وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد بوضياف –المسيلة
منشورات كلية الآداب واللغات

المضامين الثّورية في الخطاب المسرحي الجزائري

-الدّلالات والمرجعيات-

المؤلفون:

عبد العزيز بوشلالق ناصـــر بركة

نـورالهدى العيفة عمر جـــادي

نوال بربـاش

978-9931-251-99-6: ISNB

سنة النشر: 2025

المضامين الثّورية في الخطاب المسرحي الجزائري

-الدّلالات والمرجعيات-

المؤلفون:

عبد العزيز بوشلالق ناصـــر بركة

نـورالهدى العيفـة عمر جـــادي

د. نوال بربـاش

سنة النشر: 2025

ISNB : 978-9931-251-99-6

عدد الصفحات: 141

الحجم: 17 x 24

منشورات جامعة محمد بوضياف المسيلة

الموقع الالكتروني: https://www.univ-msila.dz

جميع الحقوق محفوظة

© جامعة محمد بوضياف المسيلة 2025

مــقدّمة

يعدّ البحث عن دلالات المضامين الثورية ومرجعياتها الفاعلة في الخطاب المسرحي الجزائري مدعاة لمراعاة تلك الخصوصية التي طبعت علاقة الكتابة المسرحية بواقعها مؤثرة ومتأثرة، لذا دعت الضرورة المعرفية والرغبة في الإجابة عن الإشكالية المطروحة إلى محاولة تحديد كيفية اشتغال الخطاب المسرحي وآلياته بدءا بحدود الرؤيا وانتهاء بمستويات التشكيل الذي تتكشّف فنيا عن مضامين نصية مستندة بالأساس على مرجعيات فاعلة.

هكذا، لم يكن الاهتمام بهذا المعطى البحثي على صعوبته وتشعب عناصره إلا وسيلة من وسائل التعريف بالمرجعيات المؤثرة في إنتاج الخطاب المسرحي بما هي رجع صدى لصوت الثورة التحريرية في الجزائر، فكان أن انبرى أعضاء البحث للوقوف دراسة وتحليلا على رسالة المسرح في انعكاسها النصي وحضورها المسرحي بوصفه مسرحا نضاليا ظهر خلال الفترة الاستعمارية وارتبط مضمونا بالثورة وما بعدها، حتى صار هذا التوجه ديدن الكتاب كي يعبروا في أدبهم عن التزامهم بالقضية الوطنية استعانة بتيمة الثورة ومنطلقاتها.

ووفقا لهذا التوجه البحثي فقد انصب الاهتمام على السعي لتحقيق أهداف المشروع منذ كان فكرة/ نواة إلى أن تبدّت معالمه واتضحت ملامحه، وتتمثل هذه الأهداف فيما يأتي:

- ✓ **إثراء الحقل الثقافي بمثل هذه الموضوعات المهمة:**

من خلال التعريف بدلالات المضامين الثورية ومرجعياتها السوسيو–ثقافية المرتبطة بالخطاب المسرحي الجزائري انطلاقا ممّا تحقق له من ثراء وتنوع وامتداد فني وزمني.

- ✓ **الإسهام في تفعيل الدراسات النقدية المهتمة بالخطاب المسرحي الجزائري:**

وذلك بتحقيق الإضافة البحثية والمعرفية للدراسات التي حظي فيها المسرح الجزائري بالدراسة والتحليل.

- ✓ **التعريف بدور المسرح الجزائري في تحقيق النهضة اجتماعية وثقافيا:**

إذ لا يخفى على أهل الرأي من المهتمين بالمسرح الجزائري صورة الثورة التحريرية في الجزائر ودورها المؤثر في إنتاج النص المسرحي بما هي موضوعات كان لها صداها لدى المتلقين والمتفرجين على حدّ سواء، والتي اكتست طابعا تاريخيا رصد أهم المواقف وبطولات

الشعب الجزائري إبان الثورة، وكان مرآة عاكسة لهذا النشاط الثوري، من خلال مواقف أبطال الثورة ومراميهم.

- ✓ **التعرف على المضامين الثورية ودلالاتها في الخطاب المسرحي الجزائري**

الذي يعدّ، وفقا لمساراته التطورية، مسرحا نضاليا ظهر خلال الفترة الاستعمارية وارتبط مضمونا بالثورة وما بعدها، حتى صار وسيلة مثلى لدى الكتاب كي يعبروا عن هموم المضطهدين وآمالهم في التحرر والانعتاق، لذا كان الالتزام بالقضية الوطنية أحد توجهاته الأساسية بوصفه أحد أشكال التعبئة والتوعية استعانة بتيمة الثورة ومنطلقاتها.

- ✓ **التأكيد على علاقة الخطاب المسرحي الجزائري بالواقع وتحولاته:**

مادام المسرح رافدا من روافد الثقافة فإنه يعدّ ملمحا ثقافيا مهما يضمن حماية المقومات وصونها وتنوير الفرد وإصلاح المجتمع. والقضاء على الآفات والعادات السيئة خاصة تلك القادمة مع الاستعمار الفرنسي كانت في أغلب الأحيان نقدا لعادات السكان المسلمين.

- ✓ **الإسهام في التعريف بقضايا المسرح الجزائري:**

ففي ظل آفاق الدراسة وتوجهاتها، انصب الاهتمام على الجانب التعريفي لقضايا المسرح وحضورها النصي اعتمادا في الشقين النظري والتطبيقي على العمل التشاركي المنسق والمنظم بين الأساتذة المشاركين في هذا الكتاب.

هكذا، لم يكن الخوض في "المضامين الثورية في هذا الموضوع إلا محاولة جادة للإجابة عن إشكالية مهمّة يلخص فحواها السؤال المعرفي الآتي:

ما المضامين الثورية التي ميزت الخطاب المسرحي الجزائري؟ وما طبيعتها؟ وما المرجعيات التي تأسس عليها الخطاب المسرحي الجزائري من حيث أبعاده الثورية؟ وكيف ارتبط هذا الخطاب براهن المثاقفة وتغيّرات الواقع؟

هي أسئلة سعى البحث للإجابة عنها، باعتماده خطة ضمت سبعة محاور وخاتمة تضّمنت نتائج الدراسة وآفاقها، لذا خُصّ المحور الأول لضبط المصطلحات وتحديد الإطار

المفاهيمي في شقه النظري ومنها حدّ الثورة ودلالتها اللغوية ومفهومها وأبعادها الوظيفية وأنواعها ومنطلقاتها وأسبابها وتعالقاتها بالواقع وفكرة التحرر والتغيير والوعي الاجتماعي والسياسي.

وتناول المحور الثالث نظرة عامة على الحركة المسرحية في الجزائر وتضمن عنصرين خصّ أولهما للحديث عن نشأة المسرح الجزائري والنصوص النواة ومحاولات التأسيس وعالج الثاني ظروف انبثاق الحركة المسرحية في ظل الواقع الاستعماري والوضع الاجتماعي المتأزم

واختص المحور الثالث بدراسة خصوصيات الخطاب المسرحي الجزائري شكلا ومضمونا بالتركيز على لغة الكتابة المسرحية والحوار المسرحي وطبيعة الصراع ومستوياته.
وفي المحور الرابع تطرق أعضاء المشروع إلى دلالات المضامين الثورية في الخطاب المسرحي الجزائري والمتمثلة وفق تمظهرها النصي في دلالة التغيير بشتى أنواعه الاجتماعي، السياسي الاقتصادي ودلالة الارتباط بالأرض ودلالة حب الوطن والتعلق به ودلالة النضال والكفاح من أجل تحقيق طموحات ثورية ودلالة الاعتزاز بمآثر تاريخية/ بطولية لتجسيد أهداف ثورية لدى الناشئة.

وتناول المحور الخامس المثاقفة القائمة ودورها وأهميتها في تطوير المضامين الثورية وحضورها في الخطاب المسرحي الجزائري، وتطرق المحور السادس إلى مرجعيات المضامين الثورية في الخطاب المسرحي الجزائري ومنها المرجعيات الواقعية والتراثية والتاريخية والثقافية، واختتمت الدراسة في محورها السابع بتحليل بناء الشخصية الثورية في الخطاب المسرحي الجزائري.

هذا، وانتهى البحث بخاتمة تضمّن ما توصل إليه من نتائج، تدور في فلك الإجابة عن إشكالية الموضوع.

ولم يكن من اليسير منهجيا الإحاطة بالمشروع إلا باتباع خطة عمل من لدن رئيسه متأسسة على الخطوات التنظيمية الآتية:

- ✓ الاعتماد على مرحلية تنظيمية في التعامل مع محاور الدراسة
- ✓ تنظيم عملية توزيع المهام البحثية على الأعضاء المشاركين في إعداد الكتاب وتنظيمه في جوّ من التعاون والتشاور البناء
- ✓ تنسيق المادة العلمية ممثلة في قائمة المراجع والمصادر المعتمدة.
- ✓ المواءمة بين المعطيين النظري والتطبيقي في التعامل مع الموضوع

وإن المشروع البحثي، بناء على أهدافه ومرحلية إنجازه، ليسعى إلى إحداث أثر سوسيو-ثقافي على مستوى المنظومة النسقية التي ينتمي إليها مادام أنه سيشتغل على الخطاب المسرحي الجزائري تنظيرا وتطبيقا، ومنه يبدو من حيث منطلقاته وغاياته موصولا بما يهدف إليه النشاط المسرحي بشكل عام في سعيه لإحداث التغيير الإيجابي في حياة الأفراد وما يمثلونه من نماذج قابلة لتجسيد سلوكاتها وأقوالها وأفعالها على الركح.، ويستهدف المشروع أيضا تفعيل الحركة المسرحية في الجزائر كي تكون وسيلة للوصول إلى إرساء ثقافة فاعلة ومؤثرة في ظل تجاذبات العولمة وراهن المثاقفة في عصرنا الحاضر.

المحور الأول:

في مفهوم الثورة: من المدلول اللغوي إلى المفهوم الاصطلاحي

المبحث الأول: حدّ الثورة ودلالتها اللغوية

المبحث الثاني: مفهوم الثورة وأبعادها الوظيفية

المبحث الثالث: أنواع الثورة وأسبابها وتعالقاتها

المحور الأول: في مفهوم الثورة: من المدلول اللغوي إلى المفهوم الاصطلاحي

المبحث الأول: حدّ الثورة ودلالتها اللغوية

جاء في لسان العرب: "ثار الشيء ثورا وثؤورا وثورانا وتثور:هاج، والثائر: الغضبان، ويقال للغضبان أهيج ما يكون: قد ثار ثائرة وفار فائرة، وإذا غضب وهاج غضبه، وثار إليه: وثب، ويقال: انتظر حتى تسكن الثورة: وهي الهيج، وثار الدخان والغبار وغيرهما: ظهر وسطع"[1]. وفي المصباح المنير: ثار الغبار يثور ثورانا: هاج، ومنه قيل للفتنة: ثارت وأثارها العدو، وثار الغضب: احتد، وثار إلى البشر: نهض، وأثاروا الأرض: عمروها بالفلاحة والزراعة [2].

وفي المعجم الوسيط : ثار يثور ثورانا وثورا و ثورة : هاج وانتشر، وأثاره إثارة وإثارا: هيجه ونشره، وفي التنزيل العزيز: "فالمغيرات صبحا* فأثرن به نقعا" العاديات، الآية 03-04، وأثار الأرض حرثها للزراعة، وفي التنزيل العزيز: "أولم يسيروا في الأرض فينظروا كيف كان عاقبة الذين من قبلهم كانوا أشد منهم قوة وأثاروا الأرض وعمروها" سورة الروم، الآية 09 ويقال أثار الأمر: بحثه واستقاه وفي الأثر: أثيروا القرآن، فإن فيه خير الأولين والآخرين[3].

---

[1]– ابن منظور، لسان العرب، دار صادر ، بيروت، ط4، ج 5، ص 165-166

[2]– أحمد بن محمد بن علي الفيومي المقري، المصباح المنير في غريب الشرح الكبير، تحقيق : عبد العظيم الشناوي، دار المعارف، القاهرة، ط2، ص87

[3]– مجمع اللغة العربية بالقاهرة – مجموعة من المؤلفين، معجم الوسيط، دار الدعوة، مكتبة الشرق الدولية، القاهرة، ط4، 2004، ص 102

المحور الأول: في مفهوم الثورة: من المدلول اللغوي إلى المفهوم الاصطلاحي

المبحث الثاني: مفهوم الثورة وأبعادها الوظيفية

تعني الثورة، من منظور اصطلاحي، قيام شعب بحركة تغييرية سياسية أو عسكرية أو هما معا، من أجل استبدال وضع راهن مضطرب بوضع آخر أفضل منه[4] يعمّ فيه الرخاء وتسود فيه العدالة؛ إذ تسعى الثورة، بما توافر لها من شروط، إلى التغيير في المجالات الحياتية التي تنتابها حالات من التوتر أو الجمود، وتتخذ لها أشكالا متعددة يكمل بعضها بعضا للوصول إلى تحقيق ما يصبو إليه الفكر الثوري من مبادئ وغايات؛ ومن تلك الأشكال ما يُبنى منهجا وتصورا على تعالقات جوهرية يستمد منها القدرة على إحداث التغيير المنشود ولو بعد حين.

وعند الحديث عن هذا المُعطى تطرح ههنا علاقة المسرح بالثورة، فعلام قامت تلك العلاقة، وكيف اتخذ الكتاب من الواقع النضالي وسيلة لشحذ الهمم وتأجيج المشاعر في مواجهة قوة استعمارية ظالمة؟

وعليه كان للثورة تعريفات عديدة بحسب مقاصد مجالاتها المختلفة منها الفلسفية والطبيعية والسياسية والتحريرية فقيل: بأنها تعني الحركات الدورانية للتغيير: كونية، فلكية، أرضية، إنسانية المراحل والدورات المتعاقبة[5].

وعرفها آخرون بكونها "تغيير مفاجئ في الأوضاع السياسية والاجتماعية للدولة بوسائل تخرج عن النظام المألوف، ولا تخلوا عادة من العنف، والثورة الحقيقية هي التي تنبعث من الشعب، وتعبر عن ميوله ورغباته ومن منظور سياسي استخدم مفهوم الثورة في أواخر القرون الوسطى بوصفها "أداة تطور تاريخي للمجتمعات الإنسانية فهي حد فاصل بين

---

[4]– عبد الملك مرتاض، دليل مصطلحات ثورة التحرير الجزائرية 1954–1962 منشورات المركز الوطني للدراسات والبحث في الحركة الوطنية وثورة نوفمبر 1954، المطبعة الحديثة للفنون المطبعية الجزائر، ص24

[5]– إعداد نخبة من الأساتذة، معجم العلوم الاجتماعية، مادة الثورة، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 1975، ص 205 .

النظام القديم والجديد، تحدث تغييرا جذريا للبناء السياسي والاجتماعي والاقتصادي وحتى الثقافي، ويستهدف هذا التغيير إفراز منظومة تجسد مطالب الثوار وتحققها"[6].

وقد عرفت بأنها "حدث مفاجئ يؤدي إلى تغيير راديكالي يقطع الصلة بالماضي ويؤسس نظام يلبي مطالب الثوار والذين هم الشعب وليست نخب متصارعة في بنية النظام"[7].

المحور الأول: في مفهوم الثورة: من المدلول اللغوي إلى المفهوم الاصطلاحي

المبحث الثالث: أنواع الثورة وأسبابها وتعالقاتها

الثورات أنواع:

- ✓ سياسية تنشد الحرية،
- ✓ واجتماعية تنادي بالمساواة، وقد تهدف أحيانا إلى الجانبين معا، وترى أن المساواة السياسية لا بد أن تقوم على المساواة الاقتصادية[8].

وقد ميّز الدارسون بناءً على مفهوم الثورة وتوجهاتها بين موقفين متعارضين متفائل ومتشائم، فيرى الأول أنها وسيلة ناجعة من وسائل التقدم وضرب من حتمية التاريخ التي تحقق الحرية والعدل والمساواة أما المتشائمون فيذهبون إلى أن الثورات نيران مشبوهة لمشاعر شعبية هدامة غير مضبوطة[9].

وتتعالق الثورة بمجالات مختلفة فاقترن معناها بالتعبير عن تغيرات جذرية وفجائية، وفي هذا الصدد حاول أرسطو أن يفسر الثورة تفسيرا موضوعيا، وردّها إلى نوعين: ثورة تنشد المساواة وأخرى تنادي بعدم المساواة.

---

[6]– محمد السويدي، علم الاجتماع السياسي ميدانه وقضاياه ، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص129

[7]– فوزية عطية، علم الاجتماع الثورة وخصائص المجتمع الثوري، مجلة كلية الأدب العراقية، العدد 24، ص458

[8]– إعداد نخبة من الأساتذة، معجم العلوم الاجتماعية، مرجع سابق، ص205

[9]– المرجع نفسه، ص205

ومن أسبابها ودواعيها ما تعلق بالاستبداد السياسي والاجتماعي والاقتصادي؛ وبذلك فالثورة تغيير مفاجئ بعيد الأثر في الكيان الاجتماعي لتحطيم استمرار الأحوال القائمة في المجتمع، وذلك بإعادة النظر وبناء النظام الاجتماعي جذريا .

المحور الثاني:

نظرة عامة على الحركة المسرحية في الجزائر(الإرهاصات والتطورات)

المبحث الأول: نشأة المسرح الجزائري

المبحث الثاني: النصوص النواة ومحاولات التأسيس

المبحث الثالث: ظروف انبثاق الحركة المسرحية (في ظل الواقع الاستعماري)

المبحث الرابع: قضايا المسرح والوضع الاجتماعي المتأزم

المبحث الخامس: الحركة المسرحية وبعدها النضالي

المحور الثاني: نظرة عامة على الحركة المسرحية في الجزائر (الإرهاصات والتطورات)

المبحث الأول: نشأة المسرح الجزائري

يلفي المتتبع لنشأة المسرح في الجزائر نفسه أمام مراحل متعددة، وارتبط تطورا بظروف استعمارية أثرت بشكل كبير في الأجناس الأدبية بصفة عامة، والفنون بصفة خاصة، فكيف نشأ هذا المسرح؟ وما الذي تميّز به عن غيره من صنوف الكتابة الأخرى؟

بدأت تتشكل ملامح المسرح في الجزائر بعد الحرب العالمية الثانية، حيث أدى هذا الفن دورا مهما من خلال:

- ✓ نشر الوعي السياسي في الأوساط الشعبية
- ✓ محاربة الآفات الاجتماعية بالوقوف على معضلاتها المؤثرة
- ✓ القضاء على البدع والخرافات التي استشرت عند فئات المجتمع بسبب السياسة الاستعمارية الرامية إلى القضاء على مقومات الشخصية وتشويه معالم الهوية الجزائرية.

من هنا كان المسرح وسيلة من وسائل التعبير عن الثورة والترويج لها من جهة ونشر الوعي النضالي من جهة أخرى، حتى عدّ ذلك من أنشطته المهمة التي مثلت صدى جماهيري عكس بحقّ تطلعات المجتمع وأهدافه السامية في وإيصال رسائل غاية في الأهمية، عجز عن إيصالها السلاح، وإن كان تضييق المستعمر قاتلا وخانقا ومغلقا لكل المنافذ.

فالمسرح تأسيسا على هذا المعطى فن من الفنون وثيقة الصلة بحياة الأفراد والمجتمعات، وعند الحديث عن المسرح الجزائري فإنه يرتبط ظهورا بقدوم فرقة جورج أبيض إلى الجزائر، تلك الفرقة التي انقسم الدارسون إزاءها إلى قسمين:

أولهما يرى أن هذه الفرقة لم تحقق النجاح المتوقع في الجزائر، مقارنة بدول أخرى، ويعزى السبب في ذلك إلى لغتها الفصحى "وبالتالي كان ميل الجمهور للمسرح الشعبي، وحجتهم

في ذلك هو النجاح الجماهيري، الذي حققته فرقة عز الدين عندما زارت الجزائر في السنة الموالية 1892، حيث قدمت عروضا ممزوجة بالأغاني"[10].

وثانيهما ما ذهب إليه محي الدين بشطرزي حين أكد ما حظيت به تلك الفرقة من إقبال جماهيري وبخاصة من فئة الشباب "فأقدم الشباب في تأسيس فرق مسرحية وقدمت مسرحيات مثل: (الشقاء بعد المنع) و(خديعة العزام) لكن الاستعمار منع عرضها وصادر أفكارها. وبعدها جاءت أيضا مسرحية (فتح الأندلس) لمحمد المناصلي إلا أن الإقبال عليها كان ضعيفا، "ويعزو محي الدين بشطرزي ذلك إلى لغة المسرحيات المعروضة، وهي اللغة العربية الفصحى، التي لم يكن لهم عهد بها بخاصة في هذا الفن، الذي اعتادوا فيه على عنصري الفرقة المسلية واللهجة العامية الشعبية، الأمر الذي جعل حماس هؤلاء الشباب يفتر"[11]

وقد كان لمحمد منور رأي مغاير حين أرجع السبب وراء ذلك إلى "ضعف مستوى التأليف المسرحي بالعربية لدى أولئك الكتاب، نظرا لثقافتهم المحدودة بهذه اللغة"[12]

– المرحلة التي سميت بمرحلة إثبات الذات ويؤرخ لها بدءا من العام 1926 على يد علي سلالي المعروف بعلالو، ومحي الدين بشطرزي ورشيد بلخضر المعروف برشيد القسنطيني.

1– التعريف برواد المسرح الجزائري في فترة 1926_1939:

– سلالي علي المعروف بـــ(علالو):

ولد في الجزائر العاصمة، وتحصل على شهادة الدروس الابتدائية وبعد وفاة والده اشتغل بالصيدلية، انظم إلى جمعية المطربية بعد الحرب العالمية الأولى، يقول علالو عن هذه التجربة: "إنني ألفت مسرحيات ذات فصل واحد، كنت أمثلها مع صديقي عزيز لكحل

---

[10]– صالح لمباركية، المسرح في الجزائر (النشأة والرواد والنصوص حتى سنة1972م)، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 2005، ص20

[11]– أحمد بيوض، المسرح في الجزائر نشأته وتطوره، دار هومة، الجزائر، د/ط، 2011، ص39

[12] –حسين نذير، من ذاكرة المسرح الجزائري، منشورات المكتبة الجزائرية، د/ط، 2007، ص7

وإبراهيم دحمون، وكانت هذه المسرحيات المكتوبة باللغة الدارجة تعالج موضوعات هزلية، ذات طابع شعبي ومستقاة من الواقع اليومي، فكانت تلقى نجاحا عظيما"[13] كما أسس علالو فرقة الزاهية.

-رشيد القسنطيني:

ولد سنة 1887 في الجزائر العاصمة، درس في الكتاتيب القرآنية يقول عنه علالو: "إن الرشيد كانت مغامراته مأساوية، أكثر مما هي مسلية وهزلية"، انظم إلى فرقة الزاهية التمثيلية التي أنشأها علالو، حيث مثل أول مرة مسرحية "زواج بوعقلين".

-محي الدين بشطرزي:

انظم في إلى المجالس الغنائية للفن الأندلسي، وظل حتى سنة 1932 منشغلا بالغناء، ثم التحق بفرقة رشيد القسنطيني، وأسندت له أدوار مرتبطة بوصلات غنائية، فحقق نجاحا باهرا مثلما حدث مع مسرحية "الصياد والعفريت" التي ألفها علالو عام 1928م.

وقد كان لعلالو سباقا في مجال التأليف المسرحي، وذلك من خلال مسرحيته الموسومة" **بجحا** "ففي عام 1926 أعطى (علالو) إشارة انطلاقه الفعلية، بتقديم هذه المسرحية المقتبسة عن حكايات ألف ليلة وليلة وقد كانت المسرحية من فصلين وثلاث لوحات.

وأعيد عرضها عدة مرات، ولا يرجع هذا النجاح "إلى المستوى الفني الرفيع للمسرحية، ولا إلى جودة بنائها بقدر ما كان عائدا إلى طابعها الفكاهي، المستجيب لذائقة العامة ، وطرحها لقضايا اجتماعية مبطنة بنقد سياسي لاذع"[14]

أما بشطرزي فقد أرجع سبب الضعف في مسرحية" جحا" إلى افتقادها إلى التطور الدرامي للأحداث، بالإضافة إلى اتهامها بالضعف الفني، فقد اتهم صاحبها أيضا بالتأثر

---

[13]– مجيد صالح بك، تاريخ المسرح عبر العصور، الدار الثقافية للنشر، القاهرة ، مصر، ط1، 2002، ص22

[14]– حورية محمد حمو، تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيقي "في سوريا ومصر"، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ص66

بالمسرح الغربي، وبالتحديد الفرنسي، فقيل إنها مستوحاة من "مريض الوهم" و"الطبيب رغم أنفه"لموليير.

وهذا ما كان يسعى إليه المسرح آنذاك، وهو ما أدى ببشطرزي إلى إطلاق لقب "مؤسس المسرح الجزائري "على علالو، فاعتبر ابتدأ من 1926م من المسهمين في توجيه المسرح الجزائري إلى مساره الصحيح، وبعد عودة القسنطيني من سفره انظم إلى فرقة علالو التي كان يديرها بشطرزي حيث كان لهذا الثلاثي نشاط مسرحي فعال في إرساء معالم المسرح الجزائري.

هكذا التفت الكتاب الجزائريون إلى هذا الفن؛ لأنه كان يعبر عن قضايا وطنية مهمة سواء كانت اجتماعية أم سياسية أم ثقافية، لكن معظم أعمالهم كانت تدور حول موضوعات اجتماعية كمسرحيات (المشحاح) و(السكير) و(رايك تالف) و(الصداقة) وتناولت مسرحيات أخرى مواضيع دينية وتاريخية كمسرحية (المولد) و(الهجرة النبوية) و(حنبعل) و(أمير الأندلس) و(عنتر وعبلة) و(طارق بن زياد)[15].

واستطاع رشيد القسنطيني في مسرحية "زواج بورمة"عام 1928 أن يحقق من خلالها نجاحا باهرا، ومن هنا باشر في تأليف المسرحيات والسكاتشات، وكذا الأغاني. وما ميز كتاباته هو أنها كانت ذا بعد وطني شعبي وهذا ما ألبسه رداء لقب "فنان الشعب".

وكانت سنة 1926م سنة استثنائية في مسيرة المسرح الجزائري "لأنها حسب رأي علالو كانت سنة ميلاده ،لا أكثر ولا اقل."[16] واختار في أول عمل له شخصية جحا لأنها شخصية تراثية ترمز للفكاهة، وفضل اللغة العامية لان معظم الشعب كان يفهمها "فالمسرح

---

[15]– حفناوي بعلي، أربعون عاما على خشبة مسرح الهواة في الجزائر، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة، الجزائر، ط1، ص12

[16]– المرجع نفسه، ص32

لا يستطيع أن يكون من أول وهلة عربيا فصيحا بصفة بحتة ،لقلة من يفهم تلك اللغة بين طبقات العمال الفقيرة ،وطبقات المتعلمين تعلما فرنسيا"[17].

2- أهمية المنجز المسرحي لدى الثلاثي المؤسس:

كانت مسرحية جحا لعلالو بحسب المهتمين بتأريخ الحركة المسرحية في الجزائر أول عمل تأليفي ناضج تم عرضها في 12 افريل 1926م، تعالج موضوع الذكاء والفطنة، تتألف من ثلاث فصول وأربع لوحات، وتأسست فنيا على توظيف اللغة العامية، ونجد أيضا مسرحية (زواج بوعقلين)، و(أبو الحسن) أو(الصياد والعفريت)، و(عنتر الحشايشي) و(الخليفة والصياد) و(الأخوين عاشور) عام 1976.

فطريقة المعالجة اتسمت فنيا بالجمع بين الفن والتربية "لأنه كان هناك هدف يسع إليه وهو تأسيس وتأصيل مسرح جزائري ناطق باللغة العربية"[18]

أما رشيد القسنطيني فقد أنتج العديد من المسرحيات لكن الدارسين والباحثين اختلفوا في تعدادها، لأنه لم يدونها فالكاتبة ارليث روث ترى "أنه ألف أكثر من 100مسرحية وسكاتش وقرابة ألف أغنية"[19]، أما عبد القادر جعلول فقد ذهب إلى" أن للقسنطيني 15مسرحية و600 اغنية ،في حين يرى علالو أن له 20 مسرحية"[20] ومن مؤلفاته: العهد الوفي، زواج بوبرمة، بابا قدور الطماع، لونجا الأندلسية، وشد روحك، وثقبة في الارض، الله يسترنا بابا الشيخ.

ومن جهته أدرك بشطرزي أيضا أهمية المسرح في التوعية والنضال السياسي ضد المستعمر الجائر ترجم ذلك من خلال "الكوميديا كنوع من الواقعية (.....) فهاجم التقاليد

---

[17]- صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، ص51

[18]- صورية غجاتي، النقد المسرحي في الجزائري (دكتوراه) ،كلية الآداب واللغات،قسم الأدب واللغة العربية، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر،2012م_2013م،ص122.

[19]- المرجع نفسه، ص127

[20]- المرجع نفسه، ،ص130

البالية ثم اشتغل جهارا بالسياسة"[21] ومن أعمال بشطرزي أيضا: الهمج، المكار، شكشوك، نكار الخير، المشحاح.

3- موضوعات المسرح الجزائري:

كان المسرح انعكاسا "لمسرح وطني وشعبي بمحتواه، فهو لا يستقي مواضيع مسرحياته وأغانيه من الحلم بل من الحياة اليومية، المستشار البلدي، هاوي الرياضة، العالم المزيف، القاضي الجاهل"[22] حيث عالج موضوعات اجتماعية قصد بناء شخصية جزائرية سليمة، هذه الشخصية المستهدفة من خلال سياسة استعمارية بطريقة ممنهجة قائمة على نشر الرذائل والجهل.

لقد راهن المسرح الجزائري على هذا الطرح بموضوعات هادفة؛ فكانت تُعرض المسرحيات في قالب نقدي هدفه إصلاح المجتمع و"كانت في أغلب الأحيان نقدا لعادات السكان المسلمين كما كانت تحتوي على مغزى أخلاقي ...فالنقد الاجتماعي يحتل مكانة هامة في المسرح حيث إن التعصب والضلال والعيوب والشرور كانت كثيرة لدرجة أن مجرد ملاحظاتها تكفي لبناء مسرحية[23]

بذا أسهم الأدب النضالي بالدعاية للثورة والتي ألهمت المبدعين فعبروا عن أحداثها شعرا ونثرا، فحركوا المشاعر؛ "لأن المسرح الجاد لا يظهر وينتعش إلا إذا عبر عن المشكلات الحية والجادة التي يعاني منها معظم الناس"[24]

---

[21]- احمد حمدي (مسرح الهواة في مواجهة مشاكله)،مجلة الحلقة،صادرة عن ادارة المسارح الوطنية الجزائرية،ع1،ص21.

[22]- ينظر عبد القادر جغلول، الإستعمار والصراعات الثقافية في الجزائر، ترجمة سليم قسطون، ط1، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، ص122/119

[23]- سعد الدين ابن أبي شنب، المسرح العربي لمدينة الجزائر، مجلة الثقافة، العدد 55، 1980، ص37-38

[24]- أحمد أمين حافظ، قضايا عربية، أزمة المسرح العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت 1993، ص23

فنشرت بتونس العديد من النصوص الثورية، "حيث رأينا بعض التونسيين والليبيين يشاركون ببعض النصوص في التعريف بالثورة ونضالها جنبا إلى جنب مع كتاب الجزائر، ويساهمون بذلك في إرساء أسس المسرح الثوري الذي كانت الثورة بحاجة إليه"[25]

4- تأسيس فرق مسرحية:

لقد انبنت الأعمال المسرحيّة انطلاقا من مضامينها الثورية على السعي نحو "الفعل المسرحيّ الهادف إلى المتعة والتّغيير، ومخاطبة الجماهير بما ينسجم وأفق انتظارهم"[26] ويعدّ المسرح الجزائري مسرحا مرتبطا بالثورة، فهو مسرح فكرة وخطاب ورسالة، و"الوسيلة الوحيدة للسكان العرب المضطهدين من أجل أن يعبروا عن كرههم للمستعمر"[27]. وكان الالتزام بالقضية الوطنية أحد خاصياته الأساسية "بوصفه أحد أشكال أدب النضال، الذي من خصائصه الأولى أنه أدب التعبئة والتوعية"[28]

وعليه، وتعدّ فرقة جبهة التحرير الوطني بتونس من أبرز الفرق التي اشتغلت على المسرح في المهجر والتي مرّ نشاطها بفترتين مختلفتين من حيث نوعية النضال السياسي، كانت الفترة الأولى من 1955 إلى 1958 في فرنسا والثانية من 1958 إلى 1962 في تونس أما عن الفترة الأولى التي عاشها المسرح الجزائري في فرنسا فلم تعرف الكثير من التأثير في مسار الثورة بسبب الضغوط الاستعمارية التي كانت لا تسمح بالنشاط المسرحي المرتبط بالعمل السياسي.

أما في تونس فقد كان للمسرح دوره المهم في تعميق الكفاح النضالي ضد الاستعمار الفرنسي فكان أن تأسست الفرقة الفنية الوطنية في شهر أفريل عام 1958 بتونس وكانت

---

[25]- ينظر الجابري محمد صالح، الثورة الجزائرية من خلال بعض المسرحيات التي نشرت بتونس إبان الثورة، مجلة الثقافة، العدد 96، نوفمبر – ديسمبر/ 1986، ص 34

[26]– نور الدين بوشعيب الخديري، في عوالم المسرح العربي (قضايا وتجارب)،ط1، شركة دار الأكاديميون للنشر والتوزيع، الأردن، 2016، ص103

[27]- بركات دار أنسية، أدب النضال في الجزائر، المؤسسة للكتاب الجزائري، 1984، ص60

[28]- عيسى الخطاب، الإيديولوجي في المسرح الجزائري، رسالة دكتوراه، جامعة وهران، ص140

جبهة التحرير الوطني قد دعت في شهر نوفمبر 1957 إلى تكوين فرقة فنية ترد على المزاعم الفرنسية والبرهنة على أن الجزائر لا يربطها أي رابط، ومن نتاج هذه المرحلة الخالدة من تاريخ المسرح في الجزائر مسرحية (نحو النور) وهي عبارة عن لوحات من كفاح الشعب (وأولاد القصبة) لعبد الحليم رايس و(الخالدون) و(دم الأحرار)[29]

ومادام المسرح رافدا من روافد الثقافة فإنها "ستأخذ هذا الجانب الثقافي الإنساني من حيث تأمن على نفسها حماية لمقوماتها صولة الاحتلال الثقافي، الذي هو أبشع طريقة في الاحتلال لأنه يغير الفكر والذهنية التي بها يحافظ الإنسان عن وجوده وأصالته ،وهكذا أخذ المسرح العربي في الجزائر العاصمة قطرة الحليب الأولى لغذائه من ضرع الثقافة العربية واللغة العربية محمولة إليه من البلاد العربية"[30]

وعليه تستهدف كل ثورة التغيير الجذري بواسطة وسيلة المقاومة المتمثلة في عنصرين أساسيين العمل المسلح والعمل الفكري والفني، "والحق أن فن المسرح هو أكثر الفنون قدرة على التحريض، لأنه إضافة إلى كونه فن الناس والساحات، فهو تجمع يقوم على المواجهة المفتوحة بين ثنائية العرض والجمهور، بين الإنسان الممثل و الإنسان المتفرج، فالمسرح في جوهره خطاب سياسي يتبنى التحريض والثورة فيوجه المرآة نحو الهدف المنشود بالتغيير"[31]

لذا ارتبط المسرح بالثورة في الهدف المنشود وهو التغيير، واختلفا في الوسيلة. إن التعالق بين المسرح والثورة والسياسة متعددة الأوجه فما "ثورة السياسة آخر الأمر إلا استجابة لثورة العقول والقلوب... ولست أعرف ثورة سياسية بالمعنى الحديث أو القديم للفظ الثورة إلا وقد سبقتها ثورة أدبية عقلية كانت هي التي أغرت الناس بها، ودفعتهم إليه"[32]

---

[29]- ينظر: الأمين بشيشي، دور الإعلام في ثورة التحرير، الثقافة، العدد 104،(سبتمبر-أكتوبر 1994)، ص 86

[30]- محمد الطاهر فضلاء، المسرح تاريخا ونضالا، وزارة الثقافة والفنون والآداب، ط1 ، 2009، ج2، ص41

[31]- روبرت بروستاين، المسرح الثوري- دراسات في الدراما الحديثة من إبسن إلى جان جنيه، تر: الشلاوي، عبد الحليم، الهيأة المصرية العامة للتأليف والنشر، ص 18

[32]- عبد الملك مرتاض، دليل مصطلحات ثورة التحرير الجزائرية 1954-1962، ص 25

المحور الثاني: نظرة عامة على الحركة المسرحية في الجزائر (الإرهاصات والتطورات)

المبحث الثاني: النصوص النواة ومحاولات التأسيس

تسعى الثورة إلى إحداث التغيير نحو الأفضل، اعتمادا على المقاومة المتمثلة في عنصرين أساسيين العمل هما المسلح والعمل الفكري والفني، ليكون لهما الإسهام الفاعل في الثورة، و التحريض عليها و نشرها، وتحقيق هدفها، للوصول إلى التغيير الجدري الشامل. "والحق أن فن المسرح هو أكثر الفنون قدرة على التحريض، لأنه إضافة إلى كونه فن الناس والساحات، فهو تجمع يقوم على المواجهة المفتوحة بين ثنائية العرض والجمهور، بين الإنسان الممثل والإنسان المتفرج، فالمسرح في جوهره خطاب سياسي يتبنى التحريض والثورة فيوجه المرآة نحو الهدف المنشود بالتغيير"[33] لذلك ارتبط المسرح بالثورة في الهدف المنشود، وهو التغيير، واختلفا في الوسيلة .إن العلاقة بين المسرح والثورة متعددة الأوجه، متداخلة الجوانب إذ كل منهما يساهم في وجود الآخر وصنعه، فما « ثورة السياسة آخر الأمر إلا استجابة لثورة العقول والقلوب.

