الجمهوريّة الجزائريّة الدّيمقراطيّة الشّعبيّة

وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي

جامعـــــــة باتنـــــــــة 1

كلية اللّغة والأدب العربي والفنــون

قسم اللّغة والأدب العربي

التّجربة المسرحية عند جمعية العلماء المسلمين الجزائريين

أطروحة مقدّمـــة لنيـــل شهادة دكتـــوراه علـــــوم في الأدب العـــــربي

تخصص: أدب جزائري حديث

إعداد الطّالبة:

سميرة بن جامع

إشراف الأستاذ الدكتور:

عبد الرزاق بن السبع

لجنة المناقشة

الرقم	الاسم و اللقب	الرتبة	الجامعة الأصلية	الصفة
01	أد/السعيد لراوي	أ.ت.ع	جامعة باتنة 1	رئيسا
02	أد/عبد الرزاق بن السبع	أ.ت.ع	جامعة باتنة 1	مشرفا
03	أد/امحمد بن لخضر فورار	أ.ت.ع	جامعة بسكرة	عضوا
04	د/ حليمة عواج	أ.م.أ	جامعة باتنة 1	عضوا
05	د/ سميرة قروي	أ.م.أ	جامعة خنشلة	عضوا
06	د/ عثمان رواق	أ.م.أ	جامعة سكيكدة	عضوا

السّنة الجامعيّة: 1440-1441هـ/2019-2020م

بِسْمِ اللهِ الرَّحْمَٰنِ الرَّحِيمِ

﴿فَتَعَالَى اللَّهُ الْمَلِكُ الْحَقُّ وَلَا تَعْجَلْ بِالْقُرْآنِ مِن قَبْلِ أَنْ يُقْضَىٰ إِلَيْكَ وَحْيُهُ وَقُل رَّبِّ زِدْنِي عِلْمًا﴾

سورة: طه الآية: 111

مقـــدمة

مقدمة

عُرفت جمعية العلماء المسلمين الجزائريين بنشاطها الواسع، من أجل المساهمة في مقاومة الاستعمار ومخططاته التّدميرية، ولأنّ الكلمة هي سلاحها، فقد كان الأدب بكلّ أنواعه حاضرا لإيصال أفكارها ومنها المسرح، الذي طالما كان وسيلة تربية و تثقيف وتوعية ومقاومة بامتياز.

و يعدّ المسرح من أبرز الخطابات الأدبية تأثيرا في المتلقين بوصفه فعالية تواصلية، لذا كان أوّل الفنون التي كُرست لخدمة القضية الوطنيّة، وخاصّة أنّ ظهوره تزامن وتأسيس الجمعية التي اهتمت به وعملت على ترسيخ تقاليده في الجزائر كما ساندت رجاله الذين ينتمي الكثير منهم إليها، وبهذا أصبح لدينا ما يُعرف بمسرح جمعية العلماء المسلمين الجزائريين، مجال دراستنا هذه و الموسومة " **التّجربة المسرحية عند جمعية العلماء المسلمين الجزائريين**" ،والتي تهدف إلى التّعريف بهذا المسرح فنيا وموضوعيا.

وحتّى لا ندّعي السّبق في هذا الموضوع، فقد سبقتنا دراسات إلى ذلك، حتّى وإن تناولت مسرحيات قليلة وغير متنوّعة لكتّاب الجمعية نذكر منها:

1- أطروحة دكتوراه لأحسن ثليلاني بعنوان(توظيف التّراث في المسرح الجزائري).
2- كتاب لـ" أحمد منور" عنوانه: مسرح الفرجة والنّضال في الجزائر (دراسة في أعمال أحمد رضا حوحو)،الطبعة الأولى،2005م.
3- دراسةلـ"ميراث العيد" بعنوان(الهوية التاريخية في النّص المسرحي الجزائري)، نشرت في مجلة دراسات جزائرية العددين7-8 سنة2011م.
4- دراسةلـ"إسماعيل بن صفية" عنوانها (الموروث التّاريخي في المسرح الجزائري) نشرت في مجلة الحياة المسرحية العدد: 82-83 سنة 2013م.

و يرجع اختيارنا لهذا الموضوع لأسباب بعضها موضوعي والآخر ذاتي:

– موضوعي؛ خاص بطبيعة الموضوع في حد ذاته، حيث يبقى المسرح عمومًا فنا محلّ اهتمام دائم من طرف الدّارسين، وخاصّة تلك المسرحيات التي لم تحض بالدّراسة الكافيّة و تنتمي إلى فترات مختلفة من مسيرة المسرح الجزائري، والتي تنتظر من يسلّط الضوء عليها من جوانب مختلفة ومنها مسرحيات أدباء الجمعية.

– ذاتي؛ تمثل في رغبتنا في دراسة المسرح وتعلقنا بهذا الفن والكشف عن مضامينه وتوجهاته في فترة نحسب أنّها في حاجة إلى جهود الدّارسين.

ومن هنا فقد وجدنا أنفسنا أمام مجموعة من الإشكالات تطرح نفسها بحدّة، تمثّل أهمها فيما يأتي:

كيف استطاعت الجمعية احتضان المسرح و نشره بين طبقات المجتمع في وقت ضرب الجهل أطنابه في حياة الأمّة في تلك المرحلة؟ و هل أدت تلك المسرحيات دورها في إيصال الأفكار الإصلاحية والتّوجيهيّة؟ ، و ما هي الخصائص الفنيّة والموضوعيّة الّتي تميّزت بها عن غيرها في المراحل اللاّحقة خاصّة؟ و ما هي أهمّ الموضوعات الّتي عالجتها تلك المسرحيات والآليات الّتي اعتُمدت لإنجاح الفعل المسرحي آنذاك؟ ثمّ ما موقف الاستعمار من هذا النّشاط وردة فعله؟

وللإجابة عن هذه الأسئلة وغيرها، فقد وضعنا خطة نحسب أنّها كفيلة بتحقيق هذه الغاية تتكئ على مقدّمة و مدخل و بابين كلّ باب يشمل فصلين، و خاتمة، ثمّ مذيّلة لأهم المصادر والمراجع.

جاء المدخل بعنوان (الجمعية والمسرح في الجزائر الظروف والتأسيس) ، حيث قدّمنا من خلاله مادة معرفية نظرية ، أين خصصنا مبحثه الأوّل للحديث عن الجمعية، أمّا الثّاني فللمسرح الجزائري وذلك بهدف التّعريف بهما.

في حين جاءت فصوله الأربعة موزعة على بابين:

الباب الأوّل: (مسرح الجمعية المرجعيات والموضوعات) ضمّ فصلين: بيّنا من خلال الفصل الأوّل:(مرجعيات مسرح الجمعية)، أهمّ مرجعين استقى منهما كتّاب هذه المسرحيات مواضيعهم وهما المرجع التّاريخي والاجتماعي مع شرح وتقديم قراءة مناسبة لها تتماشى وأهداف الجمعية والظّروف التي تمرّ بها الجزائر، في حين جاء الفصل الثّاني: (موضوعات (تيمات)مسرح الجمعية)، الّذي خصصناه

لرصد أهمّ الموضوعات المتوارية في متون تلك المسرحيات، والتي تحمل هي الأخرى دلالات معيّنة تراوحت بين الإيجابية والسّلبية.

الباب الثّاني:(الأبعاد الفنية لمسرح الجمعيّة)، فضمّ هو الآخر فصلين الأوّل: (شعرية العتبات) حللنا فيه عتبات تلك المسرحيات من عنوان وإهداء وغيرهما، محاولين الكشف عن الدلالات المتوارية والمحيلة على النّص، أمّا الفصل الثّاني: (أدوات التّشكيل الجمالي في المسرح)، فقدمنا من خلال مباحثه الثّلاثة التّوظيفات المختلفة للشّخصيات والحوار واللّغة مع إبراز جمالياتها.

اعتمدنا في دراستنا المنهج الموضوعاتي ،الذي ينهل من ثلاث أصول فلسفية هي النّفسية حينما أفاد من التّحليل النّفسي الفريدي و الظاهرتية والوجودية ، والذي يُعطي أكبر حرية للنّاقد الموضوعاتي في التّحليل، فهو يراوح بين صرامة المنهج ودقته المعياريّة في استنطاق النّصوص، وبين رغبة الموضوعاتي في التّحرر والانفلات من القيود النّظرية، كما يجمع بين الموضوعاتية والبنيوية والتّجارب الذاتيّة ليكون أكبر مرونة ، ومنه رأينا أنّه – المنهج الموضوعاتي– الأنسب لطبيعة موضوع دراستنا.

و قد استأنسنا في بحثنا هذا بمجموعة من الأسانيد، كانت بمثابة زادٍ وعون لنا أهمّها:

كتاب إدريس قرقوة: التّراث في المسرح الجزائري(دراسة في الأشكال والمضامين)، وكتابين لصالح لمباركية: المسرح في الجزائر (النشأة والرّواد والنّصوص حتى سنة1972) و المسرح في الجزائر (دراسة موضوعاتية وفنية)، كذلك كتاب محمد بن سمينة: في الأدب الجزائري الحديث(النّهضة الأدبية الحديثة في الجزائر مؤثراتها–بدايتها–مراحلها) و كتاب عبد اللّه ركيبي: تطور النثر الجزائري الحديث 1830_ 1974، إضافة إلى كتاب عمار طالبي: ابن باديس حياته وآثاره ج1 وكتاب أحمد الخطيب: جمعية العلماء المسلمين الجزائريين وأثرها الإصلاحي في الجزائر،كتاب عبد الرحمن شيبان: من وثائق جمعية العلماء المسلمين الجزائريين .

و كان من الطّبيعي أن تواجهنا جملة صعوبات، تمثلت أساسًا في صعوبة الحصول على المصادر وإنْ كان أغلبها ينحو منحى تاريخيًا، لم يخدم بحثنا هذا بالكيفيّة الّتي كنّا نرجوها.

و في الختام لا يسعنا إلا أن نتقدم بالشّكر للأستاذ الدّكتور عبد الرزاق بن السبع، أولاً لقبوله الإشراف وثانيًا على كلّ الدّعم والتّوجيهات المقدّمة من قبله والتي لولاها لما اكتمل هذا البحث، كما لا يفوتنا و نحن نقدّم عملنا هذا أن نتوجه إلى العلي القدير أن يتغمّد روح أستاذنا د/ صالح لمباركيّة بواسع رحمته وأن يجزيه عنّا خير الجزاء، لما له من يد بيضاء على هذا العمل وصاحبه.

وبعد فإن حقق العمل مبتغاه فالحمد لله وإن قصر به الجهد عن إدراك غايته، فحسبنا أنّنا بذلنا من الجهد و العمل ما قد يثيبنا به أجر المجتهدين والحمد لله رب العالمين.

مدخل: الجمعية و المسرح الجزائري(الظّروف والتّأسيس)

1- جمعية العلماء المسلمين الجزائريين

2- المسرح الجزائري

1-جمعية العلماء المسلمين الجزائريين:

أ- تأسيسها:

ظهرت جمعية العلماء المسلمين الجزائريين بعد تلك الصّحوة الحقيقيّة (النّهضة في الجزائر)، وأبرز من حمل لواءها في الجزائر هو الشّيخ "عبد الحميد بن باديس"[1] صاحب فكرة التّأسيس[2] وباعث النّهضة الإسلاميّة الحديثة، إلى جانبه مجموعة من العلماء الأفاضل أمثال: الشّيخ البشير الإبراهيمي(1889م-1965م) [3] والشّيخ العربي التّبسي (1895م-1957م) وغيرهم من "دعاة

---

[1]هو عبد الحميد بن محمد مصطفى بن مكي ابن باديس، الجزائري أصلا، القسنطيني ولادة ووفاة، رئيس جمعية العلماء المسلمين في الجزائر (1931م/1940م)، أديب، زعيم النّهضة في الجزائر وأحد أبرز العاملين في الاصلاح الاجتماعي والدّاعين إلى وجوب النّهضة العربية، والرّامين إلى تحرّر الفكر من التّقليد، وحماية اللّغة العربية ومقاومة الاستعمار الفرنسي بالعلم والثّقافة.

وهو إلى ذلك صحافي عمل في خدمة الصّحافة العربية محررًا ومنشئًا، أتمّ دراسته في جامع الزيتونة حيث فاز بالتّطويع بعد تخرجه في عام 1911م وهي الشّهادة التي تمكّنه من التّدريس،كما زار المشّرق و حصل هناك على الشّهادة العالمية من الأزهر.

وبعدها عاد إلى قسنطينة لاستئناف مهمته، ألا وهي تعليم وتدريب الأجيال الجديدة، توفي في 16أفريل 1940م.

للمزيد يُنظر: عبد الحميد بن باديس: ابن باديس حياته وآثاره ج1 ، الجلد1، إعداد و تصنيف: عمار الطّالبي، دار اليقظة العربية الطّبعة الأولى، الجزائر، 1967م، الجزائر.

عمار طالبي: ابن باديس حياته وآثاره ج1،دار الغرب الإسلامي، الطبعة الأولى، بيروت، 1968م،الطبعة الثانية،1983م .

فؤاد صالح السّيّد: موسوعة أعلام القرن العشرين في العالمين العربي والإسلامي ج1، مكتبة حسن العصرية، الطبعة الأولى، لبنان 2013م، ص:458.

[2]زارني الأخ الأستاذ عبد الحميد بن باديس – وأنا بمدينة سطيف أقوم بعملي- زيارة مستعجلة في سنة أربع وعشرين ميلادية فيما أذكر، وأخبرني بموجب الزيارة في أول جلسة وهو أنّه عقد العزم على تأسيس جمعية باسم (الإخاء العلمي) يكون مركزها العام بمدينة قسنطينة العاصمة العلمية. وتكون خاصّة بعمالتها، تجمع شمل العلماء والطّلبة وتوحد جهودهم وتقارب بين مناحيهم في التعليم والتفكير وتكون صلة تعارف بينهم، ومزيلة لأسباب التناكر والجفاء.

وفي تلك الجلسة عهد إلي الأخ الأستاذ أن أضع قانونها الأساسي فوضعته في ليلة وقرأته عليه في صباحها، فاغتبط به أينما اغتباط وودعني راجعًا إلى قسنطينة بعد أن اتفقنا بدئيا على أعضاء الإدارة وأن يكونوا كلهم من مدينة قسنطينة. للإشارة تأسست الجمعية بعد أعوام من الفشل الظاهري- كما وصفه الإبراهيمي- في تأسيس جمعية الإخاء العلمي.

يُنظر: آثار البشير الإبراهيمي ج1، جمعها مجموعة من تلامذته، المؤسسة الوطنية للكتاب، الطبعة الأولى، الجزائر 1978م ص:119-120.

[3]ولد الإبراهيمي بمدينة سطيف، قرية أولاد أبراهيم بن يحي تعلّم بها، ثمّ هاجر إلى المدينة المنورة سنة 1912م ليلتحق بأسرته التي سبقته إليها قبل ذلك بأربع سنوات ،فأقام بها خمسة أعوام يغترف العلم عن علمائها وفي مكتباتها، ثم رحل إلى دمشق، حيث

الإصلاح الذين أجبرتهم ظروف الجزائر على الإلتقاء والتّعاون في دائرة واحدة من أجل هدف واحد هو: الحفاظ عل الدين واللّغة والشّخصيّة الإسلامية العربية المستقلة والتّاريخ العريق للجزائر»[1] خصوصًا أنّ "بن باديس" آمن بالعمل الجماعي المنظم الذي لا يكتفي بالقول بل يجسّد ما يقول.

كان الظّهور الفعلي للجمعية في جويلية 1930م، أين احتفل المحتل بمرور قرن كامل على احتلال الجزائر« و قبل أن يمضي عام واحد على الاحتفالات المذكورة تم تكوين جمعية العلماء المسلمين الجزائريين في الخامس من شهر ماي (أيار) عام 1931 »[2]وبهذا اكتمل كيانها القانوني.

اجتمع في نادي التّرقي صفوة من علماء الجزائر[3] كوّنوا لجنة تحضيرية تمهيدية لوضع القانون الأساسي

أختير أستاذًا في المدرسة السلطانية وعلّم بها سنوات ، رجع بعدها إلى الوطن حيث أسس مع رفيقه في الكفاح "عبد الحميد بن باديس" والتي أصبح رئسا للجمعة خلفا له بعد وفاته، كما كان عضوا في المجامع العلمية في القاهرة ودمشق وبغداد بعد أن رفض مناصب عديدة عرضت عليه وهو خارج البلاد، منها مشيخة الأزهر، فقد كان رجل عقيدة وعمل.

وفي مطلع الحرب العالميّة الثّانية، اعتقله الفرنسيون ونفي إلى آفلو جنوب الجزائر، كما اعتقل ثانية إثر أحداث 8 ماي 1945م وأفرج عنه في السّنة الموالية.

فقد عاش طول حياته مجاهدًا داخل الوطن وخارجه في سبيل الجزائر العربية الاسلاميّة.للمزيد يُنظر: عبد المالك مرتاض: معجم الشّعراء الجزائريين في القرن العشرين، دار هومة، (د.ط)، الجزائر،2007م.ص:158-166.

عمار هلال: العلماء الجزائريون في البلدان العربية الإسلاميّة فيما بين القرنين التاسع والعشرين الميلاديين(14/3هـ)، ديوان المطبوعات الجامعية، (د.ط)، الجزائر، 1995م، ص: 345-346.

رابح لونيسي: محمد البشير الإبراهيمي المجاهد بالقلم، دار المعرفة،(د.ط)، الجزائر، (د.ت.ن).

نور سليمان: الأدب الجزائري في رحاب الرفض والتّحرير، دار العلم للملايين، الطّبعة الأولى، بيروت، كانون الثّاني(يناير) 1981م، ص: 533-537.

[1]آمنة بواشري بنت بن ميرة: أهميّة العامل الفكري في تشكيل الهوية واسترجاع الحريّة الجزائر نموذجًا (جمعية العلماء المسلمين الجزائريين ودورها في إشعال فتيل الثّورة التّحريرية 1931م-1962م)، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية،2008م، ص: 23.

[2] تركي رابح عمامرة:جمعية العلماء المسلمين الجزائريين التاريخية (1931-1956) ورؤساؤها الثلاثة، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، (د.ط)، الجزائر،2006م، ص:42.

[3]على السّاعة الثّامنة من صباح يوم الثلاثاء السابع من شهر ذي الحجة الحرام عام 49 الموافق للخامس من ماي 1931 اجتمع بنادي الترقي بعاصمة الجزائر إثنان وسبعون من علماء القطر الجزائري وطلبة العلم فيه إجابة لدعوة خاصّة من لجنة تأسيسية متألفة من جماعة من فضلاء العاصمة عميدها السّيد عمر اسماعيل أحسن الله جزاء الجميع وغرض الدعوة هو تحقيق فكرة لطالما فكر

للجمعية، وكذلك انتخاب الرّئيس ونائبه وكاتب عام ومساعد وأمين مال ومساعد، من طرف مجموعة تمّ اقتراحها وهم: عبد الحميد بن باديس-محمد البشير الإبراهيمي- الطيب العقبي- محمد الأمين العمودي- مبارك الميلي- إبراهيم بيوض-المولود الحافظي- مولاي بن الشريف- الطيب المهاجي- السعيد اليجري- حسن الطرابلسي- عبد القادر القاسمي- محمد الفضيل البراني، كما كانت أهم نقطة هي إعادة النظر في القانون الأساسي الموضوع سابقًا[1].

عُرف عن جمعية العلماء المسلمين الجزائريين أنّها جمعية علمية دينية تهذيبية على حد تعبير "البشير الإبراهيمي" ،وكذلك اعتبرت« جمعية إسلاميّة في سيرتها وأعمالها جزائرية في مدارها وأوضاعها - علمية في مبدئها وغايتها- أسست لغرض شريف تستدعيه ضرورة هذا الوطن وطبيعة أهله و يستلزمه تاريخهم الممتد في القدم إلى قرون وأجيال وهذا الغرض هو تعليم الدين ولغة العرب- التي هي لسانه المعبر عن حقائقه- للكبار في المساجد التي هي بيوت الله وللصغار في المدارس»[2] .

ولا يفوتنا هنا أيضا أن نُذّكر بالقانون الأساسي للجمعية[3]الذي يذكر صراحة أنّها أنشأت للوعظ

فيها علماء القطر فرادى وهي تأسيس(جمعية العلماء المسلمين) وقد لبى الدعوة كتابة بالقبول والاعتذار نحو الخمسين عالما.يُنظر: عبد الكريم بو الصفصاف: جمعية العلماء المسلمين الجزائرية وعلاقتها بالحركات الجزائرية الأخرى(دراسة تاريخية وإيديولوجية مقارنة دار مداد، الطبعة الأولى، قسنطينة، 2009م،ص: 134.

[1] يُنظر: تركي رابح عمامرة: جمعية العلماء المسلمين الجزائريين التاريخية (1931-1956) ورؤساؤها الثلاثة.

[2] المرجع نفسه ،ص:33

[3] جعله "ابن باديس" في خمسة أقسام تتابع من خلالها الفصول حسب كلّ قسم حتّى تصل 23.نذكر منها على سبيل المثال:

القسم الأول: الجمعية

الفصل الأول: تأسست في عاصمة الجزائر جمعية إرشادية تهذيبية تحت اسم "جمعية العلماء المسلمين الجزائريين" مركزها الإجتماعي بنادي الترقي الكائن ببطحاء الحكومة عدد9 بمدينة الجزائر.

الفصل الثّاني: هذه الجمعية مؤسسة حسب نظام وقواعد الجمعيات المبينة بالقانون الفرنسي المؤرخ بغرة جويلية سنة1901.

الفصل الثالث: لا يسوغ لهذه الجمعية بأي حال من الأحوال أن تخوض أو تتداخل في المسائل السّياسيّة.

القسم الثاني: غاية الجمعية

الفصل الرّابع: القصد من هذه الجمعية هو محاربة الآفات الاجتماعية كالخمر و الميسر والبطالة والجهل وكل ما يحرمه صريح الشرع وينكره العقل وتحجره القوانين الجاري العمل بها.

الفصل الخامس: تتذرع الجمعية للوصول إلى غايتها بكلّ ما تراه صالحا ونافعا لها غير مخالف للقوانين المعمول بها، ومنها أنّها تقوم بجولات في القطر في الأوقات المناسبة.

الفصل السّادس: للجمعية أن تؤسس شُعبا في القطر، وأن تفتح نوادي ومكاتب حرة للتعليم الإبتدائي.

والإرشاد وتهذيب النّاس ومحاربة الأمراض الاجتماعية و الابتعاد عن كلّ المسائل السّياسية ،وبهذا تظهر الجمعية ذات طابع ديني تربوي، إلاّ أنّها لم تكن في حقيقتها بمعزل عن الأحداث السياسية رغم أنّها برأت نفسها من ذلك، كما جاء في قانونها الأساسي لأسباب أمنية (مشاكل ومضايقات من طرف المستعمر)، والأهم هو الحصول على الشّرعية واعتماد التّأسيس، فليس من المعقول لجمعية –حاربت التّجنيس وجميع القوانين الفرنسية الجائرة في خطبها ومدارسها ودعت إلى وحدة الوطن ورفعت شعار الإسلام ديننا والعربية لغتنا والجزائر وطننا– أن تكون خارج السّاحة السّياسيّة ،فمن الواضح أنّها خاضت غمارها تحت غطاء الدين وهذا ما أكدّه "البشير الإبراهيمي" بقوله:"فجمعية العلماء إذن جمعية —دينية، سياسية–قضية مقنعة لا تحتاج إلى سؤال ولا إلى جواب"[1] ، كما يُضيف قائلا:"مبدأ جمعة العلماء يرمي إلى غاية جليلة —فالمبدأ هو العلم– والغاية هي تحرير الشعب الجزائري والتحرير في نظرها قسمان: تحرير العقول والأرواح وتحرير الأبدان والأوطان و الأول أصل للثّاني"[2] بتعبير آخر يُمكن اختصار أهداف جمعية العلماء المسلمين الجزائريين في هدفين رئيسيين هما: هدف آني عاجل يتمثّل في الحفاظ على اللّغة والدين والتّاريخ ومحاربة الآفات، وهدف بعيد المدى يتمثّل في الحصول على الإستقلال.

ولتحقيق هذه الأهداف وغيرها عملت الجمعية على نشر أفكارها الإصلاحية وذلك بـــ "توفير بعض الإمكانيات اللاّزمة[3] لذلك، فأنشأت المطابع و أصدرت الصّحف، وبنت المدارس وأسست

للمزيد يُنظر: عبد الرحمن شيبان: من وثائق جمعية العلماء المسلمين الجزائريين ،دار المعرفة، (د.ط)، الجزائر، (د.ت.ن)، ص: 18وما بعدها.

[1]آمنة بواشري بنت بن ميرة: أهميّة العامل الفكري في تشكيل الهوية واسترجاع الحريّة الجزائر نموذجًا (جمعية العلماء المسلمين الجزائريين ودورها في إشعال فتيل الثّورة التّحريرية 1931م–1962م)، ص: 26.

[2]تركي رابح عمامرة:جمعية العلماء المسلمين الجزائريين التاريخية (1931–1956) ورؤساؤها الثلاثة، ص: 39–40.

[3]نذكر منها: أ– الصحف والمجلات: أدركت جمعية العلماء أهميّة الصّحف في معركة المقاومة للاستعمار وفي توصيل رسالة الفكر وتعميق الوعي واليقظة وتأجيج مشاعر الجماهير فاتخذت من الصحف وسيلة لنهضتها الشّاملة (...) ولما علمت جمعية العلماء ما للصحف من أهميّة في نشر دعوتها وبث أفكارها وخدمة أهدافها أنشأت أربع جرائد خاصة بها: جريدة السنة، جريدة الشريعة وجريدة الصراط كلّها سنة 1933م تلتها جريدة البصائر الأولى سنة1935م والثانية عام 1947م.

ب– المؤسسات التّعليمية والثّقافية:

1–المدارس: نذكر منها: مدرسة دار الحديث ومدرسة تهذيب البنين ومدرسة حي بلكور. كلّها ذات بناء متقارب المظهر.

الجمعيات والنّوادي ومضت تسخّر كلّ هذه الفعاليات وغيرها في عملية النّهوض بالواقع ومحاولة تغييره»[1].

وبما أنّ الكلمة هي سلاحها فقد استعملتها كما ينبغي، فكان النّص الأدبي هو الآخر حاملا للأفكار التّغييرية لكتّابها، فقد " كان قيام (جمعية العلماء) في مستهل القرن الثّاني للاحتلال وهي تستقطب النّص الأدبي بمنابرها وصحافتها تحديدًا لملامح المعركة التي انفتحت لهذا النّص، وتركيزًا على الواجبات التي سيرابط فيها»[2]، تنوعت كتابات أبرز أدباء الجمعية بين الشعر في أغراض: المدح والغزل و الهجاء وكذلك الرثاء والحكمة إضافة إلى النثر بكلّ أنواعه[3] .

