

النص المسرحي الثوري بين حتمية الالتزام ومغامرة التجريب - الفجاج الشائكة لعز الدين جلاوي أنموذجا -

The revolutionary theatrical text between the inevitability of commitment and the adventure of experimentation - the thorny wounds of Izz al-Din Jalawji as a model -

نسيمة بوزمام

جامعة باتنة 1، الجزائر، nassima.bouzmam@univ-batna.dz

تاريخ النشر: 2025/06/02

تاريخ القبول: 2025/04/06

تاريخ الاستلام: 2025/03/02

ملخص:

شكّلت ثورة التحرير الجزائرية مصدرا أساسيا من مصادر الإبداع الأدبي حين ألهمت المبدعين الجزائريين وحركت أقلامهم باعتبارها نقطة تحول كبرى في تاريخ الجزائر، ويُعتبر الفن المسرحي من أكثر الأجناس الأدبية التي احتفت بهذه الثورة؛ حيث سايها منذ اندلاعها إلى غاية الاستقلال، وفي حدود هذا الطرح تحاول هذه الورقة الكشف عن ملامح الثورة في الكتابة المسرحية الجزائرية المنفتحة على آفاق التجريب عند الأديب عز الدين جلاوي من خلال مسرحيته الموسومة بـ **الفجاج الشائكة**؛ والتي يسعى من خلالها إلى إحياء أمجاد الثورة الجزائرية.

كلمات مفتاحية: المسرح، الثورة، المسرحية، الالتزام، التجريب.

Abstract:

The Algerian liberation revolution was an essential source of literary creativity when it inspired Algerian creators and moved their pens as a major turning point in the history of Algeria. theatrical art is considered one of the most literary genres that celebrated this revolution, as it followed it from its outbreak until independence. within the limits of this presentation, this paper attempts to reveal the features of the revolution in Algerian playwrighting, which is open to the horizons of experimentation by the writer Azzedine djellouji through his play

marked with the thorny gap, through which he seeks to revive the glories of the Algerian revolution.

Keywords: Theater, Revolution, Experimentation, Commitment

1. مقدمة:

يُعتبر الفن المسرحي أحد التجارب الإبداعية الفتية التي احتفى بها المشهد الأدبي والنقدي عند العرب في الفترة المعاصرة، حيث شكّل المسرح منذ عقود طويلة مرآة عاكسة للمجتمعات التي ينتمي إليه نظرا لما تفرّد به من خصوصية تُميّزه عن غيره من النصوص الأدبية الأخرى بصفته نصا مُوجّها للعرض على خشبة المسرح، وهو الأمر الذي يجعل مؤلف النص المسرحي أثناء كتابته يولي اهتماما كبيرا لبناء شخصيات مسرحياته، والأهمية ذاتها يوليها مخرج العمل المسرحي أثناء تدريب الممثلين على العرض؛ ذلك أنّ هذا النص لا يظل مرهونا بالكتابة الورقية فحسب، إنّما هو نص تفاعلي مُوجه للمتلقّي.

إنّ انفتاح النص المسرحي على المتلقّي جعله من أهم الفنون الأدائية الرامية إلى ترسيخ الأفكار والمواضيع التي يطرحها صاحبه، فطالما عبّر المسرح -على مرّ العصور- عن روح عصره وتجاربه الإنسانية، ولعلّ الثورات التي عرفتتها الشعوب العربية كانت أبرز الأحداث التي احتفى بها المسرح الذي صار رُكّنا تُشحذ فيه همم الشعوب، ويُبثّ فيه الوعي الوطني، على غرار ثورة التحرير الجزائرية التي استطاعت أن تُلقّي بظلالها على الإبداع الأدبي العربي عموما، والجزائري خصوصا؛ وذلك حين تحوّلت النصوص المسرحيّة بالجزائر إلى وسيلة للمقاومة الثقافية.

لقد أسهم رؤاد المسرح الجزائري من خلال عروضهم في التعريف بالقضية الجزائرية والخروج بها إلى مصاف العالمية، فجاءت نصوصهم المسرحية مُعبّرة عن مأساة الشعب الجزائري ومعاناته من ظلم المستعمر، وبثّ الوعي الثقافي الذي من شأنه أن يُرسّخ فكرة الحرية في

أذهان الشعب، إنَّ دخول المسرح الجزائري مرحلة التجريب كان محاولة للتمرد على المفهوم التقليدي للمسرح الأرسطي، ومحاولة لانتقاء التجارب المسرحية التي تمرَّست في التجريب ودفعت حركية الإبداع في المسرح الجزائري المعاصر وقع اختياري على مسرحية (الفجاج الشائكة) للأديب الجزائري عز الدين جلاوي، وانطلاقاً من هذا الطرح تبلورت لدي مجموعة من الأسئلة أهمها:

- إلى أي مدى تمكَّن النص المسرحي الجلاوي من استيعاب ملامح الثورة الجزائرية ومتعلقاتها من خلال انفتاح نصوصه المسرحية على التجريب؟

- وما علاقة الثورة بالمسرح في كتابات عز الدين جلاوي ؟

- وإلى أي مدى تمكَّن عز الدين جلاوي من استثمار نصّه المسرحي (الفجاج الشائكة) وتحويله إلى وسيلة لنقل أحداث ومعتقدات حقبة حاسمة من تاريخ الجزائر ؟