لكن مع بداية سنة 1934، سيصبح الإنتاج المسرحي أكثر جرأة في موضوعاته، وأكثر اهتماما بمعالجة القضايا المرتبطة بالشأن السياسي، وفي هذا المجال أخرج باشطارزي مسرحيات عُدّت هدامة من قبل الإدارة الاستعمارية وذلك مثل "فاقو"، و"بني وي وي"، و"الخداعين" وغيرها... لهذا لجأت إلى استعمال كل صلاحياتها، ومنع العديد من العروض المسرحية، وفرض الرقابة عليها، وذلك بمقتضى قرار المقيم العام الفرنسي بالمغرب، الصادر بتاريخ 19-03-1934 والذي ينص على تشكيل "لجنة رقابة للنصوص المسرحية العربية، تحت إشراف مدير الشؤون الأهلية، بمقتضى هذا القرار، أصبحت الفرق المسرحية مجبرة على طلب الإذن من السلطات الاستعمارية لتقديم عروضها، أو القيام بجولة استعراضية؛ إذ "كان عليها أن تقدم نص مسرحية وكناش الأغاني المزمع تقديمها خلال العرض،وكذا برنامج

[33]- روبرت بروستاين، مرجع سابق، ص 18

الجولة واسم الممثلين والممثلات، وكان رئيس الفرقة يتعهد باحترام حرفي لما بين يدي الإدارة من وثائق"[34]

على إثر صدور هذا القرار، قامت بلدية الجزائر بتنصيب لجنة قراءة تتكلف بقراءة النصوص، وقبولها أو رفضها أو التصرف فيها، لكن رغم ذلك كان الممثلون ، ويدخلون عليها بعض التعديلات على النصوص الأصلية للمسرحيات بصفة ارتجالية أثناء تقديم العروض.

هكذا اعتمد تدخل الإدارة الاستعمارية في التعامل مع العروض المسرحية على منعها "كما هو الشأن بالنسبة لمسرحية (الخداعين) التي منع عرضها بمدينة تيارت يوم 25-03-1937 ، ومسرحية (في سبيل الوطن)، ومسرحية (على النيف) اللتان تم منعهما في مدن ليون وسان تتيان وستراسبورغ سنة 1935، أثناء عرضهما لفائدة المهاجرين الجزائريين، أو عن طريق توقيف وتجميد نشاط الفرق المسرحية، كما فعلت بلدية الجزائر العاصمة بتوقيف نشاط فرقة باشطارزي، ومنعها من القيام بجولاتها عبر البلاد لمدة سنتين، تطبيقا لقرار الحاكم العام لوبو (le beau) الصادر في هذا الشأن بتاريخ 02-11-1937، ولم تتمكن من استعادة نشاطها إلا بعد تدخل محامي باشطارزي بتاريخ 02-11-1939"[35].

إضافة إلى ذلك فإن الإدارة الاستعمارية كانت تلجأ إلى التشويش على الفرق المسرحية أثناء أداء العروض أو عرقلتها بمختلف الطرق، كانقطاع التيار الكهربائي أو تحريض السكان على مقاطعة هذه العروض، أو قطع الدعم المالي عن الفرق المسرحية المرتبطة بالحركة الوطنية. "لقد راح ضحية هذه السياسة العديد من الفنانين والممثلين، فبشطارزي بعد تقديمه لمسرحية "الواجب"[36] تم معاقبته بغرامة قدرها 50.000 فرنك، ومنع

---

[34]- أحمد حمومي، ظاهرة المسرح في الجزائر، تجربة وهران، ص 121

[35]- أحمد بيوض، المسرح الجزائري 1926- 1989، نشأته وتطوره، مرجع سابق، ص32

[36]- مسرحية تتعرض لواقع الطفولة الجزائرية البائس، وما تعانيه من جوع وفقر وجهل، قام بعرضها لفائدة الخدمات الاجتماعية لجمعية الطلبة المسلمين لشمال إفريقيا.

الممثل علي الرياحي والممثلة كلثوم من التمثيل بتهمة معاداة فرنسا. مع فرض غرامة مالية قدرها 50.000 فرنك على بشطارزي بسبب وقوف ممثلي وفناني دار الأوبرا، يوم 05-12-1952، دقيقة صمت ترحما على النقابي التونسي فرحات حشاد، الذي اغتالته القوات الاستعمارية في نفس اليوم بتونس.

إن القمع الاستعماري لم يبق مسلطا على المسرح فقط، "بل امتد ليشمل الأغاني التي كانت تؤديها الفرق المسرحية أثناء جولاتها، حيث سيقوم الحاكم العام لوبو بمنع مجموعة من أغاني بشطارزي بمقتضى قرار 2 نوفمبر 1937، ومن بينها (أفق يا ابن الجزائر)، (صوت الجزائر"[37]، كما تم محاكمته وتسليط عقوبة 15 يوما سجنا مع وقف التنفيذ في الأصنام عام 1938، بسبب أدائه أغانٍ ممنوعة من التداول ومنها أغنية تضمنت معاداة لفرنساعنوانها (نوصيك يا ابن عمي).

[37]- أحمد بيوض، المسرح الجزائري 1926- 1989، نشأته وتطوره، مرجع سابق، ص48

المحور الثاني: نظرة عامة على الحركة المسرحية في الجزائر (الإرهاصات والتطورات)

المبحث الثالث: ظروف انبثاق الحركة المسرحية (في ظل الواقع الاستعماري)

كان للمسرح الجزائري دوره في "الدفاع عن القضية الوطنية، ومقاومة الاستعمار، ولو في أشكاله البدائية، عندما كانت عرائس الكراكوز تصنع أفراح الجزائريين، باعتبار أن هذا الشكل المسرحي سيعبر عن توجه معاد للاستعمار"[38] ذلك أنه في إحدى العروض جعل كاراكوز وحدة من الجنود الفرنسيين، جاءت لإلقاء القبض عليه. وفي عرض آخر يظهر الشيطان مرتديا لباسا عسكريا فرنسيا. هذا التوجه كان سببا في منع عروضه من قبل الإدارة الاستعمارية سنة 1843.

إن التوجه الوطني للمسرح الجزائري راجع لكونه نشأ في منتصف العشرينات من القرن الماضي، استغلها ليأخذ موقعه النضالي، ويندمج في المقاومة الوطنية ضد الاستعمار، حيث جعل "الكلمة تأخذ مكان البندقية في مقاومة الاستعمار، وتنقل الحركة الوطنية المعركة إلى الساحة السياسية والثقافية، ويأخذ المسرح مكانه إلى جانب المدرسة والمسجد والصحيفة.

1- موقف الاستعمار من التأليف المسرحي الجزائري:

إن إخراج وتأليف مسرحية ما "عملية إبداعية وثقافية تعبر عن هوية وطنية، ووجود لشخصية مستقلة، وفي نفس الوقت مطالبة بالتميز والانتماء إلى دائرة ثقافية خاصة، لهذا فميلاد المسرح الجزائري يعني، في نظر الشاعر والكاتب غابريال أو ديسيو"[39] بداية تعبير الجزائريين عن وجودهم وشخصيتهم بلغتهم الوطنية. من هذا المنطلق سيواصل المسرح الجزائري المسار النضالي للحركة الوطنية ضد الاستعمار الفرنسي بوسائل وأدوات جديدة ستشكل عاملا أساسيا في تآكل السيطرة الاستعمارية وتصفية الأجهزة الثقافية الاستعمارية، وانتشار الوعي الوطني.

---

[38]- بوتيتسيقا، تمارا ألكسندرا، ألف عام وعام على المسرح العربي، ص 198.

[39]- ابن مدير دار الأبرا بالجزائر Victor Audisio، في الفترة (1920 - 1930).

وكان للمستعمر ردّة فعل من هذه العروض فتمّ اتخاذ الإجراءات الآتية:

- ✓ منع تقديم العروض المسرحية المعادية للمستعمر"تفطن الاستعمار للدور الذي يمكن أن يلعبه الراوي في التأثير على جمهوره، وبالتالي بعث الوعي الاجتماعي والسياسي لدى أوساط الشعب... وعلى هذا الأساس لجأت السلطة الاستعمارية إلى محاربة المداحين والرواة الشعبيين وفض مجالسهم"[40].
- ✓ مراقبة الأعمال المقدّمة على خشبة المسرح

[40]– العيد ميراث، الأصول التاريخية لنشأة المسرح الجزائري– دراسة في الأشكال التراثية، ص16.

المحور الثاني: نظرة عامة على الحركة المسرحية في الجزائر (الإرهاصات والتطورات)

المبحث الرابع: قضايا المسرح والوضع الاجتماعي المتأزم

إن المتأمل في مسار تطور المسرح الجزائري منذ تأسيسه سنة 1926، سيجد بأن التزامه بالقضية الوطنية ودفاعه عنه، ووعي الفنانين والمسرحيين الجزائريين بأهمية المسرح، كوسيلة نضال ومقاومة للاستعمار، سيتم عبر مراحل وبالتدريج، ولكل مرحلة خصائصها ومميزاتها المرتبطة بالأحداث والتطورات التي تطبع الفترة التاريخية المعنية بالدراسة، وقد أمكن رصد وتحديد، تشكل البداية الفعلية للمسرح الجزائري، وذلك كفن قائم بذاته وفق القواعد الخاصة بالفن الرابع، إذ تم فيها الاعتماد على أسلوب الفكاهة وتقديم السكتشات والتمثيليات المضحكة، التي برع فيها كل من علالو، ودحمون، ورشيد قسنطيني، وتفوقوا في هذا النمط الشعبي.

لقد فرض هذا الاختيار طرح المواضيع الاجتماعية، "لهذا كانت المسرحيات الكوميدية بمثابة نقد لبعض العادات السيئة كأمية النساء، وسرعة تأثرهم بالحضارة الأوروبية، والإدمان على الكحول والمخدرات، والزواج والطلاق والطرقية"[41] بغرض نشر الوعي بين أوساط الشعب الجزائري، ودفعه إلى "الإقلاع عن العادات الفاسدة، والأمراض الاجتماعية التي تعيق تحرر الشعب الجزائري من الاستعمار"[42].

وهذا ما كان "يعطيهم نوعا من الشرعية على المستوى المحلي لكن الواقع كان خلاف ذلك، فالمسرح الجزائري لم يكن بعيدا عن السياسة، بل "كانت تعالج داخل مضامين المسرحيات، فتتم التلميحات بمكافحة الاستعمار الفرنسي عبر اللغة والحركات"[43].

41 - Cheniki, Ahmed. 1926 -1939, une période particulière, in A.A, N° 1506, du 23 au 29 Aout 1994, P23.

[42]– أحمد بيوض ، المسرح الجزائري 1926 –1989 ، نشأته وتطوره، ص39

[43]– المرجع نفسه، ص39

المحور الثاني: نظرة عامة على الحركة المسرحية في الجزائر (الإرهاصات والتطورات)

المبحث الخامس: الحركة المسرحية وبعدها النضالي

تمظهرت الثورة الجزائرية في الكتابات المسرحية، وهو ما أوجد تفاعلا بين الفن والواقع وشكلا من أشكال المقاومة للاستعمار وموقف رافضا لسياساته الهدامة، وهذا على الرغم من المآخذ الآتية:

- ✓ نهجه التأريخي للأحداث
- ✓ ارتباطه بمناسبات معينة
- ✓ سطحية تجسيد الصراع والبناء الدرامي

عالج المسرح الجزائري مواضيع كثيرة وبخاصة تلك المواضيع النضالية التي عبرت عن الوضع السائد في كل فترة زمنية مرت على الجزائر سواء فترة الاستعمار الفرنسي أم بعد الاستقلال، وقد تجسدت الثورة الجزائرية المجيدة في الأشكال الأدبية المختلفة كغيرها من الثورات، لكن كان لها حضور مميز في النص المسرحي الذي أبدع فيه رواده في تصوير الثورة الجزائرية وتبليغ أهدافها إلى كل الشعب العربي داخل الجزائر وخارجه.

لقد أثارت الثورة قرائح المبدعين أدباء ومسرحيين على الرغم من اختلاف نصوصهم من حيث مبانيها ومعانيها، حيث أسهبوا في نقل صورة واقعية عن المستعمر وقساوته وسياسته الرامية إلى طمس معالم الهوية وقمع الثورة بالإباد وسياسية الأرض المحروقة وقصف القرى والمداشر.

1- حضور الثورة في المسرح الجزائري: تمثل الثورة تيمة مهمة من التيمات التي حظيت بالحضور الفني في مضامين النصوص المسرحية فكانت بذاك صدى لصوت المجتمع آنذاك والمعبر عن طموحاته وأماله، وقد انبنت على سعي كتابها لتحقيق الأهداف الآتية:

- ✓ شحذ الهمم والعزائم

- ✓ الإسهام في الفعل الثوري بمخططاته النضالية
- ✓ بعث الوعي الجماهيري لدى الأفراد والمجتمعات رغبة في إحداث التغيير المنشود

ومن بين المسرحيات التي عالجت هذا الواقع:

مسرحية مصرع الطغاة: بين الكاتب عبد الله ركيبي** في مسرحيته هذه صورة الثورة التحريرية، واستعداد الشعب للكفاح المسلح.

2- في أجواء مسرحية "مصرع الطغاة":

تُصور مسرحية "مصرع الطغاة" التي نُشرت سنة 1959 اللقاءات السرية لقادة الثورة وتعطي صورة تأريخية عن الوضع السياسي والاجتماعي العام للجزائر عشية اندلاع الثورة، وتعكس استعداد الشعب للكفاح المسلح بعد فشل النضال السياسي بسبب انقسام الساسة. وتنتهي بمشهد مصرع الطغاة[44]. ومن سمات هذه المسرحية:

- ✓ كُتبت باللغة العربية الفصيحة.
- ✓ الدعوة إلى الوعي الثوري لدى الشعب الجزائري.
- ✓ الوقوف ضد الاستعمار الفرنسي مع تعدد وسائل الكفاح.
- ✓ يحرك البطل الثوري (البشير) البناء الدرامي لكونه محورا تدور في فلكه الأحداث

---

*/ هو عبد الله خليفة ركيبي (1928-2011) زاول مرحلة الابتدائي بمسقط رأسه (بسكرة)، ثمّ أتم تعليمه المتوسط والثانوي في تونس، واصل دراسته العليا بجامعة القاهرة متحصلا فيها على شهادات الليسانس والماجستير والدكتوراه في الأدب العربي الحديث، اعتقلته السلطات الاستعمارية في معتقل أفلو بولاية الأغواط سنة 1956 ثم فرضت عليه الإقامة الجبرية في مدينة بسكرة، ولكنه فرّ منها ليلتحق بجبال الأوراس معقل الثورة التحريرية، وبعد الاستقلال اشتغل مدرسا بجامعة الجزائر "كلية الآداب" قسم اللغة العربية، وترقى في سلك التدريس حتى أصبح أستاذ كرسي للأدب العربي الحديث. أشرف على البحث العلمي بالقسم المذكور لمدة ثلاث سنوات وبقي عضوا في مجلس البحث العلمي حتى غادر الجامعة. ترأس نادي الفكر العربي الذي أنشأه مثقفون جزائريون بعد الاستقلال سنة 1965، أسهم في تأسيس اتحاد الكتاب الجزائريين.

[44] - ينظر: أحسن تليلاني، المسرح الجزائري والثورة التحريرية- دراسة تاريخية فنية، وزارة الثقافة، الجزائر، 2007، ص124

- ✓ تبرز المسرحية انطلاقا من حركة أحداثها حب التضحية من أجل نيل الحرية
- ✓ تميّز أسلوبها بمسحة خطابية وصبغة تقريرية مباشرة
- ✓ للمسرحية بعد ثوري/ نضالي

3-مسرحية الجثة المطوقة لكاتب ياسين[45]*:

عبرت هذه المسرحية عن الإبادة التي شنتها فرنسا على الشعب الجزائري، وتكشف عن "حقيقة مأساة الجزائر، لقد تغنى بالثورة والجزائر، ووصف حرب الإبادة التي شنتها فرنسا، فعبر عن آلام وآمال الشعب بقوة لم يستطع أحد قبله ولا بعده أن يعبر بها"[46]

هكذا "لم يكن المسرح الجزائري مجرد مرآة راصدة لحركة الثورة، بل كان أيضا جزءا منها ، تصنعه ويصنعها في علاقة تفاعلية مستمرة ذلك أنه "لكي يثور أحد على العالم لا بد له من أن يظل يواجهه"[47]

4-لمحة عن المسرحي "كاتب ياسين":

نشأ كاتب ياسين في عائلة مثقفة، وتشبع بالثقافتين العربية والفرنسية، وتأثر بوالدته التي كانت تقص عليه القصص الشعبية وتلقي على مسمعه القصائد التي تمجد تاريخ الأجداد. التحق بالمدرسة القرآنية سنة 1937، ثم انتقل إلى بوقاعة حيث التحق بالمدرسة الفرنسية، وفي سنة 1941 سجل بالمدرسة الداخلية بمدينة سطيف.

---

* نشرت هذه المسرحية أول مرة في مجلة "إسبري" الفرنسية في ديسمبر 1954 وجانفي 1955 وقد عرضت بمسرح موليير في بروكسل يومي 25 و26 نوفمبر 1958 ثم بباريس في أفريل 1959 وهذا من طرف فرقة "جان ماري سيرو" هذا الفنان الذي لعب دور لخضر في المسرحية، ومن خلال هذه المسرحية التي تعد من بواكير المسرحيات التي تناولت الثورة الجزائرية، نجد كاتب ياسين وقد كشف أمام الرأي العام العالمي حقيقة مأساة الجزائر، لقد تغنى بالثورة والجزائر، ووصف حرب الإبادة التي شنتها فرنسا، عبر عن آلام وآمال الشعب بقوة لم يستطع أحد قبله ولا بعده أن يعبر بها. ينظر: أحمد بيوض، المسرح الجزائري (1926-1989)، ص: 90.

[46]- محمد الطمار، الروابط الثقافية بين الجزائر و الخارج، ش و ن ت، الجزائر، 1983، ص 278.

[47]- روبرت بروستاين، مرجع سابق، ص18

5-مراحل الكتابة المسرحية عند "كاتب ياسين":

سعى كاتب ياسين إلى تجسيد "ثورته التي زخر بها قلمه لخدمة القضية التي آمن بها طوال حياته، وهي الثورة الدائمة ضد الاستعمار من أجل تحرير الجزائر؛ ولهذا نجده يقول: "إن الكاتب الحر يجب أن يعرف كيف يقف من قضية بلاده، وأنه لا ينتظر من بلد قدم ثمنا لنصره حياة مليون ونصف مليون شهيد، أن يأتي شخص ليدله على المكان الذي يقف فيه"[48].

لقد كان الالتزام بقضية التحرر من نير الاستعمار والتوق إلى الاستقلال هدفا أراد كاتب ياسين بلوغه وتحقيقه متخذا من لغة الكتابة وسيلة ومن الشعر إلى الرواية والمسرح غاية، يقول عن ذلك: "أنا كاتب عمومي، كاتب العرب في المنفى القاطع للإعلانات...هكذا تسير حياة الكاتب الجوال"[49]، وبالإمكان في هذا الصدد تقسيم مراحل الكتابة لديه إلى ثلاث مراحل أساسية:

المرحلة الأولى 1929-1945:

تبلور فيها إيمانه بالثورة؛ إذ كان له دور في مظاهرات 8 ماي فتعرض جراءها إلى الاعتقال، وتمثل هذه المرحلة محطة حاسمة في وعيه بأهمية التغيير؛ إذ يعترف أنه كان سيظل شاعرا غامضا لولا أحداث 8 ماي1945[50].

وفي إحدى مواقفه يصدح قائلا: "كنت أخرج مع المتظاهرين أطالب بالحرية معهم في شوارع مدينة سطيف بعد أن وضعت الحرب العالمية الثانية أوزارها، لقد قتلت فرنسا العشرات من إخوتي الجزائريين أمامي...لقد مزقت أعماقي... دخلت السجن وخرجت منه فعرفت كيف

---

[48]- الزاوي ليلى، النص الروائي عند كاتب ياسين، بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير في الادب العربي، إشراف:واسيني لعرج، معهد اللغة العربية وآدابها جامعة وهران، 1997/1996، ص:47

[49]- المرجع نفسه، ص93

[50]- الزاوي محمد الأمين، الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية،بحث في تطور العلاقة بين الإنتاج الفني الروائي بالإيديولوجيا من1830-1982، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي، إشراف حسام الخطيب، كلية الآداب قسم اللغة العربية وآدابها،السنة الجامعية، 1982، ص365

أناضل وأثور ضد الأعداء...صرت قريبا أكثر من شعبي لأنني عرفت الكثير من التعذيب لأول مرة وأنا وحيد في الزنزانة السوداء...لقد تمرست في كتابة الخواطر والشعر...لقد عبرت عن كل ما في داخلي من الوحشة والاغتراب"[51].

وقد انضم إلى الحزب الشيوعي الجزائري، حيث "وجد اليسار الفرنسي في كاتب ياسين أديبا مبدعا وليس ذلك التوافق السياسي بل أيضا الهم الإبداعي العميق، وساعده ذلك على تأجيج تلك الشعلة في نفوس المواطنين بوصفه مناضلا، وكان أول سفر له إلى فرنسا سنة 1947 حيث احتك بالوسط الأدبي الفرنسي، ونشر أول محاولاته الشعرية هناك، مما مهد له الطريق لامتهان الصحافة في جريدة "الجزائر الجمهورية" ما بين 1949-1951، حيث منحته هذه الجريدة إمكانية التواجد، المزدوج بوصفه صحفيا وبوصفه كاتبا (شاعرا وروائيا)عاد بعدها إلى فرنسا ليشتغل في عدة مهن صغيرة أثناءها تشهد فرنسا الولادة الأولى ل"نجمة" وهو النص التأسيسي لعالم كاتب ياسين الإبداعي، الذي قال عنه بعد عشرين سنة بعد صدورها في دار النشر (لوكوردي فرانس): "أظن بالفعل أنني صاحب كتاب واحد، كان في الأصل نصا شعريا، وتحول إلى رواية ثم مسرحيات"[52].

المرحلة الثانية 1952-1962:

تميزت هذه المرحلة في حياة "كاتب ياسين"؛ بنقلة نوعية في كتاباته، حيث ألحق الوظيفة النضالية بالفن المسرحي، حيث التقى عددا من كبار الفن والأدب منهم "جان ماري سير"، "جان ماري دومان " "جان بول سارتر"، ولعل نقطة التحول في الكتابة عند كاتب ياسين، من الشعر إلى المسرح كانت نتيجة التقاء ياسين مع الكاتب المسرحي الألماني

---

[51]- سيار الجميل، كاتب ياسين روعة لا تنسى في مقهى السنترال" فصلة من كتب نسوة ورجال، ذكريات شاهد الرؤية، جريدة الزمان، العدد1865، التاريخ: 2004/07/18.

[52]- كاتب ياسين، رحلة البحث عن نجمة، تر: حسن حسن، عن لوموند الادبي، شؤون ثقافية،:2006/12/07.

"برتولد بريخت" 1954 في باريس حيث ناقشا عدة مواضيع أهمها التراجيديات، وكان لياسين موقف من "بريخت" في هذا الموضوع حيث وصفه بالمحافظ جدا[53].

ارتحل حاملا هم القضية الجزائرية يعلق على ذلك قائلا: "أنا كاتب عمومي، كاتب العرب في المنفى، المقاطع للإعلانات..هكذا تسير حياة الكاتب الجوال، فلقد زار إيطاليا المانيا بلجيكا، روسيا وتونس، وتواصل مع عدد من الشخصيات المعروفة، معرفا بالقضية الجزائرية محاولا بمساعدتهم مناهضة الاستعمار الفرنسي للجزائر، وجل مناهضاته كانت فنية تشكلت في تلك الإبداعات الأدبية التي كان ينشرها، والتي تجسدت في العمل المسرحي "الجثة المطوقة" التي نشرها سنة 1955 في مجلة "إسبريت".

المرحلة الثالثة 1962-1970:

في سنة 1962 وبعد عودته إلى الجزائر المستقلة، عمل في الصحافة لبعض الوقت حين استعاد نشاطه في جريدة الجزائر الجمهورية "ممارسا لنشاطه النضالي في مواجهة البيروقراطية والظلم والفقر والحرمان، إذ عرفت هذه المرحلة تحولات عميقة في خوض معارك حقيقية وتعبئة شاملة لكافة الشرائح الاجتماعية، لتأكيد الانسلاخ عن المجتمع الفرنسي، وما كان على ياسين سوى مواكبة العصر حسب مقتضيات السياسة الوطنية التي تبنت الاشتراكية نهجا لها، راجع ياسين نفسه بعد الاستقلال- فوجد أن نصه الروائي لم يصل إلى الفئات الاجتماعية التي ناضل من أجلها، فأحس أن بنية هذا النص أعلى وأصعب من أن يفهمها هذا الشعب، وأن الرسالة التي أرادها لم تلق الصدى الكامل، وعرف أن تركيبة المجتمع الجزائري تغيرت بسبب المنهج السياسي السائد[54]، فاتجه إلى المسرح مخاطبا جمهوره مواصلا ثورة الداخل (ثورة الوطن) كما كان ثائرا دائما، إلا أن ذلك بقي أقل من طموحه الثوري، فراح يبحث عن أفاق ثورية أرحب، وجدها في تلك الثورات التي تأججت في مناطق مختلفة من العالم، فقرر مواجهة الامبريالية الغربية في الفيتنام، حين قام بعدة

[53]- الزاوي ليلى، النص الروائي عند كاتب ياسين، ص45

[54]- المرجع نفسه، ص47

رحلات إلى الهند الصينية ما بين 1967-1970، شكلت منعطفا هاما في حياته كتب على إثرها مسرحية"الرجل ذو النعل المطاطي" التي عرضت سنة 1970.

المرحلة الرابعة 1970-1989:

بدأت هذه المرحلة في حياة "كاتب ياسين" بعد نجاح أعماله المسرحية التي كان بدايتها العمل المسرحي "الرجل ذو النعل المطاطي" وتأسيسه لفرقة مسرحية "الحركة الثقافية للعمال"سنة 1970 تحت وصاية وزارة العمل الجزائرية، وعلى إثرها يقوم بجولة فنية إلى فرنسا بمسرحيتين جديدتين هما: "محمد خذ حقيبتك" و "حرب 2000سنة"، بعد تسع سنوات من النشاط ترحل الفرقة ويرحل معها ياسين إلى سيدي بلعباس ليشغل منصب مدير المسرح الجهوي، وينشر كتابه "الذي جمعته" سنة 1986، ليتحصل بعدها سنة 1987 على الجائزة الوطنية للآداب المقدمة من وزارة الثقافة الفرنسية، ويرحل على غثرها ألى فرنسا سنة 1988، ليعرض عمله الأخير، " monceau le bourgeois sans culotte ou le spectre parc " بمناسبة الذكرى المئوية الثانية لثورة (1789) الفرنسية، ويزور لأول مرة سنة 1989 مدينة نيويورك ليحضر عرض مسرحية "مسحوق الذكاء" باللغة الإنجليزية في أكتوبر 1988، وفي 29 من الشهر نفسه l'oeuvre en fragment ، ثم وافته المنية في غرونوبل إثر مرض "ابيضاض الدم" وأعيد جثمانه إلى الجزائر ودفن في مقبرة الشهداء العالية بالعاصمة.

6-ملخص المسرحية:

تمثل الجثة المطوقة محن البطل "لخضر" المصاب عقب مجزرة وقعت في شارع اسمه "شارع فندال"، تقع في مكان ما من شمال إفريقيا في سياق الحرب الأهلية. تقدم المسرحية البطل يواجه فضائين الأول في السجن والآخر في الشارع، وحده بعيدا عن أصدقائه المقاتلين، وحبيبته "نجمة" التي يقول عنها: "هنا زقاق نجمة..نجمتي...إنها الشريان الوحيد الذي أريد إعادة الحياة إليه"[10].

بعد العديد من الحوادث، ظهور واختفاء يصاب لخضر برصاصة، فتسعفه "مارغريت" الممرضة الفرنسي، والتي كان أبوها قائد في الجيش الفرنسي والذي قتل على يد "حسان". وفي الواقع عندما سعى أصدقاء بحثا عليه وجدوه عند مرغريت، في مناقشة طويلة في منزل العدو، والقائد يظهر وحسان يقتله على الفور، وفي هذا الوقت يختفي لخضر مرة أخرى ليظهر مجددا في شارع "فاندال" وسجن بعدها وفي الأخير تقرر الإفراج عنه مواصلا نضاله مع أصحابه، ولكن الخائن رجل من امته لم يتركه يحقق الحرية التي يبحث عنها وقرر طعنه بسكين وتركه تحت شجرة البرتقال، والجميع رأى ذلك بما فيهم أصدقاءه "حسن" و"مصطفى" وأناس آخرون وحتى والدة مصطفى المجنونة التي هربت من المستشفى للبحث عن ولدها، وهكذا تتحرك أحداث المسرحية وتتطور لتبلغ مشهدها الختامي، المتمثل في اعتلاء "علي" شجرة البرتقال، وابن لخضر ونجمة وهو يرمي الجمهور بالبرتقال، وفي يده السكين الذي طعن به والده ليشير بأن الثورة لم تنته بعد ولازالت مستمرة.

المحور الثالث:

خصوصيات الخطاب المسرحي الجزائري

المبحث الأول: من حيث الحوار

المبحث الثاني: من حيث اللغة

المحور الثالث: خصوصيات الخطاب المسرحي الجزائري

المبحث الأول: من حيث الحوار

تعدّ المسرحيّة فنّ الحوار بحقّ لأنّها تبنى عليه، وتتوقّف حركة وأفعال الشخصيّات على هذا العنصر، وتتحوّل"اللّغة المكتوبة إلى حوار أدائي منطوق، حتّى تأخذ المسرحيّة طريقها إلى العرض، محمّلا بأفكار النصّ وأحداثه، وحياة أبطاله، وشخصيّاته"[55].

وله دور كبير في بناء المسرحيّة, لأنّه يحمل المعاني الكثيرة في الكلمات القليلة ويسهم إلى حدّ بعيد في نموّ وتطوّر الشخصيّات والأحداث, لذلك فإنّ"سطرا واحدا من حوار قد لا يساهم في نموّ الأحداث والشخصيّات وجلائها يعدّ إنشاء فائضا عن الحاجة وبعبارة أخرى عندما يعرض النصّ على خشبة المسرح فإنّ عيوبه كلّها تتبدّى للعين"[56].

وقد يستهوي الكاتب طريقة بنائه للحوار فيستغرق في الحديث، وينسى الشخصيّة لذا يجب عليه "أن يدع شخصيّاته لهذا السّبب تتولّى كتابة حوارها بنفسها بصورة ما، على أنّ الشّيء الوحيد الذي لاشكّ فيه هو أن يكون الحوار ملائما للشخصيّة، فلا يسمح الكاتب للشخصيّة أن تقول شيئا لا يتناسب وطبيعتها الذّاتيّة كما خلقها"[57].

ولذا عدّ الحوار أساس كلّ عمل دراميّ لإذكاء الصّراع بين القوّتين المتضادّتين بطريقة فعّالة حتّى يعطي جاذبيّة للعمل، وقابليّة للموضوع، وإشاعة لروح الحياة في كيان العمل الدرامي، وصيّاغة الكاتب للحوار بمثابة دراسة شاملة لظروف الشخصيّة وما يحيط بها من الناحيتين النفسية والاجتماعيّة قبل أن يُنطقها بالجمل الحواريّة المقصودة, فهو "ليس حوارا من أجل الشخصيّات والأحداث فحسب، ولكن من أجل المشاهد، حيث أنّ المشاهد هو

---

[55]– أحمد علي عطيّة زلط، مدخل إلى علوم المسرح (دراسة أدبيّة فنيذة مسرحيّة)، ص150

[56]– نديم معلا محمد، في المسرح (في العرض المسرحي . في النص المسرحي . قضايا نقديّة)، ص270

[57]– عز الدين جلاوجي، النصّ المسرحي في الأدب الجزائري، ص162

الطّرف الثالث في الحوار، بالإضافة إلى الطّرفين الأساسيين في الحوار، وهما اللذان يتحدّثان في المسرحيّة"[58].

ويستطيع الكاتب أثناء إدارته للحوار بين شخصيّات مسرحيّته المساعدة في رسم الجوّ العام وإذ يسهم الحوار"في خلق الجوّ العامّ والأجواء النفسيّة الخاصّة للشخصيّة فإنّه يسهم في النّتيجة مرّة أخرى في رسم هذه الشخصيّة, وخطّ بعض أجزاء هويتها حين تحفّزها الاستجابة لهذه الأجواء الخاصّة إلى أن تفيض بكلام يعكس في النتيجة طبيعتها وسماتها, وأحيانا طبيعة شخصيّات أخرى وسماتها"[59].

إنّه الأداة التي يستطيع الكاتب بواسطتها إدارة الصّراع بين شخوص عمله المسرحي في حديث درامي يتشكّل من الخيال والإدراك والوعي بالبناء الاجتماعي للوصول إلى الهدف الذي رسمه كفكرة لعمله, وينتقل إلى طرف الحوار الثالث وهو المشاهد أو القارئ لأنّه إذا لم يفهم جملة حوارية معيّنة لا يستطيع استرجاعها فتولّد غموضا لديه.

وتساعد هذه الأداة "في تقديم حدث درامي إلى الجمهور دون وسيط, هو الوعاء الذي يختاره أو يرغم عليه الكاتب المسرحي لتقديم حدث درامي يصوّر صراعا إراديّا بين إرادتين, تحاول كلّ منهما كسر الأخرى"[60], لذلك يجد صعوبة في التأليف وملاءمة الشخصيّة للحوار بخلاف كاتب الرّواية أو القصة، فهو"الذّات المركزيّة الذّات التي خلف الشخصيّات والصّانعة جميع السياقات المعنويّة التي تربط الشخصيّات والمواقف وجميع الأحاديث"[61].

---

[58]– عادل النّادي، مدخل إلى فن كتابة الدراما، ص28

[59]– نجم عبد الله كاظم, مشكلة الحوار في الرواية العربية، ط1، عالم الكتب الحديث, إربد, الأردن، 2008، ص82

[60]– عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، ص139

[61]– يوري فيلتروسكي وعدد من المؤلّفين، سيمياء براغ للمسرح (دراسات سيميائيّة)، تر: أومير كورية، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1997.ص171

ومردّ هذه الصعوبة لعمله على محورين؛ الأول يتمثّل في ضرورة ترك الشخصيّة تعبّر عن ذاتها, والمحور الثاني وفي الوقت نفسه هو الذي يركّبها وفق هذه الطريقة, ليبدو الحوار حرّا ومقيّدا في آن واحد.

إذا استطاع الكاتب أن يتصوّر الحوار المناسب لشخصيّاته فذلك يعني وضعه هذا التّصوّر قبل أن ينطلق في عمليّة البناء، ومنه تتحدّد الوظائف التي تقوم بها هذه الشخصيّات في طبيعة الحوار المقصود من قبيل المستوى الثّقافي والفكري، والقدرة على الحوار.