و الحقيقة أنّه من الصّعوبة تصنيف أدباء الجمعية بين شعراء وكتاب النثر لأنّهم لم يختصوا في نوع واحد، لكن حسب رأي"عبد المالك مرتاض" فإنّنا نجد من أبرز الشّعراء: "محمد السّعيد الزاهري" (1897م/1956) الذي "يعدّ من أبرز الأدباء والإعلاميين الجزائريين طوال الربع الثّاني من القرن 20»[4] أبرز قصيدة له عنوانها (الجزائر تحيّ الجزائر)و الشيخ " أبو اليقظان إبراهيم"(1888م/1973م)[5] من

2- المساجد: وذلك لاستقطاب النّاس حتى يسهل عليها إرشادهم ونصحهم، حيث اتّخذتها مراكز للتربية والتّعليم ونشر اللغة العربية.

3-النوادي الثّقافية: كانت تمثل ملتقى الفكر والرأي أين تقام بها المحاضرات والندوات.

ج-الرحلات الثّقافيّة: كلفت جمعية العلماء رئيسها "بن باديس" بالقيام برحلات ثقافية لغرض التعريف بها وبأهدافها ومن أجل كسب أنصارها، فقام بجولة في القطاع الغربي من البلاد فزار عدّة مدن. تلتها رحلات لرجالها خارج الوطن .

د-البعثات الثّقافيّة: وذلك بتنظيم بعثات لطلابها لتحريضهم على الإرتحال في سبيل العلم إلى الزيتونة وجامعات الشّرق العربي.

و-المؤتمرات: من أجل تطوير العلم والمطالبة بالحقوق الوطنية.يُنظر: عبد القادر قرش: أدب جمعية العلماء الجزائريين (1931-1956)، رسالة ماجستير ، جامعة بغداد،1983م.(بالتّصرف)

[1]محمد بن سمينة: في الأدب العربي الحديث بالجزائر(الفنون الأدبيّة في آثار الإمام عبد الحميد بن باديس)، مطبعة الكاهنة،(د.ط) الجزائر،2003م.ص:7.

[2]صالح خرفي: الشعر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنيّة للكتاب، (د.ط)، الجزائر، 1984م، ص:33.

[3]كتبوا في فنون النثر القديمة(الخطب، الرسائل، المحاولات النقدية) وكذلك الحديثة (المقالات، القصة، المسرحية).

[4]عبد المالك مرتاض: معجم الشّعراء الجزائريين في القرن العشرين، دار هومة، (د.ط)، الجزائر، 2007م، ص: 215.

[5]للمزيد يُنظر: محمد بن صالح ناصر: أبو اليقظان وجهاد الكلمة، منشورات ألفا، الطبعة الثالثة مزيدة ومنقحة، 2006م.

أبرز قصائده(مدارج الخلاص والتّحرير)، و"الطيب العقبي"[1] (1890م/1960م) من أشهر قصائده هي"القصيدة التاريخية العقبوية التي رد بها على تحية الزاهري بعنوان: "رد التحية فرض" وهي طويلة في 71بيتا"[2]إضافة إلى "عبد الحميد بن باديس"رغم اعترافه بقلة شعره ،كما يقول: "هو صاحب شعر غير أنّ شعره ليس شعر تصوير وتخييل وتنميق وتجميل ولكنّه يشبه الحكمة المنثورة في النّظم.من أشهر أشعاره القصيدة التي قالها بمناسبة الإحتفالات بذكرى المولد النبوي الشّريف سنة 1937 التي كانت أكثر النّصوص محفوظية في الجزائر مع نص النّشيد الوطني، وهي تقع في أربعين بيتا لا يكاد عامّة الناس يحفظون منها إلاّ الأبيات التي اختيرت منها، ثمّ البيت الذي اختير من الأبيات أو بيت القصيد كما يقال وهو:

شَعْبُ الجَزَائِرِ مُسْلِمٌ وَإِلَى العُرُوبَةِ يَنْتَسِبُ"[3].

كما نجد " البشير الإبراهيمي " الذي " يكتب النثر الشعري، وأنّ طريقته في ذلك وحيدة في الأدب العربي، وأنّه حين يكتب النّثر ينزلق إلى تدبيج هو أدنى إلى الشعر منه إلى النّثر"[4]، من أشهر ما كتب (يا قبر) بمناسبة وفاة "ابن باديس" ، دون أن ننسى "محمد العيد آل خليفة"[5] ومن قصائده (رعد

---

[1]للمزيد ينظر: أحمد مريوش: الشّيخ الطيب العقبي ودوره في الحركة الوطنية الجزائرية، دار هومة، الطبعة الأولى، الجزائر،2007م.

[2]عبد المالك مرتاض: المرجع السّابق، ص:247.

[3]المرجع نفسه، ص: 69.

[4] المرجع نفسه: ص:160.

[5]ولد بعين البيضاء ولاية أم البواقي سنة 1904م في أسرة عريقة متدينة ميسورة الحال، بدأ تعليمه في ولاية بسكرة التي استقرت بها عائلته سنة 1918م، ثم تابع دراسته في الزيتونة سنة 1921م ليعود بعدها ويساهم في الكتابة في عدّة صحف و مجلات وطنيّة، مشاركًا بذلك في الانبعاث الفكري يعلّم ويكتب.

ساهم في إنشاء جمعية العلماء المسلمين وكان شاعرها الفذ ،كما أسهم في النّهضة الفكرية و الإصلاحية في الجزائر تولى بعد مغادرته العاصمة الإدارة والتدريس في مدرسة التربية و التعليم سنة 1947م لينتقل إلى مدرسة العرفان بعين مليلة من سنة 1947م إلى سنة 1956م، وهي السنة التي أودع فيها السّجن ثم الإقامة الجبرية في بسكرة حتى الاستقلال.توفي سنة1979م .

عرف محمد العيد بلقب شاعر الحركة الإصلاحية، ومعظم شعره من وحي المناسبات والأحداث. وهو فيه تقليدي النّزعة كمعاصريه.يُنظر: محمد الطمار: تاريخ الأدب الجزائري، الشّركة الوطنية للنشر والتوزيع، (د.ط)، الجزائر،(د.ت.ن)،ص:286.

عبد المالك مرتاض: المرجع السّابق، ص:143.

البشائر)، والتي اعتبرها "عبد المالك مرتاض" إحدى أروع قصائد الشعر الجزائري المعاصر على الإطلاق، وهي تقع في ستة وسبعين بيتا.

و على الرّغم من أنّ شعراء النّهضة لم يكتبوا شعرا عظيما من حيث التصوير الفني الآسر، إلاّ أنهم كانوا خير معبّر عن تلك الفترة ، فالشاعر الجزائري آنذاك"فرض على نفسه ألا يقول إلاّ ما يعبّر عن صوت الجماعة وكان عليه أن يذوب فيها، فلا يلتفت إلى ذاته التي حاصرها فكبت عواطفه الحميمية كبتا شديدا»[1] ،ولعل أبرز منحى سلكه الشّعر في هذه الفترة هو الإحياء الديني بفضل حركة الإصلاح، ومحاولة ربط حاضر الأمة بماضيها.

أمّا بالنّسبة للنثر فقد كتبوا في كلّ أنواعه كما ذكرنا سابقًا، فـ"ابن باديس" و"الإبراهيمي" كتبا الخطب والمقالات بشكل لافت،كما اشتهر "الزاهري و رضا حوحو" بفن القصة ، مع الإشارة إلى أنّ "عبد المالك مرتاض" وضع تقسيمًا[2] لبعض كتاب الجمعية بالاعتماد على المجالات التي برزوا فيها كتابة وساهموا من خلالها في بعث عجلة النّهضة الأدبية، فقد جعل "ابن باديس" صاحب النهضة الفكرية بلا منازع باعتباره خطيبا وصحفيا؛ أي كاتبا مفكرا بأتم معنى الكلمة، كما اعتبر " الإبراهيمي" و"رضا حوحو"(1895م-1956م) [3] رائدا النّهضة الصحافية والأدبية في حين ساهم

يُنظر كذلك: نور سليمان: الأدب الجزائري في رحاب الرفض والتّحرير، دار العلم للملايين، الطّبعة الأولى، بيروت، كانون الثّاني(يناير) 1981م، ص: 544-545.

[1]عبد المالك مرتاض: المرجع السّابق ، ص:219.

[2]للمزيد يُنظر: عبد المالك مرتاض: نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر (1925-1954) النّهضة الفكرية، النّهضة الصحفية والأدبية، النّهضة التاريخية، الشركة الوطنية للنشر والتّوزيع،(د.ط)، الجزائر، (د.ت.ن).

[3]ولد شهيد الكلمة في قرية من قرى الزاب الشرقي (سدي عقبة) ، لما بلغ سن التّعلّم أدخله والده الكتّاب، ثمّ تعلّم اللّغة الفرنسية ومبادىء العلوم والمعارف ليرسله والده بعدها إلى مدينة سكيكدة حيث واصل تعلّمه التكميلي بالفرنسية إلى أن نال الأهليّة سنة 1928م،في سنة 1934م هاجر مع عائلته إلى الحجاز أين استقرّ وأتمّ تعليمه في معهد العلوم الشّرعية وتحصّل على شهادته العليا سنة 1938م بامتياز وبمجرد استقراره انظم إلى جمعية العلماء المسلمين الجزائريين التي كان يتابع نشاطها وأخبارها وهو بالحجاز كما عمل مديرا لمدرسة التربية والتعليم الاسلامية التابعة لمؤسسات ابن باديس وبعدها انتخب عضوا عاملا في المجلس الإداري للجمعية. استشهد مساء يوم 29 مارس 1956م بقسنطينة إثر انفجار مهول بمقر البوليس الفرنسي.للمزيد يُنظر:محمد الصالح رمضان: شهيد الكلمة رضا حوحو(1911م-1956م)،(د.ط)، الجزائر،(د.ت.ن).

فؤاد صالح السّيّد: موسوعة أعلام القرن العشرين في العالمين العربي والإسلامي ج1، ص:66.

في النّهضة التّاريخية كلّ من " مبارك الميلي" و"عبد الرحمن الجيلالي"[1] و " أحمد توفيق المدني"[2].

يُنظر كذلك: عمار هلال: العلماء الجزائريون في البلدان العربية الإسلاميّة فيما بين القرنين التاسع والعشرين الميلاديين (14/3هـ) ص:343.

أحمد منور: مسرح الفرجة والنضال في الجزائر(دراسة في أعمال أحمد رضا حوحو)،دار هومة للطباعة والنّشر والتوزيع ،الطبعة الأولى الجزائر،2005 م.

[1]ولد ببولوغين هو فقيه وعالم وأديب ومفكر جزائري، ولد في 9 فيفري 1908م بالعاصمة، تولى الخطابة والإمامة بالجامع الجديد بالجزائر وبرز في ميادين الإصلاح، كما مارس مهنة التّدريس في عدّة مدارس ومساجد وكذلك في الجامعة توفي يوم 12نوفمبر 2010م.للمزيد يُنظر: صالح لمباركية: المسرح في الجزائر النشأة والرّواد، ص: 68.

[2]ولد بتونس في 1 نوفمبر سنة 1898م من أب جزائري هو السيد: محمد المدني وأم جزائرية عائشة بويزار عائلتان جزائريتان هاجرتا إلى تونس إثر فشل مقاومة 1871م .وزاول أحمد دراسته الابتدائية والثانوية ثم الجامعية بالزيتونة بتونس.

وهو صغير في المراحل الأولى لدراسته في الكتاب بدأ يظهر اهتمامه المبكر بالكفاح المناهض للاستعمار، بدأ ذلك من خلال مساهمته مع أترابه في إنشاء جماعات تنادي بالثورة ضد فرنسا التي احتلت أرضهم. هذه الأخيرة أبعدته سنة 1925 إلى الجزائر فاستقرّ بالعاصمة وتزوج، واستمر توفيق المدني في الجزائر مناضلا وكاتبا عاما ومحاضرا يدافع عن حقوق بلاده رافضا الاستعمار الدّخيل، فانخرط في نادي التّرقي سنة 1926م، وكان له دور في إنشاء الجمعية التي شغل فيها منصب كاتب عام بعد سفر الإبراهيمي إلى المشرق.توفي بالعاصمة سنة 1983م.يُنظر: أحمد توفيق المدني : آثاره هذه هي الجزائر ويليه كتاب الجزائر،المجلد 8.

محمد الطمار: تاريخ الأدب الجزائري،ص:375-378.

نور سليمان: الأدب الجزائري في رحاب الرفض والتّحرير، دار العلم للملايين، الطّبعة الأولى، بيروت، كانون الثّاني(يناير) 1981م، ص: 543-544.

2- المسرح الجزائري:

أ- الإرهاصات الأولى للمسرح الجزائري:

من الصّعوبة بمكان تحديد تاريخ لبداية المسرح الجزائري؛ فهناك من جعل انطلاقته من 1926م باعتبارها الانطلاقة الحقيقية له كفن مكتمل، وهناك من دعا إلى البدايات الشّعبية التراثيّة له في السّاحات العمومية، وقلة ممّن ذهبوا أبعد من هذا وتحدّثوا عن تواجده في العهد الروماني والإسلامي.

صحيح أنّه لا تتوفر لدينا نصوص مسرحية من هذه الفترة(الرومانيّة)[1] ،لكن العديد من الباحثين يرجعون ظهور المسرح في المغرب العربي عمومًا والجزائر على وجه الخصوص، إلى هذا العهد ودليلهم"تلك البنايات الضّخمة للمسارح الرّومانية المنتشرة في ربوع البلاد من أقصاها إلى أقصاها ونذكر منها: تيمقاد، جميلة، تيبازة، قالمة..."[2].

على الرّغم من وجود هذه المسارح الكثيرة المتنوعة، إلاّ أنّه هناك من يشك في دلالتها على وجود مسرح جزائري وهنا يكفينا أن نقول إنّ الجزائر استعمرت من طرف الرومان، فلا بد أنّها انفتحت على الثّقافة الرّومانية بما في ذلك المسرح، ضف إلى ذلك سياسة الرّومان في كلّ بلاد يحتلونها يبادرون ببناء هياكل كالمكتبات والحمام والمسارح باعتبارها مرافق أساسيّة للأسر تضمن الرّاحة و الإستقرار.

أمّا عن العصر الإسلامي (الحكم العثماني)، فمعلوم أنّ العرب لم يشهدوا ظهور المسرح بشكله المكتمل في هذه المرحلة، إلاّ أنّه لا يُمكننا أن ننفي وجود إرهاصات مسرحية أو ما يُعرف بالأشكال المسرحية البدائية، التي انتشرت في مختلف البلدان وأصبحت تقليدًا معروفًا، فكانت البداية مع الطّقوس[3] الإحتفاليّة الدينيّة والاجتماعيّة مع العلم أنّ المسرح امتزج" منذ نشأته الأولى عند الإغريق بالشّعائر الدينية المقدسة والطقوس الإجتماعية لديه وتطورت المسرحية من الأعياد و الإحتفالات مباشرة، من خلال الطقوس والرّقصات والأناشيد التي كان الشّعب الإغريقي ينشدها تمجيدًا وتكريمًا

---

[1] للمزيد يُنظر: صالح لمباركية: دراسات في المسرح (المسرح في الجزائر النشأة والرّواد والنّصوص حتّى سنة 1972)ج2، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، (د.ط)، الجزائر، 2005م.

[2] علاوة جروه وهبي: ملامح المسرح الجزائري، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، (د.ط)، الجزائر، 2004م، ص: 22.

[3] الطّقس واحد من العلامات الثّقافيّة التي ارتبطت منذ القديم بفن المسرح، بل أنّ الطّقس يُشكّل أساس كلّ نشاط مسرحي.

للآلهة ولرجالات الدولة..."[1]، يتراءى لنا هنا أهمية الطقس كلبنة أساسيّة تقوم عليها " الظّواهر المسرحية التي لو تهيأت لها الظروف لربما سمحت بظهور المسرح مبكرًا عندنا"[2].

و تعدّ حادثة كربلاء عند العرب أو ما يُعرف بالتّعازي الشّعبية[3] (إحتفالية التّعازي أو يوم عاشوراء) "أكثر الاحتفالات الدّينية الاسلامية ذات الطابع الطقسي والأقرب من المسرح الجماهيري العام سواء بأساليب تقديمها أم بتأثيرها على الناس"[4]،وهنا نلاحظ ذلك التّقارب بينها وبين المأساة في أول نشأتها.

و لم تشذ الجزائر عن باقي الدّول العربية، أين تُقام بها احتفالات دينية كالمولد النبوي، عاشوراء الوقوف عند مقابر الأولياء، إضافة إلى احتفالات الربيع والزواج والزردة و التويزة.

أمّا عن أهم المظاهر قربًا " من بدايات المسرح عند الإغريق وأبرزها (العيساوة) وهي حلقة ذكر يقوم أفرادها وأتباع (الشيخ) بغرز الدبابيس في مختلف أنحاء أجسادهم وأكل الزجاج وإطفاء النار بإدخال العمود المشتعل في الفم.."[5]، هذه الطقوس شبيهة بأناشيد (الديثرامب) عند الإغريق التي تختتم بغرز الدبابيس في أجسامهم تحت قيادة رئيس الجوقة الذي يعادله الشّيخ في العيساوة.

و هكذا نؤكد قولنا أنّه لو تهيأت الظروف لهذه الظواهر الاحتفالية، لعجلت بظهور المسرح مبكرا عندنا، وهذا ما أقرّه المسرحي المغربي "برشيد"، الّذي يذهب بعيدا حين يقول:"المسرح الاحتفالي أو المسرح الطقسي هي تسمية لمسرح يحاول أن يعطي لنفسه وظيفة قريبة من الطقس أو

---

[1] للمزيد يُنظر: فراس الريموني: الطقوس البدائية والمسرح، دار المكتبة الكندي للنشر والتّوزيع، الطبعة الأولى، عمان ،2014م ص:51وما بعدها.

[2] إدريس قرقوة: التراث في المسرح الجزائري (دراسة في الأشكال والمضامين ج1 ،مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، الجزائر، 2009م،ص:55-56.

[3] للمزيد ينظر: مدحت الجيار: البحث عن النّص المسرحي جزءان: الجزء الأول: في التراث والجزء الثّاني: المسرح الشّعبي دار النّشر للجامعات المصرية، الطبعة الثّانية، 1995م، ص:36.

[4] فراس الريموني: المرجع السّابق، ص:41.

[5] علاوة جروة وهبي: ملامح المسرح الجزائري، ص: 28-29.

الاحتفال في المجتمع من خلال شكلهما، لكن ذلك لا ينفي وجود حدود واضحة بين الطقس والاحتفال»[1] .

لا يفوتنا أن نشير أيضا إلى(الحلقة) باعتبارها من أقدم الأشكال المسرحية الشّعبية في المغرب العربي وشمال إفريقيا، والتي ارتبطت في الجزائر بنشاط رواة الأقوال والقصص الشعبي مثل المداح و القوال وهي من الشّخصيات التراثية التي كان لها حضور في المسرح منذ القدم، إلاّ أنّها لم تأخذ مكانها البارز إلاّ في العصر الحديث، وأشهر من وظفها "عبد القادر علولة " الّذي يعدّ « من أهم المبدعين والمخرجين الجزائريين الذين حاولوا تجديد المسرح العربي و تأصيله وتأسيسه على أسس تراثيّة. ومن هذه الأسس الفنيّة والجماليّة والدراميّة نستحضر: فن السّيرة والحلقة والقوال»[2] .

فقد كان يجلس المتفرجون على الأرض في شكل دائري محيطون بهما في الأسواق الأسبوعية، فيتحرك كلّ واحد منهما"ليروي إحدى الحكايات أو المغامرات الكثيرة التي يحفظ تفاصيلها، عن ظهر قلب عن أبطال تاريخيين مشهورين أو أولياء صالحين أو ما شابههم من شخصيات الحكايات الشّعبية»[3] ومنه تتراءى لنا أربعة عناصر أساسية تقوم عليها الحلقة وهي: القوال (المداح) والفضاء والحكاية والمتفرج، وهي نفسها العناصر التي يستند عليها المسرح الملحمي البرختي من جانب حضور مظاهر المحاكاة، إضافة إلى ذلك التّفاعل بين القوال والجمهور الذي قلّما نصادفه في المسرح الكلاسيكي.

أمّا أهمّ شكل انتقل مع وصول العثمانيين إلى الجزائر في القرن 17 وحكمهم لها لمدّة طويلة(1516م/1830م)، فهو ذلك الأقرب إلى فن الدراما بمعناه المعروف في التقليد اليوناني وهو لعبة القراقوز، وخاصّة زمن الأخوين "خير الدين و عروج باربروس" بواسطة"الحاميات العسكرية للجيش التركي الذين كانوا يتلهون بممارسة لعبة القراقوز عن الجوع في شهر رمضان»[4].

---

[1] إدريس قرقوة: التراث في المسرح الجزائري(دراسة في الأشكال والمضامين) ج1، ص: 56.

[2] للمزيد يُنظر: جميل حمداني : نظرية الفرجة الشّعبية عند المبدع المسرحي الجزائري عبد القادر علولة (مقال من الانترنت).

[3] أحمد منور: مسرح الفرجة والنضال في الجزائر (دراسة في أعمال رضا حوحو)، دار هومة للنشر والتّوزيع، الطّبعة الأولى، الجزائر 2005م، ص:11.

[4] معاشو قرور: المسرح الجزائري قراءة في الأصول، مجلة الثّقافة، العددين 6-7 ،2005م، ص: 22.

وللمزيد يُنظر: عيسى خليل محسن الحسين: المسرح نشأته وآدابه وأثر النّشاط المسرحي في المدارس، دار جرير للنّشر والتوزيع الطّبعة الأولى، عمان ،2006م، ص:171 وما بعدها.

و نظرا للدّور الذي يلعبه هذا الشّكل في بلورة الوعي الوطني، ونقد الأوضاع السّائدة وتقديمها بأسلوب ساخر جذاب ومفعول شديد وقوي التأثير "فقد استخدم أبناء الجزائر نصوص هذا النوع من المسرح للسخرية من الحكام الأتراك وانتقادهم، ومن ثمّ نجد الحاكم العثماني (التركي) –داي الجزائر– يصدر قانونا بمنع العروض ومعاقبة كلّ من يمارسها بينما شجع أنواع "الدروشة" والجدب لأنّها لا تخرج على الصبغة الدينية ولا خوف منها"[1].

ب–المسرح الجزائري خلال القرن التاسع عشر:

استمرت لعبة "القراقوز" مع حلول هذا العصر وانتشرت في مختلف المدن وأصبحت تقليدًا معروفًا وهو ما تشهد عليه "مذكرات الرّحالة الأوربيين الذين زاروا الجزائر مع بداية الإحتلال الفرنسي أو بعد ذلك حيث يشير العديد منهم إلى عروض القراقوز التي حضرها في مدن متفرقة"[2].

كما تذكر " أرليت روت " (A.Rout)[3] بأنّ بعض الباحثين شاهد خيال الظل في الجزائر سنة 1835م[4]، و هذا ما يؤكدّه " بوكلير موسكو " (P. Muskau) الذي يُضيف " أنّ هذا النــوع من

مدحت الجيار: البحث عن النّص المسرحي جزءان: الجزء الأول: في التراث والجزء الثّاني: المسرح الشّعبي، ص:46 وما بعدها.

[1] علاوة جروة وهبي: ملامح المسرح الجزائري، ص: 33-34.

[2] أحمد منور: المسرح الجزائري بداياته وتطوره، مجلة ثقافات (مجلة فصلية تعنى بالإبداع والمعرفة الإنسانيّة، العدد10،تصدرها كلية الآداب بجامعة البحرين، مؤسسة الأيام للطباعة والنّشر والتّوزيع، 2004م،ص:181.

[3] كان لها الفضل في التّعريف ببدايات المسرح الجزائري قبل الإستقلال وهذا ما يؤكدّه سلالي علي (علالو) بقوله:" شيء أدهشني غداة الاستقلال، أنّه لم نكن نعرف أو تظاهرنا أننا لا نعرف بوجود مسرح جزائري، لدرجة أنّ بعض الشّبان أرادوا خلقه وتأسيسه لكن مفاجأتهم كانت كبيرة عندما ظهر كتاب(Arlette Roth)، الذي علموا من خلاله أنّ المسرح الجزائري كان موجودًا حتّى قبل أن يُولد هؤلاء الشّبان" .للمزيد يُنظر:

Allalou (Selali Ali) :L'auvore du Théâtre Algerien(1926-1932), Editions Dar el gharb,Oran,2009,p :15 .

[4] للمزيد يُنظر: عبد الله ركيبي: تطور النثر الجزائري الحديث 1830-1974، الدار العربية للكتاب، ليبيا تونس،(د.ط) 1978م، ص: 214-215.

و أحمد بيوض: المسرح الجزائري (نشأته وتطوره)، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، (د.ط)، الجزائر، 2011م، ص:22-23.

صالح لمباركية: دراسات في المسرح(المسرح في الجزائر: النشأة والرواد والنصوص حتى 1972م عرض وتوثيق)ج1،ص:21.

التّمثيل قد منع بقرار من الإدارة الفرنسية بعد الإحتلال الأجنبي للجزائر لأسباب سياسيّة، وكان ذلك في سنة 1843م»[1] ،لأنّ هذا الشّكل لعب دورًا كبيرًا في نقد المحتل بطريقة ساخرة، جعلت فرنسا تعتبره أداة تحريضية على الثّورة، فهناك بعض التّمثيليات التي سخرت من الجنود الفرنسيين وانتهى عرضها بتمكن القراقوز العملاق من تفريق شمل وحدة عسكرية فرنسية جاءت لإيقافه، وفي تمثيليات أخرى ظهر الجندي الفرنسي في دور الشّيطان.

و على الرّغم من قرار المنع تواصل عرض هذه التّمثيليات ولو في ظروف صعبة، وهذا ما أكدّه «"مالتسان" الرحالة الألماني وغيره، الّذي يذكر بأنّه شاهد هذا المسرح في قسنطينة 1862 وأنّ "دوشين" شاهد هو الآخر مسرح الكراكوز سنة 1847،كما أنّ هذا المسرح ظهر من جديد في مدينة بسكرة حوالي 1930»[2].