- وهل يمكن القول أنَّ النص المسرحي الجزائري المعاصر الذي يستدعي الملمح الثوري يعتبر جنساً أدبياً من شأنه بأن ينقل للمشاهد أحداث الثورة وبطولاتها، باعتماد خاصيتي التأثير السمعي والبصري، أم أنه مجرد موضة فنية وجمالية يسعى كتاب المسرح لمجاراتها ؟

1- المسرح الثوري الجزائري؛ حتمية التزام أم هاجس تجريب*؟:

عرفت الجزائر منذ مطلع العشرينات من القرن الماضي نزوعاً كبيراً نحو الاشتغال على الفن المسرحي الذي اتخذ الأدباء وسيلة يعرضون من خلالها معاناة الشعب وآلامه النفسية، وقضايا الهامة والمصيرية، باعتباره نصاً يُعرض على الرُّكح فيوصل موضوعاته وأفكاره إلى المتلقي مباشرة دون أي وسيط، والثورة الجزائرية أحد أهم الثورات العربية التي استطاعت أن تُلقي بظلالها على الأدب العربي؛ خاصة حينما توجَّه أدباء الجزائر إلى التعريف بهذه الثورة المجيدة في كتاباتهم لإيصال صداها إلى العالم، لقد حاول كُتَّاب المسرح في الجزائر أن يلتزموا بقضية الثورة الجزائرية حينما وجهوا جُلَّ عُروضهم ونصوصهم الشعريّة لخدمة هذه

الثورة، وشحذ همم الشعب الجزائري لينهض لتحقيق الحرية من خلال بث الروح الوطنية في هذه العروض التي احتضنها المسرح في تلك الفترة؛ ذلك أنّ الخطاب المسرحي يقول ما لا تقوله الخطابات الأدبية الأخرى بصفته خطابا يلتزم بنقل قضايا أمته؛ كونه يوجه هذه العروض إلى الشعب على اختلاف مستوياته الثقافية.

أ- النص المسرحي الجزائري ودوره في تفعيل الثورة التحريرية:

لا يمكن أن ننكر الدور الكبير الذي لعبه المسرح في مقاومة الاستعمار الفرنسي وقمع سياسته التي كانت ترمي إلى استئصال معالم الهوية الوطنية الجزائرية، ما جعل المستعمر يُحارب جلّ تلك العروض المسرحية التي كانت تُعرض في تلك الفترة لاحتوائها على مشاهد تصور المستعمر في صورة سلبية هدفها بث وعي النضال المسلح غير المقاومة الثقافية، فظهرت العديد من الأعمال المسرحية إبان تلك الفترة سواء داخل الجزائر أو خارجها، وترجعُ غزارة الأعمال المسرحية المتفاعلة مع الثورة الجزائرية إلى "الانفعال بأحداث ثورة الفاتح من نوفمبر وبطولة شعبها، وفدائية مجاهديه، والاستجابة للمد القومي والعالمي المناصر للثورة والمناادي بمؤازرتها ماديا ومعنويا، فقد كان صدر كلّ عربي (...) يخفق باسم جزائر الثورة، ويُمجّد شهدائها، ويشجّب أعدائها بدءا من المستعمر الفرنسي"¹ وهو ما جعل العمل المسرحي وسيلة لإذكاء الشعور القومي لدى الشعب الجزائري، خاصة وأنّ هذا النوع من الفنون الأدبية موجّه إلى التفاعل المباشر بين المتلقي والنص الذي يُعرض على خشبة المسرح.

بدأ المسرح الجزائري قبل الثورة متأثرا بالأوضاع المزرية التي كان يعيشها الشعب الجزائري إبان تلك الفترة، فجاء المسرح لنقد هذه الأوضاع ومساندة المجاهدين ومتقفي الجزائر في العمل التوعوي، وكان المسرح الجزائري كما يشير عبد الحليم رايس: "يُمثّل إطارا للكفاح لأنّ المسرح الجزائري مسرح ملتزم يعمل في صميم الثورة، وإنّا نُمثّل مسرحا شعبيا

يعيشُ في حالة حرب، ومن الطبيعي بالنسبة لنا كفنانين أن نُفكّر في أن نفعل كمناضلين، وفي هذه المرحلة من الكفاح الوطني فإنّ مسرحنا الوطني يجب أن يكون مسرح جبهة التحرير الوطني، إنّنا نُترجم عبره واقع الشّعب الجزائري² إنّ التزام المسرح الجزائري بقضايا الثورة التحريرية كان ضرورة لا بدّ منها بعد عجز الثورات الشعبية عن مقاومة المحتل الفرنسي الذي امتدت سيطرته على البلاد في تلك الفترة، فجاءت المقاومة الثقافية لتُثمي الوعي الفكري والحس الثوري لدى الشّعب الجزائري، وكان المسرح الفضاء الرّحب الذي استوعب هذه المقاومة وشجّعها.

نشأ المسرح الجزائري متأثراً بالمسرح العربي حيثُ بدأ الجزائريون " يُعبّرون جماهيريا عن وجودهم وعن شخصيتهم بلغتهم الأم ويؤكدونها بواسطة المسرح، وأنّ الشّعب الجزائري يجب أن يعي خصوصية مصيره وقواه"³ فنشأ المسرح الجزائري من رحم الثورة وقد كان للأمير خالد بالغ الأثر في هذه النشأة حيثُ "انخرط في تفعيل النشاط المسرحي (...)" فانطلقت الحركية المسرحية ساعية إلى تجذر هذا الفن في أوساط الجماهير، فكان المسرح جزائريا شعبيا مقاوما طرح بأسلوب فني أسئلة الذات الجزائرية العميقة بمواجهة الآخر الاستعماري كما أنّه قام بدور المحرض على الثورة قبل اندلاعها⁴ إنّها محاولة للحفاظ على هوية الأنا مُقابل الآخر الاستعماري الذي سعى منذ عقود طويلة إلى طمسها، وكما هو معروف أنّ الإرهاصات تبدأ دائما متذبذبة وغير كاملة ثمّ ترتقي إلى أن تبلغ مرحلة التطور والإبداع.

