مما يتطلب دراستها بعناية فائقة وتوفير شروط نجاحها، حيث يجب أن تكون عملية الإنتقال تدريجية وتصحبها ثقافة ديموقراطية تغرس في ذهن المواطن والسياسي روح التسامح والحوار وتقبل الآخر والسماع له "[1]. وبذلك اعتقد الرئيس أن مجرد إقامة أحزاب تتنافس في انتخابات دورية كفيل بإنهاء كل المشاكل.

والواضح أن الدولة لم تعمد إلى هذا الإنتقال بغرض التطوير وإنما " تَبَنَّتْ هذا الشعار فقط لأن جعبتها السياسية والإجتماعية والإديولوجية قد فرغت من أي مشروع مقنع، فجعلت الديموقراطية خشبة خلاص لها وللمجتمع بشكل عام "[2]. مما أدى بالنظام السياسي الجزائري إلى إنتاج ديموقراطية عرجاء ومزيفة فشل –على إثرها– في استقطاب الشعب وإقناعه.

لقد تظافرت مختلف المجالات (السياسية، الإقتصادية، الإجتماعية) مساهمة في تَرَدِّي الوضع الأمني الجزائري في نهاية الثمانينيات مما أدى بالجزائريين إلى تنظيم مظاهرات عارمة كانت البداية الحقيقية لأزمة الجزائر.

3-أحداث أكتوبر 1988:

بعد انخفاض أسعار البترول في منتصف الثمانينات، اتجهت الدولة إلى سياسة ترشيد النفقات الإجتماعية والواردات وميزانية الدولة وبدأت مواد التجهيزات وضروريات الحياة تعاني من النقص. وتواصلت الهجرة الريفية، وتعمقت أزمة السكن الحضري ووقع الشباب فريسة للبطالة، والحرمان من حياة ثقافية حقيقية ومشاريع تعبوية، أصبح الشباب على إثر هذه التغيرات قوة انفجارية محتملة[3].

---

[1]–رابح لونيسي: الجزائر في دوامة الصراع بين العسكريين والسياسيين، ص 224.

[2]–برهان غليون: بيان من أجل الديموقراطية، ط5، المركز الثقافي العربي، المغرب، 2006، ص 28.

[3]–بنجامين ستورا: تاريخ الجزائر بعد الإستقلال (1962–1988)، ص 112.

ومع توالي النكسات على المجتمع الجزائري فقد خرجت الجماهير الغاضبة في مظاهرات " مساء 4 أكتوبر 1988 في بعض أحياء العاصمة كباب الواد والحراش ثم هدأت العاصفة ليلا لينفجر الوضع من جديد في يوم 5 أكتوبر 1988 على الساعة العاشرة صباحا بالضبط في العديد من أحياء العاصمة ثم تنتقل الإضطرابات إلى مناطق عدة من البلاد ووجهت أيادي خفية أطفالا ومراهقين إلى إحراق كل ما يمت بصلة إلى الدولة و القطاع العام وأسواق الفلاح واضطر بن جديد إلى استشارة المكتب السياسي للحزب (...) بإعلان حالة الحصار وإنزال الجيش إلى الشارع بعدما عجزت قوات الأمن الوطني في الدفاع عن الدولة "[1]. مما أدى إلى إعلان حالة استنفار قصوى داخل الدولة والمكتب الرئاسي حيث وفي اليوم الموالي أي في السادس من أكتوبر " أنشئت في الرئاسة خلية أزمة شارك فيها علاوة عن مكتب الرئيس ومسؤولي الجيش، أشخاص غير منتظرين، فيما استبعد منها آخرون "[2]. وذلك للتباحث على أمل الوصول إلى حل لهذه المعضلة.

وتضاربت آراء الباحثين حول هوية مفتعلي هذه الأحداث التخريبية التي استهدفت القطاع العام بخاصة، بين مؤيد لفكرة عفوية الأحداث تحت مبرر احتقان الوضع العام إثر الهزات العنيفة التي ضربت استقرار الوطن، وبين مؤكد على مساهمة وضلوع السلطة في تدبير وتسيير المظاهرات في كافة ربوع الوطن، وأيًّا كان المتسبب الرئيس في هذه الأحداث فقد جرَّتْ الجزائر إلى نفق مظلم حيث " ارتفعت الحصيلة الرسمية للإنتفاضة إلى 159 قتيلا وتوقيف الآلاف، وبلغ التعذيب حدودا واسعة. وهناك حصيلة مؤقتة من مصادر المستشفيات تقدِّرُ عدد القتلى بأكثر من 6800 "[3]. ليتواصل بعد ذلك المد والجزر بين المتمردين وقوات مكافحة الشغب التي لجأت للقوة والعنف تحت ذريعة حماية الدولة والحفاظ على أمن واسقرار الوطن.

---

[1]-رابح لونيسي: الجزائر في دوامة الصراع بين العسكريين والسياسيين، ص 209-210.

[2]-غازي حيدوسي: الجزائر التحرير الناقص، ص 99.

[3]-نفسه، الصفحة نفسها.

4-بروز التطرف الديني:

بعد الإنتصار الإديولوجي الذي تحقق للإسلاميين في نهاية الثمانينيات، زاد شغفهم وتطلعهم إلى إقامة دولة إسلامية محاولين فرض القيم والمبادئ الإسلامية غالبا بالقوة، ما أدى إلى ظهور تيار متطرف مناهض لأي تقدُّم أو مسايرة للعصر. فطوَّر خطابات معادية للديموقراطية تتجلى بوضوح في بعض شعاراته "الديموقراطية كفر" " الدستور الوحيد هو القرآن " وبعض التعسفات كإلزامية الحجاب للمرأة بالقوة[1].

ليشتدَّ الوعي التطرفي مع الإنقلاب الذي قام به ضباط الجيش وحرمانهم لقادة الجبهة من الشرعية التي منحها لها الشعب الجزائري، مما حدا بهؤلاء الضباط إلى الوقوف في وجه التمردات التي تظهر بين الحين والآخر من طرف مناضلي الجبهة الإسلامية للإنقاذ وبسط سياستهم الأمنية القائمة على القمع في كل الإتجاهات " فجرى توقيف عشرات الألوف من الجزائريين الأبرياء، من مناضلي جبهة الإنقاذ الإسلامية أو المتعاطفين معها، وإرسالهم إما إلى السجن أو إلى معسكرات اعتقال في الصحراء. بات التعذيب والإختطافات في المنزل أو في مكان العمل والإغتيالات ممارسات يومية منذ ذلك الحين "[2]. وهو ما يؤكد سوء النية لدى قادة الجيش الجزائري وتمسكهم بالسلطة ولو على حساب أرواح الأبرياء.

إن سياسة القمع والترهيب التي لجأت إليها القوى السياسية والأمنية في تلك الفترة الحرجة من تاريخ الجزائر ساعدت على تأزم الوضع، مما أدى إلى نشوب صراع بين السلطة وهذه الفئات المستضعفة التي " ينطلق أغلبها من منظور الثورة على الواقع السياسي الذي يعيش مأزقا بفعل سيطرة فئة واحتكارها القرار، ومن ثَمَّ كان المأزق الإجتماعي والإقتصادي والأمني الذي ليس بالإمكان تغييره إلا بالسلاح وكانت الجماعة المتطرفة العنيفة نتيجة هذا المأزق، أرادت فرض إرادتها على إرادة السلطة بالعنف"[3].

---

[1]-محمد سمراوي: الإسلاميون والعسكر-سنوات الدم في الجزائر، ط1، (تر: عومرية سلطاني)، تنوير للنشر والإعلام مصر، 2015، ص 25.

[2]-عبد الحميد براهيمي: في أصل الأزمة الجزائرية، ص 241.

[3]-الشريف حبيلة: الرواية والعنف-دراسة سوسيونصية في الرواية الجزائرية المعاصرة، ط1، عالم الكتب الحديث، الأردن 2010، ص 266.

وذلك عن طريق التعبئة الشعبية والشحن المستمر لهذه الفئات المغلوبة من قبل كبار القياديين في الجبهة الإسلامية التي رأت فيها الشعوب الحل السحري لاستعادة حقوقها والنهوض بأوضاعها الإقتصادية والإجتماعية وقد نجحت الجبهة في مساعيها لاتكائها على الأساس الديني الذي يعد الملهم الأول لغالبية الجزائريين. وليس هناك من تفسير لهذا المنحى التعصبي لبعض جماعات الجبهة الإسلامية للإنقاذ سوى الجهل الكبير بالنصوص المقدسة ومعانيها (أو التعمد في تأويلها بما يناسب المصلحة) والرغبة في تقويض نظام الدولة، ومن بين أهم مظاهر التطرف كثرة الإغتيالات.

لقد ساعدت الفوضى العارمة التي دخلت فيها الجزائر على زيادة الإحتقان بين السلطة والمعارضة، " فاستغلّت (النزعة الجهادية) المناسبة لتعلن صراحة الحرب التي كانت قد بدأتها منذ أمد طويل في السر، مستخدمة الإطار القانوني للجبهة الإسلامية. فَوَقْفُ المسار الإنتخابي أطلق العنان (للجهاديين) من وراء الستار القانوني الذي كان يفرضه التيار الإصلاحي، عبر أسلوبه الرامي إلى إعادة أسلمة المجتمع من دون اللجوء إلى العنف المسلح، وكانت تفرضه أيضا تيارات أخرى مناوئة، لم تكن تستبعد الخيار العسكري حين تحين لها الفرصة المناسبة "[1]. وهو الأمر الذي كانت قوات الأمن والجيش تحسب له ألف حساب قبل وقوعه.

ولم تُفَرِّقْ هذه العصب الهمجية بين المدنيين العُزَّلْ وقوات النظام، " لقد شكلت الإغتيالات الفردية معلمًا من معالم نشر الإرهاب بين الأهالي. ثم جاءت المجازر الجماعية لتضَخِّمَ هذا الإرهاب "[2]. ويَعُمَّ الخراب والدمار جميع أقطار الوطن دون استثناء.

وكانت النخبة الجزائرية أكبر المتضررين من هذه الهمجية الإرهابية المتطرفة التي ترى في المثقف أساسا لنشر الرذيلة وانحلال الأخلاق وبالتالي وجوب قتله، فلم يجد المثقف الجزائري وسيلة غير الهجرة لحماية نفسه من الحملة الشعواء التي تشنها الفئة المتطرفة خصوصا على المثقفين الحداثيين المساندين للنظام، فكانت هذه الفترة " قاسية

---

[1]-لياس بوكراع: الجزائر الرعب المقدس، ط1، (تر: خليل أحمد خليل)، المؤسسة الوطنية للإتصال والنشر والإشهار الجزائر، 2003، ص 29-30.

[2]-نفسه، ص 325.

على المثقفين الذين انقسموا بين معارضتهم للسلطة كي يبينوا استقلاليتهم عنها وبين عملهم كطلائعيين ينيرون المسالك لشعبهم. لا الشعب استمع إليهم وتضامن معهم ولا السلطة اعتنت بهم بحمايتهم "[1]. ولم يقتصر الأمر على النخبة فقط بل تعدَّاهُ إلى مختلف الوجوه الفنية المعروفة على الساحة الوطنية من مغنين ومسرحيين وغيرهم.

[1]–محمد ساري: محنة الكتابة–دراسات نقدية، منشورات البرزخ، الجزائر، 2007، ص 64.

5-الأزمة في الأدب الجزائري:

أ_الرواية:

تُعتبر المحنة الوطنية التي مرَّت بها الجزائر خلال التسعينيات مرجعية للخطاب الروائي الجزائري " فكان موضوع العنف الإرهابي مادة دسمة وحلقة وصل بين معظم الأعمال الروائية في تلك الحقبة والتي استطاعت مواكبة الأزمة على أصعدة مختلفة تعبيرا عن الأوضاع الراهنة التي يعيشها الشعب الجزائري وذلك بالبحث في حيثيات هذه الأزمة والغوص في تفاصيل الواقع المأساوي في محاولة محاورته والوقوف على أسبابه بصورة تحليلية نقدية "[1]. وذلك باعتبار الصلة الوثيقة بين الفن والواقع، مما جعل الروائيين يعكفون على تضمين مختلف الصراعات الوطنية أعمالهم الأدبية والفنية واعتبارها مرجعية للإبداع.

وتعامل الروائيون مع النصوص الروائية بشكل يتماشى مع شكل الأزمة وطبيعتها في الجزائر " فقد كان الفاعل في بعض النصوص مجهولا تماما وذلك تماشيا مع الغموض الذي صبغ بداية الأزمة فكان السؤال عن بداية الأزمة، وفي نصوص أخرى يُشَخَّصُ بذات واحدة مع رسم هيئتها وتحديد وجهتها، فكانت أصابع الإتهام للإسلاميين تارة وإلى السلطة تارات أخرى "[2]. ومرَدُّ ذلك إلى عدم معرفة الروائيين للفاعل الحقيقي في تلك الأحداث، فكانت تنسب إما للإسلاميين أو لجيش النظام.

ويجمع غالبية الروائيين على إدانة السلطة في تغذية العنف وذلك " من خلال سياستها الإقتصادية والتربوية والإجتماعية ونتيجة فشل المشروع الإشتراكي مثلما ورد في الشمعة والدهاليز التي يصر الطاهر وطار على تحميلها وزر صعود التيار الديني

---

[1]-سعاد طويل: تجليات المأساة الوطنية في رواية الورم لمحمد ساري، أسئلة الحداثة في الرواية الجزائرية، محاضرات الملتقى العربي الثالث للرواية، منشورات مديرية الثقافة، سطيف، الجزائر،(د.ت)، ص 176.

[2]-آمنة بلعلى: المتخيل في الرواية الجزائرية من التماثل إلى المختلف، ط2، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر (د.ت)، ص 84-85.

المتشدد "[1]. الذي وصل به التطرف إلى حد تكفير الدولة وكل المنتسبين إليها وتحرير فتاوى بمشروعية القتل والجهاد في سبيل إنشاء دولة إسلامية تحكم بالشريعة الربانية.

ب_المسرح:

بعد أن رافق المسرح الجزائري معاناة الجزائريين مع الإحتلال الفرنسي محاولا تأكيد معاني الهوية وترسيخها إثر الحملة الهوجاء التي شُنَّت على الثقافة الجزائرية من قبل الآخر الغربي، هاهو يحاول نقل مرحلة مهمة من التاريخ الجزائري المعاصر ممثلة في" العشرية السوداء " حيث شكَّل الوضع الجزائري المضطرب آنذاك " مادة دسمة يستقي الكتاب المسرحيون منه موضوعاتهم الفنية سنوات التسعينات وما أعقبها، فبرزت تيمة جديدة في الخطاب المسرحي الجزائري موازاة مع الخطابات الأدبية الأخرى، فكان مشهد المأساة والعنف السياسي أحد أبرز المشاهد التي خاض فيها المبدع المسرحي، خاصة وأن طبيعة التفاعل بين المسرح والواقع قائمة على التأثير والتأثر، الإستلهام والتعبير "[2]. فتطرَّق عديد الكُتَّاب إلى مسألة المأساة الوطنية على غرار المسرحي " عيسى خلَّادي " في مسرحيته " جنة الآمال الزائفة " التي عالج فيها بعض القضايا كاغتيال المثقفين، ولم تَحِد المسرحية الشعرية عن مثل هذه القضايا خاصة في مسرحيات عبد الله لحيلح و عبد الله خمار الذي قدَّمَ نظرة شمولية للمأساة الوطنية في مسرحيته " أوبريت انتصار الحب ".

ج-الشعر:

لجأ الشعراء الجزائريون إلى الشعر كوسيلة فنية للتعبير عن الواقع المزري الذي تعانيه النخبة الجزائرية ومختلف فئات المجتمع جرَّاء مظاهر القتل والتعسف التي ميزت العشرية الأخيرة من القرن العشرين في الجزائر، فأصبح التعبير عن الإحتجاج ضد التعسف والقمع " ظاهرة من مظاهر المتن الشعري المعاصر، تكاد لا تخلو منها مجموعة شعرية واحدة، لا سيما في شعر الجيل الجديد، ولا شك أن هذا الجيل الجديد، يعلن

---

[1]-نفسه، ص 78.

[2]-وداد نقوب: " تجليات المأساة الوطنية في النص المسرحي الجزائري "، مجلة المقال، العدد3، سكيكدة، جوان، 2016 ص 196.

باستمرار، أن زماننا هو زمان العنف والإستبداد والجور والظلم ومصادرة الرأي "[1]. وغيرها من الممارسات غير القانونية، يقول الشاعر نور الدين درويش:

لست أخشاك

عجل أيا قاتلي

أطلق النار

إقرأ على جسدي آية البطش

ولكنني صرت عنقاء...