أمّا المحاولة الجادّة لكتابة نص مسرحي جزائري فتمثّلت في مسرحية(نزهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة ترياق بالعراق) لصاحبها "إبراهيم دانينوس"[3] وذلك سنة 1835 [4]، هذه المسرحية التي اعتبرت أحسن من "البخيل" التي اقتبسها "مارون النّقاش" والتي عُرضت عام 1848م وهذا بشهادة البريطاني "فليب سادجروف"(P.Sadgrove) الذي قال عنها «فمسرحية "دانينوس" تبدوا أكثر أصالة من "البخيل" ومن العديد من المسرحيات العربية المبكرة التي كانت تقليدًا باهتًا للأعمال الغربية كـ: (البخيل) المقتبسة عن "موليير"... لقد وظف "دانينوس" في مسرحيته الأساطير الشّعبية وكتبها بأسلوب شاعري على غرار الموشحات الأندلسية واستخدم لغة وسيطة بين العربية الفصحى والعاميّة...»[5]، وبذلك اعتبرت هذه المسرحية الحلقة المفقودة بين الدراما العربية في القرون الوسطى والمسرح العربي الحديث.

---

[1] عبد الله ركيبي: تطور النثر الجزائري الحديث 1830-1974، ص:214.

يُنظر كذلك: أحمد بيوض: المسرح الجزائري (نشأته وتطوره)، ص: 22.

أحمد منور: المسرح الجزائري بداياته وتطوره، مجلة ثقافات، ص:181.

[2] عبد الله ركيبي: المرجع السابق، ص:215.

[3] يهودي جزائري (1789-1872) التحق بخدمة الجيش الفرنسي كمترجم إبان الحملة الفرنسية على الجزائر سنة 1830.

[4] إدريس قرقوة: الظّاهرة المسرحية في الجزائر (دراسة في الأنساق والآفاق)ج1، ص:27.

[5] أحمد بيوض: المرجع السّابق، ص:23.

ج–المسرح الجزائري بعد الحرب العالمية الأولى:

يُرجع الكثير من الباحثين[1] الفضل في تأسيس المسرح الجزائري إلى زيارة الفرقة المسرحية المصرية للجزائر بقيادة "جورج أبيض"[2] سنة 1921م– بعد سنة من زيارة "فاطمة رشدي– والتي قدمت مسرحيتين لنجيب الحداد هما: شهامة العرب وصلاح الدين الأيوبي بتشجيع من "الأمير خالد"[3]،على الرّغم من أنّها لم تجد إقبالاً جماهيريًا، إلاّ أنّها كانت الباعث على تأسيس جمعية(المهذبية) رئيسها "الطاهر علي الشّريف" بتاريخ 5 أفريل 1921م،والتي قدمت أوّل مسرحية عربية جزائرية تأليفًا وتمثيلاً ومتفرجين تحت عنوان (الشفاء بعد العناء)، تلتها بعد ذلك جمعية أخرى سنة1922م اسمها جمعية (التّمثيل العربي)رئيسها "محمد المنصالي"[4].

يرفض البعض إعطاء الفضل لهذه الفرقة وحدها في تأسيس المسرح الجزائري، بل ربطوا نشأته بتأثّره بتيارين الفرنسي والمشرقي فـ« مهما يُقال عن فترة الاحتلال الفرنسي لشمال إفريقيا فإننا لا يُمكن أن نُنكر بأنّه جاءنا بشيء جديد، هو المسرح .المهم أنّه بعد سنة 1888 تكونت في الجزائر عدّة فرق

---

[1] نذكر منهم: علاوة جروة وهبي: ملامح المسرح الجزائري، ص: 38.

عبد الناصر خلاف: المختصر المفيد في المسرح العربي الجديد(المسرح في الجزائر)، الهيئة العربية للمسرح،(د.ط) الشّارقة، 2012م، ص:18.

محمد الطاهر فضلاء: المسرح تاريخا...ونضالا!! (مذكرات عن المسرح الجزائري في عهديه الإحتلالي والإستقلالي)ج2 ، الطبعة الأولى، 2009م، ص:13-14

[2] جورج أبيض : ممثل ومسرحي لبناني من مواليد بيروت يوم 5ماي 1880م، انتقل إلى مصر عندما كان عمره ثمانية عشر سنة أين أعجب بتمثيله الخديوي عباس فأرسله إلى باريس لدراسة الفن، وعاد عام 1910م ومعه فرقة فرنسية تحمل اسمه وبدأ بعرض مسرحيات باللّغة الفرنسيّة.توفي يوم 12 فيفري 1959م.

[3] طلب من "جورج أبيض" أن يبعث له ببعض المسرحيات لتمثيلها في الجزائر، وعند عودته إلى القاهرة أرسل عدّة مسرحيات سنة 1911م منها: مسرحية ماكث لشكسبير تعريب محمد عفت المصري ومسرحية المروءة والوفاء لخليل الياجزي ومسرحية شهيد بيروت للشاعر حافظ إبراهيم.كما أسس الامير خالد في السنة نفسها ثلاث جمعيات فنيّة.

للمزيد يُنظر: صالح لمباركية: المسرح في الجزائر(النشأة والرواد والنصوص حتى سنة 1972) ج1،ص:35-42.

كما قام الأمير خالد بتشجيع فرقة الآداب التونسية على زيارة الجزائر لأول مرّة حيث امتدت جولتها من 25فيفري إلى 15مارس1913م.

يُنظر: عبد الناصر خلاف: المرجع السّابق، ص:26

[4] للمزيد يُنظر: أحمد منور: المسرح الجزائري بداياته وتطوره، مجلة ثقافات، ص:182-183.

مسرحية كوّنها الفرنسيون وهذه الفرق دفعت بأبناء الجزائر إلى التّفكير في إنشاء فرق مسرحية خاصّة بهم»[1].

وبطبيعة الحال لم تكن نية المحتل تشجيع الجزائريين على إنشاء هذه الفرق، بل كان استعماله للمسرح لتشجيع الجيش الفرنسي على أداء مهامه الاحتلالية لدا« جلبت الفرق المسرحية التّابعة لهذا الجيش وقصرت عروضها الفنية على جنوده في الثكنات العسكرية وفي قصور الدايات المهزومين ولم تلتفت إلى المسارح الرومانية المجودة في الجزائر بسبب بعدها عن المواقع الإستراتيجية للجيش الفرنسي»[2] وهذا التّأثير الفرنسي قد ساهم بطريقة غير مباشرة[3] في بداية تفكير الجزائريين في إنشاء مسرح جزائري وإن كان منطلقه التقليد في بداية القرن العشرين والذي لم ينجح لأسباب[4] عديدة، ومنه كان هذا التّأثير مقصورًا على المثقفين باللّغة الفرنسية.

---

[1] علاوة جروة وهبي: ملامح المسرح الجزائري، ص: 38-39.

[2] نصر الدين صبيان: ظهور الحركة المسرحية في الجزائر (بين التأثير الأجنبي الفرنسي والتأثير العربي المشرقي)، مجلة الكتاب العربي العدد 13، الإتحاد العام للأدباء والكتاب العرب، دمشق، 1985م، ص:97.

[3] قيل عن الفرنسيين إنّ المسرح يسير معهم حيثما ذهبوا، فهم يُحبون المسرح بمختلف أنواعه، ويعتبرونه لازمة من لازمات حياتهم الاجتماعية .و التمثيل عندهم لا يقتصر على المدنيين بل على العسكريون يمثلون أيضا، ولا يقتصر الأمر على الرّجال و قد مثّل بعضهم دور النّساء. في كلّ مدينة احتلها الفرنسيون نصبوا خشبات المسرح ومثلوا عليها بأسلوبهم وبطريقتهم حتى يبكي الباكي ويفرح المحزون ويتحرك السّاكن. (...)

كما كانت الحركة الرومانتيكية على أشدّها في فرنسا(وأوربا) سنة 1830، ثمّ حلت الواقعية وغيرها من المدارس الأدبية والفنية. وكان المسرح الفرنسي في الجزائر يساير هذه المدارس و يتأثر بها ، ولن الموضوع كان هو الجزائر في أغلب الأحيان. (...) ولذلك كانت المسرحيات الأولى تحمل أسماء معروفة أو مخترعة من الواقع الاجتماعي، مثل العربي، والبدوي، والبربري والميزابي واليهودي وسالم التومي وبابا عروج وخالد والكاهنة، ثمّ القبيلة والواحة وتوات والصحراء ثمّ أسماء نسائية تاريخية مثل زفيرة و سوفونيزبة وعائشة واليهودية بالإضافة إلى أسماء محمد وقدور وابن عيسى، وكذلك موضوعات من ألف ليلة وليلة.إنّ الكتّاب الفرنسيين عندئذ كانوا يستوحون من التّاريخ المحلي ومن الحوادث ما يؤثرون به على مشاهدي مسرحياتهم،كما كانوا مولعين بكلّ ما هو غريب ومثير وبعيد عن البيئة الفرنسية. للمزيد يُنظر: أبو القاسم سعد الله: تاريخ الجزائر الثّقافي، ج5 (1830-1954)،(الفصل الثالث :المنشآت والمراكز الثّقافية2 ،دار البصائر، الطبعة السادسة الجزائر،2009م.

[4] من أهمّها:

أ- استخدام هؤلاء الشّباب اللّغة الفرنسية في حوارهم الدرامي.

ب- استغلاق هذا الشكل الأرسطي الكلاسيكي على إفهام الجمهور الجزائري.

يُنظر: نصر الدين صبيان: المرجع السّابق، ص:98.

أمّا عن التّأثير المشرقي؛ فيبدأ انطلاقا من الحركات الإصلاحية التي أدت إلى ظهور حركة ثقافيّة موازية، بفضل تضافر الجهود، وخاصّة تلك التي قام بها الأمير "خالد" كما ذكرنا سابقًا، وكذلك انتعاش الحركة الثقافية بين الجزائر وبلدان المشرق، فجاءت الوفود الثّقافية وعلى رأسها الفرق المسرحية."ولعلّ أهمّ حدث مسرحي استطاع أن يهز المثقفين الجزائريين يومئذ هو زيارة فرقة "جورج أبيض" إلى الجزائر (في ربيع 1921) حيث أتيح للجمهور الجزائري فرصة ثمينة تعرّف من خلالها على المسرح العربي، الذي كان مزدهرًا في مصر وبلاد الشام"[1]،ولهذا اعتبرت هذه الزيارة العامل الحقيقي لبدأ النّهضة المسرحية في الجزائر، وخاصّة أنّه "كان لعروضها المسرحية على مسارح الجزائر الصدى البعيد في نفوس النّخبة المتنورة من أبناء هذا الوطن فجمعوا أنفسهم وعقدوا العزم على خوض غمار هذه النهضة فكان ما أرادوا"[2]، أين تواصلت مسيرة المسرح الجزائري منذ ذلك الحين، مرتبطة بما يحدث في الجزائر؛ فلكلّ مرحلة أحداثها السّياسيّة و الإجتماعيّة التي واكبها فاختلفت معالمه من مرحلة إلى أخرى، مراحل تراوحت بين الثّلاثة والسبعة حسب تقسيمات النّقاد[3] الجزائريين المرتبطة بالفترة المقسمّة؛ "فأحمد مندور" جعلها ثلاثة على امتداد الفترة من 1921م-1947م، و"جروة علاوة وهبي" استعرض ستة مراحل بداية من 1926م وحتّى سنة 1973م، أمّا "بوعلام رمضان" فقد قسّم الفترة ما بين 1921م -1981م إلى سبعة مراحل، في حين تعامل "أحمد بيوض" مع أطول فترة حيث امتدت من سنة 1926م إلى سنة 2007م والتي قسمها إلى تسعة مراحل.

أمّا عن التّقسيم الشّائع[4] فهو كما يلي:

---

[1] نصر الدين صبيان، المرجع السّابق، ص:99.

[2] محمد الطاهر فضلاء: المسرح تاريخا و...ونضالا، مذكرات عن المسرح الجزائري في عهديه الإحتلالي والإستقلالي،ج2، ص:14.

[3] يُنظر: أحمد منور: المسرح الجزائري بداياته وتطوره، مجلة ثقافات، ص: 187-188.جروة علاوة وهبي: ملامح المسرح الجزائري ص: 38-51. بوعلام رمضاني: المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر، ص: 13-28.

أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوّره، ص: 75-321.

[4] للمزيد يُنظر: المرجع نفسه، بوعلام رمضاني: المرجع السّابق، جروة علاوة وهبي: المرجع السّابق أحمد منور: المرجع السّابق (بالتّصرف).

المرحلة الأولى (1926م- 1934م) : تبدأ مع مسرحية (جحا) باعتبارها الأولى في الجزائر إضافة إلى تأسيس نادي (الترقي)، الذي شكّل النواة الأولى التي تأسست منها جمعية العلماء المسلمين الجزائريين عام 1931م، هذا النّادي الذي لعب دورًا كبيرًا في دفع الحركة المسرحية و من أشهر رجالها[1] "رشيد القسنطيني"[2] " و"عـلالو" (سلالي علي)[3] و"محي الدين بشطارزي"[4] .

---

[1] وهذا ما يُؤكدّه محي الدّين باشطارزي شخصيًا حين يقول: « رشيد القسنطيني كان مؤسس المسرح ، لأنّه أوّل من وضع له شخصية خاصّة به ، وذلك من خلال طبيعته غير العادية كممثل كوميدي، كما وجد الجمهور الجزائري نفسه من خلال شخصيته.

ولم يكن علالو أقل مساهمة من سابقه في تأسيس المسرح الجزائري، حيث كتب أوّل مسرحية بلغة بلده .

أما بخصوصي فأنا كنت خادما لهذا المسرح، حيث جمعت شيئا فشيئا التّجهيزات الضرورية ، و ما زلت أكافح من أجله حتّى يومنا هذا.للمزيد يُنظر:

Mahieddine Bachetarzi : Memoires Tome1(1919-1939) ,Enag, Edition Alger,2009,p :11-12.

[2]رشيد القسنطيني:هو رشيد بلخضر المعروف برشيد القسنطيني، ولد في نوفمبر 1887م بالعاصمة، أحد أعضاء فرقة الزّاهية التي انضمّ إليها بعد عودته من فرنسا وتعرّفه بـ 'علالو' سنة 1926م، كان مغنيا وفكاهيا بارعا ، ومن أشهر أعماله المسرحية (زواج بوبرمة)، (بابا قدور الطمّاع)و (بني عمي من اسطنبول).توفي في جويلية 1944م.للمزيد يُنظر: صالح لمباركية: المسرح في الجزائر(النشأة والرواد والنصوص حتى سنة 1972)ص:62-65.و أحسن ثليلاني: المسرح والثّورة التّحريريّة(دراسة تاريخية فنية)،(د،د،ن)،(د.ط) ،الجزائر،2007م،ص: 45-47.

[3]علي سلالي المدعو علالو من مواليد20 مارس 1902مبباب الجديد بحي القصبة العتيق، ظهر ميله للمسرح في سن مبكرّة كما بدأ كتابة السكاتشات بين 1918م و1921م ، بعدها قدّم مسرحية "جحا" سنة1926م المقتبسة عن حكايات ألف ليلة وليلة باللّهجة العاميّة، من طرف فرقته المسرحية (الزاهية).كما كتب مسرحيات أخرى منها: زواج بوعقلين، أبو الحسن أو النائم اليقضان، الصياد والعفريت، حلاق غرناطة....توفي سنة 1992م.للمزيد يُنظر:صالح لمباركية: المرجع السّابق، ص:62.

عبد الناصر خلاف: المختصر المفيد في المسرح العربي الجديد(المسرح في الجزائر)، ص: 27-34. وأحسن ثليلاني: المرجع السّابق، ص: 43-45.

[4]محي الدين بشطارزي: ولد في 15 ديسمبر 1897م بحي القصبة في الجزائر، من عائلة ذات أصول تركيّة. أمّا عن تجربته المسرحية فقد بدأت سنة 1919م وبرزت موهبته بعد انضمامه إلى فرقة رشيد القسنطيني سنة 1929م،ليبدأ التّأليف سنة1932م، توفي سنة 1986م.للمزيد يُنظر:صالح لمباركية: المرجع السّابق، ص:65-67.

أحسن ثليلاني: المسرح والثّورة التّحريريّة(دراسة تاريخية فنية)، ص: 48-50.

المرحلة الثّانية (1934م-1939م): أصبح المسرح ذو طابع سياسي نظرًا للأحداث التي رافقت هذه الفترة كظهور الأحزاب السّياسية الوطنيّة، كما انتقل بعض الممثلين إلى الكتابة كـ"رشيد القسنطيني"، الذي زود الفرقة التي كان يعمل بها بمسرحيات ساخرة وجدت إقبالاً كبيرًا منها (قدما اندير) ، كما كتب "باشطرزي" مسرحيته (ما ينفع غير الصّح) و(زيد عيط)، وكان مضمون المسرحيات يدور أساسًا حول ضرورة النّضال السّياسي وإبراز تاريخ وهوية شعبنا.

المرحلة الثّالثة (1939م-1945م): هي فترة الحرب العالميّة الثّانية، حيث حدث الانقطاع بين المسرح والجمهور لتزايد الرّقابة الاستعمارية، لكن هذا لم يمنع من وجود بعض المسرحيات المنتجة والأخرى المقتبسة.

المرحلة الرّابعة (1945م-1956م): لقد كان لهذه المرحلة تأثير قوي على الحركة المسرحية التي لعبت دورا كبيرا في التوعية السّياسية، وخاصّة إذا علمنا أنّها الفترة التي شهدت مجازر 8ماي 1945م[1]، كما شهد المسرح خلال هذه الفترة ازدهارًا كبيرًا بعد تكوّن أغلب الفنانين الكبار،كما انتشرت الفرق المسرحية ففي قسنطينة وحدها بلغ عدد الفرق المسرحية حوالي 12فرقة هاوية

---

[1]التي دفعت فيها الجزائر 45ألف شهيد من خيرة أبنائها فداء للحرية والسّلام في كل من مدينة سطيف وخراطة وقالمة ،فبعد أن عزم الشّعب على تذكير فرنسا بوعودها وخوف هذه الأخيرة من تنامي أفكار الاستقلال ،ظهرت نواياها الحقيقية فهي لا تعرف سوى لغة السّلاح والقتل.

« ففي هذا اليوم- يوم الثّامن ماي 1945م- خرجت جموع الشّبان والفتيان والكهول والشّيوخ متظاهرين في المدن والقرى الجزائرية و خاصّة في مدن: سطيف، خراطة، وقالمة، ووادي الزناتي، وتبسة و... ينشدون أغاني الحرية، و يرتلون أناشيد الإستقلال. وما كانوا يظنون أنّ الكثير منهم سوف لا يرجع إلى أهله وذويه، و أنّ الردى هو منهم لبالمرصاد. ذلك بأنّه لم تمض ساعات قلائل على خروجهم من دورهم حتّى تبدلت الحال من مظاهرات سلميّة إلى معارك داميّة دارت رحاها في نواحي كثيرة من القطر الجزائري، وراح ضحيتها أكثر من خمسة وأربعين ألف شهيد(45000) وعشرات آلاف السّجناء والمعتقلين»

عبد الرحمن بن ابراهيم بن العقون: الكفاح القومي والسّياسي (من خلال مذكرات معاصر الفترة الثّانيّة 1936-1945)،ج2 المؤسسة الوطنيّة للكتاب، الجزائر، 1984م، ص:319.

وقد كان المربع القسنطيني منطقة رئيسية ، كيف لا و قد لعبت على الدّوام دورًا أساسيا في تاريخ المغرب العربي ، قال عنها (شارل أندريه جوليان) بأنّها الأرض المفضّلة للمتمردين منذ سبعة عشر قرنا.

للمزيد يُنظر: أني راي غولد زيغر: جذور حرب الجزائر (1940-1945) من المرسى الكبير إلى مجازر الشّمال القسنطيني، دار القصبة للنّشر، طبعة خاصّة وزارة المجاهدين، الجزائر، 2005م.

بالاضافة للفرق التّابعة للمدارس، هذا عدا الفرق الأخرى في كل من العاصمة ووهران. نذكر من أهمّها: فرقة هواة التّمثيل العربي أسسها "محمد الطّاهر فضلاء عام 1947م وفرقة المزهر القسنطيني التي تأسست عام 1948م على يد "أحمد رضا حوحو" و" بن دالي".

كما ظهرت العديد من المسرحيات منها: الناشئة المهاجرة والخنساء لمحمد الصالح رمضان[1] وحنبعل لتوفيق المدني، والمولد لعبد الرحمن الجيلالي(1908-2010)، إضافة إلى صنيعة البرامكة ابن رشد بائعة الورد، النائب المحترم وسي عاشور والتّمدن لأحمد رضا حوحو، وكذلك بلال لمحمد العيد آل خليفة ، وبهذا كانت هذه مرحلة العودة القوية للنّشاط المسرحي (سنة1947م)، بعد أن ضعف نشاطه خلال الحرب العالمية الثّانية، وظهور المسرح المكتوب باللغة الفصحى من جديد، بعد أن تهيأت له الظروف المناسبة بفضل الحركة التّعليميّة والتّثقيفيّة لجمعية العلماء المسلمين الجزائريين.

المرحلة الخامسة (1956م-1962م): نظرا لاندلاع الثّورة والتحاق الفنانين بالجبل ومحاربة المستعمر لهم، اضطر المسرح أن يلجأ إلى الخارج لإتمام رسالته النّضالية من فرنسا إلى تونس، أين تكوّنت فرقة جبهة التّحرير الوطني للفنون الدرامية وتولى إدارة الفرقة الفنان "مصطفى كاتب" وبذلك أصبحت هذه الفرقة هي السّفير الفني الأوّل للثّورة الجزائرية في دول العالم العربي والغربي ومنه ظهر المسرح الثّوري(أبناء القصبة لـ"عبد الحليم رايس") وكذلك (الخالدون).

[1] محمد الصّالح رمضان: ولد يوم 24 أكتوبر 1914م بقرية القنطرة ولاية باتنة هو من أسرة فقيرة، حفظ القرآن في مسقط رأسه،وتعلمّ تعاليمه واللّغة العربية في الكتاب، ثمّ انتقل سنة 1934م إلى قسنطينة و لازم دروس "بن باديس" في الجامع الأخضر حتى سنة1937م،فعينه الشيخ معلما في مدرسة التربية والتعليم بقسنطينة، وبعدها درّس في غليزان(مدرسة الفتح) وتلمسان(دار الحديث).عين بعد الإستقلال مديرا للتعليم الديني في وزارة الأوقاف وبعدها عاد لمهنة التدريس،توفي بعد مرض عضال في 26 جويلية سنة 2008م.يُنظر: محمد الطمار: تاريخ الأدب الجزائري.صالح لمباركيّة: المسرح في الجزائر النشأة والرواد والنّصوص حتّى سنة 1972م.

وعمومًا ما يهّمنا من هذه المراحل، هو الأعمال المسرحية التي احتضنها الفترة الرّابعة، لأنّ معظمها يعود إلى كتّاب ينتمون إلى جمعية العلماء المسلمين الجزائريين، وسنحاول دراسة ما تيّسر لنا منها في الفصول اللاّحقة.

باب الأوّل

مرجعيات وموضوعات مسرح الجمعية

فصل أوّل: مرجعيات مسرح الجمعية

1- المرجع التّاريخي

2- المرجع الإجتماعي

يُعتبر المسرح فن من الفنون الجميلة يُؤدّى أمام المشاهدين، و يُجسّد قضايا الإنسان وواقعه على الخشبة؛ بترجمة ممثليه النّصوص المكتوبة إلى عروض تمثيليّة، تمزج بين الكلمة وحركة الجسد وسط ديكور مناسب، ومنه فإنّه إلى جانب دوره في التّسلية والتّرفيه والمتعة فهو مؤسسة تربوية ،وأداة فعّالة في بث الوعي وعنصرًا حيويًا للتّوجيه والتّربية وترقية القيّم وأذواق الجماهير بكلّ شرائحها وتوجهاتها .

وما دمنا هنا بصدد الحديث عن مسرح جمعية العلماء المسلمين فمن الطبيعي أنّ تكون أفكاره إصلاحية، لأنّه من الفنون التي واكبت حركة الإصلاح في الجزائر، بوصفه مجالا يُساهم في مجابهة الاستعمار و نشر الوعي السياسي و القومي و الاجتماعي.

ومنه لجأ مؤلفوه إلى مصادر أو مرجعيات و كان أبرزها المجتمع و التّاريخ؛ لإثراء موضوعاتهم و إعطائها مصداقية حتى يتمكنوا من التّأثير الفّعال في الجمهور، فكان هناك اتجاهين بارزين في مسرح الجمعية هما الاتجاه التاريخي و الاتجاه الاجتماعي.

1-المرجع التاريخي:

يعد التّاريخ من أهمّ المرجعيات التي يستلهم منها الكتّاب مادة مسرحياتهم، نظرا لأهميته بالنّسبة للشّعوب و الأمم على مرّ العصور، بل هو مصدر للتّجارب البشرية لذلك كان مرجع جميع الأدباء على اختلاف أنواع كتاباتهم،« فالأديب لا يرجع إلى التّاريخ لتعريف النّاس به أو بعثه أمام أبصارهم بل يختار منه التّجربة التّي تصلح للتّعبير عن مشكلة إنسانيّة أو اجتماعيّة تشغله أو تشغل عصره أو تشغل الإنسان في ذاته»[1].

ومنه فهم يستلهمون منه المضامين التي تناسب الأحداث الهامّة التي يمرون بها، فكانت بذلك قضايا التّحرر و النّضال و المقاومة هي المسيطرة على النّتاج المسرحي لكتاب الجمعية، تماشيا مع متطلبات تلك المرحلة[2]،حيث برزت ما تسمى بالمسرحية التّاريخية« التي تنشأ عادة في الظروف التي يشتد فيها الصّراع بين القوميات المتعددة، أو بين الشّعوب المضطهدة و بين المحتلين الأجانب، وكذلك حين تبحث الشّعوب عن جذورها و انتمائها وتسعى إلى إثارة النّعرة القومية في نفوس أبنائها »[3] .

فمن المعلوم أنّ فرنسا حاولت القضاء على الثّقافة العربية الإسلامية في الجزائر و طمس معالم الشّخصية الوطنية، و قطع الصلة بين الجزائريين و تاريخهم و حضارتهم، و«لأن تحقيق الاستقلال و الحرية يتطلبان وعيًا جماهيريا ،و إحساسا قويا و شعورًا بالعزة و الكرامة ، لذلك دأبوا على إحياء أمجاد الماضي وبعث مكارمه و فضائله »[4]، إضافة إلى تحقيق أهداف أخرى عمل كتاب هذه المسرحيات على تجسيدها، وذلك بإحياء المآثر التّاريخيّة القديمة وإبراز انعكاسات الماضي على حاضر الأمّة، و بذلك يتحقق ذلك التّواصل والارتباط بينها وبين تاريخها العربي الإسلامي الأمازيغي وبث

---

[1] محمد مندور: الأدب وفنونه، نهضة مصر للطّباعة والنّشر والتوزيع، الطّبعة الثّالثة، مصر، 2005م، ص: 78.