أخذ المسرح الجزائري يقطع أشواط جديدة في كلّ مرّة خاصة حينما لعب دورا كبيرا في التحريض على الثورة؛ إذ يشترك المسرح مع الثورة في "الهدف المنشود هو التغيير، لكنّهما يختلفان من حيث الوسيلة، إذ أنّ وسيلة المسرح هي التمثيل في حين أنّ وسيلة الثورة هي الرّصاصة"⁵ ولهذا السبب قوبل الفن المسرحي في الجزائر بالرفض من المستعمر الفرنسي

وَقَمَعَ كُتَّاب المسرح ؛ إذ شكَّل المسرح "خطرا يُهدد وجوده، كما رأى في تلك علامة من علامات الإنذار بانتهاء حكمه في الجزائر، لذلك جُنِّد كل طاقاته الجهنمية لمحاربة الفنانين"⁶ فَسُجِن بعضهم وتعرض بعضهم الآخر للتعذيب، حيثُ سُجِنَ **محمد الثوري والطيب أبو الحسن وحسان الحسني (...)** ويُقال أنَّ وفاة الأول عام 1959م كان بسبب التعذيب الذي تلقاه في سجون الاحتلال الفرنسي⁷ ولكنَّ هذا القمع الذي مارسته السُّلطات الفرنسية لم يمنع رُواد المسرح الجزائري من مواصلة نشاطهم المسرحي الهادف إلى التوعية الشَّعبية، ثم تراجع بعد ذلك فترة اندلاع الثورة لانشغال الشعب بالمقاومة المسلحة، ف "خلال موسم 1954-1955 قلَّ النُّشاط المسرحي بشكل ملفت للانتباه، حيث كانت الثورة الجزائرية في عامها الأول، وفي عزِّ تأجيجها، وأصبح الاهتمام مُوجَّها أكثر للأحداث العسكرية والسياسية، كما اخفت جُلَّ الفرق المسرحية الهاوية"⁸ لقد حقَّق المسرح في هذه الفترة أسمى أهدافه التي سعى إليها؛ والمتمثلة في شحذ همم الشَّعب لتفجير الثورة ليتراجع بعد ذلك، إلَّا أنه في فترات لاحقة إبان الثورة حاول رواد المسرح بالجزائر أن يعرضوا نصوصهم خارج الوطن وتحديدًا فرنسا لأنهم تعرضوا إلى ضغوط كبيرة من المستعمر، غير أنَّ العمل المسرحي لم يستطع "تحقيق التأثير الإيجابي لدعم الثورة بسبب الرقابة الفرنسية التي لم تسمح للجزائريين بالنشاط المسرحي المرتبط بالعمل السِّياسي"⁹ إنَّها مُحاولة لتضييق الخناق على المسرح الشعبي الذي اتخذ من اللهجة العامية كلغة للعرض بحيث يفهمه كلُّ أطياف المجتمع الجزائري.

واصل المسرح الجزائري نشاطه بالخارج، تحديدًا **بتونس** أين استمر نضاله السِّياسي بمساهمات فرقة جبهة التحرير الوطني التي تأسست سنة 1958م برئاسة **مصطفى كاتب**، وقَدَّمت أولى عروضها "بالمسرح البلدي بتونس، يتملَّ في تركيب درامي من إنتاج مصطفى كاتب بعنوان نحو النور"¹⁰ وبهذا أسهم المسرح في التعريف بالقضية الجزائرية وبثورة التحرير المجيدة، وبدأت مرحلة التنظير المسرحي بعد الاستقلال مع ظهور مسرح البحر " بقيادة

قدور النعيمي الذي أصدر بيانه الأول سنة 1968م، وتبعه في ذلك عبد الكريم برشيد ببيان المسرح الاحتفالي سنة 1976م، ومع ذلك تعاقبت البيانات والتطبيقات المسرحية بكثرة إلى درجة أن هذه البيانات والكتابات التأسيسية كانت تُعبر في الحقيقة عن هوس تنظيري مفرط لدى المبدعين ومهتمي المسرح¹¹ لقد ساهم رؤاد المسرح بالجزائر (عبد القادر علولة، كاكاي، رشيد القسنطيني وغيرهم ...) بشكل كبير في تصوير حيثيات المجتمع الجزائري في نصوصهم؛ إذ رافقت الكتابة المسرحية معاناة الشعب خطوة بخطوة، وتمكّن الكتاب الجزائريين من الالتزام بدعم القضية الجزائرية والتعريف بها للعالم أجمع ليتطور الفن المسرحي في فترات لاحقة ويتجاوز النمطية التقليدية السائدة منذ المسرح الأرسطي ويدخل عوالم التجريب، وقدسعيث في هذا البحث إلى الوقوف على تجربة الالتزام بقضية الثورة الجزائرية مع الانفتاح على آفاق التجريب عند الروائي الجزائري عز الدين جلاوي من خلال مسرديته الموسومة ب (الفجاج الشائكة).