أولد من رحم الموت[2]

لقد اتجه الشعراء إلى مختلف الآليات الفنية والتقنية للشعر كالرمز والأسطورة للتعبير عن قيم إنسانية محددة متخذين من هذه الرموز أقنعة للتخفي بسبب الظروف السياسية والدينية السائدة آنذاك والتي لم تكن تسمح للذات الشاعرة بالجهر بالموقف والفكرة فيستحضر الشاعر أسطورة العنقاء وما تحمله من دلالات الموت والإنبعاث والتجدد، مستغلا طاقتها الرمزية من الولادة إلى الموت، ثم إلى الإنبعاث والتجدد ويصور النص روح الإنبعاث التي عمت الوطن الجزائري، ثم يبحث عن ميلاد جديد للأمة في ظل الطهر والصفاء والتخلص من الخطايا. كما تطرق عديد الشعراء إلى موضوع الأزمة على غرار الشاعر يوسف وغليسي في ديوانه " أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار " والشاعر حسين زيدان في ديوانه " شاهد الثلث الأخير " وغيرهم.

[1]–أحمد لعياضي: " جمالية الأسطورة في الشعر الجزائري المعاصر "، مجلة كلية الآداب واللغات، العدد 18، بسكرة جانفي، 2016، ص 270.

[2]–نور الدين درويش: مسافات، ط2، مطبعة منتوري، قسنطينة، 2002، ص 60–61.

الفصل الثاني

تجليات الأزمة في أوبريت انتصار الحب لعبد الله خمار

1-قراءة في عنوان المسرحية

2-ملخص المسرحية

3-التجليات

أ-طغيان المصالح الشخصية (الطمع)

ب-التطرف الديني

جـ-التفرقة العنصرية واللغوية والجهوية

د-الإستبداد

لم تكن الأزمة الأمنية الجزائرية التي امتدت على مدار عشرية كاملة ظاهرة عرضية وبخاصة أنها أحدثت تحولات عديدة في كيان المجتمع والدولة فاللاأمن واللاإستقرار وأسبابهما المتداخلة، فضلا عن الخسائر البشرية والمادية الناجمة عنهما، وما صاحبهما من انعكاسات اجتماعية متعددة كالهجرة والنزوح. وعليه فقد استلهمت هذه الفترة عددا قليلا من الأدباء والمفكرين واستقطبت قلة من أقلام الباحثين والإعلاميين والسياسيين العرب والأجانب. ولا تمثل نظرة الأدباء إلى الأزمة الأمنية الجزائرية سوى قطرة في محيط لعدم اهتمامهم بالحدث لأسباب تتفاوت وتتعارض من كاتب لآخر، إلا أن الكل يجمع على أن الظروف الحرجة التي مرت بها البلاد كانت السبب الأول والأخير في عزوف هؤلاء عن مسايرة الأحداث بطرق فنية حفاظا على أرواحهم وعائلاتهم وممتلكاتهم.

وباعتبار علاقة التأثير والتأثر القائمة بين الواقع الإجتماعي والفن بصفة عامة فإننا " لا نستطيع فهم الأثر الأدبي وتذوقه تذوقا حقيقيا في معزل عن المعرفة بالظروف الإجتماعية التي أدَّت إلى إبداعه وظهوره "[1]. وكذلك مختلف الظروف السياسية والإقتصادية التي يجعل منها المبدع فسيفساء تسهم في الإرتقاء بعمله الفني.

وبعد زوال وانقضاء هذه المرحلة الصعبة من تاريخ الجزائر عاد المبدعون لطرق موضوعات متعلقة بالصراع الطاحن بين العسكريين والإسلاميين ومختلف القضايا التي عرفتها العشرية السوداء ضمن ما يعرف بأدب الأزمة، ومن بين هؤلاء المبدعين الروائي والمسرحي عبد الله خمار الذي عاد في مسرحيته الشعرية " أوبريت انتصار الحب " إلى كثير من القضايا الحساسة المتعلقة بسنوات الجمر في الجزائر كقضية التطرف الديني والإستبداد وغيرها من القضايا التي سنتطرق لها في قادم الصفحات.

1-قراءة في عنوان المسرحية:

يُعتبر العنوان أولى عتبات النص التي لا يمكن تخطيها أو تجاهلها إن أراد القارئ التماس العلمية في التحليل والدقة في التأويل، فالعنوان " علامة إجرائية ناجحة في مقاربة

[1]-إبراهيم خليل: النقد الأدبي الحديث-من المحاكاة إلى التفكيك، ط2، دار المسيرة للنشـــر والتوزيـــع، الأردن، 2007، ص 67.

النص الأدبي، ومفتاحا أساسيا يتسلح به المحلل للولوج إلى أغوار النص العميقة قصد استنطاقها وتأويلها "[1]. إذ يساعدنا على تفكيك النص ودراسته ويقدم لنا معرفة كبرى لضبط انسجام النص وفهم الغامض منه.

إن هذه الوقفة الفنية على مستوى العنوان لا تهدف –في جوهرها– إلى تقديم مقاربة سميائية بقدر ما تهدف إلى الإحالة على أبعاد النص الفكرية والجمالية، وقارئ المسرحية يكتشف منذ اطلاعه على عنوانها حدَّة الصراع القائم داخل متنها. فالعنوان مكون من كلمتين إسميتين (انتصار+ الحب) جاءت الأولى منهما نكرة، بينما وردت الثانية معرفة وكلمة " انتصار " دليل واضح على أن هناك معارك وحروب وصراعات قد سبقت هذا الإنتصار والحروب والمعارك كما نعلم تدور رحاها بين نقيضين على الأقل. فجاءت كلمة " الحب " المعرفة لتوضِّح لنا أحد أطراف هذا الصراع الذي ميز المسرحية مع النقيض الآخر وهو " الكره " لتتضح بصورة قطعية دلالة العنوان الموحي بجدلية الصراع المرير الذي حاول الكاتب نقله بصورة فنية معبرة عن الوضعية المأساوية التي عاشتها الجزائر خلال سنوات التسعينيات.

2-ملخص المسرحية:

تُعتبرُ المسرحية الشعرية " انتصار الحب " من المسرحيات التي تعالج موضوع الأزمة الوطنية خلال العشرية السوداء، بطريقة نقدية تحليلية تحاول كشف الممارسات المستورة التي عصفت بالمجتمع الجزائري وأدخلته في غياهب الفوضى واللاأمن. حيث يقدم الكاتب عملا فنيا محكما يتبنى الأدوار فيه أربعة شياطين برفقة صحفي جوال وفتاة محايدة تمثل صوت الضمير الجزائري الحي ومجموعات تمثل مناطق وهويات الوطن المختلفة، وتقع المسرحية في ثلاث فصول مكملة لبعضها البعض، تبدأ المسرحية في الفصل الأول بزيارة الصحفي إلى بلاد الجزر (الجزائر) لنقل الصور والأحداث ليتفاجئ بالروابط المجتمعية والتكافل والوحدة التي تجمع شمل الجزائريين، وعليه يجري حوارا مع " ذات الرداء الأبيض " وبعض المجموعات المختلفة عن أسباب قدومه ونوع الجريدة التي يعمل لصالحها ليتدخَّل في نهاية الفصل الشياطين الأربعة دافعين الصحفي إلى

[1]–محمد مفتاح: دينامية النص، ط2، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1999، ص 72.

مغادرة المكان محذرينه من مغبة البقاء في الجزر لأن الأهوال على وشك الوقوع وهو الموقف الذي بدأت فيه بوادر الأزمة تلوح في الأفق.

بعد فتح الستار على أحداث الفصل الثاني يبدأ العمل الحقيقي للشياطين الأربعة الذين يدخلون معا منشدين شعارهم الداعي إلى الضلال، ثم يتوالون على تقديم أدوارهم الشريرة المتمثلة في إغراء واستمالة المجموعات التي تمثل مختلف مناطق الوطن، فيستجيب لهم بعض منها بينما يلقون معارضة من البعض الآخر تحت محاولات " ذات الرداء " إرجاع أفراد المجموعات إلى جادة الصواب وإقناعهم بأن الشياطين لا تريد خيرا للبلاد.

وكانت البداية مع شيطان الطمع الذي يدخل معرفا بنفسه ومشروعه فيتوجه بالخطاب إلى مجموعة الإطارات وشيوخ البلديات والولايات ومجموعة عصابات المافيا ومجموعة الموظفين والعمال والمسرحين محاولا إقناع المجموعات الفاعلة في المجتمع بضرورة النهب والسلب وتكوين الثروة على حساب الصالح العام، ودفع المجموعات الكادحة إلى إثارة وخلق الفوضى والشغب لتحصيل حقوقهم المنهوبة.

يليه شيطان التعصب الديني الذي يدخل كسابقه معرفا بنفسه ومشروعه ويحاول استمالة المجموعات المختلفة إلى مشروعه المتطرف القاضي بتحريم كل مظاهر الحداثة والتطور والتكنولوجيا وتجريم كل أفراد المجتمع خاصة فئة النظام والمثقفين وخنق مساحة الحرية خاصة فيما يتعلق بشؤون المرأة، تحت ذريعة إعادة بناء الدولة الإسلامية وتطبيق قوانينها الشرعية عن طريق سفك دماء الأبرياء.

أما الشيطان الثالث فيتمثل دوره في رزع التفرقة والتناحر والتباغض بين المجموعات المشكلة للمجتمع عازفا على وتر اللغة محاولا إقناع كل مجموعة بأن لغتها هي الأحق بالتداول والممارسة على حساب اللغات الوطنية الأخرى، ومحاولا كذلك تقسيم الوطن انطلاقا من التشكيل الجغرافي دافعا بالمجموعات إلى التناحر فيما بينها.

يختتم الفصل الثاني مع دخول شيطان الإستبداء متفاخرا بنفسه متعهدا " لذات الرداء " بأنه سيخضع كل المجموعات إلى سلطانه عن طريق القوة والتجبر والعنف والإستغلال بكافة الطرق المتاحة الشرعية منها والغير شرعية، لتنتهي الأحداث على وقع الفتنة

الكبيرة والفوضى العارمة التي نشرها هؤلاء الشياطين بين المجموعات المشكلة لكافة جزر ومناطق الوطن الجزائري.

ومع افتتاح أحداث الفصل الثالث والأخير الذي يعتبر بمثابة نتيجة حتمية للأحداث السابقة ومرحلة للوصول إلى تحقيق الإنفراج، يعود الصحفي الجوال إلى الجزر لمعاينة الأحداث فيتفاجئ بحجم الدمار والخراب الذي آلت إليه الجزر في ظل التطاحن والتناحر الشديد بين مختلف الإديولوجيات الساعية إلى فرض فلسفتها وقيمها ومشاريعها بغية الوصول إلى سُدَّةِ الحكم، وينبهر بما يراه من حرائق وبقع دم هنا وهناك وأفراد تسير بتثاقل كبير وإصابات بالغة الخطورة موجها أسئلة إلى " ذات الرداء الأسود " (غيرت رداءها للأسود حدادا على أرواح القتلى) عن سبب وصول الجزر لهذه الحالة بعدما كانت مثالا يقتدى لدى الأمم الأخرى فتدعوه " ذات الرداء " إلى المعاينة بنفسه لمعرفة حجم الكارثة، وفي هذه الأثناء تظهر منظمات من المجتمع المدني تحاول تحرير الوطن والدعوة إلى إحلال قيم الحرية والديموقراطية والتسامح والعدل والكرامة والتعددية عوضا عن سيطرة الحزب الواحد على مقاليد الحكم بالقوة والتعسف، كما تشهد نهايات هذا الفصل صراعا حادا بين الجماعات الإرهابية المتطرفة في محاولة كل مجموعة وكل أمير الوصول إلى حلم الإمارة والتربع على عرشها، وفي الجانب الآخر يشتد الصراع بين الأحزاب السياسية الرامية بدورها إلى اعتلاء الصدارة والفوز بالإنتخابات لرئاسة البلد، لتختتم المسرحية على وقع انفراج الأزمة تحت دعوات " ذات الرداء " وغناءها الداعي لترسيخ قيم الحب والتسامح بين أفراد الوطن الواحد ليغادر الصحفي إلى وطنه وهو يحث المجموعات على التآخي وحماية الوطن، ليسدل الستار على وقع الغناء المنسجم بين المجموعات وعودة المياه إلى مجاريها.

3- التجليات:

بعد القراءة المتأنية لمتن المسرحية تبين أن الكاتب قد أشار إلى أربعة قضايا محورية متعلقة بالأزمة الجزائرية وهي على التوالي: (طغيان المصالح الشخصية "الطمع"، التطرف الديني، التفرقة العنصرية واللغوية والجهوية، الإستبداد) تتخللها بعض القضايا الثانوية كعصابات المافيا، صراع الأحزاب السياسية، مشكلة اللغة، وذلك بطريقة

فنية حيث مثل لهذه الأشكال بأربعة شياطين يمثل كل واحد من هذه الأربعة شكلا معينا من الأزمة ويحاول استمالة المجموعات المختلفة المشكلة للبنية الجزائرية في شتى المجالات (السياسية والإقتصادية والإجتماعية) فتنصاع له وتؤيده بعض منها، بينما يلقى رفضا من البعض الآخر وتتم هذه الصراعات في شكل ثنائيات ضدية برفقة صحفي جوّال وفتاة تدعى " ذات الرداء الأبيض " تمثِّل صوت الضمير الحي للجزائر الرافض للحرب والدمار والخراب ولإضفاء لمسة فنية على المسرحية فقد عمد إلى تقنية الرمز خاصة عن طريق الألوان المختلفة لكي لا تخرج المسرحية عن إطارها الفني الجمالي إلى الإطار التاريخي السردي ولاعتبارات أخرى مقصودة، وفيما يلي تفصيل لهذه الأشكال:

تبدأ هذه الأشكال بالظهور بعد دخول الشياطين الأربعة إلى المسرح مرتدين عباءات سوداء، واضعين على وجوههم أقنعة وهم ينشدون وذراع كل واحد منهم في ذراع الآخر:

نحن شياطيــن الإنــْسِ نحيــا بالفتنة والدسّ ِ

نمشي في دعوةِ إبليسْ ونحيلُ الحلمَ كوابيسْ

أعــداء الحب والسلمِ أنصارُ البغض والظلمِ[1]

وهي صورة واضحة عن نوايا الشياطين الذين تقوم حياتهم على زرع الفتنة والدسائس بين أفراد الوطن الواحد ومعاداة القيم النبيلة السامية كالسلم والحب. ثم يترك كل واحد منهم ذراع الآخر ويتقدمون واحدا واحدا مؤكدين شعاراتهم السابقة المعادية للحب والأمن:

الأول : " ويلٌ للحبْ "

الثاني " تعساً للسلمْ "

الثالث " ونعم للكرهْ "

[1]–عبد الله خمار: أوبريت انتصار الحب، مخطوط، الجزائر، أكتوبر، 2005، ورقة 06.

الرابع: **" وأجَلْ للظلمْ "**[1]

وبعد تأكيد الشياطين لقيمهم وشعاراتهم المعادية للسلم والمحبة، توجه تحذيرا للصحفي الجوال داعية إياه للسفر والهروب لأن الأهوال على وشك الوقوع وهي أولى بوادر الأزمة في هذه المسرحية، ينشد الشياطين:

الشيطان الأول : **" هيّا، اهربْ، غادرْ في الحالْ !"**

الشيطان الثاني : **" فستجري في الجزر الأهوالْ!"**

الشيطان الثالث : **" وحيـــاتك في خطرٍ قتّالْ ! "**

الشيطان الرابع : **" وستـــُخطفُ حتماً أو تـــُغتالْ ! "**

الشياطين معا : **" هيا سافرْ غادرْ في الحالْ "**[2]

هذا التحذير يجعل الصحفي غير مكترث معتبرا أن الكلام لا يعدو أن يكون مزاحا فينظر إلى ساعته ويتابع حديثه مؤكدا على الروابط المجتمعية المتينة في بلد " الجزر " الخالي من الأحداث المثيرة التي تعدُّ بمثابة الهواء للصحفي :

" سأعجِّلُ حتما بالسفرِ **لا خبرَ مثيرٌ في الجزرِ**

فـــالحبُّ مقيمٌ للأبدِ **للولـــدِ وحـــفيدِ الولدِ**

لا أثرَ لكرهٍ أو حَسَدِ **فوداعاً يا أبهـــى بلدِ**

سأزور أقاليماً أخرى **ملأى بالأحداث الكبرى**

ثوراتٌ حربٌ إعصارْ **فهواء الصحفيِّ الأخبار"**[1]

---

[1]–نفسه، ورقة نفسها.

[2]–عبد الله خمار: أوبريت انتصار الحب، ورقة 07.

وبعدها يخرج الصحفي ويغلق الستار لتبدأ الأحداث الحقيقية مع بداية الفصل الثاني.