[2] لم يبدأ المسرح في الجزائر إلاّ بعد الحرب العالمية الأولى، أي بعد مضي قرن من الزمن على الاحتلال، حيث عرفت الجزائر نهضة سياسية عظيمة أسفرت بدورها على ظهور حركة ثقافية موازية.

[3] عبد اللّه ركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث 1830_ 1974،الدار العربية للكتاب، (د، ط) ، ليبيا _تونس 1978/1398م،ص: 219.

[4] ميراث العيد : الهوية التاريخية في النص المسرحي الجزائري ، مجلة دراسات جزائرية ،عدد 7-8 مخبر الخطاب الأدبي في الجزائر جامعة وهران ، 2011م،ص: 201.

الوعي السّياسي والنّضالي لتحقيق مراميه السّياسيّة والاجتماعيّة والحضاريّة ، وأنّه لا يتحقق ذلك إلاّ بمواجهة ومحاربة دعوات المسخ والتّجنيس والتّغريب والانسلاخ من هذا الإرث التّاريخي العظيم.

وعلى هذا الأساس"ارتبط المسرح الجزائري على صعيد المضمون بالنّضالات التي خاضها الإنسان الجزائري من أجل إثبات هويته الثقافية وشخصيته الوطنية ، فهو مسرح ملتزم يترجم المطالب الوطنية"[1].

وهكذا سارع أدباء الجمعية إلى استلهام التاريخ وتوظيف الأحداث التّاريخيّة، و لأنّ تاريخ كل أمة ممتد إلى الماضي السّحيق ، وكذلك يُمكن لأيٍ كان العودة إلى تاريخ الأمم الأخرى، و أيضًا ما يعرف بالتاريخ العالمي ، وهكذا تعددت المنابع التاريخية التي استقى منها هؤلاء الكتاب مادتهم المسرحيّة والّتي يُمكن حصرها في ثلاثة روافد هي :

أ- التّاريخ القديم للمغرب العربي

ب- التّاريخ العربي الإسلامي

ج - تّاريخ القريب للجزائر

[1] مخلوف بوكروح: البعد الثوري للمسرح الجزائري ، مجلة المصادر، العدد8، الجزائر، ربيع الأول 1422هـ/ ماي2003م ص:120

أ- التّاريخ القديم للمغرب العربي:

لعل من أشهر الكتاب الذين استحضروا شخصيات من التّاريخ المغاربي القديم، أحمد توفيق المدني الذي كتب[1] مسرحية "حنبعل"[2] بين سنتي(1947-1948)، ومن المعلوم « أن الكتابة في التاريخ القديم تستوجب الدراسة المعمقة و الفكر المتّقد مع الوعي التام لمجريات الوقائع و الأحداث »[3]،لذا كان هو الأنسب[4] لكتابة مثل هذه المواضيع التي تهدف لإحياء سيرة القائد التاريخي[5]، الذي حقق انتصارات على روما و كبح مطامعها بشجاعة نادرة، فهي تلقي الضوء على«فترة تاريخية امتازت بصراع بين القرطاجنيين وهم سكان تونس القديم ،وبين روما التي كانت تمثل إحدى القوتين الكبيرتين في التّاريخ قبل الإسلام كما كانت قرطاجّنة تمثل قوة الحضارة و التقدم العمراني، فحاولت روما إخضاعها بالقوة حتى انتهى الأمر بحرق هذه المدينة العظيمة».[6]

فالكاتب لم يستحضر هذه الشّخصية من عمق التاريخ لمجرد التّعريف بها وببطولاتها فحسب،كما سنوضّح في الفصل المتعلق بالعتبات و في الإهداء بالضبط، فقد بعث من خلالها رسالة إلى الشباب المغاربي و الجزائري خاصّة، يحث فيها على النّضال من أجل الوطن و مجابهة المستعمر بالرغم من عدم تكافؤ موازين القوى، فكأنّ الكاتب هنا يقوم بعملية إسقاط لحوادث فترة من التّاريخ القديم على الواقع نظرا لتشابهها فقد«استخدم"أحمد توفيق المدني"في مسرحية (حنبعل) فنية التزامن، حيث إنه لم

---

[1] يُنظر: صالح لمباركية: المسرح في الجزائر النشأة و الرواد و النصوص حتى سنة 1972، ص:93.

[2] أحمد توفيق المدني: حنبعل (رواية تاريخية)، المطبعة العربية، (د.ط)، الجزائر، (د.ت.ن).

[3] صالح لمباركية ،المسرح في الجزائر (دراسة موضوعاتية و فنية) ،دار الهدى، (د. ط)، عين مليلة،الجزائر، ص:17.

[4] لأنّ عمل الأستاذ أحمد توفيق المدني،الصحفي و المؤرخ،و الخطيب و الثائر، و الفصيح المتفرد ، يندرج ضمن الأعمال الوطنية والنّضالية التي تهدف إلى نقل رؤيته للمستقبل المشرق لتوضع بين يدي قرائه ومستمعيه، و إيقاظ أناس جردوا من ثقافتهم قوم لم يكن لهم حق القبول أو الرفض لحياتهم الخاضعة لقانون الأنديجينا. يُنظر: أحمد توفيق المدني : آثاره هذه هي الجزائر ويليه كتاب الجزائر، المجلد 8 ،عالم المعرفة للنشر و التوزيع طبعة خاصة بوزارة المجاهدين، الجزائر،2010،ص:5.

إضافة إلى أنّه كتبها مباشرة بعد انتهائه من كتاب حول تاريخ الجزائر.

للتوسع يُنظر: إدريس قرقوة، التراث في المسرح الجزائري ،دراسة في الأشكال و المضامين، ص:190.

[5] سوف نعرّف بهذه الشخصية في الفصل الأوّل من الباب الثاني عند تحليلنا لهوامش مسرحية حنبعل.

[6] عبدالله الركيبي: تطور النثر الجزائري الحديث1830-1974،ص: 221.

يتعامل مع المادة التراثية كونها أحداث وتاريخ بل تجاوزها عبر الزمان و المكان ،فقد اعتمدت هذه الفنية على المعايشة بين زمنين مختلفين زمن ماضي و زمن حاضر »[1]، فكأنّي به يُوجه رسائل إلى فرنسا مفادها أنّ القوة العسكرية ليست معيارًا للانتصار، و أنّه سيأتي يوم ستهزم فيه، كما يبث روح الأمل و التّفاؤل في نفوس الجزائريين و يحثهم على مواصلة الكفاح.

إنّ استحضار أو استدعاء هذه الشّخصية من التّاريخ لم يكن عملا تأريخيًا فحسب،وإنّما كان وفق بناء درامي، يعتمد فيه المؤلف الأسلوب الخطابي الذي يصلح لمثل هذه المواضيع، فقد قدّم عرضا لجوانب من حياة البطل بما تحمله من مواقف تاريخية ورحلات نحو الشّرق، و ما دام للكاتب حرية التّصرف في التّجربة التّاريخية ضمن حدود معينة، فقد« سجلنا بعض المواقف الخيالية التي كانت فنية عالية كموقف زوجة الملك اليوناني ، وهنا صور درامية أخرى نسجلها في هذه المسرحية ، هي الحب الهادئ التي تكنّه الفتاة"صافو" للقائد" معطي بعل" »[2].

من هنا يبرز الفرق بين المسرحية التاريخية التي توظف التّاريخ خدمة لقضايا العصر و بين المسرحية التي تجسد التّاريخ كما هو؛ أي تنقله دون إضافات لكن ضمن إطار فني ؛ فالأولى هي الأكثر تأثيراً على المتلقي، لأنّ كاتبها أحسن توظيف التّاريخ، لكن هذا قد يُؤدي إلى «المخاطرة فقد تصبح النتائج عكس ما يتوقعه المؤلف حين يفقد دوره الإبداعي و ينقل التاريخ كما هو فكأنّه يعيد تجسيد أحداث مضت على خشبة المسرح، أما المبدع فهو كما يقول كونديرا ليس خادما للمؤرخين لأنّه مصباح كشاف يدور حول الوجود الإنساني ويلقي الضوء عليه»[3] .

وعليه يُمكننا القول أنّ "أحمد توفيق المدني" هو أوّل كاتب توجه إلى تاريخ المغرب العربي القديم و إفريقيا واستحضر إحدى شخصياته المتميّزة وذلك خدمة للقضية الوطنية ،بالرّغم من أنّه هناك من

---

[1] إدريس قرقوة: التراث في المسرح الجزائري(دراسة في الأشكال و المضامين)،ص:193.

[2] صالح لمباركية : المسرح في الجزائر (دراسة موضوعاتية و فنية)، ج2،ص:19-20.

[3] محمد جواد البدراني، سجي سام حسن:تجليات أنليل (الشخصيات الأسطورية و التاريخية في الشعر المسرحي) ،عالم الكتب الحديث،الطبعة الأولى إربد الأردن،2015م، ص:74.

يقلل من حجم القضايا المطروحة في هذه المسرحية تحت قناع التّاريخ، لأنهم يربطون عودته إليه بالهدف التّعليمي التّثقيفي[1].

ب–التّاريخ العربي الإسلامي:

لما كان من بين أهداف الاستعمار القضاء على الدين و العروبة، فقد عمل مسرح الجمعية على التّصدي له، بفضل تلك المسرحيات التاريخية ذات البعد الديني الإسلامي التي نذكر منها :

1–مسرحية"بلال بن رباح" لمحمد العيد آل خليفة: التي تعدّ باكورة المسرح الشعري[2] في الجزائر «وقد ألفها سنة 1938،ولم يتم نشرها إلاّ سنة 1950 نظرا لظروف الحرب ،وندرة المطابع العربية في ذلك الوقت»[3]، وقد استحضر من خلالها هذه الشّخصية التي تمثل أروع نموذج للتمسك بالدين،رغم الذي لقيه من عذاب، فقد« كان من المستضعفين من المؤمنين، وكان يعذب حين أسلم ليرجع عن دينه فما أعطاهم قط كلمة مما يريدون، وكان الذي يعذبه أمية بن خلف...وكانوا إذا اشتدوا عليه في العذاب قال أحد.أحد فيقولون له قل كما نقول، فيقول: إن لساني لا يحسنه. وكانوا يأخذونه فيمطونه ويلقون عليه من البطحاء و انطاع الأدم ويريدونه على أن يذكر اللات و العزى فلا يذكرهما ويقـول: أحد.أحد فأتى عليه أبو بكر فسألهـم علام تعذبون هذا الإنسان !و اشتراه بسبع أواق

---

[1] هذا الرّأي لإسماعيل بن صفية الّذي عبّر عنه في مقال بعنوان الموروث التّاريخي في المسرح الجزائري ضمن مجلة الحياة المسرحية.

[2] الشّعر المسرحي: هو الفن الذي يتبنى الشّعر سواء كان عموديا أو غير عمودي، لكتابة الحوار المسرحي ويطلق عليه أحيانًا : المسرح الشعري، الدراما الشّعرية، المسرحية الشّعرية، الشّعر الدّرامي، و دلالة هذه المصطلحات جميعًا متقاربة وذلك في مقابل توظيف النثّر فيما يُعرف بالمسرح النّثري.فقد شكلّ الشّعر معمارية المسرح الأساسية منذ بداية المسرح الأولى أي منذ العصر اليوناني مع مسرحيات أسخيلوس و سوفوكليس و يوريبيديس وفي تراجيدياتهم الشهيرة مثل أوديب والكترا وأنتيجوني وأورستس وأجاممنون و هيبوليتوس وميديا وغيرها.حتى المسرحيات الكوميدية كانت تكتب شعرًا كما في (برلمان النساء، الضفادع، السحب) من أعمال أريستوفانيس أو من ميناندر.

وقد عرف الأدب العربي هذا اللّون الشّعري في العصر الحديث، ويعدّ أحمد شوقي رائده وسار على دربه عزيز أباظة وآخرون، تطوّر بعدها على أيدي شعراء الجيل التالي من أمثال: صلاح عبد الصبور وعبد الرحمن الشّرقاوي وغيرهم.

للمزيد يُنظر: أبو الحسن سلام: مقدمة في نظرية المسرح الشّعري، دار الوفاء لدنيا الطّباعة والنّشر، الطّبعة الأولى،مصر،2006م.

وكيبيديا

[3] ميراث العيد: الهوية التاريخية في النص المسرحي ،ص: 204.

وأعتقه»[1]، ومن خلال القيام بعملية الإسقاط[2] على الواقع الجزائري آنذاك ،نجد أنّ شخصية بلال المظلوم و المستبعد والمستضعف، و كذلك المسلوب الإرادة من قبل المشركين (أمية بن خلف)، تمثل حالة كل جزائري يعيش تحت سيطرة المستعمر، هذه الحالة التي يجب أن تُغيّر وذلك بالتّحرر و الاستقلال الذي لا يأتي إلاّ بالمقاومة و الصبر وهذا ما فعله "بلال". فبعد أن دخل الإسلام لقي من العذاب مالا يتحمله الكثيرون، و هذا ما أكدّه رواة صدر الإسلام بقولهم :«أما أبو بكر فمنعه الله بقوته وكذلك من كان لهم يحمونهم. وأما ساترهم فأخذهم المشركون فألبسوهم أدراع الحديد و أصهروهم في الشّمس فما منهم إنسان إلاّ وقد واتاهم على ما أرادوا من الكفر وسب النبي عليه السلام، إلاّ بلالا فإنّه هانت عليه نفسه في اللّه و هانت على قومه فأعطوه الولدان فجعلوا يطوفون به في شعاب مكة و هو يقول:أحد.أحد.ولايزيد»[3]

وهنا تتراءى لنا تقنية التّزامن التي ذكرناها سابقا،فقد نجح الكاتب إلى حد بعيد في مد جسور التواصل بين الماضي و الحاضر واستثمار الأول في معالجة قضايا الثّاني.

على أنّنا «نلاحظ تقيّد الشاعر محمد العيد آل خليفة بالصّدق التاريخي فيما يخص الصراع و الشّخصيات التي تضمنتها المسرحية مقارنة مع ما أوردته المراجع التاريخية »[4] و بالرغم من هذا لم يؤثر هذا الصدق على نجاح هذه المسرحية؛ لأنّ بناءها الفني كان جيدا مقارنة بمسرحيات تلك الفترة ومردّ هذا الصدق أنّ التّعامل مع الشّخصية التاريخية الدينية لا يُشبه الشّخصيات التاريخية الأخرى وخاصّة فيما يتعلق بالشّهيرة المعروفة منها.

---

[1] عباس محمود العقاد: داعي السّماء بلال بن رباح" مؤذن الرسول" ،نهضة مصر،(د،ط)، القاهرة 1964 م، ص:82 _83.

[2] يقول أبو القاسم سعد الله: « هي مسرحية تاريخيّة وشعرية فصيحة وموضوعها الصبر على المكاره في سبيل الدّين والمبدأ. واتّخذ منها محمد العيد رمزًا لصبر الشّعب على الإستعمار في مقابل صبر بلال على التّعذيب و الإضطهاد، وتلك هي رسالة المسرحية.» للمزيد يُنظر: أبو القاسم سعد الله: تاريخ الجزائر الثّقافي، ج8 (1830-1954)، عالم المعرفة، طبعة خاصّة، الجزائر، 2011م ص:141.

[3] عباس محمود العقاد، المرجع السّابق، ص:82.

[4] أحسن ثليلاني: توظيف التراث في المسرح الجزائري، أطروحة دكتوراه، جامعة قسنطينة ، 2009-2010، ص:106.

فالفنان المسرحي هنا لا يجد الحرية الكبيرة في التّصرف أو بتعبير آخر في استعمال الخيال أو إضافات خوفا منه من أي نتائج عكسية (سلبية)؛ بسبب التّأويلات الخاطئة نظرا لقداسة هذه الشّخصيات وهنا تكمن الخطورة التي تلحق بتوظيف التّاريخ، لذلك يجب على الكاتب أن يكون حذرا في هذا.

وكغيرها من التّوظيفات المشابهة «في المسرح الجزائري يتحكم فيها عاملان متناقضان و متصارعان هما: أولا عامل التّرغيب بحكم الظروف السياسية للجزائر، وهي ترزح تحت نير الاستعمار الفرنسي الذي سعى جاهدا إلى محو مكونات شخصيتها و لعلّ أهمها المكون الديني وذلك استجابة لسياسة التنصير التي انتهجها الاستعمار(...)،وثانيا عامل الترهيب لأنّ الشّخصية الدينية تكتسي في المرجعية السوسيو ثقافية العربية بطابع القداسة»[1]

فشخصية دينية كـ "بلال" تستحق المغامرة من طرف الكاتب،لأنّه صاحب موقف يشرّف الإنسانية كافة.

2- مسرحيتا المولد لعبد الرحمن الجيلالي و المولد النبوي الشريف لمحمد الصالح رمضان:

من غير المعقول أن يعود الكتّاب إلى التّاريخ لاستحضار مختلف الحوادث و الشّخصيات ،ولا يكون هناك نص يتحدث عن سيّد البشرية (محمد صلى الله عليه وسلم) ، وهذا ما ينطبق على مسرح الجمعية أين نجد مسرحية (المولد) لـ" عبد الرحمن الجيلالي" ومسرحية (المولد النّبوي الشريف) لـ"محمد الصالح رمضان" كنموذج على ذلك، فقد قام الأوّل بمسرحة فترة ما قبل ميلاد النّبي صلى الله عليه وسلم، أين عاد بالقارئ إلى أجزاء مثيرة ومواقف حاسمة مرتبطة بكلّ تلك الرؤى والتّنبؤات على اختلاف أصحابها وأماكنهم (عجم وعرب)، والتي تُفسّر تفسيرا واحدا وهو اقتراب ميلاد النّبي صلى الله عليه وسلّم، ملتزما الصّدق التّاريخي و ذلك بسرد الوقائع حسب ما ورد في كتب السّيرة المعتمدة

[1] أحسن ثليلاني: المرجع السّابق ، ص: 100.

ما عدا التّغييرات التي تطلبها الإعداد المسرحي، وذلك ما أكدّه الكاتب[1]، أمّا عن الهدف من المسرحية فهو تربوي تعليمي استدعته تلك الفترة.

في حين فقد عاد الثّاني إلى فترة ميلاده وما قبلها وما بعدها بعام، حيث أراد أن يبرز أنّ عظمة شخصية النبي محمد صلى الله عليه وسلم ،لم تظهر إلاّ في فترة نزول الوحي فقط، فالأحداث الاستثنائية المتعلقة به تظهر قبل ميلاده و بعده وتتمثل الأولى في التنبؤات التي بشّرت بمولده، كما ذكر أنّ محاربة الإسلام كدين جديد كانت قبل أن يولد النبي صلى الله عليه و سلم. وهذا هو عنوان الفصل الأول، أمّا الثّانية تتمثل في البركات التي لحقته أينما حل، فقد قدّم هذه الفترات من غير عقدة؛ أي أنّه قدمها كما قدمتها الكثير من القصص التي وردت في كتب السيرة النبوية حول هذا الموضوع، لكنه أعدّها مسرحيا من خلال الفصول و المشاهد مثلما فعل "عبد الرحمن الجيلالي"، وهنا يتجسد الصدق التاريخي مرّة أخرى، وهذا ما يؤكده الخطاب الموجود في الغلاف الخارجي الخلفي يقول:« من روائع السيرة النبوية الطاهرة قصة المولد النبوي الشريف و ضعت في قالب روائي تمثيلي لتشخيصها و تقديمها للعامّة و الخاصة وقد روعي فيها البيان و التّوضيح ما أمكن اعتمادا على ما ثبت في أوثق المصادر و أصح الروايات»[2] .

وهكذا يأخذ "الصدق التاريخي" كعامل إيجابي لأنّنا بصدد الحديث عن شخصية النبي صلى الله عليه وسلم ،فلا يجوز استعمال الخيال في سيرته الذاتية، ويكفي المؤلف هنا أن يبني القصة على فصول ومشاهد فقط(سيرة ذاتية في قالب مسرحي) دون إضافات أخرى، وهذا الفرق قد يفصله عن المؤرخ في هذه الحالة.فلا يجب هنا أن نحوّر الحقائق لأي سبب؛ لأنّه هنا يؤدي إلى انزلاقات خطيرة.

وقد كان الهدف من هذا الاستحضار تعليميًا تثقيفيًا وبالتّالي المحافظة على الشّخصية العربية الإسلاميّة.

---

[1] من خلال ملاحظته التي سنذكرها في الفصل الأوّل من الباب الثّاني ضمن مبحث الهوامش.للمزيد يُنظر: عبد الرحمن الجيلالي: المولد (رواية تاريخية– راديوفونية ذات ثلاثة فصول)،(د.د.ن)، (د.ط)، الجزائر، 1949م.

[2] محمد الصالح رمضان: المولد النبوي الشّريف(مسرحية)، دار الحضارة، الطبعة الأولى، الجزائر،2007م ، الغلاف الخلفي .

وهو ما يؤكده الكاتب في قوله :«و الاحتفال بالمولد النبوي بكل أنواع الإبداع العلمي و الفني و الأدبي من بحوث ودراسات من إنشاء قصائد وقصص وأغاني و روايات وأناشيد وغير ذلك مما لا يتعارض و يتنافى و التّعاليم الإسلامية، ويشيد بسيد الخلق وينوه به وبسجاياه المعطرة ،كما يفعل كتاب السيرة النّبوية »[1].

فالكاتب يسعى هنا لترسيخ فكرة الاحتفال بالمولد النّبوي الشريف بطريقة حضارية، ويؤكد من جهة أخرى أنّ هذا ليس بدعة و أنّ الرسول صلى الله عليه وسلّم لم يُنكر هذه الاحتفالات في حدّ ذاتها لكنه يُنكر سببها؛ فإذا كانت مرتبطة بالدين أو بقضية لا تخرج عنه فهي مقبولة ولا حرج في ذلك مستدلاً في هذا بعيديْ المسلمين؛ عيد الفطر وعيد الأضحى ففيهما يفرح المسلمون ويتقاربوا ويتحابوا، وتعمّ مظاهر الإحتفال المختلفة و الّتي لا تخرج عن إطار ما يسمح به ديننا، ومنه ترسيخ فكرة الاحتفال بالمولد النبوي الشريف بطريقة حضارية.

وفي كلّ هذا نهي الناس عن البدع والعادات الخاطئة المسيئة للإسلام، والتي قد تُحدث التّفرقة بين أبناء الوطن الواحد وهم في أمس الحاجة للوحدة، فدائمًا ما يلعب المستعمر على هذا الوتر الحساس(الدين) لنيل مآربه.

[1] محمد الصالح رمضان : المصدر السّابق، المقدمة، ص:3.

3- مسرحية الخنساء لمحمد الصالح رمضان:

يذكر صالح لمباركية أنّها: «المسرحية الثانية له بعد (الناشئة المهاجرة) مثلت في تلمسان سنة 1950م ومدن أخرى بالجزائر، وأذيعت بالجزائر وباريس »[1] ، فقد وظفت الشّخصية النسائية التاريخية في مسرح الجمعية بقلة – فحسب علمنا- توجد إلى جانب هذه المسرحية " ملكة غرناطة" لأحمد رضا حوحو فقط، لكن هذا لا يقلل من أهميتها فهي جديرة بالدّراسة لأنّ مثل هذه المسرحيات،«تقدم بطلات مشهورات تاريخيا، وتبرز دورهن في الأحداث التاريخية و السياسة وتأثيرهن في المرحلة التي يعنى الكاتب بها »[2]وذلك من خلال الإسقاطات التي يقوم بها الكاتب ليعالج قضايا أو يوصل أفكارا تخصّ حاضره من خلال هذا الرجوع إلى الماضي.

فهذه المسرحية تجسّد مراحل من حياة الخنساء كما أوردتها المصادر التاريخية ،ماعدا بعض الاختلافات التي طرأت على الحادثة[3] التي جرت في سوق عكاظ وبالضبط في القسم الأدبي منه،كما

---

[1]صالح لمباركية: المسرح في الجزائر ج1: النشأة والرواد و النصوص حتى سنة 1972،ص:92.

[2]ميراث العيد: الهوية التاريخية في النص المسرحي الجزائري ،ص:210.

[3]كانت تضرب للنّابغة الذبياني قبة من أدم، يقصدها الشّعراء من شتى القبائل يعرضون عليه شعرهم، ويحتكمون إليه فيه؛ وذائع في كتب الأدب ذلك الخبر: حين جاء الأعشى ميمون بن قيس، وحسان بن ثابت الأنصاري، والخنساء تماضر بنت عمرو...يعرضون عليه شعرهم؛ فأنشده الأعشى:

ما بكاء الكبير بالأطلال وسؤالي وما ترد سؤالي

وأنشده حسان:

لنا الجفنات الغرُّ يلمعن بالضحى وأسيافنا يقطُرن من نجدة دما

وَلَدنا بني العنقاءِ وابني محرّقٍ فأكرم بنا خالا وأكرم بنا ابنما

فقال النّابغة:

إنّك لشاعر لولا أنّك قللت عدد جفانك وفخرت بمن ولدت ولم تفخر بمن ولدك، وفي رواية أخرى فقال له: إنّك قلت الجفنات فقللت العدد ولو قلت: الجفان لكان أكثر. وقلت: يلمعن بالضحى ولو قلت: يبرقن بالدجى لكان أبلغ في المديح. وقلت يقطرن من نجدة دما؛ فدللت على قلة القتل ولو قلت: يجرين لكان أكثر لانصباب الدّم، وفخرت بمن ولدت ولم تفخر بمن ولدك، فقام حسان منكسرا منقطعا.

وأنشدت الخنساء:

"في سوق عكاظ: رجال كثيرون وبعض النساء يتباروْن وهم يحتكمون إلى شيخ يعلوه الوقار وتجلله المهابة في قمة حمراء ضربت له: هو النابغة الذبياني "[1]، " النابغة (ملوحا بيديه) مرحى لك مرحى لك مرحى يا تماضر والله لولا أنّ أبا بصير هذا (ويشير إلى الأعشى) انشدني قبلك لقلت أنك أشعر الإنس و الجن ولكنّك والله أشر من كل أنثى "[2]، فبدل أن يصحح "النّابغة" لـ "حسّان" أخطاءه جعل الكاتب "الخنساء" من قامت بذلك بطلب من الأوّل:

"الخنساء: (تنظر إلى حسّان بازدراء وسخرية)

النّابغة: (وهو يتأملّها) أترك الكلام للخنساء تجيبك، أجيبيه يا خنساء لعلّه يقتنع فيخنس.