وهذا التصوّر هو الذي يسمح له بترك الشخصيّة تتحدّث عن نفسها في الموقف الذي هي فيه لأنّ الحوار ليس وظيفة خارجيّة للشخصيّة بقدر ما هي مهمّة "لا تقف عند رسم الحوادث وتكوين المواقف، بل هو الذي يعوّل عليه في تكوين الشخصيّات"[62], ومنه تنطلق بحوارها إلى الشخصيّات المقابلة التي تتوجّه إلى القارئ أو المشاهد، فتصبح بذلك شخصيّة خطابيّة. لذلك كانت الملاءمة بين الشخصيّة والحوار ضروريّة

إنّ الحوار الدرامي ليس صورة مطابقة للأصل لحديث النّاس في حياتهم اليوميّة, بل فيه مشابهة له على مستوى الاستعمال كسهولة العبارة ووضوح معناها وقرب تناولها لأنّها في حقيقة أمرها صادرة عن الشخصيّة, أو هكذا تبدو عندما يبنيها الكاتب أو يشكّلها التّشكيل المناسب لها داخل البناء الفنّي, ولأنّ تجاذب أطراف الحديث بين الشخصيّات بالطّريقة التي يعتمدها الكاتب هي التي تكشف أحداث المسرحيّة, وتبيّن مستوى العلاقات والدّوافع بين هذه الشخصيّات, كما أنّها تجسّد إحساس كلّ واحدة منها, وتساهم في تنميّة الصّراع وإذكائه بينها, إضافة إلى ظهور الحوار"كسلسلة عفويّة من ردود الفعل التي تكشف عن أذهان وأمزجة الشخصيّات أكثر ممّا تبرز موقفهم من الواقع"[63].

---

[62]– عبد الرحمان بن زيدان، التجريب في النقد والدراما، د/ط، منشورات الزمن، المغرب، 2001 ص262

[63]– يوري فيلتروسكي وعدد من المؤلّفين، سيمياء براغ للمسرح (دراسات سيميائيّة)، تر: أومير كورية، ص173

إنّ ردّة الفعل هي العامل الأساسي في إمكانية متابعة أفعال هذه الشخصيّة أو تلك لمعرفة مستواها الثقافي أو الفكري، ومدى توافقها والحوار الذي رسم لها أو تقوم به وانسجامها مع تأدية جمله الحواريّة على مدار أحداث المسرحيّة, فطبيعة الملاءمة ليست حكما عامّا مطلقا, بل تحدّده وظيفة الشخصيّة في أداء الحوار.

1-مسرحية " أبناء القصبة" لعبد الحليم رايس

كتب عبد الحليم رايس مسرحية "أبناء القصبة" سنة 1957 جمعت بين التقنية المسرحية الحديثة والأسلوب الجمالي ويصور موضوعها حياة أسرة جزائرية رافضة للاستعمار الفرنسي وهذا ما يدل على بعدها الواقعي وتعبيرها عن المجتمع الجزائري ضمن 3 فصول، في كل فصل مجموعة من المشاهد جاء فيه الحوار على شكل مباشر بين الشخصيات تمثلها مقاطع تراوحت بين الطول والقصر.

2-الخصائص الفنية للمسرحية:

- **وظائف الحوار:** هو حديث بين شخصين فأكثر أو حديث بين شخص ونفسه **(مونولوج)** وهو ما يربط بين مكونات العمل المسرحي "فالحوار العظيم يلقى الضوء على الشخصيات كما يخطف البرق فينير الأرض المظلمة"[64]

وللحوار وظائف عديدة أهمها:

الوظيفة الفعلية وترتبط بالحدث سواءً على الخشبة أو خارج الخشبة ومن أمثلة ذلك شخصية عمر المدمن على الخمر، أما توفيق فهو ضابط في سلك الشرطة إلا أن "هذا التناقض في الشخصيات هو الذي ولدَّ الصراع الدرامي الحي، والذي أكسب النص القوة والمتانة"[65].

---

[64]- روجرم سيفيلد، ترجمة: دريني خشبة، فن الكاتب المسرحي، مكتبة النهضة، مصر، 1964، ص 218

[65]- حفناوي بعلي، الثورة الجزائرية في المسرح العربي " الجزائر أنموذجا"، محافظة المهرجان الوطني للمسح المحترف، الجزائر، 2008، ص149.

والوظيفة الثانية إخبارية كحال شخصية عمر "وهذا ما أوضحه المشهد الثاني والثلاثون في الحوار الذي جرى بين حمدان وعمر كقول عمر:" أما أنا....بابا الخمر التي كنت تشربه أولا كان يهدئ لي أعصابي ومرارا كان الوسيلة التي كنت نخدم بها"[66]

ومن أمثلة هذه الوظيفة أيضا ما تدل عليه لغة الحوار الدارجة التي تناسب مستوى الشخصية، ويظهر هذا المعطى الفني للحوار حين يتأزم الحدث مع بداية الفصل الثالث حينما يصاب الابن الأصغر حميد برصاص العدو وقدوم طفلة ومعها قنبلة لم يبق لانفجارها إلا عشر دقائق وهو ما يزيد الموقف توترا باكتشاف أمر الضابط وأنه هو نفسه "سي هشام" قائد الفدائيين في حي القصبة بالعاصمة. وشخصية توفيق: "البليد كان عارف اللي ممنوع عليه ويعمل هذا"[67]

وإذا كانت مسرحية أبناء القصبة تمثل "نموذجا مصغرا للنضال الذي خاضه الشعب الجزائري داخل المدن وتبين مدى تغلغل الثورة في الأوساط الشعبية"[68] فإنها تميزت بطابعها الجمالي الموصول بجمهور المتلقي ومحاولة التأثير فيهم بواسطة اللغة والمزاوجة الفنية بين العامي والفصيح في الحوارات، مثلما يستشف في هذا المشهد الحواري من الفصل الأول للمسرحية:

عمر: وتظن الخاوة تاكلين على هذا المجلس يا بابا؟ وتظن اللي موجود جنس يخمم حقيقة علين وعلى سعادتنا؟

حمدان: نعم تونس..... مراكش.... مثلا و.....[69]

---

[66]– حليم رايس، أبناء القصبة، منشورات المعهد الوطني العالي للفنون المسرحية ، برج الكيفان، الجزائر، ص 62.

[67]– المصدر نفسه، ص 81.

[68]– حفناوي بعلي، المرجع السابق، ص 152.

[69]– حليم رايس، أبناء القصبة، ص 12.

يواصل عمر: معلوم ومصر والشام،.... (يا بابا) وليبيا والعراق وكل الأقطار العربية لكن هاذوك لينا وحنا ليهم هما منا دم العروبة يجري في عروقهم.. لكن يا هل ترى أمريكا والانكليز والطاليان يقدر يتكل عليهم الإنسان؟[70]

ويراعي الكاتب في تشكيله للشخصيّة ظروفها ومستواها الثقافي ومن وسط تعيش فيه حتّى تعرف من تخاطب وتكون قادرة على ذلك، فكلّ كلمة "تنطقها الشخصيّة لابدّ أن تكون ثمرة للأبعاد الثّلاثة للشخصيّة, البعد المادي والاجتماعي والنفسي"[71]، كما أنّ الحوار في المقابل"يشي بالشخصيّة طبيعة وبيئة ومهنة وسلوكا, وربّما شكلا أحيانا, أي أنّه بعبارة أخرى يسهم في رسم الشخصيّة الفنّية"[72].

وهي لا تخرج عن مسارين، الأوّل يتمثّل في التّناسب بين مستواها الثّقافي والفكري وبين الحوار، والمسار الثّاني تناسبها والحوار من حيث الطّول والقصر لأنّه الجزء الواضح فى العمل المسرحي، ويدخل إلى أفئدة الجماهير وأسماعهم ويجذب انتباههم, بحيث تدلّ كل كلمة فيه على معنى يكشف حقيقة معيّنة في تعبير دقيق دون مبالغة أو افتعال، ومن ثمّ يستطيع إشاعة الحياة والجاذبية في المسرحية, لأنّها خاصية تميزها عن سائر الفنون الأدبية الأخرى، ومن هذا التّناسب يخضع الحوار لرغبة الجماهير وطبيعة العمل الفنّي، فلا يوضع من أجل الشخصيات والأحداث فحسب، وإنما من أجل المشاهد الذي هو الطرف الثالث في الحوار.

وتربط بين الشخصيات علاقات متعددة أولاها علاقة الرغبة التي تتأسس في إطار التواصل فكريا أو اجتماعيا أو سياسيا ثم علاقة المشاركة أو المساعدة بين الشخصية وأخرى

---

[70]– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[71]– عادل النادي، مدخل إلى فن كتابة الدراما، ص34

[72]– نجم عبد الله كاظم، مشكلة الحوار في الرواية العربية، ص77

في موقف أو حدث[73] على أن حركية المشاهد الدرامية يضفي عليها الحوار طابعا مميّزا لما يعكسه من مواقف وتوجهات مثلما يتضح في هذا المقطع الحواري بين بطل مسرحية (مصرع الطغاة) ووالده:

الأب: لا بأس...ما بالك تأخرت؟

البشير: عفوا يا أبي، إنّ عملنا يتعقد ويتشعب وكل يوم تظهر مشكلة جديدة، إنني أسهر مع إخواني لأذلل العقبات، وإنها لكثيرة؛ فمسؤولية كهذه ليست بالأمر السهل، إنها تتطلب وقتي وراحتي بل وحياتي أيضا، فالذي ينذر نفسه للوطن يجب أن يضحي من أجله بكل ما يملك، وأبشرك بأنّ الرفاق سيأتون بعد قليل لنرى ما هي الخطوة التي يجب أن نتخذها الآن[74].

فالمتأمل لفحوى الحوار يلحظ لغته التقريرية وأسلوبه المباشر فكأننا إزاء تلقين لمبادئ ثورية لا تتوقف عند حدودها النصية بل تتعداها لتخاطب بامتدادها التأثيري أفراد المجتمع حاضرا ومستقبلا، ولا يفوت البطل حينها أن يجهر بما خطط له على مدار سنوات ولسان حاله يقول:

-رفاقي الآن وقد التأم شملنا فلنتوكل على الله ما دام عزمنا قد صحّ على العمل لتحرير هذا الشعب، أنتم تدركون خطورة الأمر الذي نجتمع من أجله اليوم وتعرفون جيدا المسؤولية الملفاة على عاتقنا؛ مسؤولية شعب، مسؤولية وطن، مسؤولية تاريخ، والرأي عندي أن ننظم الشعب أولا ونعدّه للكفاح وهذا لا يكون إلا بالاتصال به ومعرفة رأيه في الثورة، ورغم أننا لا نشك إطلاقا في استعداد شعبنا للثورة فهي دمائه منذ التاريخ؛ ولكن مع هذا لا بد من جولة في صفوفه، وتنظيم شبكات سرية لنضالنا المقبل فماذا ترون؟[75]

---

[73]- ينظر: عبد المطلب زيد، أساليب رسم الشخصية المسرحية- قراءة في مسرحية مصرع كليوبترا، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2005، ص57

[74]- عبد الله ركيبي، مصرع الطغاة، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر والتوزيع، القبة، د/ ط، 2009، ص26

[75]- المصدر نفسه، ص35

ويظهر أنّ البعد الثوري قد تأسس من حيث منطلقاته على استرتيجية نضالية قائمة على مرحلية أسّها تنظيم الشعب وإعداده للكفاح وتفعيل الاتصال به، واعتماد عنصر المفاجأة مثلما تضمنه المقطع الآتي على لسان شخصية (سليم): "إنّ ثورتنا تعتمد على المفاجأة وعلى السرعة، فلنبادر بالهجوم حتى نأخذ العدوّ على غرّة، ونظهر للذين يسمون أنفسهم زعماء والشعب بأننا أصحاب عمل وجد"[76]

فتلك ملامح لبطولة ارتسمت قولا وفعلا في واقع شعب ارتهن مستقبله لوجود قوى الظلم والطغيان؛ يقول أحد الشبان بيانا لموقفه من المأمول في قادم الأيام: "وهل لنا من مستقبل مع وجود هؤلاء المستعمرين ببلادنا؟ لقد خسرنا كل شيء ضيعنا شبابنا، هل يا تُرى يأتيك يوم يا جزائر نميّز فيه المخلص من الخائن" فيرد عليه البشير بثقة واطمئنان: "سيأتي اليوم، لكن يجب أن نستعد له فقط"[77]

هما الموقفان اللذان ينمان عن وعي بالراهن وإدراك لطبيعته حين صودرت الحريات وانتهكت الحرمات وساد الظلم في واقع المجتمع وما يستند عليه من قيم ومبادئ دالةٌ بالأساس على هويته وانتمائه.

وفي مقطع آخر على لسان **(رحمة)**: "حبّا وكرامة إنني فخورة بهذا العمل وبهذه الثقة التي أوليتمونيها، إنه شرف عظيم لي أن أشارك أبناء وطني في مهمة الكفاح من أجل حرية الجزائر وأكون أداة لتشريك بنات الوطن في هذا الشرف العظيم"[78] فالمضمون الحواري في هذا المقطع مشبّعٌ بأبعاد إيديولوجية يعكس موقف الأفراد من قضيته المصيرية التي يعدّ الالتزام بها شكلا من أشكال النضال والسعي لتحرير الوطن والمشاركة في تطويره والنهوض به.

---

[76]– المصدر السابق نفسه، ص66

[77]– المصدر نفسه، ص 46

[78]– المصدر نفسه، ص 38

المحور الثالث: خصوصيات الخطاب المسرحي الجزائري

المبحث الثاني: من حيث اللغة

تمثل اللغة نشاطا رمزيا "يعبر عن بقية الأشكال الرمزية المختلفة للثقافة؛ إنها الوسيلة المثلى الحاملة للمعنى، والدلالة عن هذه اللغة تخضع دائما لصراع قوى التقليد والتجديد، وتمثل في جميع الثقافات[...] قوة محافظة في المثاقفة الإنسانية؛ لأن من دون طابعها المحافظ هذا لا تستطيع أن تؤدي وظيفتها التواصلية"[79].

أمّا خاصية الانتقال اللغوي فتشير إلى "عملية انتقال اللغة من جيل إلى آخر؛ إذ تكتسب وفق عمليات الارتقاء اللغوي، وتتطور لدى الأفراد طرائق التعبير اللغوي وتركيب الجمل وإدراك المعاني وفق تسلسل منظم، وهناك خاصية الإبداعية اللغوية؛ فاللغة نظام مفتوح يتيح للأفراد إنتاج عدد غير محدد من الجمل والتراكيب اللغوية والإبداع في مجال استخدام اللغة، للتعبير عن الفكر والمشاعر والاتجاهات والمعتقدات والأشياء"[80].

ويركز "تشومسكي" في معرض آرائه اللسانية على ما سماه بالكفاية اللغوية؛ القائمة مفهومًا على "معرفة حدسية تتمثل في وجود قواعد واضحة ومنتظمة في الذهن، بشكل فطري تعطي للذات المتكلمة قابلية إنجاز ملفوظات في لغتها الأم كما في لغات أخرى، أما الإنجاز فهو التحقق المجسد لهذه الكفاءة الكونية؛ من خلال ملفوظات في لغة معينة"[81] دالة على حيوية هذا النظام ونشاطه، وتستند هذه الكفاية في نطاقها الآدائي على "قدرات الشخص اللغوية، ويمثل هذا المفهوم في الواقع العوامل اللغوية الصرفة؛ التي تتداخل في أفعال الكلام أو الآداء اللغوي"[82]، وهذا ينطبق على الاستعمالات اللغوية العادية في حدودها الإفهامية.

---

[79]– الزواوي بغورة، الفلسفة واللغة، ط01، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيوت، لبنان، 2005، ص81.

[80]– المرجع نفسه، ص252.

[81]– عبد الواحد المرابط، السيمياء العامة وسيمياء الأدب (من أجل تصور شامل)، ط01، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، 2010، ص48.

[82]– مارك ريشل، اكتساب اللغة، تر: كمال بكدش، ط01،المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، 1984، ص14.

فالإنسان عطفا على هذا الرأي يستعمل "اللغة لتنظيم تصرفاته الخاصة، كما يستعملها أيضا لوصف عالمه الداخلي؛ الذي يتكون من ظواهر ما تزال غير مصنفة تصنيفا حسنا ولا محددة تحديدا دقيقا، هذه الظواهر التي تصفها التعابير التقليدية مثل الإحساسات والمشاعر والأفكار والصور العقلية"[83].

هو النظر إذًا إلى اللغة بوصفها نشاطا للكائن الإنساني وحقيقة اجتماعية، و"ملكة ترتكز على قوة الطاقة الكامنة في الذات الإنسانية، وحين تتحدد قواعدها نظاما واستعمالا تصير نتاجا جمعيا على مستوى الأمة الواحدة"[84]، فهي احتكاما إلى هذا الرأي وسيلة تلفت الانتباه إلى ما تشير إليه، وتضطلع بأداء وظيفة تواصلية أساسية ضمن المؤسسة الاجتماعية الواحدة، كما توفر للمرء إمكانية التعبير عن أحاسيسه ومشاعره[85].

لكن ماذا لو خرجت اللغة عن حدود استعمالاتها العادية؟ متجاوزة إياها إلى مستوى آخر موصول بالإبداع الفني ؟

إن الأدب كما يراه "تودوروف" "يتمتع بامتياز فريد بين الفعاليات الإشارية الأخرى واللغة بالنسبة إليه هي المبدأ والمعاد، هي نقطة انطلاقه ونقطة وصوله على السواء، اللغة تضفي عليه صيغتها المجردة كما تضفي عليه مادتها المحسوسة [...] ومن هنا فإن الأدب ليس مجرد الحقل الأول الذي يمكن دراسته ابتداءً من اللغة؛ بل إنه الحقل الذي يمكن لمعرفته أن تسلط ضوءا جديدا على خواص اللغة نفسها"[86] بوصفها خبرة تحقق للمتكلم كينونته، بما تملكه من طاقة استيعابية، فتخرج من المستوى التخاطبي إلى المستوى الجمالي.

---

[83]– المرجع نفسه، ص189.

[84]– عبد القادر عبد الجليل، الأسلوبية وثلاثية الدوائر العروضية، ط01، دار صفاء، الأردن، 2002، ص195.

[85] –André Martinet: Eléments de linguistique générale, Armand colin, Paris, 4éme édition,. 2eme tirage, 1988, p9–

[86] - تزيفيتان تودوروف، اللغة والخطاب الأدبي، تر: سعيد الغانمي، ط01، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1993، ص42

والنص المكتوب بامتلاكه تلك الطاقة يحدد إنتاجه وتلقيه من جهة، ويتميز بانغلاقه الشكلي (بداية ونهاية) من جهة أخرى، إنه توسيع بهذا المعنى للجملة، والفضاء النصي الموجود بين حدوده الشكلية يجعله مبنيا إلى فقرات وأجزاء ووحدات قابلة للتجزيء[87] بما له من امتدادات داخلية ماثلة في بعده الخطي، وأخرى ذات امتدادات خارجية واقعية وإيديولوجية، تغدو فيها اللغة وقواعدها محل اهتمام المؤسسات الاجتماعية والتربوية والثقافية، وبالنسبة للغة العربية "فإنها، على الرغم مما عرفته من تطور وتحوير بابتعادها عن محيطها اللغوي الأول جغرافيا، والذي مسّ بنيتها الصوتية والتركيبة والمعجمية، باختلاف المناطق التي تتحدث العربية في التواصل اليومي؛ فإنها مع ذلك ظلت قواعدها وضوابطها وقيمها الكتابية مهيمنة ومستمرة"[88].

إن توظيف اللغة في مجال الكتابة المسرحية لا يتعارض وحيوية الحركية الإبداعية التي تطبع سلوك النص وقدرته على تحقيق مرجعياته، وتوسيع مجال انتمائه وطرح مسألة استقلاليته من عدمها هو، في نهاية المطاف، محاولةً لجس نبض نصوص لها جمالياتها القابعة في نظام لغتها، وطرائق صوغها وبنائها، ويضبط توظيفَ اللغة فيها سياقٌ نحوي يمثل، في معنى من معانيه، شبكة علاقات تحكم بناء الوحدات اللغوية داخل النص، وفيها تقوم كل علاقة بمهمة وظيفية تساعد على بيان الدلالة[89].

وعليه، تتحول اللغة إلى وسيلة لبعث النضال من أجل الأرض قبل أن تكون غاية في حدّ ذاتها، وهذه رؤيا أدبية أساسها الالتزام بقضية الوطن الجريح تفكيرا وإبداعا وممارسة، صارت فيه اللغة واسطة بين مواضيع شتى يلم جزئياتها النص، وهذا فهمٌ "تكون مهمته استعادة اللغة التي يقفز عليها الرمز، أثناء محاولته التوسط بين عالم النص الذي هو بيئته،

---

[87] - ينظر: سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي(النص والقارئ)، ص25

[88] - المرجع نفسه، ص134

[89] - ينظر: عبد القادر عبد الجليل، الأسلوبية وثلاثية الدوائر العروضية، ص218

وعالم الذات الذي يمثل بالنسبة إليه الشرط الوجودي للعودة إلى التمثلات الأصلية في عالم ما قبل النص"[90]، ومحاولةً لاختراق وضعيات تشكل مفاهيمه قبل ولادته المستعصية.

وإجمالا للقول، فإن اللغة تنأى في إحالتها على ذاتها عن وضعها السكوني كما هو عليه في نظامها القار؛ إذ تستنفر طاقتها الكامنة في مستوياتٍ متضافرةٍ تتواءم وطبيعة النص وآليات اشتغاله؛ فيقال لغة السرد، لغة الأدب، لغة الصحافة، وغيرها من الأمثلة التي جرت بها عادة المستعملين في حيواتهم، ولا فكاك حينئذ من أن يتمخض عن هذا التعدد، إثراءً له وإسهامًا فيه، جملةُ أساليب متنوعة، تسعى اللغة من خلالها "إلى فتح العالم الذي يحمل كل روابط الانتماء وغلقه على مستوى الكتابة، حتى يستجمع هذا العالم معناه، ثم تضمين هذا المعنى حقيقة ما؛ فالمعنى الذي تدفعه اللغة عبر تعبيريتها هو معنى حاضر بنفسه يتمظهر ليقول شيئا ما، هذا الشيء الكامن يقوله صمت اللغة"[91]. فاللغة، إذًا، ظاهرة معقدة يتميز بها الكائن البشري عن سائر المخلوقات الأخرى.

يظل معنى اللغة "عميق الجذور في العمل ومعبرا عن الإحساس، أما الوظائف الإدراكية للغة واستعمالها وسيلة لتحليل الصورة المدركة للعالم الذي حولنا وتركيبها ووسيلة لتكوين الفكر؛ فهذه تثبت ببطء مع التبادل اللغوي بين الفرد والجماعة"[92]، الذي تتوسع دوائر امتداده كلما ارتقينا في المراحل المعرفية الأكثر تجريدا، "بانتقال الطفل من الأنا غير الواعية بذاتها، إلى الفهم المتبادل للشخصية، ومن اللاتمايز الفوضوي في الجماعة إلى التمايز القائم على التنظيم المنضبط تنتقل من اللغة الأنوية إلى اللغة الاجتماعية"[93]، في تأكيد على تحول وظيفتها من نطاق الفرد إلى نطاق المجتمع، وما تتطلبه من عمليات تواصل بدونها لا تحقق اللغة دورها المنوط بها.

---

[90]– عمارة ناصر، اللغة والتأويل، ص35

[91]– المرجع نفسه، ص55

[92]– م. م. لويس، اللغة في المجتمع، تر: تمام حسان، د/ ط، عالم الكتب، القاهرة، مصر، 2003، ص38

[93]– عمر أوكان، اللغة والخطاب، ص24

إن دور اللغة في تكوين ذكريات الفرد كما يقول مارك ريشل، "لا ينحصر في الحفاظ على جانب واسع من الخبرة التي يكونها الفرد عن طريق تأشيره اللفظي الخاص؛ فاللغة بما هي أداة للاتصال، تتيح نقل الذكريات من فرد لآخر، وهكذا يغدو ممكنا إغناء الماضي الفردي بكميات من الأحداث التي تقبع في ما دون وعي الفرد الذي عايشها"[94] والأمر يتعدى الحديث ههنا عن اللغة بوصفها ظاهرة اجتماعية إلى علاقتها بوجود الإنسان ذاته، حين يسعى للحفاظ على بقائه "متكلما، فهو على الدوام بحاجة ماسة إلى لغته كي ينتقل من وجوده إنسانا إلى وجوده متكلما، فحياته رهن بما يقول، فكأنه نطفة لغوية مخلقة وغير مخلقة، لا يستوي خلقا كمالا إلا في رحم اللغة التي يبدع فيها"[95]؛ إنها بما تمثله من نظم وأساليب وأهمية "عبقرية اللغة؛ وهي مجموعة الصفات والخصائص التي تتميز بها لغة عن أخرى، وتتحدد هذه الصفات في نحو اللغة وصرفها وتركيب عباراتها وتطور نظامها الصرفي [...] وهناك أيضا الناحية الفنية؛ وهي ما يمكن أن يسمى ذوق اللغة، وبهذه الإمكانيات تعيش اللغة في المجتمع، وتتفاعل معه وتؤدي حاجته الفكرية والروحية"[96]. ولمّا كان النص المسرحي نظاما لسانيا؛ فإنه ينبني على مفاهيم وتصورات وأفكار لها إحالات مرجعية، بعبارة أخرى؛ يتسامى هذا النص بلغته عن اللغة العادية، بفضل علائقه الداخلية؛ التي تتفاعل وفق آليات اشتغال خاصة، وعلائق خارجية تشدّ النص إلى شروط تداولية مميزة، تجعل من عملية نقل النص من مستواه الفكري إلى مستواه الخطي الملموس مبنيا على ما يصطلح عليه أسلوبيا بالإضافة (Addition)؛ التي هي "حقيقة واقعة لا بد للقارئ أن يتعامل معها، بما تحمل من تأثيرات وجدانية تتجسد في الشحن العاطفي، الذي تحمله

---

[94]– مارك ريشل، اكتساب اللغة، ص196

[95]– عبد الغني بارة، الهرمينوطيقا والفلسفة (نحو مشروع عقل تأويلي)، ص431

[96]– عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، ط01، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ص279

اللغة في ثناياها، وهو عنصر لا يمكن إغفاله أو إهماله؛ لأنه عنصر يحقق الجذب للنص والالتفات إليه والاندهاش به"[97].

تُعدّ اللغة أكثر الوسائل استخداما في تفاهمات النّاس وتعبيرهم عن مكنونات نفوسهم فهي عامل جمع وتوحيد, ومن ثمّ أساس التواصل والرّباط المتين الذي يجمع العلاقات بعضها ببعض في شتى مناحي الحياة.

وهناك تأثير عميق للّغة حتّى تحيا الإنسانيّة حياتها, وهي تقصر حينا وتجمع حينا آخر كلّ معاني الفكر وآمال وطموحات الإنسان, كما أنّها المقياس على درجات الوعي والانطلاق, ولها صلة بالمسرحية كفنّ أدبي جميل على مستوى المفردات في البوح بالخطاب الذي تحمله الشخصيّة أو يُحمّلها الكاتب إيّاه, ليكون لها التّغيير بعد التأثير, فهي ليست كائنا مستقلاّ"إنّما هي دلالة وعين للأشياء ومتغيّراتها كعنصر أساسيّ في الاتّصال بالجمهور"[98].

ومن هذا المنطلق تتعدّد الرّؤى في اختيار نوع اللّغة المستخدمة في المسرح بين الفصحى والعامّية أو ما يُسمّى باللّغة الثالثة، وهي حرب لا تخدم المسرح في شيء، بل تنتج استقطابا وتعصّبا لإحدى النظرتين؛ لأنّ "اللّغة لا علاقة لها بالإخراج الكتابي سواء في كتابتها القديمة أو الجديدة، هذا الإخراج يبدأ مع النصّ سواء كتب هذا النصّ باللّغة العامّية أو الفُصحى الكلاسيكيّة، إنّه منفصل تماما عن قدرة التصوّر للسّياق المسرحي عن اللّغة"[99].

ولذلك ابتعدت لغة المسرحيّة عن الخطابة والشّاعرية الموجودة في الفنون الأدبيّة الأخرى, لأنّها تحمل شحنات عاطفية وفكريّة في صورة مكثّفة ممّا هو موجود في الحياة اليوميّة, وهي تُوحي بالواقع ولا تمثّله مسرحيّا.

إنّها تعبّر عن الشخصيّة أصدق تعبير كأنّها ثوب حيك على مقاسها, فليست مبهمة غامضة ولا فضفاضة في إسفاف، لارتباطها بالآنية؛ آنية العرض إن كانت المسرحيّة

---

[97]– موسى ربابعة: الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، ط01، دار الكندي للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، 2003، ص24

[98]– عصام محفوظ، مسرحي والمسرح، ص37

[99]– المرجع نفسه، ص186

معروضة أو آنية التصوّر الفكري للقارئ إذا كان يربط الأحداث بما يقرأ فلغة الدراما "هي لغة السّلوك، وليست لغة السّرد"[100].

1-ملاءمة اللّغة للشخصيّة:

إنّ تعبير اللّغة عن الشخصيّة في أي جنس أدبيّ وبخاصّة المسرح لا يعطيها الحقّ في أن تتميّز، بل يجب أن نلاحظ "أنّه في مسألة اللّغة لا يمكن أن نترك لكلّ شخصيّة في الرّواية لغتها وإنّما نترك لكلّ شخصيّة حقيقتها الإنسانيّة"[101]، لذلك كانت العلاقة بين اللّغة والشخصيّة من أعقد الأمور التي يتطرّق لها الدّارسون، ويدور حولها جدل حادّ في أيّ الجانبين تصلح الفصحى أو العاميّة؟ فلكلّ منها كيان ووظيفة وليس هذا مجال البحث، بل "وجب أن تكون لغة مباشرة لا يجد الجمهور عنتا في استقبال ما تريد أن تنقله إليه"[102].

ومهما يكن من أمر فإنّ للغة تأثير بالغ في النّفس والعقل ينبعث من "كون الإحساس باللّغة مفردات كانت أم جملا مسألة جوهريّة، فلكلّ لفظة لون عاطفي وحتى الألفاظ التي تعبّر عن معاني عقليّة لابدّ من أن نعطيها شيئا من حرارة العقل"[103].

وسواء أكانت اللّغة وسيلة مثلما هي في المسرح أم وسيلة وغاية في غيره من الفنون فهي الوعاء الذي تتمّ في إطاره عمليّة الإبداع الذي"لا يتحقّق إلا عبر اللّغة التي يرضعها الأديب ويتقنها ويتنفّسها وتسكنه"[104]، لذلك تظهر الشخصيّة بمستوياتها المختلفة من خلال اللّغة التي نعبّر بها، فبفضلها يسير الحوار سيرا طبيعيّا في بلورة الأفكار وتطوّر الأحداث ونموّ المواقف، كما تكشف ثقافة وفكر هذه الشخصيّة ممّا تعبّر به عن مضامين ثقافية ورؤى وأفكار كانت بداخلها، كما تساعد على إيصال الفكرة إلى الهدف المرجوّ تحقيقه.

---

[100]- سمير سرحان، دراسات في الأدب المسرحي، ص23

[101]- محمّد مندور، في الأدب والنقد، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1988، ص144

[102]- علي الرّاعي، المسرح الوطني العربي، ص464

[103]- محمد مندور، في الأدب والنقد، ص150

[104]- مخلوف عامر، الرواية والتحوّلات في الجزائر، ص17.

وتبقى مسألة اللّغة في النصّ"ذات خصوصيّة متميّزة عن بقيّة الأجناس الأدبيّة الأخرى بوصفها تتفاوت في نبرة الخطاب، وبلاغته تبعا لطبيعة المتلقّي والمستويات اللّغوية والاجتماعية التي تحقّق التّواصل والتّفاعل مع هذا المتلقّي.

وممّا اتسمت اللغة الموظفة تنوعها وتناسبها مع مستوى الشخصية اجتماعيا وثقافيا ومراعاة كاتبها لطبيعة المتلقي، على أنه يعمد أحيانا إلى تقنية التعدد اللغوي بإدراجه للغة الفرنسية في صلب الحوار بواقعية ومطابقة لحال شخصياته، ومن أمثلته حوار توفيق مع الضابط الفرنسي:

sergent: (silence puis dehors) l'armée ouvrez - police - ouvrez sergent au nom de la loi (silence ouvrez police)

Tewfik: voila j'arrive (il ouvre la porte les soldats entrent)

sergent: les mains en l'air tout le monde..... ou est la personne qui est entrée ici?

tewfik: qui cherchez - vous?

sergent: vos papiers?

tewfik: vous permettez qui je baisse les mains? je suis de la police.

sergent: Ah! montrez - moi ce la (tewfik lui montre les papiers).

Excusez -moi brigadier, vous savez ce qui c'est le service, Ho ! vous pouvez baisser les mains vous autres.... ce que on est obliger de faire par la faute de ces salopards de fallaga.... je serait mieux chez moi va!

tewfik: qui cherchez - vous au juste?

sergen: est ce que sais moi, peu être une femme peu être un homme, comment voulez- vous savoir avec ces fellage (avec un regard soupçonneuse on ne sait a qui se fier.

tewfik: mais non, mais nom il ne faut pas ce la toutefois vous pouvez cherchez dans la maison a part moi, ma femme, mes frères, ma belle-sœur et mes parents vous ne trouverez personne d'autre

sergent: je vous crois sur parole brigadier et je m'excuse de vous avoir déranger en tout cas il ou elle doit être blessé nous lui avons coller une bonne rafale de

mitraillette, cela m'étonnerait qu'on l'ai roté, mais il nous a quand même passédés vous voyez les quatres chemins qui se trouvent la au bas de votre rue (prenant la serviette) on le voit montez, nous apercevons, il fait demi-tour, il zigzague entre les ruelles truelles tourne dans votre rue on tien on accourt on était presque certain qu'il était entré ici.

tewfik: Au moins qu'il ya n'ai continuer et la pris la tue gauche.

sergent: Ah! parcequ'il ya encore une rue plus haut.

tewfik: Bien sur sergent

sergent: Ah! cette C ASBAHA, venez vous autres bonsoir, messieurs, dammes (ils sortent, tewfik les accompagnes et ferme la porte derrière-eusc[105]

والعمل الفنّي لا يعتمد عنصرا معيّنا ليكون ذا قيمة، بل يبدأ من العمل ذاته، ثمّ يكون تأثيره في الجمهور، ومدى تأثر الجمهور به، لتحدث هذه الملاءمة بين اللّغة والشخصيّة المسرحيّة من جهة، وبين اللّغة والجمهور من جهة أخرى، ولا يخرج عن طبيعة الشخصيّة وعلاقة القارئ أو المشاهد بذلك.

إنّ بعض الاستخدامات اللّغوية سواء على مستوى المفردات أو العبارات يترك من الشخصيّة المسرحيّة أداة لحمل فكرة الكاتب، ولم يكتف بذلك بل يحاول إضفاء مسحة إبداعيّة من التعبير الأدبي على لغة الشخصيّة، وهو ما لا يتلاءم وطبيعة الوظيفة المسرحيّة لها أو ما يفترض أن يكون مستوى ثقافيّا معيّنا تُؤدّيه الشخصيّة ويتقبّله القارئ.

2-ثنائية الثورة/ المرأة وجدل التأثير والتأثر

لقد كان للمرأة دورها في الثورة التحريرية وهو ما وقف عليه المؤرخون حينما نوهوا بنضالها وإسهامها البطولي، وما ذاك إلا ملمح من ملامح التأثر بالحراك الثوري بشقيه السياسي والعسكري من جهة وتأثير إيجابي بالمشاركة الفعالة في تحقيق الأهداف المستقبلية

[105] حليم رايس، أبناء القصبة، المصدر السابق، ص 27 -28.

للثورة من جهة أخرى، هذا الجدل العلائقي يؤكد أن دور المرأة في حقيقته منوط بمدى استيعابها لمهمتها ورسالتها المكلّفة بها سواء أكان ذلك في الريف أم في المدينة، ليظل الهدف موحدا على الرغم من تباين الأمكنة وتعاقب الأزمنة.

وما من شكّ في أن الدور قد تمّثله (ركيبي) في مسرحيته؛ فتبدو صورة المرأة، في مقاطع نصية كثيرة، معبرة عن معنى الصمود والتحدي للمستعمر وأعماله ومنها استدلالا وتوضيحا فحوى هذا الحوار بين (رحمة) التي تمثل صوت الأنثى وموقفها الثوري وبين مدير الأمن وما يمثله من سلطة قهرية تحمي القانون وتصدّ من يعارضه:

المدير: تبا لك من وقحة يا لك من مكابرة، خذي إنكم عبيد عصا (يلكمها على صدرها فتسقط على الأرض، ثم تقف متحدية)

رحمة: ألا تخجل؟ أتضرب فتاة لا تملك قوة؟ وليس لديها ما تخشاه؟ يا للعار

المدير: (مقاطعا) إنك أمام القانون، يجب أن تحترمي القانون، إنني لا أتسامح أبدا مع من يدوس حرمته[106].