أ-طغيان المصالح الشخصية (الطمع):

بعد فتح الستار على أحداث الفصل الثاني، يدخل الشياطين الأربعة بلباسهم الأسود وأقنعتهم المخيفة وهم ينشدون " نشيد الضلال " ثم ينزوي ثلاثة منهم في زاوية المسرح ويبقى شيطان واحد فيخاطب الجمهور مصرحا باسمه ودوره في المجتمع:

إسمي شيطان الطمعِ أحيا باللهفة والجشعِ

وأفكك أوصال الأسرِ وأبدِّد شمْل المجتمعِ

أغرس فيهم حبَّ الذاتْ ورفاهَ العيشةِ واللذاتْ

وشعاري دوما هاتْ هاتْ* وخذوا عني الممْنوعاتْ:

لا تتعاونْ، لا تتبرَّعْ لا تتضامَنْ، لا تتطوَّعْ

إيّاكُمْ مِنْ لفظةِ خــُذْ قولوا دوماً: هاتْ هاتْ[2]

يُلمِّحُ الكاتب من خلال هذا الشيطان (شيطان الطمع) إلى تلك الظاهرة الخطيرة التي تفشَّتْ في أوساط الجزائريين وهي (طغيان المصالح الشخصية) على حساب الصالح العام، حيث ظهرت فئة (السلطة والمقربين منها) ممن لا هم لهم سوى جمع المال وتكوين الثروة بأية وسيلة كانت، مباحة أم محظورة، والأدهى والأمر في هذا كله هو أن هذه الفئة تسيطر على المناصب الحساسة التي تمثِّل العمود الفقري للدولة، فتكرست بذلك مقولة " أنا ومن بعدي الطوفان "، والمهمة الموكلة للشيطان هي كسر شوكة الإتحاد والتضامن والتعاون التي نشأ عليها المجتمع الجزائري والتي بفضلها دحر المستعمر الغاشم.

---

[1]-نفسه، ورقة نفسها.

*هات: لفظة في اللهجة الجزائرية تعني: أعطني.

[2]-عبد الله خمار: أوبريت انتصار الحب، ورقة 08.

وبعد أن أفصح الشيطان عن نفسه ونيته الخبيثة تدخل مجموعة رجال ونساء من 10 أشخاص يلبسون بدلات أنيقة، يخلع الشيطان القناع والعباءة فيبدو واحد منهم وينشدون:

نحْنُ الإطاراتُ الإطاراتْ في الشّركاتِ وفي الإداراتْ

نحن شيوخ البلديّاتْ ولدينْا مَسْؤوليّاتْ

زادتْ أعباءُ النفقاتْ لا تكفينا الإيراداتْ

للفيـــلا والسياراتْ ومصاريفِ الرِّحلاتْ

يخاطبهم الشيطان: **أعْطوا الرُّخَصَ لِمَنْ يَدْفعْ بيعوا الصَّفقاتِ لمن يرْفعْ**

أحدهم : **هذي رِشْوَهْ***

الشيطان: **بَلْ هيَ قهْوَهْ**

الآخر : **هذي سَرقهْ**

الشيطان: **بلْ قـــُلْ صَدَقَهْ أنتمْ أوْلى بالصَّدقاتْ**

نصف المجموعة :

نحن الأوْلى بالصَّدقاتْ نحن الأوْلى بالصدقاتْ[1]

لقد مسَّ الفساد مختلف الإدارات والمؤسسات الجزائرية عقب تفشِّي ظاهرة الطمع فالراتب الشهري المخصص لمديري المؤسسات الوطنية والولاة وشيوخ البلديات وكافة المؤسسات الأخرى، لا يسمح بالوصول السريع إلى الثراء الذي يطمح إليه هؤلاء، فكان طريق الرشوة والمحسوبية المسلك الوحيد القادر على إخراج الإطارات من دائرة الموظفين إلى مصاف الأثرياء، لقد " كان بعض الولاة وعندما تنتهي الشركات المعنية من

*قهوة: كلمة في العرف الجزائري تعني: رشوة.

[1]–عبد الله خمار: أوبريت انتصار الحب، ورقة 08.

تشييد عمارة لكي يسكن فيها المواطنون المقهورون يقومون بتوزيع العقود على رجال النفوذ والمكانة في الدولة، وبات الكبار يملكون عشرات الشقق فيما المواطنون الجزائريون يتناوبون على النوم في بيوتهم "[1]. في صورة تعكس الحالة المأساوية التي آلت إليها الجزائر في ظل هذه الممارسات غير الأخلاقية.

أما على مستوى البلديات فلم يكتفِ شيوخ البلديات بتوزيع الشقق الجاهزة، بل أصبح " رؤساء البلديات يبيعون أراضي الدولة بأبخس الأثمان "[2]. فبدل استثمار هذه الأراضي في مشاريع تعود بالنفع على الوطن أو توزيعها على المحتاجين، راح هؤلاء يقامرون بأراضي الدولة تحت شعار " الرُّخَصُ لمن يدفع " و " الصفقات لمن يرفع ".

إن اندساس الشيطان بين الإطارات والشيوخ جعلهم ينقسمون بين مؤيد ومعارض حيث يرى المؤيدون أن هذه الممارسات " الرشوة " هي بمثابة صدقة لا غير وأنهم هم الأولى بها باعتبارهم على رأس القطاعات الحساسة وهم من يسهر على خدمة الدولة. بينما يعارض النصف الآخر الفكرة تماما بالقول:

نحن الشُّرَفا أهلَ النَّخْوَهْ لا لا لنْ نتعاطى الرِّشوَهْ[3]

هذه الفئة النقية الصادقة في اجتهادها وعملها ومثابرتها لكسب القوت عن طريق الحلال وخدمة مصالح الدولة بكل مصداقية تعتبر " الرشوة " أمر مرفوض وحرام يتنافى مع أخلاقيات المهنة والقيم التي نشأ عليها العامل الجزائري المعروف بإخلاصه. ليعُمَّ الصراع داخل المسرح وتختلط الخطابات في نوع من الفوضى والحماس:

الشيطان: **إيّاكمْ من لفظةِ "خُذْ" قولوا دوماً: هاتْ هاتْ "**

تردد نصف المجموعة : **هاتْ هاتْ هاتْ هاتْ**

يردد النصف الآخر : **لن نرضى الرِّشوَةَ هَيْهاتْ**[1]

---

[1]–يحي أبو زكريا: الجزائر من أحمد بن بلة وإلى عبد العزيز بوتفليقة، ص 69.

[2]–نفسه، صفحة نفسها.

[3]–عبد الله خمار: أوبريت انتصار الحب، ورقة 09.

لتتدخل " ذات الرداء الأبيض " مساندة الشرفاء أهل الصدق والأمانة ومحذرة المسؤولين من مغبة الإنصياع لهذا الشيطان:

ذات الرداء: **هذا شيطان ملعونْ يُغويكمْ يامسؤولونْ**[2]

تخرج المجموعة ويبقى ثلاثة منهم. ويدخل خمسة رجال يلبسون بذلات أنيقة ومعهم خمس نساء بأثواب أنيقة جدًّا ويضع كل واحد منهم قناعا أنيقا ويرددون:

نحن سندفعْ نحن سنرفعْ

يسألهم أحد المديرين الثلاثة : **من أنتم قولوا كيْ نسمعْ**

يجيب أحدهم: **من يربح دوماً لا يخسرْ من يدفع كي يقبض أكثرْ**

الثاني يشير إلى نفسه وإلى زميله :

مافيا* القمحِ ومافيا السُّكَّرْ

ثم إلى زملائه: **وكافـــَّةُ مافيا الاستيرادْ**

إسمنتٌ ملحٌ خشبٌ عنبَرْ

وثيابٌ أدويةٌ وسَمادْ

ثم يردد الثالث: **نستثمر فيما قدْ يَنفـــعْ لا نتعَبُ نحْرُثُ أوْ نزْرَعْ**

الرابع : **لا نجْهَدُ نعْمَلُ أو نصنعْ بل نجمعُ، بالأحْرى نبلعْ**[3]

---

[1]–نفسه، ورقة نفسها.

[2]–عبد الله خمار: أوبريت انتصار الحب، ورقة 09.

*المافيا: جماعة تشتغل في الممنوعات وخرق قوانين الدولة.

[3]–عبد الله خمار: أوبريت انتصار الحب، ورقة 09–10.

بعد دخول هذه المجموعة والتي تسمي نفسها " المافيا " وإعلانها عن نواياها وخصائصها يتبين أنها من أهم العوامل المساعدة على انتشار الفساد وتردِّي الأوضاع الإقتصادية والإجتماعية للمواطنين عن طريق احتكار الإقتصاد الوطني والفوز بالصفقات بطرق مشبوهة من دون بذل أدنى جهد.

لقد أصبح النهب قاعدة في كل القطاعات، كاستيراد السلع الإستهلاكية والسلاح والترخيص للوكالات التجارية، والإستثمار في السوق الجزائرية يقتضي من الأجانب رشوة أصحاب القرار بالعملات الصعبة، فكوَّنت هذه الأخيرة شبكات عابرة للحدود يختلط فيها السياسي بالتجاري[1].

تغلغلت هذه العصابات المافيوية في كل القطاعات الممكنة ونظرا للتسهيلات الكبيرة التي تتلقاها هذه العصابات من طرف أصحاب القرار والإطارات المتمركزة في هرم السلطة فقد كانت تجري عمليات تهريب السلع واستيرادها في سرية تامة " فمن من الجزائريين لم يسمع بقصة واحدة على الأقل عن بواخر تم حجزها في الميناء لأسباب غير مفهومة، أو حاويات اختفت من منطقة الجمارك، أو الحكايات المتواترة عن الإعتمادات والقروض البنكية التي توزع بالأمر، لمستفيدين سرعان ما يتغيرون، لتتولى الخزينة العمومية سداد العجز في ميزانية تلك البنوك "[2]. وهذا ما يفهم من الخطاب الذي وجَّهتهُ إحدى نساء المافيا للمديرين والإطارات:

إحدى النساء من المافيا : **الجيب ستملؤه الغلـــَّهْ والقرض ستغرمه الدَّولـــهْ**

امرأة ثانية: **نتعاون مع مافيا الميناءْ وتساعدنا مافيا التهريبْ**

المدير الثالث : **نقسم معكم جلَّ الأعباءْ ونشاركم في كل نصيبْ**[3]

[1]–محمد سمراوي: الإسلاميون والعسكر، ص 341.

[2]–نفسه، صفحة نفسها.

[3]–عبد الله خمار: أوبريت انتصار الحب، ورقة 10.

كانت حيثيات تلك العمليات تتم بين العصابات وأصحاب القرار داخل النظام والسلطة الجزائرية التي تستغل تلك التلاعبات والثغرات القانونية كتوزيع القروض والإمتيازات والأراضي بأسماء مستعارة وهو ما جعل الخزينة العمومية تعاني لسد العجز بدل الدفع بعجلة الإقتصاد إلى التطور والإزدهار.

وهذا ما دفع بعض الغيورين على الوطن الرافضين لنهب حقوق الشعب إلى تهديد هذه العصابات بالكشف والفضح أمام القانون، تقول ذات الرداء الأبيض:

سنكشفكم وسنفضحكمْ وبالقانون نحاسبكمْ

مجموعة المافيا : هاها هاها هاها هاها

يشير أحدهم بسخرية إليها مردداً:

ستكشفنا وستفضحنا وبالقانون تحاسبنا

هاها هاها هاها هاها

تردد امرأة منهم: **وبالقانون تحاسبنا هاها هاها هاها هاها**

يدخلون وهم يرددون : **هاها هاها هاها هاها**[1]

إن السخرية الحادة التي تواجه بها هذه العصابات الفتاة ذات الرداء الأبيض دليل واضح على السند والدعم الفوقي المتين الذي تتلقاه من طرف الفاعلين في الساحة السياسية والعسكرية الجزائرية " ولا حاجة للتأكيد على أن المستفيدين من هذه القروض، من عملاء (قسم الإستعلام والأمن) وأتباع النظام؛ لا يلاحقون قضائيا أبدا "[2]. ما جعلهم يعيثون فسادا في حقوق الضعفاء.

[1]–عبد الله خمار: أوبريت انتصار الحب، ورقة 10.

[2]–محمد سمراوي: الإسلاميون والعسكر، ص 341.

عند انتهاء الشيطان من مهمته مع فئة الإطارات والمسؤولين والمدراء وشيوخ البلديات ينتقل إلى الفئة المستضعفة في المجتمع التي تعمل بجد واجتهاد وتفاني مقابل راتب زهيد. يدخل المديرون الثلاثة: تدخل مجموعة أخرى مكونة من 18 شخصا من الرجال والنساء وتنقسم إلى ثلاث زمر وكل زمرة من ثمانية أشخاص وتنشد الزمرة الأولى:

نحن نحن الموظــفينْ محرومونَ ومقهورونْ

أمضينا العمر مع الروتينْ وهرمنا مِنْ قبل الخمسينْ

تنشد الزمرة الثانية : **نحن نحن المعلمينْ مظلومونَ ومنهكونْ**

نكدح من أجل الأجيالْ والدولة تبخل بالأموالْ

تنشد الزمرة الثالثة :

نحن العمّال البسطاءْ نعمل دوماً صبحَ مَساءْ

ما عادت قدرة الشرِّاءْ تكفي للأكل وللدَّواءْ

تنشد المجموعة كلها: **العيشة صارتْ ضنكا والحالة أضحت أنكى**

العمر بنا يذهب بَدَدَا والرّاتِبُ لا يكفي أحَدا[1]

تدور جل مطالب الزمر الثلاث حول محور واحد وهو الوضع الكارثي للموظف الجزائري البسيط، الذي أخذ على عاتقه مهمة تعليم الأجيال وتوعيتها وتبصيرها وخدمة الوطن على حساب الصحة والراحة، ليجد نفسه في دوامة من الظروف المزرية، كغلاء المعيشة وتدني القدرة الشرائية، والعجز حتى عن تلبية الحاجيات اليومية البسيطة من أكل وشرب ولباس، والأكيد أن هذه " الأزمة قد تفاقمت في السنوات الأخيرة بسبب الهوة

[1]–عبد الله خمار: أوبريت انتصار الحب، ورقة 10–11.

المتعاظمة بين أقلية من أصحاب الإمتيازات الذين يثرون في مُدَدٍ قصيرة جدا، وظروف غالبا ما تفتقد إلى الشرعية، وأغلبية المواطنين الذين يعانون النقص في المنتجات الأساسية وتدهور القوة الشرائية، والبطالة وغياب العدالة "[1]. هذا ما جعل المواطن البسيط يرفع صوته محاولا فهم سبب هذا الجفاء من قبل السلطة تجاه الطبقة الكادحة.

وليست هذه الهوة بين الفئتين السبب الوحيد في تردي الأوضاع الإقتصادية والإجتماعية للموظفين البسطاء ولعامة الجزائريين، فقد تزامنت هذه الفترة مع الإنهيار الذي شهده الإقتصاد الوطني في الثلث الأخير من الثمانينيات، ضف إلى ذلك تحول النظام الإقتصادي من الإشتراكي إلى الرأس مالي تحت ضغط من السياسة العالمة المعادية للإشتراكية آنذاك جعل البلاد تعيش حالة من الفقر والتردي لم تشهدها البلاد من قبل.

كل هذه التحولات جعلت الطبقة الكادحة ترفع لواء التنديد والمطالبة بتعميم العدالة الإجتماعية وتحسين الظروف الحياتية للعمال، وهو ما استغله شيطان الطمع (أطراف في السلطة) فاندسَّ في أوساط العمال محاولا دفعهم إلى الإضراب والتخريب للحصول على بعض حقوقهم وهو ما لاقى قبولا لدى البعض منهم. يخاطبهم فيقول:

يا مظلومين اتـــَّحِدوا تَمَرَّدوا واحْتشِدوا

توقفوا عَن العَمَلْ وأضربوا إلى أجَلْ

أحد العمال : **هذا تقصيرْ**

الشيطان : **بل هو تحذيرْ للمسؤولين عن الأسبابْ**

عامل آخر : **هذا تدميرْ**

الشيطان : **بل هو تدبيرْ اِرْتاحوا فالعملُ عذابْ**

[1]–عبد الحميد براهيمي: في أصل الأزمة الجزائرية، ص 202.

نصف المجموعة :

هيآ هيآ إلى الإضرابْ هيآ هيآ إلى الإضرابْ

النصف الآخر : **لا توقيفَ ولا إضراب طلب الحق له آدابْ**[1]

يحتدم الصراع بين الأطراف المساندة والمؤيدة لفكرة الإضراب والتخريب والأطراف الرافضة الداعية إلى الإحتجاج بطريقة سلمية حضارية متأدبة تسهم في الوصول إلى نتيجة بدل المساهمة في تأزُّم الوضع وتعقده أكثر فأكثر.

