

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة وهران

قسم الفنون الدرامية



كلية الآداب واللغات والفنون

بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير

موسم بـ:

أثر التحولات السياسية على الممارسة المسرحية

بمدينة وهران بعد 1988 م

إشراف : أ. د فرقاني جازية



إعداد الطالب: بداد عبد لي

د. عزوز بن عمر

أعضاء لجنة المناقشة

جامعة وهران

رئيسا

د. حموي أحمد

جامعة وهران

مشرفا ومقررا

أ. د فرقاني جازية

جامعة وهران

مشرفا مساعدا

د. عزوز بن عمر

جامعة وهران

مناقشا

د. برونه محمد

السنة الجامعية 2011 – 2012

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

"قُلِ اللَّهُمَّ مَالِكُ الْمُلْكِ تُؤْتِي الْمُلْكَ مَنْ تَشَاءُ وَتَنْزِعُ الْمُلْكَ مِمَّنْ تَشَاءُ وَتَعِزُّ
مَنْ تَشَاءُ وَتَذِلُّ مَنْ تَشَاءُ يَدُكَ الْخَيْرُ إِنَّكَ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ"

آل عمران الآية (26)

الإهداء

إلى قبلة الثوار والأحرار، الأرض التي أنبتتني.
إلى من حملتني جنينا وأرضعتني لصفلا، ورعتني شابا، حتى اشتدَّ عودي
أعلى سيدة في حياتي "أمي" الحبيبة. وإلى من شاركها في هذه المهمة
وسخر حياته لكي أحيا حياة كريمة، ملك حياتي "أبي" المفدَّى.
إلى شقيقي "جمال" والحاج "وشقيقتي" رشيدة" الذين قاسموني لحعم الحياة
تحت سقف بيتنا المتواضع، وإلى الأخ الذي لم تلده أمي زوج أختي
"سعيد" هؤلاء جميعا الذين أعانوني بدعمهم المعنوي على إتمام هذا
البحث.

إلى من وجهني إليهما الله، لأحبهما فيه وله، إلى من ستقاسمني الحياة في
كلِّ النجاحات، زوجتي الفاضلة.
إلى عائلتي الكبيرة.. وإلى كلِّ من اختار نهج البحث العلمي خدمة
لنفسه وللوطن وللأمة وللإنسانية.
إلى الشعب الفلسطيني المقاوم وإلى كلِّ الأحرار في العالم.
أهدي هذا العمل المتواضع

شكر وتقدير

أتقدم بـ خالص عبارات الشكر والامتنان إلى كل من ساعدني في إعداد هذا البحث، بدءاً من فكرته إلى صياغته في مشروع، ثم إنجازة. وأخص بالذكر المشرفة على المشروع الأستاذة الدكتور فرقاني جازية ومساعدتها في الإشراف على البحث الدكتور عزون بنعمن اللذان لا زمتني توجيهاتهما المهادفة لهيئة مسيرتي بحثي، والدكتور حمومي أحمد، الدكتور صياد سيد أحمد والدكتور منصوري لخضر، والدكتور أنوال همام، والأستاذ المرحوم زيان أحمد، وجميع أساتذتنا الكرام سواء الذين تتلمذنا على أيديهم مباشرة فأعدونا لولوج عالم البحث العلمي، أم ممن قادتنا إليهم أسئلتنا واستفساراتنا فأسدول علينا بالتوجيه والنصيحة، أم ممن قرأنا لهم المؤلفات والمنشورات. ثم الشكر أيضاً لكافة أعضاء لجنة المناقشة.

ولا يفوتني توجيه الشكر الخالص إلى القائمين على مكتبة قسم الفنون الدرامية، ومكتبة الباحث لكلية الآداب، واللغات والفنون والمكتبة المركزية لجامعة وهران وكذا القائمين على ملحقة المكتبة الوطنية "مالك بن نبي" بولاية عين تموشنت. والقائمين على المسرح الجمهوري لوهران، كما أتوجه بـ خالص امتناني للفنانين: بلكروي عبد القادر، آدار محمد، وبختي محمد. الذين أفادوني بالمسرحيات نصوصاً وفيديوهات التي تناولتها هذه الدراسة. كما أشكر السيدة بن أحمد رحمونة والسادة بن صافي فؤاد، رحيلة علي، محرون محمد ورمضان نبيل الحليم على مساعدتي في نسخ هذه الدراسة.

كما لا أنسى شكري أيضاً لكل موظفي القطاع الثقافي بولاية عين تموشنت.

مقدمة

يعتبر العمل المسرحي أكثر الأجناس الأدبية قدرة على التعامل مع المتغيرات والمنعطفات الكبيرة، فالمبدع في هذا المجال له موقع متميز، لأنه يغوص في عمق الحدث. ولأنّ في الإبداع المسرحي تكاملا بين الوعي والفن، وبين الذات بكلّ ما تحمل من نوازع، ومن خلفيات فكرية ومرجعيات إيديولوجية، وبين المؤثر الخارجي، فإنه يتحدّد وفق أطر فنية على مستوى التصور والإخراج وبعض ما يتصل بهما من عناصر بنائية في العرض، مثل السينوغرافيا والتعبير الجسدي...

توارث الأجيال المسرح - بشكل عام، جيلا عن جيل - بوصفه مرآة عاكسة، تطرح قضايا يضحك بعض المجتمع منها، ويكيها البعض الآخر. وهو يرى شخوص المسرح رموزا لأفراده. ويقوم هذا التلازم للمسرح - بكل مقوماته، وجمهوره بكلّ ألوانه - على مواقف إنسانية وقيم ومثل عليا، تترع نحو الإصلاح، الذي يعد أحد معاني السياسة، يهدف إلى التنفير من وضع لاستبداله بوضع آخر، عبر التصوير الفني والجمالي، سعيا إلى استمالة عواطف الناس، وهذه العملية في حد ذاتها عمل سياسي، لا يخلو من الممارسة السياسية بوصفها عملية واعية غير بريئة.

وعلى ذكر الإبداع وعلاقته بنوازع الذات المبدعة، فإنه عندما تتكامل أهداف الأمة والوطن مع ذاتية الفنان وموهبته وحقائق التاريخ والحاضر وتحديات المستقبل، وعندما يتسم إبداعه بالعمق الفكري والجمال الشكلي، فهو في هذه الحالة سياسي متميز.

سارت الحركة المسرحية في الجزائر على هذا النمط، باعتبارها امتدادا طبيعيا للتوجه النضالي، الذي تميّز به النشاط المسرحي قبل الاستقلال وبعده. فشهد بعدها تحولات جوهرية في طبيعة المواضيع، وتقنيات العرض، خاصة بعد أحداث أكتوبر 1988. ومن أهم الدراسات التي تناولت هذا الموضوع، أطروحة دكتوراه موسومة بـ "الخطاب الإيديولوجي في المسرح الجزائري" لصاحبها الدكتور عيسى رأس الماء، وأطروحة دكتوراه أخرى موسومة بـ: "ظهور المسرح في الجزائر، تجربة وهران أمودجا" للدكتور أحمد حمومي.

وقد اعترض البحث مجموعة من الصعاب، ربما أهمها يكمن في صعوبة التوفيق بين التزامات العمل اليومي والتزامات البحث العلمي، وكذا ضيق الوقت الممنوح لإنجاز البحث.

هذا ويجد الباحث نفسه أمام دوافع ذاتية وأخرى موضوعية أملت عليه اختيار هذا الموضوع، أما الذاتية فهي، اهتمام الباحث بالتاريخ وبالسياسة، إضافة إلى الوله بالمرح وبالدراسات المسرحية، وما هو موضوعي منها فلا يتعدى أن يتجاوز إثراء المكتبة المسرحية. بمثل هذه الدراسات القليلة أو النادرة، وسد الفراغ الذي يشوب الدراسات المسرحية الميدانية في الجزائر.

وقد جاء اختيارنا للموضوع الموسوم بـ " أثر التحولات السياسية على الممارسة المسرحية بمدينة وهران بعد 1988 م"، بهدف تتبع العلامة السياسية في الممارسة المسرحية ومناحي ارتباطها بالراهن السياسي في الجزائر، خصوصا في ظلّ التقلبات التي شهدتها الساحة السياسية قبل هذا التاريخ وبعده، وما انجر عن ذلك من نتائج.

أخذ البحث على عاتقه - من هذا المنطلق - الخوض في إشكالية تداعيات التحولات السياسية بعد 1988 على الحراك الفني المسرحي في الجزائر عموما، وعلى مدينة وهران بصفة خاصة.

وللإجابة على هذه الإشكالية، يطرح البحث عدة تساؤلات فرعية أبرزها:

- ما هي طبيعة العلاقة بين المعطى السياسي في الجزائر، والعملية الإبداعية المسرحية؟ هل هي تنافرية؟ أم تآلفية؟ أم تجمع بينهما في أشكال توافقية؟
- ما هي مظاهر تأثر الحركة المسرحية بالتحولات السياسية في الجزائر بشكل عام؟ ومظاهرها على الحركة المسرحية بوهران بشكل خاص بعد 1988؟
- أين تكمن هذه العلائق والعلامات السياسية في المسرح بوهران بعد 1988 ؟

للإجابة على هذه التساؤلات، قسم البحث بغرض التنظيم المنهجي، إلى مدخل وثلاثة فصول وخاتمة.

يستعرض المدخل لمحة تاريخية حول إرهاصات المسرح الجزائري ومراحل نشأته.

ويتناول الفصل الأول "التحولات السياسية في الجزائر من 1954 إلى ما بعد 1988" وفيه تمّ رصد المسار التاريخي للتطورات السياسية منذ مواكبتها للوقائع الميدانية في حرب التحرير إلى ما بعد 1988.

أما الفصل الثاني فيعالج مسيرة "الحركة المسرحية على ضوء الرهانات السياسية" مبينا مراحل تطورها، منذ تأسيس أول فرقة فنية تابعة لجبهة التحرير الوطني في 1958، إلى ما بعد الاستقلال في ظلّ نظرة سياسية أحادية، حتى مرحلة التعدّد السياسي.

وخصّص الفصل الثالث من البحث لـ " المسرح الجهوي لمدينة وهران في ضوء الرهانات السياسية بعد 1988 " بدراسة تطبيقية، بحثا عن مكان من التأثير بالراهن السياسي، وذلك بأخذ نماذج من ربرتوار المسرح الجهوي لوهران " عبد القادر علولة".

وخلص البحث في الأخير من خلال الخاتمة، إلى مجموعة من النتائج حول مدى تأثير المسرح في الجزائر من خلال نموذج مسرح وهران، بالظروف والعوامل السياسية التي رافقت مسيرة المجتمع الجزائري.

وقد اعتمد البحث على منهج تكاملي جمع بين التاريخي لرصد الظاهرة وموقعها في زمنها، والسوسيولوجي لتتبع وقع الأحداث التاريخية والممارسة المسرحية على المجتمع ثم انتهى البحث بالنقد والتحليل للوصول إلى مجموعة من النتائج التي تحويها الخاتمة.

من جهة أخرى فإنّ البحث يرصد جانبا من المسرح بوصفه قناة من قنوات التعبير السياسي حيناً، والتنفيس في أحيان أخرى، لأنّه يطرح قضايا ذات صلة مباشرة بما يحيط بالمجتمع من حراك على أكثر من صعيد، وتعتبر السياسة أحدها.

وتوخى البحث الموضوعية في نقل المعلومات من مصادرها وتحليلها، والكمال ليس صفة بشرية، ولهذا قد يسقط أحيانا سهواً وأحيانا أخرى جهلاً، ما قد يترك مساحات الفراغ واضحة والباحث كلّ أمل في أن توضح الدراسات مستقبلاً ما غمره بحثه. وأمله في نصائح وتوجيهات الأساتذة لما يخدمه في إنجاز الأفضل.

مدخل

لمحة تاريخية حول نشأة

المسرح الجزائري

أ - إرهابات ظهور الحركة المسرحية في الجزائر:

تجمع أغلب الدراسات المهمة بالشأن المسرحي الجزائري، على أنّ هذه الظاهرة الفنية لم يعرفها الجزائريون، إلاّ بعد الاحتلال الفرنسي. بوصفه هو من حمل هذا الجنس الفرجوي في بداية تعاملهم معه، والأدبي بعد التمكين له في أوساط العامة والخاصة. شأنهم في ذلك، شأن سائر الشعوب العربية، التي لم تعرف المسرح بالمفهوم الحديث المرتبط بالقواعد والأسس الدرامية القديمة والحديثة إلاّ عن طريق الاحتكاك بالأوروبيين وهذا ما يبرزه بلبل فرحان في قوله "... نحن قوم أخذنا المسرح عن الغرب الأوروبي. وقد يقال إنّ في تاريخنا مظاهر مسرحية تعود إلى عهود مختلفة. وقد توجد حاليا في بعض الأقطار العربية مثل هذه المظاهر كما في المغرب العربي. لكن الحقيقة هي أنّ مسرحنا لم يكن تطوّرا لتلك المظاهر البدائية".¹

فمهما حاولنا -وفق هذه الرؤية- صياغة جملة من التفسيرات حول مظاهر الفرجة الفنية، في البلاد العربية، فإنّها تبقى غير مقنعة. لأنّ كلّ المظاهر الفنية التي اشتهر بها العرب قديما في جاهليتهم وإسلامهم من شعر في مختلف الأغراض الأدبية وما تقتضيه من فنون الخطابة والإلقاء لم ترقى إلى معايير المسرح بالمفهوم المتعارف عليه في تلك الفترة عند اليونان والرومان. بالرغم من إلحاح الكثير من النقاد على أنّ العرب عرفوا "عملية الإلقاء بالمعنى المسرحي عن طريق الشعر"² وذلك للمهارات الكبيرة في الأداء و القدرة على الانسجام العاطفي للشاعر العربي مع شخوص قصائده وهو يلقيها في الأسواق. إلاّ أنّنا لا نكاد نجزم بتقاليد مسرحية عرفتها الأقاليم العربية، في عهود ازدهار الحضارتين اليونانية والرومانية "إذ أنّ عمر ما وصلنا من القصيد الشعري عند العرب لم يتجاوز مائتي عام قبل الإسلام، أي ما يقابل القرن الخامس الميلادي وأخريات القرن الرابع ومعلوم أنّ الحضارتين اليونانية والرومانية أثرتا في هذا المشرق العربي آثارا كبيرة"³.

¹ فرحان بلبل، مسرحنا العربي واقعه وآفاقه، دار حوران للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق - سورية، ط 1، 2007، ص 127

² د. نور الدين عمرون، المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، شركة باتنيت، باتنة - الجزائر، ط1، 2006، ص 27

³ د. محمد زغلول سلام، المسرح والمجتمع في مائة عام، الفنية للطباعة والنشر، الاسكندرية، ص 50

وبعد انتشار الإسلام، أين كان العرب الفاتحون يسجلون انتصارات ميدانية، تعزز تواجدهم في أقاصي الشرق والغرب، كان العقل العربي والإسلامي ينهل من مدونات من سبقوهم من الأمم نقلا وترجمة. ولقد اختلفت آراء المؤرخين والنقاد في أسباب عزوف العرب عن نقل فن المسرح من الآداب اليونانية والرومانية. إلا أن أغلبهم يتفقون على إدراك العرب أن "أدب المسرح يعتمد أولا على الأسطورة الوثنية التي تجعل للمسرح إلهام يعبد، ويحتفل بموسمه كل عام"¹ هذا الإدراك جعلهم، يرفضون نقل هذا الجنس الأدبي إلى العربية، من منطلق عقيدة الدين الجديد الذي حسم في الوثنية لصالح التوحيد.

بعد اتساع رقعة الأراضي الإسلامية ودخول أقوام كثيرة الدين الإسلامي، ظهر القصاصون والحكاؤون، الذين يروون قصص وطرائف البلاد البعيدة بأسلوب فكاهي "يخلطونه بتقليد لهجات النازلين ببغداد من الأعراب، والخراسانيين والزنوج والفرس، والهنود، والروم"² الذين كانوا ينطقون العربية ولكنهم هؤلاء المقلدون بطرائق مسلية تبعث في المتلقين من الخواص في القصور والعوام في الأسواق شعورا بالفرجة.

وابتداء من العصر العباسي، ظهر فن جديد يعتبره الكثير من النقاد إرهابا أولي للمسرح العربي، هذا الفن هو فن المقامات، الذي اشتهر فيه بديع الزمان الهمداني وتلميذه الحريري. حيث يعتمد في متنه، على وصف المكان وتحديد الزمان، وحوارات بين الشخصيات في أفعال وأحداث درامية، تنمي الأزمت لتصل إلى الصراع، بأسلوب أدبي سردي منمق بالسجع.

عرف العرب والمسلمون دائما في العصر الإسلامي العباسي، انتشارا لنوع آخر من الفرجة، هو خيال الظل، الذي اكتسح هامشا واسعا من الحياة الفنية الترفيهية، لدى خواص الدولة في القصور، وعوام الشعب في الأسواق والتجمعات.³

¹ محمد الطاهر فضلاء، المسرح .. تاريخا.. ونضالا، وزارة الثقافة، الجزائر، ط1، 2009، ص 207

² عمرون نور الدين، المسار المسرحي إلى سنة 2000، م س، ص 30

³ ينظر صالح مباركية، المسرح في الجزائر، دراسة موضوعاتية وفنية، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 2005

فخيال الظل فنّ يعتمد شخصيات وراء ستار أبيض شفاف مع استعمال ضوء الشمع لإظهار أطراف تلك الشخصيات و الاعتماد على الإكسسوارات، لبلوغ مغزى الإيهام بالمكان والزمان. إذ يجسّد في تمثيلياته فنّ المقامات، بحيث تنتقل من الراوي فردا، إلى ظلال شخصيات خلف الستار المضاء، فتشكّل الأطياف عرضا يستهوي المتلقي. ليعقب ذلك دون أن يمحو أثر سابقه، فنّ الآراجوز الذي حملته الأتراك عن الفرس والصين عن طريق المغول.¹ لينشروه في سائر الدول العربية التي عمّروها ردها من الزمن. والجزائر واحدة منها، حيث تواجد بها الأتراك لما يزيد عن ثلاث قرون من الزمن*.

ويبقى المتعارف عليه مما اجتمع فيه أغلب الباحثين، أنّ المسرح لم يتخذ له سبيلا في الجزائر، " بالمفهوم الحديث، أي باعتباره نوعا أدبيا وفنّا له أصوله وقواعده المتعارف عليها حديثا، إلّا في مطلع القرن العشرين"²، حتى وإن وجدت محاولة مسرحية قبل ذلك، تستوفي مقاييس النص المسرحي وهي "نزهة المشتاق، وغصة العشاق، في مدينة تريباق بالعراق" لصاحبها إبراهيم دانيوس التي كتبها في 1835، إلّا أنّها لا تقدّم المبررات الكافية عن تخلف الجزائريين عن المسرح على غرار الشعوب العربية. إذ لا تكفي مسرحية واحدة لنقول أنّ المسرح العربي يبدأ منها حسب بلبل فرحان³. خصوصا أنّ للمسرح أصولا، تتفرّع عنها عدة أشكال، لتتوارثه الأجيال عبر مسيرة زمنية، شأنه شأن الفنون الأدبية الأخرى.

لكن إذا ما سلّمنا بأنّ العرض المسرحي بالمفهوم الحديث، يعتمد على النصّ والتجسيد والديكور والإضاءة، فإنّ فن خيال الظلّ والآراجوز يستوفيان ذلك. وبالتالي فإنّ الظاهرة عرفت لدى الجزائريين قبل الاحتلال الفرنسي.

¹ ينظر علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت 1980

* حكم العثمانيون الجزائر من 15 إلى 1830

² ميراث العيد، الأصول التاريخية لنشأة المسرح الجزائري، دراسة في الأشكال التراثية، مجلة إنسانيات، العدد 12

³ ينظر بلبل فرحان، مسرحنا العربي واقعه وآفاقه، م س، ص 126

يرى محمد الطاهر فضلاء أنّ " العامل الحقيق في بدء النهضة المسرحية في الجزائر.. كان إثر نزول أول فرقة مسرحية عربية في البلاد، يقودها الفنان العربي جورج أبيض في آخر صيف سنة 1921¹ فيما يرى آخرون، أنّ العمل المسرحي الجزائري سبق هذا التأريخ، بسبب العروض التي قدّمتها بعض الجمعيات التي أسسها الأمير خالد حفيد الأمير عبد القادر الجزائري²، حيث قدّمت مسرحيتي "براد السم" و "مقتل الحسين" في 1913، ومسرحية "يعقوب اليهودي" في 1914. لكن هذه البداية حسب حمومي، كانت متعثرة وتأثيرها ضعيف على السكان. إذ سرعان ما أفلت بعد اندلاع الحرب الكونية الأولى.

إلا أنّ تمارا تؤكد أنّ أول فرقة عربية قادمة من المشرق تزور الجزائر كانت فرقة القراحي التي زارت كلا من تونس والجزائر سنة 1908 " وحققت نجاحا باهرا"³.

وبهذا فإنّ الحس المسرحي لدى الجزائريين ولو في أوساط أقلّيتهم النخبوية، قد سبق زيارة الفرقة المسرحية لجورج أبيض، التي يستند عليها كثير من المهتمين بالشأن المسرحي على أنّها الانطلاقة الأولى للمسرح العربي في الجزائر. والواقع أنّ الفضل لهذه الفرقة، يعود في أنّها الشرارة التي تفجّر الوضع بعد استيفاء كامل شروط الاستجابة. خصوصا إذا علمنا أنّ بعض الجزائريين كانوا يرتادون المسرح لمتابعة بعض المسرحيات الفرنسية، وبعضهم وجّهت لهم دعوات رسمية وهم المقرّبون من الإدارة الفرنسية⁴. ويشير علّالو في مذكراته ما يؤسس لما ذكرناه فيقول " كنّا نتابع العروض المسرحية بشغف"⁵ فبعد زيارة فرقة جورج أبيض " كان لعروضها المسرحية على

¹ محمد الطاهر فضلاء، المسرح تاريخا ونضالا، الجزء الثاني، م، س، ص 13

² Voir -Hammoumi, Ahmed, Remaoun Hassan et autres. L'Algérie, histoire, société et culture, éditions casbah, Alger, 2000, P 216.

³ بوتيتسقا، ثمارا ألكسندروفنا. ألف عام وعام على المسرح العربي، ترجمة توفيق المؤذن، دار الفارابي، بيروت، 1981، ص 165

⁴ ينظر أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي 1830 – 1989 الجزء الخامس، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1998، ص 417

⁵ Sellali, Ali. L'aurore du théâtre algérien 1926-1932, cahiers du C.D.S.H, Oran, 1982, P58 .

مسارح الجزائر الصدى البعيد في نفوس النخبة المتنورة. من أبناء هذا الوطن، فجمعوا أنفسهم، وعقدوا العزم على خوض غمار هذه النهضة، فكان ما أرادوا"¹.

ويسجل أول عرض مسرحي جزائري "الشفاء بعد العناء" في سنة 1921 الذي قدّمته جمعية الآداب والتمثيل العربي المعروفة باسم "المهذبية" مباشرة بعد تأسيسها في الخامس من أبريل من نفس السنة والتي كان يرأسها الطاهر علي الشريف². بعدها يأتي ثاني عرض بالمقاييس الأوربية بعنوان في سبيل الوطن "في 22 ديسمبر 1922، من إخراج واقتباس محمد رضا المنصلي"³ وهي مسرحية باللغة العربية الفصحى، تلا هذا العرض، عرض مسرحية فتح الأندلس.

بالرغم من هذا المجهود في بعث نهضة مسرحية عربية في الجزائر، إلا أنها بقيت ضعيفة ولم تحقّق إقبالا واسعا من طرف الجمهور. هذا الفشل حسب بن شنب، مردّه إلى غياب الذوق الفني المسرحي لدى غالبية الجزائريين، بحيث كانوا يجدون صعوبة في فهم مبادئه وأهدافه⁴. وقد يرجع البعض أسباب الفشل إلى صعوبة فهم العامة اللغة العربية الفصحى.

ب - الانطلاقة :

يرجع كثير من الباحثين، انطلاقة الحركة المسرحية في الجزائر، إلى مسرحية جحا التي اقتبسها سلالي علي المدعو علّالو من حكايات ألف ليلة وليلة وأخرجها في 12 أبريل 1926 وذلك نظرا للإقبال الجماهيري الكبير على مشاهدتها. وبشأنها تقول أورليت: " لقد كانت إبداعا اتسم بالتجديد على ثلاث مستويات. وذلك من حيث النمط ومن حيث المواضيع، ثم من حيث اللغة المستعملة، فإذا كانت المسرحيات الأولى باللغة العربية الفصحى قد دافعت عن أطروحات

¹ محمد الطاهر فضلاء، المسرح تاريخا ونضالا، الجزء الثاني، م س، ص 14

² ينظر، بن داود احمد، دور المسرح الجزائري في المقاومة الثقافية للاستعمار الفرنسي 1926-1954، رسالة ماجستير 2008-2009، ص8.

³ نور الدين عمرون، المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، م س، ص 89

⁴ Bencheneb, Saadeddine. Le théâtre arabe d'Alger, In R.A, N° 77, OPU, 1935, Alger, P75

اجتماعية، وعالجت مواضيع نبيلة كالوطنية. فإن مسرحية جحا كانت مسرحية مضحكة باللغة العامة¹.

بعد هذا النجاح الذي حققته مسرحية جحا حسب نور الدين عمرون التي "مثل فيها جلول باشا وإبراهيم دحمون"². ينطلق العمل الفني المسرحي راسماً لكيونته طريقاً نحو الاستمرار بإنتاج مسرحيات أخرى نذكر منها حلاق غرناطة، الصياد والعفريت، زواج بوعقلين التي ينضم فيها رشيد القسنطيني³، وتتأسس فرقة الزاهية، التي يلتحق بها محي الدين باشطارزي⁴، حيث سيعتبر هؤلاء الرواد المؤسسون للمسرح الجزائري، وفي هذا يقول حمومي: "علالو، قسنطيني وبشطارزي، الثلاثي الذي وضع قطار المسرح الجزائري على السكة"⁵.

من هنا وبعد الفترة الوجيزة التي أعقبت الحرب الكونية الأولى، التي شهدت انبلاجا في الحركة الفنية المسرحية الجزائرية، ستشهد الساحة الثقافية الوطنية انتعاشا فكريا وفنيا من خلال الصحافة و انتشار الجمعيات الفنية، والدينية والسياسية. ونهضة في التأليف والكتابة المسرحية باللغتين، العربية الفصحى والعربية الدارجة.

- الجمعيات والنوادي:

هذا الحراك النخبوي على ساحة المشهد الثقافي الوطني سيساهم في إنماء الحسّ الفني المسرحي في أوساط الجزائريين خاصة سكان المدن، وتسخيره للإصلاح الديني والاجتماعي في بداية الأمر وخدمة للقضية الوطنية بعد ذلك ضدّ التوجهات الإيديولوجية الاستعمارية الفرنسية وأدعيائها. ونذكر من بين هذه الجمعيات :

¹ Roth, Arlette. Emprunt et spontanéité dans le théâtre algérien de langue dialectale, étude publiée dans : actes du premier congrès d'études des cultures méditerranéennes d'influence arabo- berbères, SNED, Alger, 1972, P241.

² نور الدين عمرون، المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، م س، ص 92

* رشيد قسنطيني 1939 – 1945

* محي الدين باشطارزي 1897 – 1987

⁵ Hammoumi, Ahmed, Remaoun Hassan et autres .L'Algérie, histoire, société et culture. Op. Cit. P 218

– جمعية المطربة للموسيقى:

تأسست هذه الجمعية في 1911 ترأسها في البداية إدموند يافيل^{*}، ويذكر أن علّالو قدّم عروضه الأولى من خلال سهراتها الفنية التي تهيئها في شهر رمضان¹.

– الجمعية الودادية للطلبة المسلمين في شمال إفريقيا:

تأسست في 1918 حملت القضية الوطنية² من خلال العروض المسرحية وطرحها أمام الطلبة وذلك بمساعدة الفرق المسرحية التي ستظهر بعد الحرب الكونية الثانية.

– جمعية الآداب والتمثيل العربي :

تأسست هذه الجمعية في 1921. كانت تعرف بالمهذبية، وقدّمت ثلاث عروض مسرحية. هي الشفاء بعد العناء في السنة نفسها من التأسيس، خديعة الغرام في 1923، و مسرحية بديع في 1924³.

– جمعية العلماء المسلمين الجزائريين :

هذه الجمعية منذ تأسيسها على يد نخبة من العلماء على رأسهم عبد الحميد بن باديس في 1931 اتخذت من المسرح وسيلة لتمرير رسائلها الإصلاحية، حيث شجّعت الكتاب وأعضائها على كتابة المسرحيات، حيث كانت تمثّل بمدارس الجمعية في حفلات التخرّج ومواسم الأعياد الدينية⁴. ونذكر من الكتاب محمد العيد آل خليفة ومحمد رضا حوحو⁵ ومحمد صالح رمضان.

* إدموند يافيل (1874-1928) من يهود الجزائر الذين اهتموا بالموسيقى الأندلسية، وهو الذي ساعد محي الدين باشطارزي على دخول عالم الموسيقى وساهم في تولّيه رئاسة الجمعية بعد ذلك.

¹ Darrouy, Lucienne Jean. La musique musulmane en Afrique du nord, In B.S.G.A.A.N, N° 125, Alger, 1931, p 45.

² سعد الله، أبو القاسم. الحركة الوطنية الجزائرية 1930-1945، الطبعة الثانية، الجزء الثالث، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986، ص 103.

³ Bencheneb, Saadeddine. Le théâtre arabe d'Alger. Op. Cit., P 74

⁴ ينظر عبد المالك مرتاض، فنون النثر العربي في الجزائر، 1931-1954، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983، ص 200.

⁵ قرقوة، إدريس. الظاهرة المسرحية في الجزائر، م س، ص 38.

رسالة ماجستير أثر التحولات السياسية على الممارسة المسرحية بمدينة وهران بعد 1988

في هذه الفترة التي انتشرت فيها الجمعيات وأخذ الوعي الوطني يتبلور ويتغلغل في أوساط الجماهير، لم يبق المسرح منحصرًا على الجزائر العاصمة بل امتدَّ إلى باقي المدن الجزائرية الأخرى، وقد ساهمت في ذلك جمعيات ونواد أخرى على غرار جمعية إخوان الأدب بوهران، ونادي السعادة بتلمسان. وغيرهما كثير ممن دفع بالنهضة المسرحية في الجزائر حتى ، فاقت العروض المقدّمة من النشأة إلى بداية الثورة مائة عرض مسرحي. كما هو مبين في الجدول الآتي:

عنوان المسرحية	اسم المؤلف / الجمعية	اسم المخرج / الجمعية	التاريخ
براد السم	البركانية	البركانية	1913
مقتل الحسين	البركانية	البركانية	1913
يعقوب اليهودي	البركانية	البركانية	1914
الشفاء بعد العناء	الطاهر علي الشريف	/	1921
في سبيل الوطن	رضا محمد المنصالي	رضا محمد المنصالي	1922
خدعة الغرام	الطاهر علي الشريف	/	1923
فتح الأندلس	سليم النقّاش	رضا محمد المنصالي	1923
البدوي	الطاهر علي الشريف	الطاهر علي الشريف	1924
جحّا	علي سلال	علي سلال	1926
زواج بوعقلين	علي سلال	علي سلال	1926
أبو الحسن المغفل	علي سلال	علي سلال	1927
العالم بالخطأ	محي الدين باشطارزي	محي الدين باشطارزي	1927
العهد الوفي	رشيد القسنطيني	رشيد القسنطيني	1927
زواج بوبرمة	رشيد القسنطيني	رشيد القسنطيني	1928
الصيد والعفريت	علي سلال	علي سلال	1928
بابا قدور الطماع	رشيد القسنطيني	رشيد القسنطيني	1929

رسالة ماجستير أثر التحولات السياسية على الممارسة المسرحية بمدينة وهران بعد 1988

طارق بن زياد	شباح المكي	شباح المكي	1930
عنتر الحشايشي	علي سلال	علي سلال	1930
ثقة في الأرض	رشيد القسنطيني	رشيد القسنطيني	1931
حلاق غرناطة	علي سلال	علي سلال	1931
الخليفة والصيد	علي سلال	علي سلال	1931
شد روحك	رشيد القسنطيني	رشيد القسنطيني	1931
بوسبسي	رشيد القسنطيني	رشيد القسنطيني	1932
تشرطش	رشيد القسنطيني	رشيد القسنطيني	1932
جحا المعتد	محي الدين باشطارزي	محي الدين باشطارزي	1932
عائشة وباندو	رشيد القسنطيني	رشيد القسنطيني	1932
بابا الشيخ	رشيد القسنطيني	رشيد القسنطيني	1933
المورسطان	رشيد القسنطيني	رشيد القسنطيني	1933
الهمّاز	محي الدين باشطارزي	محي الدين باشطارزي	1933
البوزريعي في العسكر	لويس شابروت	محي الدين باشطارزي	1934
خذني بالسيف	رشيد القسنطيني	رشيد القسنطيني	1934
على النيف	لويس شابروت	محي الدين باشطارزي	1934
فاقو	لويس شابروت	محي الدين باشطارزي	1934
نقابة للبطلين	لويس شابروت	محي الدين باشطارزي	1934
بني وي وي	محي الدين باشطارزي	محي الدين باشطارزي	1935
الحاجة حليلة	محي الدين باشطارزي	محي الدين باشطارزي	1935
شد مليح	رشيد القسنطيني	رشيد القسنطيني	1935
عاقبة الصغير	محمد رضا المنصالي	محمد رضا المنصالي	1935
غفران الأمير	محمد محبوب اسطانبولي	محمد محبوب اسطانبولي	1935
نقابة العاطلين	محي الدين باشطارزي	محي الدين باشطارزي	1935

رسالة ماجستير أثر التحولات السياسية على الممارسة المسرحية بمدينة وهران بعد 1988

بعد السكر	جورج هيرتز	محي الدين باشطارزي	1936
حب النساء	محي الدين باشطارزي	محي الدين باشطارزي	1936
زواج بالهاتف	جورج هيرتز	محي الدين باشطارزي	1936
مصائب الفقير	موسى حدّاوي	موسى حدّاوي	1936
ياحسراه عليك	رشيد قسنطيني	رشيد قسنطيني	1936
الخدّاعين	محي الدين باشطارزي	محي الدين باشطارزي	1937
دولة النساء	لويس شابرو	محي الدين باشطارزي	1937
الزوجين	موسى حدّاوي	موسى حدّاوي	1937
علاش	محمد ولد الشيخ	محي الدين باشطارزي	1937
الهروال	محمد ولد الشيخ	محمد ولد الشيخ	1937
أش قالو	رشيد قسنطيني	رشيد قسنطيني	1938
زاهر بالسيف	محي الدين باشطارزي	محي الدين باشطارزي	1938
زيد عيط	محي الدين باشطارزي	محي الدين باشطارزي	1938
الطبيب الصقلي	محي الدين باشطارزي	محي الدين باشطارزي	1938
الكذابين	محي الدين باشطارزي	محي الدين باشطارزي	1938
بوتشاتشانة	محي الدين باشطارزي	محي الدين باشطارزي	1939
الحاج قاسي محمد	محي الدين باشطارزي	محي الدين باشطارزي	1939
سعداء بالحب	زروق محمد واضح	زروق محمد واضح	1939
العاشق الغريب	موسى حدّاوي	موسى حدّاوي	1939
قد ما تجرى	محي الدين باشطارزي	محي الدين باشطارزي	1939
قف يا متهم	شاوي عبد الواحد	شاوي عبد الواحد	1939
ما ينفع غير الصبح	محي الدين باشطارزي	محي الدين باشطارزي	1939
هي ولا أنا	محي الدين باشطارزي	محي الدين باشطارزي	1939
آه يا لمال	محمد خطاب	محمد خطاب	1940

رسالة ماجستير أثر التحولات السياسية على الممارسة المسرحية بمدينة وهران بعد 1988

الدكتور علال	محمد التوري	محمد التوري	1940
ذياب بن غانم	موسى حداوي	موسى حداوي	1940
سليمان ألوک	موليير	محي الدين باشطارزي	1940
الشباب السكير	عبد الحميد عباسية	عبد الحميد عباسية	1940
الشيب والعيب	جلول باش جراح	جلول باش جراح	1940
الصدافه	رضا باي	رضا باي	1940
في القهوة	محمد التوري	محمد التوري	1940
الكيلو	محمد التوري	محمد التوري	1940
مرونة	أحمد لكحل	أحمد لكحل	1940
المشحاح	موليير	محي الدين باشطارزي	1940
الهبال	رشيد قسنطيني	رشيد قسنطيني	1940
الهمج	موسى حداوي	موسى حدتوي	1940
واش رايك تلف	محمد التوري	محمد التوري	1940
يا سعدي	محمد التوري	محمد التوري	1940
الأغنياء الجدد	موليير	محي الدين باشطارزي	1941
الراقد	رشيد قسنطيني	رشيد قسنطيني	1941
عائشة أم الزبايل	رشيد قسنطيني	رشيد قسنطيني	1941
الشرف	موليير	محي الدين باشطارزي	1942
قاسي قويدر	محي الدين باشطارزي	محي الدين باشطارزي	1942
مجنون الشاطئ	موسى حداوي	موسى حداوي	1942
آخر ملوك بني سراج	شاتوبريان	سليم بصري	1943
آخر ملوك بني سراج	شاتوبريان	سليم بصري	1943
المكار	محمد خطاب	باش جراح	1943
آخر وداع	جماعي	جماعي	1945

رسالة ماجستير أثر التحولات السياسية على الممارسة المسرحية بمدينة وهران بعد 1988

1945	محي الدين باشطارزي	محمد خطاب	سي بوزيان
1945	محي الدين باشطارزي	محي الدين باشطارزي	شكشوك
1945	محي الدين باشطارزي	محي الدين باشطارزي	ولد الليل
1946	مصطفى بديع	محمد بادي	آش صرافي الليلة
1947	احمد رضا حوحو	أحمد رضا حوحو	أبو الحسن التميمي
1947	محمد ولد الشيخ	محمد ولد الشيخ	خالد الجزائري
1947	محمد الصالح رمضان	محمد الصالح رمضان	الخنساء
1947	محي الدين باشطارزي	محي الدين باشطارزي	عمر على الصح
1947	محمد واضح	موليير	الجرم (ططوف)
1947	مصطفى كاتب	شاتوبريان	الملك الضائع
1947	محمد فراح	إيمانويل روبلس	المنصورة
1947	محمد الصالح رمضان	محمد الصالح رمضان	الناشئة المهاجرة
1948	احمد عامر	احمد عامر	أذان الفجر
1948	محمد التوري	محمد التوري	الفلوس
1948	محي الدين باشطارزي	ب. رحال	قايد النسا
1948	محي الدين باشطارزي	محي الدين باشطارزي	نكار الخير
1950	محي الدين باشطارزي	نور الدين بن محمود	سلاك الواحلي
1950	جلول باش جراح	جلول باش جراح	ابن كماو
1950	علي ويرش	علي ويرش	راضي الذيب
1951	محمد الطاهر فضلاء	محمد الطاهر فضلاء	ليلي بنت الكرامة
1951	محمد التوري	محمد التوري	زيط معيط نقاز الحيط
1951	رضا فلاكي	رضا فلاكي	الجان المجنون
1951	محمد أونيش	محمد أونيش	محال
1951	محمد الطاهر فضلاء	محمد الطاهر فضلاء	دموع اليتيم

رسالة ماجستير أثر التحولات السياسية على الممارسة المسرحية بمدينة وهران بعد 1988

البركة	محمد فراح	محمد التوري	1951
اجبد يماهم	بودية مرسلي	بودية مرسلي	1951
بابا الحاج فالكنتينا	بن تومي محمد	بن تومي محمد	1951
الأمير والبدوي	بن تومي محمد	بن تومي محمد	1951
بدوي في المدينة	بودية مرسلي	بودية مرسلي	1951
أبناء الصحراء	يوسف وهي	محمد الطاهر فضلاء	1951
كيد النساء	شباح المكي	شباح المكي	1952
إبليس	نصر الدين العاصمي	نصر الدين العاصمي	1952
سي عاشور	محمد رضا حوحو	محمد رضا حوحو	1952
فاطمة المقرونة	محمد فلاكي	محمد أونيش	1952
أنتيقون	سوفو كليس	أحمد سفطي	1952
الغد السعيد	رضا فلاكي	رضا فلاكي	1952
آه يا الخير	عبد القادر غالي	عبد القادر غالي	1952
قلب من حديد	محي الدين باشطارزي	محي الدين باشطارزي	1953
عمي بوشحيلة	عن مولير	رضا فلاكي	1953
بربروس	احمد سفطي	احمد سفطي	1953
هملت	شكسبير	قدور فتال	1953
الآغا مزغيش	محمد بوشكير	محمد بوشكير	1953
تحية الأخوة	بودية مرسلي	بودية مرسلي	1953
بوناقة	عفان	محي الدين باشطارزي	1953
بطل قريش	محمد الطاهر فضلاء	محمد الطاهر فضلاء	1953
الثري الجديد	باش جراح	محي الدين باشطارزي	1953
سيدي الحاج	عبد الحليم رايس	مصطفى قزدرلي	1953
الفرقة	خول رمان	عبد الحميد بن هالة	1953

رسالة ماجستير أثر التحولات السياسية على الممارسة المسرحية بمدينة وهران بعد 1988

1953	محمد التوري	محمد التوري	بوكريشة
1953	عبد الحليم رايس	عبد الحليم رايس	مراد الوحيد
1953	محمد التوري	محمد التوري	بوحدبة
1953	عبد الله ناقلي	عبد الله ناقلي	الكاهنة
1953	محمد الواضح	محمد الواضح	أكاذيب
1953	محي الدين باشطارزي	محي الدين باشطارزي	الواجب
1953	جماعي	جماعي	المليونيرات الثلاث
1953	محمد ونيش	محمد ونيش	كفاش
1953	محمد ونيش	محمد ونيش	آه على المنافقين
1953	عبد القادر غالي	عبد القادر غالي	سيدي بورطال
1954	قدور فتال	قدور فتال	عنتر وعبلة
1954	محمد الطاهر فضلاء	/	رسبوتين
1954	عبد الحليم رايس	عبد الحليم رايس	مزارين
1954	محمد ونيش	محمد ونيش	القاضي عياد
1954	ابراهيم آدم	ابراهيم عطية	الكابران عطية
1954	عبد الحليم رايس	عبد الحليم رايس	هذه هي الدنيا
1954	محمد التوري	هنري إبسن	عدو الشعب
1954	بشير رحال	بشير رحال	أنا وأنت
1954	محمد بلحفاوي	موليير	دون جوان
1954	علي وریش	علي وریش	أنا هي أنت
1954	مصطفى كشكول	مصطفى كشكول	دولة النساء
1955	علي وریش	علي وریش	سيدي المقدم
1955	محي الدين باشطارزي	بان جونسن	أبو عزيمة الكيماوي

من خلال هذا الجدول¹، يتبين ما يلي :

- التزايد الكمي للعروض المسرحية، وظهور أسماء جديدة في المسرح من كتاب ومخرجين، سنة بعد سنة. ومن هذا المنطلق، يبدو أنّ الفشل الذي لاقته المسرحيات التي سبقت مسرحية "جحا" في استقطاب الجمهور، لم تكن أسبابه صعوبة اللغة، إذا ما اعتبرت هذه الأخيرة، عنصرا من عناصر بناء المسرحية وليست المسرحية كلها. بل تعود الأسباب حسب رأي الباحث، إلى طبيعة المواضيع المطروحة، إذ أنّ قيم الواجب الوطني لم تكن قد تبلورت لدى عوام الشعب الجزائري، لصياغتها في صور مقاومة فكرية أو فنية، خصوصا أنّ آخر الثورات وقتئذٍ قضى عليها الاستعمار الفرنسي في 1911. والأثر النفسي الذي تركه فشل مقاومة أولاد سيد الشيخ على كافة الجزائريين. حيث ولّد لديهم الإحساس بالضعف، واستحالة مواجهة فرنسا التي عمّقت هذا الشعور، وأخذت تمكّن لجبروتها بالبناء والتعمير واستغلال الجزائري في ذلك يدا عاملة رخيصة. ومن هنا أصبح الجزائري مهموما بتأمين قوت عياله اليومي، في ظلّ عوز شديد، فرضه الاستعمار واقعا حتميا، لا يمكن الخروج منه. ففي مثل هذه الظروف، يبقى الترويح عن النفس بالفكاهة يجد سبيله إلى الناس. ومسرحية جحا جاءت في هذا القلب، فكان لها القدرة على استقطاب الجماهير بشكل واسع.