ب- انفتاح النص المسرحي الثوري على التجريب؛ مسرحية الفجاج الشائكة:

يُعتبر التجريب حتمية فرضها الواقع الذي يعيشه الأدباء بالجزائر، ولما كان المسرح أهم الفنون الأدبية التي تعكس الواقع وأحداثه كان من الطبيعي أن تعثره تطورات تمس الشكل والمضمون معا، فالتجريب في المسرح هو تجديد في تأليف النص فكرة وأسلوبا بهدف الإبداع وتجاوز النمط التقليدي للمسرح بتجريب أشكال جديدة من خلال كسر المألوف وتجاوز النمطية المعهودة، حيث أنّ من شروط التجريب "خلخلة السائد وتحطيم المطلق، والتشكيك في الثابت، لذلك ستكون مهمة الفنان التجريبي في المجتمع التقليدي صعبة التعقيد، خصوصا عندما يتعلق الأمر بفن ذي طبيعة جموعية مثل الفن المسرحي الذي هو فن التواصل والتنوعية وإثارة الأسئلة الحاسمة"¹² بصفة مباشرة بين الممثلين والمتلقين.

إنّ توجيه الفن المسرحي إلى المتفرج جعل الكاتب يتجاوز النمطية السائدة في الكتابة المسرحية، لأنّ هذا النوع من الكتابة لا يظل حبيس الكتب، بل هو نص يُلقى إلى الجمهور الذي يتفاعل معه، وفي الجزائر كان "مسرح عبد القادر علولة مسرح تجريبي حداثي متنوع وثرى، يقوم على التثوير والتغيير والتجديد، والانفتاح على التراث الشعبي بالاعتماد على مجموعة من الفنيات المسرحية كالحلقة والسيرة والحكي"¹³ إنّ هذا التجديد الذي عرفه المسرح الجزائري أدخله في دائرة التجريب من خلال العودة إلى التراث الشعبي وانفتاح النص المسرحي على السرد، وتُعتبر تجربة الروائي عز الدين جلاوي نموذجاً للمسرحية الجزائرية المنفتحة على السرد ليطلق عليها مصطلح **المسردية**، يقول عز الدين جلاوي، "المسرح ابن الفنون المدلل، لأنّه نتاج تلاقح عدد كبير من الفنون التي نشأت قبله، إنّهُ فن يتخلق من هذا التلاحم الجميل والبهي بين الكلمة المبدعة والرقص والإيقاع والموسيقى والرسم والنحت وغير ذلك ممّا قد يتمرّد على الحصر"¹⁴ إنّ تجربة عز الدين جلاوي هي تجربة جديدة ومتميّزة، تجربة تتداخل فيها فنون عدّة، وهي تجربة مُنفتحة على السرد، وسأحاول أن أقف على مسرديته الموسومة بـ **(الفجاج الشائكة)**؛ وهي مسرحية تقع في خمسة دقاتر، وأهم ما لاحظته في مسرحية **الفجاج الشائكة** هو انفتاح النص المسرحي عند جلاوي على السرد؛ حيث يغلب السرد على الحوار أحياناً ليمتد إلى حدود الصفحة الواحدة، وسأحاول أن أقف على بعض من المقاطع السردية في مسرديته؛ إذ يقول الكاتب في الدفتر الثاني (خطوات صغيرة):

"الصمت سيّد الموقف... قلق يعرش على ملامح الجميع... يجلس الأب مطرقاً على حصير حلفاء، قريباً منه يجلس أحمد في كامل ثيابه كأنّه على موعد مع سفر، قبالتها تجلس الأم وقد أسندت ظهرها إلى الجدار تُصفي حبوباً بعثرتها في قصعة طين، تنشط عائشة في تدوير رحي حجرية تلقمها حبات قمح من حين لآخر، فيتداعى المسحوق على

جانبها فوق قماش مربع...¹⁵ ويمتد هذا المقطع عبر عشرة أسطر يسترسل من خلالها الكاتب في السرد والوصف الدقيق لشخصيات المسرحية، يُبين لنا هذا المقطع تجلي خصائص المسردية في دمجها بين الوصف كآلية من آليات السرد؛ وذلك حينما وصف قلق أفرد هذه العائلة التي هُددت بسلب أرضها، وجلس الأب على حصير من الحلفاء، وارتداء أحمد لملابس السفر، وجلس الأم مسندة ظهرها إلى الجدار، ونشاط عائشة وهي ترحي القمح، وبين الحوارية من خلال الحوار الذي دار بين شخصية أحمد وشخصية والدته.

ونجد السرد مُسترسلا كذلك في الدفتر الرابع الموسوم بـ (لعبة الكبار) ليصل إلى حدود صفحة واحدة، يقول جلاوجي في بداية هذا الدفتر: "من خلف النول الذي كان يلتصق بالجدار تتوقف عائشة عن عملها الصباحي، تمد ذراعيها إلى الأعلى... دون أن تتوقف يداها عن العمل وشفاتها عن الذكر"¹⁶ إنها محاولة للتصوير الدقيق وإدخال المتلقي في جو النص المسرحي من خلال الاعتماد على السرد المصحوب بالوصف.

وتظهر ملامح التجريب كذلك في مسردية الفجاج الشائكة من خلال العودة إلى التراث وتوظيفه في النص المسرحي، من خلال ذكره لأغنية شعبية على لسان البطلة عائشة: "لا تكاد تبدأ أغنية حتى تُغيّرها، ترفع صوتها عاليا فجأة مغنية، وقد علتها أنفة وكبرياء.