كانت الأطراف الخفية تسعى من وراء زرع الفوضى والفتن في صفوف المواطنين والعمال الجزائريين إلى المحافظة على مصالحها الشخصية وبدل البحث عن حلول ناجعة لاحتواء الأزمة راح هؤلاء إلى زيادة الطين بلة عن طريق تأجيج نار الفتن والتشجيع على العنف والتنفير من العمل. ويجمع جل العارفين بخبايا المجتمع الجزائري على أن الإضرابات التي عرفتها الجزائر في نهاية الثمانينيات كانت تحت تدبير محكم حيث " كان تنظيم السلطة للنقص في (الحاجيات الأولية) يهدف إلى مفاقمة تعفن الوضع الإجتماعي لتبرير(عفوية) المظاهرات المبرمجة "[2]. لكي لا تفاجئ بالتمرد الجماهيري وبالتالي القدرة على احتواء الوضع بسهولة من جهة ومن جهة أخرى لكي تقوم بتصفية حسابات سياسية في خضم الفوضى العارمة. وفي محاولة منها لفك الإشتباك والصراع داخل المجموعات المساندة والمعارضة لفكرة الإحتجاج تدخل ذات الرداء الأبيض مكذبةً الشيطان وداعية المواطنين والعمال إلى الإحتكام لصوت الضمير والعقل إذ تقول:

هذا شيطان كذّابْ وله قرنان وأنيابْ

إياكم يوماً تصدّقوهْ وقفوا صفاً لتطردوهْ[3]

[1]–عبد الله خمار: أوبريت انتصار الحب، ورقة 11.

[2]–عبد الحميد براهيمي: في أصل الأزمة الجزائرية، ص 197.

[3]–عبد الله خمار: أوبريت انتصار الحب، ورقة 12.

ولم يكتف " شيطان الطمع " بإغراء وتحريض فئة العمال بل راح يعبث في مجموعة وفئة أخرى أكثر تضررا وحرمانا وهي فئة البطالين والمسرحين والعاطلين عن العمل. وذلك بعد دخول مجموعة أخرى إلى المسرح مكونة من ثمانية عشر شخصا منقسمة إلى زمرتين:

الزمرة الأولى: **نحن جموع المسرَّحينْ مديونونَ ومفلسونْ**

ليـــس لأطفالنا غذاءْ إلاّ الخبزَ وإلاّ الماءْ

الزمرة الثانية : **نحن جموع البطّالينْ من الشَّباب المُهَمَّشينْ**

نبحث دوماً عن العملْ مِنْ غير جدوى ولا أمَلْ

نحلم بالـــ"فيزا"* والسَّفَرْ والهجرةِ من هذه الجزرْ

يتحدث الشيطان معهم: **هيا هيا غادروا أخلوا البلاد وهاجروا**

إلى بلاد الأغنياءْ لكي تعيشوا سعداءْ[1]

إن الأزمة الإقتصادية التي عصفت بالجزائر جعلت الدولة تقلل من نسبة اليد العاملة خاصة في المؤسسات الوطنية تحت شعار التقشف والتخفيض من النفقات لمسايرة الأزمة ما حتَّمَ عليها التضحية بقسم كبير من الموظفين ودفعهم غلى عالم البطالة ومع انعدام فرص العمل بالنسبة للشباب الصاعد، بدأ حلم الهجرة إلى خارج الوطن يكبر وينمو لدى هؤلاء الشباب العاطلين اليائسين للبحث عن عمل وتحصيل الوظيفة التي تسمح ببناء المستقبل والعيش في ظل الكرامة والعزة، هذا الظرف الحساس حاولت بعض الأطراف استغلاله لتَعبئة الشباب والعاطلين ودفعهم إلى تخريب أملاك الدولة احتجاجا على وضعيتهم " فكان المخربون في كل المدن محترفين يقودون الشباب العاطلين عن العمل

*الفيزا: ترجمة حرفية للمصطلح الفرنسي (visa) ومعناه: التأشيرة.

[1]–عبد الله خمار: أوبريت انتصار الحب، ورقة 12.

في هجمات استهدفت سوق الفلاح (محلات غذائية تابعة للدولة) "[1]. لكن ذات الرداء الأبيض تحاول تثبيت عزيمة الشباب وحثه على الصبر والمكابدة للإنتصار على الظروف أن الهجرة ليست إلا حلم زائف يتبخر حالما يدرك المهاجر أنه مجرَّد حمَّال لدى الآخر الأجنبي، تقول:

ابقوا هنا وصابــِروا لابد أن تنتصروا

فلنْ تعيشوا سعداءْ على تراب الغرباءْ

ستبدؤونَ أجَراءْ وتنتهونَ أجراءْ[2]

ب-التطرف الديني:

تتجلى هذه القضية التي أرقت الجزائريين خلال العشرية السوداء من خلال الشيطان الثاني (شيطان التعصب الديني) الذي يدخل إلى قاعة المسرح بعد أن تطفأ الأنوار وتنبعث الموسيقى من جديد، مخاطبا الجمهور ومبينا شدة خطره:

وأنا المتعصب فاخشوني أعتى شيطان في الكون[3]

وتكمن خطورته في كونه يتاجر باسم الدين والشريعة ويفتي ويؤول النصوص الدينية وفق ما يتناسب والمصالح الشخصية المضمرة. وبعد خلعه لقناعه ورداءه تظهر صفاته الحقيقية فإذا به بجبة وقميص ولحية، ثم يواصل وصف نفسه وتوضيح أهدافه وغاياته فيقول:

أتجر عموماً بالدينِ أفتي أفتي فاستفتوني

سأكفِّرُهم وأعزِّرُهُمْ وبالإرهابِ أدمِّرُهُمْ

[1]-عبد الحميد براهيمي: في أصل الأزمة الجزائرية، ص 199.

[2]-عبد الله خمار: أوبريت انتصار الحب، ورقة 12.

[3]-نفسه، ورقة نفسها.

وأحـــيلُ الحُبَّ إلى بغضاءْ وســـماحَ الدّين إلى شـــحناءْ

أعواني قد صاروا أمراءْ في الجبل وفي عمق الصحراءْ

فلتَرْو الأرضَ بحورُ دِماءْ وليُفـــنِ الأبـــنـــاءُ الآبـــاءْ[1]

لم تجد هذه الفئة من الجزائريين وسيلة لتحقيق مآربها السياسية والشخصية غير الدين الإسلامي باعتبار سلطته وتحكمه في العقل والوجدان العربي والجزائري على وجه الخصوص، لذلك فإن محاولة هذه الفئات المتطرفة المستضعفة تقويض السلطة السياسية والوصول إليها هو الدافع الوحيد لشرعنة العنف مما أدى إلى صراع بين السلطة الحاكمة وهذه الفئات المتطرفة التي ينطلق " ينطلق أغلبها من منظور الثورة على الواقع السياسي الذي يعيش مأزقا بفعل سيطرة فئة واحتكارها القرار، ومن ثم كان المأزق الإجتماعي والإقتصادي والأمني الذي ليس بالإمكان تغييره إلا بالسلاح، وكانت الفئة المتطرفة العنيفة نتيجة هذا المأزق، أرادت فرض إرادتها على إرادة السلطة بالعنف "[2]. وبالتالي فقد سلكت هذه الفئة الدينية المتطرفة طريق العنف لعجزها أولا عن تقويض نظام الدولة وكذلك عدم فهمها فهما واعيا للنصوص الدينية المتمثلة في القرآن والسنة النبوية.

وبعد انتشار هذه الفئة في شتى ربوع الوطن شرعت في ممارسة التطرف من تكفير وقتل واختطاف ونهب لأسباب واهية، وينقل الباحث " لياس بوكراع " نصا من كتاب (ettakfir wal hidjra .islamsbres au clair) لصاحبه(elyoussouf m) أن عدد هؤلاء " حوالي 50000 في الجزائر، منهم 20000 في العاصمة، وهم شديدو التعصب. إنهم مسلحون بسيوف وسكاكين وأحيانا بمسدسات من مختلف الأنواع، اشتروها من السوق السوداء، وبنادق صيد ولا يترددون أمام أي شيئ عندما ينتقلون إلى الفعل "[3]. ليعم الدمار والخراب ويصبح الإغتيال علامة مسجلة في المجتمع الجزائري.

---

[1]–نفسه، ورقة 13.

[2]–الشريف حبيلة: الرواية والعنف–دراسة سوسيونصية في الرواية الجزائرية المعاصرة، ص 266.

[3]–لياس بوكراع: الجزائر الرعب المقدس، ص 189.

والحقيقة أن هذه الفئة حينما بدأت نشاطها كانت ذات خطاب إديولوجي ديني معتدل لا تبرز من خلاله مظاهر التطرف، الأمر الذي حث الفئات المستضعفة من المواطنين على الإلتفاف حول هذه الجماعات والحلم بإعادة أمجاد العرب والمسلمين من خلال إقامة دولة إسلامية يكون القرآن هو الدستور الأعلى فيها بغية تحقيق العدالة الإجتماعية التي طالما افتقدها الشعب الجزائري. يصعد الشيطان على كرسي ويخاطب مجموعة من الرجال والنساء مكونة من عشرين فردا يلبسون أردية مختلفة:

أيها الناس اسْمعوا وإلى الله ارْجِعوا

انقلوا عنّي الأثرْ وخذوا منّي العبرْ

توبوا للخالق قبل الفَوْتْ وقبل حضور ملاكِ المَوْتْ

لا تبتهجوا .لا تبتسموا صونوا أنفسكم واحتشموا[1]

ثم يتابع الشيطان خطابه وهو يتمايل ذات اليمين وذات اليسار وكأنه خضر ساردا قائمة الممنوعات المندرجة في خانة الكفر والفسق والإثم، فيقول:

أنا الأمير بحول اللهْ وأنا أحكم باسم اللهْ

الموسيقا كفرٌ وحرامْ والسينما فِسْقٌ والأفلامْ

والتلفزيونْ و"البارابولْ"* و"الأنترنيت" من الآثامْ[2]

لقد عمدت هذه الفئة المتطرفة إلى مصادرة جميع أنواع التكنولوجيا المنتشرة في أوساط المجتمع من تلفزيون وأنترنت ومختلف الأنشطة التثقيفية والترفيهية كالموسيقى والسنما والأفلام وتحريم هذه التقنيات والوسائل وتكفير مستعمليها ومهاجمتهم مثلما حدث سنة 1991 وفي رمضان " فقد حاصروا صالة الحرشا حيث أقيمت حفلة هادئة لشابي

[1]–عبد الله خمار: أوبريت انتصار الحب، ورقة 13.

*البارابول: صحن هوائي يستخدم لالتقاط موجات البث التلفزي من الأقمار الصناعية.

[2]–عبد الله خمار: أوبريت انتصار الحب، ورقة 13.

أحياها مسكود (المسالم والمنشرح) وهاجموها بالسيوف وبالحجارة "[1]. في حادثة توضح مدى تعصب هذه الجماعات وعدم احترامها لحرية الرأي والتعبير.

كما لم تسلم المرأة من تعسفات هذه الفئة وآرائها التي تعتبر المرأة عورة وجب منعها عن الخروج من المنزل وممارسة الحياة الإجتماعية مع الرجال لكونها السبب الأول في التفسخ الأخلاقي الذي طال المجتمع الجزائري، لذلك فرضت هذه الجماعات قيودا ثقيلة تحد من حرية المرأة كالحجاب والبقاء في المنزل تحت طائلة التهديد " كما أنهم لاحقوا الطالبات لفرض لباس الحجاب ومطاردة الأزواج من الطلبة الذين يعيشون رعشات الحب الأولى "[2]. وذلك حفاظا على كرامتها وعفتها وخوفا من انتشار الرذيلة والأخلاق المشينة في اعتقاد المتطرفين وذلك ما يوضحه المقطع التالي:

المرأة عورهْ غطّوها غطّوها

ودعوها في الدار دعوها دعوها

يسانده نصف الرجال بإلقاء أردية سوداءعلى بعض النساء الموجودات وهم يكررون:

المرأة عورهْ غطّوها.. غطّــوها

ودعوها في الدّار دعوها.. دعوها[3]

لكن الفئات المجتمعية الأخرى الأكثر تعقلا ترى أن هذه القيود عبارة عن إجحاف في حق المرأة وتقليل من أهميتها وهي التي يتعدى الهدف من وجودها البقاء عاطلة مقيدة داخل البيوت من دون المساهمة في تطور المجتمع ورقيه. وهذا ما جعل بعض الرجال وبعض النساء ينتفضون داخل المسرح محاولين نزع الأردية وهم يرددون:

يا امرأةً ثــوري ثــوري ســحقاً للظــلم وللجورِ

[1]–لياس بوكراع: الجزائر الرعب المقدس، ص 189.

[2]–محمد ساري: محنة الكتابة، ص 60.

[3]–عبد الله خمار: أوبريت انتصار الحب، ورقة 13.

ثوري ثوري كوني حرَّهْ ثوري ثوري ضد الحقرهْ*[1]

وبعيدا عن هذا الوعي المتطرف تجاه المرأة، فإن استقراء التاريخ العربي الإسلامي يبين بوضوح كيف " كانت المرأة محافظة على دينها ملتزمة بالسمت الإسلامي المضيئ. فقد درست وعلمت وعملت وحاربت وكانت قبل كل شيئ تنشئ الأجيال في محاضنها الأصيلة وأحضانها الندية، بحنان وامتنان "[2]. كما لم تمنع الظروف المختلفة المرأة من مشاركة شقيقها الرجل ومساعدته على تحمل أعباء الحياة القاسية؛ فالمرأة بشر ميسرة للقيام بأعمال تناسب طبيعتها وبنيتها المرفولوجية، وما المانع في خروجها بضوابط وحدود وقوانين تحفظ كرامتها وحريتها وتصون عرضها.

ثم يواصل الشيطان المتطرف سلسلة تعسفاته لينتقل إلى الإغتيالات الفردية والجماعية التي تطال المثقفين والفنانين والمنتمين لسلك النظام والجيش الوطني وهو ما يظهره المقطع التالي:

يصرخ الشيطان الشيخ مشيرا إلى أحدهم: **الكاتب هذا فاجرْ هيّا هيّا اقتلوهْ**

تهاجمه مجموعة منهم فيهرب ويدخل إلى داخل المسرح ويسمع صوت ثلاث رصاصات. تعود المجموعة الملاحقة إلى المسرح ويضع أحدهم مسدسه في جيبه بعد أن ينظف ماسورته أمام الجمهور.

يشير إلى آخر: **والمطرب هذا داعرْ هيّا هيّا اذبَحوهْ**

يلا حقه اثنان منهم إلى داخل المسرح. ثم يخرجان وأحدهما يمسح موسه. يتابع الشيطان تعليماته بالقتل والذبح:

هذا صحفي كافرْ هذا زنديقٌ شاعرْ

*الحقرة: لفظة في اللهجة الجزائرية تعني: الظلم والجور.

[1]–عبد الله خمار: أوبريت انتصار الحب، ورقة 13.

[2]–عبد الرحمان علي الحجي: أضواء على الحضارة والتراث، شركة الشهاب للنشر والتوزيع، الجزائر، (د.ت)، ص164.

هذا شرطي طاغوتْ هذا جندي ظلموتْ[1]

لقد شهدت سنوات التسعينيات محنة حقيقية بالنسبة للمثقف والفنان الجزائري الذي أضحى يكابد في سبيل البقاء على قيد الحياة وذنبه الوحيد هو أنه يحاول تبصير المجتمع عن طريق الإبداع الذي اعتبرته هذه الفئات المتطرفة فجور وزندقة وجب تطهير المجتمع الجزائري منها كما حدث للكاتب المسرحي عبد القادر علولة الذي اعتدي عليه في العاشر من مارس سنة 1994 " فسقط متأثرا بجروحه بعد أيام دخل فيها في غيبوبة عميقة "[2]. وليس ببعيد عن الكتَّابْ فقد فتح الصحفي طاهر جاووت الشهية لحصد أرواح الصحفيين الذين يسهرون على نقل الأحداث والوقائع.

كما تم اغتيال العديد من الفنانين والمطربين أمثال (حسني شكرون) الملقب " الشاب حسني " وكذلك العملية التي تمَّتْ في 25 يونيو 1998 والتي راح ضحيتها " المطرب القبائلي (معطوب الوناس) في (تيزي وزو) وزعمت الرواية الرسمية أن الجريمة ارتكبها مقاتلو الجماعة الإسلامية المسلحة "[3]. وغيرها من الجرائم التي فاق عددها الألف شخصية مثقفة حسب بعض المصادر. كما نال القائمون على أمن الوطن كالشرطة والجنود القسط الوفير من الإغتيالات عن طريق الكمائن التي كانت تنصب على مستوى الحواجز الأمنية والطرقات والثكنات العسكرية والمعابر الجبلية.