- تغير في طبيعة المواضيع من خلال بعض المسرحيات على غرار "فاقوا" و"على النيف" "بني وي وي" و"الخداعين" وهي مسرحيات تكشف سلبيات التعاون مع الاستعمار وشجبه لدى خاصة الجزائريين وعوامهم. وهو ما يفسر ميلاد الحس الفني الذي تغذيه الظروف الاجتماعية والسياسية في ظل واقع استعماري مرفوض، خصوصا بعد بلوغ الخطاب الإيديولوجي الاستعماري قمّته بتحويل الجزائر جزءا لا يتجزأ عن فرنسا، من خلال الاحتفال المئوي لاحتلال الجزائر. لكن هذا النوع من المواضيع، سرعان ما يزول على إثر صدور قرار من الإدارة الفرنسية

¹ الجدول مقتبس عن نور الدين عمرون، المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، م س ص. ص 112-120

في 19/03/1934 القاضي بتشكيل " لجنة رقابة على النصوص العربية"¹ وهو ما يرجع المسرحيين الجزائريين إلى العودة للمواضيع ذات الطابع الاجتماعي، والتي تتلخص في محاربة الآفات التي عمل المستعمر على تكريسها في أوساط الجزائريين. وهي مواضيع أيضا تصنّف في خانة المقاومة للمشروع الاستعماري الفرنسي.

- تخللت الفترة التي أعقبت الحرب الكونية الثانية، مسرحيات توظف أبطال التاريخ الإسلامي والإقليمي والوطني مثل "الخنساء" و"بلال بن رباح"، "حنبل" و"يوغطة" وهي مسرحيات تدعوا في مجملها إلى الثورة على الاستعمار مهما تعددت أشكاله واختلفت مسافته الزمنية. هذه القفزة الأدبية الفنية في الطرح هي تبلور للخطاب الإصلاحي الديني الذي كانت تدعو إليه جمعية العلماء المسلمين من خلال ثلاثية "الإسلام ديننا، الجزائر وطننا، والعربية لغتنا" والخطاب الوطني الذي دعت إليه الحركة الوطنية (نجم شمال إفريقيا - الاتحاد الوطني لمسلمي شمال إفريقيا - حزب الشعب الجزائري- حركة انتصار الحريات الديمقراطية) من خلال الاستقلال التام للجزائر.

خلال هذه المسيرة، تنوّعت طبيعة المواضيع بين الاجتماعية والوعظية الدينية وكذا التاريخية في قالب سياسي يخدم القضية الوطنية. إنّ ما قدّمه الرواد ومن تلاهم من طاقات هذا الوطن من مختلف الأعمار، في هذه المرحلة كان في ظاهره فرجة مسرحية وفي خفائه استقلالاً فنياً وفكرياً، يصنّف في قائمة المقاومة الفكرية والأدبية للشعب الجزائري، التي فرضتها الظروف القهرية لعدم توازن القوى بين مستعمر يملك أحدث المعدات والتقنيات الحربية، وشعب أعزل لا يملك حتى قوت يومه.

من هذا المنطلق كانت الاستجابة لمعطيات التحولات الاجتماعية والسياسية التي فرضتها السلطات الاستعمارية، المقاومة الفكرية عنوانها المسرح، أو ما أصبح يعرف اليوم في أدبيات الصحافة بالقوى الناعمة.

¹ Bachetarzi, Mahieddine. Mémoires 1947-1951, Tome II, ENAL, Alger, 1984, P464

الفصل الأول

التحولات السياسية في الجزائر

من 1954 إلى ما بعد 1988

المبحث الأول: أصول بناء القوة السياسية في الجزائر.

المبحث الثاني: الدولة وفاعلية مؤسساتها غداة
الاستقلال

المبحث الثالث : مرحلة البناء المؤسّساتي للدولة

المبحث الرابع : فوضى الديمقراطية واختزال الحقل
السياسي في مواجهة ثنائية عنيفة

كروولوجيا

المبحث الأول

أصول بناء القوة السياسية في الجزائر

- 1 - حيثيات اندلاع الثورة التحريرية
- 2 - مؤتمر الصومام وتجليات قراراته على الثورة وقادتها
- 3 - إنشاء الحكومة المؤقتة وتوزيع الأدوار بين الداخل العملياتي والخارج السياسي
- 4 - القضية الجزائرية في المحافل الدولية والنشأة الدبلوماسية للحكومة المؤقتة

إنّ فهم طبيعة التحولات السياسية وما ينجرّ عنها من تحولات اجتماعية وثقافية في الجزائر يستدعي رجوعاً متبصّراً، يستوعب الأصول التاريخية، لتبلور هذه الظاهرة وسيورتها على مدى أكثر من نصف قرن من الاستقلال . ومحاكاة ذلك في سياق مقارنة غير مجتزأة من إطارها العام المحلي والعالمي ، من دون إهمال الترابط بين مختلف شرائح المجتمع، ومكوناته الإثنية وتوجّهاته الإيديولوجية .

لأنّ الرجوع إلى الأصول التاريخية والوقوف عليها، يبرز بعد ذلك مسارات تطوّر ثقافة المجتمع ومناحي تدهورها ، إذ أنّ العامل الرئيس في صيرورة وسيورة التحولات الاجتماعية والثقافية، في بلدان العالم الثالث هو العامل السياسي، ومدى هيمنته على رهانات التطور في جميع الأصعدة . ما يؤكّده عالم الاجتماع الإنجليزي توم بوتومور في قوله : " ...النخب السياسية في البلدان النامية تلعب دوراً طليعياً في تحديد مجرى النمو"¹ ممّا يعني أنّ هناك تلازماً بين العامل السياسي، والعامل الاجتماعي والثقافي في بلادنا. يبرز هذا التلازم من خلال تدرّج القوى، التي تصدرت مراكز السلطة والقرار. بدءاً من المخاض العسير لجنين القوة السياسية الجزائرية إبان الثورة التحريرية، وما انجرّ عن ذلك من مضاعفات بعد الاستقلال إلى يومنا.

1 - حيثيات اندلاع الثورة التحريرية

حرص مفجّروا الثورة الجزائرية الأوائل على تكريس العمل الجماعي في القيادة بالتأكيد على مبدأ الاحتكام لمنطق وإرادة الجماعة. وذلك بغرض تخريب الثورة الفشل بالانشقاقات التي تؤدي إلى التناحر.

فكان من الضرورة بمكان استبعاد أيّة محاولة للتفرّد بقيادة الثورة أو الاستحواذ على قراراتها تفادياً لحرب الزعامات، ممّا يثبط العمل الوطني وما يقتضيه من واجب التضحية، إشاراً للجماعة على التفرّد. فتجربتهم في النضال السياسي في صفوف الحركة الوطنية، بينت لهم آثار

¹ توم بوتومور ، الصفوة والمجتمع ، دراسة في علم الاجتماع السياسي، ترجمة محمّد الجوهري وآخرون، دار المعارف، القاهرة،

الانقسامات وما تجنيه التطلّعات الفردية على القضية الوطنية، من تسويق في تحرير الأرض والشعب، وفي هذا كتب محمد بوضياف سنة 1974 "...إنّ ذلك المشروع قد جاء في وقت كان يجب فيه العمل وبسرعة على استغلال جو الغموض أو الحيرة (الذي أفرزته أزمة حزب الشعب) وستار دخان المزايدات والتزاعات للإفلات من قمع استعماري يظلّ دوما ممكنا"¹

فهلّ بيان نوفمبر بخطوة تجزم القطيعة مع الحسابات الحزبية الضيقة، وفي هذا السياق يوضّح أيضا محمد بوضياف، في تصريحه لجريدة لوموند الفرنسية في 02 نوفمبر 1962 أنّ إنشاء "اللجنة الثورية للوحدة والعمل cruu" كان استجابة لهذا الهدف يرحى منه وضع حدّ لمفهوم القائد التاريخي أو الشرعي"² مقابل توطيد العمل الجماعي، وما توسيع مجلس الستة إلى تسعة، إلى إثنتين وعشرين عضوا إلاّ للغرض ذاته غير أنّ هذا التصور لم يأخذ معالمه إلى الواقع استجابة لرغبة الثوريين الأوائل، إذ سرعان ما لاحت في الأفق بوادر التفرد بالقيادة، واستجماع مراكز القرار في قوة معينة معلنة "زوال القيادة الجماعية"³. فبرزت بذلك جبهتان "لقوتان متضادتان"⁴ في أسلوب التسيير، تسعى كلّ واحدة منهما لركوب الثورة على حساب نظيرتها، من منطلق عدم إمكانية نجاح أيّ عمل ثوري وقيادته منقسمة.

وهنا تجدر بنا الإشارة إلى أنّ جبهة التحرير كما وردت في تأكيدات جماعة وبيان نوفمبر ومؤتمر الصومام، ليست حزبا جديدا، بل حركة ثورة هدفها إنقاذ تلك الحركة الوطنية من الانهيار⁵ ضمت كوكبة من المناضلين والمباركين من مختلف الأطياف والتيارات السياسية، التي عرفت الساحة النضالية قبل الثورة.

¹ بخاري حمّانه. فلسفة الثورة الجزائرية، دار الغرب للنشر والتوزيع، ط1، وهران 2005، ص147

² م ن، ص 144

³ Amrane Ahdjoudj, Algérie, Etat pouvoir et société (1962-1965) Ed pigraphe, ALGER 1992, P154

⁴ Maurice Flory, Robert Mantran, Les régimes politique des pays arabes, P.U.F, Paris 1968, p 148

⁵ Voir, Elbaki Hermassi, Etat et société au Maghreb, Editios Antropos, Paris 1975, p 144

وهذا ما يطرح انشغالا آخر هو تعدّد منابع استلهام الأفكار، خاصة وأنّ هذا اللغيف السياسي منضوٍ في جبهة العمل الحربي، وما يفرضه هذا العمل من انصهار كلّ في خطّ واحد موحد ضمّانا للفعالية القتالية والسياسية.

2 - مؤتمر الصومام وتحليلات قراراته على الثورة وقادتها:

وعلى ضوء هذا بدأ التحضير لمؤتمر جامع "عقد في 20 أوت 1956"¹، أخذ اسمه من المكان الذي انعقد فيه، فسمي مؤتمر الصومام. حيث رسم معالم البناء المؤسّساتي للثورة وذلك بالتأكيد على نظرية أولوية السياسي على العسكري، وأولوية الداخل على الخارج واستحداث المجلس الوطني للثورة الجزائرية مؤلف من 34 عضوا ويمثّل الهيئة القيادية العليا التي تشرّع وتتخذ القرارات المصرية ذات التوجيه السياسي والعسكري².

ولكن على الرغم من الإنجازات التي حقّقها هذا المؤتمر إلّا أنّه أحدث كثيرا من التباينات في وجهات النظر، بين أعضاء الوفد الخارجي لجبهة التحرير الوطني، والقادة الميدانيين لجيش التحرير الوطني. أهمّها احتجاج الوفد الخارجي على إقحام العناصر الداخلة على الثورة، الذين تأخروا قليلا عن الالتحاق بها من المصاليين والمركزيين وأحباب البيان والعلماء المسلمين، وتبوّئهم مواقع مراقبة أنشطة هيئات الداخل والخارج. في إشارة إلى أعضاء المجلس المستحدث، وأنّ المؤتمر لم يبلغ النصاب، لأنّه لم يضم جميع الولايات. وفي هذا السياق يوضّح أحمد بن بلة كان "المؤتمر طعنة خنجر في خاصرة الثورة... وكان رأينا أن يبقى القرار المصري للثورة في يد الذين فجّروها، على أن يعمل الجميع في إطارها"³ حيث فهم أعضاء الوفد الخارجي*، أنّ وصايتهم على الثورة لا تتجاوز الدعم اللوجستي وأنّ التمثيل الحقيقي لها يجسّده المجلس الوطني للثورة الجزائرية، الذي يضمّ

¹ بن يوسف بن خدة، شهادات ومواقف، دار الأمة، الجزائر 2007، ص 59.

² م ن، ص 70. 72

³ أحمد منصور، أحمد بن بلة يكشف عن أسرار ثورة الجزائر، شاهد على العصر، الدار العربية للعلوم - ناشرون - دار ابن

حزم، ص 127

* أعضاء الوفد الخارجي هم: أحمد بن بلة - محمد لمين دباغين - محمد خيضر - حسين آيت احمد.

كلّ التيارات السياسية للمجتمع الجزائري، المنضوية تحت لواء جبهة وجيش التحرير الوطنيين. وهو ما فهمه الطرف الآخر إنقاصا من دوره "الطامح للانفراد بقيادة الثورة داخليا وخارجيا"¹.

وفي ظلّ هذه الصراعات التي تهدف إلى تعزيز المواقع، ترجّح الكفة لصالح التيار الرفض لمقرّرات مؤتمر الصومام²، من خلال الإقدام على تصفية أحد مهندسيه وهو عبّان رمضان. وبهذه التصفية يقلّ تأثير جماعة تحييد دور الوفد الخارجي، ليستقرّ الوضع العام في يد ما عرف بالباءات الثلاث (ابن طوبال، بوصوف وبلقاسم) وهو الثالث الذي أخذ بزمام التقرير لمسار الثورة والبقية تنصاع³.

دشت هذه التصفية لمرحلة جديدة في إزاحة المنافسين، والاستحواذ على مراكز القرار، فأدّى هذا المنحى إلى استفحال ظاهرة التسلّط والاستبداد، بسيطرة هذا الجناح على المجلس الوطني للثورة، بعد استشهاد محمد العربي بن مهيدي في 03 إلى 04 مارس 1957 واغتيال عبّان رمضان في المغرب في 07 ديسمبر 1957⁴.

3- إنشاء الحكومة المؤقتة وتوزيع الأدوار بين الداخل العمليّ والخارج السياسي :

تمّ "تشكيل الحكومة المؤقتة في 19 سبتمبر 1958"⁵، استكمالا للبناء السياسي المؤسّساتي للثورة، ووضع اللبّات الأولى لمعالم الدولة الجزائرية المستقلّة وسط أجواء من الانقسام بين سلطتين. سلطة رسمية ظاهرة فرضتها ظروف إقليمية ودولية، "وسلطة فعلية خفية تحدّد في سرية وكتمان... لتصبح بعد حين المقرر لمسار العمل السياسي والمسلح، والمتحكم الأعظم في سلطة القرار"⁶.

¹ Abdelkader Yefsah, La question du pouvoir en Algérie, Ed ENAP, Alger , pp 43-44

² Mohamed Harbi, Le FLN ,mirage et réalit,Des origines a la prise du pouvoir 1945-1962, Edition naqd/Enal, Alger1993,p 197

³ Abdelkader yefsah, Le FLN ,mirage et réalit,Des origines a la prise du pouvoir 1945-1962 Op, Cit , p52

⁴ Voir Yves, Courriere , L'heure des colonels, Edition Fayard, 1970, pp153-154

⁵ فتحي الديب، عبد الناصر وثورة الجزائر، دار المستقبل العربي، القاهرة 1984، ص 388

⁶ Mohamed Harbi, Le FLN ,mirage et réalit, Des origines a la prise du pouvoir, Op, Cit, p 301

وقد تحقق لها ذلك بعد تشكيل قيادة الأركان، في ديسمبر 1959 ويناير 1960¹. حيث تبوّأت هذه السلطة مراكز التحكم في الجناحين العسكري والسياسي مستمّدة قوّتها من جيش الحدود المتحكّم في إمداد الداخل بالعتاد والرجال. لأنّ "توقّفه بالحدود بعيدا عن ساحات المواجهة لآماد متراخية، سمح له بتدريب محترف وتسليح حديث، زاده صلابة وتماسكا، ويمكن له بسط نفوذ على كلّ وحدات المقاومة في الداخل"².

في هذه الظروف طرح الجيش نفسه، قوّة بديلة متمكّنة من إزاحة أي منافس لها على القيادة والتوجيه والحكم. بعد أن وجد لنفسه واجهة سياسية، تمثّلت في أحد القادة التاريخيين المعتقلين بفرنسا وهو أحمد بن بله، على إثر إعلان الرئيس بن يوسف بن خدة باسم الحكومة المؤقتة بتاريخ 03 أوت 1962 عن تلميحات تدين قيادة الأركان العامة³. ممّا دفع هذه الأخيرة إلى التمرد⁴، وهو ما سينعكس على اللحمة الوطنية، جيشا ومواطنين عشية الإعلان الرسمي عن الاستقلال.

4 - القضية الجزائرية في المحافل الدولية والنشاط الدبلوماسي للحكومة المؤقتة :

انطلقت الثورة التحريرية الجزائرية في ظروف إقليمية ودولية متميزة. فعلى الصعيد الإقليمي وضع متفجر في تونس والمغرب ضدّ الاحتلال الفرنسي، وعلى المستوى الدولي ظهور هيئة الأمم المتحدة وبعدها الجامعة العربية التي تضم الدول العربية المستقلة وقتذاك وانقسام العالم إلى معسكرين، أحدهما بزعامة الولايات المتحدة الأمريكية والآخر يتصدّره الاتحاد السوفيتي. وبين هذين المعسكرين قوى متواضعة تبحث لها عن موقع يؤهلها إلى قطب جديد في المنظومة الدولية

¹ ينظر عامر رخيعة، التطور السياسي والتنظيمي لحزب جبهة التحرير الوطني 1962 - 1980، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1993، ص 76

² م ن ، ص 76

³ ينظر بن يوسف بن خدة شهادات ومواقف م س، ص 45

⁴ ينظر الرائد سي لخضر بورقعة، شاهد على اغتيال الثورة، دار الحكمة للترجمة والنشر، الجزائر 1990 ص 238

التي أعقبت الحرب الكونية الثانية. وقد عرف هذا القطب الجديد بمجموعة الدول الأفروآسيوية* التي عقدت أول مؤتمر لها بتاريخ 18 أفريل 1955.

في ظلّ هذا الوضع الدولي وجدت القضية الجزائرية لنفسها موقعا في أشغال وجداول أعمال هذه المؤسسات الدولية من خلال عدة محطات كما سيلي¹:

أ- مؤتمر باندونغ : حضرت جبهة التحرير الوطني مؤتمر باندونغ المنعقد بأندونيسيا في 18 أفريل 1955 بصفة ملاحظ ضمن الوفد المصري، حيث أصدر المؤتمر قرارا ينص على حق الشعب الجزائري والمغربي والتونسي في تقرير المصير.

ب- مؤتمر تضامن الشعوب الأفروآسيوية: انعقد هذا المؤتمر بالقاهرة في 26 ديسمبر 1957 وقد أظهر فيه الوفد الجزائري قدرة على المناورة بإيصال معاناة الشعب الجزائري قضيته العادلة إلى المشاركين في المؤتمر.

ج - ملتقى فلورنسا في 06 أكتوبر 1958 : حاولت فيه الوفد الجزائري تذكير حلفاء فرنسا في الجبهة الجنوبية للبحر الأبيض المتوسط بعدالة القضية الجزائرية، وقد أدّت مشاركته في هذا الملتقى المتوسطي إلى انسحاب الوفد الفرنسي.

د - مؤتمر أكرا في 08 ديسمبر 1958: وهو مؤتمر الشعوب الإفريقية الذي شهدته القارة السمراء، وقد أولى هذا المؤتمر أهمية كبيرة للقضية الجزائرية، وكان إحدى المحطات التي كسب فيها الجانب الجزائري أصوات الشعوب من أجل نصرة الشعب الجزائري، واعتبر المؤتمر المسألة الجزائرية، مسألة تصفية استعمار.

* تضم مجموعة الدول الأفروآسيوية دولا من إفريقيا و آسيا وكان أول مؤتمر عقدته بتاريخ 18 أفريل 1955 بباندونغ بجاكرتا عاصمة أندونيسيا لتعزز المجموعة بدول من أمريكا اللاتينية وبعض دول أوروبا الشرقية وتعرف فيما بعد بحركة عدم الانحياز خلال مؤتمر بلغراد في 1961

¹ المحطات التاريخية مقتبسة من موقع المركز الوطني للدراسات والبحث في الحركة الوطنية وثورة أول نوفمبر 1954 /

هـ - مؤتمر بلغراد في 1961 : تصدرت فيه القضية الجزائرية جدول أعماله.

و - هيئة الأمم المتحدة: تبعا للموقف المسجل لصالح القضية الجزائرية في مؤتمر باندونغ تقدمت مجموعة من الدول الإفريقية والآسيوية بعدة مقترحات منها:

■ مذكرة إلى الأمين العام للأمم المتحدة، طلبت فيها تسجيل القضية الجزائرية في جدول

أعمال الدورة العاشرة للهيئة الأمية في أكتوبر 1955 وفي 13 جوان 1956

■ تقدمت الدول نفسها بطلب عقد جلسة طارئة خاصة بالأوضاع في الجزائر، لكن غالبية أعضاء مجلس الأمن الذي كانت دوله مرتبطة بحلف شمال الأطلسي* دفع المجلس لرفض الطلب خشية إحراج فرنسا¹

■ تعود مجموعة الدول الأفروآسيوية في 01 أكتوبر 1956 بتقديم الطلب نفسه لإدراجه في جدول أعمال الدورة الحادية عشر.

■ يتكرر ذلك في 16 جويلية 1957 في أثناء التحضير للقمة الثانية عشر لهيئة الأمم المتحدة.

■ أمّا الدورة المنعقدة في 1958 فقد تناولت مبدأ حق الشعب الجزائري في تقرير مصيره، لتوصي اللجنة التوجيهية للأمم المتحدة في 16 جوان 1959 بإدراج القضية الجزائرية رسميا في جدول أعمال الجمعية العامة للهيئة الأمية.

■ وفي 22 أوت 1960 طالبت الحكومة المؤقتة للجمهورية الجزائرية منظمة الأمم المتحدة إجراء استفتاء شعبي تحت رقابتها.

* حلف شمال الأطلسي

¹ ينظر سلسلة المشاريع الوطنية للبحث، العلاقات الأمريكية الجزائرية 1954 - 1980، منشورات المركز الوطني للدراسات والبحث في الحركة الوطنية وثورة أول نوفمبر 1954، طبعة خاصة، وزارة المجاهدين، الكرامة للطباعة والنشر والاتصال،

■ تصدر الجمعية العامة للأمم المتحدة في 20 ديسمبر 1961 بيانا تدعو فيه الطرفين الفرنسي والجزائري إلى مواصلة المفاوضات.

■ وفي 01 جويلية 1962 تفرض الدبلوماسية الجزائرية وجودها بإجراء الاستفتاء على تقرير المصير بناء على توصيات هيئة الأمم المتحدة.

ك - الجامعة العربية :

اعتبرت الجامعة العربية القضية الجزائرية قضيتها الأساسية والجوهرية، ولها يعود الفضل في تدويلها، ودعم الدبلوماسية الجزائرية في تحقيق الانجازات السياسية المتتالية.

المبحث الثاني:

الدولة وفاعلية مؤسساتها غداة الاستقلال

- 1 - تباين الرؤى حول مشروع سياسي موحد لبناء الدولة
- 2 - الصراع على السلطة بين الحكومة المؤقتة وقيادة الأركان
- 3 - السلم التنظيمي للسلطة في الجزائر بعد الاستقلال
 - أ- الجيش
 - ب - الحزب
 - ج - النخبة المثقفة

بلغ صدى المد الإعلامي أقصاه، في أغلب عواصم دول عدم الانحياز ودول الكتلة الشرقية، ترويجا للقضية الجزائرية في العالمين العربي والغربي وحتى دول الكتلة الشرقية¹، ومن أجل استكمال البناء المؤسساتي للثورة ووضع مشروع الدولة الجزائرية المستقلة، تم تأسيس جناح سياسي، يتم عمله عمل الجناح العسكري ويثمن إنجازات هذا الأخير.

1 - تباين الرؤى حول مشروع سياسي موحد لبناء الدولة:

مثلت الجهاز السياسي نخب متباينة في توجهاتها الفكرية والثقافية، وحدها هدف التحرير، ومزقتها بلوغ هذا الهدف و كيفية مواصلة معركة التحرير والبناء، على خلفية اتفاقيات إيفيان² وذلك راجع إلى عوامل تاريخية وإيديولوجية، تتمثل في تركيبة جيش التحرير الوطني وجبهته. المشكلين من مختلف الفعاليات الاجتماعية والسياسية، قبيل اندلاع الثورة، حيث شملت المنشقين عن حركة انتصار الحريات الديمقراطية وأحباب البيان وأعضاء وأتباع جمعية العلماء المسلمين، ومناضلي حزب الشعب الجزائري، ومختلف الفئات الاجتماعية من الفلاحين والعمال والحرفيين والتجار³.

هذا الخليط الفكري والثقافي، غيّب المرجعية الفكرية والسياسية بعد الثورة، مما حال دون تحقيق توافق سياسي حول مشروع وطني، يحدد أبعاد الهوية والانتماء. الأمر الذي خلق جواً يتسم بالتناقض، بين المرجعية المحددة لأهداف العمل الثوري في بناء الدولة الجزائرية، المتمثلة في بيان أول نوفمبر 1954. والمرجعية المحددة للتوجه السياسي والاقتصادي، غداة الاستقلال المتمثلة في ميثاق طرابلس 1962.

¹ ينظر عبد الله شريط، الثورة الجزائرية في الصحافة الدولية 1957، منشورات وزارة المجاهدين.

² لخضر بورقعة، شاهد على اغتيال الثورة. م س، ص ن

³ Etienne Mallarde, L'Algérie depuis, Edition de La Table Ronde, Paris 1975, p 23

نص بيان نوفمبر على "بناء الجمهورية الجزائرية الديمقراطية في إطار المبادئ الإسلامية"¹،
نص ميثاق طرابلس على "الاختيار الاشتراكي والحزب الواحد"².

2 - الصراع على السلطة بين الحكومة المؤقتة وقيادة الأركان :

شكّلت اتفاقيات إيفيان فشلا ذريعا لسياسة الاستعمار، الرامية إلى إيجاد أطراف متعددة للتفاوض، على غرار جبهة التحرير الوطني كسبا للوقت، بهدف تميع القضية الوطنية للشعب الجزائري وإجهاض ثورته أو إفراغها من أبعادها. ما قدّم هامشا واسعا لقيادة الأركان، لفرض سلطتها وإزاحة الحكومة المؤقتة من التمثيل الشرعي للثورة وللشعب. فعدم وجود قطب مواز للتفاوض مكن للعسكر من فرض منطقهم على مناحي سير المفاوضات، بحكم سيطرتهم على أرض الميدان بوصفه الورقة الأساسية للضغط وانتزاع التنازلات المكاسب من الطرف الفرنسي. وضمن هذا السياق جاء تصريح قائد الأركان هواري بومدين غداة الاستقلال مؤكّدا لضرورة "استمرار الثورة كطاقة بناءة، وكنهج عام شامل، من خلال القيادة الجماعية. ولكن بتغيير في الأساليب يتفاعل مع الظروف"³ ويوضح طبيعة هذه الأساليب، في السياق نفسه بقوله "...إن كان العمل العسكري هو جوهر وأسلوب العمل السياسي خلال مرحلة حرب التحرير، غدا العمل السياسي الثوري المسلح بطاقة عسكرية منظمة ومتنامية القدرة، هو الأسلوب الرئيسي في مرحلة استكمال وتدعيم الاستقلال الوطني"⁴ فقيادة الأركان بمنطقها، ترى أنّ دورها بعد انتهاء الحرب لا يقل أهمية عن دورها في حرب التحرير بوصفها الطاقة المحركة لأداة سياسية، بحكم تحكمها في تغيير رؤساء الحكومة المؤقتة، من بن خدة على رأس لجنة التنسيق والتنفيذ إلى فرحات عباس الذي أزاحته، لتنصب ابن خدة خلفا له في جويلية سنة 1961.

¹ وثيقة بيان أول نوفمبر

² بن يوسف بن خدة ، شهادات ومواقف، م س، ص 155

³ لطفي الخولي، الثورة في الثورة وبالثورة، حوار مع بومدين، منشورات التجمع الجزائري البومديني الإسلامي، قسنطينة. ص 20

⁴ م ن، ص 20.

وفي مقابل هذا الزحف المتنامي لقيادة الأركان، لم تجد الحكومة المؤقتة إلا الدعوة إلى "احترام اتفاقيات إيفيان وضمان انتقال السلطة إلى جبهة التحرير ممثلة في حكومتها المؤقتة"¹. التي أخذت بدورها تبحث عن تحالفات لها في أوساط جيش التحرير، المنتشر في الداخل العملياني. حتى استطاعت أن تستميل في صفها، "المنطقة المستقلة للجزائر العاصمة وفيدرالية فرنسا وكل من الولايات الثانية والثالثة والرابعة"². إلا أنّ هذه الولايات كانت هي الأخرى تعاني من وباء الانقسامات الداخلية والجهوية وتعدد مراكز القرار، حيث كانت السلطة مفتتة بين عدد لا متناهي من القيادات الصغيرة، التي تعتبر نفسها ممثلة للجنود أمام الولايات وممثلة للولاية أمام الجنود³.

وفي الأخير حسم الصراع لصالح القوة أكثر تنظيما، لأن جيش الحدود ومن ورائه قيادة الأركان العامة، كان على غرار الجيوش الكلاسيكية يعرف انضباطا تنظيميا وتسليحا عصريا وتأطيرا جيدا. الأمر الذي منحه الأفضلية على الميدان، عندما امتطته قيادة أركانه "للزحف السلمي"³ على العاصمة والسيطرة على الوضع العام.

3 - السلم التنظيمي للسلطة في الجزائر بعد الاستقلال:

كانت الخارطة السياسية مع بداية الاستقلال، تعبّر عن مشهد سياسي متنوع من جراء تعدد النخب والقوى السياسية، وتداخل علاقاتها، التي شهدت تشابكا وتنافرا في التصورات والرؤى، حول الممارسة السياسية وأسلوب الحكم. ومع الإعلان عن الاستقلال، بدأت صورة

¹ عمار رخيعة، التطور السياسي والتنظيمي لحزب جبهة التحرير الوطني 1962 - 1980، ص 102

² Etienne Mallarde, L'Algérie depuis, Op, Cit, p 54

³ Mohamed Harbi, L'expérience de 1962 à 1965, sa portée et ses limites, Temps Modernes, Vol 432-433, 1982, p 35

³ لطفي الخولي، الثورة في الثورة وبالثورة، م.س. ص 20

السلم التنظيمي للسلطة الجزائرية تتضح، من خلال ثلاث تجاذبات، تمثلت في الجيش والحزب وبينهما النخبة المثقفة⁴.

أ - الجيش: بعدما أصبح الجيش أقوى ركن في معادلة السلطة. "أنشأ مجلس الثورة في 22 أوت 1962 وبدأ "زحفه السلمي على العاصمة، كما وصفه قائد الأركان هواري بومدين في 30 سبتمبر 1962"¹، ليقوم بتوحيد كل جيوش الولايات التاريخية تحت قيادته باسم مؤسسة الجيش الوطني الشعبي، في ظرف قياسي من نفس الشهر والسنة².

وبهدف ترتيب الشأن الداخلي لهذه المؤسسة، حرصت قيادة الأركان على تهميش غالبية قيادات جيوش الولايات، استنادا على معطيات طبيعة تفكير هذه القيادات، وخلفية الصراعات الخفية البينية من جهة. وبينها وبين جيش الحدود، الممثل في قيادة أركانه من جهة أخرى، وتطلعات كل طرف في بسط نفوذه على المؤسسة العسكرية بوصفها الركن القوي في البناء المؤسساتي للدولة الوطنية الفتية، وصمّام أمن كيانها من أية هزات داخلية أو خارجية، قد تعصف بها من حين إلى آخر.

وعليه فقد أدمجت قوات الخارج، التي كانت أكثر عدة وتنظيما احترافيا، كما أدمج الضباط الذين عملوا في الجيش الفرنسي وفروا منه، ليلتحقوا بالثورة عشية المفاوضات بين الحكومة المؤقتة للجمهورية الجزائرية والحكومة الفرنسية حيث يوضح ذلك جون كيغن: "معظم العسكريين لم يتم إدماجهم من الداخل بل في الحدود .. وتم الإبقاء على 10 آلاف من واقع

⁴ فلاديمير ماكسيمينكو، الانتلجانسيا المغربية، المثقفون أفكار ونزعات، ترجمة عبد العزيز بوباكير، دار النهضة، دار الحكمة، الجزائر 1994، ص 173

¹ لطفي الخولي، الثورة في الثورة وبالثورة، م س، ص 37

² Mohamed Tahar Ben Saada, Le régime Politique Algerien, De la légitimité historique à la légimité constitutionnelle, ENAL, Alger 1992, p 38

50-60 ألف مقاتل من مقاتلي الداخل¹ وعلى هذه التركيبة العسكرية، قام غداة الاستقلال الجيش الوطني الشعبي سليل جيش التحرير الوطني.

من هذا المنطلق فإن عملية التحوّل التي تشهدها المؤسسة العسكرية بعد الاستقلال، هي بمثابة المفتاح الذي يحرّك الكثير من التطورات السياسية والاجتماعية وحتى الاقتصادية. وهذا ما ركّز عليه الاستعمار قبيل رحيله عن مستعمراته، حيث فتح مدارس التكوينية العسكرية على غرار كلية سان دهورست sandhurst*، التي خصّصت عشرين مقعدا للأفارقة سنة 1956 وكلية سان سير saint syr*، التي فتحت أبوابها للجزائريين، بعد قيام الثورة الجزائرية لتكوين الإطارات العسكرية وإجراء تربصات خاصة لهم وترقيتهم في الرتب ضمن الجيش الفرنسي، حيث بلغ عدد الضباط الأفارقة في المدارس العسكرية الفرنسية 500 ضابط².

وكان الهدف من هذه الإستراتيجية التي رسمها الاستعمار، هو تكوين نخب عسكرية موالية له، بمعنى اقتلاع هؤلاء من جذورهم الاجتماعية وفصلهم عن تطلعات شعوبهم، وقد أثبتت التجارب كيف تحول خريجو المدارس العسكرية الاستعمارية، إلى مدافعين مخلصين عن مشاريع الاستعمار في بلدانهم بعد انعتاقها من نيره، وفي هذا السياق ينقل مولود حمروش عن الجنرال أفيفا الذي قاد الانقلاب ضد الرئيس نكروما قوله: "لقد كانت الفترة التي قضيتها في كلية سان دهورست أجمل فترات حياتي، فقد تعلّمت في هذه المؤسسة التي لها تقاليد تعود إلى عام 1802 كيف أكون جنديا وفيا، وقد التقيت بشبان في عمري لا شيء أعزّ لديهم من حمل السلاح لخدمة وطنهم. إنهم شباب اعتبروا جيش جلاله الملكة هو الذي أعطى معنى لحياتهم.. لقد دخلتها طفلا وخرجت منها جنديا..³"

¹ Jon keegen, Algeria in world armies 2nd, london, Mac Milan publishers, 1983, p10

* كلية حربية بإنجلترا

* كلية حربية بفرنسا

² مولود حمروش، الظاهرة العسكرية بإفريقيا السوداء. الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر 1981 ص 23

³ م ن ، ص 24

ب - الحزب: المؤسسة العسكرية تطمح إلى قيادة النخب السياسية بكلّ استقلالية وعندما تقوم بإسناد الحكم إلى رجل مدني فإنها ترسم له خطوط التحرك، إذا تجاوزها تفسّر تصرفه مناورة قياسا على عقيدتها القتالية التي تصنّف الأطراف قوات صديقة وقوات عدوة.

وهذا ما يلاحظ في حالة الجزائر حيث كان بن بله يسعى إلى تقليص نفوذ الجيش عبر دعوته إلى تكوين مليشيات شعبية تابعة للحزب، لحماية مسيرة الاشتراكية¹، وهو ما فهمته المؤسسة العسكرية قوة موازية لها. حيث منحها هذه الدعوة سببا كافيا لتنحية بن بله من الرئاسة في 19 جوان 1965 بعد أن حملته إليها غداة الاستقلال، وحرصت على تبرير تدخلها، بوصفه تصحيحا ثوريا كما ورد في خطاب وزير الدفاع هواري بومدين².

وهذا ما يبرز قدرة المؤسسة العسكرية على المناورة وتفردتها بالقوة ، وفق ما تملّيه عليها مصالحها دون الخضوع لأية جهة سياسية أو اجتماعية. بل اتخذت من الواجهة السياسية قناعا، على خلفية النشأة التاريخية لجهة التحرير الوطني، لتصبح مظلة لكلّ الفعاليات السياسية، يحدد من خلالها الفاعلين الأساسيين - ممثلين في المؤسسة العسكرية - نمط الحكم وشكل السلطة الجزائرية. ومن هنا وجدوا المبررات القوية لحشر الأمة وطاقاتها، في حزب جبهة التحرير الوطني، والتفكير والعمل من خلال قنواته. وبالتالي كان لابد من أن يتخذ ذلك "طابعا أحاديا في تصور النخبة الحاكمة، بدل تشتيت الجهود وإهدارها من خلال التعددية الحزبية"³.

ج - النخبة المثقفة: بين التجاذبين السابقين، نجد النخبة المثقفة موزعة بين مجموعتين. مجموعة تكوّنت في المدرسة الفرنسية و مجموعة ثانية تكونت في مدارس جمعية العلماء والزوايا الدينية.