أنا بنت الطلّبة

بنت جبال السود

راسي شاب م الغربة

وقلبي معمر دود"¹⁷

يوظف عز الدين جلاوجي التراث الشعبي في هذا المقطع ممثلاً في الأغنية الشعبية المذكورة أعلاه، إذ تعزّز شخصية عائشة بأصولها، ومنطقتها وأرضها الجزائر الأبية، كما

تُصوّر معاناتها كمواطنة مقهورة ومسلوبة الإرادة، تعيش غربة في وطنها الذي تمكّن منه المستعمر الفرنسي.

2- الملح الثوري في مسرحية (الفجاج الشائكة):

تُعتبر مسرحية الفجاج الشائكة أحد أهم مسرحيات عز الدين جلاوي التي احتقت بالثورة الجزائرية ومجّدها، حيث سعى فيها إلى إعادة أمجاد الثورة وبطولاتها وغرسها وسط أبناء جيله في عصر توجّه فيه المتلقون إلى الوسائل التكنولوجية وعزفوا عن قاعات العرض المسرحي، ما جعله يُدخل آليات التجريب على المسرحية الجزائرية ليُخرجها من نمطيتها المعهودة إلى عوالم إبداعية من شأنها أن ترتقي بالمسرح الجزائري، وقد صدرت هذه المسرحية سنة 2001م باسم أم الشهداء، وطُبعت مرة ثانية سنة 2020م باسم الفجاج الشائكة وتتمحور أحداث هذه المسرحية التي عُرفت بالملحمة حول أسرة جزائرية تقطن بإحدى القرى الجزائرية التي سيطر عليها المستعمر الفرنسي، وتنطلق شُعلة الثورة على يد هذه الأسرة بعدما سلب المستعمر أراضيها على يد الابن أحمد الذي التحق بالمقاومة المسلحة عازفا عن الزواج، لينال شرف الشهادة، وتبدأ على إثرها المواجهة بين الثوار والمستعمر؛ الذي قرّر الانتقام من العائلة كونها ساهمت في اندلاع الثورة، ليقتل الأب أمام أعين أبنائه وزوجته، ويلحق به الابن (الصادق)، والبنت (عائشة)، وتبقى الأم وحدها غارقة في مشاعر مختلطة، حزنها على استشهاد أبنائها واحدا تلو الآخر، وفرحة بالانتصار ونيل الحرية.

أ- الملح الثوري من خلال عنوان المسرحية (الفجاج الشائكة):

يُعتبر العنوان بوابة العمل الأدبي، ومدخلا يُمكنُ القارئ من كشف عوالم المتن، ويرجع الاهتمام بعتبة العنوان إلى كونها بوابة تُمكنُ القارئ من الولوج إلى عوالم المتن وسبر أغواره؛ إذ لم يعد العنوان تلك الحلية التي تُزيّنُ واجهة الكتاب فحسب، بل صار نصا موازيا للمتن يُثيّر لدى القارئ الكثير من التساؤلات عن دلالاته التي ينطوي عليها، ونظرا للاقتصاد اللغوي الذي يميّز به العنوان أصبح نصا جماليا يُوازي المتن، والعنوان في الثقافة العربيّة هو "العنصر الذي يُحدّد هويّة نص من النصوص، ويُميّزها عن هويات أخرى، كما أنّه اختزال وتجميع وإظهار لما هو مطوي وخاف من المقاصد (...) وبما أنّه كذلك فإنّه يُغري المتلقين ويثيرهم للاطلاع على محتويات الرسالة"¹⁸ إنّ كل نص له عتبة أولى تسبقه، ومن أهم هذه العتبات عتبة العنوان؛ هاته العتبة التي تُعتبر أول ما يُواجه القارئ قبل ولوجه إلى المتن، فالعنوان عتبة تكشف هويّة النص المقروء، وتُميّزه عن سائر النصوص الأخرى، وتختزل مضمون النص حتى يتمكّن القارئ من تصور الموضوع الذي سيطرّحه صاحب النص قبل قراءته.

وعنوان مسرحية (الفجاج الشائكة) هو عنوان رمزي صارخ، فكلمة الفُجاج تعني "الفُج : الطريق الواسع بين جبلين"¹⁹ والطريق في هذه الحالة هو المسار الذي يقطعه المجاهدون للدفاع عن أرضهم، وحينما يكون شائكا تصعب حركة السير عليه، وهذا ما يحيلنا إلى المصاعب والأزمات التي مرّت بهذا العائلة الجزائرية، وما عاناه أبطال المسرحية حينما اغتصب المستعمر أرضهم، فأشعلوا فتيل الثورة ونالوا شرف الشهادة لتظل الأم وحدها، وهذا ارتباط بالعنوان الأول (عنوان ما قبل الطبعة الثانية أم الشهداء)، إذ ترمز الأم إلى عمود الأسرة وكيانها الذي تقوم عليه، وهذا ما يربط نهاية المسرحية بهذه الأم القوية كما وصفتها ابنتها عائشة "لا تحزني يا أمّاه، أراك دائما أقوى"²⁰ فالأم بالنسبة لها هي مثال المرأة القوية الشجاعة التي تُضاهي جمعا من الرجال، إنّها المرأة الثائرة التي لا ترضى بظلم المستعمر

الذي يسلب أرضها، وهذه القراءة مستوحاة من ثنايا النص، بينما يفتح العنوان آفاقا واسعة أمام المتلقي لتأويل دلالاته قبل الاطلاع على متن النص.