وتستند هذه الفئات المتطرفة إلى تلك المبادئ التي أقرَّها بعض الشيوخ مثل: سيد قطب والباكستاني أبو علي المودودي والتي وفدت إلى الساحة الجزائرية إثر الإستعانة بالمعلمين العرب لتغطية النقص البيداغوجي في الجزائر عقب الإستقلال مباشرة. هذه المبادئ كانت تعتبر أن الكفر ينتشر من الدولة ليمتد إلى الجمهور ومن ثم يمكن الحكم بالتكفير على الدولة والمجتمع عندما يحيدان عن الشريعة الإسلامية[4]. وعليه فالتكفير يبيح للمتطرفين سفك الدماء، وهذا ما اسنكره العقلاء والحكماء. لتدخل ذات الرداء الأبيض لفك

---

[1]–عبد الله خمار: أوبريت انتصار الحب، ورقة 14.

[2]–لياس بوكراع: الجزائر الرعب المقدس، ص 417.

[3]–محمد سمراوي: الإسلاميون والعسكر، ص 324.

[4]–لياس بوكراع: الجزائر الرعب المقدس، ص 186–187.

النزاع بين المعرضين والمؤيدين للتعصب الديني داعية إياهم لعدم الإنصات لهذا الخناس اللعين وذلك حين تخاطبهم بالقول:

إياكم من هذا الشيطانْ لا تســتمعوا للبهتانْ

الدين سلامٌ والأديانْ جاءت لخلاص الانسانْ

لا للفتنةِ والطغيانْ[1]

لقد حاول الكاتب من خلال هذا الطرح لقضية التطرف الديني تقديم صورة ولو جزئية عن بعض الممارسات التي كانت الجماعات الإسلامية المتطرفة السبب المباشر في شيوعها وزعزعتها لكيان المجتمع الجزائري.

جـــــ-التفرقة العنصرية واللغوية والجهوية:

يمثل هذه القضية الشيطان الثالث " شيطان التفرقة " الذي يتحدد دوره في زرع الفتن والشكوك وتأجيج النعرات اللغوية والعرقية والعصبية بين أفراد الوطن الواحد ويتضح ذلك من خلال خطابه التالي:

وأنا الشــيطان الخنّــاسْ أهدي البغضاءَ إلى الأجناسْ

وأحيل الثقة إلى وسواسْ وشكوكٍ تنهش صدر النّاسْ

أذكى النّعرات العِرْقِيَّهْ وأثيرُ الفِتنَ اللغَويَّهْ

وأؤجِّجُ نار العصَبيَّهْ وأدقُّ طبولَ الجهَويَّهْ[2]

يحاول الشيطان اللعب على وتر اللغة لنشر الفتنة والتفرقة بين أفراد المجتمع الجزائري وتذلك من خلال تفعيل قضية كانت فرنسا السباقة إلى طرحها في سنوات

---

[1]-عبد الله خمار: أوبريت انتصار الحب، ورقة 14.

[2]-نفسه، ورقة نفسها.

الإحتلال " واستغلالها للهيمنة سياسيا واجتماعيا وللتشتيت والإلهاء، لصرف أبناء (المغرب الإسلامي العربي) عن مصارعة هذا الإحتلال الأوروبي "[1]. الذي يسعى لبسط وترسيخ هويته الثقافية على الجزائريين ومن ثم سهولة تنفيذ المشاريع المسطرة في الجزائر. لذلك يدخل الشيطان إلى المسرح ويخاطب مجموعتين مختلفتين تتضمَّنْ كل منهما رجالا ونساء فيقول للأولى:

أنتم من جبل الأحرارْ أصحاب الدمِّ الفوّارْ

أحييتم لغة الأجدادْ لغة الأبطال الروادْ

تحيا تحيا لغة الجبلِ يا لغة الأجداد الأولِ

يا لغة العزة والأصل

ويخاطب المجموعة الثانية فيقول:

أنتم من سهل الأقحاحْ أحفادُ الماضين الصلاّحْ

أعليتم لغة الأمجادْ ووضعتم فيها الأكبادْ

تحيا تحيا لغة السّْهلِ يالغة الممتنعِ السهل

يا لغة الوحدة والوصلْ[2]

تعود هذه القضية للظهور على الساحة الوطنية في بداية الثمانينيات وذلك بعد أن "حظرت الحكومة محاضرة للكاتب مولود معمري حول استخدام اللغة البربرية في جامعة تيزي وزو. استولى أساتذة وطلاب على الجامعة احتجاجا على ذلك. وبعد إضراب عام

[1]–عمر بن قينة: المشكلة الثقافية في الجزائر–التفاعلات والنتائج، ط1، دار أسامة للنشر والتوزيع، الأدن، 2000، ص 98.

[2]–عبد الله خمار: أوبريت انتصار الحب: ورقة 15.

في بلاد القبائل في شهر أبريل 1980م من أجل الإعتراف باللغة البربرية "[1]. وواضح أن هناك أيادٍ خفية تحاول زرع البلبلة في أوساط الجزائريين لزعزعة الإستقرار الوطني.

على خشبة المسرح تشتد الصراعات بين أنصار لغة الجبل (إشارة إلى جبال جرجة معقل الأمازيغ) ولغة السهل (اللغة العربية) حيث تشتبك المجموعتان، تهتف الأولى:

تحيا تحيا لغة الجبلِ

والثانية تقول: **تحيا تحيا لغة السّْهل**

تدخل ذات الرداء الأبيض وتحاول التفريق بينهما:

لا تقتتلوا لا تنتحروا هذا الشيطان له وطرُ

أنْ تقتتلوا حتى تهنوا وتضيع الأرض والوطنُ[2]

ولم تقتصر هذه الصراعات بين اللغتين على الحياة اليومية البسيطة، بل تعدَّتها إلى قبة البرلمان، فبعد صدور قانون التعددية الحزبية نشأت أحزاب جهوية " معلنة توجهها العنصري، همها الأول والأخير الدفاع عن الفرنسية تحت ذريعة البربرية هوية ولغة "[3]. لتبدأ هوية هذا الشيطان تتضح شيئا فشيئا.

لم تكن الفتنة اللغوية التي عصفت بالثقافة الجزائرية ذات أصل داخلي جزائري وإنما من تدبير خرجي، حيث يؤكد الدكتور أحمد بن نعمان بأن فرنسا " رعت الورقة البربرية للقضاء على مشروع التعريب الذي كانت ترى فيه فرنسا أهم هادم للفرانكوفونية التي أقامت لها صرحا في الجزائر وبقية الدول المغاربية، وهذا التمكين للثقافة الأمازيغية ليس حبا لها بل لجعلها مجرد مدخل إلى تكريس اللغة الفرنسية "[4]. فالمسألة إذن ليست جزائرية

---

[1]–بنجامين ستورا: تاريخ الجزائر بعد الإستقلال (1962–1988)، ص 93.

[2]–عبد الله خمار: أوبريت انتصار الحب، ورقة 15.

[3]–عمر بن قينة: المشكلة الثقافية في الجزائر–النتائج والتفاعلات، ص 113.

[4]–يحيى أبو زكريا: الجزائر من بن بلة وإلى عبد العزيز بوتفليقة، ص 42.

ولا تهدف إلى تمكين إحدى اللغتين المشكلتين للهوية الثقافية الجزائرية وإنما لفتح المجال أمام لغة ثالثة هي لغة فرنسا في إطار استراتيجيات ما بعد الإستعمار الرامية إلى إرساء قواعد الفرانكوفونية في الجزائر.

ولا يتوقف شيطان التفرقة عند مسألة اللغة، بل يتجاوزها إلى نشر عدم الثقة بين المواطنين من مختلف جهات الوطن وذلك حين يقترب من بعض الرجال هامسا في أذنهم ناشرا الرعب في دواخلهم.

يقترب من أحدهم فيهمس في أذنه: **أغْلقْ بابَكَ واحْذرْ جارَكْ**

إحذر مِنْ أهْل الجَبل

يقترب من الآخر ويهمس في أذنه: **احْذرْ خِلَّكْ احذرْ ظِلَّكْ**

احْذرْ مِنْ أهْل السَّهْل

يقترب من الآخر ويهمس في أذنه: **لا تأمَنْ أهْلَ الشَّرْق**

يقترب من الآخر ويهمس في أذنه: **إيّاكَ وأهْلَ الغَرْبِ**

يقترب من الآخر ويهمس في أذنه : **احذر من أهل الصحراءْ**[1]

لقد أرادت تلك الأيادي الخفية التشويش على الشعب الجزائري في مختلف ربوع الوطن مدينة وريفا، شرقا وغربا، شمالا وجنوبا، هذا الشعب الذي طالما عرف بوحدته الوطنية وتكافله المنقطع النظير والذي قهر به العدو وأخرجه صاغرا من بلاد المسلمين والعرب وحاولت زرع الفتنة وحب الذات وقطع كل أشكال التلاحم والترابط لتسهيل عمل الشبكات المعدَّةِ لنهب ثروات وخيرات الوطن بالشراكة مع أطراف خارجية عن طريق إبرام الصفقات الخيالية التي تذر أموالا طائلة على هذه العصابات المافيوية التي تعمل عمل اللص والجلاد في آن واحد.

[1]–عبد الله خمار: أوبريت انتصار الحب، ورقة 15–16.

وفي ظل حيرة الرجال داخل المسرح وفزعهم تدخل ذات الرداء الأبيض وتخاطبهم:

إيّاكُمْ مِنْ هذا الشيطانْ وثِقوا بالإخوة والجيرانْ

أبناءِ الوطن فهمْ أعوانْ في الأفراح وفي الأحزان

تخاطبهم واحداً واحداً:

افتحْ بابَكْ

آمنْ جارَكْ

أهلُ الجبلِ وأهلُ السّهلِ أحبابٌ من عُمر الدَّهْر

أهل الشرقِ وأهل الغربِ رئتان لهذا القطر

أهل الصَّحراء هُمُ القلبُ لهُمُ العُتبى لهُمُ الحُبُّ[1]

تحاول ذات الرداء الأبيض من خلال هذا الخطاب الدعوي الصادق توعية المواطنين وتحسيسهم بمدى خطورة هذا الشيطان وتذكيرهم بالدور الهام المنوط بهم في الحفاظ على متانة العلاقات بين أبناء الوطن الواحد وعدم الإذعان لهذه النعرات التي تتبنَّاهَا أطراف لا علاقة لها بالوطنية سوى ما تجنيه من سرقة ممتلكات الشعب والدولة باسم القانون ولكي يسهل عليها تحقيق مآربها تلجأ لنشر الفوضى والإخلال بالأمن والإستقرار لتغطية جرائمها.

د-الإستبداد:

بعد دخول الشياطين الثلاثة وتأديتهم لأدوارهم يأتي دور الشيطان الرابع الذي يعرف بشيطان الإستبداد، وكسابقيه يبدأ بتعريف نفسه وتبيان دوره المنوط به:

وأنا شيطانُ الاستبدادْ أحيا بالكَبْتِ والاسْتِعْبادْ

[1]-عبد الله خمار: أوبريت انتصار الحب، ورقة 16.

تخنقني ريح الحُريَّهْ وخُفوقِ الأرواح الحَيَّهْ

سأعلّمهمْ حَنْيَ القامَهْ تمريغَ الجَبْهَةِ والهامهْ

وألقــِّنُهُمْ خَفْتَ الأصْواتْ ليصيروا خُرْساً كالأمْواتْ

سأجْعَلُ مِنْهُمْ أغْناما يَهوونَ الاسْتِزْلاما[1]

وينشأ هذا الإستبداد من حب الذات وحب التملك والسيطرة الفردية على دواليب الحكم والسلطة بعيدا عن التعددية، ونحن نتحدث هنا عن الإستبداد باعتباره " صفة للحكومة المطلقة العنان فعلا أو حكما التي تتصرف في شؤون الرعية كما تشاء بلا حشية حساب ولا عقاب محققين، وتفسير ذلك هو كون الحكومة إما هي غير مكلفة بتطبيق تصرفها على شريعة أو على أمثلة تقليدية أو على إرادة الأمة "[2]. وبالتالي فإن افتقاد الشرعية الجماهيرية تحتم على هؤلاء القادة اللجوء إلى خيار العنف وتطبيق سياسة تكميم الأفواه تحت طائلة التهديد بالقتل أو السجن أو التعذيب أو النفي وغيرها من الممارسات التي تلجأ إليها مثل هذه الحكومات المستبدة الدكتاتورية، لذلك فقد سمح القائمون على الجهاز الأمني والعسكري في الجزائر " بكل التجاوزات والخروقات، مع إعفاء مرتكبيها من العقاب. واعتبار كل معارض جِدِّي مشبوها وبالتالي يمكن حبسه، هذا التضييق البوليسي الذي اشتهرت به دكتاتوريات أمريكا اللاتينية؛ لم يترك خيارا للشعب غير الخضوع "[3]. ورغم هذا الضغط المفروض على الشعب إلا أن هناك من رفض البقاء تحت قيد الإستعباد والظلم ورفع لواء التنديد وطالب بوضع حد لمثل هذه التعسفات التي باتت من يوميات الجزائري المعروفة. وهذا الدور جسَّدته ذات الرداء الأبيض على خشبة المسرح حينما دخلت مع الشيطان في حوار شديد اللهجة بين الطرفين:

ذات الرداء: **لنْ تخْنُقَ فينا الحُريَّهْ لنْ نرْضى الديكتاتوريَّهْ**

---

[1]–نفسه، ورقة نفسها.

[2]–عبد الرحمان الكواكبي: طبائع الإستبداد ومصارع الإستعباد، هنداوي للتعليم والثقافة مصر، (د.ت)، ص 15.

[3]–محمد سمراوي: الإسلاميون والعسكر، ص 166.

يجيبها بضحكة شيطانية: **ستروني حينَ يجِدُّ الجِدْ وسَيأتي دَوْري مِنْ بَعْدْ**

ذات الرِّداء بانفعال: **دوْرُكَ لنْ يأتي أبَدا**

يجيبها بهدوءٍ شيْطاني: **بل يأتي ــ ستريْنَ ــ غَدا**

حينَ يسودُ الطَّمَعُ ويستْبِدُّ الجَشَعُ

كلٌّ يقولُ" أنا أنا" ولا يقول " المَوْطِنا"

والكرهُ يشيعُ في الأجناسْ وتعُمُّ الفُرقَةُ بيْنَ النّاسْ

وتسود الفوضى في البلدِ لا يُعْرفُ أحدٌ مِنْ أحَدِ

سَيُؤلِّهونَ الديكتاتورْ وَيُحْرقونَ لهُ البُخورْ

وسأرفع فوقهم صنَما ليعبدوه رَغَما[1]

يظهر من خلال الخطاب الذي يوجهه الشيطان لصاحبة الرداء الأبيض أنه يحسن اختيار الأماكن والأوقات المناسبة التي يصطاد فيها، فزمان الفوضى والفرقة بين الناس والكراهية والجشع هو الأنسب لظهور الدكتاتور وبالتالي إيجاد مبرر واضح لإشهار سيف الحجاج تحت ذريعة القضاء على التمرد وإحلال الإستقرار والأمن في البلاد. وفي الوقت الذي تنادي فيه بعض الأطراف المتعقلة إلى الإنفتاح على مختلف الطبقات المشكلة للمجتمع والإستماع إلى طروحاتها ومشاكلها " تعمل السلطة بعكس ذلك في تتقوقع على ذاتها وتنحصر أكثر عندما تعطي للظالم قوة يبطش بها ويحافظ على السلطة من خلالها

[1]–عبد الله خمار: أوبريت انتصار الحب، ورقة 17.

إنها سلطة أنانية تفكر في ذاتها لا غير "[1]. عوض تسخير هذه القوة في حماية الوطن والنهوض به.