¹ ينظر لطفي الخولي، الثورة في الثورة وبالثورة، صص 88-89

² الإذاعة والتلفزيون الجزائري، الأخبار الوطنية، الساعة الثامنة ، 19 جوان 1965

³ Maurice Flory, Robert Mantran , Les régimes politique des pays arabes, Op, Cit, p234

اتجهت المجموعة الأولى إلى تقديم الخدمة إلى من يطلبها، لتكون مقربة من صانعي القرار، هدفها خدمة مصالحها كما أوردها عبد العزيز مزيان في بيان صفاتها "احتقارها للجماهير الشعبية، وعبادة الترفي الاجتماعي والتوجه نحو أوربا.. والإيمان بالمعتقد البيروقراطي والتكنوقراطي"¹ كما أوضح مدى تمايزها الاجتماعي عن بقية أفراد المجتمع لدرجة أدت إلى "تولد الطائفة النخبة التي تجمع بين سعة الحال المادية المعروفة وبين النفوذ الاجتماعي مع هيئة التعليم"²

أما المجموعة الثانية وهي التي التحقت بجيش التحرير سنة 1956، فقد وقفت موقفا معارضا لأدلة الاستقلال الوطني، وتكريس خدماتها إلى التوجه نحو الهوية الوطنية والقومية العربية، ولذلك سعت السلطة لاستمالة جزء من هذه النخبة، ليصبح هذا الجزء يلعب دورا هاما في تعبئة الشعب الجزائري، حول إيديولوجية جبهة التحرير الوطني "لإضفاء الشرعية السياسية على السلطة"³. فقد استعمل هذا التيار كجهاز تبريري لتمرير مشاريع وأطروحات و خطابات النظام والسلطة الحاكمة. أما الجزء الثاني من هذه المجموعة فقد عارض بعض توجهات السلطة ووصل الأمر ببعضه إلى تكوين جمعية مستقلة عن الأجهزة النظامية عرفت باسم "جمعية القيم" التي دعت إلى تطبيق الشريعة الإسلامية سنة 1966⁴.

وبين هاتين المجموعتين نخبة مثقفة معدودة على اليسار لها القدرة على التعامل مع أي حكومة، شريطة أن تمنحها فرصة التغلغل داخل المسارح و دور الثقافة وأن تستحوذ على وسائل الاتصال الجماهيري من تلفزيون وإذاعة، لتلعب دورها الإيديولوجي في صياغة العقول وصقلها على الأفكار اللينينية، بغية تحويل الجزائر إلى قلعة يسارية⁵. وهكذا بات المشهد الثقافي غداة الاستقلال موزعا بين ثلاثة تيارات، الأول يسعى لتحقيق مصالحه على حساب المصالح العليا

¹ فلاديمير ماكسيمينكو "الأنتلجانسيا المغربية، المثقفون أفكار ونزعات"، م س، 1994، ص 173

² م ن. ص 173.

³ Mohamed Arkoun, La pensée arabe, Paris PUF, Coll, Que sais je ? N° 915, 1975, P107

⁴ Ibid. P 137

⁵ لطفي الخولي، الثورة في الثورة وبالثورة م س، ص 40

للمجتمع، والثاني يجد في تجسيد أفكاره تحقيقا للمشروع الاجتماعي، وآخر يخفي معارضته داخل أروقة السلطة أو خارجها ضمن الأجهزة الإيديولوجية والثقافية للدولة، فيما يختار بعض أفراد النخبة ذات التكوين الثقافي العربي طريق المعارضة الجذرية.

المبحث الثالث

مرحلة البناء المؤسّساتي للدولة

1 - التوجه الشمولي للسلطة بين الشرعية الدستورية والشرعية
الثورية

2 - مأسسة الدولة الوضعية الفتية :

أ - المجالس المنتخبة

ب - الميثاق الوضعي والدستور

3 - تطور النظام السياسي الجزائري خلال هذه الفترة ومركزية
التسيير

4 - التحول نحو الانفتاح الاقتصادي والقضية مع ممارسات
الماضي

أ - الصراع على خلافة بومدين ودور المؤسسة العسكرية

ب - توجه جديد

ج - التناقضات الداخلية والصراع داخل المجتمع

د - الشعور العام بالتذمر

كان الهدف الأساس من ميثاق طرابلس في جوان 1962، الذي صاغته النخبة المثقفة بتحالف مع النخبة العسكرية، هو تعزيز الاستقلال الوطني، رافضة الطرح الليبرالي الذي يكرّس التبعية الاقتصادية، التي عمل الاستعمار على ترسيخها من خلال اتفاقيات إيفيان، باحتكاره الثروات الطاقوية وإشرافه المباشر على تسييرها.

ومن أجل التحرر من هذه التبعية الاقتصادية، "تبني مؤتمر طرابلس النهج الاشتراكي"¹ باعتباره نمطا اقتصاديا يلي طموحات الساحة الاجتماعية ومطالبها، عن طريق التدخل المباشر للدولة في قيادة عملية التنمية واضطلاعها بإرساء التكامل بين مختلف الأصعدة والمستويات، ما يعزز توقعها داخل نسيج المجتمع، بفضل الطابع المركزي لتسيير الاقتصاد، معززا التوجه الشمولي للنظام السياسي الوطني الفتي².

1- التوجه الشمولي للسلطة بين الشرعية الدستورية والشرعية الثورية :

اشتغلت السلطة بطريقة لا تسمح فيها للفئات الشعبية أن تتمرس على الاستقلالية في صناعة أبسط القرارات التي تمس حياتها، بهدف منعها فئات المجتمع هامشا سياسيا قد يتطور إلى نزاع على السيطرة. فصهرت هذه الفئات في بوتقة خاضعة للتوجيهات السياسية للسلطة، كما جاء في تصريح للرئيس بن بله " ما دامت الدولة ضامنة للاستقلال، والمالك الوحيد للموارد، فحتى البروليتاريا تحسب من ضمن الشرائح الأخرى"³. فهذا التوصيف يعتبر المواطن الجزائري قاصرا يحتاج إلى وصي ويكرس ذهنية الاستخفاف بنباهة عقله وهذا ما يؤكده أول تصريح للرئيس بن بله حسب عبد القادر يفصح، لصحيفة LE MONDE الفرنسية في 17-09-1963

¹ ينظر بن يوسف بن خدة، شهادات ومواقف، م س، ص 155

² Abdelkader Yefsah, La question du pouvoir en Algérie, Op, Cit, p 99

³ . bruno etienne, Algérie guerre et révolution, Editions du seuil, Paris 1977, P201

"هل تريدون أن أقول لكم؟ حسنا أنا أمثل الفرصة الوحيدة بالنسبة للجزائر"¹ وهي إشارة واضحة على الانفراد بالسلطة، وتكريس عقلية القائد الخالد

لم يكن التدخل العسكري الذي أطاح بنظام بن بله، منفصلا عن سياق التطور التاريخي للنظام السياسي الجزائري، وطرق استحواده على السلطة وآليات الاستفراد والتحكم في القوة السياسية، حيث جاءت هذه الحركة امتدادا معتادا لسلسلة تدخلات العسكر ضمن دواليب السلطة. كلما دعت الحاجة إلى ترتيب في هرم السلطة، فأظهرت القوة الجديدة نفسها بصفة الحكم الذي أوقف الاعتداء على مصالح الأمة و جنبها السقوط مرة أخرى في "وبال الزعامات الفردية"².

غير أن هذه المبررات لم تكن لتغير من عدم قانونية التدخل العسكري، الذي أطاح بالدولة بشكل مفاجئ وعلق العمل في إطار مؤسساتها الدستورية، فهو لم يكن عملية تحول من القاعدة الشعبية مثلما حدث في روسيا سنة 1917 ولم يكن ثورة جماهيرية على الطريقة الفرنسية في سنة 1789. وإنما كان انقلابا خطط له قادة عسكريون متمرسون ومحترفون فدشن بذلك هذا التدخل العسكري في الحياة السياسية، عهدا جديدا في التاريخ الجزائري المعاصر، كرّس ترجيح الشرعية الثورية على الشرعية الدستورية³.

2 – مأسسة الدولة الوطنية الفتية :

باشرت هذه السلطة من أجل التنمية الاقتصادية وفاء لإعلانها، الذي بررت فيه أسلوب استحوادها على الحكم، سلسلة من التأميمات في مختلف القطاعات. مما سيجتich الفرصة لتسخير "الثروة المحلية لصالح المشاريع التنموية قيد التحقيق، وتوفير الشروط المالية"⁴، التي من شأنها إرساء

¹ abdelkader yefsah. La question du pouvoir en Algérie, Op, Cit, P107

² Voir Monique Galant, Le discours de Boumediene, in Peuples Méditerranéens, N° 26 (janvier- mars 1984) p 108

³ ينظر لطفي الجولي، الثورة في الثورة وبالثورة، م س، ص ص 95-96

⁴ abdelkader yefsah. La question du pouvoir en Algérie, Op, Cit, p183

الدعامات الاقتصادية وتأسيس بنية اجتماعية، تضيف صبغة جديدة وواقعية لمسألة الشرعية وتتجاوز طابعها الشكلي.

وعلاوة على هذه الأهداف رافق انطلاق هذه العملية، سعي الدولة إلى اختيار الصعود من القاعدة عند البناء المؤسساتي بدل النزول من فوق، حتى يتمكن المواطنون من إسماع صوتهم إلى السلطة، بالمشاركة في صنع القرارات وصياغة المشاريع ذات الصلة بواقعهم المعيشي، فبمنظور السلطة كانت ترى في هذه العملية، خطوة ضرورية لتعلم الديمقراطية، وبابا لبناء مؤسسات وطنية شرعية.

أ - المجالس المنتخبة : بدأت إجراءات إنجاح ذلك بعد سنتين من قيام النظام الجديد، بإصدار قانون البلدية في "18 جانفي 1967 تلاه قانون الولاية في 23 ماي 1969"¹ بصفته خطوة أولية لبناء نمط جديد من الديمقراطية المركزية، بإشراك جميع الفئات الشعبية من القاعدة إلى القمة. في انتظار منها ممارسة حقيقية للسلطة الشعبية (المجالس المحلية والولائية وأول برلمان في الجزائر سنة 1977 الذي) ، المؤهلة للسهر على إقرار سير تجسيد التطلعات العامة الاجتماعية والاقتصادية ومتابعتها.

ب - الميثاق الوطني والدستور : توج هذا البناء المؤسساتي بصدور كل من الميثاق الذي صودق عليه في "27 جوان 1976"²، الذي يعد عقدا اجتماعيا وبرنامجا سياسيا للحكومة الجزائرية، فتضمن، جملة من "القضايا التي تنظم الحياة السياسية والاجتماعية والاقتصادية، على أسس من المشاركة الفاعلة لإنجاح مشروع المجتمع الاشتراكي"³. ليتوج البناء بصدور الدستور في 22 نوفمبر 1976. حيث منح للدولة وأهدافها الكبرى التي تضمنها الميثاق، الصفة القانونية.

¹ نور الدين زمام، السلطة الحاكمة والخيارات التنموية بالمجتمع الجزائري 1962-1998 دار الكتاب العربي الطبعة الأولى 2002 ص191.

² م ن، ص121.

³ نور الدين زمام، السلطة الحاكمة والخيارات التنموية بالمجتمع الجزائري 1962-1998، م س، ص 122

قسّم وليام زارتمان الحكم في هذه الفترة إلى أربع مراحل:

- المرحلة الأولى (1965-1967) : تميزت بالصراع من أجل السلطة، وقد بدأت بالتدخل العسكري، وانتهت بمحاولة الانقلاب الفاشلة التي قادها العقيد الزيري وما أعقبها من تصفية للمجاهدين .

-المرحلة الثانية: تنحصر ضمن سنوات 1968 - 1972 وتتميز بصياغة وتعديل المشاريع، مثل مشروع التسيير الاشتراكي للمؤسسات الصناعية، ومشروع الثورة الزراعية الذي تقرر في 1971

-المرحلة الثالثة: (1972-1977) : شهدت هذه المرحلة تجسيد هذه المشاريع على أرض الواقع.

- المرحلة الرابعة: وبدأت بصياغة الميثاق الوطني، ودستور 1976، كان من المفروض أن تنتهي هذه الفترة بعقد مؤتمر لجهة التحرير الوطني، ولكن على الرغم من أنها انتهت فعلا في الوقت المطلوب، إلا أنّ موت الهواري بومدين في نهاية ديسمبر من عام 1978 هو الذي كان السبب الرئيس في ذلك¹.

3 - تطور النظام السياسي الجزائري خلال هذه الفترة ومركزية التسيير:

موازة مع هذه الفترة من تطور النظام السياسي الجزائري حسب الطاهر بن سعادة، أسندت "مهام جديدة للحزب" بوصفه الوعاء الفكري والأيدولوجي لنمط الحكم، "بعد أن همش دوره بعد انقلاب 19 جوان، وبعد أن حدد بيان 05 جويلية 1965 دوره في الجانب التوجيهي

¹ William zartman, L élite algérienne sous la présidence de chadli bendjedid, Maghreb, Machrek,N°106 octobre – décembre 1984 p 39- 40

والتنشيطي والمراقبة وليس التسيير أو تعويض الدولة"¹ فلم يكن له أي دور قيادي إذ "لم يفصل في أي مشكلة من مشكلات البلاد، ولم تتم أي تسوية لتزاع بين القادة داخله"².

وبناء على ذلك استطاع الحزب أن يجعل من "الاتحاد العام للعمال الجزائريين مجرد أداة لتأطير العمال ابتداء من سنة 1969 عقب المؤتمر الثالث للإتحاد، واستطاع أن يتأبط اتحاد الطلبة الذي كان ممن عارض الحركة الانقلابية ويجعله يقبل بالوصاية في سنة 1968 وتحويله إلى حركة اجتماعية لعبت أدوارا سياسية ونقابية فيما بعد، بل إنَّ الاتحاد قد ساهم في عام 1973 وبإيعاز من حزب الطليعة الاشتراكي في خوض تجربة المشاركة في إصلاح التعليم العالي، وإعطاء نفس كبير لحملات التطوع في إطار الثورة الزراعية"³.

أما المنظمات الجماهيرية الأخرى على غرار "المنظمات النسائية والفلاحية والمجاهدين فقد سلمت دون مقاومة و لكن بعد ظهور بعض التذمر والاضطرابات أسندت إلى الحزب مهام تجسيد أهداف الثورة الاشتراكية كما نص على ذلك دستور 1976 "⁴.

غير أن عملية إشراك النخب الوسيطة المنخرطة في صفوف الحزب والمنظمات الجماهيرية إلى جانب منتخبي المجالس المحلية، أدى إلى ظهور فسيفساء بيروقراطية غير متجانسة. وهي في غاية الطاعة والانضباط للخطوط المرسومة من قبل المؤسسة العسكرية، التي تتواجد بامتياز في القطاعات الاقتصادية الحساسة و متغلغلة أيضا في الهياكل السياسية الهامة، عبر التنسيق التام مع جهاز الأمن العسكري الذي تحول إلى "أداة مركزية يراقب من خلالها النظام الحياة السياسية"⁵.

¹ Mohamed tahar ben saada le régime politique algérien de la légitimité historique a la légitimité constitutionnelle ", Op, Cit, p59

² Mohamed harbi. le FLN. Mirage et réalité. Des origines a la prise du pouvoir 1945-1962.Op, Cit, p 374

³ Kader amour. Christian I. jean j. moulin. La voie algérienne. Maspero. Paris 1974. pp 151-155

⁴ Mohamed Tahar ben saada. Le régime Politique Algérien, De la légitimité historique à la légimité constitutionnelle, Op.cit. p 66

⁵ wiliam quandt. société et pouvoir en Algérie. La décennie des rupture. Edition casbah. Alger 1999. P34

وهكذا شهدت هذه الفترة من الحكم صراعا حادا، من أجل فرض منطق خاص من التوجه السلطوي، يستند إلى نظام رئاسي شديد المركزية، بسبب الصراعات السياسية بين قوى الانقلاب، التي عمل بعضها على تضيق دائرة مركز القرار في إطار ما عرف بجماعة وجدة*. وقوة أخرى انخرطت في حركة الانقلاب، لتدمرها من النهج الاستبدادي للنظام السابق، و إذا بها تجد نفسها أمام إرادة قوية لتمديد مدة الفترة الانتقالية، وصياغة توجهات المجتمع وفق منظور أحادي. وذلك بدوره راجع إلى محاولة الانقلابيين إضفاء الشرعية على النظام، من خلال البحث عنها في بناء اقتصاد قوي يرتكز على استراتيجيه تنموية مستقلة تتركز آليات التحكم فيها بيد السلطة والنخبة الحاكمة، وعليه تكريس نمط محدد للسيطرة هو النمط العسكري البيروقراطي، الذي يتداخل فيه المظهر الاقتصادي مع المظهر السياسي للدولة¹.

4 - التحول نحو الانفتاح الاقتصادي والقطيعة مع ممارسات الماضي:

أ - الصراع على خلافة بومدين ودور المؤسسة العسكرية:

بعد وفاة الرئيس الهواري بومدين في 27 ديسمبر 1978، بدأ التفكير في ضرورة دراسة حصيلة عقد التنمية ومحاولة إنجاز التغيير المطلوب، في ظل الاستمرارية والوفاء للعهد السابقة، كما أحدثت عملية استخلاف الرئيس شرخا كبيرا داخل أروقة السلطة الحاكمة، احتدم الصراع فيه على كرسي الرئاسة بين شخصيتين خارج القبضة المعدنية للعسكر تجسد حسب قويدر سامي الناير عبر تصورين:

- تصور يرى الحق المطلق للمؤسسة السياسية الطلائعية بقيادتها في الحزب والدولة على قيادة البلاد نحو التقدم على النمط الاشتراكي الحرفي الواعد، تحت جناح مسؤول الحزب محمد يحياوي.

* هي الجماعة التي عملت على الحدود الجزائرية المغربية خلال فترة الثورة، واتخذت من مدينة وجدة المغربية قاعدة خلفية لمركز قيادتها. وهي الجماعة التي قادت بعد ذلك انقلاب 19 جوان 1965 وكان على رأسها الهواري بومدين

¹ wiliam quandt. société et pouvoir en Algérie. op. cit. p 34

- وتصور ذو تقاليد تكنوقراطية، يسعى لمتابعة المسار السابق، مع المزيد من التفتح ومسايرة تطور الأوضاع العالمية المستجدة، على النحو الذي يتصوره الرجل الثاني في النظام السابق عبد العزيز بوتفليقة.

وكان لهذين المتنافسين المتنازعين، منافس خفي من اختيار المؤسسة العسكرية هو الضابط الأقدم و الأعلى رتبة داخل الجيش، وهو الشاذلي بن جديد، الذي سعت من خلاله هذه المؤسسة إلى "تفادي مغامرات بومدين اليساري (يحياوي) وبومدين اليميني (بوتفليقة)"¹.

وبعد تزكية الشاذلي بن جديد لرئاسة الجمهورية خلال مؤتمر الحزب المنعقد من 27 إلى 31 يناير 1979 تحت شعار تطبيق "الميثاق الوطني و الوفاء للطريق الذي رسمه الهواري".²

ب - توجه جديد:

اتجه الشاذلي إلى الحزب، ليسند إليه مهمة التعبئة و تمرير التوجهات العليا الفوقية تحت عدة نقاط، أهمها تثقيف الشعب وتوجيهه نحو بناء مجتمع اشتراكي، يقضي على الفوارق الطبقية والذهنيات المتخلفة، والسهر على عدم ظهور التيارات والاتجاهات المنحرفة حسب تصور النظام.³ كما اتخذ أهم إجراء اعتبر في يومها، متمثلا في السياسة الاستهلاكية تحت الشعار الذي تبناه مؤتمر الحزب من أجل حياة أفضل⁴ وما لحق هذا القرار من استنزاف للخزينة العمومية وإنفاق ملايين الدولارات في القطاع الخدماتي على حساب القطاع الإنتاجي للنهوض بالاقتصاد الوطني.⁵

¹ kouider Sami Nair. Algérie 1954-1962. Forces sociales et blocs au pouvoir temps moderne. Algérie juillet-aout 1982. N°spécial, p 28

² Idem

³ Mohamed Tahar ben saada. Le régime Politique Algerien, De la légitimité historique à la légitimité constitutionnelle, Op.cit. p64

⁴ ينظر محمد بلقاسم بملول، الجزائر بين الأزمة الاقتصادية والأزمة السياسية، تشريح وضعية، مطبوعات دحلب، الجزائر

1993، ص ص 21-22

⁵ م ن، ص ن

ج - التناقضات الداخلية والصراع داخل المجتمع:

كشفت الأزمة النفطية الناجمة عن التدني الحاد لأسعار النفط منذ 1986¹ عن مدى هشاشة النظام الاقتصادي الجزائري ومدى استجابته و تأثره للتغيرات الحادثة في السوق العالمي، وبالتالي عرّت هذه الأزمة النظام السياسي الجزائري الذي سعى دائما إلى بناء شرعيته على أسس السيولة النقدية التي تجنيها عائدات النفط. فراح النظام يتلقى الانتقادات اللاذعة بسبب سياسته الاستهلاكية و وعوده السرابية²، وتوسعت الفجوة بين الحكام والمحكومين بقدر كبير يصعب تداركه.

يلاحظ أنّ احتدام الأزمة الاقتصادية ألقى بظلاله على الحياة الاجتماعية، ويرجع أحمد بن بيتور أسباب تدهور الحياة المعيشية في بداية الأمر إلى "عدم التناسب بين النمو الديمغرافي و الطلب الاجتماعي، على الشغل والسكن و التعليم و الصحة من جهة. وبين مستوى النمو الاقتصادي من جهة أخرى"³. ويقدم أيضا بعض الإحصائيات لإثبات ذلك، حيث يوضح بأن "نسبة القوى النشيطة وصلت فيما بين 1985 و 1993 إلى 1.980.000.

أما مناصب الشغل التي تم توفيرها تقدر ب 800.000 منصب مما زاد من مخزون البطالة ب 1.160.000 بطل في تلك الفترة"⁴. يضيف بأن "خطورة تدهور المستوى المعيشي كان بسبب الآثار السلبية للإصلاحات الضرورية التي اتبعت بعد 1986 مثل التضخم، التذبذب المعبر لدورات الإنتاج و التوزيع و ما نجم عنه من عوز، و الفساد و ظهور الأثرياء الجدد في الأسواق الموازية، فقد كشف الواقع على أنّ الخاسر الوحيد من هذه الأزمة هو الطبقة الدنيا بوجه خاص لأنها هي التي تتحمل أعباء الأزمات و الانتكاسات، كما كانت المعني الأول والوحيد بشعار مؤتمر الحزب سنة

¹ Ahmed benbitour. L Algérie au troisième millénaire. Défis et potentialités. Alger. Edition Marinoor. 1998. pp 86-87

² Ahmed benbitour. L Algérie au troisième millénaire. Défis et potentialités. Op,Cit , pp 88-89

³ Idem

⁴ Idem

1985 " العمل والصرامة من أجل ضمان المستقبل"¹ وكانت هذه الفئة هي المطالب الوحيد في النهاية بالتقشف.²

أما الفئات الأخرى خاصة منها الأثرياء الجدد فقد تبادت في ممارساتها، بسبب السلوك العام لرجال السلطة في إطار التبعية للسوق الخارجية، والاندماج في السوق الموازية على حساب الاقتصاد الوطني الرسمي و ما يقتضيه من فهم للمصلحة الوطنية. و في هذا الصدد يبرز أحمد هني طبيعة الأسواق الموازية وأسباب ظهورها فيقول: " .. الاقتصاد الموازي يعد إجابة عن بنية ترابية من نمط ريعي، فهو من جهة نشاط مهيكّل و ذو طبيعة احتكارية، و هو من جهة أخرى نشاط مهمش يتجه من خلال الأنشطة الموازية إلى تحقيق الاستقلالية .."³ ومن هنا يتضح أن الجهتان تمثلان وجهان لعملة واحدة تعبر عن حقيقة واحدة، وعن واقع سياسي واجتماعي واحد يتسم بالتنوع والتناقض .

فكما يستند الاقتصاد الرسمي إلى التمييز في توزيع الرّيع والمناصب، ينطوي الاقتصاد غير الرسمي على تباين في كيفية التعامل معه، تبعاً لمدى استفادته من مواقع ممن يتمتعون بالنفوذ داخل دواليب الحكم، فهو في هذا الحال يضم فئة المستفيدين من كل الأوضاع والحالات، وتقلباتها سياسياً واقتصادياً.

ويضم أيضاً فئة أخرى انخرطت في النشاط الاقتصادي غير الرسمي، بوصفها ضحية العوز الذي انتهجه النظام لإلهاء أفراد الشعب، و أسرهم في قفص الحاجة الدائمة للمواد الأساسية والضرورية للحياة.

¹ Ahmed benbitour. L Algérie au troisième millénaire. Défis et potentialités. Op,Cit , p90

² Idem

³ Ahmed henni. Ajustement économie parallèle et contre société revue NAQD. N° 7.op.cit. p55

د - الشعور العام بالتدمير:

كثيرا ما لاحظ مواطن جزائر العمل والصرامة والحياة الأفضل في النصف الثاني من الثمانينيات، ندرة في المواد الاستهلاكية الأساسية، وكثيرا ما انتظر ساعات طوال في طوابير لمئات الأمتار، أمام نقاط مؤسسات التوزيع الغذائي للأروقة الجزائرية وأسواق الفلاح للحصول على المواد الغذائية ذات الاستهلاك الواسع. نتيجة تخلي الدولة عن شريحة كبيرة من مواطنيها، بسبب "الضغط الديمغرافي المتزايد والإفلاس في السياسة الاقتصادية المنتهجة ومضاعفات ارتفاع المديونية"¹.

مما انعكس على الجبهة الاجتماعية بإفراز تدهور حاد في القدرة الشرائية للمواطن الجزائري، وشعوره بخيبة أمل كبيرة بعد اهتزاز صورة الدولة الراعية، التي ربط مصيره بها طيلة ثلاث عقود من الاستقلال، فتخلت عنه بعد أن عجزت عن الصمود أمام أول هزة تسبب فيها انخفاض أسعار النفط في الأسواق العالمية، و تدهور سعر الدولار في الأسواق النقدية، الأمر الذي أدى إلى احتقان كبير في الأوساط الشعبية، التي شكلت الطبقات المتوسطة والدنيا جبهة عريضة لها. لتنفجر ناقمة في مظاهرات عنيفة ضدّ كلّ ما يرمز للدولة.

¹ une solution :Chantal Bernard, Economie parallèle, petite activité, marchandes, micro-entreprises L'état du maghreb, sous directions de Camille et Yves Lacoste, Edition LeFennec 1991, :d'avenir ?, in p 439

المبحث الرابع

فوضى الديمقراطية واختزال الحقل السياسي في مواجهة ثنائية عنيفة

1 - أحداث أكتوبر 1988 وتدابيرها

أ - إقرار دستور جديد للبلاد

ب - التعددية الحزبية

2 - غياب رؤى واضحة حول مصير الديمقراطية ووقف المسار

الانتخابي

أ - بداية الأزمة

ب - خطأ توقيف المسار الانتخابي

3 - أزمة الشرعية

أ - دخول البلاد حالة العنف

ب - دور التشكيلات السياسية

ج - البحث عن البدائل

4 - البحث عن المخلص

أ - وقف أعمال العنف والتخريب

ب - عودة الاستقرار وبداية الانفتاح الدولي (المصالحة الوطنية)

1 - أحداث أكتوبر 1988 وتداعياتها

انفجر الوضع الأمني في 05 أكتوبر 1988، مظاهرات وأعمال شغب وتخريب ضد كل ما يرمز للنظام، لتكشف هذه الأحداث عن حدة الأزمة السياسية بين القاعدة الشعبية المهمشة ورموز السلطة الحاكمة ونخبها التي كرّست نظام الإقصاء للفئات الشعبية.

يرى وليام كانط أنّ أحداث أكتوبر كانت " تعبيراً صارخاً عن أزمة داخلية لنظام حكم أراد أن يكتسب شرعيته اعتماداً على الاستهلاك والأسواق السوداء"¹، فكتفت عن مدى الشعور بالتذمر و الإحباط لدى فئة الشباب، الذي راح يعبر عن ذلك بأشكال الرفض العنيف لكل ما يرمز للدولة من مؤسسات. حيث شكلت هذه الأحداث، وطريقة التعامل معها نقطة حاسمة في بداية تطور الأزمة الوطنية، إذ برهنت بوضوح على عدم كفاءة النظام الجزائري الذي سمح للصراع بالتأجج و الانفلات بشكل تعسفي ومأساوي. وعدم جدية هذا النظام في احترام إجراءات التقشف والتحلي بالصرامة في العمل، في الوقت الذي ألزم فيه عامة الشعب بالتحلي بالصبر.

ضف إلى ذلك حسب بن بيتور "تفاقم الديون، التي بدأت تشل قدرات النظام الاقتصادي مما أدى إلى ارتفاع أسعار الخدمات والسلع الاستهلاكية خاصة الأساسية منها، ذات الاستعمال الواسع"². فتراجعت القدرة الشرائية للطبقات المتوسطة والمحرومة، مما يعني فشلاً في السياسة الاستهلاكية، التي طالما تبجح بها النظام في عزّ العوائد الوفيرة للمحروقات.

أ - إقرار دستور جديد للبلاد:

بعد هذه الأحداث المأساوية التي راح ضحيتها الكثير من الشباب، بات من الضروري على النظام ترميم البيت السياسي، وإعادة ترميم جدار الشرعية المتآكل. فكانت الخطوة الأولى في

¹ William Quandt, société et pouvoir en Algérie. La décennie des ruptures, Op, Cit, p 55

² Ahmed benbitour. L Algérie au troisième millénaire. Défis et potentialités. Op,Cit , p 125

هذا الاتجاه بإقرار دستور جديد للبلاد في 23 فبراير 1989، دستور حسب وليام كاند "وضع فيه الإصلاحيين خلاصة فلسفتهم"¹.

تمثلت الخطوة الثانية، في تقديم الشاذلي بن جديد مرشحا وحيدا للرئاسة، من خلال "تركيزه من طرف المؤتمر السادس لحزب جبهة التحرير الوطني المنعقد في 28/27 نوفمبر 1988، والتي بموجبها تم انتخابه في 22 ديسمبر من نفس السنة"².

وتمثلت الخطوة الثالثة في تتويج هذه الإصلاحات بإقرار دستور جديد للبلاد في 23 فبراير 1989، حيث فتح المجال للبدء في بناء نظام سياسي جديد، تحدت معالمه بإلغاء نظام أحادية الحزب باعتباره المرجعية السياسية للدولة، وإقرار مكانه التعددية السياسية.

ب - التعددية الحزبية :

فسح الدستور الجديد المجال للتعددية والمنافسة السياسية بين "الجمعيات ذات الطابع السياسي"³ وحصر مهام الجيش الشعبي الوطني بعيدا عن السياسة في "الدفاع عن السيادة الوطنية .. كما يضطلع بالدفاع عن وحدة البلاد، و سلامتها الترابية ، و حماية مجالها البري والجوي، ومختلف مناطق أملاكها البحرية"⁴

وقد انعكس هذا الجو المتنوع الأطياف السياسية بمختلف التوجهات الفكرية، على الصعيد الاجتماعي، فأصبحت "الهوية الجزائرية كرة تتقاذفها الجمعيات والأحزاب المتكاثرة، فالكل يستعرض قوته من خلال المسيرات و أشكال القذف و الصخب و العنف المختلفة"⁵. فبعض

¹ Wiliam quandt, société et pouvoir en Algérie. La décennie des rupture, Op, Cit, p69

² نور الدين زمام، السلطة الحاكمة والخيارات التنموية بالجمتمع الجزائري، م س، ص 188

³ المادة 39 و المادة 40 الفصل الرابع. الحقوق و الحريات، ص 13.دستور 1989

⁴ م ن المادة 24 الفصل الثالث. الدولة، ص 10

⁵ مذكرات اللواء خالد نزار، (منشورات الخبر) دار الشهاب، الجزائر 1999، ص 158

الأحزاب تهدد بإلغاء الديمقراطية باسم الديمقراطية، و آخر ينذر بالويل ونار جهنم للمخالفين، ويشر بالجنة للأنصار*.

2- غياب رؤى واضحة حول مصير الديمقراطية ووقف المسار الانتخابي:

أ - بداية الأزمة :

زادت حدة الصراع بعد النجاح الذي حققته الجبهة الإسلامية للإنقاذ، في انتخابات المجالس المحلية والولائية سنة 1990، و النجاح الساحق في الدور الأول من الانتخابات التشريعية نهاية سنة 1991 لم يصاحب سلسلة النجاحات هذه، تبلور لمشروع اقتصادي وسياسي وتشريعي، بالقدر الذي يمكن به طمأنة الأوساط المحلية والدولية¹. مما شكل بذاته تهديدا محتملا على الديمقراطية، ومكمن التهديد هو التركيبة الفكرية للحزب التي ضمت مجموعة من التيارات المتراوحة بين التطرف والاعتدال والتطرف المطلق، على غرار التيار السلفي الذي أنجب التيار الجهادي، والذي بدوره يطرح تصورات سطحية لمشكل الهوية ويحمل الناس على اعتناق أفكاره بالقوة، وتيارات أخرى مثل القطبية نسبة (لسيد قطب)*، وجماعة الهجرة و التكفير، وجماعة الجزائر**.

استطاعت الجبهة الإسلامية للإنقاذ في هذه المرحلة، أن توظف الغضب الشعبي لصالحها ضد النظام الذي حكم ثلاث عقود، باعتماد قادتها على الخطاب الإيمان بالشكل الذي يغذي ثقافة التعبئة الشعبية في وجه النظام، الذي تربطه مع غالبية قادتها حسابات الماضي***.

* كانت الأحزاب ذات التوجه الديمقراطي تنادي بإلغاء اعتمادات الأحزاب ذات التوجه الديني والعنقي، بينما كان الحزب ذي التوجه الديني الوحيد يومها (fis) يرى الانتخاب لصالحه فرض عين يؤجر بها العبد عند ربه وآثم من يتردد ذلك.

¹ Ahmed rouadja, du nationalisme du FLNç l'islam du fis, vol 432-433, p 30

* سيد قطب، أحد المنظرين للفكر الجهادي في الحركة الإسلامية العالمية، أعدته السلطات المصرية سنة 1965

** الجزائر: نسبة إلى الجزائر

*** حسابات الماضي سبق الإشارة إليها في المباحث السابقة من الفصل.

هذه التصورات مجتمعة كشفت عن الحس الديمقراطي لدى بعض النخب المثقفة الجزائرية وحتى الأجنبية للدفاع عن الديمقراطية بحجة أنّ الإسلاميين ينادون " إلى هوية منقرضة، تعيش في غير زمانها.. ذلك لأنها حصاد الاستبداد والفساد والفرانكفونية، فهي ليست اتجاهها إلى المستقبل بقدر ما هي تسوية لحسابات الماضي، فرد فعل الظلم لن يكون إلا الظلم ليس سواء"¹

ب - خطأ توقيف المسار الانتخابي:

ولكن إذا سلّمنا بهذا المنطق فإن مبررات التدخل العسكري، لإيقاف المسار الانتخابي غداة استقالة الرئيس الشاذلي بن جديد تنتفي، وهو أيضا ليس تزكية للذين استبدلوا تهديدا محتملا بتهديد آخر كشفت التوالي عن وحشيته و خطورته، فالمنطق السليم لا يبيّن أحكاما على افتراضات قد تحقق وقد لا تتحقق، حتى يستبين في ذلك.

إلا أنّ عدم حساب الوقت بدقة للتدخل العسكري من أجل إيقاف الجبهة الإسلامية للإنقاذ، بوصفها خطرا على الديمقراطية الفتية، أمر يضعف الديمقراطيين في معارضتهم لها، في حين كانت هي نفسها ستقدم العديد من المبررات، لقصور رؤيتها و قلة الخبرة و غياب الحنكة السياسية لدى قادتها، من أجل التدخل العسكري لحماية الديمقراطية و الدفاع عن الدستور ذلك ما سيتوج بموافقة حتى ممن انتخبوا على جبهة الإنقاذ. و لكن الجيش أثر لعب دوره التقليدي على لعب دور حيادي و مشرف كما يؤكّده عبد القادر يفصح أنّ هذه السانحة " قد منحت فرصة تاريخية للجيش سواء لتأكيد حياده العسكري، أو ليلعب دور الحكم، و يكون ضامنا لاحترام المؤسسات الجديدة "².

¹ أمين المهدي "الجزائريين العسكريين و الأصوليين، دراسة في أزمة الهوية و الديمقراطية"، الدار العربية للطباعة والنشر و

التوزيع، القاهرة مصر 1992، ص 46

² Yefsah . l'amée sans hidjab . op cit p 172

3 - أزمة الشرعية:

أ - دخول البلاد حالة العنف

دفعت هذه الأجواء المشحونة إلى حالة من الفراغ السياسي، أدت إلى تعليق العمل بالدستور وأدخلت البلاد خاصة بعد اغتيال رئيس المجلس الأعلى للدولة محمد بوضياف في أزمة أمنية أتت على الاقتصاد والحياة العامة للمواطنين، من خلال عمليات العنف التي تمارسها الجماعات المسلحة، الخارجة من عباءة الجبهة الإسلامية للإنقاذ، كرد فعل على ما اعتبرته حقا شرعيا اغتصبه النظام منها، لتطال هذه العمليات التخريبية القطاعات الإستراتيجية لشل الدولة و إجبارها على الاستجابة لمطالبها. فضلا عن اغتيالها لرموز الفكر والثقافة، على غرار "عبد القادر علولة"، "عز الدين مجوبي"، "طاهر جاووت"، "اسماعيل يفصح"، "جيلالي اليابس" وغيرهم كثير ممن ذهبوا ضحية المجازر الجماعية، و آخرون آثروا الهجرة على انتظار آلة القتل.

وفي الجبهة الأخرى قوات الأمن تعجز عن التحكم في هذا الانفلات الأمني الرهيب، كما يشير عبد القادر يفصح " .. فقد توسّلت المعارضة الإسلامية الأسلوب الديمقراطي للوصول إلى الحكم والتمست السلطة أيضا أسلوب الديمقراطية لصعد المعارضة عن الوصول إلى الحكم... و استمر الوضع .. و بقيت إشكالية الديمقراطية تراوح مكانها في الوقت الذي تزيد فيه الأوضاع سوءا بل تراجعت مسألة الديمقراطية من سلم الأولويات و حلّ محلّها استعادة الأمن و استمرار مؤسّسات الدولة، و البحث عن إسعافات خارجية بسبب الضعف الذي انتاب مفاصل و دواليب نظام الحكم و نفاذ مدخّراته الذاتية.."¹.

افرز هذا الوضع المتفاقم عن تعاقب أربع حكومات هي حكومة سيد أحمد غزالي، حكومة بلعيد عبد السلام التي تشكّلت عقب تعيين علي كافي رئيسا للمجلس الأعلى للدولة، حكومة رضا مالك، و حكومة مقداد سيفي. في ظلّ انقسام تام للطبقة السياسية حول أسلوب

¹ A.Yefsah . L'armée sans hidjab .op cit p 172

معالجة الوضع المنهاري، بين داع للمصالحة والحوار بين أطراف الصراع، و بين جناح متربّع على السلطة يجذب الحل الأمني الداعي إلى استئصال شوكة الإرهاب.

ب - دور التشكيلات السياسية :

وجدت غالبية الشعب نفسها تعيش رهينة قوتين متصارعتين. فكان الموضوع المسيطر على وسائل الإعلام، والمتسرب من كواليس الأحزاب وفي الشارع، يدور حول اتفاق مرتقب بين السلطة و الجبهة الإسلامية للإنقاذ، يهدف إلى وضع حدّ للأزمة و إطفاء نار الفتنة بين الجزائريين حسب تعبير عامة الجزائريين.

قاد هذا الطرح مجموعة من التشكيلات السياسية على غرار جبهة التحرير الوطني، جبهة القوى الاشتراكية، وحزب العمال و النهضة*، إلى عقد اجتماع في ضواحي العاصمة الإيطالية روما بمدينة سات جيديو ، وأخذ اللقاء اسمه منها.

ج - البحث عن البدائل

دعا أقطاب النظام إلى تنظيم انتخابات رئاسية، من أجل رأب الصدع الذي ينخر جدار شرعية النظام الجزائري. أسفرت هذه الانتخابات التعددية في 16 نوفمبر 1995 و التي وصفت بالأولى من نوعها في الجزائر لتعدد المترشحين، عن تقدّم اليامين زروال على منافسيه حسب النتائج التي أعلنت عنها وزارة الداخلية صبيحة اليوم الموالي للانتخابات¹.

أعطت هذه النتائج نفسا متجددا للنخبة العسكرية، فإلى جانب شرعية القوة منحتهم شرعية قانونية لقيادة و تسيير المجتمع بكلّ نخبه. تلاها مشروع صياغة دستور يحول دون تكرار

* عارض تيار آخر سمي بالاستصالي، مثل حزب التجمع من أجل الثقافة و الديمقراطية و المنظّمات الجماهيرية ممثلة في اتحاد العمال الجزائريين و الحركات النسائية، هذا التوجه ووصفوه بالخيانة.