الخنساء: (تطرق، ثمّ تجيبه بنعم، وبعد مهلة تتوجه إلى حسان، وتعيد قوله:)

(...)

الخنساء: (بتثبت ووقار تجيبه) قلت: (الجفنات) وهو جمع قلة لما دون العشرة، وكان الأجدر في مقام الافتخار والاستكثار؟ فلو قلت: الجفان وهو جمع كثرة لكان أنسب وأصوب وقلت(...) وقلت (أسيافنا)وهو كذلك جمع قلة، ولو قلت يسلن أو يجرين لكان الدم أكثر انصبابا، وقلت (من نجدة) بالإفراد، ولو قلت من نجدات بالجمـع لكان أحسن، وقلت (دما) بالإفراد أيضًا، ولو قلت دماء

قذى بعينك أم بالعين عُوّارُ أم أقفرتْ مُذْ خلَتْ من أهلها الدّارُ

ومنها البيت المشهور:

وإنَّ صخرًا لتأتم الهداةُ به كأنّه عَلمٌ في رأسه نارُ

فقال النّابغة معجبا بقصيدة الخنساء: لولا أنّ أبا بصير أنشدني لقلت إنّكِ أشعر الجنس والإنس. يُنظر:محمد خضر: النّقد الأدبي عند العرب (الخطوات الأولى)، العلم والإيمان للنّشر والتّوزيع، (د. ط)، مصر، 2008م،ص:27-28.

كما يُنظر: سعود عبد الجابر: النّقد الأدبي القديم أصوله وتطوره، الحامد للنّشر والتّوزيع، الطّبعة الأولى، الأردن، 2000م ص:7-10.

[1] محمد الصالح رمضان: الخنساء (مسرحية تاريخية أدبية في مدى تأثير التربية الإسلامية على النفس البشرية)، المؤسسة الوطنية للكتاب، (د.ط)، الجزائر، (د.ت.ن)،ص:23.

[2] نفسه ، ص30.

لكان أغزر وأجدر بمقام الفخر، فهذه ثمانية أخطاء في بيت واحد من الشّعر الّذي تباهي به يا حسان!..."[1]

فالكاتب يسعى من خلال هذا الموقف وغيره التّأكيد على أنّ المرأة قادرة على التّحدي و التّفوق بذكائها، لذا يجب أن تتحلى بالثّقة و الجرأة فتفوقها الأدبي هنا؛ في الشّعر و النّقد الّذي جاء نتيجة تغييره الحادثة قد يكون في أي مجال آخر، وخاصّة في المجال النّضالي ضد المستعمر، وهو هدف الكاتب الرئيس بالرغم من تهميش العنصر النسائي في الغالب، و هذا ما نستشفه من خلال بداية هذا المقطع: "في سوق عكاظ: رجال كثيرون و بعض النساء يتبارؤن" فالعدد هنا غير مهم ففعالية المرأة وقوة تأثيرها هو الأهمّ، كما يمكن أن نُضيف أنّ هذه الحادثة تُؤصل لبدايات النقد الأدبي عند العرب و التي تعود إلى مرحلة ما قبل الإسلام، و بالرّغم من أنّه" لم تكن هناك أعمال نقديّة كبرى تنسب لهذا العصر، فإنّ هناك أفكارًا متناثرة يمكننا الاعتماد عليها في إدراك كنه الفكر النّقدي السّائد آنذاك"[2]، فالأحكام كانت تعتمد على الانطباع الفطري والتّأثر الذاتي المرتبط باللّحظة التي تُقرأ فيها الأبيات، لكن هذا لا يمنع من القول أنّ حكم "النابغة" صادر عن ذوق رفيع قائم على خبرة طويلة بمعالجة الشّعر رواية.

فهذه الحادثة تطرح أيضا فكرة الفرق بين الكاتب و المؤرخ التي ذكرناها آنفا ،وهذا ما يؤكده "محمد الصالح رمضان" من خلال الملاحظة الموجودة في المشهد الثاني من الفصل الأول وبالضبط في الورقة الأخيرة وهو نفس الفصل الذي ذكر فيه الحادثة :

"ملاحظة:

---

[1] محمد الصالح رمضان: المصدر السّابق، ص: 32-34.

[2] محمد خضر: النّقد الأدبي عند العرب (الخطوات الأولى)، ص: 27.

قد يلاحظ علينا اعتماد شيء من الأساطير تارة و الاتكال على الخيال ثرة أخرى، في موضوع تاريخي بحت والجواب أن الروايات التاريخية كالقصص الواقعية، إذا كان سداها الحقيقة، فلحمتها الخيال إذا لم يكن ذلك هو إكسير حياتها »[1]

فالتّاريخ يعرض هنا مادة أدبية ثرية لتعليم النّشئ ،من خلال تلك الأشعار التي قدمها فحول الشعراء، إضافة إلى أخبارهم و أخبار بعض الشّخصيات الدينية التي كان لها أثر في حياة الشّاعرة : «عائشة أم المؤمنين في بيتها ، يقرع الباب، وتدخل المرأة التي كانت تطوف بالكعبة وبصحبتها الخنساء.

(...)

عائشة: كيف حالك يا خالة؟ لقد سررنا بإسلامك وكم تمنيت رؤيتك بعد ذلك.

الخنساء: أقول بخير على أي حال أما حالي فحال المرأة اليائسة الحزينة

عائشة: احمدي الله الذي هداك للإسلام»[2]

يُضيف:«يقرع الباب ويدخل الرسول ومعه الخنساء

الرسول: السلام عليكم ورحمة الله، هذه الخنساء يا أمير المؤمنين.

الحاضرون: وعليكم السلام ورحمة الله وبركاته.

عمر: هلمي يا خنساء واجلسي...(تجلس غير بعيدة عنه) أهلا وسهلا ومرحبا، ما دهاك يا خنساء؟ ما الّذي صيرك إلى هذه الحال ؟.

الخنساء: بكائي لفحول مضر يا أمير المؤمنين جعلني كما ترى.

---

[1] محمد الصالح رمضان: المصدر السّابق، ص:35.

[2] نفسه، ص: 53-54.

عمر: دعي عنك البكاء والنّحيب فإنّهما لا ينفعانك فتيلا

الخنساء: لا سبيل إلى ذلك أيّها الخليفة العادل

عمر: التجئي إلى رحمة الله و اصبري إن الله مع الصابرين،و اعلمي أنّ كل نفس ذائقة الموت، وأن كل من عليها فان »[1]

وهكذا يتجلّى لنا ذلك التّغير في تأثير فاجعة موت الأحبة على الخنساء بسبب الإسلام، فهي لم تصبر على وفاة أبيها و أخويها في الجاهلية وبقيت ترثيهم، وتبكي لفراقهم لكنّها بعد أن أسلمت بكتهم لسبب آخر، وهذا ما يُوضحه الحوار التّالي:

«عمر: اتقي الله يا خالة، واعلمي أنّ من تبكين عليهم هلكوا فعلام هذا النحيب و البكاء الدائمان لمن هم اليوم حطب جهنم؟

الخنساء: (وهي تبكي) ذلك أطول لحزني عليهم، وأدوَم لبكائي يا عمر ، فلئن كنتُ أبكي لهما من الثأر ، فأنا اليوم أبكي لهما من النار(وتبكي ..ثم تبكي..)»[2]

و لم تتوقف الخنساء عند هذا الحد، بل نراها تحث أبناءها الأربعة على المشاركة في معركة القادسية تقول:

«الخنساء: وما يثنيكم أيّها الأولاد عن الجهاد؟و أنتم أهل البطولة و الأنجاد ؟

الأبناء: (واجمون ساكنون)

الخنساء: هل آثرتم السلامة والمنامة ؟ على الاستشهاد و الكرامة.

كبيرهم: لا يا أمنا ،حاشا أن يكون بنا شيْ من ذلك، ونحن رجال الحرب و الجلاد، و أهل البطولة و الجهاد.

---

[1] محمد الصالح رمضان : المصدر السّابق ، ص:67 -68.

[2] نفسه، ص:69 .

الخنساء: إذن فاستعدوا للحرب، وسيروا غدا إلى أمير المؤمنين ليضمكم إلى الجيش الغازي في سبيل الله و الكرامة العربية»[1]

فالكاتب يحض كلّ النّساء العربيات و الأمهات خاصّة في الجزائر و غيرها من البلدان المستعمرة للمساهمة في حث الرّجال (أبناء، أزواج) على المشاركة الفعالة في الثورات حتى الاستقلال أو الاستشهاد ، وكذلك الافتخار بهذه الشهادة ، فبعد انتظار الخنساء لأبنائها وعدم رجوعهم بعد الانتصار، تسأل الجندي الأخير الوافد فيخبرها بنبأ استشهادهم :

«الجندي: لا أخالك تجزعين يا أماه إذا قلت لك أن أبناءك جميعا قد ساروا..إلى.. (يسكت)

الخنساء: إلى أين؟ أفصح إلى أين؟ إلى أين أبنائي ؟أفدني بربك أين ذهبوا ؟

الجندي :وهو يغالب نفسه) إلى ال...جنة..إلى الجنة–والله– يا أماه ، نعم ذهبوا إلى الجنة.

الخنساء: ويحك ماذا تقول؟ أتعني أنهم ماتوا جميعا ؟

الجندي: نعم..نعم.. ياخالة، إنّهم الليلة جميعا مع شباب أهل الجنة يسرحون و يمرحون بين الحور و الولدان فهنيئا لك و لهم الشهادة، وصبرا جميلا لقضاء الله ياخالتاه.

الخنساء : (متفجعة متشجعة) وهل قتلوا من غير أن يقتلوا؟ هل ذهبوا امتاعا رخيصا من غير عوض؟!»[2]

يرد عليها الجندي بحديث مطول عن بطولة أبنائها وشجاعتهم ،فترد عليه :

«الخنساء: الحمد لله الذي شرفني بقتلهم في سبيله ،وعزائي فيهم هذا النصر المبين ، الذي أحرزوا عليه للإسلام و المسلمين ،و أني لأرجو من الله أن يجمعني بهم في مستقر رحمته.»[3]

---

[1]: محمد الصالح رمضان : المصدر السّابق ، ص:78 -79.

[2] نفسه، ص:101.

[3] نفسه، ص:102.

فها هي الخنساء التي لم تصبر على فراق أحبتها في الجاهلية تصبر الصبر صبران[1] على فراق أولادها في الإسلام؛ لأنّ استشهادهم كان في سبيل الله ولم يكن سدى من غير هدف ، وهذا ما يجب أن تكون عليه الأمهات المؤمنات المسلمات.

4- مسرحية صنيعة البرامكة[2]لأحمد رضا حوحو:

استلهمها" أحمد رضا حوحو" من التاريخ العربي الإسلامي(فترة الحكم العباسي) ،وبالضبط فترة حكم (المأمون) الخليفة العباسي السّابع و الذي تلى حكم هارون الرشيد الذي قضى على البرامكة ونكبهم بعد أن نزع الحكم منهم ، إلاّ أنّه هناك من بقي وفيا لهم وعلى رأسهم (المنذر ابن المغيرة) الذي لم يكف عن ذكرهم« فكان يتبع آثارهم ويذكر مناقبهم ،مخالفا بذلك أوامر الخليفة(المأمون)»[3] الذي كان يمنع ذلك، لكنّه بعد سماع قصته يعفو عنه لوفائه ويعطيه المال، مع الإشارة إلى أنّ النّموذج المكتوب الذي بين أيدينا لا نجد هذه النّهاية؛ لأنّ آخر من تكلم هو المنذر بن المغيرة وذلك بسرده لقصته على المأمون .

فالكاتب قصد فيما نعتقد أغراضًا تعليمية فقد أراد التّعريف بأحد خصال العرب وهي الوفاء، فهو من شيم العرب منذ القديم ،وعلى الناشئة التحلي به، ولما كان هدف الكاتب إيصال هذه الفكرة فلم يهتم بالبناء الفني للمسرحية ولا بالإضافات الإبداعية، فظهرت المسرحية وكأنها إعادة تجسيد لحادثة تاريخية على المسرح.

---

[1] يقول الإمام بن باديس:«هذه المرأة التي بلغ بها الحزن على فقد إخوتها في الجاهلية ما بلغ وانتهى بها الجزع ما انتهى، عادت في إسلامها تقدّم أبناءها أفلاذ كبدها الأربعة إلى الموت وتُحدّثهم على حوض غماره وتحمد الله أن قُتلوا كلهم في مشهد واحد وتصبر محتسبة مصابها الله، مصدقة بوعوده.للمزيد يُنظر: عبد الحميد بن باديس: آثار الإمام بن باديس رئيس جمعية العلماء المسلمين الجزائريين (رجال السّلف ونساؤه- تراجم أعلام – القصص- الفتاوى)، ج3 ، دار البعث، الطّبعة الأولى، قسنطينة، ص: 139.

[2] مسرحية (صنيعة البرامكة) أو(ابن الرشد) أو(المأمون) ،(نكبة البرامكة) نشرت بمجلة المنهل السعودية 1939.

أسرة البرامكة هي أسرة فارسية استوزرها العباسيون و آخر رجالها هو(جعفر بن يحي البرمكي) قتله هارون الرشيد سنة 187هـ.

يُنظر: صالح لمباركية: المسرح في الجزائر، النشأة والرواد والنصوص حتى سنة 1972،ص:118

[3] نفسه،ص:96.

« الرجل:مولاي: يوجد رجل في حاضرة الخلافة ،يدعى المنذر بن المغيرة يذهب كل ليلة مع غلامين له إلى خرابات البرامكة، فيجلسه غلاماه على كرسي و يبكي البرامكة ويندبهم ويرثيهم مع غلاميه بأشعار كثر لا أستظهرها!! .

(...)

المنذر: "في تؤدة و انكار"

يا أمير المؤمنين! إن للبرامكة أيادي حضرة عندي فإن أذن لي مولاي أن أحدثه بحالي معهم فعلت

المأمون : قد أذنتك فقل!! ..

المنذر: خادمك يا مولاي: يدعى المنذر بن المغيرة من أولاد الملوك، وقد انقلب عني الزمن، وزالت نعمتي كما تزول عن الرجال فلما ركبني الدين، واحتجت إلى بيع ما على رأسي ورؤوس أهلي وأوصلني الاحتياج إلى بيع بيتي الذي ولدت به، أشاروا علي بالخروج إلى البرامكة، فخرجت من دمشق ،ومعي ثلاثون رجلا ونيف من أهلي وولدي(...) ودخلت المسجد وجلست بين أيديهم وأنا أقدم رجلا و أؤخر أخرى ،والعرق يسيل مني(...)

(يسكت وتغرورق عيناه بالدموع)

المأمون: نعم !ثم ماذا ؟!

المنذر: ولما جلست بين أيديهم أقبل الخادم يا مولاي ودعا القوم فقاموا وأنا منهم فدخلوا دار يحي بن خالد ودخلت معهم(...) وإذا بمائة و إثني عشر خادما قد أقبلوا ومع كل خادم صينية من فضة بدنانيرها(...حتى غمزني الخادم فجمعتها؟؟ وتناولتها بيد مرتجفة وانصرفت وأنا التفت(...) فأرجعني الخادم إليه، فقال مالي أراك تلتفت يمينا وشمالا ؟! فقصصت عليه قصتي كلها ومنذ ذلك اليوم وأنا في إكرام عظيم يتضاعف أُناء الليل وأطراف النّهار (...).»[1]

[1] أحمد رضا حوحو: الأعمال الكاملةج2،جمع وإعداد وتقديم: بشير متيجة و الطيب ولد العروسي، موفم للنّشر، (د.ط)،الجزائر 2015م، ص:111-119.

5- مسرحية ملكة غرناطة أو عنبسة [1]لأحمد رضا حوحو:

اقتبس[2] "أحمد رضا حوحو" هذه المسرحية من مسرحية(روي بلاس) (Ruy balas) لفيكتور هيجو(V.Hugo)، أين نقل أحداثها من مكانها الأصلي (إسبانيا) في القرن السادس عشر الميلادي إلى غرناطة أثناء حكم العرب، ومنه فقد قام بتغيير الزّمان والمكان، كما عرّب الشّخصيات وذلك باستعارة أسماء تاريخيّة لتتماشى مع البيئة الجديدة، وإن لم تكن موجودة فعلا في ذلك الوقت بتلك الأوصاف؛ فابن حفصون مثلا "لم يكن بالصورة التي قدّم بها في المسرحية فقد راح المقتبس يذكر أو يعيد على لسانه قوله: (تطردني من بلادي امرأة أعجمية تلوك لسانها أنا العربي الصميم)، علما أن

---

[1]ملكة غرناطة :" الكاتب لا يذكر الاسم الكامل للشخصية أو نسبها أو أية معلومات إضافية أخرى تتعلق بها ،في شكل هوامش أو شروح مثلا، تسمح بتحديد هويتها التاريخية ،وعليه فإن لقب(ملكة غرناطة)،كما جاء في العنوان وبدون تحديد ينطبق على أي ملكة من ملكات غرناطة بدون استثناء ،منذ أن أُضحت غرناطة مملكة مستقلة في الفترة مابين(628-897)هـ الموافق (1231-1492)م.يُنظر: أحمد منور:مسرح الفرجة والنضال في الجزائر(دراسة في أعمال أحمد رضا حوحو)،دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع ،الطبعة الأولى ،الجزائر،2005،ص: 137.

"عنبسة": بن سحيم الكلبي لعب دورًا سياسيا في الأندلس: قائد مشهور في الدولة الإسلامية للأندلس،بداية القرن الثاني هجري وقد ولي الحكم من قبل الأمويين، فهذه الشّخصية التاريخية تتناقض مع شخصية" عنبسة" في المسرحية، مثلت لأول مرّة على المسرح البلدي بقسنطينة يوم 5فيفري1950.للمزيد يُنظر:صالح لمباركية:المسرح في الجزائر(النشأة والرواد والنصوص حتى سنة 1972م)ج1، ص:119-120.

[2]يُنظر: نفسه، ص:120.

أحمد منور: مسرح الفرجة والنضال في الجزائر(دراسة في أعمال أحمد رضا حوحو)،ص:94.

أورد الباحث "الشريف الأدرع" بخصوص أساليب الاقتباس أنّ المسرحين الجزائريين لجأوا إليه في العشرينيات من القرن الماضي رغبة منهم في طلب أسباب الحداثة والتّطور تماشيًا والواقع المعيش آنذاك والذي كان مرتهنا بالسّيطرة الاستعمارية.

وتندرج أعمال الاقتباس في إطار البحث عن شروط النّهوض القومي، الّتي جعلت العرب في المشرق والمغرب يقتبسون المسرح بدافع الحاجة إلى هذا الشّكل من أشكال التّعبير.للمزيد يُنظر:عبد النّاصر خلاف: المختصر المفيد في المسرح العربي الجديد(المسرح في الجزائر)، ص:46.

عمر بن حفصون لم يكن عربيا، فهو ينتسب إلى أسرة من المولدين ترجع إلى أصل نصراني كما لم يكن في يوم من الأيام حاكمًا أو رجل سياسة»[1]، ويقول كذلك:

«ابن حفصون: من الملكة... هذه المرأة الأعجمية الدّخيلة التي استولت على عقل هذا الملك الهرم المخرف..ولكن سأنتقم»[2].

أمّا "إدريس قرقوة" فقدّم قراءة مغايرة للكلام الوارد على لسان"ابن حفصون" :« تطردني من بلادي امرأة أعجمية تلوك لسانها، أنا العربي الصميم»[3].وذلك من خلال القيام بإسقاطات وصل من خلالها إلى القول:« فهو هنا وإن كان يتحدّث عن مرحلة تاريخيّة وعن شخوص مضت مع تلك المرحلة إلاّ أنّه في قراءتنا المتأنية للمسرحية، نراه يرمز إلى الاحتلال الفرنسي، والصمم الأوربي الأعجمي الذي يلوك لسانه عندما يتحدث العربية فينطق بالحروف العربية في محلها في غير محلها إبدالا هذا وحذفا المعمر الذي يطرد صاحب الأرض العربي الصميم من أرضه ويسكنها هو بالقوة والسّلاح»[4] .

إنّ استعمال الخيال من الأمور الفاصلة بين عمل الأديب والمؤرخ، وهذا ما يُؤكدّه "أرسطو" بقوله:« إذ ليس بالتّأليف نظما أو نثرا يفترق الشّاعر عن المؤرخ (...) بيد أنّ الفرق الحقيقي يكمن في أنّ أحدهما يروي ما وقع، و الآخر ما يمكن أن يقع. و على هذا، فإنّ الشّعر يكون أكثر فلسفة من التّاريخ و أعلى قيمة منه »[5].

و بتعبير آخر فتعامل كلاهما مع المادة التاريخية مختلف، وهذا ما نلاحظه في مسرحية(ملكة غرناطة) بالرّغم من أنّ الكاتب –في حقيقة الأمر– لم يستعمل خياله بإضافة شخصيات أخرى وأحداث إلى

---

[1] أحمد منور: مسرح الفرجة والنضال في الجزائر(دراسة في أعمال أحمد رضا حوحو)، ص: 141.

[2]أحمد رضا حوحو: المصدر السّابق،ص:134.

[3] نفسه، 133.

[4]إدريس قرقوة : التراث في المسرح الجزائري (دراسة في الأشكال و المضامين) الجزء الأول، ص:210.

[5]أرسطو: فن الشّعر: ترجمة وتقديم و تعليق: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية،(د.ط)، (د.م.ن)، (د.ت.ن)، ص:114.

القصة الحقيقية بل بناها على قصة غربية وحوّر حقائق تاريخية، قد لا يتقبّلها بعض النّقاد[1]، فحسب رأيهم أنّ حرية الكاتب في التّصرف في التّاريخ غير مطلقة «لأنّه لا يستطيع أن يتجاهل وقائع التّاريخ الكبرى وحقائقه المتفق عليها، وإلاّ قام عمله على التّزوير الّذي لا يقبله أحد-إلاّ أنّه مع ذلك له حرية واسعة في تفسير الحدث التّاريخي وتوضيح بواعثه على النّحو الّذي يخدم هدفه»[2] .

وعليه فقد حاول "أحمد رضا حوحو" من خلالها إيصال فكرة مفادها أنّ فساد الحكام له عواقب وخيمة تتعلق بأمن الدولة واستقرارها، وهذا ما يؤكده التّاريخ العربي من خلال سقوط الحكم العربي بالأندلس وفي هذا الصدد يقول:

«ابن حفصون :(إلى عنبسة) أغلق النافدة وافتح الباب(عنبسة يفعل ثم يخرج بعد إشارة من سيده) إلى ابن الشهيد،ما أكبر هذه المصيبة التي حلت بي،هذه الصاعقة التي طاحت على رّأسي، هذه النهاية محزنة يا ابن شهيد: مطرود معزول ذهب مستقبلي وأملي من أجل امرأة حقيرة لا أصل لها ولا مفصل،لا حسب لها ولا نسب.

من أجل خادمة يأمروني بالتزوج منها فأرفض،يعزلوني ويطردوني.

أنا ابن حفصون أتزوج من خادمة الملكة، هذا لايطاق وهكذا تهدم شرفي و عزتي ،ووظيفتي و شرف أهلي في لحظة واحدة أمام سخرية القوم و ضحكهم »[3] .

---

[1] من بينهم "أحمد منور" الذي كتب: وعلى أية حال، فإنّ التحويرات التي يدخلها كتاب المسرح على أحداث التّاريخ، قد كانت دائمًا محلّ انتقاد، وعدّت تجاوزاتها غير مسموح بها، مهما كانت الأسباب والعلل، لأنّها بالإضافة إلى كونها تشوه الحقائق التّاريخيّة فهي تستغفل جمهور المشاهدين من جهة أخرى، وتقدّم له معرفة مغشوشة وخاطئة.

من هنا نلاحظ أنّ ما قام به "حوحو" في مسرحية (ملكة غرناطة) يدخل في نطاق هذه التجاوزات التي يقع فيها بين الحين والآخر كتاب المسرح، أو يرتكبونها عن قصد، وقد اكتست هذه التّجاوزات عند حوحو طابعا خطيرا، لأنّها تتعدّى التّحويرات الشّكلية البسيطة لتقلب الحقائق رأسا على عقب، لا سيما تلك التي تتعلّق بحقيقة الشخصيات كما أوضحنا سابقا.للمزيد يُنظر: المرجع السّابق، ص: 146وما بعدها.

[2] محمد مندور: الأدب وفنونه، نهضة مصر للطّباعة والنّشر والتوزيع، الطّبعة الثّالثة، مصر، 2005م، ص: 78-79.

[3] أحمد رضا حوحو: المصدر السّابق، ص: 133.

وهكذا يتجلّى لنا هنا إلى أيِّ حدّ تدهورت العلاقات في بلاط الحكم، وإلى أيِّ مستوى و صلت فهي مليئة بالدّسائس والخيانة و الانتقام. فأمل الكاتب أن لا يتكرر السّقوط العربي للأسباب نفسها و إلاّ فما هو الدّاعي من استحضار التاريخ إذ لم نقتدي بجميله ونترك سيئه.

6-الحذاء الملعون لجلول أحمد البدوي[1]:

اقتبس الكاتب قصة المسرحية من التراث العربي و هو ما يذكره بقوله:« اقتبسنا هذه المسرحية "الحذاء الملعون" أو"النعل المتسلطة" من أقصوصة عربية تناقلتها قديما كتب الملح والنوادر العربية »[2]،ليبنيها بعد ذلك بناءً مسرحيا لا يخلو من العقد والصراعات، وكان سبب عودته إلى التاريخ هو إعجابه بها لما تتضمنه من فكاهة، فهدفه من التّوظيف التاريخي هو التّسلية وإحياء التراث العربي الأدبي يقول:«ودعاني إعجابي بها إلى وضع رواية للتّمثيل الفكاهي مقتبسا روحها من الأقصوصة المذكورة وجعلتها في أربعة فصول، كل فصل قائم بذاته في موضوعه و مشاهده »[3] .

---

[1] ولد أحمد جلول البدوي عام 1906م بالبليدة، حفظ القران على شيوخ المدينة ، بدأ التّعليم بمدرسة الشّبيبة الاسلاميّة بالجزائر العاصمة، التي كانت تضمّ ثلة من العلماء والمدرسين المصلحين سنة 1931م واستمر فيها مدرسا ومديرا إلى غاية 1942م.
فقد بدأ يقرض الشّعر في سن العشرين من عمره، وكانت أول محاولة شعرية له، قصيدة غزلية من الغزل العفيف، نشرها بمجلة الشّهاب سنة 1927م ثمّ واصل النّشر في جرائد جمعية العلماء.و بعد عودته إلى البليدة أسس مدرسة سمّها "المدرسة التّعليمية" وبقي ينشط بها إلى آخر سنة1956م.وفي عام 1957م لجأ إلى المغرب الأقصى، ووضع نفسة تحت تصرّف جبهة التحرير الوطني، وبعد عودته عام 1962م، عمل مديرً لعدّة ثانويات (أبو شنب، عقبة، عمر راسم، الثّعالبية).تُوفي بتونس يوم 21 فبراير 1970م.يُنظر: مقال لـ"محمد الامين بلغيث: الشيخ أحمد جلول البدوي مربيا مصلحا وأديبًا (الأنترنت).