ب-الملح الثوري في صورة المستعمر المغتصب للأرض:

يظهر البعد الثوري في مسرحية الفجاج الشائكة في صورة المستعمر المغتصب لأراضي أهل القرية، وهذه هي الحادثة الرئيسية التي حرّكت أحداث المسرحية؛ حيث تعدّ هذه الأرض من أغلى ثروات الأسرة، إنّها الدم والعرض والشرف، وقد جاء على لسان والد عائشة وهو يُخبر أفراد عائلته بخبر سلب المستعمر لأرضهم:

"يتكئ الأب على عصاه، يقوم، يخطو ببطء، يضحك بمرارة قائلا:

أي لصوص؟

لا تعرفون اللّصوص

وهل في الأرض غيرهم؟

جاءونا من وراء البحر كالجراد

كقطعان الخنازير...

كالهم المرير...

وعششوا في هذه الأرض كالدّاء الخطير...

وهاهم ينزعون آخر ما تبقى منا

هاهم...²¹

يصف الأب هذا المستعمر الغاشم بأبشع الألفاظ، تارة بالخنازير وتارة بالجراد، وأخرى بالهم المرير؛ إنّه المستعمر الذي سلب حرية الشّعوب وأمنها، وسيطر على الجزائر ومدّ قواه فيها، حتى أراضي البور لم تسلم من هيمنته، إنّ الكاتب يصور لنا معاناة شعب بأكمله حينما سُلِبَت أراضيهِ بالقوة والغصب.

وتظهر صورة المستعمر الغاشم حينما يكتشف أمر العائلة الثورية ويقصد بيتها، يقول

جلالوجي:

"يُدلف عساكر الاحتلال البيت مشهرين أسلحتهم، يتراجع أفراد الأسرة وسط البيت خائفين، يدخل الضابط، وهو يسير بعنجهية.

- هكذا إذن أيها الأوغاد تتآمرون ضدّ فرنسا... أين قطع الطريق؟"²²

إنّها لحظة كشف أمر الأسرة الثورية، لحظة خوف وقلق عاشها أفراد هذه الأسرة التي احتضنت المجاهدين في بيتها، هي أسرة ثورية رفضت الاستسلام والرضوخ للمستعمر فلقت المصير ذاته الذي يلقاه معظم أبطال الجزائر الذين ثاروا ضدّ فرنسا ولم يرضوا بالهوان والتخاذل؛ إنهم الثوار الراضون لذل وسيطرة المستعمر، فينالوا شرف الشهادة.

ج- الملمح الثوري من خلال الشخصيات:

تتمحور أحداث المسردية حول أسرة جزائرية متكونة من الأم: المرأة الصامدة في الخمسين من عمرها، والأب: رب أسرة يبلغ ثمانين من العمر، والابن أحمد: الابن الأكبر والابنت عائشة: البنت الصغرى، والابن الصادق: الابن الثاني، وفاطمة: زوجة أحمد.

1- شخصية الأم:

اتخذت شخصية الأم في هذه المسردية صورتين صورة الأم الصامدة القوية المقاومة من جهة، وصورة الأم الحنونة الخائفة من فقد أولادها من جهة أخرى:

"تقترب الأم من عائشة، تقف إلى جوارها، تركز نظرها في الأب مؤيدة.

-نعم لابد من حل، إن بقينا مكتوفي الأيدي، سيعصف بنا الموت لا محالة"²³

في هذا المقطع تظهر شخصية الأم القوية المؤيدة لرغبة ابنتها عائشة في إيجاد حل لسيطرة المستعمر على العائلات الجزائرية المستضعفة وسلب أراضيها، لتنتقل في بقية الحوار إلى

حقيقة الواقع الذي تعيشه، وعجزهم عن مقاومة هذا المستعمر الذي يمتلك العتاد والجيش ما يجعلها تتخوف من فكرة انطلاق شرارة الثورة على يد ابنها أحمد:

"على ملامح الأم ينفجر خوف شديد، وقد أدهشتها كل هذه الثورة في ابنها أحمد، تقف بين ولديها قائلة بحزن:

- أرواحكم يا ولدي العزيز خير عندي من الدنيا وما فيها، فليذهب كل شيء إلى الجحيم، المال، الأرض، الذهب والفضة، أنتم يا أحمد أغلى من كل شيء، أجل..."²⁴

يجتمع عند شخصية الأم حب الوطن مع حبها لأولادها وعطفها عليهم وخوفها من فقدانهم، إلا أنها ساهمت بشكل كبير في إيقاظ روح الثورة وسط أبنائها، وتعاونت كثيرا مع المجاهدين إبان الثورة.

2- شخصية الأب:

هي شخصية بلغت من العمر عتيا، فهو في الثمانين من العمر إلا أن الروح الوطنيّة تسكنه، فيتنق مع أسرته للتنظيم المقاومة المسلحة، ومحاربة المستعمر:

"يندفع الأب ليحمل البندقية. تسرع الأم إليه تمسك به مُهدئة.

-جُنَّ الشيخ ... والله سيقتلونك، سيقتلونك.

يدفعها بعيدا، ثم يقف حائرا وأولاده يمنعونها، يصيح فيهم مُوجّها الحديث إلى زوجته.