وفي مقطع آخر تظهر (رحمة) تحديها للضابط الفرنسي فتقول:

اقتلونا إن كنتم رجالا، إن الموت أحب إلينا من منظركم البغيض، إنني ألعن الحظ الذي ساقكم إلى بلادنا فدنستموها بوجودكم الملعون[107]

وتقول أيضا متحدية ومتمسكة بموقفها وعدم اعترافها بمكان أخيها الثائر:

إن النار تحرقكم في تونس والجزائر وفي مراكش، إلى أين تذهبون؟ إن المغرب العربي كله نار محرقة وقبور فاغرة أفواهها للمستعمرين أمثالكم، فالويل لكم أيها الجلادون[108].

---

[106]– المصدر السابق نفسه، ص 82

[107] – المصدر نفسه، ص 97

[108]– المصدر نفسه، ص 103

وإن كان القارئ لا يجد مشقة في استكناه المعنى المبثوث بين ثنايا الأسطر الحوارية للغتها المباشرة وأسلوبها الخطابي؛ فإنه يستشعر وضوح الرؤيا الثورية لدى المرأة وامتداد صداها إقليميا مغربا ومشرقا، وهي القناعات التي وحدّت مواقف الشعوب وجمعت كلمتهم.

إن مهمّة اللّغة "في المسرحيّة أساسا هي أن تحقّق للصّراع قوّته وإثارته، وأن تساعدنا على إدراك حقيقة الشخصيّة التي أمامنا، فمهما أوغلت اللّغة في الفصحى فلا يجوز أن نحاسبها إلاّ على قدرتها في المُواءمة بين نفسها وبين الشخوص [..] ومن هنا وجب أن تكون اللّغة التي تنطقها كلّ شخصيّة قادرة على إبراز طبيعة هذه الشخصيّة ورسم ملامحها وقسماتها في وضوح وتركيز"[109].

وتنسحب لغة الكاتب الأدبيّة على شخصيّاته في مواقفها الخاصّة، وليست نهجا متّبعا أو مبتدعا، بل يظهر في مواقف محدّدة تخلّ بالفعل المسرحي للشخصيّة من حيث التّناسب والملاءمة في الأداء وسير الحوار والحدث، وينعكس على تقبّل المتلقّي قارئا كان أو مشاهدا

وتبقى مسألة اللّغة في النّص المسرحي متميّزة عن وجودها في بقيّة الأجناس الأدبيّة الأخرى، لأنّها تتفاوت في طريقة الخطاب، ومكوّناته تبعا لطبيعة المتلقّي في فهم المستويات اللّغويّة المختلفة التّي تحقّق التّواصل والتّفاعل مع مضمون النصّ.

إنّ تعبير اللّغة عن الشخصيّة في أيّ جنس أدبي وبخاصّة المسرح لا يعطيها الحقّ في أن تتميّز، بل يجب أن لا يترك لكلّ شخصيّة في المسرحيّة لغتها، وإنّما يترك لكلّ شخصيّة حقيقتها الإنسانيّة.

ولذلك كانت علاقة اللّغة بالشخصيّة من أعقد الأمور التي يتناولها الدّارسون ويدور حولها جدل حادّ؛ في أيّ الجانبين يصلح الفصحى أم العاميّة؟ فلكلّ منها كيان ووظيفة, بل وجب أن تكون"لغة مباشرة لا يجد الجمهور عنتا في استقبال ما تريد أن تنقله إليه"[110] وأمّا

---

[109]– محمد زكي العشماوي، دراسات في النقد المسرحي والأدب المُقارن، ص278.

[110]– علي الرّاعي، المسرح في الوطن العربي، ص464.

وظيفة الكلمة فتتمثّل في الإبلاغ وتوصيل المعلومات في قالب من الإيحاء عبر الشخصيّات باعتبار ما يدور على خشبة المسرح آنيا ولحظيا.

وإذا كان الأدب تشكيلا لغويا خاصّا فإنّ"الطريقة السّهلة لتحديد هويّة اللغة الأدبيّة هي التّمييز بين استعمالات اللّغة بالنسبة لكلّ مجالات الأدب والعلم والحياة اليوميّة"[111], ولذلك كانت المواءمة بين الشخصيّة ونوع اللّغة من الأمور الهامّة في العمل المسرحي, ومثلما اعتمد الكاتب قاموسه اللّغوي في الفصحى في بعض المواقف، وارتبط ببعض الشخصيّات مثلما سبق ذكره, فإنّ لقاموسه اللّغوي في العاميّة تأثيرا آخر يظهر في مواقف أخرى ولشخصيّات متعدّدة في أعماله المسرحيّة.

واستخدام الفصاحة في مواقف بعينها في مسرحيّات الكاتب لا تعني بالضرورة الإبانة والوضوح بقدر ما تعني عدم التناسب بين القاموس المستخدم والموقف الذي وضعت فيه الشخصيّة, فتشكّل غموضا على مستويات عدّة منها أداؤها داخل العمل المسرحي حيث يحدّ من حركتها وبالمقابل لا يستقيم التقابل والتضّاد بين الشخصيّات، وكذلك على مستوى فهم القارئ والمستمع, فلا يصل منها إلى نتيجة, ولا تتحقّق الأهداف التي رسمها الكاتب من البداية سواء على مستوى تقديم الشخصيّة أو الفكرة المعالجة, لذلك"لو عظم حظّ الجمهور من الثّقافة الأدبيّة العربيّة لأمكن أن يتذوّق نفس المعنى الدّقيق للعبارة العاميّة في لغة الأدب"[112].

ومجمل القول فإنّ الملاءمة بين اللغة والشخصيّة لا تتحدّد على مستوى الحديث المباشر لأنّ الممثّل المسرحي وهو يتقمّص دور الشخصية يستطيع إتقانها في الجانب الفصيح أو العامي لكن الملاءمة الحقيقة في الوظيفة, حيث تنتقل اللغة من مجرّد أداة

---

[111]– محمد ساري، في معرفة النص الروائي(تحديدات نظرية وتطبيقات)، دار أسامة للطبع والنشر والتوزيع، ط1، الجزائر، 2009، ص21

[112]– محمد غنيمي هلال، في النّقد المسرحي، ص76

للتّواصل إلى ناقلة للفكر والإحساس ومعبّرة عن مقاصد الشخصيّة التي رسمها الكاتب, فيحصل الارتباط أو التّأثير في الجمهور.

ومع أنّ "الاستعمال المحلّي للغة الحياة اليوميّة يكسب الألفاظ دلالات موضوعيّة محضة، فيها إضمار يتعذّر إدراكه على غير أهل ذلك الموضع، أو يحتاج في معرفته إلى شرح طويل لمن سوى هؤلاء الذين لا يتحدّثون بتلك اللّهجة"[113] فإنّ استخدام العامّية عند الكاتب مثل استخدام الفصحى موجود في مواقف محدودة في المسرحيّات وليس وسيلة تعبيريّة، لكنّه يؤثّر تأثيرا عميقا في علاقة الشخصيّة باللّغة وفي مستواها الأدائي في جانب الحوار، وللأهمّية التي تكمن في الوظيفة التي تؤدّيها اللّغة؛ لأنّه "لا يجوز لنا أن نفضّل لغة على أخرى فنقول: إنّ العامّية أفضل من الفصحى في الدّلالة على الأفكار والأشخاص، كما لا يجوز أن نقول العكس دائما، فاللّغة النّاجحة هي القادرة على تحقيق وظيفتها على المسرح سواء أكانت عامّية أم فصحى"[114].

---

[113]– المرجع السابق نفسه، ص75

[114]– محمد زكي العشماوي، دراسات في النّقد المسرحي والأدب المقارن، ص278.

المحور الرابع:

دلالات المضامين الثورية في الخطاب المسرحي الجزائري

المبحث الأول: دلالة التغيير بأنواعه الاجتماعي، السياسي، الاقتصادي

المبحث الثاني: دلالة الارتباط بالأرض(معطى الالتزام من منظور إيديولوجي)

المبحث الثالث: دلالة حب الوطن والتعلق به

المبحث الرابع: دلالة النضال والكفاح من أجل تحقيق طموحات ثورية

المحور الرابع: دلالات المضامين الثورية في الخطاب المسرحي الجزائري

المبحث الأول: دلالة التغيير بأنواعه الاجتماعي، السياسي، الاقتصادي

تنبع قضايا المجتمع التي يعالجها الكاتب في بنائه لشخصيّاته المسرحيّة من حركة التّغيير الاجتماعي التي ليست "مجرّد موضوع اجتماعي للتّجربة المسرحيّة، وإنّما هي سياق يحرّر ميلادها، ويبلور أشكالها في حالة ما إذا كانت تلك الحركة مرتبطة ارتباطا إراديّا بالوعي الجمعي أو بالموقف الكلّي المتحرّر الذي تقفه المجموعة إزاء الواقع في ظرف تاريخي محدّد من أجل تحقيق ذاتها"[115].

لا يتأثّر القارئ أو المشاهد بموضوعات الحياة اليوميّة إلاّ إذا كانت معبّرة بضدّية كاملة عن موقفين متناقضين يسهمان في بلورة أفكارها، لإبداء رأيه أو اتّخاذه موقفا تجاه ما يرى وانتقاله إلى العمل الأدبي يصبح ملحّا في توليد جملة من التّداخلات التي تنشأ من ذلك الصّراع، فهو "وحده الذي يستطيع أن يتولّد عنه صراع آخر، والصّراع الأوّل يصدر عن إرادة واعيّة تجاهد في الوصول إلى الهدف الذي تحدّده المقدّمة المنطقيّة"[116].

ولعلّ نوعا من الصّراع يوجد في دواخل الشخصيّة وتناقضاتها وتعيشه مع نفسها ويزيد من نموّها وتطوّرها، ويساهم في تفاعلها مع الحدث، ويترك أثره في باقي الشخصيّات تأزّما في مواقف يصطلح عليها (بالصّراع الدّاخلي) ويكون "داخل النفس البشريّة بين دافعين متناقضين؛ كلّ واحد منهما يدفعها في طريق, فتكون أمام اختيار صعب وامتحان عسير، وقد يكون الدّافعان واجبين"[117].

وهذا الشّكل من الصّراع فيه مدّ ثوري على الأوضاع التي يعيشها المجتمع ويحاول الكاتب نقلها إلى القارئ حيث "لا يخفى على قارئ يطالع الأدب الجزائري أن يلحظ فيه

---

[115]– إبراهيم عبد الله غلوم، المسرح والتغيير الاجتماعي في الخليج العربي، ص10

[116]– لاجوس إيجري، فن كتابة المسرحية، تر: دريني خشبة، ص256

[117]– عبد الله خمار، تقنيات الدراسة في الرواية (الشخصية)، ص103

خاصيّة الثّورة بوصفها هاجسا أساسيّا يحرّك عمليّة الكتابة أو هي تتحرّك فيه"[118]. ومثلما يشكّل الصّراع الدّاخلي قيمة فنّية في النموّ والتطوّر للشخصيّة المسرحيّة، فإنّه يدفع بالعمل المسرحي أن"يخلق معركة وأن يقسم الجمهور، وأنّه عبر هذه المعركة وهذا الجدل يمكن تحريك الواقع، وهذه هي غاية كلّ فنّ طليعي ملتزم"[119].

[118]– مخلوف عامر، الرواية والتحولات في الجزائر، ص19

[119]– عصام محفوظ، مسرحي والمسرح، ص109

المحور الرابع: دلالات المضامين الثورية في الخطاب المسرحي الجزائري

المبحث الثاني: دلالة الارتباط بالأرض (معطى الالتزام من منظور إيديولوجي)

1- مفهوم الإلتزام :

- المعنى اللغوي:

يعني الالتزام في اللغة " الاعتناق والمداومة على الشيء"[120] ويقال لزم الشيء يلزمه لزما ولزوما، ولازمه ملازمة ولزاما والتزامه وألزمه إياه فالتزمه، ورجل لزمه يلزمه الشيء فلا يفارقه.

واللزام الملازمة الشيء والدوام عليه، والالتزام والاعتناق ولزم الشيء: تعلق به ولم يفارقه التزم العمل والمال: أوجبه على نفسه[121]، وقد جاء في الآية الكريمة "وألزمهم كلمة التقوى وكانوا أحق بها وأهلها"[122]

- المفهوم الإصطلاحي :

هو اعتبار الكاتب فنه وسيلة لخدمة فكرة معينة عن الإنسان، لا مجرد تسلية غرضها الوحيد المتعة والجمال، فيلتزم الأديب في أعماله الأدبية فكر محددا من الأفكار أو عقيدة من العقائد أو مبدأ.

فالأديب يعيش ضمن مجموعة من البشر مؤثرا ومتأثرا ويشاركهم همومهم وتطلعاتهم، مستهدفا حياة أفضل انطلاقا من معالجة قضاياه الاجتماعية، التي تقف عائق في الطريق هذا التحرك المستمر والمتجدد، فهو يتأثر بكل اعتزازات الذبذبة الإنسانية سلبا وإيجابا، وهو كإنسان تاريخي يجب أن يرسم الطريق إلى الأجيال الحاضرة والقادمة عبر أدبه الإنساني .

---

[120]- ابن منظور، مصدر سابق، مادة الالتزام، ص59

[121]- أبو حاقة أحمد، الالتزام في الشعر العربي، دار العلم للملايين، بيروت، د.ط، 1979، ص14

[122]- سورة الفتح، الآية 26

ومن الملاحظ أن الأديب ابن بيئته يشارك الناس همومهم الاجتماعية والسياسية ومواقفهم الوطنية، والوقوف بحزم لمواجهة ما يتطلب ذلك إلى حد إنكار الذات في سبيل ما التزم به، وهو ما "يقتضي منه صراحة ووضوحا وإخلاصا وصدقا واستعدادا منه لأن يحافظ على التزامه دائما ويتحمل دائما كال التبعية التي يترتب عليه وتحمل التابعات المترتبة على التزامه[123]، ومن هذا فإن الأديب له موقف صريح وصدق المشاعر والأحاسيس للتعبير عن قضايا قومه .

والالتزام هو تسخير الروائي أو الشاعر في خدمة الوطن والثورة من أجل الحرية والاعتناق والخروج من رقبة الاحتلال والعبودية والاستبداد والقهر والظلم والاستغلال والتخلف والجهل والمرض وبعبارة أخرى محاربة الاحتلال والظلم بكل أشكاله للوصول إلى دولة مستقلة، فالشعب أقوى وأبقى من الاحتلال، وهو إذا قرر شيئا تحقق لا محال، فهو كالسيل الجارف يأخذ كل شيء في طريقه، وإذا سعى لتحقيق ما جاء طائعا ذليلا لإرادته التي لا تقهر.

2-أهداف الالتزام [124]:

للالتزام أهداف كثيرة نلخصها فما يأتي:

- ✓ الوقوف إلى جانب المضطهدين، والتقريب بين البشر.
- ✓ إيقاظ الحس السياسي.
- ✓ الإصلاح وتهذيب الأخلاق.
- ✓ القضاء على التوتر بين الكل و الجزء، وبين الكلية والتكليل.

---

[123]- عز الدين إسماعيل ، شعر عربي معاصر ، قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية ، دار الثقافة ، بيروت ، ط3 ، 1981ّ ، ص : 213 .

[124]- ينظر في هذا الصدد كل من :

- أحمد أبو حاقة: الالتزام في الشعر العربي، ص : 14-17

- رمضان الصباغ : في الأدب و الفن بين سارتر والماركسية المتمدن

- ✓ مصارعة التناقض بين الخصوصية والعالم.
- ✓ تقديم صورة للواقع ينحل فيها التناقض بين المظهر والواقع، الجزئي والعام، المباشر والتصوري .
- ✓ الموقفان يدفعان بالحدث إلى التأزّم في انتظار الحلّ أو النّهاية.
- ✓ والوسيلة التي يعتمدها الكاتب لجلب القارئ والتّأثير فيه بإيقاع معيّن، لها صلة بالانسجام العامّ بين عناصر عمله الفنّي, ليحدث إيقاعا واتّزانا في مسرحيّته, فهو"أمر جوهريّ لحياتها [...] وبدونه تموت المسرحيّة [...] إنّه موسيقى خفيّة، له أكبر الأثر في إبراز كلمات المسرحيّة ومضمونها، والنّفاذ إلى أسماع الجمهور، وخلجات وجدانه"[125].

والمقصود بالتّأليف في علاقة الصّراع بالجوانب الاجتماعيّة والحياتيّة هو القارئ بالتّأثير في نفسه، أو بتغيير نظرته مثلما يرسم الكاتب ذلك؛ لأنّه "عندما تتطرّق مسرحيّة للخير والشرّ أو اليمين واليسار، فإنّ المتفرّج بشكل أو بآخر، ينطلق في فهمه لهذه المقولات من قوالب جاهزة، ومقاييس معيّنة، وهي في نهاية التّحليل نفس مقاييس ومعايير الإيديولوجيّة الرّسميّة، فبالنّسبة للتّقاليد يقاس الخير والشرّ، وبالنّسبة للدّين والدّستور يقاس اليمين واليسار"[126].

3-مرجعيّات النّص المسرحيّ الجزائريّ في فترة السبعينيات:

عايشت الحركة المسرحيّة في السّبعينات فترات ظهرت فيها "شعارات عديدة، تحمل معاني الكفاح وخوض المعركة، وتدعو إلى النّصر والاستشهاد وعبر عن كل هذا المسرح الجزائريّ في انتفاضته على أرض الرّكح والخشبة. وأنتج سليمان بن عيسى مسرحيّة "الشّعب ..الشّعب""[127]، وهذه المسرحيّة تندرج ضمن ما يسمّى بالمسرح النّضالي الذي يجسّد تجربة

---

[125]- محمد الدالي، الأدب المسرحي المعاصر، ص289.

[126]- فاضل يوسف، المسرح التّقليدي (عناصره الفكرية والجمالية)، مجلّة الثقافة الجديدة، العدد 20، السنة 5، مؤسسة بنشرة للطباعة والنشر، الرباط، المغرب، 1981، ص99.

[127]- حفناوي بعلي، فلسطين والقدس في المسرح العربي المعاصر(دراسة نقدية تحليلية)، ص37

إنسانيّة حقيقيّة، لا تعيش فيه الشخوص"حياة عاديّة ولا تمارس ذلك النّوع من السّلوك الطّبيعي الرّوتيني. ولكنّها تعيش تجربة أخرى عظيمة ومعاناة مكثّفة في مواجهة المحقّق والجلاّد والسّجين والتّعذيب"[128]

4-مرجعيّات الخطاب المسرحيّ الجزائريّ في فترة الثّمانينيات:

اصطبغت نصوص المسرح الجزائريّ ببعد إيديولوجيّ يعكس "ثورة الشّعب الجزائري وكفاحه ضدّ الفرنسيّين، من خلال لوحات تسجيليّة وشرائح في مشاهد تعرض لصور أخرى متّصلة بهذا الكفاح، مثل وحشيّة المستعمر وقوانينه في التسلّط"[129]، ومن ذلك مسرحيّة " الرّفض" التي قدّمها مسرح قسنطينة الجهوي؛ وهي مسرحيّة تاريخيّة تناولت كفاح الشّعب الجزائريّ في الفترة الواقعة بين سنتي1927م-1932م.

[128]- حفناوي بعلي، راهن الشعر في نهايات القرن(أصوات الملحمة وأصداء التوقعية و الصوفية)، ط1، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، الأردن، 2015، ص393

[129]- عبد التواب محمود عبد اللطيف، الموقف الثوري في المسرح الشعري(مسرح عبد الرحمن الشرقاوي نموذجا)، ط1، شمس للنشر والإعلام، القاهرة، 2013، ص ص 62-63

المحور الرابع: دلالات المضامين الثورية في الخطاب المسرحي الجزائري

المبحث الثالث: دلالة حب الوطن والتعلق به

يشخص المسرح الثورة ويشعل فتيلها، كما أنها هي ايضا تفتح مجال الإبداع لأنها تمد الكاتب بالمشاهد والصور، وتعطيه الرؤية التخييلية، كيفما كانت المنطلقات العقيدية أو الإيدولوجية. لذلك لا تعد الثورة جزءا من الكاتب المسرحي، بل يعد هو جزءا منها.

لقد ألقت الثورة الجزائرية بظلالها وآثارها على الإبداع الفني، وبخاصة المسرح حيث راحت هذه الثورة تمده بمواد المقاومة، وتسلحه بعمق الصراع، وقوة الخطاب الثوري، فظهرت بعض الأعمال المسرحية الجزائرية، التي صورت الثورة وتحدثت عن أهوال ما عاناه الجزائريون، ورسمت قيمتها، ومن خلال ذلك خلدتها، ممجدة إياها، لأنها من أكبر الثورات في العالم، وعظمتها لا تتمثل في هزيمة أكبر جيش استعماري فقط، بل في ظلالها التي امتدت إلى الدول المجاورة والبعيدة، وأصبحت بذلك مشرفة ولها سمعة طيبة محترمة وواسعة.

إن من إرهاصات الأعمال المسرحية التي واكبت الثورة فترة ما قبل اندلاعها ففيها صحو ويقظة وتحول فكري وثقافي وسياسي، وتصاعد الروح الوطنية لدى الجزائريين و اشتداد الحركة الوطنية والتفافها حول فكرة النضال الثوري، بقيادة عديد من الأحزاب كنجم شمال إفريقيا وحزب الشعب الجزائري.

وتولد عن ذلك تغييرات على مستوى الثقافة، فظهر جيل جديد متشبع بالأفكار الثورية نال قسطا من التعليم في الخارج، أو على يد جمعية العلماء، كما تأسست فرق مسرحية مثل التي أطلق عليها اسم رضا باي[130]

يكاد يكون مسرح الثورة مثلا منفردا من أمثال التعبير الدرامي، لأنه يتخذ المسرح وسيلة للمعالجة "ويستعير من العالم التراجيدي بعض عناصره وصفاته، في قالب ملحمي،

[130] ـ صالح لمباركية، المسرح الجزائري، دراسة موضوعاتية فنية، دار الهدى، عين مليلة، 2005، ص8

تتمثل في بطولة الأفراد الثورية، لأنهم يضحون من أجل هدف، فيخلدهم التاريخ كأبطال أسطوريين"[131] وكأن هذا العما التزام وعقد بين البطل والهدف الذي يسعى إليه كما في قول عبد الحليم رايس "إن المسرح بالنسبة لنا يمثل إطارا للكفاح لأن المسرح الجزائري مسرح ملتزم، يعمل في صميم الثورة"[132]

يتجسد دور البطولة في المسرح أكثر من غيره، في قضية تناول الثورة والتعبير عنها باعتباره تميزا، لأنه يستطيع الجمع بين التعبير الدرامي لقضية البطولة، وما تبديه الشخصية، ليلتقيا عند نقطة تماس، فيشكلان معا أساسا راسخا في البناء المسرحي ولتكون انطلاقة معبرة عن واقع حياتي ثوري من جهة، وتجسيد لصفحة تاريخية وذلك بانتقاله من الخبر والرواية إلى المشهد والمعاينة. إن اختيار مرحلة الثورة كحقبة تاريخية، له مدلوله في تفسير التعبير المسرحي، بين طريق الخلق والإبداع، ونقل الحقائق كما هي في الواقع، لأنها أقرب إلى الإنسان، وإضفاء صور تخييلية، لتخالط الإحساس والمشاعر، وبذلك يتحرر الفنان المسرحي من قيود التاريخ. لأن "الفن في ارتباط وثيق بالتاريخ وهو مستقل تمام الاستقلال عن التاريخ، إذا نظرنا إليه على أنه شيء مستقل عن مجرى الحياة وجوهرها"[133]

---

[131] ـ غالي شكري، أدب المقاومة، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ص 235.

[132] . صالح لمباركية، المسرح الجزائري، دراسة موضوعاتية فنية، ص37.

[133]ـ روبرت بروستاين، المسرح الثوري، تر: عبد الحليم الشبلاوي، الهيئة العامة للكتاب، 1997، ص 10،11.

المحور الرابع: دلالات المضامين الثورية في الخطاب المسرحي الجزائري

المبحث الرابع: دلالة النضال والكفاح من أجل تحقيق طموحات ثورية

تتشكّل المسرحيّة عادة من عوامل حاسمة في البناء الفنّي المسرحي حيث لا توجد حبكة دون أن يكون للصّراع دور في ذلك, ويتنافسان بدرجات متفاوتة ومتداخلة في تشكيل حياتها وتتحدّد قيمة الشخصيّة وقدرتها على الأداء في كيفيّة إذكاء الصراع بينها وبين نفسها وبينها وبين الشخصيآت الأخرى, لذلك لابدّ من قوّتين متعارضتين حتى يحي هذا الصّراع فهو"نضال بين قوّتين متعارضتين ينمو الحدث الدرامي بمقتضى تضادّهما"[134].

وحتّى يعطي الكاتب حيويّة لعمله الفنّي كان لزاما عليه أن يحسن إجراء الصّراع من بداية المسرحيّة إلى نهايتها, لتكون الأحداث متطوّرة بين هذين المجالين أو القطبين اللذين يشكّلان الحبكة الفنّية, فإذا كان الصّراع"يشكّل عنصرا حيويّا ضمن مجموعة الأسس الفكريّة والحرفيّة التي يستمدّ منها الكاتب المسرحي في تكوين عمله, فهو يشكّل أيضا جزءا عفويّا في المزيج الذي يؤلّف رؤيته"[135].

ومن ثمّ تكون مقوّمات المسرحيّة الاجتماعيّة والأخلاقية تتعلّق بحياة الناس وتشكّل أرضيّة للتّناقض في الفهم والرّؤى والأفكار, فيما ينسحب على العمل المسرحي الذي يعمد فيه الكاتب إلى إذكاء الصّراع بين الشخصيّات, ليكون الوعي الاجتماعي قويّا في المسرحيّة بواسطة تصارع بين الشّخوص وتناقض في الآراء لتبرير موقفه الحصري ومنطقه الحيوي, فكلّ شخصيّة في عالمها الصّغير ذات دلالة حتميّة ترمز إلى معنى اجتماعي كبير تكمن وراءه الغرائز الإنسانيّة والنزعات الشخصيّة[136].

وينشأ الصّراع من سنّة التّدافع بين القوى المتعارضة, لذلك وجد بالوجود الإنساني وارتبط بحياته في جميع جوانبها"فقد تحوّل صراع الإنسان ضدّ قوى القضاء والقدر في

---

134 . عادل النادي، مدخل إلى فن كتابة الدراما، ص70.

135 . إبراهيم حمادة، هل الدراما فن جميل ؟، ص29.

136 . ينظر: محمد الدالي, الأدب المسرحي المعاصر، ص301.

العصر اليوناني, وضدّ عواطفه في كلاسيكيّة القرن السّابع عشر إلى صراع ضدّ المجتمع وضدّ قوانينه"[137] هذه الضدّية هي التي تخلّف "في طبيعة الشخصيّات ثنائيّات ضدّية ومواقف مختلفة ومصالح متغايرة، فيكون الصّراع على أشدّه داخليّا وخارجيّا"[138].

وبهذا الجانب الفنّي تساير الشخصيّة الحدث وتتّصل به في الجانب الاجتماعي لطرح مثل هذه القضايا، حتّى يصبح الصّراع الخطّ الذي يبيّن حقيقة الشخصيّة من داخلها ومن ظاهرها إذ "ليس المقصود بالصّراع الصّدام الخارجي بين شخصيّة وأخرى أو بين شخصيّة ومجموعة من الشخصيّات فقط، وإنّما بين الشخصيّة الواحدة ونفسها أيضا فتناقضات الشخصيّة مع نفسها والمفارقة الحادّة بين واقعها ومثاليّتها هي العناصر الرئيسيّة في خلق الموقف الذي يحتوي على صراع"[139]، ولا يتشكّل ذلك في قراءة المسرحيّة كمنتوج أدبي, بل يتعدّاه إلى العرض المسرحي الذي "يصوّر أو يقدّم صراعا أو خطّا عامّا للصّراع بين إرادتين تحاول إحداهما هزيمة الأخرى"[140].

ويتلخّص القول في ثنائية متواصلة بين سمات عامة وأخرى خاصّة للشخصيّة المسرحيّة، يكشف جوهرها الصّراع, فيدفع بها لتفصح عن حقيقة نفسها فيما تعيشه من اضطراب، أو فيما يرتسم من صفات أو سلوكيات تحدّدها العلاقة مع الشخصيّات الأخر وهذه الفكرة قد تكون "اجتماعيّة أو سيّاسيّة أو دينيّة أو غير ذلك، وهي نفسها الّتي تطلق صفتها على موضوعها، وهذا الموضوع يمكن أن يستمدّ من الماضي أو من الحاضر أو منهما معا, في محاولة للتّوجّه نحو المستقبل"[141].

---

[137]– السعيد الورقي، تطور البناء الفني في أدب المسرح العربي المعاصر (في مصر)، ص84.

[138]– خليل الموسى، المسرحية في الأدب العربي الحديث، ص80

[139]– سمير سرحان، دراسات في الأدب المسرحي، ص24

[140]– عبد العزيز حمودة، البناء المسرحي، ص144

[141]– محمد الكغاط، بنية التأليف المسرحي بالمغرب (من البداية إلى الثمانينيات)، ص145

1-المكان وأبعاده الثورية في مسرحية أبناء القصبة:

إنّ تعبير المؤلّف عن الحدث وجعل الشخصيّة تتحرّك في إطار هذا الموقف أو ذاك له دلالة على الفعل، وعلى رؤية فكريّة لما يريد إبرازه، فهو يعمد إلى رسم هذه الملامح في إطار بنية مكانيّة تنحصر في حيّز جغرافي له دلالته على هذه الشخصيّة أو تلك"لأنّ كلّ حادثة تقع لابدّ أن تقع في مكان معيّن وزمان بذاته، وهي لذلك ترتبط بظروف وعادات ومبادئ, خاصّة بالزّمان والمكان اللّذين وقعت فيهما"[142].

وهذا الدّور هو الّذي يفسّر الحالة النّفسيّة العامّة لفهم الشخصيّة، أو ما يسمّى بالجوّ العامّ المحيط بعناصر المسرحيّة، ويقوم بالدّور"الّذي تقوم به المناظر على المسرح بوصفها شيئا مرئيّا يساعد على فهم الحالة النّفسيّة للقصّة أو الشخصيّة"[143].

ويكون المكان فعّالا في البناء الدرامي للمسرحيّة إذا كان دالاّ على الشخصيّة، وليس إطارا عامّا لوجودها، لذلك يحرص المؤلّفون قدر إمكانهم، وبخاصّة في المسرحيّة إلى ربط المكان والمناظر الّتي يعبّرون عنها، أو يصفونها, لتوحي بمدلول له علاقة بمجريات الحدث وسمات الشخصيّة، وبلورة الفكرة المراد تجسيدها في حركة وفعل.

إنّ هذا التّفاوت في استحضار المكان هو الّذي"يجعل الأديب وهو يكتب نصّه المسرحيّ يرتبط كثيرا بالخشبة، تحاصره وتراقبه، وتضيّق عليه الخناق فإذا هو عبد لها"[144], لذلك يتحدّد المكان"بناء على الموضوع نفسه، ومادام الموضوع محاكاة لفعل إنسانيّ فمن الضّروري أن يدور هذا الفعل في مكان معيّن"[145].

وللمكان فضاءات متعدّدة، تترك المسرح الحديث يبتعد عن الالتزام بوحدة المكان لتغيّر الظّروف الاجتماعيّة والدّينيّة، الّتي كانت تحكم المسرح القديم، وكذا التطوّرات

---

142 . عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، ص118.

143 . المرجع نفسه، ص118.

144 . عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص140.

145 . محمد حمدي إبراهيم، دراسة في نظريّة الدراما الإغريقيّة، ص66.

الحاصلة في الإضافات التقنيّة, الّتي تساعد على إبراز مختلف الظرّوف بطرق حديثة ليجد الكاتب المسرحي نفسه مبدعا لا مقلّدا في هذا الجانب.

وليس بالضّرورة أن تجري الأحداث في إطار مكانيّ فقط، بل حتّى الإشارة إليه تتّخذ منه الشخصيّة عالما واقعيّا أو خياليّا، كما يترك القارئ يقوم بإعادة مسرحة الأمكنة الواردة لترتبط بمتخيّله وذاته، فيصبح للمكان وظيفة جديدة تتخطّى الوظيفة التّقليديّة للمكان وهي جريان الحدث

وترتبط الشخصيّات والأحداث بالأمكنة ارتباطا وثيقا لما لها من أبعاد في ذاتها، أو ممّا أراده الكاتب هدفا لها لذلك"كان وصف المكان وثيق الصّلة بصاحبه، فمظهر المكان ومخبره يشيان بمظهر ومخبر من يسكنه أو يستعمله"[146].

إنّ الفضاء المكاني هو الحيّز أو البيئة الّتي تنشأ فيها مختلف العلاقات، وتتشكّل مختلف الصّور المتعلّقة بالشخصيّة الّتي"تولد ضمن بيئة وليس في فراغ، ثمّ تنمو ضمن علاقتها مع الشخصيّات الأخرى، ويجب أن تكون طباعها ومزاجها وتكوينها منسجمة مع غاياتها ووسائلها"[147].

ولهذه المعالجة صلة بالمكان كشبكة من السّمات ذات العلاقات المتشابكة فيما يريده الكاتب, وتقوم به الشخصيات تترك المكان المسرحي "يتميّز إن في النصّ أو العرض في كون ما نتلقّاه من علامات يشير إلى عنصر المكان، وأوّل شيء يقرأ في النصّ المسرحي هو تلك التي يضعها المؤلّف للدّلالة على عنصر المكان"[148]، لذلك كان للفضاء المكاني دلالتان على الشخصيّة، الأولى فيما تقوم به هذه الشخصيّة داخل هذا الفضاء ممّا هو مستوحى من الواقع الذي يراه القارئ أو المشاهد مجسّدا أمامه، والثّاني فيما يوحي به هذا

---

[146] . المرجع نفسه، ص303.

[147] . عبد الله خمار، تقنيات الدراسة في الرواية (1 . الشخصيّة)، ص30.

[148] . ينظر:عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحية في ضوء النظرية التداولية، ط1, منشورات الاختلاف،الجزائر,2003 ص90.

الفضاء المكاني، ويدلّ على أفعال الشخصيّة, ممّا يولّد تفاعلا بين الكاتب والواقع، ويتمثّل هذا التفاعل في "الامتصاص الكامل للمَشاهد والأحداث واندماجها التامّ فيتيح للعمل الفنّي انعكاسا أكثر أمانة في جوهره للواقع"[149].

إنّ علاقة الشخصيّة في تخيّل الكاتب بالفضاء المكاني له دلالة تأثيريّة في نفس القارئ أو المشاهد كأنّه يعيشها، لأنّ الفرق "بين النصّ المسرحي وغيره من فنون الأدب أنّ هذه الفنون تكتب للتّاريخ, أمّا النصّ المسرحي فيكتب للمعايشة"[150].

ويتفاوت الأمر من فضاء مكاني إلى آخر في توفيره فرصة التّقارب والاتّصال بين الشخصيّات, ممّا يؤثر على سير الأحداث، وبنائها وفق النّظام المحكم الذي يقوم به الكاتب وحتّى يجعل هذا الفضاء المكاني أو الآخر يضفي رمزيّة معيّنة لواقع اجتماعي أو سيّاسي أو ديني يساعد على رسم الشخصيّات، فتنعكس أفعالها على الأمكنة التي تواجدت فيها وهي قراءة لواقع تعكسه ظلال هذه الشخصيّة لأنّها تكشف من أفعالها وتصرّفاتها حقيقة الأمكنة التي ترتادها أو تعيش فيها، أو ينقل لنا اتّصالها بالمكان في قالب نفسي عاطفي ينقل حقيقة الشخصيّة ويعبّر عنها.

وفي مسرحية "أبناء القصبة" **لعبد الحليم رايس** يتسم البطل الثوري بصفات وخصائص ارتبطت ظهورا بالحقبة الاستعمارية وما تعرض له الشعب الجزائري من صنوف القهر والحرمان وسط الأمكنة التي اتسمت توظيفا ببعدها الثوري حتى ارتبطت أسماء بلدات وأحياء باستبسالها ودفاعها عن الأرض والعرض ضد المستعمر الغاشم ، حينها لم يكن المسرح كتابة وتصنيفا بمنأى عن تأدية دوره الرسالي المنوط به؛ فاتخذ من هذا الواقع المتأزم مادة ثرّة يستقي منها الكتاب مضامينهم النصية ومواقفهم الفكرية على الرغم من الضغوطات التي سعت الإدارة الاستعمارية إلى فرضها بقوة الحديد والنار، وهو ما يعزز الطرح القائل بواقعية

---

[149]– حبيب مونسي، القراءة والحداثة، ص63

[150]– فرحان بلبل، النص المسرحي (الكلمة والفعل)، ص123

أهدافه وتحريضه على الثورة للوقوف ضد المخططات الرامية إلى القضاء على هوية المجتمع وانتمائه اللغوي والثقافي.