[2] جلول أحمد البدوي: الحذاء الملعون ،المؤسسة الوطنية للكتاب، (د.ط)،الجزائر، 1989م ص:5.(تمهيد)

[3] نفسه ،ص:5.(تمهيد)

كما نلمح الهدف التّعليمي من خلال الأشعار التي وضعها الكاتب على لسان شخصياته :«وقد أشعت فيها قطعاً عديدة من الشّعر الذي أجريته على لسان البطل و آخرين من أفراد الرّواية»[1] يمكن إدراجه ضمن التّجارب الأولى للمسرح الفكاهي.

ج- التاريخ القريب للجزائر:

1- مسرحية عبد الحميد بن باديس و أوثان الاستعمار لمحمد الطاهر فضلاء[2]:

يعود صاحب هذه المسرحية إلى تاريخ الجزائر القريب(إحدى وثلاثين سنة قبل)، ليعرّف القرّاء ببعض آراء ومواقف الرائد _ابن باديس- التي واجه بها الاستعمار،و كيف لا يكتب عنه وهو رئيس جمعية العلماء المسلمين و أستاذه الذي طالما تأثر به وبدروسه عند حضوره الحلقات بالجامع الأخضر حيث يقول:«لقد جلست في حلقة الدروس وفي مواجهة هذا الإمام بالجامع الأخضر وأنا لم أستكمل بعد العقد السادس عشر من عمري، وإني لأذكر حتى الآن كيف كانت الدروس العلمية التي كان الإمام يتولى بنفسه إلقاءها على كل الصفوف من تلاميذه-كيف كانت هذه الدّروس تصل إليّ في قوة تملأ علي- السمع والبصر والفؤاد»[3]

ولعل الهدف من الكتابة عن هذه الشخصية هو تعريف الأجيال اللاحقة بها، باعتبارها من الشّخصيات التي يجب أن لا تُنسى فمعرفتهم لها تساعدهم على بناء مستقبلهم ومستقبل البلاد وهو

---

[1] جلول أحمد البدوي: المصدر السّابق ،ص:5.

[2] محمد الطّاهر بن السعيد فضلاء:ولد يوم 30 مارس 1918م ببجاية، حفظ القرآن وتعلّم مبادئ علوم النحو والصرف على يد الشّيخ البهلولي فضلاء ثمّ درس في قسنطينة على يد الشّيخ عبد الحميد بن باديس سنة 1935م وعدد من شيوخ الجمعية الّتي أصبح عضوًا فيها فيما بعد، وبعدها درّس في مراكز الجمعية عبر الوطن إضافة إلى إنشائه لفرقة مسرحية(فرقة هواة المسرح العربي الجزائري)، قدمت مسرحيات باللّغة العربية. سجن من قبل القوات الفرنسيّة سنة 1945م وبعدها سنة 1959م حتّى 1961م. ليتقلّد بعد الاستقلال عدّة مهام كان أبرزها العمل في وزارة التّربيّة و وزارة الثّقافة والإعلام. وتوفي بالعاصمة سنة 2005م. يُنظر: أحسن ثليلاني : المسرح الجزائري والثورة التحريري (دراسة تاريخية فنية).

[3] محمد الطاهر فضلاء: عبد الحميد بن باديس وأوثان الاستعمار، دار الشهاب، (د.ط)، الجزائر،(د.ت.ن)، ص5.

ما يذهب إليه المؤلف بقوله:«وكل ما أرجوه بعد هذا هو إضاءة الطريق أمام الأجيال من أبنائنا وبناتنا عماد المستقبل حتى تتحدد رؤيتهم لصحائف تاريخهم المجيد فيدركوا عن وعي كيف سلف أسلافهم وكيف كانت العظمة فيهم سامقة شامخة»[1].

أمّا عن حقيقة المعلومات التي يُقدمها والتي ستصير تاريخا للأجيال اللاحقة، فيُقرّ الكاتب أنّه رأى فيها الصدق أي الحقيقة التاريخية حيث يقول:«... مع التقيّد بفريضة "الصدق" الذي لا يجمع به الخيال مهما كان هذا الخيال نزيها وخالصا»[2] .

فالكاتب يرفض استعمال الخيال رفضا قاطعا من باب الإبداع فقط الذي يفصله عن المؤرخ والسّبب في ذلك هو صعوبة الفترة التي يعيشها، أين كثر الحديث عن التاريخ المزيف وكثرت فيه الصراعات حول من جاهد واستشهد وخدم الوطن وغيرها، يقول: «أنّه لا يجوز مطلقا ونحن في هذا الحوار نرتبط ارتباطا زمنيا و سلوكيا بعدد من المبادئ الخالدة لهذا الوطن أن ننسى ضرورة التقيّد والتزام الحقيقة التاريخية لفترة من أحرج الفترات في سنينه العجاف»[3]،على أنّ الشيْء الوحيد الذي يُميز هذا العمل، هو أنّه وضع في قالب تمثيلي مسرحي، وإن كان ينقصه الصراع ممّا أضعفه فنيًا .

وعموما فإنّ كتاب الجمعية لم يراعوا أهم ميزة للمسرحية التاريخية وهي أنّها «لا تلتزم بطبيعتها بالتّناول الأكاديمي للتاريخ ،فليس من غايتها معالجة التّاريخ معالجة منهجية ،بل ليس غايتها التاريخ في حد ذاته، ومن ثم فهي لا تتعقبه تعقبا زمنيا ولا تنظر إليه في تفاصيله و جزئياته وهوامشه، بل تأخذ منه بقدر ما يلقي ضوءًا على الرؤية الفنية المطروحة، وكذلك بقدر ما يفسر الأحداث و الشخصيات

[1] محمد الطاهر فضلاء: المصدر السّابق، ص:9.

[2] نفسه، الصفحة نفسها.

[3] نفسه،ص:8.

ويعين على فهمها»[1]، وعليه تتراءى لنا من خلال كلّ هذه التّوظيفات أهّم ميزة [2] للمسرحية التاريخية والّتي يُمكن إجمالها في الآتي:

-اعتمادها على شخصية محورية و التركيز عليها وكثيرا ما تكون عنوانا للمسرحية نفسها.

- تركيز الكاتب فيها على رسم الشخصية المحورية وتقديم الشخصيات الأخرى من خلالها.
- انتماء شخصياتها جميعها إلى الطبقات العليا من المجتمع.
- تميّزها ببعدها الملحمي وغالبا النّهاية المأساوية في بعضها.
- تتجلى فيها سمات البطل التراجيدي(حنبعل، يوغرطة).

و هكذا إنّ تناول المادة التاريخية ضمن قالب درامي يختلف فنيا عند كتّاب الجمعية، إلاّ أنّهم عملوا جميعا على التّعبير عن أفكار ومبادئ ثورية، كما عرّفوا بأمجاد العرب والمسلمين القديمة هذا كلّه للمساهمة في نشر الوعي وحشد الهمم لمواجهة الإستعمار.

2-المرجع الاجتماعي:

المسرحية الاجتماعية ، وهي نوع يتناول الكتّاب من خلالها مواضيع من عمق المجتمع، كيف لا يكتب عنه وهو واحد من أبنائه يتجاوب وينفعل مع محاسنه وينتقد مشكلاته ، وهذا ما ينطبق على الأدب الّذي يتأثّر ويُؤثر في المجتمع؛ فهو مصدر لغته وموضوعاته وله يكتب محاولا إحداث تغيير إيجابي في مظاهره السّلبية، وذلك بنشر المعرفة والعلم والدّعوة إلى العدل والإخاء والتّضامن وغيرها من القيم، فمن مسؤوليات المؤلف إثارة الموضوعات التي تنهض بالمجتمع وتساهم في ازدهاره، وهذا لا يتمّ إلاّ بإحداث التّفاعل الإيجابي بين النّص والمتلقي، مما جعل « المسرح كظاهرة اجتماعية يخضع بدوره

---

[1] محمد الدالي: الأدب المسرحي المعاصر: عالم الكتب، الطبعة الأولى، القاهرة، 1999م، ص:55-56.

[2] للمزيد يُنظر: ميراث العيد: الهوية التاريخية في مجلة دراسات المسرح الجزائري، ص:210 وما بعدها.

لكل ما يصيب المجتمعات من تغير وبالتالي تصيب البنية الاجتماعية بالقدر الذي يساعد على تطوره ونموه من جهة وتدهوره وانهياره من جهة أخرى، كما أنّه أيضا يؤثر في هذه البنية ويساعد على تدعيم التغيّر بنقده ومن هنا اكتسب صفة الضمير العام للمجتمع»[1]، وعليه فإنّ هذا النّوع ظهر[2] مع بدايات المسرح في الجزائر، ولعل أحسن ما يمثل هذا الاتجاه هي بعض مسرحيات "أحمد رضا حوحو" .

1-مسرحية أدباء المظهر:يطرح الكاتب مشكلة اجتماعية تتمثل في انتشار ظاهرة الأدب الهابط الذي روج له أناس لا علاقة لهم به، وقد جرف تيارهم هذا بعض من رجالات الأدب الحقيقيين كالأستاذ"خليل" الذي كان مضطرا لسلوك هذا الطريق:

"مراد: السّلام عليكم

خليل: يخلل لحيته البيضاء

وعليك السلام...ما معك من الأخبار يا مراد؟.. عساك أتيت لنا بشيء؟!

مراد: وكيف العمل الآن يا أستاذ؟!لقد نضبت كل مواردنا و أصبحنا لا نملك قوت يومنا... و بأي شيء نقابل هذا الشتاء الذي سيهجم علينا بصره وقره؟!

خليل: يلقي نظرة على ملابسه البالية

---

[1] إدريس قرقوة : التراث في المسرح الجزائري(دراسة في الأشكال و المضامين)،ص: 143.

[2] إنّ المسرح الاجتماعي في الجزائر كان الغالب منذ البدايات الأولى لهذا الفن وقد كانت الموضوعات الاجتماعية ذات السمة الشعبية البسيطة هي موضوعات(علالو) و(رشيد القسنطيني) و(محي الدين باش تاررزي) وهم الرعيل الأول من رجال المسرح الجزائري.يُنظر: صالح لمباركية: المسرح في الجزائر دراسة موضوعاتية وفنية ،ص:9 .

وكيف العمل؟!»[1]

فهذا المقطع يُبيّن أنّ المشكلة أعمق من مجرد انتشار لأدباء مزيفين، ففي المقابل كذلك هنالك موت للأدباء الحقيقيين موت معنوي ومادي، وذلك بعض رفض الناس شراء كتب الأستاذ" خليل" نظرًا لجهلهم :

«مراد يأخذ كرسيا ويجلس بقرب منه

لم أتحصل على شيء للأسف !! طفت كل البلاد وعرضت تأليفكم الجديد على كلّ الناس... فلم يلتفت إليها أحد !!!ويقولون لأنها تحتوي على الصور الشائقة لا تصلح لشيء !!»[2]،وهنا ينتقد الكاتب بتهكم انحطاط المستوى الثّقافي للأدباء في المجتمع.

بعد سماع الأستاذ"خليل" رأي الناس في كتبه، أدرك أنّ كل شيء قد تغير فعلا، حيث يقول:

خليل (مستفهما)

أي شيء أصبح الأدب؟! .

مراد" متحمسا"

أصبح الأدب في المظاهر !! في الملابس، في المشي ، في الجلوس !![3]

فنظرة الناس تغيرت من الاهتمام بالقيم المعنوية إلى الاهتمام بالمادة والمظاهر الشّكلية الزائفة، ليقرر خليل بعدها السير في هذا الدرب، وخصوصا بعد عجزه عن إيجاد وظيفة لائقة فلم يجد إلاّ وظيفة

" بواب" يقول:

«خليل (يطرق رأسه ثم يقول):

---

[1] أحمد رضا حوحو: المصدر السّابق،ص:99-100.

[2] نفسه،ص:99.

[3] نفسه، ص100.

إذا كان الأدب هوى إلى هذه القرارة فلماذا لا نستغل اسمه ونعيش تحت أنقاضه كما عشنا من قبل تحت عظمته في تلك السنين الذهبية.»[1]

يأخذ" خليل" هذا القرار والمرارة تعصر قلبه، فهو يُدرك مدى الخطأ الذي يرتكبه في حق نفسه وأدبه « والمسرحية يغلب عليها جو السخرية وهي تتعرض إلى ظاهرة برزت في المجتمع العربي ككل- في تلك الفترة_ وهي كثرة أشباه الأدباء والمتطفلين على الكتابة و التّأليف وهم دعاة العلم و الأدب والمعرفة وهي ظاهرة يُمكن أن تكون في كل مكان و زمان »[2] .

2-مسرحية الواهم:

مسرحية تُعالج الموضوع نفسه،لكن ضمن قصة مغايرة هي مسرحية (الواهم)[3] ، والتي تبرز التغير الذي طرأ على استعمال كلمة "أستاذ" فأصبحت تطلق على الإنسان الغني وإن كان أميًا:

«سليمان: سيدي جماعة بالباب ،أتوا للتهنئة والزيارة ؟..

رشيد[4] (متعاظما): ألم ننته بعد من ضوضاء الزوار المهنئين؟.. كأنّه زاد علينا شيء جديد! .

حسنًا أدخلهم!

سليمان: (يغيب برهة ويعود بصحبة أربعة شبان)

زكي : (رئيس المحتالين وكبيرهم)

---

[1] أحمد رضا حوحو: المصدر السّابق، ص:101 .

[2] صالح لمباركية : المسرح في الجزائر دراسة موضوعاتية وفنية،ج2،ص:16.

[3] مقتبسة من المسرح الفرنسي و بالضبط من مسرحية" البرجوازي النبيل" لموليير، وخاصة في المشهد الثاني عشر من الفصل الثالث يُنظر: صالح لمباركية: المسرح في الجزائر النشأة الرواد والنصوص من سنة1972،ص:97.

و أحمد منور: مسرح الفرجة والنضال في الجزائر دراسة في أعمال أحمد رضا حوحو، ص:57.

[4] كان رشيد تاجرا بسيطا من عامة الناس، أميا لم يتلق من العلوم شيئا وكان لا يعرفه أحد في بادئ أمره لضآلة مركزه الاجتماعي ولجهله وفقره وانصرافه عن الناس بالكد في سبيل العيش...وفي ذات يوم توفي عمه الثري و أوصى له بجميع أمواله الطائلة فأصبح من الأثرياء المعتبرين..وما كاد يشيع هذا الخبر حتى تجمهر الناس في بيت رشيد من المهنين وغيرهم.

السلام عليكم!.. هذا وفد الأدب يا حضرة الأستاذ جاء زائرًا و مهنئا.

رشيد(متعاظما): أهلا ومرحبا!ما مهنتكم؟...

زكي: نحن أدباء يا حضرة الأستاذ!...

رشيد: إنكم تجهلون اسمي على ما أظن؟ فإن اسمي "رشيد" و ليس "الأستاذ "!

زكي: اسمكم مشهور عند عامة الناس وخاصتهم(كأنّه علم في رأسه نار) و إنّما لفظة الأستاذ تعبير الأدباء ولقبهم ،يلقبون به من شاؤوا من الأفاضل و المثقفين و لاريب عندنا أنكم من كبارهم.»[1]

صحيح أنّ من أطلقها على" رشيد" أناس محتالون يتملقونه لأجل أمواله، وأمثالهم نتوقع منهم مواقف كهذه، لكن الملفت هنا تصديق" رشيد" لكلامهم وهنا تظهر عينة من فئة الجاهلين التي تعبّر عن هشاشة المجتمع :

"رشيد: مامعنى أدبار هذه؟.

زكي(متلعثما): أدباء...يعني...يعني أدباء!...يعني أناس كبار..."[2]

تصل درجة "الوهم" "برشيد" أنه اقتنع بأنّه أستاذ فعلا ويجب أن تتزوج ابنته بأديب بدل خطيبها ناصر، وهذا ما يُوضحه الحوار :

"زينب:ماذا جرى يا أماه؟أصيب أبي بمكروه؟

رشيد:لماذا أبي أيتها الشقية؟ ولا تقولين الأستاذ؟! اتفقتم كلكم على تجريدي من لقبي المبجل الذي طالما تغنى به كبار الأدباء؟!

---

[1] أحمد رضا حوحو:المصدر السّابق ،ص:123-124.

[2] نفسه، ص: 124.

زينب:أدباء؟! أي شيء أدباء هذه؟!..

رشيد:أدباء...لا تعرفين الأدباء؟!هم الذين أريد أن أزوجك أحدهم !..لأن بنت الأديب لا تقترن إلاّ بأديب مثله يساعده على أعماله الأدبية.»[1]

و ينجح ناصر في التّخلص من هذا المأزق وذلك بعد أن ادّعى هو الآخر بأنّه أديب:

«رشيد: وهل أنت أديب يا ناصر؟..

ناصر(مبتسما): بالتأكيد...ومن كبارهم!..

رشيد: حمد الله... كنت أظنك غير أديب ولهذا عزمت على أن أزوج زينب لغيرك.. لأنّ بنت الأديب لا تتزوج غير الأديب كما لا يخفاك؟!»[2]

3-سي عاشور والتمدن:

تأتي مسرحية" سي عاشور و التمدن" المقتبسة من مسرحية(الثري النبيل) لموليير(Moliére)وهي ملهاة راقصةعلى نفس المنوال-الإيمان بالمفاهيم الخاطئة- فبعد تغير مفهومي الأدب والأدباء، جاء هنا دور مفهوم التّمدن لدى عاشور ذلك الريفي الذي قدم إلى المدينة و انبهر بها، فاعتقد أنّ التّمدن هو تقليد أهلها في المأكل والملبس والحفلات وغيرها، يقول:

«عاشور:والناس المتقدمين يعرفوا ؟؟ يموزقوا ؟

الموسيقي:آه، مافيش شك، ماكانش راجل متمدن ما يعرفش يموزق.

عاشور: لازم نتعلمها امالا، لكن ما رانيش عارف الوقت الصالح لهذا، عندي شيخ البوكس يعلمني

---

[1] أحمد رضا حوحو:المصدر السّابق ، ص: 129.

[2] نفسه، ص:130.

وشيخ الفلسفة حتى يحب ايعلمني لحوايج المليحة اللي يتعلموها الناس المتمدنين».[1]

يصل الجهل "بسي عاشور" إلى رفض تزويج ابنته"لطيفة" من"رشيد" ذلك الشاب الحضري المثقف بسبب اعطاءه المعنى الحقيقي للتمدن، يقول:

"رشيد(لعاشور): سي عاشور،اسمع لي اذا تقدمت في هذا الساعة خاطب بنتك لطيفة.

عاشور: قبل كل شيء قل لي راك متمدن و إلالا؟

رشيد: هل تقصد ياسيدي بالمدينة العمل والخدمة والأخلاق وإلاّ تقصد بها الكلام والتفنيين وغير ذلك؟

عاشور: ماكش متمدن إمالا ابعد عن طريقي،بنتي ماهيش لمثلك.»[2]

و في النهاية استطاع "رشيد" أن يتزوج "لطيفة" بعد أن تقمص شخصية أمير هندي،و قد انطلت الحيلة على"سي عاشور".

وعليه فإنّ « فكرة الكاتب تؤكد الرّفض القاطع، وهي فكرة تبنتها كل الفعاليات السّياسية الموجودة في الوطن وتزعمتها جمعية العلماء المسلمين، والتي ينتمي إليها رضا حوحو "فسي عاشور" رجل ريفي له شخصيته الخّاصة ،وله ماضيه وتربيته المتميزة وقيمه و أخلاقه التي نشأ عليها، فلا يمكن أن يخلعها عنه كما يخلع الثوب، ويتحوّل بين عشية وضحاها إلى حضاري من أبناء المدينة الأصليين»[3]، وعليه فلا بأس إنْ حسّن الإنسان من ظروفه وبعض عاداته، وثقّف نفسه لسد تلك النّقائص التي تعتريه أو رغبة في إخفاء شخصيته البدوية محل سخرية الناس، وخاصّة أنّ المجتمع أصبح يهتم بالمظاهر أكثر،لكن ليس بهذه الطريقة الخاطئة التي تُشوّه الشخصية وتبعدها عن أصلها فتحقيق الأهداف يتطلب صبرًا ووقتًا ولا يتم بسرعة، وفي هذا نقد للجزائريين الأثرياء الذين جرفهم التيار الفرنسي.

---

[1] أحمد رضا حوحو: المصدر السّابق ، ص:232.

[2] نفسه، ص:261-262.

[3] صالح لمباركية:المسرح في الجزائر النشأة والرواد والنصوص حتى سنة1972، ص:100 .

على أنّ الملاحظة الّتي يُمكن الإشارة لها أنّ هذه المسرحيات يغلب على موضوعها « روح الفكاهة والسّخرية المبكرة لدى "حوحو" الذي طالما سخر من أصحاب الجاه و المال ونكّت على وضع الأدباء ونظرة الناس إليهم»[1].

4-البخيل:

وهي مسرحية مقتبسة أيضًا من مسرحية"البخيل" لموليير حيث يستمر من خلالها "أحمد رضا حوحو" طرح مواضيعه الاجتماعية التي «اتسمت بالطابع الإصلاحي(...) وكانت تعرض في قالب نقدي هدفه العام تربية المجتمع و القضاء على الآفات والعادات السيئة وخاصة تلك التي ورثتها عن الاستعمار»[2]، حيث يعرض هذه المرة سلوكًا مُشينًا ومذمومًا يتصف به بعض أفراد المجتمع، ومنهم"سيد شعبان" الذي جسّد صورة الإنسان البخيل وعلاقته بالمحيطين به، يقول:

«دندان: واش عملتلك أنا

شعبان: واش اعملتلي... نحبك تخرج علي

دندان: أنا أخديم ابنك وقالي استناني اهنا

شعبان: روح استناه في الزنقة، وقاعد مسمر هنا في داري زي عمود التيليفون تقيد...في حركاتي وأعمالي،قاعد لي زي الجاسوس تشوف واش ندير واش منديرش وتاكل في مالي وخيري بعينيك وتحب تغفلني وتسرقني.

---

[1] عبدالله الركيبي: تطور النثر الجزائري الحديث 1830-1974، ص:231 .

[2] أحسن تليلاني : المسرح الجزائري والثورة التحريرية(دراسة تاريخية فنية)،ص:59 .

دندان: نسرقك وأنت من العباد اللي يتسرقوا هذا حال وكفاش تتسرق و أنت قافل على كل شيء واقف كل يوم سنتينال لاتغيب لاليل لانهار.»[1]

فالحوار هذا يبرز حالة القلق التي يعيشها البخيل على أمواله، رغم حراستها و إخفائها بإحكام إلى درجة اتهامه للمحيطين به بمحاولة سرقته، ويتكرر المشهد نفسه لكن مع أقرب الناس إليه "ابنه"، يقول:

«حسن: ما تغضبش يا بابا وما فيهش لزوم للغضب

شعبان: واغرب من هذي يخونوني عدياني

حسن:لاه اللي يقلك راك في خير يعود عدوك.

شعبان: معلوم ...حديث زي هذا مع لمصاريف الكبيرة اللي يصرفوها كل يوم يخلي الناس يعتقدوا بللي راني غني ، ومن يدري يمكن نهار يقطعولي رقبتي، يظنوا بللي راني كلي صوارد».[2]

صحيح أنّ البخل يؤثر في نفسية صاحبه وحالته الاجتماعية سلبًا لكنّ لا يتوقف هنا ، بل يمتد إلى أقرب الناس إليه فتجدهم يتذمرون و ساخطين في صمت، وخاصّة إذا كان البخيل هو رب الأسرة كما هو الحال هنا :

«حسن: حزني أعظم من اللي تظني يا ختي، أنا لما نتفكر في هذا المعيشة المرة عيشة الشح كل شيء ينقصنا ، وهذا الوالد اللي مخليني في هذا الهم و يجمعلنا في ماله ما نتمتعوش بها ضرك وقت الشباب والعز حتى نشيبو ونعجزو ونعود ومانلقاش في حاجة ليها نلقوها.(...)

حنيفة: نعم كل يوم يمر يخلينا نتاسفوا على منا الله يرحمها اللي...»[3]

---

[1] أحمد رضا حوحو: المصدر السّابق ، ص:284.

[2] نفسه، ص:287-288.

[3] نفسه، ص: 283.

وهكذا و في كل مرّة نكتشف آثار البخل السلبية على المحيطين بصاحبه، حيث يحيل حياتهم جحيما بل يصل إلى درجة التحكم في زواجهم ومستقبلهم ومصيرهم يقول:

«شعبان: هذا حتى شي روح للكوزينة واشرب ماء صافي(يغضب) هيه.. هذا البنت يا بنتي قررت اتزوج بها أما أخوك حضرت له واحد المرا هجالة وعندها..قالولي عليها هذا الصباح... وأما زواجك يكون من سي المعطي إن شاء الله.

حنيفة:سي المعطي؟؟

شعبان: نعم راجل كبير وعاقل، وعمره ما يزيدش على الستين وقالو ليعندو وما يخطيش...»[1]

و هكذا يختار "سي شعبان" زوجة ابنه وزوج ابنته وفق معيار مادي غير آبه بهما، وخصوصا لما اختار محبوبة ابنه زوجة له فعلاقته بهما وبغيرهما تتميّز «بكونها علاقة مادية بحتة تخضع في كل الشّؤون إلى منطق الرّبح والخسارة حتى بالنّسبة لأقرب المقربين إليه وحتى في مجال يفترض فيه أن لا يخضع لمثل هذه الحسابات، ونعني به مجال الحب ورابطة الزواج »[2] .

فكل هذه السّلوكات الخاطئة اتجاه أقربائه ولدت مشاعر سلبية كالحقد والكراهية والإحساس بالظلم:

«حنيفة: نعم كل يوم يمر يخلينا نتاسفوا على امنا الله يرحمها اللي...

حسن: اسكتي هذا صوته هيا نروح من هنا نكملو حديثنا، ولازم يا ختي نتحدو باش نغلبو هذا الراجل(يخل شعبان ودندان)»[3]

ليصل "البّخل" بصاحبه إلى أن يتّحد الأبناء ضد الوالد، و يصبح بمثابة العدو ولا يستحق حتى مناداته بالأب،كما يصبح كالشّيطان في نظر الآخرين، وهذا ما ورد على لسان دندان:

---

[1] أحمد رضا حوحو: المصدر السّابق ، ص:290.