بعد الأحداث الماضية التي عرفتها الساحة الوطنية من شيوع للمصالح الشخصية وبروز للتعصب الديني وتفرقة بين أبناء الوطن الواحد ونزعة سلطوية استبدادية ومختلف المظاهر السلبية التي جسَّدتها هذه المسرحية الشعرية في الفصلين السابقين، يفتح الستار على أحداث الفصل الثالث لمعاينة الأضرار التي حلَّتْ بالبلاد، وتتزامن هذه الفترة مع عودة الصحفي الجوال إلى بلاد الجزر حاملا الكاميرا، ليتفاجئ بما يراه أمامه وهو يقول:

هــذي أبــنية مهجورَهْ ودماء تســفك مهدورَهْ

وصبايا تهرب مذعورَهْ وعيونٌ تدمع مقهورَهْ

تمر ذات الرداء الأسود فيسألها: **ظننت هذا البــلدا منــارةً لــنْ تخمُدا**

وشــعبــها مُوَحَّدا والعــيش فيها رَغَدا

كنتمْ مِثــالاً للوَرى فلِمَ اتجهتم قهْــقرى؟

ماذا جرى ياهَلترى؟ وما الذي فصم العُرى؟

فتجيبه ذات الرداء الأسود: **عــايــنْ بنفسِــكَ وانظرِ واحــذرْ دروبَ الخــطر**

فرصاص الإرهاب الأعمى يقنص غدراً، يَقتلُ ظلما

يــحميــك الله و يحميــنا ممّــا يؤذيك و يؤذيــنا[2]

[1]–أحمد جمال المرازيق: جماليات النقد الثقافي–نحو رؤية للأنساق الثقافية في الشعر الأندلسي، ط1، المؤسسة العربيــة للدراسات والنشر، بيروت، 2009، ص 56.

[2]–عبد الله خمار: أوبريت انتصار الحب، ورقة 19.

لم يصدِّق هذا الصحفي الوضع الخطير الذي آلت إليه البلاد، حيث تركها في بداية زيارته تحت عباءة الوحدة والتضامن والحب والتكافل، وكان يعتبرها مثالا يحتذى به بين الأمم، لتبين له ذات الرداء الأسود (غيرت لون لباسها للأسود حداد على الضحايا) أن رصاص الإرهاب قد فعل فعلته وأن عليه الحذر هو كذلك، داعية له الله بالأمان والسلام والحماية.

وأثناء تجوله يصادف مجموعة من الرجال والنساء. تهتف قائدتهم وتتبعها المجموعة:

فلتحيا الديمقراطيهْ تحيا تحيا الجمهوريّهْ

يسقط أعداء الحريهْ والأحزاب الإرهابيّهْ

يقف الصحفي مخاطبا قائدتهم: **إنّـــي صحفي طــوّافْ في البلدان وفي الأريافْ**

جئت لجزر المنصورهْ لأسجل اصدق صورهْ

وبذهني مليون ســؤالْ عما اعتراها من أحوالْ

اسألكم:من هذا الحزبْ ؟ وهلْ يمثــِّلُ هذا الشعبْ ؟

تجيبه القائدة: **نحنُ مِنَ المجتمع المدني غــايَــتــُنا إنقاذ الوطــن**

نحن نمثلُ شعبَ الجزرِ معه في الصَّفو وفي الكدر

والباقي قطعانُ ذئابْ أدواتٌ بيدِ الإرهابْ

عهداً أنّــا نستأصلهمْ لا نستثني أحدا منهمْ[1]

يشير هذا المقطع من الحوار إلى مسألة مهمة وهي تلك الدعوات التي رفعتها مختلف الجمعيات والمنظمات التي تعمل لصالح المجتمع المدني للمطالبة بالحرية

[1]–عبد الله خمار: أوبريت انتصار الحب، ورقة 19–20.

والتعجيل بإرساء قواعد الديموقراطية والبعد عن التمويه الذي يعمد إليه النظام السياسي الجزائري عن طريق " الإزدواجية بين مظهر مدني ثانوي يستعمل كمجرد إطار لإخراج القرارات والباطن العسكري والأمني المسيطر على عملية صنع القرار. وهي قيم وممارسات اكتسبها هذا النظام السياسي حتى قبل بناء الدولة الوطنية ومؤسساتها المختلفة بعد الإعلان عن الإستقلال "[1]. وذلك باحتكار عملية صنع القرار وعدم اشراك مختلف الشركاء الإجتماعيين وهو ما جعل المواطن يفقد الثقة في السلطة الحاكمة ويحاول إيجاد البدائل المناسبة لإحلال العدالة والحرية في المجتمع.

ويتوجب على الجماعة أو الفئة التي تريد العيش في إطار ديموقراطي يقوم على مشاركة الأغلبية في تحديد نظام الحكم والمساواة في الحقوق والواجبات بين قاطني الوطن الواحد في جو من الحرية القضاء على سلطة الإستبداد والحكم الفردي الذي " يحوّل المجموع إلى قطعة لحمية مستلبة التفكير والمبادرة والإرادة تعمل لصالح إرادة خارجية تنفذ من دماغ متفرد بإرادة شخص واحد هو القائد "[2]. الذي وصل إلى سدة الحكم على حساب إرادة الشعب وحريته.

لقد وقفت هذه الفئات (المجتمع المدني) موقفا وسطا بين دعاة التطرف الديني والأجهزة الأمنية والسلطوية في البلاد التي اختارت عنوان العنف للبقاء على قمة الهرم لذلك " لذلك جاءت الديموقراطية لتستبدل الملك بقلة متماسكة تملك مصادر القوة ما مكّنها من التحكم في الآخرين والسيطرة عليهم، بواسطة ما تملك من مصادر المجتمع واستثمارها لصالحها، مما يؤدّي إلى زيادة قوتها "[3]. التي تستمدها من الأوساط المستضعفة والأوساط المثقفة الرافضة للإستبداد.

---

[1]–أحمد يوسف أحمد وآخرون: كيف يصنع القرار في الأنظمة العربية–دراسة حالة: الأردن، الجزائر، السعودية السودان سوريا، العراق، الكويت، لبنان، مصر، المغرب، اليمن، ط1، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2010، ص 142.

[2]–هشام علي حافظ وآخرون: كيف تفقد الشعوب المناعة ضد الإستبداد، ط2، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت 2002، ص 232.

[3]–حسين عبد الحميد أحمد رشوان: في القوة والسلطة والنفوذ–دراسة في علم الإجتماع السياسي، مركز الإسكندرية للكتاب مصر، 2006–2007، ص 19.

على خشبة المسرح تحاول مجموعة من الملثمين الإعتداء على الصحفي مبررين ذلك بأنهم يحاولون القضاء على الكفر والفساد وعندها يسألهم الصحفي عمن يتكلم باسمهم:

نطق احدهم: **أنا الأمير صائبُ**

نطق الثاني: **وأنا الأمير غالبُ**

ينطق الثالث: **وأنا الأمير صاحبُ**

يسحب الرابع مسدسه ويخاطب الثلاثة: **فلتصمُتوا إلى الأبدْ لن يَنْجُوَنْ منكم أحَدْ**

يحاولون الهرب ويخرجون من المسرح ويسمع صوت ثلاث رصاصات ليعود بعدها الرابع فينفخ في فوهة مسدسه وينظفها، ثم يقول متحدياً المجموعة:

وأنا أميرُ الأمراءِ من لا يبايعُ بولائي؟

تخاطبه المجموعة: **سمعاً لمولانا الأميرْ وبأمره دوما نسيرْ**

يسمع صوت الصفارات يقول الأمير:

الشرطة قادمة، هيّا فلنذهب من هذي السّاحهْ

يشير احدهم إلى الصحفي: **هل نقتل هذا الصحفيّا أم نخلي " مولايَ" سَراحَهْ**

الأمير وهو يغادر: **أفٍّ أفٍّ من ذا الجهلِ لا وقت لدينا للقتل**[1]

يلمح هذا المقطع إلى تلك المرحلة الحرجة التي وصلت إليها الجماعات الإسلامية المسلحة وذلك بعد توزع الأمراء على المناطق والقرى والجبال المختلفة للوطن ورغبة كل أمير في التربع على عرش الإمارة الإسلامية والإنفراد بها، مما خلق نوعا من التطاحن والإنشقاق داخل الجماعات، أو حتى الجماعة الواحدة وغالبا ما ينتهي هذا

[1]–عبد الله خمار: أوبريت انتصار الحب، ورقة 21.

الصراع بالتصفية الجسدية للمنشقين أو المعارضين أو الراغبين في ترك الجماعة والإنخراط في المجتمع من جديد والواضح " أن الدوافع التي دفعت الإرهابيين إلى تغيير مجموعات أو الإستسلام لرجال الأمن، متنوعة بقدر ما هي كثيرة. غير أن الإرهاب الذي كانت تخال أنها تنشره، آل إليها فسكنها ودفعها جزئيا، على الأقل، إلى التناحر أو إلى ترك المجموعة "[1]. والسؤال الذي ينبغي طرحه هنا هو: ما الذي كان سيحدث للجزائر لو سُمِحَ للجبهة الإسلامية بإدارة دواليب الحكم في ظل عجزها عن السيطرة على الجماعة الواحدة ؟.

تشير هذه المسرحية الشعرية كذلك إلى حدث مهم وبارز عرفته الجزائر في بدايات التسعينيات والمتمثل في التعددية الحزبية أو الصراع الحزبي الذي طفا على السطح بمجرد إعلان قانون التعددية الحزبية نهاية الثمانينيات وهو ما يعبر عنه الكاتب بمجموعات تدخل للمسرح بألوان مختلفة تعبر عن هويتها عن طريق بعض مقوماتها التي يشير الكاتب إلى بعض منها والبداية مع دخول مجموعة من الرجال الملثمين والنساء المحجبات يحملون راية خضراء:

نحن الحزب الخضراوي حزب التمسُّكِ بالأصلِ

يحيا الزعيم السّـمحاوي من جاء بالقول الفصل

المجموعة: **الموكب آتْ والسيدُ آتْ والفرحة عمَّتْ والزينات**ْ

يدخل السمحاوي بعمته وبرنوسه محييا جماعته بهزة رأسه يمينا وشمالا. يلتقط الصحفي صوراً له وللمجموعة، ثم يحاول أن يتحدث مع أحدهم فلا يجيبه أحد. يخرجون وهم يهتفون:

الخضراوي أنقى حزبِ يُصغي لأمانيِّ الشعب[2]

[1]–لياس بوكراع: الجزائر الرعب المقدس، ص 333.

[2]–عبد الله خمار: أوبريت انتصار الحب، ورقة 21.

إن محاولة سيميائية بسيطة لتأويل دلالة الألوان والدوال اللغوية التي نسج منها هذا المقطع الشعري، كافية لفك لغز هذا الحزب واستكناه ماهيته انطلاقا من وصف ديكور الشخصيات الذي يقدمه الكاتب في بداية كل مقطع (الرجال الملثمون والنساء المحجبات) زيادة على اللون الأخضر الذي ألصق بهذا الحزب. هذا اللون الذي تتصف به غالبا البساتين الخضراء والجنات الغناء التي يحيط بها الماء من كل جانب، نسبة إلى الجنة التي كان دعاة الإسلاماوية يعدون بها المجاهدين في صفوف الجبهة الإسلامية (الإستشهاد ونيل الجنة) إضافة إلى عبارة (التمسك بالأصل) في إشارة واضحة إلى المرجعية الإسلامية (الكتاب والسنة) التي انطلق منها الإسلاميون الذين كان لهم حضور قوي في الإنتخابات التشريعية التي قادت البلاد إلى الدمار بعد إلغائها.

بعد خروج حزب الجبهة الإسلامية يأتي دور المجموعة الثانية المكونة من رجال ونساء بملابس فلكلورية وهم يحملون راية حمراء ويردِّدون:

نحن الحزب الحَمْراوي حزب التحرّر والوَحْدَهْ

يحيا الزعيم الوَحْداوي يحيـــا المجاهدُ والعُمدهْ

المجموعة: **مجِّدوا وبَجّلوا وصفقوا وهللوا**

للزعيم الأمجدِ والرئيس الأوحدِ

يدخل الزعيم الوحداوي ويهز رأسه يمينا وشمالا محييا جماعته. يلتقط الصحفي صوراً له وللمجموعة، ثم يحاول أن يتحدث مع أحدهم فلا يجيبه أحد. يخرجون وهم يهتفون:

الحمراوي أقوى حزبِ ينطق دوما باسم الشعبِ[1]

يشير اللون الأحمر الذي نعت به هذا الحزب السياسي العريق إلى لون الدماء الحمراء الزكية الطاهرة التي سالت ونزفت دفاعا عن الوطن. فتأسيس هذا الحزب سنة

[1]–نفسه، ورقة 22.

1954 كان سببا واضحا في تفجير الثورة والمضي قدما في سبيل الحصول على الإستقلال والتحرر (حزب التحرر) وهو الحزب نفسه الذي بقي على رأس الساحة السياسية الجزائرية في إطار سياسة الحزب الواحد (الزعيم الوحداوي) والذي يقوده المجاهدون (يحيا المجاهد والعمدة) إلى غاية إعلان التعددية الحزبية في نهاية الثمانينيات. إذن فكل القرائن اللغوية **وغير** اللغوية توضح أن الكاتب يقصد بالحزب الحمراوي (حزب جبهة التحرير الوطني).

ليأتي الدور على الحزب الثالث مع دخول مجموعة أخرى من الرجال والنساء بملابس عصرية تحمل راية بيضاء:

نحن الحزب البيضاوي حزب التقدم والعصْرِ

يحيا الزعيم الفتحاوي هو المؤهل للنّــصْرِ

المجموعة: **حيّــوا القائدْ حيّوا الماجــدْ**

حيــّوا رمز الحزب الواعدْ

يدخل الزعيم الفتحاوي بلباس عصري أنيق وهو يحيي جماعته. يلتقط الصحفي صوراً له وللمجموعة، ثم يحاول أن يتحدث مع أحدهم فلا يجيبه أحد. يخرجون وهم يهتفون:

البيضاوي أرقى حزبِ عبّر عن آمال الشعبِ[1]

على غرار الحزبين السابقين فقد ألصق اللون الأبيض بهذا الحزب السياسي، واللون الأبيض يشير عادة إلى النقاء والصفاء والسلام، بعيدا عن الصراع الشديد الذي يدور بين حزبي جبهة التحرير والجبهة الإسلامية، وهذا الحزب هو جبهة القوى الإشتراكية الذي يمثل منطقة القبائل هادفا للتعبير عن آمالها ورغبتها في الإنتصار وإعلاء كلمة الأمازيغ، كون هذا الحزب هو حزب التقدم والعصر والعولمة (حزب التقدم والعصر) والذي مثله

[1]–عبد الله خمار: أوبريت انتصار الحب، ورقة 22.

السيد حسين آيت احمد وحاول من خلاله نصرة الهوية القبائلية واستعادة حقها في حكم وتسيير الجزائر.

يظهر من خلال انقسام المجموعات السابقة إلى فئات تدافع وتلتف حول أحزاب معينة " أن الأحزاب السياسية ما هي إلا انعكاس للتمثيلات الإجتماعية والعلاقة بينهما تبقى علاقة تفاعلية، فالتمثيلات الإجتماعية والتمايزات في المصالح نتج عنها أحزاب سياسية تختلف باختلاف هذه التمثيلات والتي لابد من الدفاع عن مصالحها وذلك عبر جملة من الوظائف تؤكد على الصفة التمثيلية للأحزاب السياسية "[1]. لكن هذا التمايز والإختلاف قد جرَّ الأحزاب إلى نوع من الصراع وهو ما تعبر عنه ذات الرداء بقولها:

قدْ شاعَ اليومَ عَمى الألوانْ لا حزبَ يرى إلا لونَهْ

وفشـــا فيـــنا صممُ الألحانْ كلٌّ منّـــا يسمعُ لحْنـــَهْ

ثم توضح الفرق بين أحزاب الأمس واليوم فتقول:

أحزاب الأمس اتّحَدَتْ ضِدَّ المُستعْمِرِ والظلمِ

أحزاب اليوم انقسمتْ من أجل كراسيِّ الحكمِ

وشباب الأمس تباروا بفداء الموطن بالنفسِ

وشباب اليوم اختاروا لهُمُ نهجاً: نفسي نفسي[2]

فالحزب السياسي هو المحرك الفاعل الذي يقود ويدير حركة الجماهير نحو الأهداف التي أعلنت كأهداف خاصة بهذه الجماعات والطبقات، لذلك تسعى هذه الأحزاب لاختراع التقنيات والإستراتيجيات والسياسات الملائمة للفوز بثقة الشعب مقابل الدفاع عن مصالحهم المادية والمعنوية. ولا ينحصر دور الأحزاب السياسية في التعبير عن طبقات محددة

[1]–لونيس فارس: سياسات الهوية لدى الأحزاب السياسية في الجزائر(1989–2012)، رسالة ماجيستار في العلوم السياسية، كلية الحقوق والعلوم السياسية، جامعة الدكتور الطاهر مولاي سعيدة، 2012–2013، ص 42.

[2]–عبد الله خمار: أوبريت انتصار الحب، ورقة 23.

خاضعة لمبدأ الهوية وإنما القيام " بوظائف تفرضها عليها ظروف تلك الدول حديثة النمو مثل بعث وتوحيد الهوية السياسية للمجتمع وتعزيز الوحدة الوطنية والمساهمة في تحقيق التنمية في جميع جوانبها "[1]. بالإضافة إلى تعبئة المواطنين وتفعيل دورهم السياسي لحماية الوطن وتكريس مختلف القيم السياسية النبيلة بدل الصراع الذي يكون المواطن البسيط هو الخاسر الأكبر فيه.