-عشت ثمانين سنة كاملة... فهل تعتقدين أنّي سأزيدُ مثلها؟ لقد أكملتُ عمري ولي الشرف العظيم أن أقتل شهيدا دفاعا عن كرامتي وأرضي، هؤلاء لا يفقهون إلا لغة الرصاص، لغة القوّة، لغة..."²⁵

تظهر شخصية الأب في هذا المقطع قوية صامدة، ويظهر تحديه للمستعمر واستعداده للتضحية في سبيل وطنه ليسترد أرضه، ولينعم أبناءه بالحرية، إنّه نموذج للأب الثائر

الرافض لظلم المستعمر رغم كبر سنّه لم يتوان لحظة في الانضمام لصوف المجاهدين وإعلان الحرب على المستعمر السالب لأرضه.

3- شخصية الابن الأكبر (أحمد):

وهي شخصية الشاب الجزائري الثائر، الذي قرر إلغاء زواجه للالتحاق بالمجاهدين لمقاومة المحتل الغاصب، هي شخصية لم ترض بالهوان، وجعلت كرامة الإنسان مرهونة بحريته وعدم خضوعه للمستعمر، يقول الكاتب على لسان الشخصية:

"وماذا في أيدينا نخاف عليه يا أبت؟ أنا على رأي عائشة، الموت ولا الهوان، فلنقاتلهم، لم يبق لنا شيء نخاف عليه الآن، ولم تعد لنا قيمة تميّزنا عن أصحاب القبور، لم ينعوا طيلة قرن كامل وأكثر على التهام أراضينا حتى استولوا عليها تماما"²⁶ إنّ الإجراءات التعسفية التي مارستها السلطات الفرنسية لقمع الثوار والثورة لم تضعفهم بل زادتهم وحدة والتحاماً وتمسكاً بقضيتهم الوطنية، سائرين في ذلك تحت لواء جبهة التحرير الوطني، وقد حرص عز الدين جلاوي على تكريس الروح الوطنية والهوية الجزائرية داخل نصّه المسرحي وجعل الحس الثوري عند أحمد وعائلته سببا في اندلاع الثورة ونيل الاستقلال، وهو بذلك يصور العائلة الجزائرية صامدة مقاومة لا ترضى بالهوان.

4- شخصية البنت (عائشة):

تظهر شخصية عائشة في هذه المسرحية بصورة البنت المحافظة التي ترعى شؤون البيت، شخصية مُحِبَّة لوالديها، ولكنّها في الوقت ذاته شخصية ثورية لا ترضى ظلم العدو وسيطرته على أراضيه:

"الويل لهم حتى الأراضي البور لم تسلم من ظلمهم؟ لا بدّ من حلّ، لا بد من حل أبْت، لا بد من حل أمّاه"²⁷

إنها شخصية المرأة الثائرة المعترزة بهويتها، المرأة الراضة لسطوة المستعمر على أراضي أجدادها، لأنّ الأرض بالنسبة لها بمثابة العرض والعزة والشرف، والمرأة الجزائرية إبان الثورة كانت امرأة قوية تدعم المجاهدين وتسهر على راحتهم وغذائهم، وكانت امرأة فداية لا تهاب خوض أهوال الثورة.

5- شخصية الابن الثاني(الصادق):

وعلى عكس شخصية أحمد المنقضة الثائرة الراضة للمستعمر وهيمنته، تظهر شخصية الصادق المخالفة تماما لذلك، ويتجلى ذلك في قوله:

"يرد الصادق بهدوء متوجها بالكلام إلى أبيه، نهجر القرية أبتاه ... نرحل إلى أي مكان... فأرض الله واسعة"²⁸

إنّه نموذج للشباب الجزائري المتخاذل الذي يرضى بالذل والهوان، إنّه الصادق الذي اقترح على أبيه ترك أرضه ومنزله، إنها الشخصية الخائنة التي خانت أمانه الأرض والوطن، وتخلّت عن مبادئ المقاومة الوطنية التي تمسّك بها أخوه أحمد، ونلاحظ هنا أنّ جلاوجي قد وظّف اسما رمزيا (الصادق) يتنافى مع حقيقة الشخصية التي لم تكن صادقة مع القضية الوطنية، فخذل أسرته وخان عهد الوطن والقضية الجزائرية

6- شخصية (فاطمة) زوجة أحمد:

لقد أسهمت المرأة الجزائرية بشكل كبير في الثورة التحريرية، وتظهر شخصية فاطمة زوجة أحمد كمثال لهذه المرأة المقاومة التي تقف جنبا إلى جنب مع زوجها، تقول: "داوينا الجرحى، حضرنا الطعام، أعدنا مؤونة الغد، وسنكمل هذه الليلة صنع المتفجرات"²⁹ ويتضح أنّ المرأة الجزائرية كانت تقاسم الرجل الجزائري الواجب الوطني، فلم يقتصر دورها على الأعمال المنزلية وتحضير الطعام للثوار فحسب، بل كانت تساعد ليلا في صنع المتفجرات، وكانت

في مرات كثيرة تنقلها إلى مراكز التفجير، إنها المرأة الفدائية الثائرة، المرأة الجزائرية التي لا تعرف الخوف في مواجهتها للعدو.