[2] أحمد منور: مسرح الفرجة والنضال دراسة في أعمال احمد رضا حوحو، ص:114.

[3] المصدر السّابق، ص:283.

«دندان: (وحده) عمري ما شفت اقبح من هذا الشايب الملعون،تقول لابسو الشيطان في جلدو.»[1]

إنّ انتشار مثل هذه السّلوكات بين أفراد المجتمع يؤدي إلى تفكك الأسر، وبالتّالي المجتمع باعتبارها اللّبنة الأولى لبنائه، ناهيك عن غياب ثقافة المساعدة والتّكافل و إعانة الآخر بسبب اكتناز الأموال والحرص عليها.

5- رواية الثّلاثة لمحمد البشير الإبراهيمي:

تُطرح ظاهرة البخل كقضية ظاهرية ضمن مسرحية "رواية الثلاثة"، ففيها يُرجع الشّيخ عدم مراسلة الأساتذة الثلاثة له الذين لطالما اعتبرهم أبنائه،إلى عزوفهم عن دفع قيمة الطابع البريدي الذي تُقدر قيمته بفرنك، فقد:«كانت الفكرة التي بنيت عليها الرواية أنّه لا سبَبَ لانقطاع الثلاثة وجفائهم للشيخ إلاّ الفرنْكُ، أعني قيمة طابع البريد الذي يحمل الرسالة إليه.»[2]

حتّى إنّ بخلهم الشّديد دفعهم إلى درجة عقد اجتماع للتّفاهم حول كيفية تقاسم هذه التّكلفة لتحقيق الهدف الرئيس وهو مراسلة الشيخ:

«(...) أول من يحس بلصوق هذا العار ،وقبح أثره، هو المدير، ويرى أنّ العار لحق الثلاثة مشتركين فيجب أن يغسلوه مشتركين وأن الثلاثة كانوا و مازالوا يجمعون بين أمرين: حب الشيخ، وحب الفرنك...»[3]

فالبخل يُعتبر موضوعًا ظاهريًا في هذه المسرحية، إضافة إلى الجفاء و الانقطاع الذي يُعاني منه الشّيخ، وقد قدمه المؤلف بطريقة هزلية، تعمل على إبراز العيوب ونقد الآخر بدل العتاب الثّقيل

---

[1] أحمد رضا حوحو: المصدر السّابق، ص:283.

[2] محمد البشير الإبراهيمي: آثار البشير الإبراهيمي ج1، جمعها بعض تلامذته، المؤسسة الوطنية للكتاب، الطّبعة الأولى الجزائر،1978 م ، ص:282.

[3] نفسه، الصفحة نفسها.

و الجارح نظرا لعلاقته الطيبة بهؤلاء، وهنا نستشف قيمة ايجابية خفية هي الأخوة والصداقة والحب والوفاء، فلو لم تكن هذه موجودة بينه وبينهم لما عاتبهم على جفائهم له وإدراكه أن السبب الحقيقي هي مشاغل الحياة لا أكثر، يقول: « وَبعْدُ فقد داعبْنا بهذه الرّواية ثلاثة أساتذة، هم لنا أبناءٌ وهم فيما بينهم أخوةٌ كلهم أدباءُ»[1] .

فالعلاقات في المجتمع مهمة جدا مهما كانت صفتها، فلا يجوز قطعها لأي سبب، فبقوتها ومتانتها يقوى المجتمع وبتراخيها وانقطاعها يتفكك. و هذا ما عملت فرنسا من أجله بدءًا من إطلاق الألقاب الشّنيعة على العائلات واستمالة الكثيرين من أفرادها إلى صفوفها لإحداث التفرقة والعداوة.

6-بائعة الورد:

مسرحية مقتبسة [2]عن رواية"حاملة الخبز" لكزافييه دو مونتيبان(Xavier de Montépin)[3]، تناول من خلالها الكاتب معاناة فئة من نساء المجتمع وهن الأرامل مجسدة في شخصية" عائشة" التي تعيش وضعية اجتماعية صعبة ، فهي تشتغل بوابة في المصنع الذي كان يعمل به زوجها:

«عمّار:(...) فهذا أحمد بعد مصيبة زوجك عينك بوابة للمصنع بمبلغ لا يكفي قوتك الضروري أنت و أولادك أما أنا فإني أكسب 1500 فرنك يوميا، ومن يدري لعلي أكون يوما ما صاحب مصنع، عائشة إني أحبك لا تبعديني عنك، فإني أريدك، وستكونين لي ... لا تسوقيني إلى ارتكاب الفضيع»[4]

تتلقى عائشة يوميا عرض الزواج من"عمّار" صديق زوجها فترفضه في كل مرّة وفاء لزوجها، تقول:

---

[1] محمد البشير الإبراهيمي: المصدر السّابق، ص:287.

[2] يُنظر:أحمد منور: مسرح الفرجة والنضال في الجزائر دراسة في أعمال أحمد رضا حوحو، ص:93 وما بعدها
و صالح لمباركية المسرح في الجزائر النشأة والرواد والنصوص حتى سنة 1972،ص:98-99.

[3] روائي فرنسي ولد في 18 مارس 1823 ، نال شهرة واسعة كروائي شعبي(يؤلف روايات متسلسلة ومآس شعبية) توفي يوم 30 أفريل 1902م.

[4] أحمد رضا حوحو: المصدر السّابق،ص: 180.

عائشة: اسمع يا عمار لقد أحببت زوجي كثيرا ولا أستطيع أن أحب غيره فقد أخذ قلبي وحبي معه أني واثقة بأني لا أحبك و أنا أصرح لك بالحقيقة، وثق بأني أتألم لآلامك ولكن ضميري وشرفي يحتمان علي أن أكون صريحة معك.»[1]

تتعقد حياة "عائشة" عند طردها من العمل و مغادرتها المكان واستغلال "عمار" للوضع بتلفيق تهمة حرق المصنع لها، لتسجن ويتفرق شمل الأسرة. لكن بعد سنتين تتخللها أحداث متنوعة تُكشف الحقيقية و تلتقي بولديْها و تكون نهاية عمّار الانتحار:

«حسن: لقد قتل نفسه ... وهكذا انتهت هذه المأساة المؤلمة »[2]

يلتفت الكاتب من خلال قصة هذه المسرحية إلى معاناة المرأة الأرملة المادية والمعنوية، وخاصّة أنّ نسبة الأرامل كانت كبيرة في تلك الفترة بسبب الحروب، وعندما تقول أرملة يتبادر مباشرة إلى أذهاننا اليتامى وهذه قضية أخرى ، وخاصّة أنّ المجتمع في كثير من الأحيان لا يرحم حتى وإن وجد بعض الأخيار كـ "الإمام" في هذه المسرحية :

« عائشة:إذن، فأنا محكوم علي...ما في ذلك شك...فإذا مات عمار حقا، فلا قوة على وجه الأرض تقدر على إنقادي، لقد انتهيت أذن و انتهى كل شيْ.

الإمام: هدئي نفسك يا بنتي... لقد أخطأت في فرارك من مركزك، كان من الواجب أن تبقي هنّاك حتى إذا جاء البوليس وجدك حاضرة للإجابة عن أسئلته ورد التهمة عن نفسك، فرارك كان خطأ وليس جريمة، فأنا لا أشك لحظة في براءتك و إذا كان هناك سلسلة الأدلة تثبث إتهامك، ولكن صوتك ونظرتك ودموعك كلها تدافع عنك وتدل على براءتك.»[3]

---

[1] أحمد رضا حوحو: المصدر السّابق ، ص: 180.

[2] نفسه، ص: 222.

[3] نفسه، ص: 191.

ففي الوقت الذي أدار فيه الجميع ظهورهم لها، احتضنتها عائلة الإمام و آمن ببراءتها وتكفّل بتربية ابنها.

تميزت هذه المسرحية عن سابقاتها بطابعها المأساوي، إلاّ أنّه يبقى « الهدف الأسمى هو الإصلاح الاجتماعي سواء تشكلت المعالجة بإثارة الضحك والسّخرية عن طريق "الكوميديا" أو بإثارة شجون المشاهدين واستدار دموعهم في عمل مأساوي أو تراجيدي »[1] .

7-النّائب المحترم:

مسرحية مقتبسة [2]عن مسرحية"توباز" لمارسيل بانيول(Marcel Pagnol)،تعالج موضوع تحوّل الإنسان من النّقيض إلى النّقيض تحت تأثير ظروف الحياة القاسية و إغواء المادة، فها هو "زعرور" ذلك الشاب في مقتبل العمر« 30 سنة معلم بمدرسة حرة ساذج خجول طيب القلب»[3]، تبدأ مأساته بعد طرده من المدرسة، لأنّه يقوم بواجبه على أكمل وجه ولم يرض مسايرة مديره في أعماله غير القانونية، يقول:

« زعرور: سيدي المدير... أنا مطرود من المدرسة...لكن ماهو ذنبي؟ ماذا فعلت حتى أستحق ذلك؟

زعرور: (وحده) ياللكارثة أين أذهب أو ماذا أعمل؟ ماذا يكون مصيري؟ لا ينجح في الحياة إلاّ الرجل الشريف ، يا للكذب بالبهتان. »[4]

لقد كانت الحادثة سببا في ولوج "زعرور" وكر الإنتهاز بين الذين استغلوه أحسن استغلال، فقد كان

---

[1] محمد الدالي: الأدب المسرحي المعاصر، ص:115.

[2] يُنظر: أحمد المنور: مسرح الفرجة والنضال في الجزائر(دراسة في أعمال أحمد رضا حوحو)،ص:193-123.

[3] أحمد رضا حوحو: المصدر السّابق، ص:331.

[4] نفسه، ص: 355.

سبب ذهابه إلى هناك هو تقديم دروس خصوصية لابن أخو "سيزان"[1] يقول:

«زعرور: (يدخل) مساء الخير يا سيدتي

سيزان: مساء الخير... تفضل أجلس... هل تريد شيئا؟

زعرور: كنت طلبت مني إذا ما كان في الإمكان زيادة درس للولد بيار، وكنت أخبرتك أن وقتي ضيق لا يسمح لي بذلك، أما الآن فإني مستعد لما تريدين من دروس.»[2]

و هكذا استغلت سيزان حاجته للمال لإدخاله عالم النّصب و الاحتيال بعد استغفاله وإيهامه بأنّه يقوم بالتّجارة، فعلى الرغم من مقاومته السّاذجة إلاّ أنّه تورط في الأخير:

«سيزان: لماذا ترفض ؟ إني لم أفهم لماذا

زعرور: تبين لي أن هذه المسألة المتعلقة بالمكتب والسيارات ما هي إلاّ وسيلة استعملتماها على العمل ولم أصل بعد إلى هذه الدرجة... درجة قبول الصدقة...»[3]

و بعدها يكتشف زعرور أنّه شارك في عملية نصب، يقول:

«زعرور: أخي أفهمني؟ أي شيْ هذه المسألة ؟ وهذه الألغاز؟

كمال: المسألة يا سيدي الشيخ بسيطة، عبد المنعم نائب بلدي، يستغل فرصة نفوده في المجلس لتبرير مشتريات البلدية من سيارات و خلافها طبعا يقدم شخصا غيره يوقع على الاتفاقيات وليلتزم بالطلبات وتقديمها، ولكن في الواقع عبد المنعم هو الذي يقدم على شراء السلع و أدوات قديمة وبهذا يربح الملايين ، وعندما يجد شخصا ساذجا مثلك يعطيه 45 ألف فرنك...

---

[1] فتاة أوروبية عشيقة عبد المنعم(نائب بلدي)

[2] أحمد رضا حوحو: المصدر السّابق، ص: 359.

[3] نفسه، ص: 368.

زعرور: يا للمصيبة، يا للداهية، هذه سرقة لأموال الأمة هذه قلة شرف هذا انحطاط »[1]

ومنه تدل ردة فعل "زعرور" عند اكتشاف الحقيقة أنه شارك في العملية عن جهل، لكن هذا لا ينفي المسؤولية عنه؛ لأنّه لم يتريث ولم يستفسر أكثر عند القبول بهذا العمل؛ لأنّه كان تحت تأثير الإغراء المادي فالسّذاجة ليست مبررًا كافيًا، لأنّ الأمر يتعلق بمعلم أجيال و وجوده في هذا المجال أصلاً يتعارض مع سذاجته.

ولأنّ "زعرور" باع مبادئه بهذا العمل ولا يملك أي دليل على تورط الآخرين، فقد لازمه تأنيب الضمير يقول:

«زعرور: ضميري هو الذي يناديني، لا يدع لي فرصة أستريح فيها لا ليلا ولا نهارًا، إنّ هذه الأعمال المنحطة التي أنا قائم بها اليوم قد حطمتني وهدمت كياني أنا مختف هنا بين هذه الجدران، لكن الدنيا كلّها في الخارج تنظر إلي باحتقار...»[2] ،و هكذا لم يتحمل "زعرور" هذه الوضعية فانتحر في الأخير فلم يكن إلاّ واحد من بين الكثيرين الذين استغلهم النائب البلدي :

«عبد المنعم(يدخل جاريًا من سيزان)

زعرور...زعرور... يا إلهي .. يا للمصيبة قتل نفسه... تعالي يا سيزان يا حبيبتي لقد انتهى زعرور فيجب أن نبحث عن غيره.

سيزان: على أن يكون أحسن منه ؟»[3]

يتراءى لنا من خلال هذه النّهاية تلميح الكاتب إلى أنّ الفساد لم يتوقف، ففي كل مرّة يزيد طمع أصحابه ويكثر ضحاياه، وهنا إشارة كذلك إلى إفلات الفاعلين من العقاب ،فكيف يتم ذلك؟ كما نقرأ من خلالها- النّهاية المأساوية-انتصار المبادئ مهما كانت الأسباب.

---

[1] أحمد رضا حوحو: المصدر السّابق ، ص: 372.

[2] نفسه، ص: 379.

[3] نفسه، ص:394.

كما يتساءل الكاتب بطريقة غير مباشرة« عن الطرق و الوسائل التي أوصلت (عبد المنعم) و أمثاله إلى كرسي النيابة لتمثيل الشعب فيما كان يعرف بمجلس المنتخبين، والذين اتخذوا من هذه المهمة النّبيلة مطية لتقاضي الرّشوة وممارسة الاحتيال، وبروح فيها من السّخرية والتّهكم استطاع الكاتب أن يبرز لنا هذه الظاهرة الشّائنة في المجتمع الذي يتخذ من الانتخابات وسيلة لاعتلاء أشخاص ظاهرهم الدّفاع عن مصالح الشّعب و باطنهم سماسرة و مصاصوا الدّماء و آكلوا لحوم البشر»[1] .

و ما يُمكن ملاحظته هو كأنّ الكاتب ألّف هذه المسرحية في وقتنا الحاضر، لأنّ هذا الموضوع مازال مطروحًا إلى يومنا هذا وبحدّة.

8-مسرحية البشير لأبي العيد دودو[2]:

يعالج الكاتب من خلالها واحدة من أبشع و أخطر الآفات الاجتماعية وهي الشعوذة والدّجل، والتي انتشرت في ذلك الوقت بكثرة نتيجة تفشي الجهل، وخاصة إذا علمنا أنّ الكاتب جعل مكان الحادثة قرية في الرّيف الجزائري و زمانها صيف 1954 م، أي أنّ الجزائر مازالت ترزخ تحت سيطرة الاستعمار وفي وقت «أصبح الاهتمام بالقضايا الاجتماعية وهموم الطبقات الفقيرة والوسطى من المجتمع من أبرز ما يميز المسرح الجزائري، ونعتقد أن الكتابة في هذا النّوع ما هي في الحقيقة إلاّ ثورة يعلنها الكاتب المسرحي على الأوضاع السّائدة، يُعبّر من خلالها عن رفضه للبنى الاجتماعية السّائدة التي يعيشها ويشعر فيها بالاغتراب»[3]، فلا يوجد أبرز من هذه الآفة التي يَشعر أي جزائري سليم التّفكير ببعدها عن مجتمعنا و بالاشمئزاز منها ومن أصحابها، كيف لا وهي من أبرز الآفات التي لطالما حاربتها جمعية

---

[1] صالح لمباركية: المسرح في الجزائر ، الجزء الأول(النشأة والرواد والنصوص حتى سنة 1972)،ص:101.

[2] ولد أبو العيد دودو سنة 1934م ببلدية العنصر ولاية جيجل، كان قاصًا وناقدًا وأديبًا ومترجمًا، درّس بمعهد "عبد الحميد بن باديس" ثمّ انتقل إلى الزيتونة ومنه إلى دار المعلمين ببغداد، ثمّ إلى النّمسا أين حصل على الدكتوراه من جامعتها.كما عمل أستاذًا بجامعة الجزائر ثمّ مديرًا لمعهد اللّغة العربية وآدابها، و هو يتقن عدّة لغات.توفي عام 2004م بالجزائر العاصمة.يُنظر:ويكيبيديا.

[3] إدريس قرقوة: التراث في المسرح الجزائري(الدراسة في أشكال والمضامين)، الجزء الأول، ص: 146.

العلماء المسلمين الجزائريين، وقبلها الدين الإسلامي لقوله تعالى: ﴿ فَلَمَّا أَلْقَوْا قَالَ مُوسى مَا جِئْتُم بِهِا لسِّحْرُ إِنَّ الله سيُبْطِلُهُ إِنَّ الله لا يُصْلِحُ عَمَلَ المفْسِدِينَ﴾[1] ، فالدين الإسلامي هو منطلق الجمعية منذ البداية، و هذا ما يؤكده "محمد البشير الإبراهيمي" بقوله :«لجمعية العلماء أعمال و مواقف، لها أعمال في الميدان الديني لا يتطرق إليها التبديل والتغيير، لأن المرجع فيها إلى نصوص الدين من كتاب الله، وصحيح السّنة وإجماع السّلف »[2]، لذلك عملت مدارس التّعليم والزّوايا على نشر الدين الإسلامي وتعاليمه، وهذا كفيل بالقضاء على جميع الآفات الاجتماعية.

كما نجد هذا موثق ضمن القانون الأساسي للجمعية، ففي القسم الثاني المعنون بغاية الجمعية وفي فصله الرابع نجد: « القصد من هذه الجمعية هو محاربة الآفات الاجتماعية كالخمر والميسر والبطالة والجهل وكل ما حرمه صريح الشّرع وينكره العقل وتحجره القوانين الجاري العمل بها »[3]

وهكذا ساهم "أبو العيد دودو" في تحقيق هذه الغاية كغيره من الكتاب، بواسطة أدبه الّذي نجد منه مسرحيته "البشير" وهو بطلها، ذلك الشّاب المتعلم في العشرين من عمره، الذي يتحدث الجميع عنه يقول :

«البنت: وأظن أنّهم سيظلون يتحدثون عنه لمدة طويلة. ولم يبق اسمه في دوارنا وحده، فقد وصل إلى الدواوير القريبة , ولا يوجد من لم يجر أسمه على لسانه»[4]

فلقد كان لحديث هذا الشاب تأثير كبير على كلّ من سمعه يقول:

«البنت: كان كل رجل ينصت له ويتمن لو كان له ابن مثله

ولما انتهى من كلامه بقي الناس في أماكنهم صامتين، منهم من يفكر حزينا ومنهم من يمسح دموعه.

---

[1] سورة يونس: الآية: 81. برواية ورش عن نافع. وكذلك سورة البقرة الآية 101.

[2] آثار محمد البشير الإبراهيمي: عيون البصائر، الجزء 2، المؤسسة الوطنية للكتاب،(د،ط)، الجزائر،1987،ص:32.

[3] عبد الرحمان شيبان: من وثائق جمعية العلماء المسلمين الجزائريين، دار المعرفة،(د،ط) ،الجزائر،(د،ت،ن)،ص:18.

[4] أبو العيد دودو: البشير، الشركة الوطنية للنّشر والتوزيع،(د.ط)، الجزائر، 1981م، ص: 87.

الأم: أعرف ذلك، يا بنتي، لقد حدثهم عن الدين والإيمان والوطن فبكّاهم»[1].

ومنه لابد لمن يملك كلّ هذه البراعة في مخاطبة النّاس، أن يبدأ بإصلاح أفراد عائلته من المعتقدات الخاطئة، وخاصّة أمّه التي لا تزال تؤمن بالطّلبة في مداواة الأمراض، ولأنّها أميّة اختار طريقة ذكية وهزلية لتخليصها من هذه المعتقدات وهنا تظهر عبقرية الكاتب؛ لأنّ "الأديب أو الفنان العبقري هو الذي يستطيع بقدرته التّعبيرية الخارقة أن يصوغ في شكل فني المطامح و المضامين العقلية أو الممكنة للطبقة الاجتماعية التي ينتمي إليها أو يتعاطف معها»[2]، ومنه يدّعي الابن المرض، فتقرر أمّه استدعاء الطالب، تقول:

«الأم: أرسلت الطفل ليكتب له عند سيدي الطالب...»[3]

ترجع الأم حالة ابنها الغير عادية من بلاهة وكلام غريب إلى الجن تقول:

«الأم: أرأيت؟ إنّ الجن يدغدغه ويضحك معه

ابنة العم: ولكن أين أصابه ؟ أين ضربه كما تقولين؟

الأم: في الوادي، لقد نزل من مساءً أمس إلى الرحى وزار أباه فيها، وهناك تعدّى عليه الجن وضربه.»[4]

فبعد محاولات "الطالب" إخراج الجن من بشير، لم يلق منه إلاّ الاستهزاء يقول:

« الابن: تمهل يا سيدي الطالب ! قل لي... لماذا ضحكت؟

---

[1] أبو العيد دودو: المصدر السّابق، ص: 8.

[2] إدريس قرقوة : التراث في المسرح الجزائري دراسة في الأشكال والمضامين ،ص:146.

[3] المصدر السّابق، ص: 9.

[4] نفسه، ص:14-15.

الطالب: ضحكني منظرك... المنظر الذي تسلطت به على بشير.

الإبن: وأنا أعجبني منظرك وأنت تقرأ علي.

الطالب: ذلك نوع من القراءة ثمة نوع آخر منها يجعل منها كل حرف يدخل في سرتك كي لمسلة.

الإبن: أو في سرتك أنت. »[1]

وهكذا يُقرر الإبن في الأخير إخبارهم الحقيقة، التي لا تعلمها سوى ابنة عمه تلك الفتاة المتعلمة في السّابعة عشرة :

«ابنة العم: لا لم يبرأ، لأنه لم يكن مريضا

البنت : (مندهشة الم يكن مريضا؟! وسوسة من جهة الشمال)

الأطفال: (يدخلون) لم يكن مريضا؟

الأم : (بفرحة) لم يكن مريضا ؟

ابنة العم: ضحك علينا جميعا حتى على سيدكم الطالب

الأم:(للبشير) و أفزعت قلب أمك ؟

الإبن: كان لابد من هذه الطريقة لتنقية رأسك»[2] ،فقد كان كلام الشّاب هترفة بالنّسبة لأمه و كل الجاهلين، لكن في حقيقته كان ينبض بالحكمة والعبر لكلّ من يفهمه يقول:

«الإبن:... ولكني سأدافع عن لغتي ... كما أدافع عن حقوقي الأخرى ليس لي إلا الحق الذي تمنحني أنت إياه... وتسمح لي به؟ لا تخطئ مرّة أخرى ، إني لا أزال أحتفظ بعروقي ... وهي عميقة... عميقة في تاريخ هذه الصخرة... وستظل تنبض في أبدًا. ولاتسمح لي أن أكون غيري .لا

[1] أبو العيد دودو: المصدر السّابق، ص: 79.

[2] نفسه، ص: 97.

يعقل أن أنكر جدي تقول ليأن تمسكي بها سيحرمني ، من العسل؟... و ماذا يفيدني عملك إذا كنت لا أملك لسانا خاصا بي ، أتذوق به طعمه ؟»[1] ،ففي هذا الكلام تحد صارخ للمستعمر ومحاولاته القضاء على هوية الجزائري وإغوائه .

و هذا ما يتراءى كذلك في الكلام الذي وجهه" للهائمة" فتاة في السادسة عشر (إبنة الجيران) يقول:

«الإبن: (ينظر في اتجاهها) رفقا بالقلب اليافع الذي تفتح.

أتركوا البراعمه نداها و رفيفها!لا تقتلوا فيه رقة الإحساس ! إنّه قلب»[2] ، فهو يُدافع عن الطفولة في الجزائر من قسوة الاستعمار ، فقد قضى على أحلامهم و آمالهم و براءتهم.

وما يُمكن ملاحظته أنّ كتاب الجمعية تناولوا مواضيع مختلفة، كان أبرزها مشاكل الأسرة الفقر الشعوذة وواقع المثقفين و الأدباء، عبّروا من خلالها عن رأيهم في الأوضاع السّائدة آنذاك محاولين تغييرها وذلك بتجسيدها دراميا.

[1] أبو العيد دودو: المصدر السّابق ، ص: 64.

[2] نفسه ،ص: 28.

فصل ثاني: موضوعات(تيمات) مسرح الجمعية

1- موضوعة الوطن

2- موضوعة المقاومة والنّضال

3- موضوعة العروبة والإسلام

4- موضوعة الحرية والإستقلال

5- موضوعة المرأة

6- موضوعات أخرى

من المعلوم أنّ النّصوص المسرحية لكتّاب الجمعية غلب عليها الطّابع الإصلاحي، و الذي سعت إلى تحقيقه-الإصلاح- في جميع المجالات، وبتعبير آخر كما بيّنا في الفصل السّابق فإنّ مواضيع مسرح الجمعية وبحكم تأثير الواقع أنداك، توزعت بين تاريخية واجتماعيّة، فكانت العودة إلى المخزون التّاريخي لاستحضار شخصيات وأحداث واستغلالها لتمرير أفكار مختلفة للمتلقين؛ توعوية وتربوية ونضالية وغيرها، أمّا فيما يخص المجتمع فقد كانت من أجل مناقشة بعض القضايا و السّلوكات الاجتماعيّة ونقد المشين منها،لكن هذا لا يمنع من وجود موضوعات مختلفة انضوت تحت هذه القضايا الرّئيسية وكلّها تدور في فلكها و منها:

1- موضوعة الوطن:

هو تلك الدّولة المستقلة المحدودة جغرافيا والحاملة لسكانها بتاريخهم و ثقافتهم ومعتقداتهم، والّذي طالما كان محلّ طمع من الآخر -الدّول القوية الظالمة التي تريد السيطرة والتوسع- وخاصّة إذا كانت لديه موارد طبيعية هامّة، وهذا موجود منذ القدم.

تحضر موضوعة الوطن في مسرحية (حنبعل)، متمثلة في (قرطاجنة) والّتي كانت محلّ طمع من الرومان يقول:

"حنبعل- (...)