إنّ الحديث عن خصوصية تشكيل البطل الثوري في هذا النص المسرحي معناه التأكيد على مركزيته في سياق الحدث الدرامي وما له من أبعاد فنية تدور في فلكها حركات البطل وأفعاله وأقواله، فتبدو مؤثرة تارة ومتأثرة تارة أخرى، مسهمة بذلك في تحقيق الوعي ومحاولة التأثير في المتلقي قارئا أو متفرجا بانتقال هذه الشخصية من كونها كيانا لغويا يتحرك على مساحة ورقية محددة إلى ذات تتقمص الدور المسند إليها على خشبة المسرح وفضاء العرض.

وتتميز المسرحية بطابعها المكاني الثوري، ويرتبط بأولئك السكان الذين يعيشون في القصبة، وتحديدا في بيت حمدان أحد شخصيات تتشابه مع كل أسرة جزائرية في كل الوطن، وتمثل هذا بدخول ميمي إلى بيت الأسرة، وكذلك دخول الغرباء.

المحور الخامس:

المثاقفة القائمة على عنصري التأثير والتأثر(جدل الفني/ الواقعي)

المبحث الأول: دور المثاقفة في تطوير المضامين الثورية

المبحث الثاني: أهمية المثاقفة في التعريف بالخطاب المسرحي الجزائري

المحور الخامس: المثاقفة القائمة على عنصري التأثير والتأثر(جدل الفني/ الواقعي)

المبحث الأول: أهمية المثاقفة في التعريف بالخطاب المسرحي الجزائري

للنسق امتداده الخاص في منظومة ثقافية أكبر تمدّه بهويته؛ بما له من مقومات التأثير القائم على تراكمات معرفية ممتدة على مدار الزمن، والنسق الثقافي في معنى من معانيه "مواضعة اجتماعية دينية أخلاقية استيقية تفرضها في لحظة معينة من تطورها"[151]، وهو ما يعني أن الخطاب المسرحي منفتح على مجالات معرفية أخرى منصهرة في بنيته، انتقال به من المستوى التنظيري إلى مستوى الممارسة المستمد حراكه من فاعلية الواقع الثقافي وسياقاته التي تعني المواقف الفعلية التي توظف فيها الملفوظات، والمتضمنة بدورها ما يحتاجه المرء لفهم ما يقال وتقييمه[152].

والقراءة النقدية حينما تسائل الخطاب المسرحي في ظل الفعل الثقافي فإنها تعترف ضمنيا بوجوده المتحقق في حواضنه الثقافية؛ التي تتفاعل عناصرها السياقية بما تضافر من حركية تطبع مجالها المعرفي المنتمية إليه، والنظر إلى هذه القراءة بمعزل عن الفعل الثقافي وتأثيراته لا يعدو أن يكون جهدا إجرائيا فاقدا لاستمراريته.

إنّ الكتابة المسرحية ونشرها كي تجد لها مساحة للذيوع، تقتضي قدرا من الجرأة الشخصية ينتفي أثناءها القلق والتردد؛ إذ لا يقتصر إبداع سيرة الأنا على معرفة أشراطها التقنية فحسب، بل يشترط أيضا إدراك طبيعة المجتمع وواقع الحريات فيه، لذا يبدو هذا النوع من الكتابة أكثر ارتباطا بمحيطه وسياقاته التي يمكن أن يؤثر فيها أو يتأثر بها؛ "حيث إن السياق هو الذي يمنح الحياة للعلامات، ويتطلب إسهامات شركاء التواصل، ومبدأ الملاءمة وعليه فإن منزلة العلامات موقوفة على الشروط التداولية"[153].

---

[151]- عبد الفتاح كيليطو، المقامات، السرد، والأنساق الثقافية، تر: عبد الكبير الشرقاوي، ط01، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 2001، ص08

[152]- ينظر: نواري سعودي، في تداولية الخطاب الأدبي– المبادئ والإجراء، ص29.

[153]- أحمد يوسف: السيميائيات الواصفة، ط01، منشورات الاختلاف، الجزائر ، 2005، ص111.

ومن نافلة القول في هذا الصدد التنويه بوسيلتين هامتين يمكن أن تكونا مكملا لصرح هذا الإبداع المحول؛ **أولاهما** إدراك ما لدُور النشر والترجمة من أثر بالغ في التعريف بمقروء الكُتاب السير ذاتي، ليتواشج ذلك مع جهود الأكاديميين المُنصبّة في اتجاه إيجاد حواضن تُحقق له الإشعاعية والذيوع، و**ثانيهما** ضرورة الاستفادة من كشوفات العصر الحديث وما واكبه من تطورات تكنولوجية فائقة الدقة، مسّت عوالم الاتصالات والحواسيب ووسائل تخزين المعلومات؛ فيغدو نتاجا مستفيدا من وساطة ترويجية محورها آلية النص التفاعلي، حينها ينتفي عنصر القصدية لدى المتصرف في النص المكتوب؛ إذ تُبنى نظرته على شيء موجود أصلا، تسنى له التمظهر اعتمادا على الطباعة الورقية، في وقت كانت فكرة الوسائط الإلكترونية حلما إيطوبيا لمّا يتبلور بعد، ويُوسم هذا الأدب الذي يتكيّف مع منجزات العقل البشري بالأدب المنقول من الخطي إلى الضوئي، بمزاوجة صاحبه بين معرفة التقنيات الحاسوبية ومستوى ثقافي خاص يستوعب كيفية تغيّر بنية العمل الأدبي وطرائق نشره.

إنّ تحسّس امتداد الكتابة المسرحية ضمن هذه التجاذبات المؤثرة دال على تشكيل فني بترسبات تراثية لغويا على الأقل، ومؤشر على محاولة تموقع وإعادة توجيه لمستويات تشكيله الصوتية والتركيبية والمعجمية والدلالية؛ لتتصهر في جسد النص نفسه "روافد فردية واجتماعية ونفسية وأيديولوجية ولغوية وآنية وزمانية، كما أن علائقه الباطنة والظاهرة بمجمل السياق الثقافي للأمة ماضيا وحاضرا يتشاجن ويتشقق بعضها من بعض"[154].

وكل خصيصة مُتضمَّنة فيه بوصفه إبداعا تُعد محصلة قراءة واعية، تصل الداخل بالخارج، ومساحة تذوي معها الفواصل بين ما هو سياقي وما هو نسقي، ليظهر عمق ارتباط المعالجة المضمونية بما يحفها من معالم يستقي منها الأديب تجربته الإبداعية، ضاربا مع القارئ موعدا كي يستنطق دلالاته ويفك رموزه.

---

[154]- سعد عبد العزيز مصلوح: في النقد للساني، ط01، دار عالم الكتب للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، د/ ت، ص230

ولا ريب في أن موجد النص كتابةً ومُثريه قراءةً لا ينفصمان عن واقع متقلب أثبت قابليةً لتطبيق النظريات العلمية؛ كان من أهم تجلياتها "ظهور شبكات النقل السريع للمعلومات التي تتخذ من المعلومات الاتصالية، نمطا جديدا في تبادل[المعارف] بين الأفراد والدول، وهذا انطلاقا من الإدماج بين الإعلام الآلي والبنى التحتية للاتصالات"[155] فأتاحت هاتيك التحولات بعثا متجددا للممارسة الإبداعية، وهامشا أكبر للحرية الذاتية، "بوصفها فعلا من الأفعال التي تعبر عن أنطولوجيا، وهي بهذا تشترك مع الإبداع في كونه فعلا . أيضا. ينتقل من الإمكانية إلى الوجود"[156].

ومن المفيد في كنف تلك التحولات وصل امتدادات الخطاب المسرحي زمنيا بواقع ثقافي، تنتفي فيه القطيعة بين الإبداع وباقي النظم المعرفية ذات الصفة المرجعية الفاعلة، والمقصود بالمرجعية ليس ذاك النمط الإحالي الذي يستكين إليه النص؛ بل ما يُراد بها أعمق غورا وأوسع دلالة؛ إذ يجسد أصالة الإبداع انتماءً وبناءً، بما اكتسبه من معطيات فنية وواقعية هي بالأساس لبّ تشكيل نواته الأولى.

فالمسرح بناءً على هذه النظرة ينتج في أحضان واقع مؤثر يتفاعل مع سياقاته الاجتماعية والثقافية، وهو ما يتيح إمكانية توليد الدلالات من دوال غير معزولة عن المقام كبنية سيميوطيقية، يتشكل من خلال ثلاثة عناصر متغيرة هي المجال والعلاقة والمنحى(*) والمقصود بالمجال اتخاذ النص وظيفة دلالية مقرونة بما يرمي إليه المتكلم تصورا وتبليغا ضمن علاقة قائمة بينه وبين المتلقي استنادا على قنوات إبلاغية تواصلية[157].

ويَفترض هذا النص بوصفه نسقا رؤية شمولية عن علاقات ممكنة التحقق بين أنواع مختلفة تتباعد أو تتقارب حسب وظيفتها النصية، تقوم عملية الكشف عنها وربطها بالسياق

---

[155]- ط عبد الحق، مدخل إلى المعلوماتية، ط01، ج02، قصر الكتاب، الجزائر، 2000، ص01

[156]- زكريا إبراهيم، مشكلة الحرية، مكتبة مصر، القاهرة، مصر، 1971، ص30

(*) يرتبط كل عنصر من هذه العناصر بوظيفة ما، محددة في الشكل الآتي: **المجال**: الوظيفة التجريبية/ **العقلية**: الوظيفة التواصلية/ **المنحى**: الوظيفة النصية.

[157]- ينظر: سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي (النص والسياق)، ص18

الذي أُنتجت فيه انطلاقا من التفاعل الاجتماعي والمعرفي والثقافي الذي هو مكون "معرفي شمولي، يرصد حراك الإنسان وفاعليته في إبداعاته وإنجازاته، بتخطيطات ذكية ودوافع عقلية ومواقف فكرية ونوازع شعورية متنوعة ومعقدة [...] فالثقافة بكلمة موجزة هي دائرة نشاط الإنسان المتحققة على الأرض فعلا مستقرا"[158] استمدت منه النصوص المسرحية انتماءها وهويتها.

وإن دلّ ذلك على شيء فإنما يدل على خلفياتها المرجعية/ الفكرية والجمالية، بما هي أرضيات تأسست عليها، فكان أن تمخض عن الكتابات العربية جنس موصول بهذه الرؤية؛ التي ترى في الثقافة منتوجا تاريخيا لا يوجد في حالة سكون، لأنه يندرج في تاريخ العلاقات بين الجماعات، ومن البديهي أنه لا ينتقل من جيل إلى جيل كما هو دون تحوير في الأشكال والمضامين، ولتحليل أي نسق ثقافي ينبغي البدء بتوصيف الوضعيات الاجتماعية/ التاريخية التي يتبلور فيها ذلك النسق والتعاطي معه كما هو في الواقع[159]إذ تقتضي عملية ربط النص بسياقه معاينة هذا السياق النصي مثلما يتجلى من داخل النص نفسه.

فالمُعطى الذي يمكن الاطمئنان إليه إذًا في تحديد تعالق الخطاب المسرحي الجزائري بسياقاته الثقافية التي ينتمي إليها ليدعو إلى ضرورة وصل مكوناته بحواضنها البيئية وانتماءاتها الثقافية ؛ تلك التي غذّت مضامين النصوص بمفاهيم مؤداها أن "كل منتج ثقافي مشروط بظروف إنتاجه؛ التي تختلف من عصر إلى عصر ومن مكان إلى مكان ومن لغة إلى لغة ومن ثقافة إلى أخرى"[160].

---

[158]- عبد القادر الرباعي: تحولات النقد الثقافي، ص15

[159]- ينظر: محمد العربي ولد خليفة: المسألة الثقافية وقضايا اللسان والهوية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2003، ص66.

[160]- سيزا قاسم: القارئ والنص (العلامة والدلالة)، ص126

والنسق بهذا "محكوم بمقصدية المرسل أو المنتج فردا أو جماعة أو أمة، وحينها يتحول النسق إلى مفاهيم تتجاوز الموجود إلى الماهية، والمعلن إلى الخفي، وهو بذلك إبداع وفكر وهو نتاج جديد مشكّل بمسوغات سابقة"[161].

لذا يتم التراسل بين المرجعيات "وفق ضروب كثيرة ومعقدة من التواصل والتفاعل، وليس المرجعيات وحدها هي التي تصوغ الخصائص النوعية للنصوص[...] وغالبا ما يدفعان كلاهما، المرجعيات والنصوص على حد سواء بتقاليد خاصة؛ هي في حقيقتها أبنية تترتب في أطرها العلاقات والأفكار السائدة"[162].

إن تلك المرجعيات في ارتباطها بالعصر وما له من خصوصيات، بمعطياته البيئية وقيمه الموروثة وحصاد النوع الذي ينتمي إليه الإبداع وطبيعة النزعات والميول وقيم المبدع الذاتية، تمارس جميعها تأثيرات في الإنتاج الفني[163].

وعليه يبدو الخطاب المسرحي ذا بعد جمالي متفرد بكيفية أداء الدلالة التي تشكله، وقدرته على تناول مفردات التجربة الحياتية التي تكونه فسياق النصوص الثقافي بمظهرها اللغوي، من منظور نصر حامد أبو زيد، كلٌّ ما يمثل مرجعية معرفية لإمكانية التواصل اللغوي؛ فإذا كانت اللغة تمثل مجموعة من القوانين العرفية الاجتماعية بدءا من المستوى الصوتي وانتهاء بالمستوى الدلالي، فإن هذه القوانين تستمد قدراتها على القيام بوظيفتها من الإطار الثقافي الأوسع[164].

لذا تتأسس النظرة النقدية للخطاب المسرحي الجزائري بوصفها على تلاحم عضوي بين شكل العمل ومضمونه، هي التي لا تقصي بانفتاحها هذا دور القارئ الحيوي في تحقيق

---

[161]- عمر بوقرورة: بناء النسق الفكري عند محمد البشير الإبراهيمي، د/ ط، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 2004، ص28.

[162]- عبد الله إبراهيم: السردية العربية الحديثة، ص51

[163]- ينظر: صلاح رزق: أدبية النص، دار غريب للنشر، القاهرة، مصر، 2002، ص181

[164]- ينظر: نصر حامد أبو زيد: النص والسلطة والحقيقة(إرادة المعرفة وإرادة الهيمنة)، ط04، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان/ الدار البيضاء، المغرب، 2000، ص98

فاعلية النص وجمالية تلقيه؛ حيث صار له فضل في استمرار وجود النص وتعدد دلالاته بتعدد القراء أنفسهم. لكن هل تتوقف مساءلة النص عند حدود بيان أثره في القارئ؟ ألا يعد ذلك إقصاءً لامتداد هذا الأثر ودوره في اكتناه الفعل الحضاري وتجلياته؟

ثمة ما يؤشر إلى حقيقة مفادها أن النص الأدبي في نشأته الأولى، يكون موصول الوثاق بمنطلقات لغوية وجمالية، تتآلف وتتضافر مشكلة أفقا إبداعيا آخر، لا يلغي بوجوده خبرات القارئ الذي تتوقف درجة استجابته على مدى وعيه وطبيعة تفكيره.

لقد أدى هذا الاهتمام بما يؤثث أطر الإبداع الخارجية إلى تقدير المسافة الجمالية بين أفق النص/ الكتابة، وأفق المتلقي/ القراءة، وتلك وشيجة يمكنها أن تسنح بتحديد جمالية الأدب، وتسمح بالوقوف أيضا على حضوره الفعال داخل النص في تحوله، حسب "بارت" (Roland barth 1915-1980)، إلى مجال منهجي لا يعرف النهايات لتميزه بالحركة والفاعلية المستمرة، وانطوائه على تعددية المعنى، الذي لا يمكن أن تقتضيه شبكة التفسيرات لطبيعته الانفجارية.

لم يكن الوعي بأهمية الكتابة المسرحية في هذا الصدد بمعزل عن التحولات التي طبعت كيفية تلقي النص الأدبي وطرائق قراءته؛ إذ من اللافت أن ملامح تلك التحولات لم تتبلور إلا حين تداعت مواقف النقاد مترنحة بين محطتين هامتين هما في الأصل ناتج تلاقح بين الفكر والإبداع والمتلقي.

أولاهما: القراءة السياقية التي أعلت من شأن صاحب النص وتاريخه، وصار همها الأكبر منصبا على الأبعاد الاجتماعية والنفسية والتاريخية فمنها الابتداء وإليها الانتهاء.

وثانيهما: القراءة النسقية حيث ينظر فيها إلى النص بوصفه أنساقا لغوية، تنتظم داخليا وفق قواعد قارة، تستثير بفاعلية نظامها هذا القارئ، الذي تعددت النظريات حوله "من

قارئ نموذجي، إلى قارئ مثالي، إلى قارئ مخبر، إلى قارئ مبدع، إلى قارئ تفاعلي، إلى قارئ أعلى، وصولا إلى القارئ التواصلي كثمرة من ثمار الرؤية التداولية"[165].

فالقارئ إذًا "ليس منعزلا في الفضاء الاجتماعي، ولا يمكن تحويله إلى مجرد كائن يقرأ، فهو بواسطة التجربة التي توفرها له القراءة يساهم في صيرورة تواصلٍ تتداخل ضمنها تخييلات الفن فعليا، في تكوُّن السلوك الاجتماعي، وتنقله ومحفزاته وستمكن لجمالية التلقي أن تدرس وظيفة الإبداع الجمالي للفن هذه، وأن تصوغها موضوعيا [...] في أفق توقع"[166]

هكذا يقف القارئ من النص المسرحي موقف المتابع لجمله وصفحاته قراءة ومعرفة، ويُفترض أن له رصيدا معرفيا يجعله بمنأى عن القراءة السطحية المتسرعة، فلا يقصي ضمن تجربته الجمالية شكل العمل الأدبي ومضمونه، وهذا ما يستلزم خبرة أولية "تقتضي إجراء سلسلة من العمليات الواعية المعقدة من جانب القارئ، تناظر نفس التعقيد الذي تكون عليه بنية العمل الأدبي"[167].

وتلك مهمة يضطلع بها ما اصطلح عليه "ولفغانغ إيزر" (w.Iser) بالقارئ الضمني(Lecteur implicite)[*]؛ الذي "يدمج بين عملية تشييد النص للمعنى المحتمل، وتحقيق هذا المعنى من خلال عملية القراءة، فما يسعى إليه "إيزر" هو تقرير حضور القارئ أو البحث عن نموذج متعال للقراءة"[168]؛ قارئ متمرس، له من الاستعدادات لتلقي العمل

---

[165]- عبد الغني بارة: الهرمينوطيقا والفلسفة(نحو مشروع عقل تأويلي)، ط01، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، 2008، ص398

[166]- هانس روبيرت ياوس: جمالية التلقي، تر: رشيد بنجدو، ط01، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2004، ص134

[167]- سعيد توفيق: الخبرة الجمالية، ص433

[*] القارئ الضمني مفهوم إجرائي ينم عن تحول التلقي إلى بنية نصية نتيجة للعلاقة الحوارية بين النص والمتلقي ويعبر عن الاستجابات الفنية التي يتطلبها فعل التلقي في النص وبذلك يعيد المعنى اكتماله في كل قراءة بواسطة التأويل بوصفه علما يهدف إلى ترجيح المعنى الذي يرشحه الفهم والإدراك من خلال محاورة بنى النص لسد الفجوات وتقديم بنية تأويلية جديدة. ينظر: بشرى موسى صالح: نظرية التلقي- أصول وتطبيقات، ط01، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب/ بيروت، لبنان، 2001، ص51.

[168]- عبد القادر الرباعي: تحولات النقد الثقافي، ص103

الأدبي ما يجعله ممتد الجذور في بنية النص ذاته، ومطلوب منه أيضا ملء الفراغات، فلا يكون قارئا عاديا يكتفي بملامسة سطح النص.

هذا من جهة، ومن جهة أخرى أعطى "هانز روبرت ياوس" (h.R.jauss) للتلقي بعدا تاريخيا "فحاول التوفيق بين الشكلانية التي تتجاهل التاريخ وبين النظريات الاجتماعية التي تتجاهل النص، كما استعار من فلسفة العلم النموذج التبادلي(Paradigme)؛ الذي يشير إلى الإطار العلمي للمفاهيم والافتراضات في حقبة معينة، واستخدم "ياوس" مصطلح أفق التوقعات لوصف المعايير والمقاييس التي يستعملها القراء للحكم على النصوص، ثم أشار إلى أن هذا الأفق متغير حسب تغير العصور وتنوع الثقافة والاهتمام"[169]، وتفترض الأنظمة المرجعية لأفق الانتظار[*] بحسب "ياوس"، تضافر **ثلاثة عوامل** هي:

التجربة المسبقة المكتسبة من جمهور القراء إزاء جنس النص، **وثانيها** شكل الأعمال السابقة وموضوعاتها التي يفترض معرفتها، **وثالثها** التعارض بين اللغة الشعرية واللغة العملية؛ أي التعارض بين العالم التخييلي والواقع اليومي[170].

وكل مفارقة لما يحمله أفق الانتظار هي تأسيس لأفق آخر جديد، تَكوَّن بفضل الإشارات النصية المتوقعة بفعل التراكم الزمني، ولولا هذا المخزون لتعذر فهم الآثار الناشئة وتنزيلها في التقاليد الأجناسية؛ التي تمثل خلفية ضرورية لتفكيكها وضمانا لنجاعة تقبلها، فضلا على أن هذه التقاليد الأجناسية تمثل بالنسبة إلى المؤلفين المنطلق والمعيار أو الأنموذج الأجناسي الصوري؛ الذي ستحدد لاحقا بالقياس إليه كتاباته الخاصة.

وما من شك في أن هذه الآراء، مدعومة بجهود أمثال "ميشال ريفاتير" و"آيزر" و"ياوس" وعلى الرغم من أهميتها، ترتبط بواقع اجتماعي وفكري وأدبي؛ دال أساسا على

---

[169]- عبد القادر لرباعي: تحولات النقد الثقافي، ص103

[*] ارتبط أفق الانتظار (التوقع) والمفاجأة والفجوة ومسافة التوتر وكسر التوقع بالمتلقي، وهي عناصر استطاعت، والرأي لموسى ربابعة، أن تمنح عبر تطورها دورا أساسيا للقارئ؛ فلم يبق في الظل وإنما أمكنه أن يقيم علاقة تفاعلية بينه وبين النص. ينظر: كتابه: جماليات الأسلوب والتلقي، ص109.

[170]- ينظر: بشرى موسى صالح: نظرية التلقي– أصول وتطبيقات، ص46

حواضنه التي نشأ فيها، ويحتل القارئ فيها، كما يرى بذلك آيزر، "مكانة فاعلة في تشكيل وحدات كلية، خلال عملية مشاركته في إنتاج المعنى، ويتم تشكيل تلك الوحدات من خلال تجاوز فجوات النص وتحقيق إنسانية الجمل"[171]، في امتداد لتراكيبه اللغوية وانسياب لأسلوبه الذي يدرك على "أنه تعبير موحد عن شيء فردي يرتبط من ناحية المتلقي بالرغبة في الوصول إلى ما يتميز به من قوة التعبير"[172].

وهذه معطيات متعلقة بالحرية المتاحة للقارئ في تشكيل معنى النص، وتجربته المترسبة في ذهنه بشأن النص الأدبي، واطلاعه على مضامين الآثار السالفة وأشكالها المختزنة في ذاكراته وتمييزه لطبيعة الفرق بين اللغة العادية واللغة الأدبية، وتلك إمكانية قرائية متأسسة على مدى معرفة القارئ لأعراف الجنس الأدبي وسياقاته ودلالاته المتسامية على دلالة النص الصريحة، بوصفها إمكانية ضمنية يحبل بها النص[173].

فعملية تتبع الخطاب المسرحي تعدّ إعادة وصل له بمنشئه الأول؛ كاتبه الذي انغرس فيه حتى لكأنه إبداع من نوع آخر، وبداية لحياة متجددة أسّها اللافت فعل القراءة، وقوامها دورٌ يضطلع به النص في محيطه الذي ينتسب إليه أو في بيئات أخرى سيشد إليها الرحال ولو بعد حين، وفي طياته بصمة القارئ منتجا ومتذوقا، يأخذ بيد النص ليستفتح مغلقه ويسبر أغواره؛ لأنه طرف أساس في معادلته.

بعبارة أخرى؛ تحيل تلك القراءة النص إلى مرآة "عليها أن ترى فيها ذاتها، وعلى هذه المرآة أن تكون صافية ومجلوة وتقدم الصورة/ النموذج على غير ما هي عليه واقعيا لكن هذه القراءة، عندما تجد في النص المرآة المكسرة والمتشظية داخل إطار يختلف عن الإطارات

---

[171]- محمد سالم سعد الله: ما وراء النص، ط01، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2008، ص61

[172]- فولفغانغ كايزر: العمل الفني اللغوي– مدخل إلى علم الأدب، ج02، ص433

[173]- ينظر: عبد الله الغذامي: تشريح النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2006، ص55

المعروفة [...]، فإنها لا تحاول البحث عن صورتها في هذه المرآة، ولو فعلت لبدت صورتها أكثر تشظيا وانكسارا وعتامة"[174].

ومن أشكالها السالبة انغلاق القارئ على"نموذجية نصية ما، لا يمكنه إلا أن يعيد إنتاج القراءة نفسها، وإن تعددت النصوص التي تعيد إنتاج نص ما أو تصب في إطار خلفية نصية[*] متداولة، وتدفع القراءة بمضي الزمن ثمن انغلاقها، كما تدفع التجربة الجديدة ثمن انفتاحها وتمردها اللامتناهي عندما تقابل بالرفض والسخرية، وتأتي القراءة الجديدة، في هذا السياق، لتحلل انغلاق القراءات وانفتاح التجارب مسهمة في دفع الحركة الإبداعية والنقدية[175].

وبالمقابل، نجد نوعا آخر من القراءة يعرف بالقراءة المنفتحة، التي تعني في مفهوم من مفاهيمها السعي "إلى الكشف عن بنى النص المكونة داخليا، بما تمتلكه من تعدد لآليات القراءة نفسها"[176]، فتبدو القراءة ممارسة متأسسة على تفاعل الذات القارئة بموضوع التجربة بوصفه مادة قرائية مجسدة خطيا، وتبدو أيضا محاولة لتعطيل خاصية القراءة الموجهة، وتعزيزا لقدرات النص الأدبي على تحقيق حضوره الدائم مؤثرا ومتأثرا.

وإذا ما كانت معادلة الإبداع الأدبي تتكوّن بتضافر ثلاثة عناصر هي الكاتب والنص والقارئ؛ فإن طموحها في تخليد أثرها يأخذ أبعادا أكثر تساميا، ومن ثمة فلا يضير السيرة الذاتية، بما هي إبداع فني، حينذاك أن تترك بصمتها في صنع الفعل الحضاري في حدوده الفكرية/ الإبداعية.

---

[174]- المرجع نفسه، ص80

[*] الظاهر أن الخلفية النصية العربية يبدو تجاوبها مع النصوص المكرورة، مثلما حكم عليها سعيد يقطين، مفعما بالترحاب والتصفيق والانفعال، أما النصوص غير المألوفة لديها فإنها تقابلها بالهجوم والرفض والاستياء؛ لأنها خارجة عن المعتاد. لمزيد من التفصيل ينظر: سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي(النص والسياق)، ص143.

[175]- ينظر: سعيد يقطين: القراءة والتجربة، ص145

[176]- سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، ص84

هكذا ليس في الدعوة إلى تجديد آليات القراءة ما يمنع من تقديم رؤى أخرى، تجعل ما سبقها من مواقف نقدية متعلقة بالقارئ وفعل القراءة أرضية تنطلق منها، في سعيها لبيان مدى أهمية الكتابة السير ذاتية في المجتمع الذي يحتضنها.

المحور الخامس: المثاقفة القائمة على عنصري التأثير والتأثر(جدل الفني/ الواقعي)

المبحث الثاني: دور المثاقفة في تطوير المضامين الثورية

أدى المسرح الجزائري دورا بارزا في مقاومة الاستعمار الفرنسي، واتخذه المفكرون والمصلحون وسيلة نضال سياسي واجتماعي وثقافي ومقاومة، لها دور السلاح في الحركة الوطنية، وذلك لما قام به من نشاط في تهيئة الجوّ المناسب، والمساعدة في قيام الثورة التحريرية، بفضل إنارة العقول ونشر الوعي السياسي والنضالي بين صفوف الشعب، ليكون بين أفراده رابطة قوية ولحمة متينة، كل ذلك تمثل في ما قامت به النصوص المسرحية ذات المضمون الوطني والبعد القومي، وعلى الرغم من قلتها بالمقارنة مع إنتاج الأدباء والمفكرين، إلاّ أنها تعدّ رافدا هاما وأساسيا في ربط الفرد بمقوماته المختلفة وبخاصة الثقافية، ودرعا واقيا لمخططات المستعمر ومحاولاته لطمس معالم الهوية الثقافية، وجعلها تابعة له.

هكذا، يتأسس النشاط المسرحي على محاولة التموقع ضمن المنظومة السوسيو-ثقافية التي ينتمي إليها، وهو ما يعكس أهمية هذا المعطى في تحقيق الوعي ونشر القيم وتقويم السلوك وبخاصة إذا ما تعلق الأمر بالفئات الطلابية ومدى إدراكها لدورها المنوط بها حاضرا ومستقبلا.

إن رسالة المسرح، انطلاقا من فاعلية نشاطه وحركية امتداده، تستشرف تحديد أهدافها وغاياتها بمراعاة البعد التكويني لشخصية الطالب حتى تستنير بصيرته وتتعمق معرفته وتزداد مستويات استيعاب الراهن لديه، لذا يستمد هذا التوجه حضوره من توفر مقومات تشاركية بين الأطراف جميعها فردية وجماعية رغبة في تحقيق الأفضل آنيا ومستقبليا.

وتستند الكتابة المسرحية بوصفها شكلا من أشكال التعبير، على بنية درامية تميزها عن باقي الأجناس الأخرى، ومن خلالها يستمد النص المسرحي شرعيته الفنية، بطريقة تجعله يختلف عن المتون الأخرى المعروفة كالرواية والقصيدة وغيرهما، لذا تنبني المسرحية على قواعد فنية تسهم في تثبيت النص وتبليغ رسالته الإنسانية التي يسعى إلى تأديتها وإقناع القارئ أولا والمشاهد ثانيا بقيمة ما يبدعه معبرا عن أحاسيسه ومشاعره، مركزا على

المضامين المناسبة للتوجيه أو التطهير والإصلاح والتقويم بأسلوب جاد تجعل من النص "العمود الفقري للعرض المسرحي، ولا أمل في إقامة عرض مسرحي ناجح ما لم يحسن اختيار النص الذي يحوي مقومات النجاح، رغم أهمية الإخراج والتمثيل وباقي عناصر العرض المسرحي"[177].

وفي سياق هذا الاهتمام يدرك المتتبع للحركة المسرحية في نطاق انتمائها الأكاديمي وضمن أطرها المحددة لمهامها ووظائفها أهمية مسرحة الأحداث والوقائع على الركح بمراعاة طبيعة المتلقي ومكتسباته، ولا يمكن أن ينحصر الأمر في تحقيق المتعة المشهدية دونما وصله بدينامية قائمة على إحداث الأثر المرجو من المسرح، الذي يعتمد على أدوات تؤسس لفضائه، فضاء الأفعال والأحداث والحوار المتبادل، فضاء التنقنيات والسينيوغرافيا[178].

كما ترتبط مسرحة الأحداث بالفكرة بوصفها جوهر العمل المسرحي حتى ولو تعلق الأمر بالمسرح الجامعي، وهو ما حذا ببعض المنظرين إلى الاعتقاد بأن الفكرة "هي موقف حيوي معين، ويرى آخرون أنها الحس الكوني الشمولي، هذا الحس يمكن أن يجعل الناس متشابهين مجازيا وحتى متماثلين في الكشف مباشرة عن الحالات المتناثرة في أهدافهم"[179].

فالمسرح إذًا وسيلة فنية تتأسس مضمونا على فكرة أساسية وواضحة "ومن الممكن أن يكون أكثر من طريقة واحدة لصياغة هذه الفكرة إلا أنه مهما اختلفت الصياغة فإن الفكرة ستبقى واحدة"[180] على الرغم مما تحمله من معان ودلالات تنم عن تجربة ذاتية مستوحاة من خبرة المبدع في نطاق انتمائه إلى المؤسسة المجتمعية التي ينتمي إليها.

---

[177] – حفناوي بعلي، أربعون عاما على خشبة مسرح الهواة في الجزائر، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة للنشر، ط1 2002، ص8

[178] – ينظر: باسم عبد الأمير جبار الأعسم، مسرحة الشعر، مجلة القادسية للعلوم الإنسانية، العدد 4، 2010، ص 97.

[179] – لايوس إيجري، فن كتابة المسرحية، ترجمة ديني خشبة، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، ص .43

[180] – لايوس إيجري: فن كتابة المسرحية، المرجع نفسه، ص54

هذا، ويشترط فنيا أن تعكس الفكرة محمولات ذهنية وأفكارا جزئية ومادة تهدف إلى تبيين ما فيها من إمكانات ثم ينفث فيها الحياة الضرورية، والتي تثير الاستجابة الضرورية لدى المتفرجين[181].

انصب دور المسرح الريادي على استلهام حوادث الثورة و ومحاولة تمجيد بطولاتها مجسدة عظمة الثورة التحريرية، ومنوهة بالتضحيات والقيم البطولية التي بذلها الشعب الجزائري؛ فقد أسهمت العروض المسرحية التي قدمت مع اندلاع الثورة التحريرية في الكشف ضمنيا عن أساليب المستعمر الممارسة ضد الشعب وما كان يرمي إليه من أهداف انتقامية من معالم الهوية الوطنية وبخاصة ما تعلق منها باللغة العربية والدين الإسلامي، فجسدت بذلك المواقف الدرامية هذا الواقع المرّ وما انجر عنه من اهتزازات مسّت بالأساس منظومة القيّم المجتمعية برمتها.

1-البعد الثوري في "مسرحية التراب" لأبي العيد دودو

التعريف بالكاتب:

أبو العيد دودو من بين أبرز المثقفين في الجزائر تلقى تعليمه الأول بمعهد عبد الحميد بن باديس ثم انتقل إلى جامع الزيتونة ومنه إلى دار المعلمين العليا ببغداد، كما هاجر إلى النمسا أين تحصل على شهادة الدكتوراه ، درس بجامعة كييل بألمانيا ثم عاد إلى الجزائر ليشتغل أستاذا بقسم اللغة العربية وآدابها بكلية الآداب جامعة الجزائر. ولد عام 1934 في العنصر، بجيجل، وتوفي في 16 يناير 2004. كتب القصة والمسرحية، ومارس النقد الأدبي والترجمة، مما تركه ينتج ثقافة مميزة ذات طابع أكاديمي وإبداعي. تابع دودو مسيرة مجتمعه الجزائري في صور سلوكية ناقلا صورا دقيقة التفاصيل في سخرية سوداوية تحمل مرارة من يحمل هم مجتمعه على كتفيه. في البداية لم يجد من يقدر كتاباته من النقاد في الجزائر، لدواع كثيرة، منها أسلوبه الكلاسيكي الهادئ ونقده للواقع وخلو كتاباته من

[181] – ينظر: بنسفيلد، فن الكاتب المسرحي، ترجمة، دريني خشبة، مكتبة النهضة، مصر، 1964ص83

الألفاظ النابية والعنيفة، ولم يتخذ مشروعا ايديولوجيا يكسر من خلاله طابوهات المجتمع. لم يجعل منه كل هذا من أمثال وطار وبوجدرة وبن هدوقة وغيرهم. كان الأديب يعاني في صمت، وينظر بمرارة إلى مصير المجتمع وانحدار القيم وانحرافها عن النهج المسطر بالمثل التي جاءت بها ثورة نوفمبر، مما حرك مشاعره تجاه العودة إلى أرض الوطن من أجل المساهمة في تجسيدها برغم المكانة التي وصل إليها بجده واجتهاده في جامعات الغرب.

أعماله الأدبية:

بحيرة الزيتون 1967م

التراب مسرحية 1968م

دار الثلاثة قصص 1971م

كتب وشخصيات دراسة 1971م

بحيرة الزيتون قصص 1 1967م

الجزائر في مؤلفات الرحالين الألمان دراسة 1975م

البشير مسرحية 1981م

الطريق الفضي 1981م

الطعام والعيون قصص 1998م

تراجمه من الألمانية:

القصة الأولى من ثلاثية مالتسان: التي كتبها عن الجزائر في القرن التاسع عشر

مدخن الحشيش في الجزائر.

الجزائر في مؤلفات الرحالين الالمان الذي صدر سنة 1975.

ثلاث سنوات في شمال غربي أفريقيا لمالتسان.

قسنطينة أيام أحمد باي لشلوصر.