¹ ينظر نور الدين زمام .السلطة الحاكمة و الخيارات التنموية بالمجتمع الجزائري .م س

تجربة 1991 التي تعيد السلطة إلى قوى تتناقض و توجهاتها مع السلطة الفعلية. دستور يحقق نوعا من الانفراج السياسي، في حدود رقابة تضمن استمرارية النظام الحاكم.

ومن التعديلات التي جاء بها دستور 1996 الذي تم الاستفتاء عليه، استحداث غرفة برلمانية ثانية أطلق عليها اسم مجلس الأمة، ومن النتائج التي أسفرت عنها هذه التعديلات تقليص عدد الأحزاب، التي كان عددها يفوق 60 حزبا، و تمّ تشكيل حزب عرف في الأدبيات السياسية الجزائرية أنه حزب ولد له شوارب* وهو حزب التجمع الوطني الديمقراطي. تلا هذا الإنجاز الانتخابات التشريعية ضمن إستراتيجية ما عرف باستكمال بناء الصرح المؤسساتي، حيث حقق فيها الحزب الجديد نتائج مذهلة، منحته الأغلبية داخل البرلمان.

واللافت أنّ الرئيس زروال كان يستمد شرعيته من تركية الجيش له ومن الاستحقاقات التي حظي بها حزب التجمع الوطني الديمقراطي الذي يتزعمه المساعد الأول للرئيس الجنرال محمد بتشين. فأراد تطبيق برنامجه باستخدام كامل صلاحياته بوصفه رئيس دولة منتخب ليجد نفسه محاصرا من قيادة الجيش، في فتح ملفات المصالحة وملفات الرشوة والفساد، وحينما حاول أن يقاوم هذا الضغط وإحداث موازين قوى جديدة، شنت عليه حملة غير مباشرة باقحام مساعده محمد بتشين بالفساد. استقال على إثرها زروال معلنا عن انتخابات رئاسية مسبقة في وقت تدفع فيه الجزائر ضريبة في الأرواح و الممتلكات الخاصة و العامة. وارتفاع في نسب المديونية، ونزول أسعار البترول إلى مستويات متدنية**.

* كان هذا التوصيف شائعا يطلق على حزب التجمع الوطني الديمقراطي، وذلك في الصحف الوطنية التي كانت تحمل تصريحات المعارضين لهذا الحزب، وأيضا المتحفظين على توقيف المسار الانتخابي.

** وصل سعر برميل النفط وقتها إلى 9 دولار

4 - البحث عن المخلص :

شهد هذا التوقيت عودة عبد العزيز بوتفليقة إلى السلطة، عبر انتخابات قاطعها منافسوه الستة* عشية التصويت، على خلفية أن الانتخابات لن تتوافر لها النزاهة والشفافية المطلوبة وأن الجيش سيتدخل لدعم مرشح الإجماع** بوتفليقة الذي سبق له رفض منصب الرئاسة حين عرضت عليه عام 1994.

باشر بوتفليقة مهامه بوصفه رئيسا للجمهورية بعد أداء اليمين الدستورية في 16 أفريل 1999، وصرح في أكثر من مرة أنه يرفض الحكم بثلاثة أرباع رئيس وكان ذلك مفاجأة لكل من شاهد خطابه و استمع إليه، حيث أوحى أنه يواجه ضغوطا من الجهة التي استقدمته من مهملات التاريخ ، لقد عمد بوتفليقة إلى إستراتيجية المواجهة المفتوحة مع بعض قادة الجيش و أذناهم المتغلغلين في أروقة السلطة من وزراء و أمناء عامون في كثير من الخطابات علنا مستندا في هذه المواجهة إلى فصاحته اللغوية ليواجههم من خلال التلفزيون الذي هيمن عليه واستخدمه منبرا يدكّ به معاقل بعض الجنرالات الذين أصابهم الذعر من جرأته و قدرته على المواجهة دون أن يقع في أخطاء الرئيس الراحل بوضياف¹.

ظلت القاعدة المعروفة في أدبيات الأنظمة العسكرية المغلقة هي السيطرة على الفترة الأولى لحكم بوتفليقة والتي مفادها أن مرشح الجيش يحترم قرارات هذا الأخير وأي محاولة للمساس بتوازناته الداخلية أو مناورة دون علمه ممنوعة، فالرئيس بهذا المنطق تابع للمؤسسة العسكرية وليس قائدا لها.

* ترشح لرئاسة الجمهورية في الانتخابات الرئاسية لـ1999 سبعة مرشحين هم: عبد العزيز بوتفليقة- حسين آيت أحمد- أحمد طالب الإبراهيمي - مولود حمروش - مقداد سيفي - عبد الله جاب الله .

** سمي عبد العزيز بوتفليقة بمرشح الإجماع الوطني، لدعمه من طرف الأحزاب الكبرى في الساحة السياسية الوطنية، والتي ستأخذ بعدها اسم أحزاب التحالف الرئاسي وهم: جبهة التحرير الوطني- حزب التجمع الوطني الديمقراطي- حركة مجتمع السلم. وقد دعمت هذا الإجماع فعاليات المجتمع المدني من تنظيمات وجمعيات وطنية.

¹ ينظر عيسى خلادي، الديمقراطية على الطريقة الجزائرية، ترجمة محمد ساري، دار المرسى الجزائر 2004، ص 138-139

أ - وقف أعمال العنف والتخريب :

أصاب غالبية الجزائريين، شعبا وأحزابا، وعسكرا وإسلاميين الضجر من جرّاء الصراع الدموي، الذي خلفته سنوات التسعينيات ما اصطُح عليها بالعشرية السوداء فحدث إجماع على ضرورة وقف التزيف، حيث تمّ الالتجاء إلى الاستفتاء على قانون الوثام المدني، الذي سمح للمقاتلين الإسلاميين بالتزول من الجبال والاندماج من جديد في المجتمع. وهنا يرى كثير من المراقبين أنّ الرجوع إلى الشعب في الاستفتاء على قانون الوثام على الرغم من تزكيته من البرلمان، هو فرصة لإعادة شرعية حكم بوتفليقة التي اهتزت عقب الانسحاب المفاجئ لمنافسيه عشية انتخابات 1999، تماما كما فسّرت على أنّها مناورة للتحرر من قيود إملاءات المؤسسة العسكرية.

ب - عودة الاستقرار وبداية الانفراج الدولي :

وبانتهاء العهدة الرئاسية الأولى لبوتفليقة التي مثلت استثناء كبيرا، لقاعدة سياسية تكررت لحوالي عقد من الزمن، أسّست لأنّ الجزائر لم تعرف رئيس دولة أكمل عهده الرئاسية وباشر التحضير لعهدية ثانية. وفي خضمّ هذا حدث انقسام خطير في المؤسسة العسكرية بين داعم خفي للمنافس علي بن فليس رئيس الحكومة الأسبق وداعم للرئيس المنتهية ولايته، حيث أفرزت الانتخابات الرئاسية في أبريل 2004 حسم الصراع بنجاح بوتفليقة لعهدية رئاسية ثانية وبهذا أدخلت تغييرات واسعة على قيادة المؤسسة العسكرية تمّ بموجبها إحالة الكثير من الضباط الكبار خاصة منهم من عرفوا بضباط الجيش الفرنسي* ، فتمّ تعويض هؤلاء بضباط من جيل الشباب الذين تكونوا عسكريا في فترة الاستقلال في الأكاديميات العسكرية الوطنية والأجنبية في موسكو و باريس و سان سير و لندن.

* وهم الضباط الذين عملوا لفائدة الجيش الفرنسي أثناء حرب التحرير الوطني من 1954 إلى 1962 ولم يلتحقوا بالثورة إلا متأخرين.

هذا التغيير جاءت نتائجه لصالح الرئيس بوتفليقة في تغليب مؤسسة الرئاسة على مثيلاتها التي تقاسمها السلطة¹، كما ساعده في ذلك العامل الاقتصادي حيث ارتفعت عائدات النفط بشكل ملحوظ إلى مستويات قياسية أنعشت خزانة الدولة من احتياطي الصرف، أهّل المنظومة الاقتصادية إلى تحقيق نمو كفل للنظام التوازن و الاستقرار.

أما على المستوى الدولي فقد استطاع بوتفليقة بفضل خبراته كونه وزيرا سابقا للشؤون الخارجية* أن يفك العزلة عن الجزائر و أن يعيد نسج علاقات دبلوماسية واقتصادية مع عواصم الدول الغربية و بخاصة واشنطن و باريس، مغتنما أحداث الحادي عشر من سبتمبر 2001** حيث نسجت الولايات المتحدة الأمريكية علاقات قوية مع الجزائر و فتحت لها أبوابا كثيرة اقتصادية وعسكرية و سياسية كانت شبه مغلقة. و على صعيد آخر في المجال الثقافي احتضنت الجزائر المؤتمر الدولي للشباب في 2000، ومسابقة عبد العزيز البابطين للشعر في 2001 وأقرّت الجامعة العربية الجزائر عاصمة للثقافة العربية في 2007 بعد الخرطوم في 2006.

¹ ينظر عيسى خلادي، الديمقراطية على الطريقة الجزائري، م س، ص 130 - 131

* شغل بوتفليقة منصب وزير الخارجية في عهد الرئيس بن بله بعد اغتيال الوزير السابق محمد خميسي في 1964، وفي عهد الرئيس بومدين بعد الانقلاب إلى غاية 1978

** تمثلت أحداث الحادي عشر من سبتمبر 2001 في الهجوم على برججي المالية في مدينة نيويورك بالولايات المتحدة الأمريكية، على يد إرهابيين حسب التوصيف الغربي

كرونولوجيا الحكومات الجزائرية من 1958 إلى 2006

جدول (1) _ حكومات الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

رئيس الحكومة	التاريخ	الملاحظة
فرحات عباس	19 سبتمبر 1958	أول حكومة جزائرية بقرار لجنة التنسيق والتنفيذ باسم الشعب الجزائري. قرار 27 أوت 1958
فرحات عباس	18 جانفي 1960	مس هذا التعديل تغيير بعض الوجوه وبعض المهام وتم تقليص عدد نواب الرئيس وزيادة عدد وزراء دولة
بن يوسف بن خدة	27 أوت 1961	أضيفت إلى مهام رئيس الحكومة مهام وزير المالية، وتقلصت عدد الحقائق الوزارية
عبد الرحمن فارس	07 أفريل 1962	تم تغيير التسمية من حكومة مؤقتة للجمهورية الجزائرية إلى الجهاز التنفيذي المؤقت للدولة الجزائرية وهو جهاز منبثق عن اتفاقيات إيفيان مكلف بـ: -تسيير الإدارة الجزائرية -الحفاظ على النظام العام -التحضير للاستفتاء

جدول (2) _ حكومات الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

رئيس الحكومة	العهد	رقم مرسوم التعيين
الرئيس بن بلة	- سبتمبر 1962 - سبتمبر 1963 - سبتمبر 1963 - ديسمبر 1964 - ديسمبر 1964 - جوان 1965	رقم 62 مؤرخ في 27 سبتمبر 1962 رقم 63 مؤرخ في 18 سبتمبر 1963 رقم 64 - 333 مؤرخ في 4 ديسمبر 1964
الرئيس بومدين	- جويلية 1965 - جويلية 1970 - جويلية 1970 - أفريل 1976 - أفريل 1976 - مارس 1979	رقم 65 - 182 مؤرخ في 10 يونيو 1965 رقم 70 - 53 مؤرخ في 21 يوليو 1970 رقم 77 - 73 مؤرخ في 23 أفريل 1977
الرئيس الشاذلي	- مارس 1979 - جويلية 1980 - جويلية 1980 - جانفي 1982 - جانفي 1982 - جانفي 1984 - جانفي 1984 - جانفي 1988	رقم 79 - 57 مؤرخ في 08 مارس 1979 رقم 80 - 176 مؤرخ في 15 يوليو 1980 رقم 82 - 17 مؤرخ في 12 يناير 1982 رقم 84 - 12 مؤرخ في 22 يناير 1984

جدول (3) _ حكومات الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

رئيس الحكومة	العهد	رقم مرسوم التعيين
قاصدي مرباح	نوفمبر 1988 - نوفمبر 1989	رقم 88 - 235 مؤرخ في 09 نوفمبر 1988
مولود حمروش	نوفمبر 1989 - جوان 1991	رقم 89 - 171 مؤرخ في 09 سبتمبر 1989
سيد احمد غزالي	جوان 1991 - جويلية 1992	رقم 91 - 198 مؤرخ في 05 جوان 1991
بلعيد عبد السلام	جويلية 1992 - سبتمبر 1993	رقم 92 - 307 مؤرخ في 19 جويلية 1992
رضا مالك	سبتمبر 1993 - أفريل 1994	رقم 93 - 201 مؤرخ في 04 سبتمبر 1993
مقداد سيفي	أفريل 1994 - ديسمبر 1995	رقم 94 - 93 مؤرخ في 15 أفريل 1994
أحمد أويحيى	جانفي 1996 - جوان 1997	رقم 96 - 01 مؤرخ في 05 جانفي 1996

رسالة ماجستير أثر التحولات السياسية على الممارسة المسرحية بمدينة وهران بعد 1988

احمد أويحيى	جوان 1997 - ديسمبر 1998	رقم 97-231 مؤرخ في 25 جوان 1997
اسماعيل حمداني	ديسمبر 1998 - ديسمبر 1999	رقم 98-231 مؤرخ في 19 ديسمبر 1998
احمد بن بيتور	ديسمبر 1999 - أوت 2000	رقم 99-300 مؤرخ في 26 أوت 2000
علي بن فليس	أوت 2000 - جوان 2002	رقم 2000-256 مؤرخ في 26 أوت 2000
علي بن فليس	جوان 2002 - ماي 2003	رقم 02 - 208 مؤرخ في 17 جوان 2002
احمد أويحيى	ماي 2003 - أفريل 2004	رقم 03 - 215 مؤرخ في 05 ماي 2003
احمد أويحيى	أفريل 2004 - ماي 2006	رقم 04 - 138 مؤرخ في 26 أفريل 2004
عبد العزيز بلخادم	ماي 2006	رقم 06 - 176 مؤرخ في 25 ماي 2006

تواريخ بارزة في الحياة السياسية الجزائرية 1962 - 1999

02 جويلية 1962	استعادة السيادة الوطنية
20 سبتمبر 1962	انتخاب الجمعية الوطنية التأسيسية
25 سبتمبر 1962	إعلان الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
26 سبتمبر 1962	قرار الجمعية الوطنية التأسيسية بضبط شروط تعيين الحكومة
27 سبتمبر 1962	تشكيل أول حكومة للجزائر المستقلة
08 أكتوبر 1962	انضمام الجزائر لهيئة الأمم المتحدة
15 سبتمبر 1963	انتخاب احمد بن بلة رئيسا للجمهورية
أفريل 1964	تبني ميثاق الجزائر من قبل المؤتمر الثالث لجهة التحرير الوطني
19 جوان 1965	الانقلاب على بن بلة وتشكيل والإعلان عن مجلس للثورة بقيادة هواري بومدين
10 جويلية 1965	تشكيل أول حكومة برئاسة بومدين
27 جوان 1976	الاستفتاء على الميثاق الوطني
19 نوفمبر 1976	الاستفتاء على الدستور

رسالة ماجستير أثر التحولات السياسية على الممارسة المسرحية بمدينة وهران بعد 1988

10 ديسمبر 1976	انتخاب هواري بومدين لرئاسة الجمهورية
1977	انتخاب نواب المجلس الشعبي الوطني
27 ديسمبر 1978	وفاة الرئيس هواري بومدين و إعلان حالة الشغور النهائي لمنصب رئيس الجمهورية رابع بيطاط رئيس المجلس الشعبي الوطني يشغل مهام رئيس الجمهورية لمدة 45 يوما
10 فبراير 1979	انتخاب الشاذلي بن جديد رئيسا للجمهورية
08 مارس 1979	تشكيل أول حكومة برئاسة الشاذلي بن جديد ، وتعيين منصب الوزير الأول
07 جويلية 1979	القانون 06/79 المتضمن تعديل الدستور
12 جانفي 1980	القانون 01 /80 المتعلق بمراجعة الدستور
12 جانفي 1984	إعادة انتخاب الشاذلي بن جديد لعهدة ثانية لرئاسة الجمهورية
05 أكتوبر 1988	مظاهرات شعبية ضد كل ما يرمز للسلطة
03 نوفمبر 1988	استفتاء حول مشروع مراجعة الدستور
09 نوفمبر 1988	تعيين قاصدي مرباح على رأس الحكومة
23 ديسمبر 1988	اعادة انتخاب الشاذلي بن جديد لعهدة ثالثة لرئاسة الجمهورية
23 فبراير 1989	الاستفتاء على الدستور الذي يقر التعددية السياسية
04 جانفي 1992	حل المجلس الشعبي الوطني
11 جانفي 1992	استقالة الشاذلي بن جديد من منصب رئيس الجمهورية
14 جانفي 1992	إنشاء مجلس أعلى للدولة برئاسة محمد بوضياف
04 فبراير 1992	إنشاء المجلس الاستشاري الوطني
21 أبريل 1992	تنصيب أعضاء المجلس الوطني الاستشاري
29 جوان 1992	اغتيال بوضياف بعنابة

02 جويلية 1992	انتخاب علي كافي رئيسا للمجلس الأعلى للدولة
29 جانفي 1994	تبنى أرضية للمصالحة الوطنية في فترة انتقالية و إعلان مجلس أعلى للأمن
30 جانفي 1994	تعيين ليامين زروال بصفته رئيسا للدولة و وزيرا للدفاع الوطني
18 ماي 1994	تنصيب أعضاء المجلس الوطني الانتقالي
17 سبتمبر 1996	تبنى أرضية الوفاق الوطني
16 نوفمبر 1996	انتخاب ليامين زروال رئيسا للجمهورية
28 نوفمبر 1996	تبنى مراجعة جديدة للدستور
05 جوان 1997	انتخاب أول مجلس وطني شعبي متعدد الاتجاهات السياسية
04 جانفي 1998	ترسيم مجلس الأمة
11 سبتمبر 1998	ليامين زروال يعين تقليص عهده الرئاسية من رئاسة الجمهورية
20 أبريل 1999	انتخاب عبد العزيز بوتفليقة رئيسا للجمهورية
أفريل 2004	انتخاب عبد العزيز بوتفليقة رئيسا للجمهورية لعهدا ثانية

من خلال هذه الجداول¹، التي تبرز كرونولوجيا الحكومات الجزائرية، ابتداء من 1958 تاريخ أول حكومة جزائرية إلى 2006. وكذا تواريخ بارزة في المسار السياسي للجزائر ابتداء من 1962 إلى 2004، فيمكن قراءة ما سيلبي، ومحاولة ربطه بعد ذلك بآثاره على الجانب الثقافي بشكل عام :

- تضبط الجداول وقائع ومحطات سياسية، رافقت الكفاح من أجل بناء الأمة الجزائرية، من معركة التحرير إلى معركة البناء والتشييد. ما يبرز تبلور الوعي الوطني، وبداية تشكل بعض أدوات ومفردات الخطاب الإيديولوجي الجزائري.

¹ عن موقع المركز الوطني للدراسات والبحث في الحركة الوطنية وثورة أول نوفمبر، 1954..2004.dz2004..www.cnench-nov54

- يبرز الجدول مراحل سياسية مختلفة في آليات البرامج والأهداف وآليات تسيير المشاريع التنموية بالبلاد. ويمكن توزيعها كالتالي:

✓ مرحلة ما قبل الاستقلال : وتبدأ تحديدا من 1958 إلى 1962، حيث كرس العمل السياسي لترع الاعتراف بحق الشعب الجزائري في تقرير مصيره.

✓ المرحلة التي رافقت الاستقلال وأعقبته إلى 1965 : وهي مرحلة كان هدف العمل السياسي فيها هو تحقيق الاستقلال وتفويت الفرصة على الاستعمار الساعي إلى تكريس وجوده الاقتصادي والسياسي والثقافي. والبحث عن موقع في التجمعات السياسية الدولية الكبرى.

✓ مرحلة البناء المؤسسي للدولة الوطنية الفتية : وتبدأ من الانقلاب الذي سمي تصحيحا ثوريا في 1965 إلى 1978، وهي مرحلة بناء مؤسسات الدولة. والتألق الدبلوماسي إقليميا ودوليا.

✓ مرحلة التذبذب بين الوفاء للمراحل السابقة والتوجه نحو الانفتاح الاقتصادي : وتبدأ هذه المرحلة من وفاة الرئيس هواري بومدين في نهاية 1978 إلى 1988. وشهدت هزة اقتصادية مست توازن القدرة الشرائية جراء انخفاض أسعار النفط. مما أدى إلى إحباط نفسي جماعي، فجر الوضع في مظاهرات شعبية ضد كل الرموز المادية والمعنوية للنظام، وقد حافظت الدبلوماسية الجزائرية على تألقها في بداية هذه المرحلة، لتشهد فتورا في أواسط الثمانينيات، ثم نهضة إقليمية من خلال التنسيق للوحدة المغاربية.

✓ مرحلة الفوضى السياسية : تبدأ هذه المرحلة بعد إقرار التعددية الحزبية واختزال الساحة السياسية في مواجهة عنيفة بين السلطة والجبهة الإسلامية للإنقاذ، للتطور إلى مواجهة مسلحة بين الجناح المتشدد في هذه الجبهة بعد حلها وبين من سميوا الاستتصاليين في السلطة. كما تميزت بالعدد القياسي لتوالي الحكومات. أما على الصعيد السياسي فتراجع كبير عصف بالتموقع الإقليمي والدولي للجزائر.

✓مرحلة جس النبض، وبداية الانفراج : وتبدأ هذه المرحلة منذ تولي بوتفليقة سدة الحكم في 1999. وتميزت بوضع مشروع للخروج من الأزمة الوطنية وصياغته في برنامج الوثام المدني ليعدل بقانون المصالحة الوطنية، حيث استتب الأمن، عادت الدبلوماسية الجزائرية لنشاطها المعهود.

آثار هذه المراحل السياسية على الجانب الثقافي :

إنّ الأحداث السياسية، تتفاعل وتتسارع حسب المعطيات والمتغيرات المحيطة، بينما الجانب الثقافي قد يتجاوب وهذه المعطيات والمتغيرات، بشكل تآلفي أو قد لا يستجيب لها خصوصا في جانب مظاهر الفرجة الشعبية (فلكلور - حلقات المداحين في الأسواق الشعبية - شعر شعبي...)، كما قد تؤثر عليه في أوساطه النخبوية (رواية - مسرح - شعر فصيح - قصة..). وقد لا يخضع لترانبيتها من حيث السبق أو التأخر في الزمن.

عندما نقول أنّ الكفاح في معركة التحرير ومعركة البناء والتشييد، يبرز تبلور الوعي الوطني، وبداية تشكل بعض أدوات ومفردات الخطاب الإيديولوجي الجزائري، فإنّنا أمام أهمّ الموائيق التي صاغت النخب المثقفة، بدءا من خطاب نداء أول نوفمبر، والذي تعزز في أدبيات مؤتمر الصومام من حيث تصور شكل الدولة الجزائرية، و ماتلى ذلك من وثائق صبغت مرجعية هذا الخطاب الذي شكل الوعي السياسي والمخيال المرجعي للجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية، بحيث صارت هذه الموائيق وعاء يستلهم منه الخطاب الجزائري مفرداته. وما الصدامات البينية التي شهدتها الساحة الثورية والداخلية والسياسية الداخلية والخارجية، إبان الثورة وبعد الاستقلال إلا ترجمانا على عدم الانسجام بين التصور الذي صاغته النخبة المثقفة، والمنطق المسير والنافذ اجتماعيا وسياسيا وذلك بترجيح كفة مقوم من مقومات هذه الجمهورية على مقوم آخر. أمّا التغير الهام الذي طرأ على الخطاب الجزائري، فقد كان بعد أحداث أكتوبر 1988 ، حيث أنتجت التعددية خطابات لا تتعارض مع الخطاب الأمّ الذي أنجبته الثورة، ولكن تستقرؤه وتعيد

تأويله، ومن ثم صياغة خطابات قد تسقط في فخ ترجيح مقوم على آخر من مقومات الجمهورية الجزائرية.

هذا الخطاب، سيلقي بظلاله على المشهد الثقافي الجزائري. فالاستقرار السياسي الذي ميز مرحلة البناء المؤسسي للدولة الجزائرية (1965 - 1978) والتألق الدبلوماسي الذي ميز هذه المرحلة سمح بتأسيس الجزائر لأكبر تظاهرة ثقافية، تمثلت في احتضانها فعاليات المهرجان الدولي الإفريقي في 1969. وهو ما يعمق الشعور بالانتماء لقارة تتطلع إلى الاستقلال من خلال التجربة التحررية التنموية الجزائرية.

التذبذب الذي أعقب هذه المرحلة وما ميزها من هزات، أحدث شروخا في بنية النسيج الاجتماعي، وصدمة الخطاب الإيديولوجي بواقع عيش الجزائري، حيث ولد جواً ثقافياً ناقماً كان المسرح أحد قنواته كما سيأتي في الفصول القادمة.

الفصل الثاني

الحركة المسرحية في الجزائر في ضوء

الرهانات السياسية

المبحث الأول : المرحلة الأولى : الحركة المسرحية من

1958 إلى 1969

المبحث الثاني : المرحلة الثانية : الحركة المسرحية من

1970 إلى 1979

المبحث الثالث : المرحلة الثالثة : الحركة المسرحية

من 1980 إلى 1988

المبحث الرابع : انتفاضة أكتوبر ومرحلة التحول في

الحركة المسرحية

حمل المسرح بذورا سياسية منذ عهد الإغريق، جسّدتها الصراعات العمودية حيناً والأفقية أحيانا. مرورا بالمراحل التالية و ما ميّزه من سيطرة محكمة عليه من طرف الكنيسة خدمة لتوجهاتها و طموحاتها، وصولا إلى انتشاره في العالم وارتباطه بأفكار إنسانية اجتماعية و أخرى سياسية موجّهة . شأنه شأن جميع أشكال الأجناس الأدبية و الفنية " لأنّ المسرح من النشأة كان يشكّل أفضل قناة لتمرير الأفكار بمختلف التوجّهات الدينية و العرقية والسياسية"¹ وهو ما سيساعدنا في رصد المسار المسرحي في الجزائر الذي ظلّ منذ انطلاقة الحقيقية في 1926. بمسرحية جحا لعلاّلو، مسرحا توجيهيا ملتزما بجوهر قضايا المجتمع الجزائري و في ذلك يقول سلالي علي " ... مهما تكن المواضيع و الأشكال و الطرق المستخدمة، فإنّ الطابع السياسي هو الذي كان يطبع مسرحنا لأنّه كان موجّها لخدمة الوعي الوطني، لقد كان هدفنا هو خلق مسرح لنا نحن، ناطق بلغتنا و يتحدّث عن مشكلاتنا اليومية، عن شخصياتنا البارزة في التاريخ، وعن ضعفنا ونقائصنا لكي يتسنى لنا معرفتها ومعالجتها".²

تميّزت هذه الفترة من التاريخ الثقافي للجزائر بإنتاج غزّره عدد من الكتّاب كانوا من "المعلمين وشيوخ مدرّسين ومشرفين على مؤسسات تعليمية، أو شعراء أو علماء في شتى العلوم الكلامية والفقهية واللغوية"³، وقد كان للنشاط الحزبي في الجزائر بعد الحرب الكونية الأولى أثرا مباشرا في تحريك الحس الوطني و أبعاد الانتماء إلى الأمة الجزائرية التي تربطها روابط الدم والنسب بالأمة العربية وروابط المعتقد بالأمة الإسلامية، فكان لهذا الأثر محفّزات لظهور أندية وجمعيات هامت في شتى موضوعات المسرح النضالي الذي تعزّز وتغلغل بشكل كبير من أجل نشر الوعي الوطني - وما يقتضيه من واجبات - في أثناء و أعقاب الحرب الكونية الثانية.

¹ عيسى راس الماء، الخطاب الإيديولوجي في المسرح الجزائري، رسالة دكتوراه، إشراف الدكتور أحمد مسعود، جامعة وهران، 2007-2008 ص 158

² ينظر علاّلو "شروق المسرح الجزائري" مذكرات ترجمة د. أحمد منور، منشورات التبيين/ الجاحظية، سلسلة الدراسات، الجزائر 2000، ص 57 - 58

³ صالح لمباركية " المسرح في الجزائر " - دراسة موضوعاتية وفنية- الجزائر دار الهدى . عين مليلة 2005 ص 8.

فمثلما ساهم النشاط السياسي قبل ثورة نوفمبر في بناء جبهة وطنية للكفاح المسلح، ساهمت الأندية و الجمعيات و كلّ أطراف الحركة الوطنية و الثقافية في بلورة اتجاه مسرحي وطني، حيث "أسّس مصطفى كاتب فرقة المسرح الجزائري في 1940، ثمّ أعيد تأسيسها سنة 1946 وضمّت نخبة من محبّي الفن المسرحي، وهي الفرقة نفسها التي تحمل مشعل الثورة، تحت اسم فرقة جبهة التحرير الوطني الجزائري سنة 1958"¹

¹ صالح المباركية. المسرح في الجزائر م.س. ص 8

المبحث الأول:

الحركة المسرحية من 1958 إلى 1969

1 - التأسيس لمسرح جزائري ولهني الاتجاه

2 - المسرح أيام الثورة التحريرية

أ - الهيأة والترقي

ب - بداية الاتصالات والانخراط في العمل النضالي الثوري

3 - المسرح في عهد الاستقلال الوطني

أ - الإنجازات الكبرى

ب - طبيعة المواضيع مع العهد الجديد

1 - التأسيس لمسرح جزائري وطني الاتجاه :

بعد مشوار طويل وشاق شقّه رواد المسرح الجزائري الأوائل، لإرساء هذه الظاهرة الفنية تقليدا فرجويًا، يحاكي الحياة العامة والخاصة للمواطن الجزائري، أثمر بعد ذلك تميّزا في الطرح و الأداء في المسيرة النضالية للقضية الوطنية، على غرار مسرحية "حنبل" لتوفيق المدني ومسرحية "بلال بن رباح" لمحمد العيد آل خليفة، مسرحية "العقاب" لرضا حوحو ومسرحية "صلاح الدين" لمحمد فراح و"المولد" لعبد الرحمن الجيلالي، مسرحية "الكاهنة" لعبد الله ناقلي، مسرحية "الواجب" لمحي الدين بشارزي ومسرحية "التراب" لأبي العيد دودو، بالإضافة إلى الفرق الفنية المنتشرة، على غرار فرقة المسرح العربي تحت إشراف محي الدين بشارزي وفرقة الأوبرا.

وقد حملت هذه المسرحيات خاصة المكتوبة باللغة العربية، بعض الصفات التي تقترب من المنهج الأرسطي، حيث تناولت في مواضيعها نماذج لشخصيات عظيمة في التاريخ القومي والوطني. كما حملت هذه المسرحيات فكرا ثوريا ضد الاستعمار بامتياز، ما دفع بالسلطات الاستعمارية في خطوة وقائية من المد الوطني الجزائري، إلى تشديد الرقابة¹ على العروض المسرحية التي تقدّمها فرق الأهالي بالتعبير القانوني الاستعماري.

2 - المسرح أيام الثورة التحريرية :

أ - الحيلة والترقب

باندلاع الثورة التحريرية في 01 نوفمبر 1954، ضاعفت السلطات الاستعمارية من تشديد خناقها، على كلّ مجالات الحياة المرتبطة بالجزائريين أمنيا وإعلاميا وثقافيا واجتماعيا.

¹ ينظر محمد الطاهر فضلاء، المسرح تاريخا ونضالا، المسرح الجزائري في عهديه (الاحتلالي والاستقلالي)، الجزء الثاني، وزارة

ونظرا لعدم وضوح الأهداف الإستراتيجية للعمل الحربي، لدى السواد الأعظم من الجزائريين في بداية الثورة، القائمة ميكانيزماتها على معادلة البطش الصارم على الصعيدين الخارجي تجاه العدو، والداخلي البيني المتصاعد. فإنّ الحركة المسرحية توقفت أمام الحراك التصعيدي الأمني، ومرّد ذلك حسب صالح لمباركية إلى الظروف الحرجة التي يعيشها واقع الشعب الجزائري و واقع الفرنسيين في الجزائر¹. فالسلطات الاستعمارية لا تترك فرصة حركة فردية أو جماعية، ظلما أو وشاية، إلّا وتستثمرها للزجّ بالجزائريين في السجون واعتقالهم أو قتلهم. فغالبية المثقفين والكتّاب والمبدعين داخل السجون، أو التحقوا بجيش التحرير الوطني تلبية لنداء أول نوفمبر، و غادر البلاد من بقي منهم². أمّا الفرق التابعة للنوادي والحركات السياسية، فاندثرت لغياب مشاريع تأطيرية في جوّ يسوده الغموض و الترقّب اتجاه مسار الثورة³.

وبنضج تجربة العمل التحرّري لدى جيش و جهة التحرير الوطني، على الصعيدين الداخلي والخارجي، نتيجة الإنجازات المحققة من عقد مؤتمر وطني لتنظيم الثورة، وتحديد المسؤوليات الداخلية والخارجية، وصولا إلى تأسيس الحكومة المؤقتة ودخول القضية الجزائرية أكبر المحافل الدولية*، كان أمام الثورة أن تجنّد الفن لمسيرة وخدمة أهدافها.

ب - بداية الاتصالات والانخراط في العمل النضالي الثوري:

في سنة 1957 ينظّم الاتحاد السوفيتي مهرجان الشبيبة الديمقراطية بموسكو حيث شارك في هذا المهرجان مجموعة من الطلبة الجزائريين، والمسرحيين والفنانين على غرار ميسوم المكلف بالقسم الموسيقي وثريا، و الحاج عمر، و يحيى بن مبروك، وسيد علي كويرات ومصطفى

¹ صالح لمباركية. المسرح في الجزائر م س. ص 8

² م ن، ص 9

³ أحمد دوغان . الثورة الجزائرية في المسرح العربي، محافظة المهرجان الوطني للمسرح المحترف، وزارة الثقافة الجزائر 2008

* سجلت القضية الجزائرية في هيئة الأمم المتحدة أول مرة سنة 1955 بعد مؤتمر باندونغ لدول عدم الانحياز

الكاتب¹، و قد قدّم الوفد مسرحيتين هما أحلام فدائي، نحو النور حيث لاقتا المسرحيتان ترحيبا من جميع الوفود المشاركة، بل نالت إعجابها بقدر كبير² يصل حسّه الإعلامي إلى صدى الانتصارات التي تحقّقها الثورة في الداخل و الخارج.

من هنا بدأت الاتصالات بين جبهة التحرير الوطني حسب احمد دوغان، وأعضاء الوفد تحديدا في أوت 1957، حول تأسيس فرقة فنية تحمل على عاتقها الإشهار لعدالة القضية الوطنية، وفي شهر نوفمبر توجه الجبهة نداء رسميًا من تونس إلى جميع الفنّانين الجزائريين لتكوين فرقة فنية تحت لوائها³. وفعلا استجاب الفنانون لنداء الواجب، وقدموا من الجزائر ومن المهجر⁴ لتتكون أول فرقة فنية، لسان حال الشعب وجيش التحرير وقضيتهما العادلة.

في تونس تبدأ الفرقة نشاطها المسرحي بأوّل عرض في شهر أفريل 1958⁵ على خشبة المسرح البلدي في تونس العاصمة بمسرحية نحو النور، التي تعرض قوّة شاب جزائري فدائي في صفوف الثورة، تعتقله السلطات الاستعمارية، وتسلب عليه أبشع أنواع العذاب وأفظع ألوان الوحشية الاستعمارية لاستنطاقه⁶ وهو في جلد معهود وقوده إيمان بالقضية وبقرب موعد الفرج.

كتب بعدها عبد الحليم رايس، مسرحيات "أبناء القصة" و"دم الأحرار" و"الخالدون" وهي مسرحيات تجسّد وقائع خالدة من كفاح بطولي للشعب الجزائري، في المدن و الأرياف وفي الجبال وحتى داخل الثكنات العسكرية الفرنسية، التي جنّدت الشباب الجزائري عنوة. ويعتبر جروة

¹ أحمد دوغان. الثورة الجزائرية في المسرح، م س، ص 28

² أحمد دوغان، الثورة الجزائرية في المسرح العربي م س، ص 28

³ م ن، ص 29

⁴ م ن، ص 29

⁵ جروة علاوة وهي "ملامح المسرح الجزائري" منشورات اتحاد الكتّاب الجزائريين 2004، ص 48

⁶ م ن، ص 48

علاوة أن الفرقة" أصبحت هي السفير الفني الأول للثورة الجزائرية في دول العالم العربي والغربي وقد أحرزت بهذه المسرحيات نجاحا باهرا في كلّ الدول التي عرضت فيها".¹

في وقت كانت الانقسامات الخفية والعلنية، بين قيادات جيش التحرير في الداخل وبين قيادات الجناح السياسي في الخارج، كان الفنانون في الفرقة الفنية لجهة التحرير الوطني يقدمون أروع صور التلاحم، و هو ما يؤكّده احد أعضائها سيد علي كويرات في قوله " من الصعب وصف تلك الأيام التي جمعتنا من أجل كلمة واحدة. كما أعجز عن وصف الروح النضالية والأخوية التي شحذتنا و زادتنا إصرارا و عزيمة أقوى"²

3 - المسرح في عهد الاستقلال الوطني

أ - الإنجازات الكبرى:

عادت الفرقة الفنية إلى الجزائر في شهر جوان 1962 ، وفي سلسلة من الإجراءات الإدارية للحكومة الوطنية الفتية كان الحدث التاريخي في الساحة الثقافية لمسيرة المسرح الجزائري بصدور قرار التأميم³ وبموجب ذلك يصبح المسرح الوطني مؤسسة، تشرف على جميع النشاطات الثقافية والفنية عبر كامل التراب الوطني، في خطوة نحو أسلوب التسيير الذاتي الذي أولته الحكومة أولوية من أجل تطور ملموس للقطاع العام وما يشهده من تحولات، حيث يورد في ذلك احمد حمومي أنّ السلطة أرادت من خلال هذه الإجراءات " الاستجابة لطموح الشعب الجزائري"⁴

وفي شهر فبراير من سنة التأميم صدرت لائحة للمسرح الوطني، يعبر فيها عن أهدافه و التزاماته نشرت نسخة منها في الجريدة الرسمية، ومّا جاء فيها " أصبح المسرح في الجزائر التي تبني

¹ جروة علاوة وهي " ملامح المسرح الجزائري م س، ص 50

² جريدة الشعب بتاريخ 1983/12/04

³ الجريدة الرسمية، المرسوم رقم 63-12 المؤرّخ في 08 جانفي 1963 المتعلّق بتنظيم المسرح الوطني الجزائري

⁴ أحمد حمومي، ظهور المسرح في الجزائر، تجربة وهران أنموذجا، إشراف الدكتور عبد المالك مرتاض، جامعة وهران 2006-2007 .

الاشتراكية ملكا للشعب و سيبقى سلاحا لخدمته بحيث يكون المسرح معبرا عن الواقع الثوري في إطار الواقعية التي تبني المستقبل، و سيكون خادما للحقيقة في أصدق معانيها، إنّ المسرح سيحارب كلّ الظواهر السلبية التي تتنافى مع مصالح الشعب، و سوف لا يتجنّب المتناقضات، ولا ينقاد للتأويل الأعمى و لا لتجريدية لا تتعامل مع الوضع الثوري.¹

فبشهادة مؤسسين الفرقة الفنية لجهة التحرير الوطني ومن تلاهم وشاركهم في تأسيس المسرح الوطني الجزائري ألزموا أنفسهم بخطّ مرسوم لا ينفصل ولا يختلف في مسيرته عن الخط الأول الذي رسمته الفرقة الفنية سنة 1958 وهو الخط النضالي. وهو ما يؤكده بوعلام رمضاني بقوله: " فمن الطبيعي جدًا أن تكون رسالة المسرح الجزائري امتدادا لمهمته التي قام بها المتمثلة في التعريف بالقضية الجزائرية للرأي العام العالمي و حماية الشخصية الوطنية"²، مع ما تخلّلت هذه الفترة من مسرحيات ذات طابع اجتماعي وهدف تربوي وتوجيهي.

بعد قرار التأميم بسنة تأسس المعهد الوطني للتمثيل و الرقص في سنة 1964 ببرج الكيفان وهو أول مدرسة تعنى بتكوين الممثلين المسرحيين، فعين على رأس إدارة المسرح الوطني والمعهد مصطفى كاتب.³

ب - طبيعة المواضيع في العهد الجديد

سارت أغلب مسرحيات هذه الفترة، في نمط موضوعاتي موحد هو الدعاية لقدسيتها الثورة التحريرية بقصد أو غير قصد، وهو مراد السلطة التي كانت ترى في المسرح قناة تعرض فيه توجهاتها، وتسوقها للاستهلاك السياسي والإعلامي المحلي والإقليمي وحتى الدولي.