على وقع الصراع الذي تغلغل في كل نواحي المجتمع يظهر شيطان الإستبداد من جديد موفيا بوعده لذات الرداء بالعودة للواجهة فيقول:

الآن أوان الاســـــتـــــبـــدادْ قــدْ حان زمان الدكتاتورْ

الآن أوانـــــك يا فــرعــوْنْ قــدْ عاد زمانك يا نيرونْ

لتخلّــصهــمُ وتــنغّصَــهُمْ وتــكــون المنقذ والجَلاّدْ

لتــؤمــنّهُمْ وتــكــبِّــلهُــمْ وتكونَ الحارسَ والأصفادْ

سأرفع فوقهم صنما ليــعبُدوهُ رَغَما

ويعفــّروا له الجباهْ ويقبلوا له القدَما

تخاطبه ذات الرّداء: **لن نرضى الديكتاتوريّهْ وسنحمي الجمهوريّهْ**

يضحك ويجيب: **سترين يامسكينهْ يا غادتي الحزينهْ**

[1]–مرزود حسين: الأحزاب والتداول على السلطة في الجزائر (1989–2010)، رسالة دكتوراه في العلوم السياسية كلية العلوم السياسية والإعلام، جامعة الجزائر3، (2011–2012)، ص 29.

فـــالنـــاس سوف يَنشدونَ الأمْنَ والسَّكينـهْ

ولـــن يبادلوا بها حـــريّة مجْنونـهْ[1]

إن هذا المقطع الحواري الذي يدور بين شيطان الإستبداد وذات الرداء الأسود هو آخر حلقات الصراع داخل المسرحية؛ إذ يسجل لحظة العودة المرتقبة للدكتاتور المثخن بالتناقضات حيث يرى نفسه الأقدر على إحلال الأمن والإستقرار وفي نفس الوقت يكون هو المنغِّصْ والجلاد الذي يفرض حياة الذل والمهانة عن طريق تشبيه نفسه بالطاغية نيرون الذي أحرق مدينة روما وجعلها خرابا وهو ما يطمح إليه شيطان الإستبداد من خلال صراعه مع القوى المختلفة وعلى رأسها الجماعات الإرهابية المسلحة إلى تحويل هذا الصراع إلى مرتكز يفرض به النظام جبروته على الوطن معتقدا أن الشعب قد سأم من الفتن والحروب والمجازر وصار يطمح إلى الأمن والسلام ولو بتعفير الجباه وعبادة الدكتاتور وهو ما جعل السلطة الحاكمة تمارس ما يعرف " بالهيمنة الإديولوجية " والتي تعد " عملية صراع تقوم من خلالها الجماعة الحاكمة بالتفاوض مع الطبقات الأدنى بفرض وجهات نظرها الثقافية ومعاييرها وممارستها على الطبقات الدنيا بالقوة أو بأي وسيلة أخرى "[2]. ولو على حساب الإرادة والحرية الإنسانية الرافضة لممارسات السلطة.

عقب هذا الحدث البارز والمهم في ثنايا المسرحية والذي يعتبر المرحلة الحاسمة التي بلغت فيها الأحداث مرحلة التأزُّم الحقيقي بعدما عرفت المسرحية صعودا وتناميا للأحداث بداية من نهاية الفصل الأول إلى غاية بلوغ الذروة والتأزُّم عبر حبكة متقنة تميزت بصراع حاد وشديد بين قوى الشر والخير. ها هي العقدة المسرحية تتجه سراعا نحو الإنفراج بعدما تضافرت جهود مختلف الشركاء الإجتماعين في تهدئة الوضع والبحث عن حلول ناجعة للأزمة الوطنية وهو ما ظهر من خلال نشيد ذات الرداء وغناءها وشعورها بأنه قد حان الوقت لقول كلمة الحق والرجوع لجادة الصواب ومحو الإنتكاسات السابقة حيث تقول:

---

[1]–عبد الله خمار: أوبريت انتصار الحب، ورقة 24–25.

[2]–مالوري ناي: الدين الأسس، ط1، (تر: هند عبد الستار)، الشبكة العربية للأبحاث والنشـــر، بيـــروت، 2009، ص 97.

سأغنّي

لنْ يشلَّ الغدرُ والإرهابُ لحني

سأغنّي

كلــّما فتَّحتُ أو أغمَضْتُ عيني

من صميمي وفؤادي

سأغنّي لبلادي

كلما هزّت جراحي النّازلاتْ

وتحدّى العدلَ بالجور الجناةْ

أتحدّاهُمْ وأشدو للحياةْ

وأرى الفجر بعين المطمئنّ

وأغنّي[1]

إن هذا اللحن المثقل بأوجاع وهموم وآلام السنين التي تخللتها كل أنواع القهر والتعدي والمنع والكبت المادي والمعنوي، يظهر مدى قوة الشعب الجزائري في مواجهة المحن والأزمات تحت لواء الصبر والتحمل وثقته بغد أفضل وبفجر جديد تغزل خيوطه من طول السهاد والألم والمعاناة.

لتصل الأزمة إلى الإنفراج النهائي بعد تحقيق الوئام المدني والمصالحة الوطنية التي كانت مشروعا طموحا وجذّابا عمد من خلاله الرئيس المنتخب آنذاك عبد العزيز بوتفليقة إلى لم شمل المجتمع تحت لواء الجمهورية الديموقراطية الشعبية الجزائرية وهو ما لاقى استحسانا وقبولا بالإجماع من طرف الجميع خاصة الشعب البسيط المقهور الذي وجد في

[1]–عبد الله خمار: أوبريت انتصار الحب، ورقة 25.

مشروع المصالحة يدا تنتشله من حالة اليأس والضياع والتشتت إلى حياة العزة والكرامة والإستقرار. ويتضح ذلك في النص المسرحي من خلال انسجام وتلاحم أغلبية المجموعات ما عدى مجموعة المرتشين وأعوان الأمير السفاح في جو بهيج تسوده المحبة والتسامح :

ينتصر الحب على المحنِ ويخيب شياطين الفتنِ

وتشيع البسمة والأفراحْ وتعود البهجة للأرواحْ

ويعم الأمن بكل مكـــانْ وتعود الثقة إلى الإنسانْ

ينتصر الحبُّ على الطمعِ ينتصر الحب على الجشعِ

ينتصر الحبُّ على الأحقادْ وعلى الطغيان والاستبدادْ

ينتصر الحب على الجهويّهْ وعلى التحزب والعصبيَّهْ

ينتصر التسامحْ والودُّ والتصالحْ

ينتصر التحاورْ في الرأي والتشاورْ

تنتصر الحريَّهْ والعدل في الرعيَّة

ينتصر الحبْ ينتصر الحبْ[1]

هذا الإنتصار الكبير والساحق لقوى الخير والحب على قوى الشر والكره جعل المياه تعود إلى مجاريها عقب تلاحم مختلف المجموعات المشكلة للبنية المجتمعية الجزائرية تحت لواء السكينة والأمن والتلاحم. وهذا ماجعل الصحفي يشدِّد على ضرورة الحفاظ على هذا المكسب الكبير بالتعايش والتآخي والتكافل في بلاد الجزر:

عيشوا بالحبْ وثقوا بالحبْ فليحيا الحبْ، ينتصر الحبْ

[1]–عبد الله خمار: أوبريت انتصار الحب، ورقة 26.

تردد المجموعة: " **بالحبّ نعيشْ** **مُتآخيــنا**

نتحدُ معاً **جسداً قوياً واحدا**

نبني وطنًا **حرا عزيزا ماجدًا**

يلتقط الصحفي عدة صور لذات الرداء والمجموعة وهم يرددون: **ينتصر الحبْ، فليحيا الحبْ**

يخرج الصحفي، بينما تستمر ذات الرداء والمجموعة في ترديد: **ينتصر الحبْ، فليحيا الحبْ**[1]

لقد حاول الشاعر والكاتب المسرحي عبد الله خمار في مسرحيته الشعرية " انتصار الحب " نقل صورة حقيقية واضحة عن العشرية السوداء التي تميزت بها الجزائر في سنوات التسعينيات بما تضمنته من أحداث وممارسات عصفت بالمجتمع الجزائري وأدخلته في نفق من الفوضى واللاإستقرار. كاشفا بطريقة أدبية فنية عن المتسبب الرئيس في تأزم الوضع الجزائري، موجها أصابع الإتهام للسلطة والنظام الإستبدادي تارة وللإرهاب والجماعات المتطرفة تارات أخرى، ومزيحا الستار كذلك على عدد لا بأس به من القضايا الخطيرة والمثيرة كالرشوة والبيروقراطية والمحسوبية والعصابات المافيوية والإستبداد والقهر والإغتيال والتعسف والتطرف والصراع الحزبي، راسما لوحة فنية نقدية شبه كلية للأزمة الوطنية الجزائرية، ليستحق هذا العمل الفني القيم أن يدرج ضمن أدب الأزمة، ليكون إضافة حقيقية للدراما الشعرية الجزائرية التي تعاني حالة غياب شبه كلي عن الساحة الفنية والمسرحية الجزائرية.

[1]–عبد الله خمار: أوبريت انتصار الحب، ورقة 27.

خاتمة

خاتمة:

خَلُصَتْ الدراسة الموسومة بـــــــ" دراما الأزمة في المسرحية الشعرية الجزائرية- انتصار الحب لعبد الله خمار نموذجا " إلى جُملة من النتائج المختلفة، أبرزها:

-أن الدراما تَعُود في أصلها الأول إلى الثقافة اليونانية وتعني الفعل والحدث وتقوم على محاكاة الأفعال والشخصيات والحركات وتتبني على عنصر مهم هو الصراع بنوعيه: الداخلي (مع النفس) أو الخارجي (مع البشر أو مع القوى الطبيعية الغامضة).

-تَفَرَّعَتْ الدراما منذ نشأتها إلى نوعين سَارا في خط متوازٍ، هما التراجيديا والكوميديا وشهد القرن الخامس عشر الميلادي ظهور نوع ثالث من أنواع الدراما هو الأوبرا (المسرحية الغنائية) والذي يقوم على الموسيقى والغناء طيلة فصول المسرحية، لتختتم هذه الأنواع في نهاية القرن السابع عشر بميلاد آخر الأنواع وهو الأوبريت (الأوبرا القصيرة)، تختلف عن الأوبرا في الطول وحدَّة الموسيقى وزيادة بعض الرقصات التعبيرية الإستعراضية والحوار الملفوظ.

-رافق الشعرُ المسرحَ منذ بداياته اليونانية وصفة الشعري التي ألحقت بالمسرح في العصر الحديث مجرد تسمية للتفريق بين الشعري منه والنثري، بعد شُيُوع كتابة المسرح نثرا إثر ازدهار المد الرومانسي في أوروبا وتكمن أهمية الشعر داخل العمل المسرحي في أنه يُوَسِّع من مدى التعبير بشكل يفوق طاقة النثر كثيرا، من خلال اللغة المجازية والإستعارية وَعُنْصُرَيْ التكثيف والخيال.

-ظهر المسرح في الساحة الثقافية الجزائرية متأخرا مقارنة بفترة ظهوره في المشرق العربي لتكتب أولى المسرحيات في العشرينيات من القرن العشرين وذلك بسبب الحضر الذي مارسه الإستعمار على الثقافة الجزائرية وتُعَدُّ فترة الثلاثينيات العصر الذهبي للمسرح الجزائري على يد الفنان المسرحي رشيد القسنطيني الذي عالج قضايا وطنية واجتماعية بروح نقدية ساخرة.

-كانت أولى بدايات المسرح الشعري في الجزائر مع النص الذي كتبه الشاعر محمد العيد آل خليفة سنة 1938 تحت عنوان " بلال بن رباح " وَتَلَاهُ الأديب محمد البشير الإبراهيمي سنة 1941 بمسرحية شعرية عنوانها " رواية الثلاثة ".

-نُشُوءْ وازدهار المسرحية الشعرية في أحضان جمعية العلماء المسلمين الجزائريين مُمَثَّلَةً في(محمد العيد آل خليفة والإبراهيمي)للدفاع عن مقومات الهوية الجزائرية العربية الإسلامية.

-خُلُوُّ الساحة الأدبية الجزائرية من المسرحية الشعرية من الأربعينيات إلى التسعينيات، أين تم إضافة نصين مسرحيين شعريين بعنوان "أبوليوس"و"بلال" للشاعرين أحمد حمدي ويوسف وغليسي على التوالي، ما يبين حالة الندرة التي يعاني منها المسرح الشعري في الجزائر.

-عالج المسرح الشعري الجزائري منذ تأسيسه قضايا اجتماعية وسياسية وقومية بدافع الإصلاح الديني والتربوي، محاولا استلهام التراث التاريخي والإسلامي لربط الشعب الجزائري بماضيه الحافل بالأمجاد وكذلك رسم صورة واضحة عن أحوال المجتمع الجزائري وسياساته.

-لا ينحصر مفهوم الأزمة في جانب دون غيره بل يَتَغَلْغَلْ هذا المصطلح في كل النواحي السياسية والإجتماعية والنفسية والمرضية والأدبية وسواها، وتُعَرَّفُ الأزمة بأنها المرحلة الحاسمة التي يتخذ فيها القرار بشأن موضوع ما أو قضية ما بعدما تصل الأحداث إلى طريق مسدود تحت مؤثرات مختلفة ما يتطلب قرارا ينحو بها إلى مرحلة الإنفراج.

-تضافرت الأسباب السياسية والإقتصادية والإجتماعية في دفع الجزائر إلى ما يُعْرَفُ بـــــــ: " العشرية السوداء " أين تُوِّجَتْ بِمَوجةٍ عارمة من اللاإستقرار واللاأمن أدخلت الجزائر في دَوَّامة من الصراعات.

-تُعتَبر أحداث أكتوبر 1988 الشرارة الأولى لبداية العنف في الجزائر بعد تدهور الحالة الإقتصادية والإجتماعية للجزائريين، جراء الإنخفاض المفاجئ لأسعار البترول ولا يزال الجدل قائما بين النقاد حول هوية المتسبب الرئيس في هذه الأحداث.

-تُوِّجَ الصراع الحاد بين الأحزاب السياسية الجزائرية بالإنقلاب الذي قاده مسؤولون في الجيش الجزائري بعد فوز الجبهة الإسلامية للإنقاذ بأغلبية ساحقة مما فتح الباب على مصراعيه لموجات من التمرد أدت إلى بداية العنف الحقيقي، ما عجَّل ببروز " التطرف الديني " الذي أنتج وطوَّر خطابات معادية للديموقراطية والنظام الجزائري انتهت بالتكفير والدعوة إلى الجهاد تحت جهل كبير بمنابع الشريعة الإسلامية ورغبة في خدمة الذات.

-عرفت هذه المرحلة وما تلاها ظهور نوع جديد من الأدب دُعِيَ بـــــــ " أدب الأزمة " أو " أدب المحنة " أو " الأدب الإستعجالي " والذي ولد نتيجة لظروف مفاجئة وكان المسرح الشعري أحد هذه الفنون القليلة التي لجأ إليها الكتاب لاستكناه هذا النوع الجديد.

-عالجت مسرحية " انتصار الحب " أهم القضايا التي عرفتها الساحة الوطنية في مرحلة العشرية السوداء برؤية شمولية تعكس الروح النقدية والتحليلية لدى المسرحي والشاعر عبد الله خمار.

-يُشَكِّلُ عنوان المسرحية الشعرية " انتصار الحب " تَكْثِيفًا مُرَكَّزًا ومِفْتاحًا حقيقيا وبنية مُصَغَّرَة للولوج إلى داخل النص واستيعاب مدى حِدَّة وضراوة الصراعات والتناقضات التي شهدتها أطوار المسرحية على مدى ثلاث فصول.

-من أهم القضايا التي عالجتها المسرحية قضية شيوع المصالح الشخصية لدى فئة المقربين من السلطة والتي حاولت تكوين الثروة بمساعدة أطراف من داخل النظام ومختلف جماعات المافيا والتهريب، غير مبالية بالصالح العام خصوصا مع محاولتها زعزعة استقرار الوطن عن طريق شحن الشباب وتشجيعهم على التخريب والإضراب.

-إحتلت قضية التطرف الديني والإغتيالات مساحة واسعة داخل المسرحية نظرا لخطورتها المتمثلة في زرع وعي متطرف في الأوساط الجماهيرية وتأليب العامة على السلطة بواسطة خطابات إديولوجية دينية مؤولة بطريقة تخدم المصلحة الشخصية وتدمر اسقرار الأمن عن طريق النزعة التكفيرية ومن ثم إباحة سفك الدماء بدون مبررات.