تراجمه من اللاتينية:

الحمار الذهبي لابن مداوروش الأديب والفيلسوف لوكيوس أبوليوس

2-ملخص المسرحية: تتكون المسرحية من ثلاثة فصول، عالج فيها الكاتب موقف الشعب الجزائري أثناء الثورة التحريرية من الاستعمار الفرنسي، وهي ذات بعدين دراميين، سياسي واجتماعي، تتناول طريق التضحية من أجل الوطن ويرافق ذلك تحضير للزواج وكلام عن الحب والمشاعر.

تجري أحداث المسرحية في فصلها الأول في بيت " نوارة " حيث تستقبل أختها سليمة التي جاءت من بلاد بعيدة، لتحضير لوازم العرس لزواج الابن الأكبر حميد من خطيبته فضيلة.

تتأزم بدخول سعيد وادعائه أنه شرطي، فينكشف أمره ويعترف بحبه لفضيلة، ويهدد ويتوعد أنه لن ينتزعها منه أحد، ولن يقبل أبدا باقتراب حميد منها، وإلا قتله، ثم يخرج ويأتي حميد فتخبره أمه بالأمر، لكنه لا يهتم به لأنه كان يفكر في الثورة التحريرية، فهي الأهم بالنسبة إليه. لذا قرر تأجيل الزواج، بالمقابل ترفض فضيلة الفكرة إذ ما يكاد يخبرها كريم صديق خطيبها بخبر التأجيل، حتى تعتبر ذلك إهانة لها، تنصرف باكية رافضة الصعود إلى الجبل.

يلحق بها سعيد قصد قتل حميد، وهنا يصور الكاتب المجاهدين في الملاجئ وتظهر بعض الشخصيات مثل شعبان والجريح وزينب وكريم، فيشكّون في أمر سعيد لكنه يظهر بطولة خارقة، وتجري معركة يستشهد فيها سعيد وفضيلة.

3-مسرحية "الشهداء يعودون هذا الأسبوع" للطاهر وطار

تعكس مسرحية "الشهداء يعودون هذا الأسبوع" للطاهر وطار الحسّ الثوري في المسرح الجزائري بعد الاستقلال حيث "تلاشى الظلم واندثر الاستعمار وأشرقت شمس الحرية على الجزائر ليرتسم الحلم الأخضر على الوجوه والمسرح راح يعبر عن الإحساس بهذا العيد،

مصورا فرحة الأطفال والنساء والرجال، والشيوخ وهم يهتفون ويقرعون الطبول ويغنون تعبيرا عن فرحتهم بالانتصار"[182].

والحقيقة أن اختيار العنوان "عملية لا تخلو من قصدية كيفما كان الوضع الأجناسي للنص، إنها قصدية تنفي معيار الاعتباطية في اختيار التسمية ليصبح العنوان هو المحور الذي يتوالد ويتناسق ويعيد إنتاج نفسه وفق تمثلات وسياقات نصية تؤكد طبيعة التحالفات التي تربط العنوان بنصه والنص بعنوانه"[183].

ولمّا كان الحال كذلك فإن مسرحية (الشهداء يعودون هذا الأسبوع) مسرحية وصفية القصد منها عرض مواقف مختلفة للمؤسسات والمسؤولين عن عودة الشهداء، إن وطار يعلم أن الشهداء لن يعودوا أبدا ولكنه يريد مع ذلك أن يختبر مدى إخلاص الحزب والجيش والنقابة ومسؤولي البلدية والمجاهدين لهؤلاء الشهداء"[184].

هكذا يحمل "العنوان الهدف من العمل ذاته أو خاتمة القصة وحل العقدة فيها.....ويرى أندريه مارتنيه أن العنوان يشكل مرتكزا دلاليا يجب أن ينتبه عليه فعل التلقي بوصفه أعلى سلطة تلق ممكنة ويتميز بأعلى اقتصاد لغوي ممكن. ولاكتنازه بعلاقات الحالة مقصدية حرة إلى العالم، وإلى النص وإلى المرسل"[185].

ومن وجهة نظر أخرى "يُعد عنوان أي عمل أدبي من المقومات الجمالية والفنية التي تستطيع أن تكشف عن مدى تمكن المبدع من موضوعه...وهو من المفاتيح المهمة لقراءة النص الأدبي وفك استغلاقه....ولم يعد العنوان دالا أو بوابة الدخول إلى النص فحسب، بل

---

[182] حفناوي بعلي، الثورة الجزائرية في المسرح العربي (الجزائر نموذجا)، محافظة المهرجان الوطني للمسرح المحترف، وزارة الثقافة، الجزائر، 2008، ص207.

[183] عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص، البنية والدلالة، شركة الرابطة، الدار البيضاء، ط01، 1996، ص19.

[184] حفناوي بعلي، الثورة الجزائرية في المسرح العربي، ص823.

[185] بسام قطوس، سمياء العنوان، دائرة المكتبة الوطنية، وزارة الثقافة، الأردن، ط1، 2001، ص39.

بات رمزا موحيا أو استعارة دالة أو صورة مخيلة أو مطابقة ذات تفجير إيحائي أو سجعا في تدفق صوتي"[186].

وهكذا، وبناء على هذا الإطار المفاهيمي للعنوان، نلفي مسرحية "الشهداء يعودون هذا الأسبوع" "قد عبرت عن التراث الشعبي الجزائري من حيث الشكل وعن الهم الإنساني ككل ومن حيث المضمون حيث يقول الطاهر وطار ليس الشهداء ملكا للجزائر فهناك فيتنامي قرأ القصة، كلما رآني يجري إلي ويقبلني وهو يقول: لقد حكيت عن وضعية عشتها"[187].

وبناء على ما استندت عليه هذه المسرحية من خصائص فنية فإنها تعبر عن تضافر "ملكات إبداعية، جعلت العرض نصا وأداء يتمتع ببنية فنية ازدواجية الإحكام وثنائية المبنى، مما خلق مرونة فائقة سمحت للارتجال عند الممثلين، فخلقت مشاهد احتفالية أعادت صياغة تراث الفرجة الشعبية، للحفاظ على خلود الماضي وآنية الحاضر"[188].

---

[186] محمد تحريشي، في الرواية والقصة والمسرح، قراءة في المكونات الفنية والجمالية السردية، دار النشر، حلب، 2007، ص138.

[187] حفناوي بعلي، ص230.

[188] نغسه، ص232.

المحور السادس:

مرجعيات المضامين الثورية في الخطاب المسرحي الجزائري

المبحث الأول: المرجعية الواقعية (التأثير والتأثر)

المبحث الثاني: المرجعية التراثية(استلهام التراث بوصفه معطى ثوري دال)

المبحث الثالث: المرجعية التاريخية

المبحث الرابع: المرجعية العقدية

المحور السادس: مرجعيات المضامين الثورية في الخطاب المسرحي الجزائري

المبحث الأول: المرجعية الواقعية (التأثير والتأثر)

لم يشذ المسرح الجزائري في أبعاده المضمونية عن أهدافه الثورية؛ بل نلفيه قد استمد موضوعاته من انتمائه الشعبي بما هو حاضنة مهدّت لظهور الحركة الوطنية واتخذت من الفن وسيلة من وسائل النضال والترويج للأفكار الثورية والمبادئ المثلى، وعلى الرغم من منع إدارة الاحتلال لأنشطة هذا المسرح حينا ووضع نصوصه وعروضه تحت المراقبة أحيانا أخر فإنه استطاع بما له من إمكانات بسيطة مرافقة خطوات المقاومة والتحريض على الثورة، إذ اتخذ من الفضاءات المتاحة منابر ينشط فيها مثل السجون والمعتقلات وفي الجبال وخارج الجزائر وعبر الأثير من خلال المسرحيات الإذاعية الثورية.

لذا، فإن رسالته إبّان الفترة الاستعمارية لم تقتصر فنيا على استلهام الكتاب لمبادئ الكتابة المسرحية فحسب؛ بل كان من حيث موضوعاته ومضامينه صوتا من أصوات الثورة الفاعلة والنشطة بما تبناه من مواقف يجهر بها تارة ويومئ إليها تارة أخرى، ومن ذلك توظيفه لأسماء تراثية ودينية لها مدلولات اجتماعية وتاريخية ضمن الحاضنة الثقافية التي تنتمي إليها، ويمكن للقارئ أن يستشف، في هذا الصدد، كثيرا من الأبعاد الدّالة حينما يتأمل لغة الحوار وطبيعة الأحداث والموضوعات المعالجة في مسرحيات تلك الفترة، ولكنها تكشف بالمقابل حقيقة الثورة وامتدادها الفكري والدعائي في خضم المعركة التحررية.

لا يخلو العمل المسرحي من عنصر أساس يقوم بالحركة والفعل، ويجعل عناصر ذلك العمل الأدبي تلتقي عنده في انسجام تامّ وترابط محكم، ليخرج إلى النّور عملا فنّيا يجسّد فكرة أو يعبّر عن موقف، أو يرمي إلى هدف، إنّه عنصر الشخصيّة الذّي اختلفت التّعريفات وتعدّدت الرّؤى في النظر إليه بوصفه فاعلا في العمل الأدبي.

ويرتبط في أجناس أدبية بالمظهر الخارجي لتجسيد الفكرة، وفي أخرى بالحالة النفسيّة ومنها ينطلق الأديب في خلق الأجواء النفسيّة والتّفاعلات الخارجيّة، بطريقة تتكامل فيها

الأدوار وتتّسق فيها الحركات، ويتحدّد فيها الفعل. والمؤكّد أنّ المؤلّف المسرحي "لا يريد أن يعرض أمامنا قصّة وقعت على النّحو الذي عرضها به، وهو كذلك لا يريد أن ينقل إلى نفوسنا بعض المشاعر التي ينقلها الشعر الغنائي"[189] وهو الارتباط الذي يحدّد الوظيفة التّعبيرية للجنس الأدبي بما تؤدّيه هذه الشخصيّة من أدوار داخل كيان مترابط الأجزاء لمقوّمات العمل الفنّي.

إنّ المسرح إذن لغة الكلام والجسد تتحدّد معالم النصّ فيه من هذين المنطلقين, حيث يُرى النصّ واقعا ملموسا على الخشبة في إطار من الحركة، وفق إتقان مفردات وتقنيّات خاصّة تقوم بها الشخصيّة المسرحيّة, كما يعدّ وسيلة من وسائل التّبليغ بطرق جماليّة يمتزج فيها الفكر بالخيال, وتتعانق فيه لغة الحوار بلغة الجسد، استعانة بأدوات المسرح التّبليغيّة الأخرى وتعبيرا عن الواقع الذي يحياه النّاس.

لقد عبّرت الشخصيّة عن ظواهر اجتماعيّة ونقلتها في دقّة وشمولية مثلما رصدها الكاتب لهدف تعريّة المجتمع قصد إصلاحه وهي "تتطوّر من موقف إلى موقف بحسب تطوّر الأحداث، ولا يكتمل تكوينها حتى تكتمل القصّة"[190]، في إحاطة بكلّ الجزئيّات التي لها صلة بتطوّر الشخصيّة المسرحيّة, ولتكون قادرة على إحداث المفاجأة بالأفعال الجديدة الناتجة عن تغيّر الظّروف، وبتعاظمها وتفاؤلها يتمّ بناؤها على أساس تصوّرها للحدث لذلك يصعب تذكّر جزئيّاته، ومردّ هذا العمق في تحليل الشخصيّة الناميّة إلى القدرة على الغوص في المجتمع من جهة وكوامن الشخصيّة المسرحيّة من الّداخل من جهة ثانيّة.

إذا كان المنظور الأيديولوجي يمثل منظومة القيم التي تحكم الشخصية من خلال ما يحيط بها، والمنظور النفسي هو الزاوية التي تقدم العالم التخييلي فإن المنظور التعبيري هو الأسلوب الذي تعبر الشخصية من خلاله عن ذاتها فمن مُنطلق أن القص يقوم على راوٍ

---

[189]– عز الدين إسماعيل، قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر، د/ط, دار الفكر العربي، الإسكندرية، مصر 1980، ص31

[190]– شريبط أحمد شريبط، تطوّر البنية الفنية في القصّة الجزائرية المعاصرة، ص32

يسرد الأحداث ويصف الأماكن ويقدم الشخصيات وينقل أفكارها ، فإن هناك علاقة دينامية بين كلام الشخصية المنقول وكلام الراوي الناقل، وهذه العلاقة معقدة ومتداهلة، فالحوار مثلا يعتبر أقرب الصيغ إلى منظور الشخصية والسرد أبعد الصيغ عنه، لذلك يقدم الحوار بلا وساطة لصيغة مستقلة، قائلها معروف ويعبر عن نفسه بطريقة مباشرة، أما إذا أدخل قول الشخصية في سياق النص، وتولى الراوي نقله يحدث تداخل بين القوليين ويصبح الصوت مزوجًا [191] .

و طرح أوسبنكي وجهة لنظر من خلال بويطيقا التوليف، والسعي إلى معاينة المواقع التي يتحلها المؤلف من خلال مستويات هي:

- المستوى الإيديولوجي
- المستوى التعبـيري
- المستوى المكاني الزماني
- المستوى السيكولـوجي [192]

و أقام على هذا الأساس وجهة نظر داخلية أو خارجية، فالمستوى الإيديولوجي تتم من خلاله عملية التقويم الإيديولوجي، بتتبع مواقع مجردة تقع خارج حيث الراوي خارج القصة أما الحالة الثانية فالوجهة داخلية لأن الراوي شخصية مشاركة .

وعبر حسين مروة عن الواقعية بأنها: "واقعية ترتكز على مفهوم شامل عن العالم الموضوعي ، المفهوم الذي يرينا الطبيعة والمجتمع في حركة دائمة ذات محتوى ثوري، تتصارع في داخله باستمرار قوي متضادة على نحو خلاق، أي نحو لا ينفك يتمخض بولادة قوى جديدة من صلب قوي قديمة، وهذه الولادة هي سمة التطور والتحول الدائميين من الأدنى للأعلى، لذا يعتمد كنفاني في فهمه لموضوع الأدب والفن من خلال تبنيه لمبادئ

---

[191]– المرجع السابق نفسه، ص 171

[192]– المرجع نفسه، ص 181

نظرية المعرفة المادية التي تولي أهمية قصوى للدور المعرفي والريادي للفن الثوري الإنساني، الذي لا يعمل فقط على عكس وتصوير الواقع، بل يسعى لتغييره تغييرا ثوريا، ينبع من يوميات الشعب المستهدف"[193] .

ولا تستقرّ هذه الشخصيّة على حال واحدة, ويصعب التنبّؤ بمصيرها, فهي تدهش القارئ بما لا يتوقّعه, ثمّ إنّها مع هذا الإدهاش تقنعه بواقعيّة ما تفعل، كما تؤثّر في الأحداث والشخصيّات الأخرى بسبب تطوّرها الدّائم, وتحمل في انتقالها من موقف إلى آخر بذور التّأثير العاطفي لأنّ"قمّة إثارتنا في نصوص وعروض مسرح اليوم تتأتّى من غنائيتها، ولا يترك فينا المسرح اليوم، وفي قمم إبداعاته إلاّ سحابة صغيرة من أسف ومن شجن"[194].

ولقد كان للمد الثوري العربي منذ خمسينات القرن العشرين أثره على النتاج المسرحي من خلال مضامينه الثورية يقول أحد النقاد "إن أساس هذا الاتجاه هو مقدرة الأدباء على خلق شخصيات نموذجية وحالات نموذجيه تتجاوز الملاحظة الصحيحة للواقع اليومي، حيث المعرفة العميقة للحياة لا تنحصر على أبدا في معاينة الواقع اليومي، بل إنها تقدم على استيعاب الملامح الجوهرية، وعلى خلق شخصيات وحالات غير ممكنة بتمامها في الحياة اليومية"[195]

ويعتمد الكاتب المسرحي في بنائه للمسرحيّة على طريقة التشكيل الدرامي, حيث يوفّر جميع المعطيات التي تساعده في التأليف والتنسيق بين مختلف العناصر، لأنّه أثناء تشكيله للمادة الخام, التي ينتج منها عمله، ليكون مؤثّرا وناقلا للإحساس ومبرزا للقيم الإنسانيّة يتعمّق في التّعرّف إلى شخوصه؛ إذ "لابدّ في عالم الفنّ من الاختيار والتعمّق في

---

[193]– محمد فؤاد السلطان، قصة رجال في الشمس لغسان كنفاني، (دراسة نقدية)، مجلة جامعة الأقصى، 22، مج 11، سنة 2007، قسم اللغة العربية وآدابها جامعة الأقصى عزة، فلسطين، ص5

[194]– عبد الكريم عمرين، حول الشخصية النموذجية في الأدب المسرحي, مجلة الحياة المسرحية، الهيئة العامّة السّورية للكتاب، العدد 67. 68 , دمشق, 2009، ص68

[195]– محمد فؤاد السلطان ، قصة رجال في الشمس لغسان كنفاني ، ص 109

الوعي والنّفوذ في التّعبير إلى ما يوحي بمدلولات الأحداث وبواطن الشخصيّات"[196]، لأنّ رسم الشخصيّات بطريقة من الطرق تحتّم على الكاتب أن يهتمّ بمعالمها كصورة أو قطعة من الواقع، وليست مشاعر تأثيريّة، فمن المؤكّد أنّه لا يريد "أن يعرض أمامنا قصّة وقعت على النّحو الذي عرضها به، وهو كذلك لا يريد أن ينقل إلى نفوسنا بعض المشاعر التي ينقلها الشعر الغنائي"[197].

إنّ عالم الشخصيّات حافل بالمفارقات من حيث تشكيلها في ذهن الكاتب أو اختلاف وظائفها وأدوارها داخل العمل المسرحي, لأنّها مرتبطة بالكاتب ترافقه عبر الأزمنة المختلفة ويختار منها حسب المحطّات التي يراها مناسبة "ويلتقط سماتها ويحدّد قسماتها الفارقة من شخصيّات عدّة قابلها في الحياة"[198]، لذلك تتنوّع حسب وجودها في كيان العمل المسرحي من ثابتة إلى ناميّة متطوّرة.

وقد يفرض الموقف كينونة كلّ واحدة منها ويتعامل معها حسب الشّكل الفنّي الذي أعدّت به لأداء دورها في العمل المسرحي، كما توجد عدّة تصنيفات لها من حيث تأثيرها في الحدث, أشهرها الثّبات والتغيّر.

تعدّ الشخصيّة المسرحيّة وسيلة للكشف عن الجوانب المتعدّدة للواقع المعقّد, الذي تتحكّم فيه عدّة معايير تفصح عنها المسرحية بطريقة فنيّة خاصّة، وهي المعيار الذي ينقل الكاتب من خلاله واقعا حياتيّا، ويفحص نوعيّة بعده الاجتماعي، فإذا استطاع بناءها بناء جيّدا تماشت مع طبيعتها وطبيعة الأحداث والموضوع لتكون معبّرة، ويكون عمله ناجحا.

كما أنّ التّعقيد الحاصل في جوانب الحياة الإنسانيّة هو الذي يرتبط بالشخصيّة حتّى تنتقل من موقف إلى آخر حسب المؤثّرات الدّاخلية والخارجيّة، وبذلك يوصف هذا النّوع من

---

[196]– محمد غنيمي هلال، في النقد المسرحي، د/ط, دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، مصر،1955، ص79

[197]– عز الدين إسماعيل، قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر، ص30

[198]– محمد يوسف نجم، فن القصة، ط1، دار صادر بيروت، لبنان، 1996، ص76

الشخصيّات بالتطوّر والنموّ لأنّها بخلاف الشخصيّة المسطّحة تماما، حيث تتميّز "بكثافة سيكولوجيّة، و تمثّل في أغلب الأحيان حالة دراميّة معقّدة ومركّبة"[199].

وهذا التّعقيد ضروري فرضته الحياة الإنسانيّة المتشعّبة، لذا يرتبط فكر القارئ أو المشاهد ووجدانه به, ومنه يسعى الكاتب لتمثّل كلّ ذلك في عمله المسرحي ليركّب شخصيّة ناميّة"تجسّد كل أنواع التنوّع والتّعقيد في الإنسانيّة"[200]، ممّا يجعلها أكثر حضورا داخل العمل المسرحي لأنّها تمثّل تفاعل جميع العناصر المكوّنة لهذا العمل، وبها يتوقف الحكم بالجودة أو الرّداءة على عمل صاحبها؛ لأنّها في أيّة صورة من الصّور الأدبيّة إذا لم يطرأ عليها تغيير أساسيّ في ذاتها فهي شخصيّة رسمت رسما رديئا[201].

ويولي النّقد المسرحي اهتماما بهذا النّوع من الشخصيّات، في ذاتها أوّلاً لأنّها نموذج إنساني تتزاحم في تشكيله رؤى وأفكار وتداخلات نفسيّة وذهنيّة، كما تظهر معالم قوّة وقدرة الكاتب على الخلق والإبداع في تتبّع كلّ هذه الجزئيّات في الشخصيّة كنموذج إنساني ولأنّ "براعة الكاتب تكمن في خلق الشخصيّات الناميّة, وإظهار التغيّرات والتطوّرات التي أصابتها، وإبراز معاناتها وتعرّضها إلى الصّراع الدّاخلي، وانتصارها أو انهزامها، أمّا الشخصيّات الجاهزة فيمكن وضعها في عبارة واحدة"[202].

---

[199]– محمد بوعزة، تحليل النص السردي (تقنيات و مفاهيم)، ص57

[200]– المرجع نفسه، ص57

[201]– ينظر: لاجوس إيجري، فن كتابة المسرحية، تر: دريني خشية، ص144

[202]– عبد الله خمّار، تقنيات الدراسة في الرّواية (1 . الشخصية)، ص101

المحور السادس: مرجعيات المضامين الثورية في الخطاب المسرحي الجزائري

المبحث الثاني: المرجعية التراثية (استلهام التراث بوصفه معطى ثوري دال)

إن التعالق بين المسرح والثورة يزيد من قدرة كليهما على إحداث ما تصبو الحركة النضالية المنشودة في سياقاتها التاريخية، وهذا ما يؤكد امتداد نبض ما يجري على المسرح في نفسية المتفرج الفرد، الذي يشعر بالشحنة الوافدة إليه من خشبة المسرح تفترس كيانه وتمتلك مشاعره، وتغزو روحه، فيعيش تحت تأثيرها كل مراحل العمل الفني، ويمنح نفسه لها برضى، ويتركها تنغرس في ذاته بارتياح واستسلام وتنمو بما تملك من قدرة ذاتية ومكتسبة على النماء حتى تصبح ذات قوة قادرة على أن تحرضه وتدفعه إلى سلوك ضمن الجماعة وفي حياته اليومية معها، يؤكد ويجسد الفكرة والإحساس، القناعة والقيمة، التي غرستها الشحنة الوافدة من المسرح في أعماقه. وهكذا يتحول الفرد إلى طاقة مشعة أو إلى محرض، يرسل شحنات جديدة، في جسم المجتمع الكبير، ويسهم في تغييره بالقول والعمل[4].

وهذه تمثل عوامل للتطوّر والخروج بموقف يتجلّى في قوّة امتصاصه للصّدمات, فبقدر ما يبدو ضعيفا لأوّل وهلة يصبح عظيما لأنّه متسامح لأبعد الحدود، وأنّى للكاتب بشخصيّة مثل هذه حتى استطاع أن يسقطها من عالم الخيال إلى عالم الواقع المليء بنقيض هذه الشخصيّة، ومع ذلك يوجد لها أثر في هذا الواقع، لتكون القدوة وتكون الطّريقة التي يعالج من خلالها سلبيّات المجتمع، وتصبح هذه الشخصية ذات سمة بطولية لقدرتها "على أسلبة العصر الذي تعيش فيه ولطموحها قدرة العبور إلى أزمنة مستقبلية أيضا وهي تعميمية"[5] كما "تتغيّر وتتطوّر بتغيّر الظروف الإنسانية بصفة عامّة"[6].

---

[4] – ينظر: علي عقلة عرسان، سياسة في المسرح، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق1978، ص ص17 18

[5]– المرجع السابق، ص63

[6]– محمد علي سلامة، الشخصية الثانوية ودورها في المعمار الروائي عند نجيب محفوظ، ص18

إنّ التّدافع الحاصل بين الشخصيّات في شتّى المواقف، والمتوافر على هجوم وهجوم مضادّ يعطي العمل المسرحي سمة حياتيّة بارزة، ويساهم إلى حدّ بعيد في تطوّر الأحداث ويحدّد معالم التضادّ الخارجي على مستوى كلّ شخصيّة.

وتتصارع هذه الشخصيّات على مختلف المستويات لتشكّل عملا متصاعدا من "مقدّمة منطقيّة واضحة بارزة المعالم ووحدة أضداد وشخصيّات توافرت لها أبعادها الثّلاثة أعني مقوّماتها الثّلاثة الجسمانيّة والنّفسيّة والاجتماعيّة"[7]، لأنّ التدرّج المنطقي في التّغيير والانفعال والتحوّل من موقف كان قائما إلى موقف آخر سيقوم وفق مجريات الأحداث هو الّذي يدع الشخصيّة "تنمو وتتطوّر بمعدّل معقول، وسرعة متّزنة لكي تتحوّل من قطب إلى آخر حتّى يكون التحوّل ملائما للأحداث، وملائما للتّحوّل نفسه"[8].

ويتعلّق ذلك بالصّفات الّتي تتّسم بها الشخصيّات المتناقضة، وهناك أسباب أخرى تتعلّق بما يرسمه الكاتب، ويدعو إليه من أفكار في صراع هذه الشخصيّات مثل"الصّراع بين الخير والشرّ، وبين المبادئ والمصالح في كثير من الرّوايات، وكلّ أسباب الصّراع هذه سببها اختلاف الغايات بين الشخصيّات في الرّواية والمسرحيّة"[9].

---

[7]– لاجوس إيجري، فن كتابة المسرحية، تر: دريني خشبة، ص308

[8]– عادل النادي، مدخل إلى فن كتابة الدراما، ص71

[9]– المرجع نفسه، ص103

المحور السادس: مرجعيات المضامين الثورية في الخطاب المسرحي الجزائري

المبحث الثالث: المرجعية التاريخية

إنّ السعي إلى إدراك طبيعة التفاعل بين مكونات هذا النص المسرحي وما يتأسس عليه من عناصر جمالية لا يلغي حضور الشخصية ودورها في تفعيل الرؤيا، انطلاقا من اشتغالها النصي الذي ينبني على استثمار ما تتيحه اللغة من إمكانية بناء ذوات ورقية وتجسيدها على الركح؛ لها طبائعها وصفاتها ووظائفها ضمن نطاق انتمائها الاجتماعي والثقافي بوصفهما يؤسسان لمرجعية الخطاب المسرحي ومضامينه الثورية.

ويبدو أن التوجه الإصلاحي الاجتماعي والثقافي الذي ميّز أنشطة بعض الجمعيات النشطة خلال الفترة الاستعمارية لم يلغ من حسبانه أهمية إنشاء الفرق المسرحية لما لها من دور ريادي مؤثر يظهر في آراء مؤسسيها من أمثال عبد الحليم رايس إذ يقول: "إن المسرح بالنسبة لنا يمثل إطارا للكفاح؛ لأن المسرح الجزائري مسرح ملتزم يعمل في صميم الثورة، وإننا نمثل مسرحا شعبيا يعيش في حالة حرب، ومن الطبيعي بالنسبة لنا نحن كفنانين أن نفكر وأن نفعل كمناضلين، وفي هذه المرحلة من الكفاح الوطني، فإن مسرحنا الواقعي يجب أن .يكون مسرح جبهة التحرير الوطني، إننا نترجم عبره واقع الشعب الجزائري[10] وهو ما يعني استهداف الفن المسرحي التعبير عن تطلعات الشعب وإذكاء الروح الوطنية بين أفراده، فصار من الطبيعي أن يكون هذا التوجه الوظيفي وسيلة من وسائل التعبير عن المواقف والتصورات واستشرافا لمستقبل الثورة وكيفية النهوض بالمجتمع وتنبيهه من غفلته.

إنّ تطورّ الشخصيّة طبيعي في العمل المسرحي لأنّه يؤثّر في عناصر العمل، كما يعمد الكاتب إلى ذلك قصد ربط القارئ بما سيأتي، متأمّلا ملامح الشخصيّة وما تحمله في ذاتها من أحاسيس وانفعالات، أو أفكار أو ما يفرض عليها لأنّ كلّ شخصيّة "يصوّرها لنا الكاتب المسرحي تشتمل في صميمها على بذور تطوّراتها المستقبلية "[11] سواء أراد الكاتب أن

---

[10] – صالح لمباركية، المسرح في الجزائر –دراسة موضوعاتية فنية، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 2005، ص37

[11]– لاجوس إيجري، فن كتابة المسرحية، تر: دريني خشبة، ص150.

يشكّلها بطريقة معيّنة أو لم يرد، لأنّه يضطرّ إلى ذلك اضطرارا "بحكم الظروف والأحوال التي تضطرب في أعماقه وتضطرب من حوله"[12]، وعليه فعمليّة البناء "تقوم على تراوح بين الشخصيّة الرّئيسيّة والشخصيّات الثانويّة بحيث يمكن استخلاص الشخصيّة الرئيسيّة من بين صفات وسلوكيّات الشخصيّات الأخرى أو العكس، حيث تنفصل أو تنحلّ الشخصيّة الرّئيسيّة في باقي الشخصيّات الثانويّة"[13].

إنّ الفكرة الاجتماعيّة ذات المنطلق التّاريخي هي الّتي سيطرت على المسرحيّة وتركت شخصيّاتها تظهر بمظهر يختلف عن القالب الخطابي الوعظي، بل توحي به تصرّفات الشخصيّة أو سلوكها، أو فيما استطاع الكاتب إضفاءه عليها من سمات فعندما تتولّد فكرة المسرحيّة لديه يبدأ بتخيّل الشخصيّات المناسبة للتّعبير عن هذه الفكرة وحبك الأحداث التي تتّصل بها[14].

لقد بات أكثر استعمالات التّأريخ، في اعتقاد بعض الدارسين، "قناعا للمغزى السّياسي، بسبب غياب الحريّة في التّعبير، ولأسباب دراميّة، كالابتعاد عن المباشرة، وإعطاء أبعاد ملموسة للشّخصيّات، لتكون أكثر مرئيّة وإقناعا"[15]، ومن أمثلة ذلك مسرحيّة (أمّ الشّهداء) لعزّ الدّين جلاوجي التي ألفها سنة 1998م، واعتمد في بنائها وعرض أحداثها على التّاريخ. مستهدفا تحقيق "الجمال الصّادم والاختراق المطلوب الذي ينتظره المشاهد حيث ينتقل بين المستويين التّعبيري والتّمثيلي ليقدّم حركة انثربولوجيّة شاملة وحيّة للعمل المسرحيّ كلّه"[16]. هكذا يمثل التّاريخ "بالنّسبة للعمل الدّرامي واقعا مكتملا واكتماله يعطي لمادّة العمل الدّرامي صفة الحقائق الثّابتة المنتهيّة"[17].

---

[12]– المرجع نفسه، ص215.

[13]– محمد علي سلامة، الشخصية الثانوية ودورها في المعمار الروائي عند نجيب محفوظ، ص35

[14]– ينظر: عبد الله خمار، تقنيات الدراسة في الرواية (1. الشخصية)، ص22

[15]– رؤذان أنور مدحت، الدراما النسائية في المسرح العربي الحديث، ط1،دار غيداء ،الأردن2013 ،ص145

[16]– خزعل الماجدي، المسرح المفتوح،ط1،دار غيداء للنشر والتوزيع،الأردن،2016، ص20

[17]– حفناوي بعلي، فلسطين والقدس في المسرح العربي المعاصر(دراسة نقدية تحليلية)، ص232

ويسعى الكاتب بهذه الطّريقة إلى إيقاظ الشّعور بالماضي والتّاريخ في أحداث المسرحيّة وصفات شخصيّاتها لكونها "تؤدّي إلى إيقاظ الخيال لدى المتفرّجين، وأحيانا إلى صحوة الوعي، بما في ذلك الوعي السيّاسي، وكلاهما لا ينفصل عن الآخر"[18], فالتّاريخ جزء من السيّاسة، أو لهما ارتباط معيّن, وبذلك فهو يترك للشخصيّات الدراميّة "تجسيد فكرة دراميّة، يبدعها هو، أو يختارها لتصبح فكرة الشخصيّة، وليست فكرة المؤلّف، حيث تضيف الشخصيّة إليها أو تغيّرها أو تنمّيها وتطوّرها بعديد من الأفكار، مستعينة بما اختزنته ذاكرة المؤلّف الانفعاليّة"[19].

فليست العبرة بقوّة أو ضعف العمل المسرحي لأنّ "كلّ مسرحيّة مهما كانت ضعيفة الشّأن ومهما كان مذهبها المسرحي لا تخلو من وجود آراء ووجهات نظر وعواطف تفصح عنها أفعال الشخصيّات وأقوالها"[20] لذلك سمت هذه الشخصية على الرّغم من بساطتها، وحملها فكرة ساميّة لا يحملها إلاّ الفلاسفة والمفكّرون، وهي دلالة المكان والصّوت والحركة وارتباطها عاطفيّا بالتّاريخ، إنّه أحسن وصف لهذه الشخصيّة المقاومة.

تغدو المسرحية الثورية، وفقا لما مضى، انطلاقة في عالم الفن وعالم التاريخ، فإضافة إلى تسجيلها الوثائقي للماضي، حاولت مسايرة الاتجاه التحرري الوطني، وإشعال فتيل المدّ الثوري وذلك للبعد الواقعي الذي تتسم به، حيث تستلهم مشاهد التاريخ الثوري وقصص البطولات والنضال. كما تحمل في طياتها استشرافا لما يحدث في المستقبل، كمصير الشعب الجزائري، واستقلاله بعد خوضه هذه الحرب الشرسة.

---

[18]– آن أوبرسفلد، قراءة المسرح، تر: مي التّلمساني، ص58

[19]– أبو الحسن عبد الحميد سلام، حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف، ط2، مطبعة النرجس الرياض، 1993، ص102.

[20]– فؤاد علي حارز الصالحي، دراسات في المسرح، ص100

لذلك جاءت أبطال هذه المسرحيات شخصيات حقيقية، تعيش الصراع بينها وبين قوى الاستعمار الخارجية، وبهذا يستطيع الكاتب"الثورة على الوعي، وأن يزيد وجوده وأن يظهر وجه الحياة، وأن يرفض الخوف من الحركة والتغبير"[21]

عاش التأليف المسرحي مختلف المواقف الثورية، التي أفرزتها الثورة، ومنه حمل على عاتقه التحديات الكبرى، فكان يستعر باستعارها، وينتقل إلى تجسيد الرؤية الثورية للكفاح والجهاد. وبما أن الثورة قد اتسمت بالشمولية والقوة، فقد ساهم في خلق الجو المناسب للخلق والإبداع. لقد كانت الحركة التأليفية في المسرح "تهدف إلى إعادة بناء المنظومة الثقافية والفنية والإعلامية، تماشيا مع التوجهات العامة للثورة مما يؤدي حتما إلى تجدد الأشكال والمضامين الثقافية والفنية للمجتمع"[22]

وما دام المسرح يستمد بطبيعة الحال قيمته الفنية والإنسانية من الجماهير، التي يعبر عنها، ومن ممارساته النضالية، فإن الفنان يسعى إلى تحقيق انسجام تام بينه وبين الحياة، لأنه يهدف إلى غاية بعيدة، وينقل عروضا ومشاهد مسرحية، يحسها هو ويحسها الآخرون، بخلاف الناس العاديين[23] من هذا المنطلق يسعى المسرح الثوري الجزائري إلى رصد التحولات والمنطلقات في عدد من الرؤى والوقائع المشهدية، قصد تسجيلها وإعطائها البعدين الثوري والدرامي .

هكذا يسعى الخطاب المسرحي إلى اكتشاف التراجيديا والدراما والفعل الدرامي، في أفعال شخوصه المؤطرة لبنياته، من خلال تجسيد الثورة كواقع يتلاقى مع المسرح النضالي، في الهدف والغاية، ليجلي المأساة الإنسانية التي عاشها الشعب الجزائري، من خلال معاناة أفراده، والتضحيات التي بذلوها من أجل افتكاك حريتهم واستقلالهم. "لذلك نجد الفنان

---

[21] ـ نور سلمان، الأدب الجزائري في رحاب الرفض والتحرير، دار العلم للملايين، بيروت، 1981، ص253

[22] ـ جروة علاوة وهبي، ملامح المسرح الجزائري، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 2004، ص51

[23] ـ ينظر جورج طومسون، دراسات اشتراكية في الفن والأدب، تر: ميشال سليمان، دار القلم، بيروت، 1974، ص55

الجزائري ورجل المسرح قد شاركا في المعركة التحريرية، من أجل استعادة السيادة الوطنية، وتحرير البلاد من سيطرة الاستعمار"[24]

ويتعالق تشكيل النّص المسرحيّ بالتاريخ من خلال توظيف أحداثه وانفتاحه على الماضي وتجسيد أحداثه ورصد حركته، فتتفاعل "تلك الأحداث بعضها مع بعض وتنمو وتتطوّر لتحدث في النّهاية أثرا نفسيّا معيّنا في غير تناقض ولا تضارب حتى تبدو المسرحيّة مرآة أو على الأصحّ مجهرا لقطاع محدود من الحياة الحاضرة أو الماضيّة"[25].