وتجدر الإشارة هنا إلى بعض المسرحيات التي أبدت في طرحها انتقادات للواقع وعملية التفكيك التي باشرتها السلطة في إعادة بنائها بما يخدم توجهاتها. ومن هذه المسرحيات مسرحية

¹ مخلوف بوكروح "ملاح عن المسرح الجزائري" وزارة الثقافة . الجزائر 1982 صفحة 25

² بوعلام رمضاني " المسرح الجزائري بين الماضي و الحاضر " المكتبة الشعبية . المؤسسة الوطنية للكتاب . صفحة 23

³ ينظر نور الدين عمرو ، المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، شركة باتنيت، ط1، باتنة الجزائر 2006 ، ص 146

"بنادق الأم كارار" لبرتولد بريخت التي اقتبسها عباس فرعون و أخرجها الهاشمي نور الدين سنة 1963، حيث نجد فكرتها الرئيسية تدور حول نبذ العنف السياسي والاستبداد الفكري بما يؤدي إلى الحرب الأهلية، في إسقاط فيني واضح على ما عاشته الجزائر صائفة 1963 من حرب ولايات أو بالأحرى حرب الزعامات بين سلطة واجهتها سياسية تمثلت في أحمد بن بلة وحيوط تحريكها قيادة الأركان المتحكمة في جيش الحدود بقيادة جماعة وجدة التي سبق توصيفها من جهة والولايات الأولى والثالثة والرابعة بقيادة القادة الميدانيين للداخل العملياتي والحكومة المؤقتة والمنطقة المستقلة للجزائر العاصمة وفدرالية فرنسا.

ومسرحية "السلطان الحائر" لتوفيق الحكيم، التي اقتبسها وأخرجها محمد الصغير روابح سنة 1965، وهي مسرحية تعالج أزمة الشرعية الدستورية للحكم، في خطّ رفيع يكشف أزمة نظام الحكم القائم وقتئذ، الذي قام على انقلاب عسكري أطاح بنظام انتخبه الشعب. فهل يمكن اعتبار التمرّد على الشرعية السياسية المستمدة من تزكية الشعب واغتصابها بالقوة، تأميماً؟؟؟

يعتبر كثير من الدارسين هذه المرحلة من مسيرة المسرح الجزائري المرحلة الأغنى من حيث كمية إنتاج العروض التي فاقت أربعين عرضاً، فاستحقت وصفها بالعصر الذهبي للمسرح الوطني الجزائري. كما هو مبين عبر الجدول التالي¹:

¹ - عن نور الدين عمرون، المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، م س، ص ، وكذلك مجلة الثقافة، العدد الممتاز، م س، ص

كرونولوجيا الإنتاج المسرحي من 1958 إلى 1969

عنوان المسرحية	مؤلف المسرحية	مخرج المسرحية	تاريخ الإنتاج
نحو النور	/	مصطفى كاتب	1957-1958
أحلام فدائي	/	مصطفى كاتب	1957-1958
أبناء القصة	عبد الحليم رايس	مصطفى كاتب	1959
الخالدون	عبد الحليم رايس	مصطفى كاتب	1960
دم الأحرار	عبد الحليم رايس	مصطفى كاتب	1961
القضية رقم 21	عبد الحليم رايس	مصطفى كاتب	1962
أبناء القصة	عبد الحليم رايس	مصطفى كاتب	1963
إفريقيا قبل واحد	ولد عبد الرحمن كاكي	ولد عبد الرحمن كاكي	1963
الحياة حلم	كاليدرون	مصطفى كاتب	1963
دون جوان	موليير	مصطفى كاتب	1963
بنادق الأم كرار	برتولد بريشت	الهاشمي نور الدين	1963
القاعدة والاستثناء	برتولد بريشت	جان ماري بوقلان	1963
حسان طيرو	أحمد عياد	مصطفى كاتب	1964
ممثل رغم أنفه	عبد القادر السافري	الحاج عمر	1964
العهد	عبد الحليم رايس	حبيب رضا	1964
132 سنة	ولد عبد الرحمن كاكي	ولد عبد الرحمن كاكي	1964
المرأة المتمردة	وليام شكسبير	علال الحب	1964
سلاك الواحليين	موليير	علال الحب	1965
الشيوخ	ولد عبد الرحمن كاكي	ولد عبد الرحمن كاكي	1965

رسالة ماجستير أثر التحولات السياسية على الممارسة المسرحية بمدينة وهران بعد 1988

1965	عبد القادر علولة	أحمد عياد	الغولة
1965	محمد الصغير روابح	توفيق الحكيم	السلطان الحائر
1965	علال الحب	ياسين أوقاسي	وردة حمراء لي
1965	حبيب رضا	محي الدين بشتارزي	ما ينفع غير الصح
1965	ولد عبد الرحمن كاكي	عبد القادر السافري	غرفتين و مطبخ
1965	محبوب سطاتمبولي	إيمانويل روبلس	المنصورة
1966	ولد عبد الرحمن كاكي	كاكي عن كارلوس كوزي	ديوان الكراكوز
1966	مصطفى كاتب	رضا حوحو عن فيكتور هيجو	عنيسة
1966	ولد عبد الرحمن كاكي	ولد عبد الرحمن كاكي	القرباب والصالحين
1966	الحاج عمر	برولان توم	الكلاب
1966	مصطفى كاتب	عبد الحليم رايس	الخالدون
1966	علال الحب	موليير	سي قدور المشحاح
1967	جان ماري بوقلان	مولود معمري	الريح
1967	ولد عبد الرحمن كاكي	ولد عبد الرحمن كاكي	كل واحد وحكموا
1967	عبد القادر علولة	شوسي شان	نقود الذهب
1968	مصطفى قزدرلي	موليير	سليمان اللوك
1968	مصطفى كاتب	كاتب ياسين	الجثة المطوقة
1968	عبد القادر علولة	ابراهيم اسطامبولي	نمطية
1969	مصطفى كاتب	آسيا جبار	احمرار الفجر
1969	الحاج عمر	برتولد بريخت	دائرة الطباشير القوقازية
1969	عبد القادر علولة	عبد القادر علولة	العلق

يبرز هذا الجدول الإنتاج المسرحي، ابتداء من 1958 تاريخ ميلاد الفرقة الفنية لجهة التحرير الوطني، إلى 1969، مما يمكن من استقراء الوضع العام السوسيو سياسي وتقسيمه إلى مرحلتين كما سيأتي:

المرحلة الأولى: 1958 - 1962

- أكد المسرح الجزائري في المرحلة الممتدة من 1958 تاريخ تأسيس الفرقة الفنية إلى 1962 تاريخ استرجاع السيادة الوطنية انتماءه الطبيعي لبيئته، من خلال استجابته لنداء جبهة التحرير الوطني التي تحمل لواء الكفاح المسلح ضدّ المستعمر الفرنسي، من جهة. وتجنيد كل طاقاته من جهة أخرى للكفاح من أجل القضية الوطنية، من خلال طبيعة المواضيع التي كان يتناولها. وهي مواضيع تسلط الضوء على كفاح الشعب الجزائري مجندين، ومسبلين وفدائيين في الجبال والمدن القرى والمداشر.

- أصبحت الفرقة الفنية لجبهة التحرير الوطني، تمثل سفيرا متنقلا للشعب الجزائري بامتياز، من خلال تنقلها بين عدة عواصم عربية وإسلامية وآسيوية وإفريقية.

- ارتبطت مواضيع المسرحيات بالكفاح المتصل بالداخل العملياتي، في حين أغفلت الكفاح السياسي المتصل بالشأن الخارجي، والمقصود من ذلك العملية التفاوضية، وصلابة الطرف الجزائري في المفاوضات، وحنكته في إدارتها لصالح القضية الوطنية والحرص على تكييفها بما ينسجم وإنجازات الكفاح المسلح. هذا الإغفال يبدو قصورا في رؤية القائمين على العمل الفني المسرحي، لحدثة عهدهم بالتجربة السياسية التفاوضية، وإن كانت لهم معرفة فإنها لم تتجاوز حدود الإعلام، دون العلم بخبائيا طاولات التفاوض، بعكس الكفاح المسلح الذي كان قد قطع شوطا كبيرا وحقق إنجازات بلغت صداها الداخل والخارج، مما سهل طرح بعضا من جوانبه، في لوحات فنية.

- لم يتأثر العمل المسرحي في هذه الفترة، بالتجاذبات الحاصلة داخل جبهة التحرير الوطني بجناحيها، العسكري ممثلا في جيش التحرير. والسياسي ممثلا في الحكومة الجزائرية المؤقتة. بل ساد الفرقة الفنية الانسجام الكامل، بعيدا عن حسابات أي طرف.

المرحلة الثانية: 1962 - 1969:

- تواصل العطاء المسرحي على نفس الخط المقاوم الممجد للأعمال البطولية للشعب الجزائري في كفاحه ضدّ المستعمر الفرنسي.
- الانتقال إلى الترفيه تارة والوعظ والتوجيه والتنبيه من الآفات التي تعرقل عجلة النمو على غرار البيروقراطية تارة أخرى.
- الانتقال إلى إنتاج بعض الأعمال من المسرح العالمي.
- اقتباس بعض الأعمال من المسرح العالمي والمسرح العربي، ومواءمتها مع الساحة السياسية الجزائرية التي كانت تعجّ بالصراعات البينية من أجل السلطة.
- إغفال المسرح الجزائري قضايا الأمة العربية التي تموقع النظام الجزائري في معادلتها رقما فاعلا ومؤثرا، خاصة في أثناء حرب 67 وفي أعقابها، بين القوات العربية والجيش الإسرائيلي. في وقت كانت المسرح العربي يواكب هذه الأحداث. وذلك راجع حسب الباحث، إلى وقوع جميع نخب الشعب الجزائري تحت تأثير عامل الانبهار بالإنجاز الثوري المتمثل في استرجاع السيادة الوطنية، واستمرار الإحساس بالتسيّد في المنطقة إلى وقت طويل.
- عدم تأثر المسرح الجزائري للدعوات المطالبة بالديمقراطية وتنويع الساحة السياسية وتفعيلها بما يتلاءم وتضحيات الشعب وإنجازات ثورته، خاصة بعد 1962 التي أسفرت عن ظهور أحزاب سياسية لم يعترف بها النظام وقتذاك.

المبحث الثاني:

الحركة المسرحية من 1970 إلى 1979

1 - المستوى الإداري

2 - على مستوى المواضيع

3 - مسرح تسييس وليس مسرحا سياسيا

تبدأ هذه المرحلة بصدور المتعلق بإعادة تنظيم المسرح الوطني الجزائري¹، الذي يضع البحث على مصطلح إعادة تنظيم خطأ. لأن إعادة التنظيم مرتبطة بالتغيير، بمعنى أن التنظيم السابق لم يأت نتائج المرجوة، فكان لابد من تغييره بنظام آخر أو تعديله، بغض النظر عن الأسباب، إدارية لاستكمال مشروع التسيير الذاتي أو سياسية متمثلة في المهمة المنوط بها المسرح.

1 - المستوى الإداري:

تميّزت هذه المرحلة (1970 - 1980) على مستوى التوجه العام للنظام السياسي بصياغة وتعديل المشاريع، مثل مشروع التسيير الاشتراكي للمؤسسات الصناعية، ومشروع الثورة الزراعية الذي تقرر في 1972 وتجسيد هذه المشاريع على أرض الواقع، والتأسيس لوثيقة الميثاق الوطني، التي تحدّد القواعد الأيديولوجية لفعاليات المجتمع بكل طاقاته، وكذا دستور 1976 الذي أرسى قواعد الحكم، وضبط طبيعة العلاقات التي تربط الأشخاص (الماديين والمعنويين). هذه المرحلة عرفت حسب احمد حمومي بالثورات الثلاث - الصناعية والزراعية والثقافية - لكن النهج المسلك حسب حمومي كان نهج الأدراج، فهناك درج يحوي مشروع الثورة الصناعية، وآخر يحفظ برامج الثورة الزراعية، وأخيرا درج الثورة الثقافية. في حين أن النهوض الحضاري يتم ضمن عملية معقدة تتشابه فيها المقدرات الصناعية والزراعية والثقافية على حد سواء². وهو ما لم يتحقق في الثقافة السياسية للنظام ولا في هيرارشية الطبقات المكونة للمجتمع الجزائري.

تمّ بموجب القرار الحكومي، على المستوى الإداري القاضي باللامركزية في تسيير المؤسسات سنة 1972 إنشاء المسارح الجهوية، مستقلة في التسيير ماليا وإداريا عن دار الأوبرا آنذاك (المسرح الوطني محي الدين باشارزي حاليا) والبلديات الكائنة بها، بالمرسوم رقم 73/73

¹ الجريدة الرسمية أمر رقم 70 - 38 المؤرخ في 12 جوان 1970

² حمومي أحمد، ظهور المسرح في الجزائر، تجربة وهران أنموذجا، إشراف الدكتور عبد المالك مرتاض، جامعة وهران 2006-2007

المؤرخ في 19 أبريل 1973 المتضمن إنشاء مسارح جهوية في كل من وهران¹، قسنطينة²، عنابة³، وسيدي بلعباس⁴.

2 - على مستوى المواضيع :

أمّا على مستوى المواضيع، فسيحاول البحث رصد جوانب التأثير، من خلال استقرائه لبعض المسرحيات. يرى جروة علاوة وهي أنّ المسرح في بداية هذه المرحلة، أصبح عملاً مناسباتياً يقتصر في إنتاجه على المناسبات الوطنية والإقليمية والدولية.

فقد قدّم المسرح الوطني سنة 1970 مسرحية واحدة بعنوان "إبليس لعور" لناظم حكمت شارك بها في الأسبوع الثقافي لمدينة قسنطينة. وفي سنة 1971 أنتج مسرحية "أنت اللي قتلت الوحش" لعللي سالم، عرضت في تيمقاد بمناسبة المهرجان السنوي لهذه المدينة الأثرية، ومسرحية "الرجل ذو النعل المطاطي" لكاتب ياسين، ليشترك بها في مهرجان المسرح لدول المغرب العربي الذي نظم في تونس. غير أنّ هذه الرؤية ليست دقيقة، مقارنة مع المسرحيات المنتجة في هذه الفترة أو بين الفترات التي أنتجت فيها المسرحيات التي يذكرها جروة علاوة وما أعقبها. ثمّ إنّ الحكم على هذه المرحلة بأنها كانت مرحلة الإنتاج المناسباتي، لا يتفق ومظاهرها بحيث أنّ الفن المناسباتي في الأعراف العامة يحقق لصاحبه العيش والرزق في حين لا يتحقق له في غير ذلك. وهذا ما لا ينطبق على حالة الفنان في الجزائر بوصفه موظفاً في القطاع العام.

ما يمكن الإشارة إليه في هذه المرحلة أنّ المسرح مارس دوراً دعائياً في كثير من ساحة، وذلك راجع للتكوين الوطني لرجاله في هذه الفترة، إذ أنّ حسهم الزائد بالروح النضالية وإيمانهم بدورهم في بناء دولة وطنية تلبّي الحاجات العامة، دفعهم للانسياق وراء المشاريع التنموية للسلطة،

¹ الجريدة الرسمية، المرسوم رقم 73/73 المؤرخ في 16/04/1973 المتضمن إنشاء المسرح الجهوي وهران.

² الجريدة الرسمية، المرسوم رقم 73/72 المؤرخ في 16/04/1973 المتضمن إحداث المسرح الجهوي بقسنطينة

³ الجريدة الرسمية، المرسوم رقم 71/73 المؤرخ في 16/04/1973 المتضمن إنشاء المسرح الجهوي لعنابة

⁴ الجريدة الرسمية، المرسوم رقم 74/73 المؤرخ في 16/04/1973 المتضمن إنشاء المسرح الوطني لسيدي بلعباس

دون مراعاة إيجابيات أو سلبيات تلك المشاريع. ففي مسرحية "المائدة" التي أنتجها المسرح الجهوي لوهران سنة 1973 تتبلور الرؤية الفلسفية لمبادئ الثورة الزراعية التي باشرتها السلطة بكل إيجابياتها و سلبياتها¹. وفي حديث الباحث مع أحد الممثلين ذكر هذا الأخير أن فكرة مسرحية المائدة استلهمت من ذلك الحماس الجماهيري المندفع نحو مشروع هذه الثورة، كيف يمكن للمسرح أن يساهم في إنجاز هذا المشروع في وقت تسخر فيه الأمة كل طاقاتها الحية لإنجاحه.* حيث يوضحها حمومي بقوله: "لعل أهم فئة - خارج الفلاحين أنفسهم - تفاعلت مع تدابير الثورة الزراعية، هي فئة المثقفين"². هذا الاعتراف يؤكد العفوية التامة لرجال المسرح الجزائري، في مساهمة مشاريع الثورات الثلاث التي أعلنها النظام السياسي قواعد النهوض الحضاري.

وتتعرض أيضا مسرحية "الحساب التلف" التي كتبها حجوطي بوعلام وأخرجها سلال محمد، إلى المغتربين في فرنسا و هي دعوة صريحة لمحاربة الهجرة نحو الخارج، حيث لم تكن هذه الهجرة هروبا من جحيم الوضع الاقتصادي وإنما موضوعة العصر، وعليه جاءت الدعوة إلى محاربتها، والحث على الرباط داخل الوطن والانخراط في دواليب النهوض به.

كما تتعرض مسرحية "المنتوج" التي تم تأليفها وإخراجها جماعيا، إلى التسيير الاشتراكي في المؤسسات. ومسرحية "حوت ياكل حوت" التي كتبها ابن محمد محمد وعبد القادر علولة وأخرجها ابن محمد، تحارب ظاهرة الخصخصة بالمفهوم الاقتصادي. ومسرحية الخبزة التي تصور نضال العمال داخل المؤسسات في قوالب العمل النقابي. ولم تهمل فرص تكوين الناشئة عبر الدعوة إلى تضامن وتظافر كل الجهود لإنجاز عمل ناجح من خلا مسرحية النحلة الموجهة للأطفال.* وهي مسرحيات تسيير في المسار الذي رسمته السلطة، فهي منذ البداية نبذت مبادرات القطاع الخاص في

¹ ينظر جروة علاوة وهي "ملاحم المسرح الجزائري م س، ص ///

* حوار مع الممثل عبد القادر بلقايد بدار الثقافة لولاية عين تموشنت بتاريخ 2010/08/26 في الساعة 22:15

² حمومي احمد، ظهور المسرح في الجزائر، تجربة وهران أنموذجا، م س 301.

* أخذ الباحث نماذج من مسرحيات أنتجها المسرح الجهوي لوهران لأن هذا الأخير يعتبر الأوفر إنتاجا في هذه المرحلة مقارنة بالمسارح الجهوية التي مسها مرسوم 73-73 القاضي بإنشاء المسارح الجهوية .

المسرح على الأنماط المتعارف عليها، في الدول التي لها باع في الصنعة المسرحية "بمعنى أدق السيطرة على الإنتاج و وسائل الإنتاج، و مراقبة الإبداع وتوجيه الفن المسرحي للدعاية لمشاريع الدولة"¹.

تظهر في نهاية هذه الفترة، بوادر المعارضة من حين لآخر، في بعض المسرحيات وهي قليلة جدًا قياسًا بما أنتج خدمة لمشاريع السلطة. يذكر منها: مسرحية "قف" التي كتبها محمد بن قطاف وأخرجها حاج عامر، هي مسرحية تحارب ظاهرة استغلال المنصب بأسلوب نقدي لهذه الظاهرة التي ولدت من رحم النظام السياسي الأحادي. وأيضا مسرحية "بوعلام زيد القدام" التي تبين مخاوف الأنظمة الشمولية من التمدن والتحضر.

3 - مسرح تسييس وليس مسرح سياسي

من خلال استعراض مناحي المسرح واستقرائه في هذه المرحلة نجد معظمه يصبّ في خانة مسرح التسييس، الذي يقترب في رسالته من المسرح الملحمي الهادف إلى التنوير والتعليم، فهو يعرض رسائل إلى الجمهور في فكرة تتمحور حولها أفكار فرعية تهدف إلى توكيد الفكرة الرئيسية لتعكس على الوعي الجماعي صورا لتوجهات سياسية مرتبطة بالتنمية الوطنية والقومية التقدمية التي تؤطرها تصورات السلطة الحاكمة. بخلاف المسرح السياسي الذي " .. يتماس أو يقترب من عروض المسرح التسجيلي الذي يهتم بإعادة عرض الظواهر التاريخية للاستغلال ووسائله في هب ثروات الشعوب وعرض مظاهر ثورتها على صور القهر العنصري و الاستعماري و قهر الأنظمة الفاشية للشعوب، عرضا قائما على عناصر مباشرة مدعمة بالمعلومات و الوثائق و الأرقام، بهدف التحريض الجماهيري لمواجهة ناجزة لمظاهر ذلك القهر."²

ويوضح عيسى رأس الماء في نفس السياق أنّ هذه المرحلة "امتازت بالتأليف الجماعي للنصوص المسرحية، التي كانت في معظمها تحمل فكرة الدفاع عن الطبقة البروليتارية وتشجيع

¹ نور الدين عمرون " المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000. الطبعة الأولى 2006 شركة باتنيت .باتنة الجزائر . ص147

² أبو الحسن سلام، مجلة الحوار المتمدّن - العدد 2514 - 2009/1/2، محور الأدب و الفن .

رسالة ماجستير أثر التحولات السياسية على الممارسة المسرحية بمدينة وهران بعد 1988

قطاع الثورة الزراعية. وتبسيط إيديولوجية الفكر الاشتراكي كقوة سياسية فاعلة¹ وبهذا غذى المسرح في هذه المرحلة، نشرة توجيهية لشرح سياسات السلطة وتوجهاتها.

كروولوجيا الإنتاج المسرحي من 1970 إلى 1979²

عنوان المسرحية	مؤلف المسرحية	مخرج المسرحية	تاريخ الإنتاج
إبليس الأعور	ناظم حكمت	عادل الحب	1970
البوابون	رويشد	مصطفى كاتب	1970
الرحيل	حسن دردور	مصطفى كاتب	1970
الخيزرة	عبد القادر علولة	عبد القادر علولة	1970
أنت اللي قتلت الوحش	علي سالم	عادل الحب	1971
حمق سليم	عبد القادر علولة عن قوقول	عبد القادر علولة	1972
الرجل ذو النعل المطاطي	كاتب ياسين	مصطفى كاتب	1972
الامخاخ	آذار محمد	آذار محمد	1972
دّي و لاّ خلّي	حجوطي بوعلام	نور الدين بوخاتم	1972
يا الأخ راك متسلل	قوقول	عبد الله أورياشي	1973
باب الفتوح	محمود دياب	طه العميري	1973
بوحدبة	محمد الثوري	طه العميري	1973

¹ عيسى راس الماء "الأدلوحة السياسية في المسرح الجزائري" م س ص 166

² عن نور الدين عمرون، المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، م س وكذلك مجلة الثقافة، العدد الممتاز، م س

رسالة ماجستير أثر التحولات السياسية على الممارسة المسرحية بمدينة وهران بعد 1988

1973	ولد عبد الرحمن كاكي	ولد عبد الرحمن كاكي	بني كليون
1973	الهاشمي نور الدين	بوزرار زهير	العاقرة
1973	جماعي	جماعي	المائدة
1974	أورياشي - بن سلمى - زباني شريف عياد	عبد الله بوزيدة	المقبرة
1974	عبد الحليم رايس	عبد الحليم رايس	دم الأحرار
1974	جماعي	جماعي	المنتوج
1974	سلال محمد	حجوطي بوعلام	لحساب اتلف
1974	سيد احمد أقومي	محمد بن قطاف	حسنة وحسان
1975	سعد أردش	سعد الدين وهبة	سكة السلامة
1975	حاج عمر	قولدوني	المتعصبون
1975	عباس الأخضر	عباس الأخضر	الرهان
1975	عبد القادر علولة	عبد القادر علولة	حمام ربي
1975	الهاشمي نور الدين	الهاشمي نور الدين عن فول بون	الطمع يفسد الطبع
1976	الهاشمي نور الدين	برتولد بريشت	الإنسان الطيب ل ستيشوان
1976	جماعي	توفيق زياد	فلسطين
1976	جماعي	جماعي	النحلة
1976	سيد احمد أقومي	محمد كاراوازن	الخطبة دبال سيدنا
1976	محسن عمار	جماعي	هذا يجيب هذا
1976	بن محمد محمد	بن محمد محمد - عبد القادر علولة	حوت ياكل حوت

رسالة ماجستير أثر التحولات السياسية على الممارسة المسرحية بمدينة وهران بعد 1988

1977	عبد الله أورياشي - شقراني مصطفى	عبد الرحمن الجيلالي	المولد
1977	الهاشمي نور الدين	محمد التوري	زيط ومعيظ ونقاز الحيط
1977	حاج عمر	علي سالم	عفريت و هفوة
1977	محمد بن محمد	ولدعبدالرحمن كاكي	القرباب و الصالحين
1977	سلال محمد - عصمان فتحي	ولدعبدالرحمن كاكي	ديوان الملاح
1977	ولد عبد الرحمن كاكي	جمعي عبد القادر	حب الملوك في طريق الحرب
1977	سليمان بن عيسى	سليمان بن عيسى	يوم الجمعة خرجوا لريام
1977	محسن عمار	جماعي	ريح سمسار
1978	الهاشمي نور الدين	ماكس فريش	تخطي راسي
1978	مصطفى قزدرلي	محمد كاراوازين	فرسوسة والملك
1978	رويشد	رويشد	آه يا حسان
1978	آذار محمد	آذار محمد	البئر المسموم
1978	عبد الحميد حباطي	علاوة وهي	اللي يموت مايفوت
1978	مالك بوقرموح	سليمان بن عيسى عن ماكا يونوك	الحقور
1978	جماعي	كاتب ياسين	فلسطين المخدوعة
1978	جماعي	كاتب ياسين	سلطان الغرب
1978	كاتب ياسين	كاتب ياسين	محمد خذ حقيبتك
1979	زياني شريف عياد	العيب سليمان عن ميافوسكي	سي بونوار وجماعته
1979	حاج عمر	محمد بن قطاف	قف

1979	عبد الله أورياشي	الواحد سعيد-عبد الله أورياشي	تركيب شعري
1979	آذار محمد - عباس لخضر	آذار محمد - عباس لخضر	ميمون الزوالي

تبدو هذه المرحلة، مرحلة الإنتاج المسرحي على المستوى الثقافي بامتياز، فمن خلال الجدول الذي بين أيدينا، يمكن تسجيل بعض الملاحظات، وهي كالآتي:

- وفرة الإنتاج المسرحي في كل سنة، فلا نكاد نجد فراغا بين سنة وما تليها. ما يدل على الاستقرار السياسي والاجتماعي، و اهتمام السلطة بالجانب الثقافي في إطار ما عرف في أدياتها بالثورات الثلاث.

- الاستمرار في الخط الثوري المقاوم والممانع، الذي رضع لبنه رجال المسرح من ثورة التحرير، وورثوه جيلا إلى جيل.

- تبلور التجربة النضالية القومية والإنسانية، في محصلة الفكر المسرحي الجزائري من خلال محاكاته لقضايا التحرر، التي كانت محور السياسة الخارجية للجزائر، والتي طالما شكلت تاجا على جبينها. وقد شارك المسرح الجزائري في المناسبات الثقافية، الإقليمية والقارية والدولية وقتئذ وفق هذا المنظور.

- مسيرة المسرح الجزائري باقتناع تام ومطابق لرسالته الأولى عقب الاستقلال في بناء مجتمع متحضر، وفق المثل العليا لثورته التحريرية، من خلال مسرحيات تحث على العمل، ومسرحيات تشرح المشاريع، وأخرى توجه نحو التضامن والنضال العمالي في إطار منهجي ومنظم، يسائر المنظومة العمالية العالمية، التي تسير وفق النمط الاشتراكي الذي تبناه النظام الجزائري غداة الاستقلال، وطعمه بترسانة قواعد فكرية، بعد استكمال استرجاع الثروات الطبيعية والطاقوية.

المبحث الثالث

الحركة المسرحية من 1980 إلى 1988

1 - قراءة في الواقع الاجتماعي الجزائري

2 - الإنتاج المسرحي في ظل الفوضى السياسية في الجزائر

3 - مسار موضوعاتي من الواقع

1 - قراءة في الواقع الاجتماعي الجزائري :

شهدت الجزائر في هذه المرحلة تحولات كبرى وانقلابات خفية وعلمية على المرحلة السابقة. تحولات سياسية، اقتصادية، اجتماعية وثقافية.

برز على المستوى السياسي، الشاذلي بن جديد في أعلى هرم السلطة. وتوفرت سيولة نقدية في خزانة الدولة جرّاء عائدات النفط على المستوى الاقتصادي، لكن سرعان ما تراجعت بالإففاق على الكماليات، في غياب لإستراتيجية علمية منهجية للنهوض بالاقتصاد الوطني، أمام ارتفاع لنسب التضخم، وما رافق انهيار أسعار النفط في أزمة 1986 من تداعيات، خاصة أنّ الإجمالي الأكبر من مداخيل الدولة من عائدات النفط.

صورت الرفاهية الشكلية، على المستوى الاجتماعي، الحياة الأفضل في استيراد أنواع الأطعمة والأشربة، والرحلات السياحية باتجاه أوروبا خلال فترات العطل السنوية للعمال من جهة. ومن جهة أخرى، تحوّل رجالات الثورة إلى جمع الثروة، بحكم الشرعية حيناً في ظلّ تركيبة هجينة للنظام، و بحكم المنصب في كثير من الأحيان، حيث أصبحت كلّ المؤشّرات تشير إلى السقوط والفشل ، بسبب التسيير البيروقراطي ، و تزايد مستمرّ لأزمة السكن، التي أملت لها ظروف التزوح الريفي، وتفشي البطالة بشكل كبير ممّا أدّى إلى انعدام وازع أخلاقي لدى الأفراد والجماعات في ممارسة الحق والواجب، فبات حسب سليمان عشراقي "السطو على المتاع العمومي مهما كانت قيمة هذا المتاع، لا يلقى من ردود الناس - في الغالب - إلاّ التعليق بكلمة قسماً، أو عبارة من الشعب وإلى الشعب وهي تفيد طبعاً السخرية المريرة من واقع باتت السلطة تمارس فيه نهب الامتيازات بصورة مكشوفة وتواطئية، والتعدي على ممتلكات عمومية عدمت الوصاية، و عدمت الدولة التي ترعاها وتصونها"¹.

¹ سليمان عشراقي " الخطاب السياسي و الخطاب الإعلامي في الجزائر " دار الغرب للنشر و التوزيع 2003، ص 368

2 - الإنتاج المسرحي في ظل هذه الفوضى :

كان المسرح الجزائري يحاكي هذه الفوضى ، حيث وجد الكثير من رجاله الذين آمنوا بالدولة الوطنية وهللوا للتسيير الاشتراكي والتوجه الشمولي، أنفسهم في صراع بين أفكارهم و الواقع الذي يعيشونه في يومياتهم مع الجماهير التي عدها حلم الحياة الأفضل¹.

أنتجت المسارح الجهوية بالإضافة إلى المسرح الوطني مسرحيات مستوحاة من الواقع اليومي الذي تعيشه فوضى الأفكار ويعيشه المواطن في وقت أصبح يحسّ فيه باليتم جرّاء تخلي الدولة عنه. فأنّج المسرح الوطني مسرحية حافلة تسير، ومسرحية موت بائع متجول، ومسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع. و أنتج المسرح الجهوي لوهران مسرحية الأجواد، ومسرحية أقسم بلقاسم، ومسرحية البيادق، ومسرحية اللثام، كما أنتج المسرح الجهوي لقسنطينة مسرحية حروف العلة، و مسرحية الدراويش، و أنتج المسرح الجهوي لعنّابة مسرحية الرتيلة، وأنتج المسرح الجهوي لسيدى بلعبّاس جلسة مرفوعة، ومسرحية غيرة الفهامة، فيما أنتج المسرح الجهوي لباتنة مسرحية الفلقة و مسرحية الملك هو الملك، وأنتج المسرح الجهوي لبجاية مسرحية حزام الغولة². وقد رأى البحث أن يقدّم لهذه المسرحيات مملخصات ومحاولة ربطها بالراهن السياسي، حتى تتضح الرؤيا في تبين الهدف من الدراسة.

مسرحية "حافلة تسير": مسرحية اقتبسها محمد بن قطاف عن مسرحية سائق الأوتوبس لإحسان عبد القدّوس. أخرجها زباني شريف عياد سنة 1985، تعرض مسألة اللامبالاة والاستهتار بطاقات الإنسان، بوصفه مادة بناءة في الاستثمار البشري. وهي ظاهرة مرضية مزمنة في دول العالم الثالث. والجزائر واحدة من هذه الدول، خاصة أنّها تشهد في هذه الفترة هجرة للكفاءات، أطلق عليها مصطلح هجرة الأدمغة.

¹Voir Ahmed cheniki. Le Théâtre EN Algérie histoire et en jeux p ...

² نور الدين عمرون، المسار المسرح الجزائري إلى سنة 2000، م س ص 223

مسرحية "موت بائع متجول" : مسرحية اقتبسها بوكحلات وبوخلط احمد عن آرثر. أخرجتها فوزية آيت الحاج سنة 1987، وهي مسرحية تعالج الواقع المزري الذي يقف عائقا أمام استمرار الدفء الأسري بين أفراد الأسرة، التي تكدح و تشقى بحثا عن السعادة والاستقرار العائلي. وهو إسقاط واضح على تدهور القدرة الشرائية وعدم ضمان الدولة للحد الأدنى للعيش الكريم لمواطنيها الذي طالما تبجّحت به طيلة الوفرة النقدية لعائدات النفط قبل أزمة تدهور أسعاره. هذا التدهور كانت له نتائجه السلبية على التماسك الأسري.

مسرحية "الشهداء يعودون هذا الأسبوع" : مسرحية اقتبسها محمد بن قطاف عن رواية للطاهر وطار و أخرجها زياني شريف عياد سنة 1988، في طرح يستهجي الخلف الذي ضيع رسالة السلف، عبر رسائل مباشرة تفضح خيانة الانتهازيين ممن ركبوا سهوة الانجاز الثوري، المتمثل في الاستقلال الوطني واسترجاع السيادة لخدمة مصالحهم ومصالح ذويهم في فهم كمبرادوري للدولة و مسؤولياتها التاريخية والأخلاقية أمام الله وأمام الوطن ووفاء لرسالة الشهداء.

مسرحية "الأجواد" لعبد القادر علولة أخرجها سنة 1985 وهي مسرحية تصنف في المسرح السياسي، حيث حملت بوادر السخط على الوضع، ومسألة الفهم الاشتراكي بين التصور والتطبيق.

مسرحية "أقسم بلقاسم" : المسرحية لبشير منصور، أخرجها عبد الكريم زلال سنة 1987، تعالج مشكل التزوح الريفي نحو المدن، وما تفرزه هذه الظاهرة من اكتظاظ ولّد أزمة السكن وخلق فيما بعد، مناظر مشوّهة للمدينة، التي تركها الكولون وعمّرها الجزائريون. والمستلهم من المسرحية، فشل مشروع الثورة الزراعية بالنهوض بالاقتصاد والمحافظة على التوازنات الديمغرافية بين المدن والأرياف التي شيدت عليها نماذج عمرانية أطلق عليها توصيف القرى الاشتراكية.

مسرحية "البياض" : ألفها محمد آذار أخرجها سنة 1987، يفضح من خلالها الوصوليين من المترشحين السياسيين، و استغلالهم لطبقة الشعب من أجل كسب أصواتهم في الانتخابات، بعود كاذبة على الشعب المعوز الذي أثقلت كاهله المعاناة اليومية من جرّاء البطالة وأزمة السكن وندرة المواد الاستهلاكية الأساسية. وهذه المسرحية بالقدر الذي كانت تفضح فيه مرشحي الحزب الواحد، بالقدر الذي كانت تنبؤ فيه بتغيير سياسي من خلال تعدد المرشحين وهو الحال الذي ستكون عليه الجزائر بعد أحداث أكتوبر 1988.

مسرحية "الثام" : تأليف وإخراج عبد القادر علولة سنة 1989 وهي مسرحية حملت في طياتها تنبؤات إفلاس المنشآت الصناعية، التي طالما شكلت إنجازات كبرى للنسيج الاقتصادي الوطني، تنبأت في رؤية استشرافية لتسريح العمّال إذا ما استمرّ التسبب و التهاون وعدم الاهتمام بمردودية الإنتاج. وهو ما حدث بعد أزمة تدهور أسعار النفط، وبعدها في بداية تسعينيات القرن الماضي مع إعادة جدولة الديون الخارجية.

مسرحية "حروف العلة" : المقتبسة من عمار محسن عن قصة "الكاتب والشحاذ" لعلي سالم، أخرجها سنة 1987 وأثناء استقرائنا لها نجد التفاتة ازدرائية للمثقفين الشعبويين الشموليين الذين ينتهزون مناصبهم لاصطياد الفرص التي توفرها السلطة الاستبدادية طمعا في الجاه والمال مقابل الولاء.

مسرحية "الدرأويش" : لمصطفى الحلاج وإخراج فارس الماشطة وحسن بوبريوة سنة 1989، وتعالج القمع و التعذيب في المجتمعات ذات الاتجاه السياسي الشمولي، لوأد أي رأي مخالف ورفض الآخر بشكل تعسّفي ينجز في مخابر مراكز الاعتقال ومراكز التعذيب.

مسرحية "الرتيلة" : اقتبسها رمضان وناصر عن إدوار مانيت. تعالج مسألة تغييب طاقات الشعوب في صنع حياة الرفاه التي ينعم بها الجميع

مسرحية "جلسة مرفوعة": تأليف و إخراج محمد بختي سنة 1987، تعالج مسألة الصراع الفكري بين الأجيال في دول العالم الثالث. وقد شكّل هذا الموضوع عائقا كبيرا بين الجيل الأول الذي صنع الثورة ، وكثير منهم صنعتهم الثورة وبين جيل الاستقلال، حيث مارس الجيل الأول على الجيل الثاني الوصاية الأبوية الأبدية، فيما كان يرى الجيل الثاني نفسه قادرا على تحمّل الأعباء، بل وحمل كلّ الخييات والنكسات السياسية والاقتصادية للجيل الذي سبقه.

مسرحية "غبرة الفهامة" : من تأليف كاتب ياسين و إخراج محمد بختي سنة 1989 وهي مسرحية تفضح الحكام و تعرّي سلوكياتهم الجشعة و المنحرفة. خصوصا إذا علم أنّ فترة الثمانينيات من القرن الماضي هي فترة توزيع الرّيع. هي الفترة التي تكونت فيها البورجوازيات الصغيرة بطرق مشبوهة، على حساب المال العام.

مسرحية "الفلقة" : تأليف صالح مباركية وإخراج بوزيد شعيب في 1986 وتعرض ظلم المسؤولين المحليين للمواطنين.

مسرحية "الملك هو الملك" : لسعد الله وتّوس وإخراج نور الدين عمرون في 1988. تعالج المسرحية مسألة مرض وهم العظمة لدى الحاكم والتفرد بالحكم، في خطى دكتاتورية تسلّطية في إسقاط واضح على أنماط حكم الأنظمة الشمولية. فمنذ الاستقلال لم يقدّم للانتخابات الرئاسية سوى شخص واحد يزيه الحزب، لا يتغير هذا الشخص إلّا بوفاة، أو إقالته. أيّ وصاية هذه ؟ أي استهتار هذا بمقدّرات الشعب في إنجاب من يحكمه ؟

مسرحية "حزام الغولة" : اقتبسها عمر فطموش عن الكاتب الروسي بتروفيتش كاتاييف وأخرجها مالك بوقرموح في 1988. وهي مسرحية تتعرّض لأزمة السكن في

إسقاط واضح لما تعيشه الفئات الشعبية الجزائرية في يومياتها، وما انجرّ عن هذه الأزمة من مشاكل نخرت البناء الاجتماعي التقليدي المحافظ للأسرة الجزائرية في غياب إستراتيجية وطنية للنهوض بقطاع السكن.

وهكذا من خلال استعراض عيّنات من أغلب ما أنتجت المسارح الجهوية بالإضافة إلى المسرح الوطني (محي الدين باشطارزي حاليا) يتضح لنا أنّ تشابها في الطرح الموضوعاتي للمسرحيات المنجزة في هذه المرحلة.

3- مسار موضوعاتي من الواقع:

جاءت المسرحيات في هذه المرحلة، مشحونة بآلام الخيبة وآمال استنهاض الهمم والرزوح نحو وعي وطني وفيّ للمبادئ التي حدّدها عصارة النخبة، في المواثيق الوطنية السابقة والتفت حولها كلّ فعاليات المجتمع.