-برزت سمات التفرقة والفتنة بكل أشكالها العرقية والجهوية واللغوية بصورة واضحة داخل المتن المسرحي وساهمت بشكل كبير في تردِّي الأوضاع الأمنية خلال العشرية السوداء من خلال عدم الثقة والخوف الذي أصبح من يوميات الفرد الجزائري.

-عاد كاتب المسرحية إلى حدث مهم ميز العشرية السوداء وهو السيطرة المطلقة والإستبدادية التي اعتمدها النظام الجزائري في إطار سياسته للحفاظ على المكانة السلطوية وكذلك ردع الفئات المتطرفة خصوصا الجماعات الإسلامية المسلحة.

-بَرَزَتْ على الساحة السياسية الجزائرية خلال التسعينيات صراعات حزبية كبيرة هَمُّهَا الأول والأخير الوصول إلى سُدَّةِ الحكم وأهم ما ميز هذه الأحزاب انقسامها على أساس هُوِيَاتِي وخدمتها للمصالح الشخصية بدل التكفل بمطالب الفئات التي تُمَثِّلُها.

-شهدت أطوار المسرحية صراعا حادا بين النظام السياسي الطامح لاكتساب الشرعية والجماعات الإسلامية المتطرفة التي لجأت للعنف المسلح في سبيل استرجاع الحق السياسي وهو الفوز بالإنتخابات، ما جعل الموت والإغيال والقتل عناوين بارزة في هذا النص المسرحي راح ضحيتها عِلَاوَة ً على المثقفين والفنانين آلاف الأبرياء من مختلف الفئات.

-إلتزم الكاتب في هذه المسرحية بالواقعية والموضوعية والحياد الفكري في طرح القضايا المختلفة مُعتمدا على الأساليب الفنية والتقنية وفي مقدمتها عنصر الصراع الذي تجسد عن طريق عنصر مهم آخر وهو الحوار الذي حرَّكتهُ شُخوص رمزية، بمثابة صورة حية لما هو مَوجود في الواقع.

-لم يترك الكاتب نهاية المسرحية مفتوحة على التوقعات بل ختمها بالإنتصار الساحق الذي حققه الحب على غريمه الكره تحت تمنيات الجميع بدوام الأمن والسلام للوطن ولعل لذلك علاقة وطيدة ومتينة بالعنوان " انتصار الحب ".

وفي الأخير أتوجه بالشكر الجزيل والإمتنان الكبير للأستاذة المشرفة" فطيمة بوقاسة " على النصائح القيمة والصبر الجميل والدعم المعرفي والمنهجي ولأنه لا يخلو أي عمل من النقصان؛ فإن جِدَّة الموضوع وإنعدام النماذج والمقاربات السابقة جعلتني أقع في

المزالق والهفوات، ولعل أقصى ما أتمناه هو أن تفتح هذه الدراسة المتواضعة شهية الباحثين والدارسين لمقاربة جوانب أخرى فنية أوجمالية أو دلالية يزخر بها هذا المخطوط الثري والله تعالى من وراء القصد.

قائمة المصادر و المراجع

قائمة المصادر والمراجع:

-**القرآن الكريم:** رواية ورش عن نافع، دار الريادة للنشر والتوزيع، دمشق، ط1، 1436هـــ

2015 م.

(أ)

1-إبراهيم خليل: النقد الأدبي الحديث-من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة للنشر والتوزيع الأردن، ط2، 2007.

2-أبو الحسن عبد الحميد سلام: حيرة النص المسرحي بين الترجمة الإقتباس والإعداد والتأليف، مركز الإسكندرية للكتاب، مصر، ط2، 1993.

3-أبو القاسم جار الله الزمخشري: أساس البلاغة، (تق: محمد باسل عيون السود)، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1998.

4-أحمد جمال المرازيق: جماليات النقد الثقافي-نحو رؤية للأنساق الثقافية في الشعر الأندلسي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2009.

5-أحمد سعيفان: قاموس المصطلحات السياسية والدستورية والدولية، عربي-إنجليزي فرنسي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1، 2004.

6-أحمد يوسف أحمد وآخرون: كيف يصنع القرار في الأنظمة العربية-دراسة حالة: الأردن الجزائر-السعودية-السودان-العراق-الكويت-لبنان-مصر-المغرب-اليمن، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2010.

7-أرسطو طاليس: فن الشعر، (تر: إبراهيم مارة)، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر (د.ت).

8-ألاردس نيكول: علم المسرحية، (تر: دريني خشبة)، دار سعاد الصباح، الكويت، ط2 1992.

9-آمنة بلعلى: المتخيل في الرواية الجزائرية من التماثل إلى المختلف، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، (د.ت).

(ب)

10-برهان غليون: بيان من أجل الديموقراطية، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط5 2006.

11-برهان غليون: العرب وتحولات العالم، من سقوط جدار برلين إلى سقوط بغداد، المركز الثقافي العربي، لبنان، ط2، 2005.

12-بنجامين ستورا: تاريخ الجزائر بعد الإستقلال (1962-1988)،(تر: صباح ممدوح كعدان)، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2012.

13-بوعلام رمضاني: المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر، المكتبة الشعبية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (د.ت).

(ج)

14-جلين ولسن: سيكولوجية فنون الأداء، (تر: شاكر عبد الحميد)، سلسلة عالم المعرفة المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2000.

(ح)

15-حسين عبد الحميد أحمد رشوان: في القوة والسلطة والنفوذ-دراسة في علم الإجتماع السياسي، مركز الإسكندرية للكتاب، مصر، 2006-2007.

(ر)

16-رابح لونيسي: الجزائر في دوامة الصراع بين العسكريين والسياسيين، دار المعرفة الجزائر، (د.ت).

17-راوية عبد المنعم عباس: الحس الجمالي وتاريخ الفن، دراسة في القيم الجمالية والفنية دار النهضة العربية، بيروت، ط1، 1998.

18-رشاد رشدى: فن كتابة المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، (د.ت).

(س)

19-سعاد طويل: تجليات المأساة الوطنية في رواية الورم لمحمد ساري، أسئلة الحداثة في الرواية الجزائرية، محاضرات الملتقى العربي الثالث للرواية، منشورات مديرية الثقافة سطيف، الجزائر،(د.ت).

20-سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصر، (تر: سوشبريس الدار البيضاء) دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط1، 1985.

(ش)

21-الشريف حبيلة: الرواية والعنف-دراسة سوسيونصية في الرواية الجزائرية المعاصرة عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010.

(ص)

22-صالح لمباركية: المسرح في الجزائر،النشأة والرواد والنصوص حتى سنة1972، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، (د.ت).

(ع)

23-عادل النادي: مدخل إلى كتابة فن الدراما، مؤسسة عبد الكريم بن عبد الله، ط1 1987.

24-عبد الحميد براهيمي: في أصل الأزمة الجزائرية، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت ط1، 2001.

25-عبد الرحمان علي الحجي: أضواء على الحضارة والتراث، شركة الشهاب للنشر والتوزيع، الجزائر، (د.ت).

26-عبد الرحمان الكواكبي: طبائع الإستبداد ومصارع الإستعباد، هنداوي للتعليم والثقافة مصر، (د.ت).

27-عبد الستار جواد: في المسرح الشعري، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية، 1979.

28-عبد العزيز حمودة: البناء الدرامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1998.

29-عبد اللطيف محمد السيد الحديدي: العمل المسرحي في ضوء الدراسات النقدية، مصر ط1، 1996.

30-عبد الله أبو هيف: المسرح العربي المعاصر قضايا ورؤى وتجارب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002.

31-عبد الله خليفة الركيبي: القصة الجزائرية القصيرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1983.

32-عبد الله خمار: أوبريت انتصار الحب، مخطوط، الجزائر، أكتوبر، 2005.

33-عز الدين جلاوجي: النص المسرحي في الأدب الجزائري، مطبعة هومة الجزائر، ط1 2000.

34-علي بن إسماعيل بن سيده: المحكم والمحيط الأعظم، (تق: عائشة عبد الرحمان) معهد المخطوطات بجامعة الدول العربية، ط1، 1958.

35-علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط2، 1999.

36-عمر بن قينة: المشكلة الثقافية في الجزائر-التفاعلات والنتائج، دار أسامة للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2000.

(غ)

37-غازي حيدوسي: الجزائر التحرير الناقص، (تر: خليل أحمد خليل)، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، (د.ت).

(ف)

38-فؤاد مرعي: المدخل إلى الآداب الأوروبية، منشورات جامعة حلب، سوريا، ط2 1990.

39-فيليب فان تيجام: التكنيك المسرحي، (د.ط)، (تر: يوسف البدري)، مكتبة الإسكندرية، مصر، (د.ت).

(ل)

40-لياس بوكراع: الجزائر الرعب المقدس، (تر: خليل أحمد خليل)، المؤسسة الوطنية للإتصال والنشر والإشهار، الجزائر، ط1، 2003.

(م)

41-مالوري ناي: الدين الأسس، (تر: هند عبد الستار)، الشبكة العربية للأبحاث والنشر بيروت، ط1، 2009.

42-مجدى وهبه: معجم مصطلحات الأدب، معهد الإنماء، بيروت، لبنان، 1974.

43-مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط4، 2004.

44-محمد ابن منظور: لسان العرب، (د.ط)، دار المعارف، القاهرة، مصر، (د.ت).

45-محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته-4-مساءلة الحداثة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط3، 2014.

46-محمد التونجي: المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2 1999.

47-محمد ساري: محنة الكتابة-دراسات نقدية، منشورات البرزخ، الجزائر، 2007.

48-محمد سمراوي: الإسلاميون والعسكر-سنوات الدم في الجزائر، (تر: عومرية سلطاني) تنوير للنشر والإعلام، مصر، ط1، 2015.

49-محمد مفتاح: دينامية النص، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1999.

50-محمود حامد شوكت: المسرحية في شعر شوقي، مطبعة المقتطف والمقطم، 1947.

51-مصطفى عبد الغني: المسرح الشعري العربي الأزمة والمستقبل، سلسلة عالم المعرفة المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2013.

52-منير البعلبكي: معجم أعلام المورد-موسوعة تراجم لأشهر أعلام العرب والأجانب القدامى والمحدثين مستقاة من موسوعة المورد، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1992.

(ن)

53- نور الدين درويش: مسافات، مطبعة منتوري، قسنطينة، ط2، 2002.

(ه)

54-هشام علي حافظ وآخرون: كيف تفقد الشعوب المناعة ضد الإستبداد، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، ط2، 2002.

(ي)

55-يحي أبو زكريا: الجزائر من أحمد بن بلة وإلى عبد العزيز بوتفليقة، ناشرين، الجزائر

2003.

الرسائل الجامعية:

56-أحسن ثليلاني: توظيف التراث في المسرح الجزائري، رسالة دكتوراه في الأدب العربي الحديث، كلية الآداب واللغات، جامعة منتوري قسنطينة، 2009-2010.

57-ؤوريدة خيلية: الوضعية الأمنية في الجزائر من خلال الصحافة الوطنية ما بين (1992-2000)، رسالة دكتوراه في علوم الإعلام والإتصال، كلية العلوم السياسية وعلوم الإعلام والإتصال، جامعة الجزائر3، دالي إبراهيم، 2010-2011.

58-حنان بومالي: المسرح الشعري العربي المعاصر بين التأصيل والتجريب، رسالة دكتوراه في الأدب العربي الحديث، كلية الآداب والحضارة الإسلامية، جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية-قسنطينة-، 2012-2013.

59-لطيفة قرور: هاجس الراهن في ثلاثية الطاهر وطار الشمعة والدهاليز، الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء، رسالة ماجيستار في الأدب الجزائري المعاصر، كلية الآداب واللغات، جامعة منتوري قسنطينة، 2009-2010.

60-لونيس فارس: سياسات الهوية لدى الأحزاب السياسية في الجزائر(1989-2012) رسالة ماجيستار في العلوم السياسية، كلية الحقوق والعلوم السياسية، جامعة الدكتور الطاهر مولاي سعيدة، 2012-2013.

61-مرزود حسين: الأحزاب والتداول على السلطة في الجزائر (1989-2010)، رسالة دكتوراه في العلوم السياسية، كلية العلوم السياسية والإعلام، جامعة الجزائر3 دالي براهيم، (20112012).

المجلات العلمية:

62-أحمد لعياضي: " جمالية الأسطورة في الشعر الجزائري المعاصر "، مجلة كلية الآداب واللغات، العدد 18، بسكرة، جانفي، 2016.

63-رابح طبجون: " مدارات الممارسة والتنظير في نقد الفن المسرحي الجزائري"، مجلة منتدى الأستاذ، العدد1، قسنطينة، أفريل، 2005.

64-وداد نقوب: " تجليات المأساة الوطنية في النص المسرحي الجزائري "، مجلة المقال العدد3، سكيكدة، جوان 2016.

مواقع الأنترنت:

65- موقع عبد الله خمار: khammar-abdellah.art.html.

فهرس الموضوعات

الرقم	العنوان	الصفحة
1	**مقدمة**	أ-د
2	**الفصل الأول: قراءة في المصطلح: الدراما-المسرح-الأزمة**	4-31
3	الدراما	5
4	مفهومها	5
5	لغة	5
6	إصطلاحا	6
7	أشكال الدراما	7
8	التراجيديا	7
9	الكوميديا	8
10	الأوبرا	9
11	الأوبريت	10
12	المسرح	11
13	مفهومه	11
14	لغة	11
15	إصطلاحا	12
16	مفهوم المسرح الشعري	13
17	بدايات المسرح في الجزائر	14
18	المسرح الشعري في الجزائر	16
19	الأزمة	24
20	مفهومها	24
21	لغة	24
22	إصطلاحا	25
23	أسباب الأزمة الأمنية في الجزائر	27
24	الأسباب السياسية	27
25	الأسباب الإقتصادية	30

26	الأسباب الإجتماعية	32
27	أحداث أكتوبر 1988	33
28	بروز التطرف الديني	34
29	الأزمة في الأدب الجزائري	37
30	الرواية	37
31	المسرح	38
32	الشعر	38
33	**الفصل الثاني: تجليات الأزمة في أوبريت انتصار الحب لعبد الله خمار**	40-81
34	قراءة في عنوان المسرحية	41
35	ملخص المسرحية	42
36	التجليات	44
37	طغيان المصالح الشخصية (الطمع)	47
38	التطرف الديني	57
39	التفرقة العنصرية واللغوية والجهوية	63
40	الإستبداد	67
41	**خاتمة**	82-86
42	**قائمة المصادر والمراجع**	87-93
43	**فهرس الموضوعات**	94-96
44	**ملخص البحث**	97

ملخص البحث:

يَسعى هذا البحث المعنون بـــــ: " دراما الأزمة في المسرحية الشعرية الجزائرية انتصار الحب لعبد الله خَمَّارْ نموذجا " إلى معالجة نوع جديد من الدراما هو دراما الأزمة من خلال مخطوط " أوبريت انتصار الحب " وكانت الدراسة مقسمة إلى فصلين: نظري وفيه قراءة للمصطلحات الرئيسية الواردة في البحث كالدراما وأنواعها والمسرح الشعري والأزمة وأهم أسبابها وفصل تطبيقي استخلصت فيه أهم تجليات الأزمة الوطنية في التسعينيات والمندرجة في مَتن المسرحية كطغيان المصالح الشخصية والتطرف الديني والتفرقة العنصرية واللغوية والجهوية والإستبداد، عن طريق الإستعانة بالمنهج الموضوعاتي الذي يتيح إمكانية المزاوجة بين الداخل النصي والسياقات المرجعية خاصة التاريخية منها وبعض آليات المنهج التاريخي، على اعتبار أن العمل الأدبي أرضية مشتركة تلتقي فيها مختلف الإديولوجيات.

الكلمات المفتاحية: الدراما_الأزمة_أوبريت_المسرحية الشعرية _انتصار الحب.

Research Summary:

This research entitled: « drama of the crisis in the Algerian Theatrical Poetry Triumph of the Love to Abdullah Khammar model » To address a new kind of drama is the crisis through the manuscript « operette Triumph of the Love » The study was divided into two chapters: a theoretical and a reading of the main terms in the research such as drama and types, poetic theater and crisis and the most important reasons and an application chapter which drew the most important manifestations of the national crisis in the nineties an included in the The play is based on the tyranny of personal interests, religious extremism, racial discrimination language Through the use of the thematic approach, which allows the possibility of inter-integration between the scriptural and reference contexts, especially historical and some mechanisms of the historical approach, as the literary work common ground in which different ideologies meet.

Key words: drama-crisis-operette-Theatrical Poetry-Triumph of the Love.