فكأننا إزاء عمل مسرحي ينم عن مقدرة الكاتب وخبرته الفنية في التعامل مع مجريات الواقعة التاريخية ونقلها إلى فضاءات الإبداع. لذا يعدّ استلهام التاريخ محاولة "لخلق مسرح جزائريّ نضالي وملتزم بالقضايا العادلة"[26] ومن نماذجه مسرحية (استراحة المهرّجين) لنور الدين عبّة وترجمة أحمد حمومي التي تتناول "فترة الكفاح المسلّح ضد المستعمر الفرنسيّ، فهي "مسرحيّة تعالج قضيّة تعذيب واستنطاق الجزائريّين من طرف الجلاّدين المحتلّين أيّام الثّورة التّحريرية"[27]

لقد تمكن نور الدين عبّة في مسرحيّته "تشكيل التّاريخ من زاوية دراميّة، فزمن المسرحيّة مرتبط بمحطّات تاريخيّة ونضالية للشّعب الجزائريّ، واستفادت من حيث عرضها المسرحيّة "من جميع التّقنيات الفنّية؛ بدءا من حرفيّة الكتابة ومن دراسة سيكولوجيّة المشاهد إلى توظيف مختلف المفردات الفنيّة؛ لخدمة الخطاب الدرامي للعرض وتحقيق التّواصل مع الجمهور"[28]

---

[24] ـ أحمد بيوض، المسرح الجزائري، منشورات التبيين، الجاحظية، الجزائر ـ 1989، ص178

[25]– مجيد صالح بك، تاريخ المسرح عبر العصور،ط1، الدار الثقافية للنشر،القاهرة،2002، ص121

[26]– حفناوي بعلي، فلسطين والقدس في المسرح العربي المعاصر، ط1، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، الأردن، 2015، ص419

[27]– أحمد بيوض: المسرح الجزائري (1926–1989)،منشورات التبيين/الجاحظية، الجزائر،1998 ،ص 92

[28]– حفناوي بعلي: فلسطين والقدس في المسرح العربي المعاصر(دراسة نقدية تحليلية)، ص153

1-الأبعاد الثورية في مسرحية التراب :

كتب أبو العيد دود مسرحية التراب في السنة الأولى من الثورة، وهي مسرحية نضالية تعالج الصراع بين الوطنية والتضحية، كما أن شخوصها يتوزعون على مختلف جوانب الحياة، التي يحياها الناس آنذاك، واختار لها الكاتب اسم التراب للدلالة على قيمة الأرض والوطن. يجري الصراع في بيت نوارة والتحضير للعرس وفي الجبل الذي يختبئ فيه المجاهدون تحضيرا للمعركة.

وفي المسرحية تناغم بين الألم والأمل، بين الرغبة والواجب، إلا أن الانتصار في النهاية يكون للتضحية، حيث تستشهد فضيلة وسعيد. وقد أراد الكاتب بيان المعاني السامية للبطولة، وهو ليس قاصرا على القيادي والثوري، بل يمتد إلى شخصيات أخرى مساعدة.

لذلك أضفى أبو العيد دودو على أبطال مسرحيته بعدا آخر في تكوين شخصياته، وهو ما جعل الصراع بين قوى متصارعة وعقبات تعترض سبيل الشخصيات، متعرضا لظروف الثورة وبدايات اندلاعها.

وقد تميّزت المسرحية بخصائص متمثلة فيما يأتي:

- ✓ كشفت عن الأبعاد النضالية القائمة على فكرة التحرر والثورة والتمرد.
- ✓ تقديم صورة واقعية عن الظروف المزرية التي كان يحياها الشعب الجزائري
- ✓ تؤكد المسرحية أهمية الكتابة المسرحية في صناعة الوعي الثوري
- ✓ البعد الاجتماعي للمسرحية
- ✓ موت البطل هو بداية لحياة أفضل

يستعين الكاتب بالشخصيات التاريخية لإذكاء الثورة كعبد الحميد بن بادي في الحوار الدائر بين حميد وصديقه كريم، والمتضمن كعاني التضحية والفداء. وتظهر في مشاهد أخرى موقف سعيد من غريمه حميد وعزمه على قتله لتنعكس الصورة ويصبح سعيد شهيدا.

تلك هي معالم المدّ الثوري التي ارتسمت معبرة عن رغبة جامحة من أجل تحرير الأرض وحسم معركة التحرير الكبرى وما تستدعيه من تضحيات جسام.

المحور السادس: مرجعيات المضامين الثورية في الخطاب المسرحي الجزائري

المبحث الرابع: المرجعية العقدية

ينقل الكاتب المسرحي محدّدات الشخصيّة في عملية بنائها فنّيا من الواقع الحياتي لها، أو ما يلاحظه عليها من تأثيرات، يضاف إليها ما يريد تركيبه من طباع وصفات بغرض الوصول إلى أنموذج معيّن، يهدف من ورائه إلى معالجة فكرة أو الدعوة إلى أخرى وكلّ هذه التأثيرات بيئية اجتماعية، وليست من منظور الفطرة, فالإنسان"يكتسب من خلال خبرته الاجتماعيّة معايير أو مستويات المجتمع الذي يعيش فيه"[29].

إنّ مفهوم الشخصيّة يؤدّي وظيفته في إطار اجتماعي معيّن، يتحدّد بموجبه نموذجان للشخصيّة الفاعلة والمؤثّرة المتمثّلة في المسيطرة والمقاومة، ونموذجان آخران للشخصيّة غير الفاعلة أولاهما الانهزاميّة، وهي تحمل كذلك مفهوما أخلاقيا في أنماط السّلوك، التي تقوم بها أثناء الفعل الدرامي، لتكتسي الطابع الفنّي لهذه الصفات فتصبح مقوّمات فنيّة بارزة على مستوى العمل المسرحي، إنّها وظيفة منوط بها حملها وفق توجيهات الكاتب، لافتقارها إلى البعد النّفسي والجسمي المميّز لها حسب الدّور الذي تؤدّيه.

ولذا كان للمسرح "تأثير قويّ وبعيد المدى، بوصفه وسيطا بشريّا لنقل مصدر المتعة والإقناع بشكل حاضر أو فوري، وهو ما يفتقده أدب القصّة وتجسيده بالقراءة الفرديّة وترجمته الفرديّة عبر ذهن القارئ"[30].

إنّ تأثّر الشّخصيّة بمحيطها وتأثيرها في غيرها يعود الحكم فيه للمشاهد من خلال نجاحها المواقف التي تسيّر فيها الحدث، سواء أكانت مثيرة للسّخط والغضب أم غير مثيرة له لأنّها تمثّل نموذجا معيّنا لكشف واقع حياتيّ.

ويؤكّد ذلك منطلق هذه الصّفات الذي مردّه استخلاص فنّ ينير الذّهن، ويترك للفكر حرّيته على خلفيّة اجتماعيّة، ملازمة للوعي بضرورة المحافظة على القيم السّائدة وكأنّه

---

[29]– ريتشارد س. لازاروس، الشخصية، تر: د سيد محمد غنيم، ص199

[30]– أبو الحسن عبد الحميد سلام، حيرة النص المسرحي بين الترجمة الاقتباس والإعداد والتأليف، ص87

يرسم لكلّ شخصيّة طريقها وفق مبدأ الثّبات والتطوّر الذي يحدّد معالمها في العمل المسرحيّ, ويبيّن أداءها في محيطها الاجتماعي، في شكل وظيفة اجتماعيّة تتبادل فيها الشخصيّات التّأثير والتأثّر فيما بينها, وتتفاعل فيه مع الأحداث انطلاقا من الواقع الذي يفرض سلطته كمتّكأ خطابيّ، فيكون بعده الاجتماعي هو صاحب هذه السّلطة[31].

ومن ثمّ فمواصفات الشّخصيّة حيثما ظهرت في دور يقوم ببنائه الكاتب ويسند إليها أو فعل تقوم به ويتّصل بواقعها ويفرزه الموقف الذي وجدت فيه، فهو الذي يجعل سلوكها وما تأتيه من أفعال، وما تتصرّف به في بعض المواقف خير وسيلة "تفصح عن طبيعة تلك الشّخصيّة وقيمها وتكوينها النّفسي أو الخلقي أو الفكري، أو غير ذلك من جوانب النّفس الإنسانيّة"[32].

ولذلك تتعدّد سمات الشخصيّة, وتتنوّع وظائفها لتعطي القصّة قوّتها كمحور للأفكار والآراء العامّة وهي من "أبرز السّمات الفنّية في المسرح والأداة التي تعبّر عن أفكار الكاتب وتقوم بتجسيدها وبلورتها"[33]، ولعلّها في الحقيقة وفيما تقوم به من وظيفة ليست ثوبا للفكرة, لكنّها "بصدق أفعالها وأقوالها تساعد على إبراز الأفكار التي يسعى إليها المؤلّف"[34].

ولهذا يتطلّب بناء أيّ مسرحيّة قدرة المؤلّف على الإتيان بالجديد على مستوى تشكيل الشخصيّة أو اكتشاف الوظيفة المناسبة لها ضمن منظومة من السّلوك والتصرّفات بواسطة فعل الحدث الذي تمارسه، والإحاطة بظروفها المختلفة، ومعرفة أبعادها المتعدّدة حتّى يسهل عليه التّعامل معها لأنّ بناء الشخصيّة في الفنّ الحكائي موصول بمقدرة الكاتب على عمليّة الإبداع والابتكار والبراعة في التّشكيل، ومن ثمّ مقدرته النّهائيّة على فهم شخصيّاته واستيعاب

---

[31]– ينظر: سليمان حسين، الطريق إلى النص، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1997، ص8

[32]– عبد القادر القط، فنّ المسرحيّة، مكتبة لبنان ناشرون، ط1, الشركة المصرية للنشر، مصر، 1998، ص15

[33]– ينظر: صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، ص276

[34]– المرجع نفسه، ص292

سلوكها وتصرّفاتها المفتعلة وغير المفتعلة التي تتّضح وتنضج بفعل الحدث الدرامي الذي تمارسه[35].

كما ترتبط بخصائص"تميّزها عن الشخصيّات الأخرى، يتوقّف تصويرها على أسلوب الكاتب والدّور الذي يرسمه لها والعوامل التي تعين على تحقيق صورة الشخصيّة في النصّ المسرحي"[36]، لذا فالشخصيّة عنصر بناء في أيّ مسرحيّة "يتشكّل وفقا لتأثيرات فكر العصر وفلسفة الكاتب، بوصفها متحوّلة من مذهب إلى آخر, تبعا لتبدّل موقف الكاتب وطبيعته"[37].

[35]– ينظر: محمد صابر عبيد وسوسن البياتي، جماليات التشكيل الروائي، ص183

[36]– إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدراميّة والمسرحيّة، ص72

[37]– فؤاد علي حارز الصالحي، دراسات في المسرح, ط1، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، 1999، ص99

المحور السابع:

بناء الشخصية الثورية في الخطاب المسرحي الجزائري

توطئة:

تتفاوت العناصر الأدبيّة في العمل الأدبي عموما، وفي العمل المسرحي خصوصا في تأثيرها في سيرورة أحداثه، وتتساوق مكانة من موقف إلى آخر حسب وظيفة الواحد منها داخل هذا البناء، وتفعيلا فيما يقوم به الكاتب أو المبدع حتّى يغدو في فكرته أثرا وفي منهجه طريقا, وفي تأثيره في القارئ أو المشاهد واقعا.

إنّ الشخصيّة من أهمّ هذه العناصر إن لم تكن أهمّها، فبها يبدأ الفعل ويتشكّل الحدث ومنها يستمدّ الكاتب العواطف والأحاسيس التي تبعث الحياة في العمل المسرحي، فتغدو ذاتا وكيانا حيّا، له من نفسه الصّفات والعواطف والأفكار، وله من غيره التّجاذب والتّدافع في محيط التّأثير والتأثّر.

يترك الحديث عن الشخصيّة المسرحيّة في النّفس تساؤلات كثيرة تتعلّق بأفعال هذه الشخصيّة وحركتها، وتكوينها النّفسي، ومحيطها الاجتماعي، وأوصافها المختلفة، وما يريده القارئ أو المتلقّي للملامح البارزة والمتخيّلة أو المتوقّع حدوثها.

كلّ هذا يرتبط بتتبّع مجالات النّقد المسرحي للمنتوج كأثر قيمي، تتشابك فيه علاقات الحياة وخلجات الوجدان، وتوضع له المناهج دعامة للدّراسة والتّحليل قصد سبر أغواره واستكناه حقيقته واكتشاف مجاهله.

إنّها الأنموذج الذي يقف عنده الدّارس حائرا بين توظيف عوالم اللّغة والحوار في تجانس واتّساق، مع إيحاءات الفكر والإحساس, لتتخطّى الزّمان وتختزل المكان، فتنكشف عند أستارها عواطف المشاهدين، وتتغيّر من النّقيض إلى النّقيض وتدخل إلى عوالم النّفس فتحرّكها وتبلور كيانها، لتصوغه تشكيلا جديدا في قالب من المتعة والفائدة.

ويضع أهل الاختصاص من مسرحيّين ومخرجين عند مسؤولياتهم بعدما كثر الحديث عن عدم وجود متخصّصين أو كتّاب مسرحيّين في الجزائر.

وينفض الغبار عن هذه الآثار وتقديمها للقارئ، ووضعها في دائرة الضّوء حتّى يُستغلّ هذا الفنّ على أكمل وجه، ويخرج من الأدبيّة المعتادة إلى عالم الفنّ الرّحب، وإلى استغلاله في البرامج الدّراسيّة وفي المسارح المختلفة بعدما طغى عليها الإنتاج التّجاري والتّأليف الجماعي المرتجل.

وعلى هذا الأساس اهتمّ الدّارسون بالشخصيّة المسرحيّة بوصفها مختلفة عنها في باقي الفنون القصصيّة، كالرّواية والقصّة لأنّ الكاتب –أثناء تشكيلها– يُحمّلها أفكاره وأحاسيسه وعواطفه وفي الوقت نفسه لا تفقد حرّيتها فيما تقوم به كقطعة من الواقع تتصرّف ضمن ما هو موجود ومرئيّ.

وتبدو مهمّة الكاتب . تأسيسا على هذا الملمح . مرتبطة بالسّعي إلى إعطاء بعد جديد لهذه المسرحيّة، وذلك بما يرتسم في ذهن القارئ أو المشاهد ممّا يراه مجسّدا أمامه لربطه بإحساسه، ومدى التّأثّر بالمواقف التي تكون فيها هذه الشخصيّة "فالشخصيّات وليست المواقف المجرّدة هي التي تعطي القصّة قوّتها، فالشخصيّات هي محور الأفكار والآراء العامّة "[38].

وعلى الرّغم من نوع الفكرة التي ينطلق منها العمل المسرحي إلاّ أنّها ضروريّة للانطلاق كمقدّمة منطقيّة تنشئ الحدث الذي يتولّد عنه الانفجار أو التفرّع إلى أحداث جديدة لأنّه مبنيّ على مبدإ السببيّة، وفق الحدث ونتيجته وليس وفق تراتبيّة الأحداث وتواليها (حدث هذا الحدث وهذا الحدث...وهكذا)، وهي في ارتباط دائم ومستمرّ، فكلّ نتيجة سبب لنتيجة أخرى في صراع محتدم بين إرادتين متضادّتين.

إنّ القوّة الدّافعة التي تملكها الشخصيّة لإقامة الحجّة هي الدّليل على صدق المقدّمة المنطقيّة للمسرحيّة، بطريقة طبيعيّة معقولة يقبلها القارئ أو المشاهد، لا أن يتحكّم فيها

[38]– عبد العزيز شرف، الأسس الفنيّة للإبداع الأدبي، د/ط، دار الجيل، بيروت، لبنان، 1993، ص3.

الكاتب ويفرضها فرضا وكلّما تعمّق الكاتب "في التّعرّف إلى شخوصه كان خليقا أن يكتب مسرحيّة جيّدة."[39]

وتتطلّب عمليّة بناء الشخصيّة الاطّلاع على النّماذج المشابهة وما يحيط بها من ظروف خاصّة، قصد الوصول إلى عقل القارئ أو المشاهد وعاطفته، لذلك يقع كاتب المسرحية تحت ضغط إنشاء الموقف الدرامي والحدث في بناء الشخصيّة، وأيّها تكون له الأسبقيّة؟ وهي من الصّعوبات التي تميّز العمل المسرحي عن غيره من الفنون القصصيّة الأخرى.

وعليه، فإنّ الشخصيّة في الأدب المسرحي هي الأداة التي تؤدّي الأحداث الدراميّة والكاتب في هذا الشأن يهتمّ بجزئيّة يرسمها في الحدث الدرامي دون إغفال لأبعادها المختلفة, فهي نماذج"تقوم بتنفيذ الأحداث الدراميّة في المسرحيّة ويدور على ألسنتها الحوار الذي يكشف عن طبيعتها"[40].

كلّ ذلك يدخل في باب التأثير في القارئ أو المشاهد لأنّ الشخصيّة غير الشخصيّة والنصّ غير النصّ؛ بمعنى أنّ ما يشكلّ أو ما يكتب يرتبط بما يقدّم للجمهور قصد الإمتاع لأنّ النصّ الذي نستمتع بمشاهدته على خشبة المسرح "يخرج في الواقع من دائرة الدراما إلى دائرة الرّواية الطّويلة أو القصيرة"[41].

وترتبط الشخصيّة بالوظيفة التي تؤدّيها أو رسمها لها الكاتب، لتحمل مضمونا فكريّا وتظهر بمظهر الوسيط المعبّر عن رؤية الكاتب في القضيّة المعالجة، لذا اختلفت حقيقتها في ارتباطها بالحدث وفي الدّور الذي تؤدّيه.

ومثلما هو من حقّ الكاتب "أن يكتب نصّه الدرامي بالشّكل الّذي يرتئيه، وبالتّرتيب الّذي يختاره لعناصر الدراما سواء أحبّ أن يكون متمسّكا بقواعد الدراما التقليديّة أم منحازا إلى

---

[39]– علي أحمد باكثير، فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصيّة، د/ط، مكتبة مصر، مصر، د/ت، ص75

[40]– إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدراميّة والمسرحيّة، د/ط، دار المعارف، القاهرة، 1985، ص155

[41]– عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، د/ط، الهيئة المصريّة العامة للكتاب، مصر، 1998، ص6

نقيضها"[42]، فمن حقّ القارئ مثلما يجد المتعة الفكريّة في دلالة الموضوع ومحتوياته يبحث عن المتعة الفنّية في اكتمال صورة الشخصيّة المسرحيّة عند أدائها الدّور وانتقالها من الشخصيّة الورقيّة إلى شخصيّة ماثلة أمامه على الرّكح.

1-مفهوم الشخصيّة

لـــغة:

إنّ الاشتقاق اللّغوي للفظ (شخصيّة) يرتبط ارتباطا وثيقا بالإنسان في مظهره الخارجي وفيما يتّصف به من قبيل الصّفة أو الفعل، فقد جاء من الفعل (شخص) و"الشّخص سواد الإنسان وغيره تراه من بعيد، وجمعه في القلّة أشخص وفي الكثرة شخوص وأشخاص، وشخص بصره من باب خضع فهو شاخص إذا فتح عينيه وجعل لا يطرف وشخص من بلد إلى بلد أي ذهب"[43].

وفي أساس البلاغة للزّمخشري: "رأيت أشخاصا وشخوصا، وامرأة شخيصة كقولك: جسيمة، وشخص من مكانه وأشخصته، ومن المجاز شخص الشيء إذا عيّنه، وشيء مشخص, وشخص بصر الميّت, وشخص إليك بصره والأبصار نحوك شاخصة وشواخص وأشخص الرّامي إذا جاز سهمه الغرض من أعلاه"[44].

وفي القرآن الكريم قال الله تعالى: "(وَلَا تَحْسِبَنَّ اللهَ غَافِلاً عَمَّا يَعْمَلُ الظَّالِمُونَ. إِنَّمَا يُؤَخِّرُهُمْ لِيَوْمٍ تَشْخَصُ فِيهِ الْأَبْصَار)"[45] "يعني يوم القيامة تشخص فيه أبصارهم فلا ترتدّ"[46].

---

[42]- فرحان بلبل، النص المسرحي (الكلمة والفعل)، ص19

[43]- مختار الصحاح ،الإصدار الأول، ج1، مكتبة المعاجم والغريب والمصطلحات، مركز التراث لأبحاث الحاسب الآلي 1999، ص140

[44]- أساس البلاغة للزمخشري، دار بيروت للطباعة والنشر، لبنان، 1965، ص 323

[45]- القرآن الكريم، برواية ورش عن الإمام نافع، سورة إبراهيم، الآية 42

[46]- أبو يحي محمد بن صمادح، مختصر تفسير الطبري بهامش القرآن الكريم، ط7، دار الجيل بيروت، 1995 ص260

وقال أيضا:"(وَاقْتَرَبَ الْوَعْدُ الْحَقُّ فَإِذَا هِيَ شَاخِصَةٌ أَبْصَارُ الَّذِينَ كَفَرُوا. يَا وَيْلَنَا قَدْ كُنَّا فِي غَفْلَةٍ مِنْ هَذَا بَلْ كُنَّا ظَالِمِين)"[47] ومعناها"فإذا الأبصار شاخصة, أبصار الذين كفروا عند مجيء الحقّ, وقيام السّاعة"[48].

أمّا عند ابن منظور في لسان العرب فيقال:"الشّخص جماعة شخص الإنسان وغيره مذكّر والجمع أشخاص وشخوص وشيخاص، والشّخص سواد الإنسان وغيره، تراه من بعيد تقول: ثلاثة أشخاص، وكلّ شيء رأيت جسمانه فقد رأيت شخصه، كذلك إنّ الشّخص كلّ جسم له ارتفاع وظهور والمراد به إثبات الذّات، والشّخيص العظيم الشخص والأنثى شخيصة والاسم الشخّاصة"[49]، وفي المعجم الوجيز يقال: "أمر شخصي يخصّ إنسانا بعينه و(الشخصيّة) صفات تميّز الشّخص من غيره, ويقال: فلان ذو شخصيّة قويّة: ذو صفات متميّزة وإرادة وكيان مستقلّ"[50].

لذا فالشخصيّة كلّ جسم له ارتفاع وظهور، وغلب في الإنسان، وعند الفلاسفة الذّات الواعية لكيانها، المستقلّة في إرادتها، ومنه الشّخص الأخلاقي وهو من توافرت فيه صفات تؤهّله للمشاركة العقليّة والأخلاقيّة في مجتمع إنساني, كما أصبحت تعبّر عن صفات تميّز الشّخص من غيره داخل الكيان الاجتماعي، فيقال: فلان شخصيّة أو ذو شخصيّة.

وكأنموذج في الأدب تعني من النّاحية اللغويّة "القناع أو الوجه المستعار الذي يرتديه الممثّل ليخرج به على خشبة التّمثيل, كي يظهر خصائص الشخصيّة التي يمثّلها, ثمّ تحوّرت اللفظة بعد ذلك في اشتقاقها من الأصل اللاتيني (Persona), وأصبحت تستخدم للدّلالة على شخصيّة الفرد التي تميّز بها في الحياة"[51].

---

[47]– القرآن الكريم، برواية ورش عن الإمام نافع، سورة الأنبياء، الآية 97

[48]– أبو يحي محمد بن صمادح، مختصر تفسير الطبري بهامش القرآن الكريم، ص330

[49]– ابن منظور الأنصاري، لسان العرب، الإصدار الأول، ج7، مكتبة المعاجم والغريب والمصطلحات، مركز التراث لأبحاث الحاسب الآلي، 1999، ص45

[50]– المعجم الوجيز، مجمع اللغة العربية، الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية، مصر، 1991، ص337

[51]– عبد العزيز شرف، الأسس الفنية للإبداع الأدبي، ص183

وفي قاموس (Larousse) الشخصيّة بمثابة الشخص المهمّ, الذي نكوّن وجهة نظر حول سلوكه، كما تعدّ العنصر الذي يقوم بفعل في نصّ أدبي أو يؤدّي دورا في فيلم أو يسند إليه من طرف الكاتب، وهي أيضا مجموع الصّفات المتعلّقة بالسّلوك المميّز للشّخص[52].

اصطلاحا:

تعدّ الشخصيّة إحدى المقوّمات التي تشكّل بنية النصّ ومحتواه الفكري، وتتحرّك في بنائها الدرامي شبكة من الأنسجة السّيكولوجية والأيديولوجية والاجتماعية والتاريخية، وهي محور مركزي في بنية النصّ تنمو وتتطوّر من بنية الأحداث في المحيط البيئي الذي تحرّكه وتشكّله عناصر أهمّها العلاقة المتداخلة والمتشعّبة بينه وبين الشخصيّة، من حيث هي بناء تركيبي يتحرّك ضمن العمق المشار إليه برموز البيئة والمجتمع، ومن حيث أنّها تشكيل فكري يرتبط مع الأحداث والشخصيّات الأخرى ضمن دائرة الصّراع، لأنّ"الشخصيّة المسرحيّة هي الوجود الحيّ الملموس الذي يراه المشاهدون، ويتابعون من خلال سلوكه وانفعالاته وحواره كلّ المعاني التي يحملها الحدث المسرحي وبناء المسرحيّة العام، وأنّها بهذا – دون انفصال عن غيرها من العناصر بالطبع– أهمّ عناصر المسرحيّة وأقدرها على إثارة اهتمام المشاهد"[53].

ومثلما تؤدّي الشخصيّة الأحداث الدراميّة المكتوبة أو على المسرح في صورة ممثّلين فإنّها تكون معنويّة تتحرّك مع الأحداث ولا تظهر فوق خشبة التّمثيل كرموز مجسّدة تلعب دورا في المسرحيّة مثل المنزل أو البستان أو البلدة أو نحو ذلك لأنّها مصدر الحبكة، التي يمكن أن تتطوّر من خلال الأفعال والأقوال التي تصدرها الشخصيّة[54].

---

[52] –voir:Larousse, Dictionnaire de français, imp maury–Euroliveres à Manchecourt, France, 1997,page313

[53]– عبد القادر القط، من فنون الأدب المسرحية، دار النهضة العربية للطباعة ، بيروتط2، 1978، ص21

[54]– ينظر: إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدراميّة والمسرحية، ص155

إنّ تعريفات الشخصيّة من النّاحية العلميّة متعدّدة الجوانب، يدور أغلبها حول محور واحد نستخدمه في حياتنا اليوميّة حين نقول: إنّ فردا ما تميّز بشخصيّة قويّة عكس آخر ضعيف الشخصيّة، فالأوّل يمكنه التّأثير فيمن حوله، وله مكانة بينهم، عكس الثّاني الذي ينقاد دائما للآخرين بسبب ضعف شخصيّته، وبذا يكون المقصود من الشخصيّة مجموع المكوّنات الدّاخلية والسّلوك الخارجي الواضح، الذي يميّز كلّ فرد عن الآخر.

إنّها تتحدّد من منظورين مختلفين في العصر الحديث، فمن الداخل مكوّنات النّفس ومن الخارج التّأثيرات الاجتماعيّة البيئيّة, فمن حيث علم النفس تهدف"إلى التعرّف على أبنية النّظام السّيكولوجي الذي يبقى قابلا للتّعرف عليه مع الزّمن، أو ربّما لفترة قصيرة جدّا وطبيعي أيضا أن تختلف المفاهيم المستخدمة من وصف الأبنية السّيكولوجية من حيث المحتوى عن تلك التي تتّصل بالمناظر الطبيعيّة، وأن تعكس أفكارا تتّصل بالسّلوك والخبرة الإنسانية"[55]، وهذا النّظام يتعلّق بمظهرين في تركيبة الشخصيّة؛ منه ما يمسّ الجانب الفطري فيها، والجانب الثاني ما يضيفه الكاتب أثناء تشكيلها، وله صلة بتصرّفات هذه الشخصيّة وأفعالها وخبراتها اليوميّة لأنها تنشأ مع الإنسان، وتبدأ في التطوّر شيئا فشيئا إلى موته.

إنّ مفهوم الشخصيّة يحدّده تموقع هذه الأخيرة في العمل المسرحي، وآليات انتقالها من حدث إلى حدث آخر، ومن نتيجة إلى أخرى, فيعطيها مسارا إيجابيّا تتّضح من خلاله فكرة المسرحيّة, وأمّا من النّاحية السوسيولوجية الاجتماعيّة، فترتبط بمحدّدات الفرد العضويّة والنّفسية حيث إنّها"استعدادات داخلية، وعوامل بيئيّة خارجيّة تتفاعل مع بعضها فتكوّن الشّخص والشخصيّة"[56].

ومادام المجتمع هو الذي يحدّد العلاقات التي تتبادلها الشخصيّة مع غيرها في تأثير وتفاعل على أساس البناء النّظري لسلوكيّات محدّدة اجتماعيّا، ومرتبطة بالقيم والثّقافة

---

[55]– ريتشارد س. لازاروس، الشخصية، تر: سيد محمد غنيم، ط2، دار الشروق، بيروت، 1984، ص23

[56]– صالح لمباركية، بناء الشخصية في مسرح ألفريد فرج (مخطوط) مذكرة ماجستير، جامعة باتنة، 1991، ص33

والبنيات المختلفة فإنّ تاريخ الشخصيّة "هو في الوقت نفسه تاريخ النّقد الأدبي(أي تاريخ الحديث عن الشخصيّة)، وهكذا نستطيع أن نفهم التصوّر السّيكولوجي للشخصيّة[...] كما نستطيع أن نفهم التّحديد الاجتماعي لها كنتيجة للنّزعة الحقوقيّة التي سادت فترات من تاريخ النقد الأدبي"[57]

بذلك يحدث الانسجام بين الطّبيعة النّفسية والاجتماعيّة للشخصيّة، وتكون فاعلة؛ لأنّ "الشخصيّات المسرحيّة التي يخلقها الممثّلون الكبار هي شخصيّات منسجمة بطريقة معيّنة، وهي جميعها متتابعة ومنطقيّة إلى حدّ كبير بسلوكها، أي بأفعالها وحركاتها وإيماءاتها ونظراتها، وما قد يبدو لأوّل وهلة غير منطقي يجد في نهاية الأمر شرعيّته ومنطقيّته"[58].

وأمّا من النّاحية الفنّية فالشخصيّة سواء أكانت محوريّة أساسيّة أم ثانويّة مساعدة فهي الأنموذج البشري الذي يرسمه المؤلّف المسرحي بقلمه أو خياله في لحمة النصّ المسرحي لتنهض بدورها أثناء العرض وفقا للنصّ المكتوب.

لقد ارتبطت الشخصيّة قديما بالحدث أو الفعل، وبخاصّة في المسرح اليوناني القديم بمفهوم الفعل المؤدّى، أو المحاكاة حيث "أنّ أكثر تلك العناصر أهمّية هو بناء الأحداث (الحبكة) لأنّ التراجيديا . بالضرورة . لا تحاكي الأشخاص، ولكنّها تحاكي الأفعال، والحياة بما فيها من سعادة وشقاء، وسعادة الإنسان وشقاؤه يتّخذان صورة الفعل، وغاية ما نسعى إليه في الحياة هو ضرب معيّن من الفعل لا خاصيّة من الخصائص"[59]، لذلك نضجت عناصر المسرح الأساسيّة، وهي الفعل والصّراع والحبكة والحوار والشخصيّات، واتّصلت

---

[57]– عز الدين بونيت، الشخصية في المسرح المغربي بنيات وتجليات، د/ط، الخزانة العامة للكتب والوثائق،المغرب 1989، ص20.

[58]– إلكسي بوبوف، التكامل الفني في العرض المسرحي، تر: شريف شاكر، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي دمشق، 1976، ص162

[59]– أرسطو، فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة, مصر, 1983، ص97

بالحدث وتطوّرت بعد أن كانت حوارا بين الجوقة ورئيسها إلى ممثّل يؤدّي أدوارا، ومن ثمّ تكتسب الشخصيّة خصائص تميّزها في علاقتها بالفعل.

إنّ صلة الشخصيّة بالفنّ تتّضح في التّعبير عن حقائق الحياة التي يسعى إليها الإنسان، ويرسمها الأديب ضمن تصوّراته مثلما يرى أرسطو "أنّ على الكاتب أن يتقيّد بالحقيقة التاريخية لأنّ غرض الفنّ ليس تصوير الحياة كما هي، وإنّما كما ينبغي أن تكون"[60] فيما تقوم به الشخصيّة نسبي في الواقع، محتمل الحدوث بخلاف التّاريخ الذي لا يعرفه إلاّ قلّة من النّاس.

أمّا في العصر الحديث فالشخصيّة المسرحيّة ترتبط بالفعل الذي يتحرك ويتأثّر بالأحداث الخارجيّة في تكامل من التّفاعل بين مكوّنات العمل المسرحي لإظهار مختلف الرّغبات والنّزعات النّفسية مثلما يحدّدها الكاتب لذلك فهي ليست "تلك العادات والتّقاليد التي يتّبعها الشّخص، فهذه ثياب خارجيّة يمكن أن يخلعها ويتخلّص منها بسهولة، إنّما الشخصيّة كما قلنا قوامها النّزعات النّفسية المنبعثة من الغرائز والأهواء، وليس معنى ذلك أنّه يجب أن نهملها (العادات والتقاليد)"[61].

إنّ بناء الشخصيّة وفق حدث متكامل لا يخرج إلى النّور كبناء قائم بذاته، بل تتوافر وتتساوق عناصر الشّكل والمضمون فيما يتّصل بين الشخصيّة ككيان وبين ما تقوم به من فعل ليكون بذاك بناء دراميا كاملا، وعليه فإنّ "الشخصيّة لا يمكن أن تكون في ذاتها مادّة الدراما بل إنّ كيانها الدرامي مرتبط ارتباطا عضويا بالحدث، فعلى قدر ما يفصح الحدث أو الفعل عن الشخصيّة يكون اهتمام الكاتب"[62].

وعليه تكون الشخصيّة المسرحيّة هي المحور الأساس الذي تلتقي عنده بقيّة عناصر العمل المسرحي، كما أنّ الكاتب المسرحي وحده الذي يخلق عوالم شخصيّاته لأنّه مهما انعكس

---

[60]– علي بوملحم، في الأدب وفنونه، ، المطبعة العصرية للطباعة والنشر، صيدا، لبنان، 1970، ص39

[61]– المرجع السابق نفسه، ص41

[62]– رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، ط2، دار العودة، بيروت، 1975، ص18

ذلك على الواقع, فإنّ الشخصية لا تمثّله، والواقع لا يمثّلها "إنّنا لا نستطيع أن نعلم ذلك علم اليقين بالدّرجة التي يعلم بها الكاتب المسرحي صفات شخصيّاته ودوافعها، إذ أنّ لديه السّبيل إلى الوصول إلى الشخصيّات التي أبدعها، وهو سبيل يعزّ علينا الوصول إليه حتى مع علاقاتنا الوثيقة بالناس"[63].

من هنا فإنّ للشخصيّة دلالة ومكانة في العمل المسرحي، وهي كائن معقّد مكوّن من نسيج الحياة الواقعيّة ودلالتها ومن فضاءات المتخيّل، يرسمها الكاتب ليعطينا نموذجا ننجذب إليه، وهذه الدّلالة تسمح له بالتّعامل مع شخصيّات مسرحيته وفق الطريقة التي وجد عليها البناء الدرامي فلا يتدخّل في توجيهها لأنّ الحدث يتصاعد من البداية، وكأنّ النهاية مرسومة من لحظة ظهور هذه الشخصيّة.

2-تمظهرات البعد الثوري وحضوره في مسرحية (مصرع الطغاة)

هكذا، تعدّ الشخصية "الواحد من الناس الذين يؤدون الأحداث الدرامية في المسرحية المكتوبة أو على الركح في صورة الممثلين"[64]، ويتم رسمها من الداخل انطلاقا من الوقوف على ما لها من سمات ذاتية/ روحية متفردة أو متقاطعة مع غيرها من الذوات الأخرى، ويتم رسمها أيضا من الخارج وهذا بتوصيف ما لها من أفكار ومواقف تظهر للعيان في واقعها الذي تعيش فيه، وقد تُرسم بطريقة متوازنة بالتركيز على المعطيين الداخلي والخارجي.