وقد تعرّض البحث لمسرحيات تجاوز بها تاريخ انتهاء المرحلة، وذلك لأن الأدب قد يسبق بتنبؤاته المرحلة وقد يسايرها، كما قد يتأخّر عنها بزمن وجيز جداً لعدم استيعابه التحوّل أو لتخوّف القائمين عليه، نتيجة الغموض و الالتباس الذي يكتنف المرحلة، وهو برأي الباحث، سبق مرحلة وتأخّر عن أخرى، في ما سيعرف بالانفجار والهيجان الشعبي في 05 أكتوبر 1988 .

وعموما فإنّ الحركة المسرحية في هذه الفترة تمخّضت من رحم الواقع الذي يعيشه المجتمع جرّاء التحوّلات التي مسّت كلّ المؤسسات السياسية والاقتصادية والاجتماعية، فحين " تعجز القيادات عن تحقيق التطابق بين السلوك - سلوكها أو السلوك العام - وبين الشعار، فذاك يشير إمّا إلى أنّ هذه القيادات تناهض مبدئياً الخيار الذي تنادي به، وإمّا أنّها تكون قد تهجّنت وفقدت قابلية السير على إيقاع الإيديولوجية التي ترفع لواءها"¹ وهو ما عبّرت عنه المسرحيات المذكورة حيننا تارة وناقمة متمرّدة في تارات أخرى.

¹ سليمان عشراوي . " الخطاب السياسي و الخطاب الإعلامي في الجزائر " م.س. ص 369

كرونولوجيا الانتاج المسرحي من 1980 إلى 1988¹ - 1989

عنوان المسرحية	مؤلف المسرحية	مخرج المسرحية	تاريخ الإنتاج
جحا و الناس	محمد بن قطاف	محمد بن قطاف	1980
الاقوال	عبد القادر علولة	عبد القادر علولة	1980
الاختيار	قندسي ابراهيم	قندسي ابراهيم	1980
ريح السمسمار	جماعي	عمار محسن	1980
على كرشو يخلي عرشو	سلومير مورزاك	جمال مرّير	1980
فلسطين المخدوعة	كاتب ياسين	كاتب ياسين	1980
حرب 2000 سنة	كاتب ياسين	كاتب ياسين	1980
سلطان من الغرب	كاتب ياسين	كاتب ياسين	1980
صوت النساء	كاتب النساء	كاتب النساء	1980
أنت وأنا	محمد بختي	محمد بختي	1980
مير وربي كبير	فيكتور أفتيميو	عبد الله أورياشي	1981
البحيرة	جماعي	موفق الجيلالي	1981
ناس الحومة	تأليف جماعي	عبد الحميد حباطي	1981
الفتران	مورزاك	جمال حمودة	1981

¹ عن نور الدين عمرون، المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، م س ، وكذلك مجلة الثقافة، العدد الممتاز، م س

أثر التحولات السياسية على الممارسة المسرحية بمدينة وهران بعد 1988 رسالة ماجستير

1981	مولود يوسف	مولود يوسف	الدروب الضيقة
1982	محمد بن قطاف	محمد بن قطاف	يا ستار ارفع الستار
1982	عبد القادر علولة	عبد القادر علولة	حمق سليم
1982	جماعي	جماعي	النار و الدمار و الإيمان
1982	جماعي	جماعي	الرجوع
1982	حاج اسماعيل	جماعي	الرفض
1982	جمال مرير-محمد قابوش	محمد حلمي	التواصل
1983	عبد القادر علولة	مكسيم غوركي	الدهاليز
1983	زياني شريف عباد	محمد الماغوطي	قالوا العرب قالوا
1983	عبد الله أورياشي	مصطفى التومي	فين كنت البارح
1983	عبد الله أورياشي	غوغول	يا الأخ راك متسلل
1983	مصطفى كاتب	نبيل بدران	جحا باع حماره
1983	عصامي فتحي	برتولد بريشت	السيد بونتيللا و تابعه
1983	عبد الحميد حباطي	جماعي	لا حال يدوم
1983	طاهر حامي	محمد كربوز	اللي دارها بيديه
1983	جمال حمودة	جماعي	أنتيك يا لولاد
1983	جمال مرير	محمد العيد قابوش	ضحكة مسجونة
1984	زياني شريف عباد	محمد بن قطاف	عقد الجوهر
1984	سلال محمد	حجوطي بوعلام	اللي كلا يخلص

أثر التحولات السياسية على الممارسة المسرحية بمدينة وهران بعد 1988 رسالة ماجستير

1984	بن محمد محمد	الطيب رمضان - بخي محمد	رأس المملوك جابر
1984	سلال محمد	جماعي	المشعل
1984	زلال عبد الكريم	منصوري بشير	يوسف و الوحش
1984	حاج اسماعيل - محمد الصغير	جمال دكار - عمار محسن	الصخرة
1984	حاج اسماعيل	جمال دكار - علي بوتوحة	الكلمة
1984	احمد خوزي	علاوة بوجادي	بودربالة
1984	جمال مريز	علاوة بوجادي	الزنيقة
1984	احمد خوزي	احمد خوزي	العهد
1984	نحار مصطفى	حبيب محمد	باطل و لا بطل
1984	الطيب رمضان	محمد بخي	يا بن عمي وين
1985	زياني شريف عياد	إحسان عبد القدوس	حافلة تسير
1985	عبد القادر علولة	عبد القادر علولة	الأجواد
1985	ع/ فتحي - س بن يوسف	ولد عبد الرحمن كاكي	ما قبل المسرح
1985	محسن عمار	محسن عمار	غسالة النوادي
1985	جمال خوزي	جمال حمودة	ضيق الخاطر
1985	بن سميشة	بن سميشة	البيضة الزرقاء
1986	عزيز عريبة	راي برادري	بدلو لون العمارة
1986	عز الدين مجوي	سلو مير موزاك	غابو الافكار
1986	احمد بن عيسى	إدوارد فليبو	عجاجية و عجائب

أثر التحولات السياسية على الممارسة المسرحية بمدينة وهران بعد 1988 رسالة ماجستير

1986	محمد فلاق	محمد بن قطاف	جيلالي زين الهدات
1986	زلال عبد الكريم	منصوري بشير	أقسم بلقاسم
1986	محمد الطيب الدهيمي	محمد الطيب الدهيمي	دف القول و البندير
1986	جمال حمودة	جمال حمودة	اللي يزرع الريح
1986	جمال حداد	منيرة حداد	مغامرات قطوس
1986	جمال حمودة	عبد الحميد قوري	الطاووس
1986	كاتب ياسين	مالك الدين	علال الخطر
1986	بوزيد شعيب	صالح لمباركية	الفلقة
1986	احمد خوذي	احمد خوذي	القسم
1986	احمد خوذي	عمر فطموش	حرف بحرف
1987	فوزية آيت الحاج	آرثر ميلر	موت بائع متجول
1987	حميدة آيت الحاج	ليسا أكراتينكا	أغنية الغابة
1987	محمد آذار	محمد آذار	البيادق
1987	فارس الماشطة	مصطفى الحلاج	عودة الحلاج
1987	عمار محسن-بوبريرة حسن	علي سالم	حروف العلة
1987	سليمان بن عيسى	سليمان بن عيسى	المغرور
1987	جمال حمودة	جمال حمودة	قهوة و لا تاي
1987	احمد بن عيسى	إدوارد مانيت	الرتيلة
1987	كروان عبد الرحمن-حبيب محمد	حبيب محمد	حوار المر

أثر التحولات السياسية على الممارسة المسرحية بمدينة وهران بعد 1988 رسالة ماجستير

1987	قادة بن سميشة	قادة بن سميشة	الكلون
1987	احميدة لعياشي	احميدة لعياشي	قدور لبلاندي
1987	محمد بختي	محمد بختي	جلسة مرفوعة
1987	بوزيد شعيب	صالح مباركية	النار والنور
1987	جماعي	صالح مباركية	الحمامة
1987	احمد خوزي	لو كسا	اشكون
1988	زياني شريف عياد	محمد بن قطاف عن الطاهر وطار	الشهداء يعودون هذا الأسبوع
1988	جيلالي موفق	جيلالي موفق	كتر لويزة
1988	ميسوم سعيد	ميسوم سعيد	جحا وحديدوان
1988	فارس الماشطة	ب/عبد الكريم- ك/فراد	المخدوع
1988	الطيب الدهيمي	الطيب الدهيمي	لوشام
1988	نور الدين عمرون	سعد الله ونوس	الملك هو الملك
1988	مالك بوقرموح	فلانتين كاتاييف	حزام الغولة
1988	احمد خوزي	احمد خوزي	الميتة و الميتين
1989	علال المحب	غارسيا لوركا	بيت برناردا ألبا
1989	عبد الله أورياشي	يماني الزوبير	العرش
1989	عمر زبدي	سعد الله ونوس	باع راسه في قرطاسه
1989	عبد القادر علولة	عبد القادر علولة	اللائم
1989	عبد القادر علولة	عبد القادر علولة	الأيتام

1989	عبد الحميد حباطي	بوجادي علاوة	ديوان لعجب
1989	فارس الماشطة	مصطفى الحلاج	الدراويش
1989	محمد الطيب الدهيمي	محمد الطيب الدهيمي	فاوست والأميرة الصلعاء
1989	اسعد العيدان	كارل فيتلينقر	دروب الغيوان
1989	محمد حبيب	كاتب ياسين	غبرة الفهامة
1989	حسين بلغماس	سليم سوهالي	المحمد افحلول
1989	لطفي بن السبع	لطفي بن السبع	الصرخة الصامته
1989	مالك بوقرموح	يونيسكو يوجين	رجال يا حلاف

يمكن تصنيف هذا الجدول إلى مرحلتين بارزتين. حسب تطور النظام السياسي الجزائري وانعكاساته على الحياة الاقتصادية والاجتماعية.

المرحلة الأولى: وهي مرحلة الانتعاش الاقتصادي حيث تميز المسرح الجزائري فيها بما يلي:

- بروز كتاب ومخرجين جدد وغياب شبه تام لمن سبقهم في المرحلتين السابقتين.
- البحث عن قوالب فرجوية تؤصل للعبة المسرحية وليس اللعبة، من خلال النيش في المظاهر والتقسيم الاحتفالية التراثية، ومحاولة نقلها إلى خشبة المسرح. هذه الآفاق مردها حسب الباحث، إلى الرصيد الكبير في الممارسة المسرحية والاحتكاك بالآخر الشقيق والصديق، من خلال البعثات العلمية والثقافية التي كانت توفر فرصها الدولة إلى الدول العربية ودول الكتلة الشرقية، من أجل الإطلاع على تجارب الآخرين الذين سبقونا في الصنعة المسرحية. وما كان للدولة أن تنحى بهذا الاتجاه لولا الوفرة المالية التي ضمنتها عائدات النفط في هذه المرحلة.

- الوفرة الإنتاجية للمسرحيات في المسارح الجهوية والمسرح الوطني (محي الدين باشطارزي حاليا) وذلك للميزانية التي وفرتها الدولة للثقافة، والتي مردها دائما للوفرة المالية لعائدات النفط، والاتجاه نحو حياة أفضل.

- طرح العيوب والمساوئ التي تنخر المجتمع الجزائري، بنظرة فرجوية كوميدية. وهو ما يعبر عن الاستقرار النفسي الذي وفرته الحياة الأفضل لدى عامة الشعب، بالرغم من خوف النخب المثقفة من هذه الميوعة التي باشرتها السلطة. إلا أن الاستقرار الاجتماعي الوجيه الذي فرته هذه المرحلة انعكس على نمط السلوك العام، ونبرته نحو التألف.

- التوجه نحو الاقتباس والترجمة نتيجة التكوين العلمي الذي تميز به رجال المسرح في هذه المرحلة. وهو تحصيل حاصل للاحتكاك.

- بروز ظاهرة التأليف الجماعي، لتغطية العجز في كتابة نصوص مسرحية محلية.

المرحلة الثانية : مرحلة التدمير، حيث أحسّ فيها المواطن بتخلي الدولة عنه وهي التي طمأنته بالحياة الأفضل، لكنها تخلت عنه في أول هزة اقتصادية، تمثلت في هبوط أسعار النفط، الذي يشكل العصب الرئيس في الاقتصاد الجزائري، فغدت هذه الدولة نحو التقشف بصورة هيستيرية تضرر منها المواطن البسيط بشكل كبير. وقد ميز الحركة المسرحية في هذه الفترة ما يلي :

- ظهور بعض المواضيع ذات البعد الفكري والفلسفي، فالمبدع يتنبأ بأحداث المستقبل، قياسا على قدرته على لمّ القرائن والأحداث، واستقرائها، بما يضمن الرؤية السديدة لما هو آت. وقد تجسّد ذلك قبيل السقوط في الأزمة الاقتصادية الوطنية من خلا بعض الأعمال على غرار "الأجواد" التي طرحت أخذت موقعا من الاشتراكية بين التصور والتطبيق، مفاده أن هذه الممارسات ستؤدّي إلى انهيار كلّ الأطر وزوال حتمي للمفاهيم، التي طالما تغنى بها النظام منذ بداية تأسيس الدولة الوطنية التي رفعت شعار من الشعب وإلى الشعب.

- توجه أغلب المسرحيات إلى طرح انشغالات المواطن الجزائري البسيط، الذي أنهكه تدنّي القدرة الشرائية، ومشكل السكن، الذي لم يأخذه النظام على محمل من الجدّ في تسريع

البحث عن حلول ناجعة واستراتيجيات علمية، للحد من هذه الظواهر، حيث اكتفى بحلول ترقية تطفو إلى السطح كلما دعتها ضرورات الحملات الانتخابية أو لتلميع صورة هذا النظام.

- توجه موضوعات المسرح الجزائري نحو فضح ممارسات المنتخبين، وأصحاب السلطة والنفوذ، سيما أنّ شعار من الشعب وإلى الشعب في هذه المرحلة، استبدل خلسة بشعار قسما.

يمثل المسرح متنفساً للشعوب، ولا شكّ أنّه يشجّد الهمم للمطالبة بالتغيير وهذه هي أسمى غايات المسرح، حيث يتبنوا المسرح مكانة ريادية في صنع عملية التحول الديمقراطي. ألم تكن مسرحية "زواج فيغارو" لصاحبها ديومارشى، القطرة التي أفاضت الكأس، فأشعلت فرنسا لتحرق النظام الملكي المستبد؟؟؟

المبحث الرابع

انتفاضة أكتوبر ومرحلة التحول في الحركة المسرحية

1 - المشهد السياسي الجزائري وتجلياته على الوضع العام

2 - الانفتاح السياسي يولد القضيعة مع الماضي

3 - المسرح الجزائري يعود بحلة جديدة

تبدأ هذه المرحلة بعد الأحداث المأساوية التي شهدتها الجزائر على الصعيد الأمني، والتي تمثلت في المواجهات العنيفة، بين أفراد الشعب الذي قادته مجموعات الشباب من مختلف المستويات الاجتماعية والفكرية، وبين القوى والأجهزة الأمنية مدعومة بالجيش الشعبي الوطني في أكتوبر من سنة 1988.

انفجر الوضع الاجتماعي من جرّاء الإحباط النفسي، الذي أصاب المواطن الجزائري نتيجة مجموعة من العوامل والتراكمات المعنوية والمادية، كان ينظر إليها من زاوية مخلفات مناهج التسيير لثلاث عقود من عمر الدولة الوطنية، التي أطلقت على نفسها "الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية"، تحت شعار "من الشعب وإلى الشعب".

كرّست هذه المرحلة القطيعة مع كلّ المنجزات السياسية والاقتصادية بإيجابياتها وسلباتها. مرحلة بدايتها دقت المسمار الأخير في نعش الجزائر بتوجهاتها التي بنتها منذ فجر الاستقلال، فكانت "حدّا للمرجعية الاشتراكية"¹.

1 - المشهد السياسي الجزائري وتجلياته على الوضع العام:

إنّ الإصلاحات التي أعقبت مرحلة الانتفاضة الشعبية في أكتوبر 1988 أنهت "أسطورة الدولة أحادية الحزب، وشهدت الساحة الاجتماعية عراكا سياسيا ساخنا، لم يعط فيها للجانب الثقافي مكانا فسيحا"²، حيث شهدت الساحة السياسية أكثر من 60 حزبا تصدّرت ثلاث أحزاب، هي جبهة التحرير الوطني، الجبهة الإسلامية للإنقاذ وجبهة القوى الاشتراكية، وعقب انتخابات المجالس المحلية والولائية سنة 1990 التي أسفرت عن اكتساح غالبية المجالس من مرشحي الجبهة الإسلامية للإنقاذ.

¹ Med KALI. Théâtre algérien. La fin d'un malentendu. Edition du ministère de la culture. Première Edition 2005 p 13

² عيسى راس الماء. "الأدلوجة السياسية في المسرح الجزائري" م س ص 101.

تلتها بعد ذلك مرحلة ما اصطلح عليها "العشرية السوداء". وعلى الرغم من هاجس الخوف الذي تملك النفوس من جرّاء آلة القتل التي طالت كلّ الرموز بما فيها رموز الفكر والثقافة، حيث اغتالت عبد القادر علولة في مارس 1994. وعزّ الدين مجوبي في 13 فبراير 1995 على عتبة المسرح الوطني الذي كان مديرا عامًا له.

كانت بداية هذه المرحلة من أصعب المراحل التي مرّ بها المسرح الوطني الجزائري، خاصة بعد غلق القاعة المركزية للعرض وبدء عملية الترميم الشاملة للبنية سنة 1995، رافقها أيضا لنفس الغرض المسرح الجهوي لوهران.

يعاني المسرح الوطني بصفة عامة في هذه المرحلة تداعيات الأزمة من نقص الموارد التمويلية ورفع الدعم عن الإنتاج، حيث لجأت الكثير من المسارح إلى بيع ماكتنّاه من أجل تسديد أجور عمّال المسرح، وفي هذا الصدد يتحدث مدير المسرح الجهوي لوهران السيد غوثي عزري عن أزمة تسديد الأجور فيقول "نظرًا لمداخل الدولة الزهيدة اضطررت لبيع سيّارتي الخاصة من أجل تسديد أجور العمّال¹ وهي تحدّ وكفاح من أجل صمود المسرح أمام قوى الإرهاب الجارفة بشقيها الأمني والإداري.

2- الانفتاح السياسي يولد القطيعة مع الماضي:

عرف المسرح في هذه المرحلة، مسارين من حيث كمية الإنتاج، لا من حيث طبيعة المواضيع، لأنّها تنصهر في إطار القطيعة مع الماضي "الذي سيطرت عليه فوضى الأفكار الماركسية تارة وكبت وانبهار بالحضارة الغربية تارة أخرى (...). لهذا كان يجب (...) إمّا التبعية لمفهوم مسرحي يغلب عليه الطابع السياسي، أو التمرد على الوضع المسرحي القائم والجهر علنا برفضه شكلا ومضمونا، وقد كان ذلك بمثابة إعلان حرب، على من كانوا بارونات المسرح"². هذا

¹ حوار مع عزري غوثي المدير الحالي للمسرح الجهوي لوهران بمكتبه بتاريخ فبراير 2008 في الساعة 15:30

² مجلة الثقافة، العدد الممتاز، مقال لعبد الحميد قوري، وزارة الثقافة، الجزائر 2005، ص 35

القول يدلّ على ظهور جيل جديد، يختلف نمط تفكيره عن الجيل الذي سبقه، جيل ولد وترعرع في ظلّ الأزمات الثلاث التي ضربت المجتمع الجزائري (الأزمة السياسية، الأزمة الاقتصادية والأزمة الأمنية). إلّا أنّه لم ينقطع قطيعة نهائية في طرحه عن المراحل السابقة، إلّا باختلاف طفيف حول الرؤى المؤطرة للإبداع المسرحي من الناحية الفكرية والإيديولوجية. ففي الوقت الذي غلبت على المسرحيات الجزائرية الأفكار الاشتراكية والنضالية، نأى الجيل الجديد عن هذه الأفكار، وحتى المدافعين التقليديين عنها بدؤوا في التخلي عنها من جرّاء سقوط أكبر معقلها وهو الاتحاد السوفياتي، ممّا يعني فشل هذه التصورات، ثمّ بوصف ذلك نتيجة حتمية لتغير المفاهيم من أعلى مستوى في هرم الدولة. وكذلك تغير التصورات لبناء المجتمع المتحضر جرّاء التحول الديمقراطي الذي يكلف هذا الجيل دفع ضريبة الأرواح. ومن هنا فإنّ أيّ تغيير في موضوعات المسرح سيكون نتيجة لتغيرات الساحة السياسية، والساحة الأمنية التي تؤثر بقسط كبير في كلّ الأصعدة السياسية وحتى الاقتصادية والاجتماعية.

شهدت هذه المرحلة ظهور فرق استقلّت عن المسارح الرسمية، فالفكر التعدّدي طال كلّ متحرّك في الجزائر وهذه ضرورة كان لابد منها منذ شروق المسرح الوطني الجزائري مع شروق الدولة الجزائرية المستقلة. فقد بدأ الصراع والتنافس حسب حفناوي باعلي " من أجل فرض الذات".¹ فالفرق التي تكوّنت في عقد التسعينيات أقلعت عن موضوعة الإسقاط الاجتماعي، والنقد الحاد للنظام. إلى إبداع ذي إرادة حرّة فيها موسيقى ورقص، كوميديا شعبية وأيضا مشاهد حب. حيث وظّفت كلّ عناصر بناء العرض وبشكل مكثّف السينوغرافيا بكلّ عناصرها وما تقدمه من إيجاءات تجعل العروض مختلفة عن عروض المراحل السابقة.

¹ حفناوي بعلي. " أربعون عاما على خشبة مسرح الهواة في الجزائر ". منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين. صفحة 17

3 - المسرح الجزائري يعود بحلة جديدة :

جاءت مرحلة الانفراج و استعادت الجزائر عافيتها بعد سنة 1999 بفضل عدّة عوامل ذكرت في الفصل الأوّل من هذه الدراسة، و أعيد فتح المسرح الوطني سنة 2000 بعد عملية ترميم دامت قرابة 5 سنوات وكذلك المسرح الجهوي لوهران وكان معها تنظيم "الشهر المسرحي الذي كان حدثا بارزا وكبيرا تمّ فيه استدعاء العديد من الفرق المسرحية من الخارج للمشاركة إلى جانب الفرق الجزائرية"¹

شهدت الفترة الموالية تحضير سنة الجزائر في فرنسا سنة 2004² فأخذ المسرح على عاتقه حيّزا كبيرا من المسؤولية بإشرافه على الأعمال المسرحية المشاركة و كلّ نشاطات الباليه ، فكان المنتج المنفّذ لعشر مسرحيات هي : "القرب و الصالحين"، "الشهداء يعودون هذا الأسبوع"، "ميموزا الجزائر"، "نسين و السلاطين"، "الثام"، "صيف من رماد"، "مذكرات امرأة آرق" "المنعرج"، "نجمة"، "جزائر الشاعر". و ثلاثة أعمال للباليه هي "باريس الجزائر"، "لا يوجد مشكل"، "المائة ملجأ".

يسجّل هنا أنّ المسرح الرسمي في هذه المرحلة انفتح على الفرق الحرّة فدخل في شراكة معها تمويلا وتوزيعا، وحتى تعاقد مع الممثلين الناشطين في هذه الفرق، ليصبح ذلك مقاما ساميا الثقافة المسرحية الوطنية. ما سيزيدها ثراء أنّ الجامعة العربية قرّرت الجزائر عاصمة للثقافة العربية في سنة 2007. و هي سنة حافلة بالعروض المسرحية التي سجّل فيها أبو الفنون في الجزائر قفزة نوعية بامتياز.

¹ مجلّة الثقافة. عدد ممتاز . م س ص 177

² أرشيف دار الثقافة لولاية عين تموشنت

كرونولوجيا الانتاج المسرحي من 1990 إلى 2006¹

عنوان المسرحية	مؤلف المسرحية	مخرج المسرحية	تاريخ الإنتاج
الجوالة	ابراهيم شرقي	عبد الله اورياشي	1990
البطة البرية	علال الخروفي	علال الخروفي	1990
عمار بوزور	ستيفان كوستوف	عبد الحميد رابية	1990
اختار عودك	لعربي محمد	لعربي محمد	1990
المسابقة	بيتر اينسيكات	بن يوسف سعيد	1990
عرس الذيب	كارل ويتزنجرل	محسن عمار	1990
جنوب	جمال حمودة	جمال حمودة	1990
مرثاة يوغرطة	حسين المؤذن	عبد الله رواشد	1990
العودة	العربي بن لبينة	صالح أبركان	1990
الخفافيش	زمايش محمد	زمايش محمد	1990
تبراشين	قوقول	مراد حرادي	1990
المواجهة	بوزوار زهير	بوزوار زوهير	1991
الجنرال	الطيب رمضان-محمد آدار	الطيب رمضان-محمد آدار	1991
معروض للهوى	بختي محمد	بختي محمد	1991
النية والحيلة	مجهرى ميسوم	مجهرى ميسوم	1991
مجنون كلبه	محمد الطيب الدهيمي	محمد الطيب الدهيمي	1991
التبريزي و تابعه قفة	ألفريد فرج	حسين بلغماس	1991
باديس النية و الحكيم	جماعي	لطفي بن سبع	1991
كثري	صلاح الدين لزهو جراح	صلاح الدين لزهو جراح	1991
بابور لستراي	محمد فلاق	محمد فلاق	1991
بحر العصيان	الطيب الدهيمي	الطيب الدهيمي	1991

¹ عن نور الدين عمرون، المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، م س ، وكذلك مجلة الثقافة، العدد الممتاز، م س

أثر التحولات السياسية على الممارسة المسرحية بمدينة وهران بعد 1988 رسالة ماجستير

1992	كأس الذهب	حمومي احمد	زلال عبد الكريم
1992	الزربية	عروش عبد القادر	مجهرى الحبيب
1992	إشهاركم	نبيل رحمانى	قوري حميد
1992	زعامة في حملة	محمد بخي	نحار مصطفى - جوزي احسن
1992	عشيق عويشة و الحراز	عمر فطموش	عمر فطموش
1992	سن ني	فلاديمير مورزاك	محمد فلاق
1992	فيتا بنت الالوان	ريحانة طاهر	ريحانة طاهر
1992	مسمار ذي وشماس	محمد أويحيى	محمد أويحيى
1993	رحمة والغابة	ألفريد فرج	عبد الله أورياشي
1993	شمس النهار	توفيق الحكيم	العربي زكال
1993	الخياط الماهر	حمومي عن قريبر	فوزية آيت الحاج
1993	البلعوط	حجوطي بوعلام	سلال محمد
1993	أرلوكان خادم السيدين	قولدوني	عبد القادر علولة
1993	خط الرمل	بلمير مرزق	عمار محسن
1993	الأغنية الأخيرة	تشيكوف	الماشطة - بوبريو
1993	شاري دالة	عبد الحميد لوكيل	كمال كربوز
1993	عالم البعوش	إيسن	عز الدين مجوي
1994	النملة و الصرصور	جان دو لا فونتان	فوزية آيت الحاج
1994	الشیطان في خطر	عوادي محمد لخضر	عوادي محمد لخضر
1994	التشريح	الهادي بوكروش	الهادي بوكروش
1994	نواح الجراح	الطيب الدهيمي	الطيب الدهيمي
1994	السطوح	بوقطاف كريم	عبار عز الدين
1994	الحوينة	ج. وليمس	عز الدين مجوي
1994	كليلة ودمنة	عبد الله بن المقفع	احمد بن عيسى
1995	مايا و حسين	ألكسندر قلمان	حبيب بوخليفة
1995	صياد الملح	بوزيان بن عاشور	موفق الجيلالي
1995	المخضرم	عز الدين ميهوي	محمد آذار

أثر التحولات السياسية على الممارسة المسرحية بمدينة وهران بعد 1988 رسالة ماجستير

1995	زلال عبد الكريم	مجھري ميسوم	في عالم الحيوانات
1995	كمال كربول	سعيد دراجي	حكمة لبلوبة
1995	لحسن شبيبة	كمال زرار	لعبة الموت
1995	أوجيت سمير	كين كيزي	الارانب
1995	فوزية آيت الحاج	محمد زمایش	الديلوماسي
1996	عبد الله أورياشي	عبد القادر حجار	صندوق البوهالي
1996	كمال كربول	نورة خلايفية	زمان الحلم
1996	جماعي	سعيد دراجي	الأميرة المفقودة
1996	عبار عز الدين	راي براد بوري	أربعة في واحد
1996	بوبر صالح	بوبر صالح	جزيرة النور
1996	باهوان	بهاوان	بابرو القراقوز
1997	عبد القادر تاجر	بوعلام بناني	رقصة الأبرياء
1997	حسن بوبريو	ألماں باكال	سيد الوزير
1997	بن عزيز احسن	رداف - مرواني	قرمان
1997	قادة بن سميثة	قادة بن سميثة	لعبة خشبية
1997	مجھري الحبيب	شكري محمد	العشيق
1997	جمال حمودة	جمال حمودة	الأحلام
1997	ياسر نصر الدين	بوبر مخوخ	زينوبة
1997	العربي أرزقي	نسيمة بن بارة	أهو
1998	آذار محمد	مريم/ج - س - رايس	صرخة النساء
1998	جمال بن صابر	بوزيان بن عاشور	باب العسة
1998	كمال كربول	احمد رزاق	السوسة
1998	قابوش محمد العيد	سعيد دراجي	الطائر العجيب
1998	جمال مري	عز الدين ميهوي	الدالية
1999	سعيد بن سلمى	جرمو فيجريدو	أشرب البحر
1999	شقروني دريس	الهاشمي نور الدين	رحلة الحظ
1999	عبد الحميد حباطي	عز الدين ميهوي	ماسينيسا
1999	قاسمي عبد الواحد	سليم سوهالي	الخطوة

أثر التحولات السياسية على الممارسة المسرحية بمدينة وهران بعد 1988 رسالة ماجستير

1999	علي جبارة	خيرة بن شادي	رحلة الأمير
1999	بوزيد شوقي	جون قالوي	الرايس
1999	لعربي أرزقي	جماعي	المعذبون
1999	لطرش موهوب	مقران عقون	الثلاث الخالي
1999	مقران عقون	مقران عقون	وينا
2000	ادريس شقروني	كاتب ياسين	الجنة المطوقة
2000	معيوف عمر	خالد بوعلي	بدون تعليق
2000	سلال محمد	عمار يزلي	منامات الوهراني
2000	الطيب الدهيمي	الطيب الدهيمي	ثلوج الصيف
2000	احمد رزاق	احمد رزاق	مبروكة
2000	محمد العيد قابوش	توفيق ميميش	سوق 2000
2000	بوزيد شوقي	جماعي	كوشمار في دار عمار
2001	قردة عبد العزيز	بشطارزي عن مولير	سليمان اللوك
2001	محمد العيد قابوش	بوزيد شوقي	لسعات البسمات
2001	احمد بن عيسى	فروج ليلي عن آرثر ميلر	الثلث
2002	بختي محمد	بختي محمد	بن نعمان
2002	عزري الغوثي	بلقايد عبد القادر	ثلث قبب
2002	جمال مرير	سعيد دراجي	دورة في زحل
2002	كمال كربوز	حميد قوري	الاحلام القذرة
2002	قادة بن سميشة	قرارية عبد المجيد	الامانة
2002	شوقي بوزيد	جماعي	ليلة الكواكيب
2003	سمية بن عبد ربو	سمية بن عبد ربو	سفينة الألمان
2003	سعيد سعيدي	سعيد سعيدي	القرافوز قادمون
2003	جمال مرير	حمودي بشير	البغاة
2003	محمد العيد قابوش	حميد قوري عن ماري كولتير	عروس الظلام
2003	حسن بوريوة	يحيى بولقرون	البوغي
2003	عبدلي جمال	كاتب ياسين	صوت النساء
2004	حميد رماس	بن قطاف عن بري	البدة البيضاء

2004	مالك العقون	مالك العقون عن نيكولا إميردمان	المنتحر
2004	حبيب بوخليفة	الحبيب بوخليفة عن دازر تراف	الزائر
2004	احمد بن عيسى	حسن نذير عن ابن المقفع	وصية دمنة
2004	محمد شرشال	محمد شرشال عن ديرنمان	علماء الطبيعة
2004	عمر فطموش	عمر فطموش	فاطمة نسومر

يمكن تصنيف هذا الجدول زمنيا إلى مرحلتين:

المرحلة الأولى : وتبدأ من 1990 بداية الانفتاح السياسي، وما تلاها من اختصار للساحة السياسية في عنف بيني إلى 1999 بداية الخروج من نفق العنف. وما يميز هذه المرحلة وفقا لما يبرزه الجدول ما يلي :

- عدم مسيطرة المسرح في غالبه للأحداث السياسية، التي طالما شكلت مادة دسمة له في المراحل السابقة.

- اتجاهه نحو المواضيع أكثر مرحا في وقت كانت آلة القتل تأخذ خيرة أبناء الوطن.

- اتجاه بعض كتاب المسرح الجزائري والمخرجين في هذه المرحلة إلى الاهتمام بقضايا الأمة العربية، وما اعتراها من تمزق في وحدة القرار.

- الاهتمام بالمسرح الموجه للطفل.

المرحلة الثانية : ما بعد تراجع الأزمة الأمنية ابتداء من 2000

- إعادة إنتاج بعض المسرحيات التي أنتجت في المراحل السابقة، وذلك لإعادة بعث النشاط المسرحي.

- الابتعاد عن المواضيع ذات الصلة بالأزمة الأمنية التي عاشتها الجزائر، وذلك برأي الباحث لعدم نضج الفهم لما جرى خلال هذه العشرية التي اصطلح عليها العشرية السوداء، وعدم التحرر أساسا من عقدة من يقتل من ؟

يتصل المسرح بالسياسة اتصالاً وثيقاً. بوصفه حسب بيتر بروك مواجهة حقيقية تملك القدرة على إحداث تفاعل خطير¹، فالسلطة تمارس حضورها في داخل التجربة المسرحية، عن طريق التحكم بإمكانيات الدعم المادي والبنى التحتية، مما يولد جواً مشروطاً بعلاقته الجدلية والتأثيرية مع السلطة. فالتحالف معها من أجل التسويق الإيديولوجي والدعاية السياسية لها، أو التماهي والمهادنة، أو التصادم مع إملاءات السلطة ورفضها، أو حتى الهروب في الطرح من مناخها، كلها صفات من صفات التأثير.

ألا يمكن اعتبار الاستبداد والقهر في حقلهما الدلالي الاجتماعي، مفهومين يميلان في المقابل إلى خلل في توازن القوى الاجتماعية، ينشأ عنها نوع من التراتيبية التي تدفع باتجاه تفجير التناقضات والصراع داخل المجتمع؟

¹ ينظر بيتر بروك، المساحة الفارغة، ترجمة فاروق عبد القادر، مركز الشارقة للإبداع الفكري. الشارقة، ص 137

الفصل الثالث

المسرح الجمهوري لمدينة وهران في ضوء

الرهانات السياسية بعد 1988

المبحث الأول: التحولات السياسية وانعكاساتها على

الإطار التنظيمي للمسرح

المبحث الثاني: لصيغة النص في ضوء التحولات السياسية بعد

1988 (مسرحية المخضرم)

المبحث الثالث: الإخراج في ضوء التحولات السياسية بعد

1988 (مسرحية معروض للموت)

المبحث الرابع: السينوغرافيا في ظل التحولات السياسية بعد

1988 (مسرحية أشواك السلام)

المبحث الأول

التحولات السياسية بعد 1988 وانعكاساتها على

الإطار التنظيمي للمسرح

1 - المنطقة ما قبل التاريخ

2 - وهران بداية التأسيس

3 - الاحتلال الفرنسي لوهران

أ - عمارة المسرح

ب - مسرح وهران بعد نيل السيادة الوطنية

1 - المنطقة ما قبل التاريخ : مرّت وهران بمراحل مثّلت حلقات معلّمة لمسلسل الإنماء

البشري والمدني، بمفهومهما السوسيوولوجي. فوهران " بفتح الواو كما لابن خلكان في كتابه وفيات الأعيان و أبناء أبناء الزمان، و الحافظ أبي راس في كتبه عجائب الأخبار وعجائب الأسفار و الخبر و المغرب و روضة السلوان و غيرهم لا بكسرهما و غلط من كسرهما.."¹

تشير بعض الدراسات التي عُنيت بتاريخ المدينة، إلى أنّها وجدت في فترة ما قبل التاريخ و قد ذكرت في "دليل المسافر" للروماني أنطونيوس باسم " بورتوس ديفيني" وهي تعني ميناء الآلهة² كما وجدت بمغاراتها وكهوفها بقايا فقريات و هياكل عظمية و أحجار منحوتة و تحف للزينة و أغراض كانت تستعمل للصيد و الدفاع عن النفس و بقايا فسيفساء معروضة بمتحف زبانة تدل على شواهد و بيانات لشخصيات تاريخية و أخرى أسطورية.

2 - وهران بداية التأسيس (290 هـ) : تورد بعض الروايات أنّ قبيلتا نفزة و بنوا

مسقن كانتا تعمّران المنطقة و قد أسّساها " محمد بن أبي عون و محمد بن عبدون... بمساعدة ملاحين أندلسيين .. وقع اختيارهم على هذا الموقع لوجود شريم أمام المدينة يسمح لهم بتحميل وإنزال بضائعهم، وبوجود خليج بالقرب منه، حيث كانت مراكبهم مأمونة من الرياح والعاصفة هو المرسى الكبير"³.

¹ محمد بن يوسف الزباني. دليل الحيران وأنيس السهران في أخبار مدينة وهران. المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية وحدة

الرعاية، الجزائر 2007. ص 25

² رشيد بوروية. م س ص 20

³ م ن ص 21

حاصرتها بعد زمن قبيلة زناتة وأحرقتها بعد نهبها وهنا تتعدد الروايات في تسميتها باسمها الذي ظلّ طويلا يقاوم عتم الزمن لا يتغير بتغير الأقوام والحضارات التي تعاقبت على المدينة* تداول على حكمها الفاطميين الذين شهدت فترة حكمهم "اضطرابات سياسية كثيرة بسبب الصراع الذي كان قائما بينهم وبين الأمويين في الأندلس"¹ ثمّ الوزداجيون من جديد لينتزعها منهم المرابطون ، ثمّ عقبهم عليها الموحدون فالحفصيون فالمرينيون ثمّ الزيانيون* الذين في فترة حكمهم "عانت وهران من الحن ذات الطابع السياسي لسبب الخلاف الذي مسّ الأسرة الزيانية ومع هذا فإنّ وهران ظلّت سائرة في ازدهارها الاقتصادي والثقافي فنشطت بها التجارة... ببضائع جنوب

*يورد محمد بن يوسف الزياني في كتابه "دليل الحيران و أنيس السهران في أخبار مدينة وهران" سبع روايات حول أصل التسمية. - الأولى : سميت بذلك لكون خزر الذي اختطّها (بناها) لقبه وهران فسميت به.

- الثانية : سميت بذلك لكون الرجل الذي يبني فيها اسمه وهران فسميت به.

- الثالثة : سميت بذلك لكونها مركبة تركيبا مزجيا من كلمتي وهران فهو معناه الضعف كانوا بها كانوا فب ضعف وهلاك مع بني يفرن و عمال الشيعة من صنهاجة و غيرهم و كذا ازديجة و عجيسة فسميت بذلك.

- الرابعة : سميت بذلك لكونها زناتية و ذلك أنّ مغراوة لما شرعوا في حفر أساسها وجدوا بها غارا فيه ثعلب و اسم الثعلب بلغتهم وهران فسموها بذلك و قالوا مدينة وهران فاستعملت بهذا الاسم لآن و هذا أشهر الأقوال.

- الخامسة : سميت بذلك لكونها مركبة تركيبا مزجيا من كلمتي وهران فهو معناه الضعف و ران معناه الغلف فهي ضعيفة الران أي الغلف الذي يكون على قلوب الناس لأنّ خزر الذي اختطّها كانت عقيدته سالمة لكونه كان سنيا فلذلك ضعف رانه.

- السادسة : سميت بذلك لكونها مركبة من كلمتي واه رانا و ذلك أنّ بني يفرن لما غزوها اثر بنائها لم يهتدوا إليها و لم يطلّوا عليها لعدم معرفتهم بها لكونها كانت بسحل مشعر ذا غيظ كبيرة لا يعرفه إلّا صاحبه فألفو بقرها رجلا ذاهبا منها لبعض مآربه فتقبّضوا عليه و سألوه عنها فأبى أن يخبرهم بها فشدّوا عليه فجعل عصاه نيشانا نحوها فقالوا هي صوب النيشان فقال لهم واه ثمّ سمعوا آخر يقول رانا فقصدوه فعثروا عليها فأخذوها و سبوا أهلها فقالوا هذه غنيمة و الف واه الذي بعد الواو و الف رانا الذي بعد النون ووصلوا الكلمتين فقالوا وهران.