خاتمة:

انطلاقاً مما طرحته في هذه الورقة البحثية توصلتُ إلى النتائج يمكنُ أن أجملها فيما يلي:

- شُكّل المسرح الثوري الجزائري أحد أهم الوسائل التي اعتمدتها المقاومة الثقافية لبث الوعي الوطني، وتكريس فكرة المقاومة المسلّحة لنيل الحرية، باعتباره فضاءً يلتقي فيه المتلقي بالنص على خشبة العرض، لذلك حوّل كتاب المسرح بالجزائر نصوصهم لخدمة القضية الوطنية ولم يعد المسرح مجرد مساحة للتسلية، بل صار يحمل قضية شعب بأكمله، حيث لم يكن النص المسرحي الثوري مجرد موضة فنية انساق وراءها المبدعون بقدر ما كان حاجة للتعريف بالقضية والوطنية.

- أراد الكاتب عز الدين جلاوي من خلال مسرديته الفُجاج الشائكة أن يعزّز الروح الوطنية في أبناء جيله من خلال توظيفه لهذه الشخصيات، وذلك حينما يذكّرهم ببطولات أجدادهم وتمسّكهم بأرضهم رغم سيطرة المستعمر ووحشيته، وكان جلاوي حريصاً في نصه المسرحي على الالتزام بقضيته الوطنية، والتأكيد على الهوية الجزائرية المتجذرة في كلّ جزائري حر، مع انفتاح مسرحياته على التجريب من خلال جمعها بين السرد والوصف، وتوظيف التراث الشعبي.

- مسردية الفُجاج الشائكة هي عبارة عن مشاهد فنية في قالب درامي استطاع فيها عز الدين جلاوي وصف كفاح الشعب الجزائري والتزامه بقضية ثورة التحرير المجيدة.

- استطاع عز الدين جلاوي من خلال مسرحياته الثورية أن يساهم بمعية رواد المسرح بالجزائر في التأسيس لمسرح جزائري له أسسه وخصوصياته، من خلال اعتماده على لغة

تستمد خصوصياتها من التراث الشعبي المحلي، وينطلق منها لبناء أسس جديدة للمسرح الجزائري، معتمدا على الجمع بين التراث الشعبي الشفوي والانفتاح على تجارب الغرب مع الحفاظ على الهوية الوطنية وعدم المساس بها.

المراجع:

- 1- حسن، فتح الباب: ثورة الجزائر في إبداع شعراء مصر، منشورات مؤسسة مفدي زكريا، الدار المصرية اللبنانية، 2005، ط1، ص36.
- *التجريب: يتضمن نفسا حدثيا يتجلى في رفض ماهو قائم ورفض ما أصبح مُسلما به، إنه فعل التمرد والقفز على الثابت والتعاليم المطلقة، والقبول فقط بما يمتلك القابلية للتجديد وإمكانية التغيير.
- 2- صالح، لمباركية: المسرح في الجزائر، دار البهاء للنشر والتوزيع، قسنطينة/ الجزائر، 2007، ط2، ص 160.
- 3- أحمد، بيوض: المسرح الجزائري النشأة والتطور، غرناطة للنشر والتوزيع، 2013، دط، ص40.
- 4- أحسن، ثيلاني: الثورة الجزائرية في المسرح العربي، مسرحية "مأساة جميلة" لعبد الرحمان الشرقاوي نموذجا، وزارة الثقافة الجزائرية، 2008، ط1، ص6.
- 5- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
- 6- جروة، علاوة وهبي: ملامح المسرح الجزائري، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 2004، ط1، ص49.
- 7- أحمد، بيوض: المسرح الجزائري النشأة والتطور، ص 141.
- 8- المرجع نفسه، ص 128.
- 9- أحمد، إبراهيم: الدراما والفرجة المسرحية، دار الوفاء لندنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، مصر، 2006، ط1، ص316.
- 10- أحمد، بيوض: المسرح الجزائري النشأة والتطور، ص 157.
- 11- جميل، حمداوي: صورة المسرح الجزائري في النقد الغربي المعاصر، مكتبة المثقف، المغرب، 2015م، ط1، ص54.

- 12- عبد الرحمان، إبراهيم: الحداثة والتجريب في المسرح، دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء/ المغرب، 2014، ط1، ص119.
- 13- جميل، حمداوي: صورة المسرح الجزائري في النقد الغربي المعاصر، ص46.
- 14- عز الدين، جلاوي: مسرح اللحظة مسرحيات قصيرة جدا، منشورات المنتهى السداسي الأول، ، 2017، ط1، ص 7.
- 15- الفجاج الشائكة مسرحية في خمسة دقاتر، منشورات دار المنتهى للطباعة والنشر والتوزيع ، الجزائر، 2020، دط، ص31.
- 16- المصدر نفسه، ص61.
- 17- المصدر نفسه، ص7.
- 18- محمد، بازي: العنوان في الثقافة العربية (التشكيل ومسالك التأويل)، منشورات الاختلاف، الجزائر، 1433هـ/2012م، ط1، ص14/15.
- 19- ابن منظور: لسان العرب، باب الفاء مادة فجج، دار إحياء التراث العربي، بيروت، 1988، ط1، ص3350.
- 20- عز الدين، جلاوي: الفجاج الشائكة، ص8.
- 21- المصدر نفسه، ص 13.
- 22- المصدر نفسه، ص74.
- 23- المصدر نفسه، ص 14.
- 24- المصدر نفسه، ص 15.
- 25- المصدر نفسه، ص22.
- 26- المصدر نفسه، ص 15.
- 27- المصدر نفسه، ص 14.
- 28- المصدر نفسه، ص24.
- 29- المصدر نفسه، ص 48.