ولمّا كان البطل هو إفراز لطبقة كادحة تعاني من الاضطهاد والحرمان فإن له بالمقابل مواقفه المعبرة عن مشاعر طبقته وإرادتها ومطالبها، وسعيها نحو الحريةٌ، ولا يكفي، في هذا الصدد، أن يكون البطل مضطهدا كي يختار أن يكون ثوريا؛ فإنه حينها ينتقل من طابعه الفردي إلى مستواه الجمعي، لذا فالبطولة، وإن كانت مقصورة في ظاهرها على شخصية (البشير) بحضوره ومواقفه، تتعدى إلى مكوّن أكبر مثلما يُستشف في هذا المقطع الحواري:

---

[63]- فرد ب.مليت، جيرالد ايدس بنتاي، فن المسرحية، تر: صدقي حطاب، دار الثقافة، بيروت، 1986، ص441

[64] - إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية، دار المعارف، 1985، ص155

رحمة: عاش جيشنا البطل

الرفاق: عاش..عاش

البشير: هذا عهدنا، وهذا رمزنا، وهذا وفاؤنا، كلنا للثورة، كلنا للعلم، ملنا للجهاد، إننا نشعل الفتيل اليوم، سنفجر طاقة الشعب لنحرق الأعداء، وسينطلق الشعب الجزائري من عقاله إلى النضال، إلى الحرية[65]

ويظهر البعد الثوري مصطبغا بصبغة وطنية والإحساس بقيم الحرية والسعادة التي ينشدها الأحرار في كل مكان، ويمكن الاستدلال بالمقطع الآتي تدليلا على ذلك:

صادق: نحن ندرك أننا مقبلون على أخطر مغامرة، مخاطرة بشعب كامل فإما يسعد السعادة الأبدية أو يشقى نهائيا لا قدر الله، إننا سائرون إلى المجد أو المقصلة، ونحن آمنا بهذا وسنعمل له حتى الرمق الأخير من حياتنا فامضوا على بركة الله، وإيمان الجزائر.

رحمة: هذا هو رأي الشعب كله برجاله ونسائه، إنّ الشعب يريد الخروج من هذه المأساة التي يعيش فيها منذ أمد طويل، يجب أن نتعظ بالماضي حتى لا نعود إلى عبادة أصنام تافهة زائفة، إنّ عنصر التفرد والامتياز قد مضى ولن يعود، والذي يريد أن يوجه الثورة إلى غير طريقها الصحيح سيجرفه تيارها الصاخب وسيرمي به في هوة العدم، إنّ الكلمة للشعب، للجزائر، وهذا عهدنا حتى الموت حتى النصر.

الرفاق: هذا عهدنا حتى الموت[66]

تلك إذًا غايات النضال السامية، فلا يتحقق العمل الثوري إلا بوجود موقف التزامي يؤمن فيه متبنوه بالشرط التاريخي ضمن مساراته الزمنية، ولا يضطلع الكاتب في نضاله هذا إلا بما أتيح له من فهم لمعنى الحرية وأسسها وكيفية الوصول إليها. لذا تمثّل الشخصيّات داخل البناء المسرحي الدرامي محطّات وعلامات توقّف، تبعث على مراجعة الموقف، والاستمرارية في سير الحدث ليكتمل البناء الدرامي وعلى أساسها يستطيع الكاتب رسم

---

[65]– المصدر السابق نفسه، ص 70

[66]– المصدر نفسه، ص68

المعالم المختلفة لتحريك هذه الشخصيّات، فبالقدر الذي يكون اهتمامه بالشخصيات الرّئيسية داخل عمله يفرض عليه الموقف اهتماما مشابها بنوع آخر من الشخصيّات هي الشخصيّات الثانويّة التي تعدّ "بصفة عامّة أقلّ تعقيدا وعمقا من الشخصيّات الرّئيسية وترسم على نحو سطحي"[67].

ومع ما للدّور الذي تقوم به الشخصيّة فإنّه ليس مقياسا عامّا على كونها رئيسيّة أو ثانويّة، إذ تتحدّد المكانة بقدرة التّأثير فيما بين هذه الشخصيّات لأنّه لا وجود لمعيار يحدّد رئيسيّة الشخصيّة أو عدم رئيسيّتها، فهل بكثرة ترداد الشخصيّة وغزارة تواترها في النصّ؟ أم بأهمية علاقاتها وتأثيرها في غيرها وتأثّرها بغيرها[68].

إنّ تصوير الشخصيّة المسرحيّة عموما والثانويّة خصوصا له هدفه الوظيفي لأنّه يحتاج"في معظم الأحيان إلى هذه الشخصيّات للتّعبير عن وجهة نظر النّاس العاديّين"[69]. يضاف إلى ذلك تأثيرها في البناء الدرامي، ووظيفته في البناء العامّ للمسرحيّة لأنّها المتمّم الجانبي لسير الحدث وتقدّم الشخصيّة الرّئيسيّة نحو اكتمال الدّور، كما أنّها تشارك "في نموّ الحدث القصصي، وبلورة معناه والإسهام في تصوير الحدث.

ويعدّ حصر الشخصيّة رئيسيّة كانت أو ثانويّة في مجال للحركة لا تحيد عنه هو الأداء الحواري وفي توالي الأحداث وتفاعل الحبكة بشكل محكم مثارا للجدل ومحطّة للاهتمام، بحكم أنّها "لا تتحرّك وحدها في النصّ، بل تتعامل وتتفاعل مع شخصيّات أخرى لأنّ التناقض والتّوازن بين الشخصيّات لا بدّ أن يوضعا في الاعتبار دائما"[70].

---

[67]– محمد بوعزة، تحليل النص السّردي (تقنيات و مفاهيم)، ط1, دار الأمان، الرباط، 2010، ص 57

[68]– ينظر: جهاد يوسف العرجا، سيميائية الشخصيات في القاهرة الجديدة لنجيب محفوظ، الجامعة الإسلامية، غزة فلسطين ،2002 ، ص 29.

[69]– مولوش ميرنست وكليفورد ليتش, الكوميديا والتراجيديا، تر: علي أحمد محمود، سلسلة عالم المعرفة، العدد18 يونيو1979، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ص190

[70]– نبيل راغب، آفاق المسرح، دار غريب للطّباعة و النشر والتوزيع ،القاهرة ،2001، ص26

ومن ثمّ فبناء الشخصيّة بطريقة تبرز فكرة الكاتب على حساب مقوّماتها الأساسيّة يفقدها بريق تداخل الأحداث وتأزّمها التأزّم الطّبيعي، لإثارة الدّهشة في نفس القارئ أو المشاهد، وإذا عُدّ ذلك من مساوئ الشخصيّة وأخطائها، فيجب ألاّ يكون أهمّ شيء فيها "وإلاّ فإنّنا نشعر بأنّها غير طبيعيّة، وأنّها بعيدة عن أن تكون من الأناسي"[71].

-الشخصيات الرئيسة:

الأخضر: وهو الشخصية التي اختارها كاتب ياسين لتدور أحداث المسرحية حولها، فقد كان لخضر محاصر من قبل الاستعمار، إذ يحاول هذا البطل أن يتعبد ماضيه وماضي بلاده والذي تخلى عن دراسته في سبيل حضور اجتماعات المناضلين والمشاركة في المظاهرات، وهو في غمرة ذلك الصراع يدور في تلك الدائرة الضيقة يكتشف أن الانتفاضة الثورية وحدها التي ستحطم تلك الدائرة

يحمل الأخضر هموم الشعب، فهو في صراع مع ذاته ومع الاستعمار، ويدور داخل نطاق مأساته الذاتية وقيوده في إطار بحثه عن معالم أجداده ووحدته الممزقة خلف كواليس المستعمر.

نجمة: تظهر شخصية نجمة في أحداث المسرحية على أنها المرأة العاشقة للأخضر، وهي ابنة فرنسية ظلت في أحداث المشهد المسرحي تبحث باستمرار عن الاخضر.

لكن صورتها تحمل دلالات تخرج عن نطاق المتخيل، يقول الأخضر "هنا زقاق نجمة..نجمتي...إنها الشريان الوحيد الذي أريد إعادة الحياة إليه".

-الشخصيات الثانوية:

الطاهر: وهو زوج أم لخضر الذي يلعب دور الخائن الذي كان يرى بأن الأخضر ما هو إلا ضائع فسد أمره بمخالطة الرفاق الذين علموه الاستهزاء بالشرطة والتخلي عن دراسته. وهذا يظهر في قوله: "في بلد الشقاء هذا..تسيل الدماء كل عشر سنوات...لقد رأيت كثيرا من

---

[71]– عمر الدّسوقي، المسرحية (نشأتها وتاريخها وأصولها)، ص405

الصبية الاغرار المشتعلين حماسة مثلكم، يركضون دوما نحو الانكسار، ألا تخبروني ماذا استطعتم أن تصنعوا أنتم وأعلامكم أمام المدافع الرشاشة"[72]

مصطفى وحسان: وهما أصدقاء الأخضر اللذان دعماه على المضي في طريق الثورة على الاستعمار.

مارغريت: وهي الممرضة الفرنسية التي قامت بعلاج الأخضر في منزل أبيها حينما سقط جريحا في المظاهرات.

.

[72]– المصدر السابق نفسه، ص42

خاتمة:

وفقا لما اقتضته طبيعة الموضوع وبناء على مرحلية المشروع المعتمدة وبالنظر إلى طابعه المعرفي ووجهته الرامية إلى البحث عن المضامين الثورية في الخطاب المسرحي الجزائري فقد تمّ التوصل إلى النتائج الآتية:

– الوصول إلى جمع المادة العلمية المتمثّلة في المراجع والمصادر المتعلقة بالمشروع من حيث إطاره المفاهيمي في جانبه النظري ومنها على الخصوص:

– مفهوم الثورة وأشكالها ومنطلقاتها وتعالقها بالواقع وفكرة التحرر والالتزام ودواعي التغيير وارتباطها مضمونا بمستويات الوعي وحضوره في الخطاب المسرحي الجزائري بخصوصياته الشكلية والمضمونية من جهة، وبيان آليات إنتاج الخطاب المسرحي انطلاقا من جدل العلاقة بين حدود الرؤيا ومستويات التشكيل وظروف نشأة المسرح الجزائري وبعده النضالي وانبثاق الحركة المسرحية والقضايا المعالجة في ظل الواقع الاستعماري والوضع الاجتماعي المتأزم من جهة أخرى.

– أما الجانب التطبيقي فتم فيه تحديد إطار الدراسة انطلاقا من النصوص المراد تحليلها وهذا بضبط قائمة أولية لهذه النصوص/ النماذج التي يحيل مضمونها على أبعاد ثورية معينة والبدء بتحليلها واكتشاف مدلولاتها ومضامينها الثورية، وذلك للخروج بنتيجة مفادها تحديد مفاهيم الثقافة والمثاقفة والفن والواقع، وأنواع الكتابة المسرحية، ومدى استفادة المسرح الجزائري في أشكاله ومضامينه من أشكال التلاقح الثقافي.

– الاستفادة من المشاركة في ملتقيات وطنية ودولية، كما كان لأعضاء المشروع دورهم في الملتقيات التي نظمها مخبر التوطين سواء أكان ذلك في اللجان العلمية أم التنظيمية وبخاصة تلك التي لها علاقة بموضوع المشروع وما تعلق بثنائية المسرح والثورة.

– استطاع أعضاء المشروع تنظيم ملتقيين وطنيين متعلقين بالمسرح أولهما عنوانه الدراماتورجيا وأنساق التواصل المسرحي والثاني خاص بالمسرح المدرسي.

– تفعيل الجانب التكويني لدى طلبة الدكتوراه فيما يتعلق بكيفيات البحث وطرائق الدراسة والتحليل في التعامل مع موضوع البحث والتمكن من تكوينهم وعليه جرت أيام تكوينية تشرح للطلبة كيفية التعامل مع الجانب المنهجي، وكيفية توظيف المعارف المختلفة في البحوث التي هم بصدد إنجازها.

– إنّ الشخصيّة المحوريّة هي التي تدور حولها الأحداث وتلتقي عندها، وتكون فاعلة فيمن سواها, فبقدر تأثيرها في غيرها يستقيم بناء العمل المسرحي، وتُسمّى بالمقابل الشخصيّة الرئيسيّة.

وتركّز من حيث وظيفتها على نمط يتواتر في مساحة البناء الدرامي بكثرة ولها علاقة متعدّدة وأحيانا معقّدة مع باقي الشخصيّات، ومفهومها يحدّده موقعها في العمل المسرحي وآليات انتقالها من حدث إلى حدث آخر, ليعطيها مسارا تحتلّ من خلاله هذه المكانة المحوريّة ففي المسرح القديم مثّلت إرادة التحوّل والانتصار على القدريّة التي تلاحق الإنسان بُعدا أساسيّا، ليظهر البطل بهذه الصّفات لأنّ الصّراع الأساس غيبي/ ديني.

أما في الكتابات الحديثة فقد ارتبط الكاتب بقضايا مجتمعه راسما الهدف من البداية لمعالجة جملة من قضاياه، أو واقعا تحت سلطانها, وهي ليست ثابتة على نهج واحد حسب رسم المؤلّف المسرحي لها كنموذج يظهر في لحمة النصّ إذ تتلعثم الشخصيّة المسرحيّة أو تتردّد في حديثها أو تنسى بعض ما كانت تهتمّ بقوله، أو تخرج عن جادّة الموضوع ولكن يكون ذلك مقصودا لبيان طبيعة خاصّة في الشخصيّة أو الموقف".

لذا لا تنفصم صلات الشخصيّة الثورية عن الشخصيّات الأخرى بمختلف كياناتها وتفاعلاتها لارتباها بالاتجاه الاجتماعي الذي وضع الكاتب نفسه فيه لأنّه يشعر بمسئولية تجاه المجتمع.

– لم تكن النصوص المسرحية المدروسة بمنأى عن المؤثرات الخارجية وهو ما يثير جدلية الرافد والوافد، أما المؤثرات الداخلية فتأسست على استحضار الشخصيات التراثية واستلهام الأحداث والمواقف التاريخية.

–التفاعل بين المسرح والثورة وانعكاس ذلك على الرؤى الإيديولوجية للخطاب المسرحي الجزائري، وبمرجعيات الخطاب المسرحي بأبعاده الثورية في ظل تأثيرات العولمة.

– استفادة المسرح الجزائري في أشكاله ومضامينه من أشكال التلاقح الثقافي، لأن الكتابة المسرحية بقيت في إطارها العام تابعة للمسرح الفرنسي، لكنها في مضمونها تعالج القضايا الوطنية الداخلية.

– الحاصل على مستوى المسرح ومحاولات التجريب التي قام بها علولة، وبخاصة في مسرحية الأجواد والقراب والصالحين والقوال، ومحاولة تبسيط اللغة المسرحية لتتناسب والمستوى الفكري للشعب الجزائري، والاستفادة من المقومات الثورية.

– الظروف التي نشأ في أحضانها المسرح الجزائري وظهور نصوص استلهم أصحابها قيم الثورة انطلاقا من المعطى التاريخي(أثناء الثورة التحريرية) أو ما بعد الثورة بظهور شكل آخر لمفهوم الثورة انطلاقا من بعده الايديولوجي (فترة السبعينيات مثلا).

– الخصائص الشكلية التي تميّز بها ومنها متعلقة بلغة الكتابة المسرحية والحوار المسرحي وبناء الشخصية وأبعادها الفنية وأخيرا طبيعة الصراع ومستوياته.

هذا، ويقترح المشاركون في إعداد هذا الكتاب عقد أيام دراسية على مستوى مخبر الانتساب خاصة بعلاقة المسرح والثورة، مع إمكانية التنسيق مع المؤسسات الثقافية المهتمة بشؤون المسرح الجزائري لعقد ندوات تعالج جدلية المسرح والثورة.

قائمة المراجع والمصادر

1- القرآن الكريم برواية ورش

2- المصادر والمراجع:

- إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدراميّة والمسرحيّة، د/ط, دار المعارف، القاهرة، 1985

- أحمد أبو حاقة، الالتزام في الشعر العربي، دار العلم للملايين، بيروت، د/ط، 1979

- أحسن تليلاني، المسرح الجزائري والثورة التحريرية- دراسة تاريخية فنية، وزارة الثقافة، الجزائر، 2007

- أحمد بن محمد بن علي الفيومي المقري، المصباح المنير في غريب الشرح الكبير، تحقيق: عبد العظيم الشناوي، دار المعارف، القاهرة، ط2

-أحمد بيوض، المسرح الجزائري، منشورات التبيين، الجاحظية، الجزائر، 1989

-المسرح في الجزائر نشأته وتطوره،دار هومة، الجزائر، د/ط،2011

- المسرح الجزائري (1926-1989)، منشورات التبيين/الجاحظية، الجزائر،1998

- أحمد أمين حافظ، قضايا عربية، أزمة المسرح العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط1، بيروت 1993

- أحمد يوسف: السيميائيات الواصفة، ط01، منشورات الاختلاف، الجزائر ، 2005

-أبو الحسن عبد الحميد سلام، حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف، ط2, مطبعة النرجس الرياض, 1993

-بركات دار أنسية، أدب النضال في الجزائر من سنة 1945إلى الاستقلال، المؤسسة للكتاب الجزائري، 1984

-بسام قطوس، سيمياء العنوان، دائرة المكتبة الوطنية، وزارة الثقافة، الأردن، ط1، 2001

-بشرى موسى صالح، نظرية التلقي- أصول وتطبيقات، ط01، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب/ بيروت، لبنان، 2001

-جروة علاوة وهبي، ملامح المسرح الجزائري، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 2004

-جهاد يوسف العرجا، سيميائية الشخصيات في القاهرة الجديدة لنجيب محفوظ، الجامعة الإسلامية، غزة فلسطين، 2002

-حسين نذير، من ذاكرة المسرح الجزائري، منشورات المكتبة الجزائرية ، د/ط،2007

-حفناوي بعلي، الثورة الجزائرية في المسرح العربي "الجزائر أنموذجا"، محافظة المهرجان الوطني للمسح المحترف، الجزائر، 2008

- أربعون عاما على خشبة مسرح الهواة في الجزائر، منشورات إتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة للنشر، ط 1، 2002

- راهن الشعر في نهايات القرن(أصوات الملحمة وأصداء التوقعية والصوفية)، ط1، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، الأردن، 2015

- فلسطين والقدس في المسرح العربي المعاصر، ط1، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، الأردن، 2015

-حورية محمد حمو، تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيقي سورية ومصر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا

-خزعل الماجدي، المسرح المفتوح،ط1،دار غيداء للنشر والتوزيع،الأردن،2016

-سعد عبد العزيز مصلوح، في النقد للساني، ط01، دار عالم الكتب للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، د/ ت

-سليمان حسين، الطريق إلى النص، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1997

-شريبط أحمد شريبط، تطوّر البنية الفنية في القصّة الجزائرية المعاصرة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق, 1998

-صالح لمباركية، المسرح في الجزائر (النشأة والرواد والنصوص حتى سنة1972م)، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 2005

-صلاح رزق، أدبية النص، دار غريب للنشر، القاهرة، مصر، 2002

- عبد الحليم رايس، أبناء القصبة، منشورات المعهد الوطني العالي للفنون المسرحية ، برج الكيفان، الجزائر

- عبد الملك مرتاض، دليل مصطلحات ثورة التحرير الجزائرية 1954-1962، منشورات المركز الوطني للدراسات والبحث في الحركة الوطنية وثورة نوفمبر 1954، المطبعة الحديثة للفنون المطبعية الجزائر

. عبد الملك مرتاض، دليل مصطلحات ثورة التحرير الجزائرية 1954-1962

-عبد المطلب زيد: أساليب رسم الشخصية المسرحية- قراءة في مسرحية مصرع كليوبترا، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2005

-عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي، ط01، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر

- العيد ميراث، الأصول التاريخية لنشأة المسرح الجزائري، دراسة في الأشكال التراثية

- عبد الله ركيبي: مصرع الطغاة، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر والتوزيع، القبة، د/ ط، 2009

-رؤذان أنور مدحت: الدراما النسائية في المسرح العربي الحديث، ط1،دار غيداء ،الأردن2013

-رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، ط2، دار العودة، بيروت، 1975

-زكريا إبراهيم: مشكلة الحرية، مكتبة مصر، القاهرة، مصر، 1971

-الزمخشري، أساس البلاغة ، دار بيروت للطباعة والنشر، لبنان,1965.

-الزواوي بغورة: الفلسفة واللغة، ط01، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيوت، لبنان، 2005

-ط عبد الحق: مدخل إلى المعلوماتية، ط01، ج02، قصر الكتاب، الجزائر، 2000

-عبد الرحمان بن زيدان، التجريب في النقد والدراما، د/ط , منشورات الزمن، المغرب، 2001

-عبد القادر عبد الجليل: الأسلوبية وثلاثية الدوائر العروضية، ط01، دار صفاء، الأردن، 2002

-عبد الواحد المرابط: السيمياء العامة وسيمياء الأدب (من أجل تصور شامل)، ط01، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، 2010

-عبد التواب محمود عبد اللطيف:الموقف الثوري في المسرح الشعري(مسرح عبد الرحمن الشرقاوي نموذجا)،ط1،شمس للنشر والإعلام،القاهرة،2013

-عز الدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر ، قضاياه و ظواهره الفنية والمعنوية ، دار الثقافة ، بيروت ، ط3 ، 1981

-عز الدين إسماعيل، قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر، د/ط, دار الفكر العربي، الإسكندرية، مصر 1980

-علي عقلة عرسان، سياسة في المسرح، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق1978

-عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحية في ضوء النظرية التداولية، ط1, منشورات الاختلاف،الجزائر,2003

-عمر بوقرورة، بناء النسق الفكري عند محمد البشير الإبراهيمي، د/ ط، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 2004،

عبد الغني بارة، الهرمينوطيقا والفلسفة(نحو مشروع عقل تأويلي)، ط01، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، 2008

-عبد الله الغذامي، تشريح النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2006

-عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص، البنية والدلالة، شركة الرابطة، الدار البيضاء، ط01، 1996

-عبد العزيز شرف، الأسس الفنيّة للإبداع الأدبي، د/ط, دار الجيل, بيروت, لبنان, 1993

-علي أحمد باكثير، فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصيّة، د/ط، مكتبة مصر، مصر، د/ت

-عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، د/ط, الهيئة المصريّة العامة للكتاب، مصر، 1998

-عبد القادر القط، فنّ المسرحيّة، مكتبة لبنان ناشرون، ط1, الشركة المصرية للنشر، مصر، 1998

-غالي شكري، أدب المقاومة، دار الآفاق الجديدة، بيروت، د/ ت

-علي بوملحم، في الأدب وفنونه، المطبعة العصرية للطباعة والنشر، صيدا، لبنان، 1970

-عبد القادر القط، من فنون الأدب المسرحية، دار النهضة العربية للطباعة، بيروت، ط2، 1978

-عز الدين بونيت، الشخصية في المسرح المغربي بنيات وتجليات، د/ط، الخزانة العامة للكتب والوثائق،المغرب 1989

-فؤاد علي حارز الصالحي، دراسات في المسرح, ط1, دار الكندي للنشر والتوزيع, الأردن، 1999

-مجيد صالح بك: تاريخ المسرح عبر العصور، الدار الثقافية للنشر، القاهرة ،مصر، ط1، 2002

-مجمع اللغة العربية بالقاهرة – مجموعة من المؤلفين : معجم الوسيط ، دار الدعوة ، مكتبة الشرق الدولية ، القاهرة ، ط 4، 2004

- مجيد صالح بك، تاريخ المسرح عبر العصور،ط1،الدار الثقافية للنشر،القاهرة،2002

-محمد السويدي، علم الاجتماع السياسي ميدانه وقضاياه ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر

-محمد ساري، في معرفة النص الروائي(تحديدات نظرية وتطبيقات)، دار أسامة للطبع والنشر والتوزيع، ط1، الجزائر، 2009

. محمد الطاهر فضلاء، المسرح تاريخا ونضالا، وزارة الثقافة والفنون والآداب ،ط1 ،2009،ج2

–محمّد مندور، في الأدب والنقد، نهضة، صر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1988

–محمد يوسف نجم، فن القصة, ط1، دار صادر بيروت، لبنان، 1996

-مختار الصحاح ،الإصدار الأول، ج1، مكتبة المعاجم والغريب والمصطلحات، مركز التراث لأبحاث الحاسب الآلي 1999

- محمد الطمار، الروابط الثقافية بين الجزائر و الخارج، ش و ن ت، الجزائر، 1983

–محمد العربي ولد خليفة، المسألة الثقافية وقضايا اللسان والهوية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2003

–محمد غنيمي هلال، في النقد المسرحي، د/ط, دار نهضة مصر للطبع والنشر, القاهرة, مصر,1955,

-محمد سالم سعد الله: ما وراء النص، ط01، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2008

-محمد تحريشي، في الرواية والقصة والمسرح، قراءة في المكونات الفنية والجمالية السردية، دار النشر، حلب، 2007

– محمد بوعزة ، تحليل النص السّردي (تقنيات و مفاهيم)، ط1, دار الأمان، الرباط، 2010

.–محمّد مندور، في الأدب والنقد، نهضة مصر للطباعة و النشر والتوزيع، القاهرة، 1988

–ابن منظور، لسان العرب، دار صادر ، بيروت، ط4، ج 5

–المعجم الوجيز، مجمع اللغة العربية، الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية، مصر,1991

–ابن منظور الأنصاري، لسان العرب، الإصدار الأول، ج7، مكتبة المعاجم والغريب والمصطلحات، مركز التراث لأبحاث الحاسب الآلي، 1999

-موسى ربابعة، الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، ط01، دار الكندي للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، 2003

– نخبة من الأساتذة، معجم العلوم الاجتماعية ، مادة الثورة ، الهيئة المصرية للكتاب ، القاهرة، 1975 ،

-أبو يحي محمد بن صمادح، مختصر تفسير الطبري بهامش القرآن الكريم، ط7، دار الجيل بيروت1995

ـ -نصر حامد أبو زيد، النص والسلطة والحقيقة(إرادة المعرفة وإرادة الهيمنة)، ط04، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان/ الدار البيضاء، المغرب، 2000

-نبيل راغب، آفاق المسرح، دار غريب للطّباعة و النشر والتوزيع ،القاهرة ،2001

- نور الدين بوشعيب الخديري: في عوالم المسرح العربي (قضايا وتجارب)،ط1،شركة دار الأكاديميون للنشر والتوزيع،الأردن،2016

-نور سلمان، الأدب الجزائري في رحاب الرفض والتحرير، دار العلم للملايين، بيروت، 1981

-نجم عبد الله كاظم, مشكلة الحوار في الرواية العربية، ط1، عالم الكتب الحديث, إربد، الأردن، 2008

3-الرسائل والأطروحات:

أحمد حمومي، ظاهرة المسرح في الجزائر، تجربة وهران، دكتوراه دولة، جامعة وهران، 2007/ 2008

-الزاوي ليلى، النص الروائي عند كاتب ياسين، بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير في الادب العربي، إشراف:واسيني لعرج، معهد اللغة العربية وآدابها جامعة وهران، 1997/1996

-الزاوي محمد الأمين، الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية،بحث في تطور العلاقة بين الإنتاج الفني الروائي بالإيديولوجيا من1830-1982، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي، إشراف حسام الخطيب، كلية الآداب قسم اللغة العربية وآدابها،السنة الجامعية:1982

-صالح لمباركية، بناء الشخصية في مسرح ألفريد فرج (مخطوط) مذكرة ماجستير، جامعة باتنة، 1991،

– صورية غجاتي: النقد المسرحي في الجزائري، إشراف: عبد الله حمادي، (دكتوراه)، كلية الآداب واللغات، قسم الأدب واللغة العربية ، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر،2012م_2013م

–عيسى الخطاب : الإيديولوجي في المسرح الجزائري ، رسالة دكتوراه ، جامعة وهران

4–المجلات والدوريات:

– احمد حمدي (مسرح الهواة في مواجهة مشاكله)،مجلة الحلقة،صادرة عن ادارة المسارح الوطنية الجزائرية،ع1

– باسم عبد الأمير جبار الأعسم: مسرحة الشعر، مجلة القادسية للعلوم الإنسانية، العدد 4، 2010

–بشيشي الأمين: دور الإعلام في ثورة التحرير، الثقافة، العدد 104،(سبتمبر–أكتوبر 1994)

–الجابري محمد صالح: الثورة الجزائرية من خلال بعض المسرحيات التي نشرت بتونس إبان الثورة، مجلة الثقافة، العدد 96 (نوفمبر – ديسمبر 1986)

–سعد الدين ابن أبي شنب ، المسرح العربي لمدينة الجزائر، مجلة الثقافة ،العدد 55، 1980

–سيار الجميل، كاتب ياسين روعة لا تنسى في مقهى السنترال" فصلة من كتب نسوة ورجال، ذكريات شاهد الرؤية، جريدة الزمان، العدد1865، التاريخ: 2004/07/18.

–عبد الكريم عمرين، حول الشخصية النموذجية في الأدب المسرحي, مجلة الحياة المسرحية، الهيئة العامّة السّورية للكتاب، العدد 67. 68 , دمشق, 2009

–فاضل يوسف، المسرح التّقليدي (عناصره الفكرية والجمالية)، مجلّة الثقافة الجديدة، العدد 20، السنة 5، مؤسسة بنشرة للطباعة والنشر، الرباط، المغرب، 1981

–فوزية عطية، علم الاجتماع الثورة وخصائص المجتمع الثوري، مجلة كلية الأدب العراقية، العدد 24

-محمد فؤاد السلطان، قصة رجال في الشمس لغسان كنفاني، (دراسة نقدية)، مجلة جامعة الأقصى، 22، مج 11، سنة 2007، قسم اللغة العربية وآدابها جامعة الأقصى غزة، فلسطين.

5-المراجع المترجمة:

-أرسطو، فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة, مصر, 1983

-إلكسي بوبوف، التكامل الفني في العرض المسرحي، تر: شريف شاكر، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي دمشق، 1976

- بنسفيلد، فن الكاتب المسرحي، ترجمة، دريني خشبة، مكتبة النهضة، مصر، 1964

تزيفيتان تودوروف، اللغة والخطاب الأدبي، تر: سعيد الغانمي، ط01، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1993

- جورج طومسون، دراسات اشتراكية في الفن والأدب، تر: ميشال سليمان، دار القلم بيروت، 1974

-روبرت بروستاين، المسرح الثوري، تر: عبد الحليم الشبلاوي، الهيئة العامة للكتاب، 1997

-روجرم سيفيلد، تر: دريني خشبة، فن الكاتب المسرحي، مكتبة النهضة، مصر، 1964

-ريتشارد س. لازاروس، الشخصية، تر: سيد محمد غنيم، ط2، دار الشروق، بيروت، 1984

-عبد الفتاح كيليطو، المقامات، السرد، والأنساق الثقافية، تر: عبد الكبير الشرقاوي، ط01، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 2001،

-عبد القادر جغلول، الإستعمار والصراعات الثقافية في الجزائر، تر: سليم قسطون، ط1، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع ، لبنان، د/ ت

-فرد ب.مليت، جيرالد ايدس بنتاي، فن المسرحية، تر: صدقي حطاب، دار الثقافة، بيروت، 1986

-فولفغانغ كايزر، العمل الفني اللغوي- مدخل إلى علم الأدب، ج02

- لايوس إيجري، فن كتابة المسرحية، ترجمة ديني خشبة، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة،
-م. م. لويس، اللغة في المجتمع، تر: تمام حسان، د/ ط، عالم الكتب، القاهرة، مصر، 2003
-مارك ريشل، اكتساب اللغة، تر: كمال بكدش، ط01،المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، 1984
- مولوش ميرنست وكليفورد ليتش, الكوميديا والتراجيديا، تر: علي أحمد محمود، سلسلة عالم المعرفة، العدد18 يونيو1979، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت
-هانس روبيرت ياوس، جمالية التلقي، تر: رشيد بنجدو، ط01، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2004،
-يوري فيلتروسكي وعدد من المؤلّفين، سيمياء براغ للمسرح (دراسات سيميائيّة)، تر: أومير كورية, منشورات وزارة الثقافة, دمشق, 1997 .

6-المراجع باللغة الأجنبية

-André Martinet: Eléments de linguistique générale, Armand colin, Paris, 4éme
édition,. 2eme tirage, 1988
- Cheniki, Ahmed. 1926 -1939, une période particulière, in A.A, N° 1506, du 23 au 29 Aout 1994, P23.
-Larousse, Dictionnaire de français, imp maury-Euroliveres à Manchecourt, France, 1997,page 313.

فهرس المحتويات

المحتوى	الصفحة
مقدمة	**3-7**
المحور الأول: في مفهوم الثورة: من المدلول اللغوي إلى المفهوم الاصطلاحي	**8-12**
المبحث الأول: حدّ الثورة ودلالتها اللغوية	**9**
المبحث الثاني: مفهوم الثورة وأبعادها الوظيفية	**10**
المبحث الثالث: أنواع الثورة وأسبابها وتعالقاتها (بالواقع، بفكرة التحرر، بمفهوم التغيير، بالوعي (الاجتماعي/ السياسي)، بالفن والأدب)	**11**
المحور الثاني: نظرة عامة على الحركة المسرحية في الجزائر (الإرهاصات والتطورات)	**13-35**
المبحث الأول: نشأة المسرح الجزائري	**14**
المبحث الثاني: النصوص النواة ومحاولات التأسيس	**22**
المبحث الثالث: ظروف انبثاق الحركة المسرحية (في ظل الواقع الاستعماري)	**25**
المبحث الرابع: قضايا المسرح والوضع الاجتماعي المتأزم	**27**
المبحث الخامس: الحركة المسرحية وبعدها النضالي	**28**
المحور الثالث: خصوصيات الخطاب المسرحي الجزائري	**36-57**
المبحث الأول: من حيث الحوار	**37**
المبحث الثاني: من حيث اللغة	**45**
المحور الرابع: دلالات المضامين الثورية في الخطاب المسرحي الجزائري	**58-72**
المبحث الأول: دلالة التغيير بأنواعه الاجتماعي، السياسي الاقتصادي	**59**
المبحث الثاني: دلالة الارتباط بالأرض 'معطى الالتزام من منظور إيديولوجي)	**61**
المبحث الثالث: دلالة حب الوطن والتعلق به	**65**
المبحث الرابع: دلالة النضال والكفاح من أجل تحقيق طموحات ثورية	**67**
المحور الخامس: المثاقفة القائمة على عنصري التأثير والتأثر(جدل الفني/ الواقعي)	**73-91**

المبحث الأول: أهمية المثاقفة في التعريف بالخطاب المسرحي الجزائري	**74**
المبحث الثاني: دور المثاقفة في تطوير المضامين الثورية	**85**
المحور السادس –:مرجعيات المضامين الثورية في الخطاب المسرحي الجزائري	**92-110**
المبحث الأول: المرجعية الواقعية (التأثير والتأثر)	**93**
المبحث الثاني: المرجعية التراثية (استلهام التراث بوصفه معطى ثوري دال)	**99**
المبحث الثالث: المرجعية التاريخية	**101**
المبحث الرابع: المرجعية العقدية	**108**
المحور السابع: بناء الشخصية الثورية في الخطاب المسرحي الجزائري	**111-125**
خاتمة	**126**
قائمة المصادر والمراجع	**129**
فهرس المحتويات	**140**

يعدّ البحث عن دلالات المضامين الثورية ومرجعياتها الفاعلة في الخطاب المسرحي الجزائري مدعاة لمراعاة تلك الخصوصية التي طبعت علاقة الكتابة المسرحية بواقعها مؤثرة ومتأثرة، لذا دعت الضرورة المعرفية والرغبة العلمية إلى محاولة تحديد كيفية اشتغال الخطاب المسرحي وآلياته بدءا بحدود الرؤيا وانتهاء بمستويات التشكيل الذي تتكشّف فنيا عن مضامين نصية مستندة بالأساس على مرجعيات متعددة.

هكذا، لم يكن الاهتمام بهذا المعطى البحثي على صعوبته وتشعب عناصره إلا وسيلة من وسائل التعريف بالمرجعيات المؤثرة في إنتاج الخطاب المسرحي بما هي رجع صدى لصوت الثورة التحريرية في امتدادها الفردي والجمعي، فكان أن انبرى أعضاء البحث ومؤلفو هذا الكتاب لدراسة وتحليل رسالة المسرح في انعكاسها النصي وحضورها الفاعل من جهة، والوقوف على الأبعاد النضالية لهذا المسرح الذي ظهر خلال الفترة الاستعمارية وارتبط مضمونا بالثورة وما بعدها من جهة أخرى، حتى صار هذا التوجه ديدن الكتاب كي يعبروا في أدبهم عن التزامهم بالقضية الوطنية استعانة بتيمة الثورة ومنطلقاتها.

سنة النشر: 2025 ISNB: 978-9931-251-99-6

978-9931-251-99-6