- السابعة : سميت بذلك لأنها مقلوبة من كلمة نارهو أي ظهر أمر خزر الذي اختطها ونار على غيره من قرابته و غيرهم و قال لي بعض حذاق النصارى من طلبتهم الذين لهم اعتناء بعلم التاريخ و البحث عن الأمور إنما سميت بذلك لأنها مأخوذة من اسم سكاتها و هم هواره و الفيت في قوله بعد كثيرا لا يلائم لكون وهران بنيت وسميت بهذا الاسم بأمد بعيد قبل أن يسكنها هواره و الله أعلم.

¹ أحمد سليمان. تاريخ المدن الجزائرية. دار القصبة للنشر 2007. ص 94

* ينظر ن م ص ص 95 . 98

الصحراء.. وورود التجار الأوربيين ببضائع لمنطقة الشمال الأوربي... وفي عالم الثقافة أنشئت .. مدارس التعليم وبرز عدة علماء"¹

الاحتلال الإسباني لوهـران و تحريرها على يد العثمانيين: يرى رشيد بورويـة أن الإسبان احتلوا وهران مرتين في مابين الفترتين 1563-1708 و هي الفترة التي شهدت زيارة صاحب رائعة الدون كيشوت سيرفانتس مبعوثا خاصا للملك الإسباني إلى وهران في أواخر شهر ماي من سنة 1581. و يذكر أن هذه الفترة شهدت تجاذبات على المنطقة بين المحتل الإسباني و التركي العثماني بوصفه محررا. لتستقر في النهاية بيد العثمانيين أوائل سنة 1792*

3 - الاحتلال الفرنسي لوهـران : بعد سقوط المحروسة الجزائر في 05 جويلية 1830

في يد الفرنسيين خططوا للتوسع على كامل الأقاليم الجزائرية لتسقط مدينة وهران رسميا مباشرة بعد العاصمة في 04 يناير 1831" إن الفرنسيين الذين احتلوا وهران لمدة مئة وإحدى و ثلاثين سنة، اعتنوا بتنميتها اعتناء كبيرا ويرجع إلى عهدهم تأسيس شارع الساحل ودار البلدية الحالية والأوبرا ونزهة ده ليتان (حديقة ابن باديس الحالية) ومحطة القطار المركزية ومعبد سانتا كروز"² لتعود إلى حكم أهلها في ذات 05 جويلية من سنة 1962 بعد مقاومة شديدة و طويلة النفس من أهاليها بدءا بمقاومة الأمير عبد القادر الذي انضوت تحت لوائه كل قبائل المنطقة، مرورا بالمقاومة السياسية للحركة الوطنية وصولا إلى الحرب التحريرية الكبرى التي حررت الأرض والعرض.

هذه بصفة مجملة مسحة تاريخية لمدينة وهران، قبل دراسة أحد معالمها الثقافية وهو حاليا المسرح الجهوي.

¹ أحمد سليمان. تاريخ المدن الجزائرية ، م س، ص 96

* ينظر رشيد بورويـة. وهران فن و ثقافة. م س

² رشيد بورويـة. وهران فن و ثقافة م س ص 142

أ - عمارة المسرح:

الذي صمّمه دار أوبرا المهندس إيناز في عمارة على النمط الإيطالي، وتمّ تشييده حوالي سنة 1883 بوسط المدينة في الواجهة اليسرى لدار البلدية بساحة أول نوفمبر 1954 حالياً، على مساحة تقدّر بـ 09 آر و 89 سم. بطول 54.99م. وعرض 18م و بعلو 22 متر. مقدّمة خشبته 09 أمتار، عمقها 12 متراً، و عرضها 11 متراً. أمّا منحدرها 3.5 % . المدخل الرئيسي للمسرح من الواجهة الرئيسية بثلاث ستائر حديدية . الطابق العلوي للمسرح مخصّص لاستراحة الضيوف و تناول المشروبات على شرفهم، وبها منفذ إلى القاعة الرئيسية. مركز البناية مخصّص للعروض وسعة القاعة 750 مقعد للمتفرّجين من طابقين زيادة على الطابق الأرضي. على جناحي البناية ثلاث منافذ، اثنان على الجناح الأيمن بالنسبة للمدخل الرئيسي والآخر على الجناح الأيسر و عادة ما يستعملان المنفذان الأيمنان لدخول أعضاء الفرق المسرحية أو الموسيقية، بينما يستعمل الآخر بوصفه منفذ الإنقاذ. والمؤخّرة الكواليس و حجرات للفنانين. مقابل الجناح الأيمن لبناية المسرح بناية مديرية المسرح.*

ب - مسرح وهران بعد نيل السيادة الوطنية

بعد مرسوم التأميم للمسرح الوطني غداة الاستقلال تحت رقم 63-12*، تأسّس مسرحا جهويا لمدينة وهران". بموجب المرسوم رقم 73/73 المؤرّخ في 16/04/1973 المتضمّن إنشاء المسرح الجهوي لوهران... تولّى إدارة المسرح الجهوي لوهران منذ إنشائه و في مراحل مختلفة من مسيرته 08 مدراء و هم على التوالي :

ولد عبد الرحمن كاكّي

بوخاتم نور الدين

علولة عبد القادر

* اعتمد الباحث في هذا التوصيف على مطوية المسرح الجهوي لوهران . و على المعاينة الميدانية لبناية المسرح عبد القادر علولة حالياً

كاتب السعيد باي

ولد عبد الرحمن كاكي

العباس لخضر

سعيد بوعبد الله

عزري غوثي¹

وقد واكب المسرح الجهوي لوهران جميع المراحل والتحويلات التي رافقت التطورات السياسية في البلاد منذ قرار ترسيمه مسرحاً جهوياً، على المستوى التنظيمي الهيرارشي في عملية استثمار الموارد البشرية والتقنية، فعلى صعيد مصلحة المستخدمين، اعتمد المسرح في عزّ مرحلة البناء المؤسّساتي التي أعقبت الاستقلال على أسلوب التوظيف على أساس الشهادة من خريجي المدرسة الوحيدة وقتئذ المتخصّصة في فنون العرض و التمثيل* أو بالكفاءة التي توافرت لدى العديد ممن حاكوا الفعل المسرحي في أروقة الفرقة الفنية لجهة التحرير الوطني، فأرست البعثات العلمية والتقنية و الفنية بالتنسيق مع المسرح الوطني إلى الخارج بهدف اكتساب مهارات جديدة بما يعرف في الميكانيزمات الحية للأجهزة التنفيذية الفنية و التقنية بعملية الرسكلة و كانت هذه العمليات التي تنظّم بصفة دورية جميعها تتخذ من الاتحاد السوفياتي سابقاً قبلة لها. حيث كانت المسيرة الفنية تبني لنفسها تألقاً بخطى تقودها إلى المجد الذي طالما ساهم في بلورة الوعي الوطني بما يخدم التوجهات التي اختطتها القوى الفوقية، و قد ساهمت هذه الاستراتيجية في تحصيل ثراء كمّي و نوعي كلّ بالنجاح حتى سمي من طرف المختصّين بجرد المسيرة المسرحية في البلاد بالعصر الذهبي للمسرح الجزائري² لأنّ السياسة آنذاك كانت لها.

¹ مجلة الثقافة. العدد الممتاز . م س

* هي ما يعرف حالياً بالمعهد الوطني لفنون و مهن العرض و السمعي البصري الكائن مقرّه ببرج الكيفان بالجزائر العاصمة. وهو معهد تحت وصاية وزارة الثقافة.

² أحمد رزّاق مقال في محور تجارب . مجلة الثقافة العدد الممتاز

المبحث الثاني

لصيغة النص على ضوء التحولات السياسية بعد 1988

"المخضرم" لمحمد أدار

1 - الحاجة إلى الكتابة

2 - لصيغة النص في مسرحية المخضرم

3 - الأبعاد الزمانية والمكانية في النص

4 - الصراع في مسرحية المخضرم

1 - الحاجة إلى الكتابة :

التغيير المتواصل في الحياة، سمة من سمات البقاء والتواصل والديمومة. وهذا التواصل يكمن في وجود علاقة جدلية بين القديم والجديد، يلورها العمل الأدبي بقسط كبير من إثارة الوعي والإدراك، لذا فإن الكاتب المبدع إذا أسهم في الركائز الأساسية الكفيلة بإعطاء نصه سمة إبداعية نجده يعمل على ترجمة واقع الحياة مخاطباً كل فئات المجتمع، بجميع مستوياتها الفكرية والثقافية والعمرية، واضعاً نصب عينيه الإسهام في تغيير هذا الفرد نحو الأفضل، بوصفه جزء من المجتمع.

فالكتابة الأدبية بصفة عامة والمسرحية على وجه التحديد، هي حاجة للكاتب نفسه، كي يستطيع أن يفرغ ما بداخله من شحنات مليئة بالحس الذي يود التعبير عنه ، وعليه يجب أن تكون هذه الكلمة منتقاة، تعبر عن مشاعر وهموم الآخرين، وتلامس أحاسيسهم وانطباعاتهم ورؤاهم، وتترجم المراحل والمتغيرات التي تمر بها المجتمعات، لتعمل على توعية المتلقي ووضعه في دائرة المعرفة فيما يدور حوله، ولما يعتمل في نفسه كما يوضحه بريشت بقوله : " إنَّ واجب الكاتب المسرحي تغيير العالم و عدم الاكتفاء بوصفه"¹، وهنا تبرز الدقة والنباهة لدى الكاتب المسرحي، في الوصول إلى أعماق النفس الإنسانية، وما يعتلج بداخلها وما حولها من تغيرات ثقافية واجتماعية، تأثرت بفعل التحولات السياسية التي تسهم بقسط وافر، في اختراق هذه النفس والتفاعل معها.

¹ عبد القادر القط، من فنون الأدب - المسرحية - ، ص 21 نقلا عن صبيحة علقم " المسرح السياسي عند سعد الله ونوس"

منشورات المؤسسة العربية للدراسات و النشر الأردن 2001-2002 . ص 15

2 - طبيعة النص في مسرحية المخضرم:

"المخضرم" لغة "من أدرك الجاهلية والإسلام"¹ وهو الشائع، وبين الجاهلية والإسلام في بعدهما القياسي، زمنين مختلفين، من هذا المنطلق فالمخضرم من أدرك عهدين مختلفين في النمط. وعليه فإنّ العنوان يحمل دلالة، من خلال كشفه مرحلتين أو أكثر يستعرضها النص.

تحمل المسرحية فكرة "الاتكال والمثالية المفرطة، يؤدّيان إلى طريق مسدود"، تروي قصّة علي بلقاسم، شخص من عامة الناس في العرف الشعبي ومواطن عادي بالمفهوم السياسي. وبما أنّ الحبكة تشمل البداية والوسط والنهاية. فلا بدّ من توضيحها خلال مسارها في المسرحية.

يعرّف المؤلف في البداية بالأحداث ومكان وزمان وقوعها، وكذا شخصيات المسرحية من خلال استعراض الجوقة، التي تصف علي بلقاسم الشخصية البطل في المسرحية، من بقية الشخصيات الأخرى، وتبين الحالة النفسية والمكانة الاجتماعية لكل منها، وتستعرض الزمن الذي مرّ وسيمرّ به.

ثمّ يكتف الكاتب من عرض الأحداث من خلال حياة علي بلقاسم، الذي عاش طيلة حياته وفيّاً لأفكاره ومبادئه، التي استقاها من وطنيته، والأفكار والخطابات التي يصدرها ويحرّرها الساسة والمسؤولون، وكلّ طامح أو طامع في السلطة، حيث تساهم في تغذية وتثوير ما بنى عليه علي بلقاسم أراضية حياته وسلوكه، ليستقط ضحية ما آمن به، ويجد نفسه حبيس مثل لم تعرف طريقاً للتجسيد، فيصدم بواقع يتعارض ومنظومته الفكرية التي تجعله في زاوية متأخرة جدّاً عن ركب الحياة (منصب لائق، مال، زواج، ذرية، مكانة اجتماعية...)، يحاول الاسترسال بخياله ليحقّق ما لم يحقّقه، فيوفى له كلّ ما طلب .

¹ ابن منظور. لسان العرب. المجلد الثاني عشر، فصل الحاء المعجمة . دار الكتب العلمية . بيروت - لبنان - ص 215

ليصدم بعدها بحقيقة أنّ ما حقّقه في خياله هو كبت أفرغه بميوعة في حلم اليقظة. فيقرّر شطب اسمه من الحياة ليسجّل في عداد الموتى بمراسيم جنائزية.

المسرحية تسير بحبكة منسوجة ببدايتها ووسطها ونهايتها، من حيث أنها تتوفر على شد القارئ خلال سير أحداثها إلى السؤال عن ماذا سيحدث بعد ذلك¹. وحسب تصنيفات شكري عبد الوهاب فإن الحبكة في مسرحية المخضرم غير مكثفة².

إنّ استقرار الأحداث المباشرة و الترميزية للنص، تقودنا إلى علامات لمراحل سياسية، اجتماعية واقتصادية في أزمنة متتالية.

وما يوثّقها في النص نجد مثلاً:

علي : هب، هب، هب، أنا باقي واقف

جاء اللي جاء، أنا باقي واقف

صار اللي صار، أنا باقي واقف

طاف، طاف، تيك طاك يوم، أنا باقي واقف

هذا طار، هذا طاح، هذا غاب هذا غبر، هذا تنحّى، هذا هر، أنا باقي واقف

الناس هاي، هاي، هاي، أنا باقي واقف

هيا جنات، كوارث، زنزلة موري زنزلة، أنا باقي واقف

الربيع ، صيف، خريف، شتاء، راحوا، أنا باقي واقف

عاودوا ولاو، عاودوا ولاو، عاودوا ولاو، أنا باقي واقف

¹ الحبكة " هي التي تترابط فيها أحداث القصة بتسلسل منطقي .. وهذا التسلسل هو الذي يخلق التشويق، لأنه هو الذي يصل بالحكاية إلى منطقة حرجة، تتأزم فيها أحوال الشخصيات، ويبلغ الصراع ذروته " فيأتي السؤال " ماذا سيحدث بعد ذلك؟" فرحان بلبل، النص المسرحي، الكلمة والفعل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003، ص 45

² ينظر شكري عبد الوهاب، النص المسرحي، مؤسسة حورس الدولية، الإسكندرية، ط 2 ، 2001، ص 63.

من داك، داك العام أنا باقي واقف¹

3 - الأبعاد الزمانية والمكانية في النص

الأبعاد الزمانية في النص أخذت حصتها الأكبر في مقابل الأبعاد المكانية، التي تجاهلها الكاتب بمعناها المادي، فلا توجد التفاصيل حتى فيما تقتضيه الضرورة التي يستوجبها الزمان، إلا في القراءة التي تستنبط من خلال الجوقة. إذ تصور حواراتها الوسط الذي يعيش فيه علي بلقاسم فهي المجتمع بكل مساحاته (شارع - سوق - مدينة - حي - قرية..).

الجوقة: ... ما بغى يتمشى، ما بغى يجري، ما بغى يكون مع اللي راهم كاينين²

فعلي بلقاسم من منظور الكاتب تموقع موقع الشمس من الحجر، هي ثابتة وكل المحيط مع ما يتصل به من تفاعلات و تغيرات يدور حولها.

ويمتد الزمن الدرامي في المسرحية إلى وقت طويل يصل لسنوات، فنجد في النص :

علي : نبقى أنا البلاد، و البلاد هي أنا، هذا في هذا، وأنا فيهم الكل

تراب، الأرض أنا، أنا الدود اللي في التراب

أنا الحنوش والعقارب اللي في الصحاري

أنا الشوك والصفاح اللي في الجبال

أنا ريح عجاج مطر، أنا سدره وحريق، غاز وللكول

أصلي من هذا التربة ما طحتش من سماء

علي : اهنا، قبل ما تبدى الثورة وأنا هنا

جات الثورة وأنا هنا

¹ محمد أدار، مسرحية المخضرم. مطبوعة

² م ن، ص 2

الله يرحم اللي ماتو، والعلام يرتفع وأنا هنا

جاء الخير و تبعاتو الأزمة وأنا هنا

وصار اللي صار وأنا هنا، وريح يجيب ريح، وريح يدي ريح

وأنا هنا، أنسجل ونشوف ونلاحظ¹.

من خلال هذا الحوار يظهر الزمن الدرامي للمسرحية الذي سبق الإشارة إليه، فيبدأ من مراحل نمو الوعي الوطني بالانتماء للوطن المغتصب، وما أفرزه هذا الوعي من تحركات أنجبت الثورة، وصولاً إلى عهد الحرية وبناء الدولة الوطنية، بوصفها صرحاً حضارياً وإنجازاً ثميناً من إنجازات الثورة، ثم خيبة أمل الأفراد والجماعات والإحساس بالضياع.

4 - الصراع في مسرحية المخضرم

أمّا الصراع فقد نوّعه الكاتب بين داخلي وخارجي*.

أمّا الداخلي فيقوم بين عاطفة علي بلقاسم وأفكاره، غريزته في البقاء والعيش كباقي الناس وأفكاره التي تملّي عليه التضحيات من أجل الآخرين وهو من سخر نفسه لخدمة كلّ من يطلبه فجاء الصراع مرتكزا على المناجاة التي كثيرا ما يستعملها أيّ كاتب لحلّ عقد نفسية، أو قضايا فلسفية تمزّ وجدانه و تعصف بكيانه، فنقله في جوّ فجائعي منهار، يخبر عن النهاية السوداء المحتومة قبل حدوثها.

وأمّا الخارجي فينشأ بين علي بلقاسم المؤمن بأفكاره، والمجتمع الذي صوره الكاتب يتحرّك في سرعة، كلّ من موقعه، وكل لغرضه. فعلي الشخص المواطن، الضمير الحي للجماعة،

¹ محمد آدار، مسرحية المخضرم ص 13

* "الصراع هو التصادم بين الشخصيات أو النزعات، وهذا ما يؤدي إلى تبيان الحدث في المسرحية أو القصة، وقد يكون هذا التصادم داخليا في نفس إحدى الشخصيات أو بين إحدى الشخصيات و قوى خارجية، كقادر والبيئة، أو بين شخصيتين تحاول كلّ منهما أن تفرض إرادتها على الأخرى" مجدي وهبة، معجم مصطلحات الأد، مكتبة لبنان، بيروت 1974، ص 85

بداخله يقبع مجتمع هو قطرة منه. مجتمع عاش الرخاء الزائف في ظلّ أحادية قاتلة، غير محدّدة المعالم والأهداف لتنتج بعد ذلك غوغائية سياسية غير مهذّبة ولا مروّضة، أدّت إلى استدمار بيني، انعكس على الجبهة الاجتماعية، ممّا جعل الوفاق مستعصي المنال، والكلّ لغايته سلبا وإيجابا يجد المسوغات. يرى حمومي أحمد أنّ المخضرم يعبر بها صاحبها عن " فكرة أنّ الوطن بينه جميع أبنائه ولا يقتصر البناء على فئة مهما كانت صفاتها"¹ وعليه فإنّ المسرحية تطرح قصة جدلية بين الفكر الوطني الجماعي الذي يؤسس لمنطلقات البناء والتشييد في جو يسوده التضامن ، وبين صدمة الواقع الذي أنجبته الأحادية السياسية الشمولية من بيروقراطية ومحسوبية.

إن الكاتب في مسرحية المخضرم يفرغ شحنات ثمل بها وجدانه الحسّي، وكيانه المادّي ساهمت في تراكمها سنين ومراحل زمنية متعدّدة مشاربها الفكرية ومناهجها السياسية وأنماطها المعيشية. يعطي انطبعا عبر شخصية علي بلقاسم، المنعوت بضمير المجتمع الذي يسجّل عليه مآخذه، ليقرّر في النهاية تسجيله في عداد الموتى، وهو قرار احتجاجي يرفض هذا الواقع المؤلم ليفتح عدّة مساحات من الإدراك أبرزها: ما الذي يحدث؟؟؟ لماذا هذا الجدار الثلجي الذي يزداد طولاً و سمكاً و قساوة يوماً بعد يوم؟؟؟ لماذا يعيش أناس ينعمون بأرفه عيش؟ ويعيشون آخرون في الحضيض ولا يجدون كفاف عيشهم؟؟

¹ حمومي أحمد، ظهور المسرح في الجزائر، تجربة وهران أنموذجا، رسالة دكتوراه، إشراف عبد المالك مرتاض، جامعة وهران،

المبحث الثالث

الإخراج في ضوء التحولات السياسية بعد 1988

من خلال مسرحية "معروض للهوى" لـ محمد بختي

1 - فن الإخراج ودور المخرج

2 - الفكرة العامة لمسرحية معروض للهوى

3 - أدوات العمل

أ - العمل مع الممثل

ب - العمل على الديكور

ج - الملابس

قبل البدء في رصد مظاهر تأثر الرؤية الإخراجية، بالتحولات السياسية الحاصلة في الجزائر، ارتأى البحث أن يضبط بالشرح بعض المفاهيم مثل الإخراج، ودور المخرج، حتى تنبسط المعاني، وتوضع في سياقها المطلوب.

1 - فنّ الإخراج ودور المخرج :

الرؤية العامة للإخراج، تعني النصّ الثاني بعد نص المؤلف، عن طريق تحويل تلك المتون اللغوية إلى منظومة بصرية على الركح بوسائل عديدة تتعلق بالمثل، الديكور، الملابس وغيرها. ويعرف (باتريس بافيس Patrice Pavis) هذه العملية بأنها توظف جميع وسائل خشبة المسرح، من ديكورات وإضاءة وموسيقى، وأفعال الممثلين، فيتشكل نشاطا منسقا في زمن ومكان الاستعراض التمثيلي و المشهدي. بمختلف العناصر المشهدية التي ترجع لأي عمل درامي¹، فهو يعني عمل يشمل كامل عناصر العرض المسرحي في سلسلة متكاملة آليا.

و يوضحه (غروتوفسكي Grotowski) بقوله: " هو تلك اللمسة الإبداعية التي تختلف من مخرج إلى آخر، حسب حمولاته الثقافية والفنية"² وبهذا يضيف على العرض الجانب الجمالي، وفق رؤى تختلف بحسب البيئة وحسب التكوين الثقافي والفني وفق الأبعاد الميتافيزيقية لكل مخرج، فيصبح النص من هذا التعريف، نصّا محمولا قابلا للتشكل في كل مكان وزمان.

وأبسط التعاريف للعملية الإخراجية ما جاء به (سيلفيو داميكو Silvio Damiko) بقوله: " هو فهم النص المسرحي ، واستنباط المحتوى الدراسي منه، وتحويله من الحياة المثالية للكاتب، إلى حياة مادية على خشبة المسرح"³

وعلى ذكر فهم النص، فإنّ العملية الإخراجية تتطلب فنا مبدعا، هذا المبدع هو المخرج، الذي يخرج النص من حالته الكتابية المجردة إلى حالة الحركة الحية الملموسة، مستنبطا ذلك

¹ Voir, Patrice Pavis, Dictionnaire du théâtre, Dunod Paris, 1996, p 210.

² نقلا عن سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، عالم المعرفة، عدد 19، مطابع البقعة، الكويت 1979، ص 15

³ نقلا عن سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، عالم المعرفة، م س، ص 15

من ثقافته وفلسفته، التي تكون بدورها محصلة اجتماعية، تركز على الأفكار والفلسفات والمعتقدات المحلية المحيطة والعالمية الإنسانية. و هي مرتكزات لا بدّ منها لتأطير الرؤية الإخراجية الإبداعية، لأنّ نسق العمل الفنّي هو في الواقع نسيج التجربة من الناحية الفنية، الذي يتغذى من المخزون الخبراتي للمبدع.

وهنا يمكن الحديث عن ثلاث أنماط من المبدعين حسب محمد الكعاط و هم :

"المخرج المفسّر (المخرج الحرّفي) - المخرج المرآة (و هو المخرج الذي يحافظ على روح النص) - المخرج المبدع (المخرج الذي يغيّر النص و يعيد بناءه من جديد"¹.

هذه بعض من التعريفات لتوضيح العملية الإخراجية، وفق تصورات المخرج للنص المسرحي.

2 - الفكرة العامة لمسرحية معروض الهوى :

تتمحور الفكرة العامة للمسرحية حول " أحلام الأمن، وعيش العزة، بين آمال الخيال وآلام الواقع" يوضّحها مخرج المسرحية بقوله "العرض يقوم على رحلة تزاوج بين الخيال والواقع تجمع شخصين يهربان من السجن و يبدآن الرحلة و لكن بهدفين مختلفين فالأول يحلم بالجد بينما يحلم الثاني بالمال(ينظر الصورة رقم 1)، ويتقاطع الحلمان خلال رحلة البحث كلّما صادفت الشخصيتان شخصية بحاجة لمساعدة"². (ينظر الصورة رقم 2)

¹ محمد الكعاط . المسرح وفضاءاته، دار البوكيلي للطباعة و النشر، الطبعة الأولى، المغرب 1996، ص 179 - 180

² عرفه محمد. جريدة المسائي، القاهرة ، مصر، 19/ 12 / 1994



الصورة رقم 01 : الممثلان "م" و
"ل" يهتمان كل واحد منهما عاقد
عزمه للبحث عن كثره.



الصورة رقم 02: الشخصيتان م
ول تصادفان شخصية المرأة
العجوز وهي تطلب الحماية

3 - أدوات العمل

أ- العمل مع الممثل :

يعتبر محمد بخي الممثل بطلا للعرض، هو الركيزة التي تستقيم عليها المسرحية، فيقول في حوار له لجريد المسائي المصرية، على هامش ملتقى القاهرة للمسرح العربي " أبطال العرض لدي هما النص والممثل، والباقي اعتبره مكملات، فطالما لدي نص جيد وممثل جيد فهما بطلا العرض لدي"¹ وقد استثمر بخي طاقات الممثل، بتنميتها وتكييفها مع مواصفات كل شخصية في المسرحية، وللعلم أن الممثلين هم من فرقة مسرح الطفل فيذكر حمومي أن " المخرج لا ينتمي إلى عمالة المسرح، فلم يتقدم بالمسرحية - من أجل إنتاجها - إلى إدارة المسرح، بل كان الاتصال بينه وبين فريق مسرح الأطفال الذي قام بالإجراءات الإدارية ومنها تعهد الجماعة بتسديد نفقات الإنتاج ما لم يسترجع المسرح نفقات إنتاج المسرحية من شبّاك التذاكر"²

وفي لقاء للباحث مع أحد أعضاء الفرقة، الممثل عبد القادر بلكروي روى أن في تلك الفترة " كنا ممثلين شباب نبحث عن فرض أنفسنا، وإبراز قدراتنا التمثيلية، كنا - يضيف بلكروي- نمثل جيلا جديدا للمسرح"³.

من هذا المنطلق يبدو العمل مع الممثلين، مسيرة تحذوها العزيمة في إثبات الذات، والتمكن من التقنية التمثيلية وفق الخط الذي رسمه المخرج للمسرحية، وهو خط كوميدي. من بداية المسرحية إلى نهايتها.

وقد أظهر الممثلان الرئيسيان قدرة كبيرة على تجسيد شخصيتين، جعلهما المخرج وجهان لعملة واحدة، من دون تكلف أو تصنع. شخصية "ل التي أداها "الصغير الحاج" و شخصية "م" التي أداها "حمودة بشير" فبينما تبحث الأولى عن الكثر والمال من أجل العيش الرغيد،

¹ م ن، العدد السادس، 1994/12/17

² حمومي احمد، ظهور المسرح في الجزائر، تجربة وهران أنموذجا، رسالة دكتوراه، م س، ص 344

³ لقاء مع الممثل عبد القادر بلكروي، 2008/08/18. بمقهى محطة القطار لمدينة وهران،

تبحث الثانية عن الشرف والمجد. فالشخصيات التي تجسدها المسرحية كلها تبحث عن حاجاتها. "العجوز" التي أدت دورها "شفاق صافية" تبحث عن الخلاص عبر بيت الله الحرام ممن يترصد بها. (ينظر الصورة رقم 03) والشخصان اللذان أديا دورهما " بلكروي عبد القادر " و "بن يجلو مختار" (ينظر الصورة رقم 04) يبحثان عن العجوز لصدها عن فضح السر الذي تحمله بشأن ليلي، وقيس الذي جسده دوره " بن يوسف سعيد" يبحث عن ليلاه (ينظر الصورة رقم 05)، وليلى تبحث عن قيسها¹ (ينظر الصورة رقم 06)، والكل لغايته منشد.

¹ جنريك مسرحية معروض للهوى قرص DVD ، أخرجه بشير بريشي

الصورة رقم 03: الممثلة العجوز واقفة أمام الحدود وحارس حدود بلاد عربية في زيه العسكري، وهي تطلب إليه العبور إلى بيت الله الحرام عبر تراب بلاده



الصورة رقم 04 : مشهد بحث الملتهمين عن العجوز التي تحمل سر اختفاء ليلي





الصورة رقم 05 : الممثل عمر يبحث عن ليلاه



الصورة رقم 06 : الممثلة ليلي تطلب الحماية من الممثلين م. و ل، في رحلة بحثها عن قيسها

ب - العمل على الديكور:

الديكور في المسرحية جاء ثابتاً، من بدايتها إلى نهايتها، وهذا نابع من المنطق الذي يشتغل عليه المخرج، حيث يثمن مجهود الممثل في ظل نص قوي على جميع مستلزمات العرض المسرحي الأخرى. على الرغم من اعتماده على عدة لوحات تراوحت بين قفار الصحراء، وحدود دولة عربية شقيقة، ثم مناطق صيد قد تكون غابات. وتشكل الديكور من صخرة على اليمين تعلوها بقايا نخلة يابسة، و ثلاث سوارى صخرية (جمع سارية)، وصخرة في يسار الخشبة، وسارية أخرى تتوسط الخشبة تتقدمها أدراج صخرية من أربع طبقات¹. هذه الأشكال الديكورية لم تتغير في كل مشاهد المسرحية. (ينظر الصورة رقم 07) .

¹ مسرحية معروض للهوى، م ن



الصورة رقم 07: مسرحية معروض للهوى - منظر عام-
نلاحظ الديكور مع إضاءة خافتة والممثل على يمين الخشبة
نائما. مما يوحي مكانا مقفرا بالليل.

ج- الملابس:

حسب باتريس بافيس فإن الملابس هي الجلد الثاني للممثل، لأنها تشكل علاقات مع باقي الفضاء المسرحي، فتثري إيجاءاتها طاقتها التعبيرية، لترسم فسيفساء بين جميع مكونات الفضاء المسرحي¹ فهي ترمز لكل شخصية من حيث ثقافتها، ومكانتها الاجتماعية، ومستواها الثقافي والعلمي. وقد كانت الملابس في مسرحية معروض للهوى رمزية في تعبيرها، فنجد اللباس الرث والقديم عند "م" يدل على قدوم الشخص من عالم بعيد، واللباس العصري للشاب "ل" مما يعطي قراءات أن الشخصية "م" هي رديفة الشخصية "ل" في الحلم أو ما شابه ذلك. واللباس التقليدي للمرأة العربية "للعجوز". ولباس الصعاليك "للشخصين" و البرانيس للأشخاص الثلاث، و ما يشبه الزي العسكري للصيد الأجنبي في البلاد العربية؟ وكلها لها رمزيتها في العرض.

العرض يحمل دلالات عن غير المعلن، فقد ذكر لي مؤلف ومخرج المسرحية عن دوافع كتابة المسرحية أن فكرتها تخمّرت في مخيلته عقدا من الزمن، على إثر حادثة إطلاق النار من طرف جندي مصري على دورية عسكرية إسرائيلية في سيناء، بعد التوقيع على اتفاقية "كامب ديفد"^{*} الحادثة ترتبت عنها إجراءات عقابية في حق الجندي المصري فحكم عليه بالسجن المؤبد، وبعد فترة تعلن الصحافة أنه انتحر². وهو ما يعطي المسرحية حسب حمومي "مسحة سياسية"³ يقول الشاب "ل" مندهشا عندما ناوله الشاب "م" قصاصة الجريدة التي عليها صورته وخبر انتحاره

الشاب "ل": "أنتا؟ هنا يقولوا انتحرت

¹ Patrice Pavis, dictionnaire du théâtre. Op, Cit, p 405

^{*} اتفاقية كامب ديفد : هي اتفاقية للسلام بين مصر وإسرائيل أبرمت في 1979. بمنتجع كامب ديفد بالولايات المتحدة الأمريكية، ومنها أخذت التسمية.

² حوار الباحث مع المخرج محمد بختي بدار الثقافة لولاية عين تموشنت، على هامش فعاليات المهرجان الوطني لمسرح العرائس، اللقاء جرى بتاريخ 2010/06/06

³ حمومي احمد، ظهور المسرح في الجزائر، تجربة وهران أنموذجا، رسالة دكتوراه، م س، ص 345

فيجيب الشاب "م" : ما انتحرتش قتلوني¹

الشاب "ل" (يضحك)

الشاب "م" : ... أنت ثاني نتاحروك كاش نهار و ما عييتش

هذا الحوار يجسّد إسقاطا على التعقيم الإعلامي، الذي تمارسه السلطات، لصد الانتقادات على ممارساتها خارج إرادات شعوبها. فتقتل المعارضين، وتكتتم على ذلك عبر صحافتها بنسج قصص تسوق إلى الرأي العام المحلي والعالمي على أنها بريئة من دماء من تزج بهم في السجون.

يقول الشاب "م" للشاب "ل" عندما يدرك أنهما يواجهان نفس القدر وهو الهروب من السجن فيقول: من ذا اللحظة رايح يكون ليك الشرف ترافقني

ثم بعد أخذ ورد يتفقدان

الشاب ل : ... الرحلة نتاعك هذي فيها المال في كماها

الشاب م : فيها كتر

الشاب ل : ... تقبل نكون رفيقك ؟

الشاب م : نقبل (يهمّ بالخروج) إلى الكرامة إلى الشرف، إلى الإنسان

الشاب ل : إلى المال إلى الثروة إلى الكتر

وهنا تحلّ علينا رواية الدون كيشوت في رحلته بحثا عن مجد ضائع رفقة سانشو التي تحضر شخصيته في الشاب "ل". إنّ الظروف المحيطة بسارفانتيس عندما كتب روايته "الدون كيشوت" نجدها ماثلة في مسرحية معروض الهوى. و هو ما يربطنا بالأوضاع السياسية العامة حيث تعرّضت لها المسرحية في الجو المظلم و التيه في الصحراء بحثا عن الملاذ الآمن ملاذ العزّ و الكرامة والمجد والإحساس بالانتماء إلى الهوية.

¹ مسرحية معروض للهوى، قرص DVD

المسرحية أحداثها تجري في الليل في صحراء، و الليل يعني السكون في مفهومه العام، تماما كما يدلّ على القلق إذا ما رافقته الحركة، لأنّ أصل هذه الأخيرة النور و هو ما يتعزّز في الميثاق الفطري الديني "وجعلنا الليل لباسا، والنهار معاشا"¹ وكلّ خروج عن هذه القاعدة الغريزية فهو شاذ وحدة قياسه هنا القلق.

أمّا المكان فهو صحراء، والصحراء بطبيعتها قفار. فالزمان مظلم و المكان صحراء قاحلة و في نهايتها حواجز الحدود السياسية. هي دلالات عن واقع مظلم لم تتحدّد معالم انفراجه بعد، تيه وعوز. ألم يعيش المواطن الجزائري الإحساس بالتيه في ظل تنصل تام من طرف الدولة التي رعته ومارست عليه وصايتها حتى بعد الفطام؟

و في موقف آخر في الصحراء أمام الحدود السياسية بين دولتين شقيقتين :

الجمركي : لوين على بركة الله

العجوز : راني متمنية نروح للجنة

الجمركي : و هذه طريق الجنة ؟

العجوز : لا طريق القدس الشريف و بيت الله الحرام

(....)

الجمركي : لوين يا إخوان ؟

الشاب م : ناويين نمرّوا على بلادكم يا الأخ

الجمركي : أهلا و مرحبا .. أمعك جواز السفر ؟ يا أخ

الشاب م : لا معي سيف يا الأخ الجمركي و ما فيش جواز سفر يا أخ

الشاب م : أنا مثلك يا أخ

¹ القرآن الكريم، رواية حفص، الآية 10-11 من سورة النبأ

الجمركي : لازم جواز سفر يا أخ يا اللي مثلي

الشاب م : قاصد بلاد شقيق يلزمني جواز سفر ؟ يا أخ

الجمركي : يلزم يا أخ يا شقيق¹

إنّ اتفاقية كامب ديفد أحدثت شرخا كبيرا في الصف العربي الرسمي وغير الرسمي، ممّا شحّن الأوضاع نحو الانقسام، وهو ما أشار إليه المخرج عبر تصوّراته بين مواطنين مدنيين هارين من القهر والاضطهاد وحارس الحدود بزيه العسكري ممثلا لسلطة بلد شقيق. يرفض دخولهما تراب بلاده إلّا بجواز سفر.

إنّ مظاهر الحقد و الكراهية بين أبناء اللحمة الواحدة متسترة في أيقونات استعراضية وأدائية واضحة من خلال الحركات التعبيرية للوجه والجسد ومن خلال الحوارات نجد بكثير من الاستعلاء :

الجمركي : ... أمعك جواز سفر؟ يا أخ

نجد كلمة أخ في جميع المواطن من الحوار المتبادل بين الممثلين، ترد بعد الاستفهام وليس قبله إتماما للمعنى والغرض. و هي بهذا تعني القرف أخخخ . وهو إسقاط واضح ذو دلالات تكشف عن طبيعة العلاقات بين الأشقاء على المستوى الإقليمي. المسرحية في طرحها و تصوّرها تشكّل علامات لأحداث محلية وإقليمية قومية، في الوقت الذي كان المدّ التطرّفي الدموي يشكّل الهاجس الوحيد الأوحّد للجزائر و لكثير من الأقطار المجاورة. وفي حديث على هامش الأيام الوطنية لمسرح العرائس بعين تموشنت، ذكر بلكروي للباحث أنّه في الوقت الذي كان فيه الناس يتحدثون - يقصد المسرحيين في الجزائر - عن المجازر وعن الانتخابات كان محمد بخي يتحدث عن واقع الأمة العربية في أسلوب فكاهي². أليست هي السياسة في المسرح ؟

¹ مسرحية معروض للهوى ، قرص DVD

² اللقاء، جرى بين الباحث والفنان عبد القادر بلكروي 24 مارس 2007 في حديقة دار الثقافة لولاية عين تموشنت

المبحث الرابع

السينوغرافيا في ظلّ التحولات السياسية بعد 1988

من خلال مسرحية أشواك السلام لمراح سنوسين

1 - ماهية السينوغرافيا

2 - السينوغرافيا في مسرحية أشواك السلام

أ - الديكور

ب - الملابس

ت - الإضاءة

ث - الموسيقى

3 - أشواك السلام مقارنة سياسية

ماهية السينوغرافيا :

أصبح مصطلح سينوغرافيا اليوم يطلق على ما كان يصطلح عليه ديكور، حيث أصبحت تشمل الديكور فوق الركح وفي قاعة المتفرجين، وأيضا الإضاءة والأكسسوارات. فتعرّف بأنها "فن تشكيل فضاء العرض والصورة المشهدية، للمسرح والأوبرا والبالاي والسيرك وغيرها من المجالات، وهي نشاط إبداعي فني يفترض معرفة بالرسم والعمارة (الصورة والألوان والحجوم) وبالتقنيات المستخدمة في المسرح (الإضاءة وهندسة الصوت) إضافة إلى القدرة على تحليل العمل"¹

ويعرّف (مارسيل فريد فون Marsel Frid Fon) السينوغرافيا بقوله : " فن ضارب بجذوره في تاريخ المسرح، وتهدف إلى صياغة وتصوير وتنفيذ مكان العرض، والفضاء المسرحي، وما يظهر عليه من صور وأشكال وأحجام ومواد وألوان وإضاءات وصوت"²

فالسينوغرافيا من خلال هذين التعريفين توجب على السينوغراف دراية كبيرة بتقنيات التصميم و تقنيات الإضاءة، معرفة جيدة بالأزياء ودلالاتها، من أجل تشكيل هرمونيا مشهدية تحمل علامات زمانية ومكانية قادرة على رسم دلالات إيحائية قابلة للفهم والتفسير من طرف المتفرج. سواء المتفق عليها في مجموع الدلالات الإنسانية الفعلية أم في مجال ثقافي أو فني معين. ولعلّ أكثر التعريفات دقة، التعريف الذي يورده قاموس المسرح لباتريس بافيس، فيعرفها: "السينوغرافيا هي بالإغريقية سكينوغرافيا، ومعناها فن تزيين المسرح، ديكور مرسوم:

1- فن رسم صرح

2- فن رسم خشبة المسرح

3- علم الخشبة والفضاء المسرحي"³

¹ حنان قصاب و ماري إلياس، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة بيروت، لبنان 1997، ص 265- 266

² مارسيل فريد فون، السينوغرافيا اليوم، معالم على الطريق، ترجمة إبراهيم حمادة وآخرون، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي، ص 8

³ Patrice Pavis. Dictionnaire de théâtre. Edition sociales. Paris 1980

فباتريس بافيس يرجع المصطلح إلى أصله باعتبار أن السينوغراف هو فنان تشكيلي مهمته الرسم، وعنايته بما تحمله الخشبة من ديكورات تجعله أكثر تخصصاً، وتحوله إلى الاهتمام بما يحيط الخشبة من جمهور، والفضاء العام (الصالة) الذي يطلق عليه الفضاء الثاني، يجعل السينوغراف يضطلع بمهام أكبر وأشمل، وتعزز مكانة السينوغرافيا في العرض المسرحي.

السينوغرافيا في مسرحية أشواك السلام :

كتب توفيق الحكيم "أشواك السلام" في عقد الستينيات، مستعرضا الصراع بين الكتلة الشرقية الشيوعية والكتلة الغربية الليبرالية الرأسمالية، أعاد كتابتها باللغة المحلية الدارجة في الجزائر مراد سنوسي، وأخرجها غوثي عزري، وأنتجها المسرح الجهوي لوهران.

سيحاول البحث تناول أربع جوانب في العرض، تشتمل عليها السينوغرافيا وهي:

أ- الديكور

ب- الملابس

ت- الإضاءة

ث- الموسيقى

أ- الديكور :

في الوهلة الأولى بالنسبة للمتلقّي في قاعة العرض تتشكّل لديه صورة بصرية لأثاث بلونين. على يمين الخشبة يوجد اللون الأزرق و على يسارها اللون الأحمر، وهما لوان متضادان في شدّتهما. فبينما الأول لون بارد، الثاني لون حار، ولكلّ منهما دلالة. فحسّ الألوان لابدّ أن يكون صفة من الصفات الموقوفة على الفنان، التي تحتل جانبا أساسيا من خياله وقدرته على الابتكار¹ ويرى (فريدريك بورتال Frederic Portal) أنّ الأحمر يرمز للحب، بينما يرمز الأزرق

¹ هيجل. فن الرسم- ترجمة جورج طرابيشي. دار الطليعة. بيروت ط الأولى 1988 ص 84

للحقيقة¹ ولو زاوجناها يعطيان حب الحقيقة. وخلال تتبع أحداث المسرحية نجد نهايتها كشف للحيلة التي نصبها محافظا المحافظتين، للحيلولة دون زواج الشابين المتحابين*.

من هذا المنطلق جاءت الألوان التي صبغت ديكور المسرحية متطابقة مع أهداف المسرحية. لكن جواب مساعد السينوغراف عن سؤال من الباحث عن دلالة اللونين في الديكور، فيقول: "الأزرق هو لون السلام بينما الأحمر هو النقيض، الأزرق هو أمريكا هو تمثال الحرية بينما الأحمر هو الكتلة الشرقية"²، وهو تصور لم يخرج من دائرة الفكرة التي حملتها المسرحية في أصلها. والتي كان موضوعها الصراع بين الشرق الشيوعي والغرب الرأسمالي.

أمّا الأشكال الهندسية المكوّنة للديكور فجاءت مجموعة من الخطوط الطولية والعرضية المتقاطعة، وعند الحديث عن العرضي تتبادر إلى الذهن دلالاته التي استخلصها البحث من طريقة أداء العبادات الجماعية عند الناس كالصلاة، بغضّ النظر عن عقائدهم، حيث يصطف المصلون في خطوط عرضية، ولما كان كنه الصلاة خشوعا وتأمّلا وطمأنينة، فإنّ الخط العرضي يرمز للطمأنينة. بينما عند مشاهدة بعض الحركات الغريزية في الطبيعة، كحركة النمل مثلا نجد أنّ الخط الطولي يرمز إلى النظام والصرامة.

وعليه فإنّ الخطوط التي تشكلت عليها قواعد تصميم الديكور، لها دلالات مرتبطة بالطمأنينة والنظام.

وعليه فإنّ الديكور لم يخرج أيضا من روح فكرة المسرحية في سياقها الأول عند الحكيم، على الرغم من أنّ العالم تغير ولم تعد علاقاته مبنية على الأيديولوجيات السياسية التي صنفته وقتئذ قسمين، شيوعي شرقي ورأسمالي غربي.

¹ Voir Frederic Portal :Couleurs symboliques dans l antiquité ,le moyen age et les temps modernes .
.Wrutz libraires. Paris 1857.p 29/30/31/ 32

* الشابين المتحابان هما : ابن محافظ المحافظة الغربية، و بنت محافظ المحافظة الشرقية.

² حوار مع السينوغراف جاب الله حمزة، بدار الثقافة لولاية عين تموشنت، 25 نوفمبر 2008

ما يعاب على الديكور في مسرحية أشواك السلام، هو سقوطها في أزمة التوظيف، مما أفقده الحركة الفنية داخل نسق العرض، لأن الديكور حسب حنان عبد الحميد لا يجب أن يوضع اعتباراً فوق الخشبة، فهو ليس وحدات عرضية أو ثانوية في قيام المسرحية، بل يخضع لمتطلبات السمع والرؤية والنور¹، خصوصاً إذا علمنا أنّ مشاهد العرض في المسرحية هي شارع، بيت، مقهى، قاعة مؤتمرات، ونحوها. وتقع الأحداث في أزمنة مختلفة، ليل، نهار، تفصل بينها أيام وأسابيع. فبدى الديكور أشكال مجسمة جاثمة فوق الخشبة من بداية العرض إلى نهايته. إلا في المشهد الأخير أين ترحل بعضاً من أجزاء الديكور لتلتصق ببعضها موحية بالتفاهم وزوال أسباب الفرق.

ب - الملابس:

جاءت الملابس في مسرحية أشواك السلام، ذات دلالات صامتة، ترمز لمركز كل شخصية وموقعها، والبيئة التي تنتمي إليها، حيث نجد اللباس الأنيق الفاخر للخطيب وزميله وهما يحضران لمؤتمر سياسي. (ينظر الصورة رقم 08) ، وهو لباس يليق بالساسة والديبلوماسيين، كما نجد لباس النوم لمحافظي المحافظتين الشرقية والغربية مما يوحي أنهما في البيت بعد انتهاء أوقات العمل. (ينظر الصورة رقم 09)، أما لباس عملاء مباحث المحافظتين فنجد لباساً بوليسياً يوحي بالتلصص في استقاء المعلومات إلا أنه لا يوفي غرض البعد التاريخي الذي تعيش فيه شخصيات المسرحية. (ينظر الصورة رقم 10) أما لباس الفتاة المستخدمة من طرف عميل المباحث الغربية فلا نجد أنه يقدم إجابات على مستوى هذه الشخصية بوصفها مستهترة وغاوية. (ينظر الصورة رقم 11) فهو يوازي لباس الخطيبة بوصفها متعفة والفرق بين لباسيهما في اللون فقط. وهو ما يشفع لقراءات الفرق بوصف الأبيض يرمز للعفة والطهر، ونقيضه في الأسود (ينظر الصورة رقم 12)، بينما كان على المخرج بصفته المسؤول الأول عن العرض أن يلبس الفتاة المستخدمة لباساً آخر يوحي

¹ ينظر حنان عبد الحميد العناني، الدراما والمسرح في تعليم الطفل، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، الأردن، ط 4، 1999، ص 49

بمستوى شخصيتها وموقعها في المسرحية. فاللباس بهذا التوصيف هو اللباس الرمزي الذي تنحو إليه أغلب المسرحيات الواقعية.



الصورة رقم 08 : الممثل ابن محافظ
المحفظة الغربية وزميله يحضران لمؤتمر
سياسي



الصورة رقم 09 : محافظ المحافظة
الغربية يتوسط ابنه وزوجته وهو في
لباس النوم

الصورة رقم 10 : محافظ المحافظة
الشرقية يخاطب ابنته وهو في لباس
النوم



الصورة رقم 11 : عميل مباحث
المحافظة الغربية بلباس عملاء المباحث





الصورة رقم 13 : مستخدمة عميل
مباحث المحافظة الغربية بلباس التمويه
لإغواء ابن محافظ المحافظة الشرقية

الصورة رقم 12 : عميل مباحث
المحافظة الشرقية بلباس عملاء المباحث

الصورة رقم 14 : لباس ابنة محافظ
المحافظة الشرقية وهي تودع حبيبها



ت - الإضاءة: من بين خصائص الإضاءة أنها تهيئ الجو النفسي للعرض، من خلال التركيز والتحكم في زوايا معينة في الخشبة تكثيفا أو تخفيفا¹.

وعليه، جاءت الإضاءة في المسرحية التي يدرسها البحث، متنوعة، فنجد الإضاءة الزرقاء بدرجة خافتة في بداية المسرحية. ليدخل الخشبة شخصان ملثمان ويلبسان لباسا ملتصقا بالجسد يتقدمان إلى مقدمة الخشبة يعطون إشارات توحى بأنهما يبحثان عن شيء. كل واحد منهما في اتجاهه. (ينظر الصورة رقم 15)، ثم يبدأ في ترتيب بعض أجزاء الديكور. (ينظر الصورة رقم 16) استعمال اللون الأزرق الذي يدلّ على الخيال² إذا كانت درجته خافتة فإنه يمزج طبيعيا مع اللون الأسود، مما يعطي دلالات الخوف والقلق، وهو عادة الشعور الذي يرافق الإحساس بالمراقبة من طرف أشخاص لا تعرف هويتهم، تكرر هذا المشهد الضوئي في صورة عبور من مشهد مسرحي إلى آخر.

ولا يلاحظ على العرض أيّ تشكيلات ضوئية، خارج الإضاءة الكاملة (plein feu) ماعدا في مشهد اللقاء بين الخطيبين. (ينظر الصورة رقم 17)، ومشهد لقاء ضابط المباحث الغربية بعميلته. (ينظر الصورة رقم 18)، ومشهد المؤتمر الصحفي. (ينظر الصورة رقم 19)، نجد إضاءة فوقية مركزة (douche)، أو نجد إضاءة جانبية على اليمين و على اليسار حسب التشكيلات الحركية لسير أحداث المسرحية.

ويسجل على الإضاءة في المسرحية عدم استثمار بعض مساحات التشكيلات الحركية، التي كان لابد من مرافقتها بتشكيلات ضوئية تعطي العرض قوة في الإيجاء، مثل مشهد لقاء محافظ الغربية بضابط مباحثه، فهذا الجو يتطلب إضاءة فوقية مركزة وإضاءة المتابعة. والكلام نفسه على ما يقابله في المشهد الذي يله في المحافظة الشرقية.

¹ ينظر نبيل راغب، فن العرض المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، ط1، 1996، ص 210-206

² ينظر نبيل راغب، فن العرض المسرحي، م س، ص 210

الصورة رقم 15 : الشخصان المثلثان
في مقدمة الخشبة يبحثان عن شيء
بطريقة باهتة



الصورة رقم 16 : الشخصان المثلثان
يرتبان بعض أجزاء الديكور





الصورة رقم 18 : الإضاءة المركزة
في مشهد لقاء عميل المحافظة الغربية
مع مستخدمته



الصورة رقم 17 : الإضاءة المركزة
في مشهد الخطيبان



الصورة رقم 19 : الإضاءة المركزة في
مشهد المؤتمر الصحفي

ث - الموسيقى :

تؤدي الموسيقى في أي عرض مسرحي دورا كبيرا، من حيث التأثير على إحساس المتلقي، وإبراز الجو العام والحالات التي تهيأها الشخصوس ضمن نسق الأحداث، فهي تساعد الممثل على استحضار الانفعالات المرافقة لحالته التمثيلية من جهة، وهيؤ المتلقي لما سيأتي من أفعال من جهة أخرى¹. كما قد تساهم في ملء الفراغ الذي تحدته عملية تغيير الديكور بشكل يؤكد للموقف السابق أو يهيئ للموقف الذي سيللي.

وقد تمّ الاعتماد على المقاطع الموسيقية في مسرحية أشواك السلام في بداية المسرحية، وهي موسيقى إيقاعية، استغلت في المرور إلى المشاهد. كما استعملت بعض الأغاني التي تعبر عن حالة نفسية مولدة عن ظاهرة سويوسياسية تتمثل في البحث عن السلام، مثلما نجده في المقطع الذي تلا مشهد المؤتمر الصحفي الذي عقده الخطيب يمجّد فيه السلام، ويشجب الذين يسعون إلى إفساد ذلك، ونجد أيضا الغناء في المرور إلى الفصل الرابع وهي أغنية لا تخرج عن سياق سابقتها. لا نكاد نجد في العرض موسيقى خارج غرض المرور من مشهد إلى آخر، بمعنى لم ترافق الموسيقى تطور المشاعر والأحاسيس لدى الشخصيات، كالمشهد الحميمي الذي يلتقي فيه الخطيبان قبل رحيل الخطيب إلى جنيف عاصمة سويسرا. فلو استغله المخرج لأعطى جوا من الألفة أكثر، وأيضا لقاء المحافظين بضابطي مباحثهما.

ويلاحظ، غياب المؤثرات الموسيقية في لحظات يبدو فيها الانفعال بلغ ذروته، كلحظة اكتشاف الخيانة من طرف الخطيبين كلّ بما رتب له، فعدم مصاحبة هذه الأحاسيس بالمؤثرات والفواصل الموسيقية يضيف على العرض نوعا من الرتابة خاصة وأنّه يعتمد التقنية النفسية.

¹ ينظر أبو الحسن سلام، الإيقاع في فنون التمثيل والإخراج المسرحي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2004، ص 87

3 - أشواك السلام مقارنة سياسية :

مسرحية أشواك السلام تعالج قضية اجتماعية في ظاهرها، تتمثل في قصة حب شاين لبعضهما نتيجة توافق رؤاهما وتصورتهما للحياة، فيحاول الأولياء إفساد زواجهما لحسابات شخصية حدثت في الماضي. والمسرحية أنتجها المسرح الجهوي لوهران كما سبق الذكر في 2006، وبما أنّ أي عمل فني وخاصة المسرحي لا يمكن فصله عما يحيط به من حراك على جميع الأصعدة، وكون المسرحية في أصلها لا تخرج عن موضوع سياسي صراعه أيديولوجي بين الشرق والغرب. ومقاييس تحديد المعالم الديكورية جاءت في هذا السياق كما وضحه السينوغراف جاب الله سابقا. فإنّ قراءة التوقيت الذي أنتجت فيه يقود إلى إسقاط واضح على الواقع السياسي المتأزم بين الجزائر وفرنسا فجاءت المسرحية في ظرف جيوسياسي مكهرب يسوده كثير من التوتر في العلاقات الدبلوماسية بين الجزائر وفرنسا بخصوص تفعيل آليات معاهدة الصداقة بين البلدين.

فالجزائر المطالبة بشرط الاعتراف الرسمي بالماضي الاستعماري التعسفي لفرنسا على امتداد 132 سنة، وشجب ذلك بانتزاع اعتذار رسمي من الجمهورية الفرنسية للشعب الجزائري من جهة. وفرنسا التي ترى في ذلك مناورة غير محسوبة العواقب من جهة أخرى، لترفض الشرط جملة وتفصيلا، وتشترط معاهدة صداقة مبنية على الثقة والتبادل المتميز والممتاز في جميع المجالات الاقتصادية والثقافية والسياسية من دون شروط مسبقة بحجة ليس للأبناء ذنب فيما اقترفه آبائهم. وتبقى العلاقات في حالاتها المتشنجة على حساب المصالح الكبرى للبلدين وتطلّعات شعوبهما في منطقة جيوسياسية وجيو اقتصادية بالغة الأهمية في محيطيهما الدولي* .

*الباحث هنا ليس في موقع المدافع عن رأي ضدّ آخر، فلكلّ تبريراته وفق المصالح العليا لسياسته. ووفق ما تملّيه المصالح العليا لبلده و شعبه. فالجزائر تبحث عن اعتراف رسمي من فرنسا عن تاريخها الاستعماري في حدود إطاره الزمني (132 سنة) لتنتزع اعتذارا أيضا رسميا من فرنسا للشعب الجزائري على جرائمها و كلّ ما لحق به من جرّاء هذه الحقبة الزمنية في تاريخ الجزائر. وفرنسا التي ترى في هذه الشروط مناورة قد تورّطها في استنزاف دبلوماسي يتمثّل في العقدة التاريخية اتجاه ماضيها و هي التي تبحث عن موقع إقليمي متسيد لها في أوروبا العجوز وفي حوض المتوسط والحفاظ على أوراقها نظيفة بوصفها قوّة عالمية تمثّل مرجعية من مرجعيات القرار الدولي. ضف إلى ذلك ما يفرزه الاعتراف من ترتيبات تطال حدّ المتابعات والتعويضات التي

ومن هذا المنطلق كان على السينوغرافيا في مسرحية أشواك السلام أن تراعي هذه الخصوصيات، إذا ما اعتبرنا أنّ الفنان يحاكي الظواهر المحيطة به. لكن يبقى هذا الفصام الحاصل بين وسائل العرض مردّه إلى أنّ دور السينوغراف في الجزائر مازال مرتبط بتصميمه وتنفيذه للديكور. في حين أنّ السينوغرافيا تشمل ما تعرّض له البحث من ديكور وملابس وإضاءة وموسيقى، وفهم للفضاء الأصغر الذي هو الخشبة والفضاء الأكبر الذي هو الفضاء الذي تعرض فيه المسرحية بمستوييه الخشبة وقاعة الجمهور.

تستترف طاقات الاقتصاد الفرنسي وتضرّ به على غرار مقاربتين تتمثل أولاهما في تعويضات ألمانيا لإسرائيل على إثر جرائم النازية في حق اليهود بغضّ النظر عن حجم المجزرة في صحتّها من عدمها، و ثانيهما في ثني ولي ذراع تركيا كلما حاولت المناورة بإشهار ورقة اضطهاد الأرمن زمن الدولة العثمانية.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم المصادر والمراجع:

1. ابن منظور . لسان العرب . المجلد الثاني عشر ، فصل الخاء المعجمية . دار الكتب العلمية . بيروت - لبنان .
2. مجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدبية، مكتبة لبنان، بيروت 1974 .
3. حنان قصاب وماري إلياس، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة بيروت، لبنان 1997 .

المسرحيات:

4. محمد آدار، مسرحية المخضرم . مطبوعة
5. مسرحية معروض للهوى، قرص DVD

المراجع باللغة العربية:

1. أبو الحسن سلام، الإيقاع وفنون التمثيل والإخراج المسرحي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2004
2. أبو القاسم سعد الله . الحركة الوطنية الجزائرية 1930-1945، الطبعة الثانية، الجزء الثالث المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986.
3. أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي 1830-1989 الجزء الخامس، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1998 .
4. أحمد دوغان . الثورة الجزائرية في المسرح العربي، محافظة المهرجان الوطني للمسرح المحترف، وزارة الثقافة الجزائر 2008
5. أحمد سليمان. تاريخ المدن الجزائرية . دار القصة للنشر 2007 .
6. أحمد منصور، أحمد بنيل يكشف عن أسرار ثورة الجزائر، شاهد على العصر ، الدار العربية للعلوم - ناشرون - دار ابن حزم.
7. أمين المهدي "الجزائريين بين العسكريين والأصليين"، دراسة في أزمة الهوية والديمقراطية"، الدار العربية للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة مصر 1992 .
8. بخاري حماني . فلسفة الثورة الجزائرية، دار الغرب للنشر والتوزيع، ط1، وهران 2005 .

9. بن يوسف بن خدة، شهادات ومواقف، دار الأمة، الجزائر 2007.
10. بوعلام رمضان، المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر "المكتبة الشعبية . المؤسسة الوطنية للكتاب .
11. جروة علاوة وهبي "ملاحم المسرح الجزائري" منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين 2004.
12. حفناوي بعلي "أربعون عاما على خشبة مسرح الهواة في الجزائر" . منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين .
13. حنان عبد الحميد العناني، الدراما والمسرح في تعليم الطفل، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، الأردن، ط4 1999
14. سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، عالم المعرفة، عدد 19، مطابع اليقظة، الكويت 1979
15. سليمان عشراي "الخطاب السياسي والخطاب الإعلامي في الجزائر" دار الغرب للنشر والتوزيع 2003.
16. سي لخضر بورقعة، شاهد على اغتيال الثورة، دار الحكمة للترجمة والنشر، الجزائر 1990.
17. شكري عبد الوهاب، النص المسرحي، مؤسسة حورس الدولية، الإسكندرية، ط2، 2001.
18. صالح المباركية "المسرح في الجزائر" - دراسة موضوعاتية وفنية - الجزائر دار الهدى . عين مليلة 2005.
19. صبحة علقم "المسرح السياسي عند سعد الله ونوس" منشورات المؤسسة العربية للدراسات والنشر الأردن 2001-2002
20. عامر رخيلة، التطور السياسي والتنظيمي لحزب جبهة التحرير الوطني 1962 - 1980، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1993
21. عبد الله شريط، الثورة الجزائرية في الصحافة الدولية 1957، منشورات وزارة المجاهدين
22. عبد المالك مرتاض، فنون النشر العربي في الجزائر، 1931-1954، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983.
23. علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت 1980
24. عمار رخيلة، التطور السياسي والتنظيمي لحزب جبهة التحرير الوطني 1962 - 1980
25. عيسى خلادي، الديمقراطية على الطريقة الجزائرية، ترجمة محمد ساري، دار المرسى الجزائر 2004

26. فتحي الديب، عبد الناصر وثورة الجزائر، دار المستقبل العربي، القاهرة 1984،
27. فرحان بلبل، النص المسرحي، الكلمة والفعل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003
28. فرحان بلبل، مسرحنا العربي واقعه وآفاقه، دار حوران للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق - سورية، ط1، 2007.
29. لطفي الخولي، الثورة في الثورة وبالثورة، حوار مع بومدين، منشورات التجمع الجزائري البومديني الإسلامي، قسنطينة.
30. محمد الطاهر فضلاء، المسرح تاريخاً ونضالاً، المسرح الجزائري في عهده (الاحتلالي والاستقلالي)، الجزء الثاني، وزارة الثقافة، 2009
31. محمد الكعاط. المسرح وفضاءاته، دار البوكيلي للطباعة والنشر، الطبعة الأولى، المغرب 1996
32. محمد بلقاسم بهلول، الجزائر بين الأزمة الاقتصادية والأزمة السياسية، تشريح وضعية، مطبوعات دحلب، الجزائر 1993
33. محمد بن يوسف الزباني. دليل الحيران وأنيس السهران في أخبار مدينة وهران. المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية وحدة الرعاية، الجزائر 2007.
34. محمد زغلول سلام، المسرح والمجتمع في مائة عام، الفنية للطباعة والنشر، الاسكندرية.
35. مخلوف بوكروخ "ملاح عن المسرح الجزائري" وزارة الثقافة . الجزائر 1982
36. مذكرات اللواء خالد نزار، (منشورات الخبر) دار الشهاب، الجزائر 1999
37. مولود حمروش، الظاهرة العسكرية بإفريقيا السوداء . الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر 1981
38. نبيل راغب، فن العرض المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر لوجمان، ط1، 1996
39. نور الدين زمام، السلطة الحاكمة والخيارات التنموية بالتجمع الجزائري 1962-1998 دار الكتاب العربي الطبعة الأولى 2002
40. نور الدين عمرون، المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، شركة باتنيت، ط1، باتنة الجزائر 2006

المراجع المترجمة:

1. بوتيتسيقا، ثمارا ألكسندروفنا . ألف عام وعام على المسرح العربي، ترجمة توفيق المؤذن، دار الفارابي، بيروت، 1981
2. بيتر بروك، المساحة الفارغة، ترجمة فاروق عبد القادر، مركز الشارقة للإبداع الفكري. الشارقة
3. توم بوتومور ، الصفوة والمجتمع ، دراسة في علم الاجتماع السياسي، ترجمة محمد الجوهري وآخرون، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1978
4. علاءو "شروق المسرح الجزائري" مذكرات ترجمة د. أحمد منور، منشورات التبيين / الجاحظية، سلسلة الدراسات، الجزائر 2000
5. فلاديمير ماكسيمينكو، الانتلجانسيا المغربية، المثقفون أفكار ونزعات، ترجمة عبد العزيز بوباكير، دار النهضة، دار الحكمة، الجزائر 1994
6. مارسيل فريد فون، السينوغرافيا اليوم، معالم على الطريق، ترجمة إبراهيم حمادة وآخرون، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي
7. هيغل . فن الرسم - ترجمة جورج طرايشي. دار الطليعة . بيروت ط الأولى 1988

المراجع باللغة الأجنبية:

1. Abdelkader Yefsah, La question du pouvoir en Algérie, Ed ENAP, Alger.
2. Abdelkader yefsah, Le FLN ,mirage et réalit,Des origines a la prise du pouvoir 1945-1962 .
3. abdelkader yefsah. La question du pouvoir en Algérie.
4. Ahmed benbitour. L Algérie au troisième millénaire. Défis et potentialités. Alger. Edition Marinoor. 1998.
5. Ahmed cheniki. Le Théâtre EN Algérie histoire et en jeux .
6. Ahmed henni. Ajustement économie parallèle et contre société revue NAQD. N°.
7. Ahmed rouadja, du nationalisme du FLNç l'islam du fis, vol 432-433.
8. Amrane Ahdjoudj, Algérie, Etat pouvoir et société(1962-1965) Ed pigraphe, ALGER 1992.

9. Bachetarzi, Mahieddine. Mémoires 1947-1951, Tome II, ENAL, Alger, 1984.
10. Bencheneb, Saadeddine. Le théâtre arabe d'Alger, In R.A, N° 77, OPU, 1935, Alger.
11. bruno etienne, Algérie guerre et révolution, Editions du seuil, Paris 1977, P201
12. Chantal Bernard, Economie parallèle, petite activité, marchandes, micro-entreprises: une solution d'avenir ?, in: L'état du maghreb, sous directions de Camille et Yves Lacoste, Edition LeFennec 1991.
13. Darrouy, Lucienne Jean. La musique musulmane en Afrique du nord, In B.S.G.A.A.N, N° 125, Alger, 1931..
14. Elbaki Hermassi, Etat et société au Maghreb, Editios Antropos, Paris 1975.
15. Etienne Mallarde, L'Algérie depuis, Edition de La Table Ronde, Paris 1975.
16. Frederic Portal :Couleurs symboliques dans l antiquité ,le moyen age et les temps modernes . .Wrutz libraires. Paris 1857.
17. Hammoumi, Ahmed, Remaoun Hassan et autres. L'Algérie, histoire, société et culture, éditions casbah, Alger, 2000.
18. Jon keegen, Algeria in world armies 2 nd,london,Mac Milan publishers, 1983.
19. Kader amour. Christian I. jean j. moulin. La voie algerienne. Maspero. Paris 1974.
20. kouider Sami Nair. Algérie 1954-1962. Forces sociales et blocs au pouvoir temps moderne. Algérie juillet –aout 1982. N°spécial.
21. Maurice Flory, Robert Mantran , Les régimes politique des pays arabes,P.U.F, Paris 1968.
22. Med KALI. Théâtre algérien. La fin d un malentendu. Edition du ministère de la culture. Première Edition 2005 .
23. Mohamed Arkoun, La pensée arabe, Paris PUF, Coll, Que sais je ? N° 915, 1975,
24. Mohamed Harbi, L'expérience de 1962 à 1965, sa portée et ses limites, Temps Modernes, Vol 432-433,1982.
25. Mohamed Harbi, Le FLN ,mirage et réalit,Des origines a la prise du pouvoir 1945-1962, Edition naqd/Enal, Alger1993.
26. Mohamed Tahar Ben Saada, Le régime Politique Algerien, De la légitimité historique à la légimité constitutionnelle, ENAL, Alger 1992.
27. Monique Galant, Le discours de Boumediene, in Peuples Méditerranéens, N° 26 (janvier- mars 1984) .
28. Patrice Pavis, Dictionnaire du théâtre, Dunod Paris, 1996.
29. Patrice Pavis. Dictionnaire de théâtre. Edition sociales. Paris 1980.

30. Roth, Arlette. Emprunt et spontanéité dans le théâtre algérien de langue dialectale, étude publiée dans : actes du premier congrès d'études des cultures méditerranéennes d'influence arabo- berbères, SNED, Alger, 1972.
31. Sellali, Ali. L'aurore du théâtre algérien 1926-1932, cahiers du C.D.S.H, Oran, 1982
32. wiliam quandt. société et pouvoir en Algérie. La décennie des rupture. Edition casbah. Alger 1999.
33. William zartman, L élite algérienne sous la présidence de chadli bendjedid, Maghreb, Machrek, N°106 octobre – décembre 1984 .
34. Yves, Courriere , L'heure des colonels, Edition Fayard, 1970.

الجرائد والمجلات والنشریات:

1. الإذاعة والتلفزيون الجزائري، الأخبار الوطنية، الساعة الثامنة، 19 جوان 1965.
2. أرشيف دار الثقافة لولاية عين تموشنت.
3. الجريدة الرسمية أمر رقم 70-38 المؤرخ في 12 جوان 1970
4. الجريدة الرسمية، المرسوم رقم 63-12 المؤرخ في 08 جانفي 1963 المتعلق بتنظيم المسرح الوطني الجزائري
5. الجريدة الرسمية، المرسوم رقم 72/73 المؤرخ في 16/04/1973 المتضمن إحداث المسرح الجهوي بقسنطينة.
6. الجريدة الرسمية، المرسوم رقم 73/71 المؤرخ في 16/04/1973 المتضمن إنشاء المسرح الجهوي لعناية
7. الجريدة الرسمية، المرسوم رقم 73/73 المؤرخ في 16/04/1973 المتضمن إنشاء المسرح الجهوي وهران.
8. الجريدة الرسمية، المرسوم رقم 73/74 المؤرخ في 16/04/1973 المتضمن إنشاء المسرح الوطني لسيدى بلعباس
9. جريدة الشعب بتاريخ 04/12/1983
10. جريدة المسائي، القاهرة، مصر، 19/12/1994

1. حوار الباحث مع المخرج محمد مجتهد دار الثقافة لولاية عين تموشنت، على هامش فعاليات المهرجان الوطني لمسرح العرائس، اللقاء جرى بتاريخ 2010/06/06
2. حوار جرى بين الباحث والفنان عبد القادر بلكروي 24 مارس 2007 في حديقة دار الثقافة لولاية عين تموشنت
3. حوار مع السينوغراف جاب الله حمزة، بدار الثقافة لولاية عين تموشنت، 25 نوفمبر 2008 .
4. حوار مع الممثل عبد القادر بلقايد بدار الثقافة لولاية عين تموشنت بتاريخ 2010/08/26 في الساعة 22:15
5. حوار مع عزري غوثي المدير الحالي للمسرح الجهوي لوهراڤ بمكتبه بتاريخ فبراير 2008 في الساعة 15:30

الحوارات واللقاءات والأخبار:

11. سلسلة المشاريع الوطنية للبحث والعلاقات الأمريكية الجزائرية 1954 - 1980، منشورات المركز الوطني للدراسات والبحث في الحركة الوطنية وثورة أول نوفمبر 1954، طبعة خاصة، وزارة المجاهدين، الكرامة للطباعة والنشر والاتصال، الجزائر 2007 .
6. لقاء مع الممثل عبد القادر بلكروي، 2008/08/18 بمقهى محطة القطار لمدينة وهران.
12. مجلة الثقافة، العدد الممتاز، وزارة الثقافة، الجزائر 2005
13. مجلة الحوار المتمدّن، أبو الحسن سلام، محور الأدب والفن - العدد 2514 - 2009/1/2 ، .
14. مجلة إنسانيات، العدد 12

الدراسات الأكاديمية:

1. أحمد حمومي، ظهور المسرح في الجزائر، تجربة وهران أنموذجاً، إشراف الدكتور عبد المالك مرتاض، جامعة وهران 2006-2007 .
2. بن داود أحمد، دور المسرح الجزائري في المقاومة الثقافية للاستعمار الفرنسي 1926-1954، رسالة ماجستير 2008 - 2009 .
3. عيسى رأس الماء، الخطاب الإيديولوجي في المسرح الجزائري، رسالة دكتوراه، إشراف الدكتور أحمد مسعود، جامعة وهران، 2007-2008 .

فهرس الموضوعات

البسمة

إهداء

كلمات شكر

مقدمة:.....أ

مدخل: إطلالة تاريخية على المسرح الجزائري من البوادر إلى الانطلاقة 11

الفصل الأول التحولات السياسية في الجزائر

من 1954 إلى ما بعد 1988

المبحث الأول: أصول بناء القوة السياسية في الجزائر. 29

1 - حيثيات اندلاع الثورة التحريرية.....30

2 - مؤتمر الصومام وتجليات قراراته على الثورة وقادتها 32

3 - إنشاء الحكومة المؤقتة وتوزيع الأدوار بين الداخل العملي والخرج السياسي.....34

4 - القضية الجزائرية في المحافل الدولية والنشاط الدبلوماسي للحكومة المؤقتة.....35

المبحث الثاني : الدولة وفاعلية مؤسساتها غداة الاستقلال.....38

1 - تباين الرؤى حول مشروع سياسي موحد لبناء الدولة 39

2 - الصراع على السلطة بين الحكومة المؤقتة وقيادة الأركان 40

3 - السلم التنظيمي للسلطة في الجزائر بعد الاستقلال 41

أ- الجيش.....41

ب - الحزب.....43

ج - النخبة المثقفة.....44

المبحث الثالث: مرحلة البناء المؤسسي للدولة 46

1 - التوجه الشمولي للسلطة بين الشرعية الدستورية والشرعية الثورية 47

2 - تأسيس الدولة الوطنية الفتية 48

أ - المجالس المنتخبة	49
ب - الميثاق الوطني والدستور	49
3 - تطور النظام السياسي الجزائري خلال هذه الفترة ومركزية التسيير	50
4 - التحول نحو الانفتاح الاقتصادي والقطيعة مع ممارسات الماضي	52
أ - الصراع على خلافة بومدين ودور المؤسسة العسكرية	52
ب - توجه جديد	53
ج - التناقضات الداخلية والصراع داخل المجتمع	54
د - الشعور العام بالتدمير	56
المبحث الرابع: فوضى الديمقراطية واختزال الحقل السياسي في مواجهة ثنائية عنيفة.....	57
1 - أحداث أكتوبر 1988 وتداعياتها	58
أ - إقرار دستور جديد للبلاد	58
ب - التعددية الحزبية.....	59
2 - غياب رؤى واضحة حول مصير الديمقراطية ووقف المسار الانتخابي	60
أ - بداية الأزمة	60
ب - خطأ توقيف المسار الانتخابي	61
3 - أزمة الشرعية	62
أ - دخول البلاد حالة العنف	62
ب - دور التشكيلات السياسية	63
ج - البحث عن البدائل	63
4 - البحث عن المحلّص	65
أ - وقف أعمال العنف والتخريب.....	66
ب - عودة الاستقرار وبداية الانفراج الدولي(المصالحة الوطنية).....	66
آثار هذه المراحل السياسية على الجانب الثقافي	75

الفصل الثاني: الحركة المسرحية في الجزائر في ضوء الرهانات السياسية

78	المبحث الأول: الحركة المسرحية من 1958 إلى 1969
81	1 - التأسيس لمسرح جزائري وطني الاتجاه
81	2 - المسرح أيام الثورة التحريرية
81	أ - الحيلة والترقب
82	ب - بداية الاتصالات والانخراط في العمل النضالي الثوري
84	3 - المسرح في عهد الاستقلال الوطني
84	أ - الإنجازات الكبرى
85	ب - طبيعة المواضيع مع العهد الجديد
93	المبحث الثاني: الحركة المسرحية من 1970 إلى 1979
93	1 - المستوى الإداري
94	2 - على مستوى المواضيع
96	3 - مسرح تسييس وليس مسرحا سياسيا
102	المبحث الثالث: الحركة المسرحية من 1980 إلى 1988
102	1 - قراءة في الواقع الاجتماعي الجزائري
103	2 - الإنتاج المسرحي في ظل الفوضى السياسية في الجزائر
107	3 - مسار موضوعاتي من الواقع
115	المبحث الرابع: انتفاضة أكتوبر ومرحلة التحول في الحركة المسرحية
116	1 - المشهد السياسي الجزائري وتحليلاته على الوضع العام
117	2 - الانفتاح السياسي يولد القطيعة مع الماضي
119	3 - المسرح الجزائري يعود بحلة جديدة

الفصل الثالث: المسرح الجهوي لمدينة وهران

في ضوء الرهانات السياسية بعد 1988

المبحث الأول: التحولات السياسية بعد 1988 وانعكاساتها على الإطار التنظيمي للمسرح

- 1 - المنطقة ما قبل التاريخ 129
- 2 - وهران بداية التأسيس 129
- 3 - الاحتلال الفرنسي لوهران 131
- أ - عمارة المسرح 132
- ب - مسرح وهران بعد نيل السيادة الوطنية 132

المبحث الثاني: طبيعة النص على ضوء التحولات السياسية بعد 1988

- (المخضرم . محمد أدار) 135
- 1 - الحاجة إلى الكتابة 135
 - 2 - طبيعة النص في مسرحية المخضرم 136
 - 3 - الأبعاد الزمنية والمكانية في النص 138
 - 4 - الصراع في مسرحية المخضرم 139

المبحث الثالث: الإخراج في ضوء التحولات السياسية بعد 1988

- (معروض للهوى ل محمد بختي) 141
- 1 - فن الإخراج ودور المخرج 142
 - 2 - الفكرة العامة للمسرحية 143
 - 3 - أدوات العمل 145
 - أ - العمل مع الممثل 145
 - ب - العمل على الديكور 149
 - ج - الملابس 151

المبحث الرابع: السينوغرافيا في ظلّ التحولات السياسية بعد 1988

156	(مسرحية أشواك السلام لمراد سنوسي).....
157	1 - ماهية السينوغرافيا
158	2 - السينوغرافيا في مسرحية أشواك السلام
158	أ - الديكور
160	ب - الملابس
164	ت - الإضاءة.....
166	ث - الموسيقى.....
167	3 - أشواك السلام مقارنة سياسية
169	الخاتمة:.....
171	قائمة المصادر والمراجع.....
177	فهرس الموضوعات:



PDF
Complete

Your complimentary
use period has ended.
Thank you for using
PDF Complete.

[Click Here to upgrade to
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

الملخص

يعتبر العمل المسرحي أكثر الأجناس الأدبية قدرة على التعامل مع المتغيرات والمنعطفات الكبيرة، فالمبدع في هذا المجال له موقع متميز، لأنه يغوص في عمق الحدث. ولأنّ في الإبداع المسرحي تكاملاً بين الوعي والفن، وبين الذات بكلّ ما تحمل من نوازع، ومن خلفيات فكرية ومرجعيات إيديولوجية، وبين المؤثر الخارجي، فإنه يتحدّد وفق أطر فنية على مستوى التصور والإخراج وبعض ما يتصل بهما من عناصر بنائية في العرض، مثل السينوغرافيا والتعبير الجسدي...

جاء اختيارنا للموضوع الموسوم بـ " أثر التحولات السياسية على الممارسة المسرحية بمدينة وهران بعد 1988 م"، بهدف تتبع العلامة السياسية في الممارسة المسرحية ومناحي ارتباطها بالراهن السياسي في الجزائر، خصوصاً في ظلّ التقلبات التي شهدتها الساحة السياسية قبل هذا التاريخ وبعده، وما انجر عن ذلك من نتائج. أخذ البحث على عاتقه - من هذا المنطلق - الخوض في إشكالية تداعيات التحولات السياسية بعد 1988 على الحراك الفني المسرحي في الجزائر عموماً، وعلى مدينة وهران بصفة خاصة.

يستعرض المدخل لمحة تاريخية حول إرهابات المسرح الجزائري ومراحل نشأته. ويتناول الفصل الأول "التحولات السياسية في الجزائر من 1954 إلى ما بعد 1988" وفيه تمّ رصد المسار التاريخي للتطورات السياسية منذ مواكبتها للوقائع الميدانية في حرب التحرير إلى ما بعد 1988. أما الفصل الثاني فيعالج مسيرة "الحركة المسرحية على ضوء الرهانات السياسية" مبيناً مراحل تطورها، منذ تأسيس أوّل فرقة فنية تابعة لجبهة التحرير الوطني في 1958، إلى ما بعد الاستقلال في ظلّ نظرة سياسية أحادية، حتى مرحلة التعدّد السياسي.

وخصّص الفصل الثالث من البحث لـ " المسرح الجهوي لمدينة وهران في ضوء الرهانات السياسية بعد 1988 " بدراسة تطبيقية، بحثاً عن مكامن التأثير بالراهن السياسي، وذلك بأخذ نماذج من ربرتوار المسرح الجهوي لوهران" عبد القادر علولة".

وخلص البحث في الأخير من خلال الخاتمة، إلى مجموعة من النتائج حول مدى تأثر المسرح في الجزائر من خلال نموذج مسرح وهران، بالظروف والعوامل السياسية التي رافقت مسيرة المجتمع الجزائري.

الكلمات المفتاحية:

المسرح الجزائري؛ المسرح السياسي؛ الحركة المسرحية؛ الدراما؛ النقد؛ النظرية؛ التطبيق؛ المسرح الجهوي؛ علولة؛ وهران.