انتظري قليلا يا روما الطّاغية!انتظري فلسوف ترين بعد حين مصرع الطغاة الجبارين."[1]

في موضع آخر يُشبه العدو بالطير الجارح والوطن بالفريسة يقول:

[1] أحمد توفيق المدني: حنبعل (رواية تاريخية)، ص:15.

"الكاهن الأكبر- الكارثة عظيمة والمصيبة هائلة، إنّ الفاجعة الرّهيبة تحوم حول الوطن؛ كما يحوم النّسر الكاسر حول الفريسة"[1] .

و لأنّ " كلمة " الوطن" أغلى شيء عند الإنسان لأنّها تُمثّل كامل كيانه المادي والروحي معًا"[2]، فقد كان الشّغل الشاغل لأبنائه، وموضوع لقاءاتهم خاصّة في تلك الظّروف يقول:

" الكاهن الأكبر: أي حنبعل العدو على الباب، وجندك قد تلاشى أمام شيبيو و قرطاجنة باتت في كرب عظيم وأنت اليوم سبطها الأعظم فماذا ترى؟ "[3] .

كما جاء على لسان "حنبعل":

"(...) فكفى مذلة وكفى هوانًا، إذا أردتم الرضوخ وقررتم الاستسلام، فلن يكون ذلك أبدا على يدي، لقد صبرت على وطني مغلوبًا؛ لكنني لا أصبر على وطني مهانًا ذليلاً، أنا مسلم لكم الآن أمركم."[4].

و هكذا يحمل الوطن طابع القداسة،و هو ما نستشفه من قول "صافو":

"صافو-(في حنان ورقة) كلا يا معطي بعل، لم تحن الساعة بعد. حرام علينا أن نفكر في أمر الزواج والوطن المقدس لا يزال في خطر عظيم.(...)"[5]. فمن قال أنّ حب الوطن يقتصر على فئة معيّة فقط، مادام الوطن للجميع ،فمن واجبهم حمايته والمحافظة عليه.

---

[1] أحمد توفيق المدني: المصدر السّابق، ص:4.

[2] محمد زغينة: الأبعاد الموضوعية والخصائص الفنيّة(في سجينات شعراء جمعية العلماء المسلمين الجزائريين 1954-1962 نوميديا للطباعة والنّشر والتوزيع، قسنطينة،2009م، ص:70.

[3] أحمد توفيق المدني: المصدر السّابق، ص:11.

[4] نفسه، ص:24.

[5] نفسه، ص: 19

وهذا ما فعله "عبد الحميد بن باديس" اتجاه وطنه الجزائر ، فقد أعلنها صراحة بأنّه مستقل عن فرنسا ومن المستحيل أن يكون هي، يقول:

"عبد الحميد– لقد قلنا لفرنسا أننا لسنا فرنسا، ولسنا أعداء لفرنسا.

وقلنا لفرنسا: إنّ هذه الأمّة الجزائرية الإسلاميّة ليست هي فرنسا، ولا يمكن أن تكون فرنسا، ولا تستطيع أن تصير فرنسا ولو أرادت ... بل هي أمة بعيدة عن فرنسا كل البعد، في لغتها وفي أخلاقها وفي عنصرها، وفي دينها، لا تريد أن تندمج، ولها وطن محدود معين هو الوطن الجزائري بحدوده الحالية المعروفة"[1].

كما عرّف "بن باديس" بأبناء الوطن الحقيقيين وحدّد واجباتهم اتجاهه؛ وذلك ضمن حديثه عن مفهوم الوطني في التّصدير، يقول:

" عبد الحميد– إنّما يُنسب للوطن: أبناؤه الذين ربطتهم ذكريات الماضي، ومصالح الحاضر وآمال المستقبل و النسبة للوطن، توجب علم تاريخه والقيام بواجباته، من نهضة علمية، واقتصادية، وعمرانية والمحافظة على شرف اسمه وسمعة بنيه، فلا شرف لمن لا يحافظ على شرف وطنه، ولا سمعة لمن لا سمعة لقومه."[2].

وهكذا يجب أن يتجند جميع أبناء الوطن للمحافظة عليه، فـ"الأرض هي الركيزة المادية، وهي منبت الشّخصية الجزائرية منها ضمانة الوجود وبها استمرار الكيان.و هي تتعدى التّحديد الجغرافي الجامد لأنّها تنبض بالحياة.في خصبها غذاء للجسد وللكرامة الوطنية معًا. إنّها رمز الأمومة و الولادة"[3] وهذا ما فعله الجزائريون منذ القدم فهم لم يتوانو يومًا في الدّفاع عن أرضهم، فأجدادنا "هم رمز المجد

---

[1] محمد الطاهر فضلاء: عبد الحميد بن باديس وأوثان الاستعمار، 55-56.

[2] نفسه، ص: 80-81.

[3] نور سليمان : الأدب الجزائري في رحاب الرفض والتّحرير،دار العلم للملايين، الطّبعة الأولى، بيروت، كانون الثّاني(يناير) 1981م، ص:425.

والتّاريخ ومالكو التّاريخ المشرق، وهذا التّاريخ هو سجل لأبطال العروبة والجهاد ولقواد المقاومة في ماضي الجزائر القديم والعربي الإسلامي على السّواء»[1] .

ومنه كان حديثنا عن مسقط الرأس والطفولة ومكان عيش الأهل والأقارب والأحبة؛ أي ما يُدعى بـ "الموطن أو الوطن الصغير"، والّذي طالما تغنى به الشعراء و ونُسجت حوله القصص والرّوايات و«لأنّ حب الموطن يؤدي بالضرورة إلى حب الوطن الكبير، ولأنّ الجزء لا يكون إلاّ بالكل»[2]، فقد كان له نصيبه من حبهم وكتاباتهم ففي النّماذج التي بين أيدينا، نجده حاضرا في مسرحية(حنبعل) الذي يقرّ بأنّ قرطاجنة ما هي إلاّ الأصل في وطن أكبر يقول:

«حنبعل- لا تنس أيها الصديق أنّ هذه الرقعة الضيقة التي هي أصل الوطن، كانت الشّجرة المباركة التي ثبت أصلها، وامتدت فروعها يانعة زاهية، فتفيأ ظلالها كلّ الشّعوب التي ربطت بينها جبال الأطلس رباطًا من الدّم ووحدة المصلحة، لن تنفصم عراه في يوم من الأيام....»[3].

ومنه يتضح أنّ الانتماء إلى الوطن الأكبر لا يكون جسديًا؛ فهناك روابط أخرى معنوية منها: رابطة الدّم و المصلحة.

كما ترد كلمة "أمة" دلالة على الوطن الكبير، الذي يتحد الجميع من أجله وقت الشّدة يقول:

«حنبعل- مرحبا برسل الأمة[4]؛ رواد النّضال وطلائع الانقاد.

---

[1] نور سليمان : الأدب الجزائري في رحاب الرفض والتّحرير، ص: 425.

[2] محمد زغينة: الأبعاد الموضوعية والخصائص الفنيّة(في سجينات شعراء جمعية العلماء المسلمين الجزائريين 1954-1962 ص:73.

[3] أحمد توفيق المدني: المصدر السّابق، ص: 15.

[4] يدخل معطي بعل جسورًا، وقد تغيرت ملامح وجهه، وأصبح صوته جهوريًا قاسيًا، يدخل معه أربعة رجال أحدهم أسود يلبس إثنان منهم البرانيس، ويرتدي أحدهم نوعًا من الحزام الذي يستعمله أهل البلاد التونسية، أمّا الأسود فيرتدي عباية مخططة يقفون صفا ويحيون التحية القرطاجنية. يُنظر: المصدر نفسه، ص: 18.

معطي بعل- أرواحنا للوطن، وقلوبنا للأمّة، وسواعدنا للانتقام.(...)»[1]، فها هم أبناء قرطاجنة ومعطي بعل واحد منهم يضحون بأرواحهم من أجلها، و قلوبهم معلقة مع باقي البلدان المرتبطة بها.

لقد حارب "ابن باديس" فرنسا من أجل تحرير الجزائر، لكن المتفحص لآرائه ومقالاته يجد أنّه لا يُناضل باسمها فقط، بل باسم الأمة العربية والإسلامية والتي هي جزء لا يتجزأ منها، فهو الذي حارب كل « قوى البغي والعدوان في كلّ ميدان، وفتح في كلّ صفوفه المتراصة في كل مكان، بابا من أبواب الجهاد المقدس»[2]، فقد أراد به تحرير الجزائر ومنها باقي أراضي الوطن الكبير وفي هذا يقول المؤلّف:

«التاريخ- بصدق وإخلاص ونزاهة: أروي لكم قصة هذا البطل الإسلامي، والرائد الوطني، أروي لكم اليوم قصة حياته، المليئة بكل المآثر، التي تجسم هذا الجهاد المقدس من أجل عقيدة الإسلام ومن أجل العربية لغة الإسلام ومن أجل هذه الأمة التي كانت خير أمة أخرجت للناس.»[3].

فقد كانت الرّوابط بين هذه البلدان عريقة وقوية، لا يُمكن لأي قوة مهما كانت أن تفرقها يقول:

« عبد الحميد: إنّ أبناء يعرب، وأبناء مازيغ قد جمع بينهم الإسلام، منذ بضعة عشر قرنًا، ثم دأبت تلك القرون تمزج ما بينهم في العسر واليسر، وتوحدهم في (السراء والضراء حتى كونت منهم في أحقاب بعيدة عنصرًا مسلما جزائريا، أمّه الجزائر وأبوه الإسلام....

فأي قوة بعد هذا يقول عاقل تستطيع أن تفرقهم؟ (...).. لم يفترقوا وهم الأقوياء. فكيف يفترقون وغيرهم القوي؟ كلا والله...»[4].

كما يعرّف "ابن باديس" في كلمته الموجهة إلى الكتّاب من هذه الأمّة في عيد الأضحى من شهر جانفي سنة 1939م، الوطنين الصغير و الكبير بكلّ وضوح يقول:

---

[1] أحمد توفيق المدني: المصدر السّابق، ص:18.

[2] محمد الطاهر فضلاء: عبد الحميد بن باديس وأوثان الاستعمار، ص: 93.

[3] نفسه، ص:86.

[4] نفسه،ص:34-35.

«أمّا الجزائر فهي وطني الخاص، الذي تربطني بأهله روابط من الماضي والحاضر والمستقبل...فأنا أشعر بأنّ كل مقوماتي الشّخصية، مستمدة من هذا الوطن مباشرة، فأرى من الواجب أن تكون خدمتي أول ما تتصل بشيء تتصل به مباشرة.

نعم، إنّ لنا وراء هذا الوطن الخاص- أوطانا- أخرى عزيزة علينا هي دائمًا منا على بال، ونحن فيما نعمل لوطننا الخاص .

وأقرب هذه الأوطان إلينا، هو المغرب الأدنى والمغرب الأقصى، اللذان ما هما، و المغرب الأوسط، إلا وطن واحد، لغة، وعقيدة، وآدابها، وأخلاقها، وتاريخها ومصلحة، ثمّ – يأتي بعد هذا –الوطن العربي الإسلامي ثمّ وطن الإنسانية العام»[1].

في حين يتجسد التّعلق بالوطن الكبير في مسرحية (الخنساء)، من خلال تلك الحروب التي يخوضها القادة المسلمون دفاعًا عن الإسلام فـ«لا عجب في ذلك، فكلّ الثورات كانت تهدف إلى تحرير هذا الوطن الأسير من الصليبيين»[2]، فها هو "عمر" يخوض المعارك لأجل الأمة العربية الإسلاميّة يقول:

« (...)

إذا هممت فتوكل على الله، ونحن معك بأموالنا وأنفسنا وأولادنا إعلاء لكلمة الله، ودفاعًا عن الشّرف وحماية لبيضة العرب وحوزة الإسلام...»[3]، فهو دائم التّفكير في حال بلاد المسلمين يقول:

«عمر: إنّ أمر المسلمين في العراق يقلقني، فقد أبدلت المثنّى بأبي عبيدة الجراح بعد واقعة الجسر التي هزم فيها المسلمون شرّ هزيمة...»[4] .

---

[1] محمد الطاهر فضلاء: المصدر السّابق، ص: 96-97.

[2] محمد زغينة: الأبعاد الموضوعية والخصائص الفنية في سجينات شعراء جمعية العلماء المسلمين الجزائريين، ص:73.

[3] محمد الصالح رمضان: الخنساء(مسرحية تاريخيّة في مدى تأثير التربية الإسلامية على النّفس البشرية)، ص:64.

[4] نفسه، ص:93.

كما توصي" الخنساء" أبناءها بالجهاد في سبيل الله دفاعًا عن الأمّة العربية تقول:

«الخنساء: (بعد إطراق ووجوم)، ويحكم أيها الأبناء الأشقياء توثرون حب الأم على الأمة؟ (...)ولكنني أخشى على الأمّة العربية ، والملة الحنيفية، أن يتغلب عليها الفرس المجوسيون وعبّاد النار الوثنيون(...)»[1] .

2- موضوعة المقاومة والنّضال: ندرج مع هذه الموضوعة الثّورة؛ لأنّ مقاومة المستعمر ستؤدي حتمًا إلى الثّورة عليه، وهذا ما قرأناه بين سطور بعض النّماذج من مسرحيات الجمعيّة، كيف لا؟ وهي الّتي تنتمي إلى أدب ما قبل الثورة الّذي «مهد للرفض أعني رفض الاحتلال، ومصاولته بكلّ السّبل، مصورًا بعض ملامحه وتململه من غير أن يخطط لأهداف ثورية واضحة»[2]؛ وذلك لأسباب كثيرة[3].

جاءت مسرحية (حنبعل) نابضة بالمقاومة من أولها إلى آخرها، فهي موجودة منذ ذلك العهد،فـ«الظلم والتّعسف الذي مارسه قدماء الرومان أعاد أحفادهم من الفرنسيين تكراره»[4].

فلم يتوقف " حنبعل" عن مقاومة المستعمر، على الرّغم من عدم تكافؤ القوى يقول:

---

[1] محمد الصالح رمضان: الخنساء، ص:80.

[2] نور سليمان: الأدب الجزائري في رحاب الرفض والتّحرير، ص:13.

[3] أهمّ هذه الأسباب: الضغط الاستعماري، وحرية التّعبير المقيّدة، وانتشار الأميّة وانحصار الثّقافة في صفوة مقسومين بين ثقافة عربية سلفية وثقافة فرنسية غربية.يُنظر: المرجع نفسه، ص:13-14.

وفي هذا الصّدد نضيف ما أورده مخلوف بوكروح حين قال:«وبخصوص موقف الإدارة الفرنسية من النشاط المسرحي الذي كان يقدّمه الجزائريون، فقد كانت الإدارة الفرنسية تراقب بحذر كلّ ما يقدمه الفنانون، وتمنع الأعمال التي تشتم فيها رائحة النقد السياسي» ، يُنظر: مخلوف بوكروح:البعد الثوري للمسرح الجزائري،مجلة المصادر،المركز الوطني للدراسات والبحث في الحركة الوطنية وثورة أول نوفمبر1954، العدد8، الجزائر،2003م، ص:122.

[4] إسماعيل بن صفية: الموروث التّاريخي في المسرح الجزائري، مجلة الحياة المسرحية، العدد:82-83، ص: 124.

«الكاهن الأكبر: لقد حلت بكم النّقمة يا أهل قرطاجنة: تلاشت جنودكم، وتفرقت جموعكم.(حركات مختلفة وانفعال ظاهر، ودوري وسط القاعة.ثم سكوت وتطلّع للكاهن الأكبر الذي يستمر في حديثه ويقول:جاءني الساعة سيار حنبعل يُعلمني بأنّ الفرق الرومانية تتقدم نحونا مسرعة :مثلها كمثل الذئاب الضارية المتعطشة للدّماء، ولم تبق لنا معركة جاما من قوة نعتمد عليها،ونعتد بها إلاّ فئة قليلة من رجال الأمّة الأمناء، أقسموا يمينا مغلظة حول حنبعل ليموتن موت الشّرف والكرامة، فداء الوطن وأنّه لقسم لو تعلمون عظيم فالمعركة مستمرة...»[1]

وهكذا يستمر "حنبعل" في الصّمود وبث روح المقاومة في الجنود رغم الظروف الحالكة، فهو يؤمن بأنّ ما يفعله سيؤثر إيجابا لا محالة في الأمم المستعمرة الأخرى يقول:

« الكاهن الأكبر: أي حنبعل العدو على الباب، و جندك قد تلاشى أمام شيبيو وقرطاجنة باتت في كرب عظيم وأنت اليوم سبطها الأعظم فماذا ترى؟

حنبعل: في رجالنا بقية صالحة وفي مخازننا سلاح كثير، وأسوارنا منيعة وأقواتنا موفورة، لنستعد هنا لتلقي صدمة الرومان. فلن ينالوا منا منالا ولنا نعتمد على عطبة وقبيلته ثمّ لننظم المقاومة في الدّاخل فنقعد للرومان كل مقعد وننقض عليهم من كلّ جانب؛ والدّنيا لهم عدو فمقاومتنا تستفز الأمم المقهورة كلّها، وتكون لنا الغلبة عليهم أخيرًا»[2].

فقد اعتبر "حنبعل" رمزًا للمقاومة والكفاح على مرّ العصور بلا منازع، وهذا بشهادة معاصريه يقول:

«زرقون: أنت يا حنبعل بطل من أبطال الكفاح والنّظال»[3].

لم ييأس "حنبعل" من محاربة روما حتى في أحلك الظّروف، على الرّغم من تحطيمها لأقوى حليف له وفقدان المحيطين به للأمل يقول:

---

[1] أحمد توفيق المدني: حنبعل (رواية تاريخيّة)، ص:5.

[2] نفسه، ص:10-11.

[3] نفسه،ص: 11.

«الفنيقي: لكن وا أسفاه. لقد خابت الآمال. إنّ فيليبس الخامس قد انكسر شر كسرة، وحطمه الرومان، أفنوا رجاله واحتلوا أرضه،وانصبوا على بلاد الإغريق الزّاهرة، كأنّهم الطوفان المخرب المدمر.»[1]

كما يزداد "حنبعل" قوة وصلابة بعد سماع هذا الكلام يقول:

«(الجميع)- مصيبة! مصيبة!كارثة ! يا لخيبة الأمل.

(يجلسون جميعا في غم وهم، يقف حنبعل بقوة.

حنبعل- إرفعوا الرؤوس!وحذار أن تتركوا اليأس يستولى على قلوبكم، إنّ حياة الأفراد أعوام، وحياة الأمم أجيال وأجيال، فإذا ما خابت آمالنا اليوم، فستتحقق آمالنا لا محالة غدًا.»[2]

أمّا عن نهاية "حنبعل" ، فلا يُمكن قراءتها على أنّها استسلام أو انهزام، لأنّها في الحقيقة طريقة للتّعبير عن الرّفض رفض الاعتقال وسلب الحرية والحقوق، فهو يفضّل الموت على أن ينال الظالم مبتغاه يقول:

«حنبعل- (بجلال وسكينة) لن أقع حيًا بين أيدي الرومان، إن أوصدوا دوني الأبواب، وسدوا النوافذ فخلاصي ها هنا (يشير إلى خاتمه الفضي في أصبعه) لقد كنت منذ أربعين سنة أتوقع مثل هذه الساعة الرهيبة، وأحضرت لها ما يلزمها من علاج.»[3]

في حين تظهر كلمة "مقاومة" صريحة على لسان "حنبعل" :

« (...)

علينا بالعمل يا رجال؛ الإستعداد للأخذ بالثأر ومحو عار الوطن، علينا بتنظيم صفوف المقاومة، حتى

---

[1] أحمد توفيق المدني: المصدر السّابق، ص: 21.

[2] نفسه، ص: 21.

[3] نفسه، ص:41.

إذا دقت الساعة، حطمنا الظّالمين شرّ تحطيم، والصبر على الذّل عار.»[1] .

كما تتجلّى المقاومة المسلحة في مسرحية (الخنساء)، فالمقاومة واحدة والعدو مختلف؛ طبعا الاختلاف في الاسم فقط، لكنّها هنا باسم الدين الإسلامي أي الجهاد في سبيل الله. وقادة المسلمين لا يقلون بطولة و شجاعة عن "حنبعل" يقول:

« الخليفة: واستعينوا بالصبر والكفاح، فإنّ الله ناصركم على أعدائه ولا يهولنكم قتلكم، وكثرة أعدائكم، فكم من فئة قليلة غلبت فئة كثيرة بإذن الله، والله مع الصابرين »[2].

فهكذا يواصل "عمر بن الخطاب" محاربة الكفار في أصعب الظّروف، فما أشبه هذه الصّورة بصورة "حنبعل"، وهو يحث على المقاومة بالرغم من الهزائم يقول:

«عمر: إنّ أمر المسلمين في العراق يقلقني، فقد أبدلت المثنّى بأبي عبيدة بن الجراح وبعد واقعة الجسر التي هزم فيها المسلمون شرّ هزيمة، أبدلت ابن الجراح بسعد بن أبي وقاص أحد كبار القادة المشهود لهم بالحنكة ليواصل الحرب ضد الفرس الذين تكاثر عددهم فبلغ ثلاثين ألفا بقيادة رستم أكبر قادتهم في حين لم يزد جندنا عن ثمانية آلاف، وسأمدّه بكل ما يمكن من الخيل والمقاتلة المتطوعين(...) وإنّي لأتوهم في سعد السعادة والنّصر إن شاء الله»[3].

فلم يتراجع " عمر" أبدًا عن الجهاد ولم يفقد الأمل في النّصر، رغم قلة العدّة و العدد:

« ابن عوف: يا أمير المؤمنين بعض الناس يقول: كيف نحارب كسرى وقيصر في وقت واحد، وهما من هما قوة وكثرة في العدد والعدّة؟!

---

[1] أحمد توفيق المدني: المصدر السّابق، ص:14.

[2] محمد الصالح رمضان: الخنساء، ص:85.

[3] نفسه، ص:93-94.

عمر: هذا كلام يدعو إلى الفتنة وينشر الوهن والبلبلة في صفوف الضعاف فاحذروه، ألا تعلمون أنّ الله أكبر من كسرى وقيصر(...)»[1] .

ومنه فليس بالضرورة أن تكون المقاومة والكفاح بالجيوش والأسلحة والمعارك، فها هو "بلال" يُمثّل رمزًا لها، كيف لا و هو الذي تصدّى للكفار وحده، وعلاّ كلمة الإسلام وأعطى خير مثال في الدّفاع عنه، وهذا هو الهدف الأسمى من كلّ المعارك التي قادها المسلمون يقول:

« أمية: غويت فثب يا عبدا!

بلال: ما أنا ثائب

أمية: أتأبى وفاقي ؟!

بلال: لن تراني موافقا

فلم أر لي ربا سوى الله حافظا ولم أر لي ربا سوى الله رازقا

و ما اللات والعزى وغن لذتم بها بمغنية عنكم من الرزق دانقا»[2] .

فهل هناك أبلغ من هذه الصورة التي يقف فيها العبد النّد للنّد مع سيّده غير آبه لتهديداته يقول:

«أمية: (غاضبا ثائرًا شاهرًا سيفه)

تهيأ لسيفي اليوم أطعنك طعنة به ثرة تبقيك في الدّم غارقا»[3]

ولأنّ المقاومة موجودة في كلّ زمان على الرغم من اختلاف وسائلها، فها هي تتجسد من خلال مسرحية (عبد الحميد بن باديس وأوثان الاستعمار)، فالعنوان يخبرنا بطريقة واضحة أنّ هذا الرّجل

---

[1] محمد الصالح رمضان : المصدر السّابق، ص: 94.

[2] محمد العيد آل خليفة: بلال بن رباح(مسرحية شعرية)،من كتاب صالح خرفي (د ، ط)،الجزائر،2007 م، ص: 158.

[3] نفسه، ص: 158.

الإصلاحي يقف في وجه الاستعمار فكريًا ، فيكفيه أنّه من جمع علماء الجزائر وأسس جمعيتهم التي حسبت لها فرنسا ألف حساب يقول:

«فيوليط: وفر إذن هذه القوى لمجابهة الجيش النازي على الحدود.. أمّا الجزائر، وأما عبد الحميد بن باديس وأصحابه، فينبغي أن نأخذ الأمر فيهم بما يقتضيه من الحكمة والتدبير...ثمّ لا بأس من استعمال ما يلزم من الدهاء والمكر. نحقق به الأهداف الكبرى لوطننا»[1].

كما يقول في هذا الصدد:

« شوطان: هل أنت على استعداد يا مسيوميو لتنفيذ كل تدابيرنا بالجزائر؟ ولا سيما ما يخص وجوب الضغط على كلّ التجمعات الجزائريّة؟ ومنها جمعية عبد الحميد بن باديس، حتى تبعث ببرقيات التأييد والموالاة لحكومة فرنسا هنا في باريس؟»[2].

لقد وصل الحد بالفرنسيين إلى التصنت على اجتماعاته، وكأنّها للحديث عن الأسلحة والخطط الحربية، يقول:

«سال: الأجهزة التي وضعناها بإحكام حول الطّاولة التي يجلس إليها الشّيخ ابن باديس، ستنقل إليكم بأمانة كل ما يجري من مناقشة حولها، والأستاذ ماسينيون شاهد العملية واطمأنّ عليها.

ماسينيوس: أنا لا أشك في قيام الأجهزة بمهمتها...وإنّما أشك كثيرًا في نجاح التأثير على ابن باديس»[3]

كما جسّد " عبد الحيد بن باديس" من خلال جمعيته أفكارا إصلاحيّة للنّهوض بدولة قوية أفرادها ذووا شخصيّة عربية إسلاميّة، فواجه بذلك مخططات فرنسا بمخططات أقوى وهذا باعتراف العدو يقول:

---

[1] محمد الطاهر فضلاء: عبد الحميد بن باديس وأوثان الاستعمار، ص: 42.

[2] نفسه، ص:44.

[3] نفسه،ص:48.

« فروجي: حقًا... لقد ضاعت مخططاتنا ومخططات أسلافنا من قبلنا، أمام التّحدي السّافر من عبد الحميد ابن باديس وجمعية العلماء»[1]. وهنا يُمكن القول أنّ « الأديب والسّياسي والمفكر يسيرون جنبا إلى جنب في الفترات الحاسمة، وقد تختلف وسائل كلّ منهم في التّعبير عن هذه الفترات ولكن الغاية عند كل منهم واحدة، وهي توعية الجماهير بالظروف التي تعيشها في فترة ما، وحثّها على العمل للخروج من هذه الظّروف إلى ظرف أحسن...»[2] .

لقد وردت المقاومة تلميحًا في مسرحية (البشير) يقول:

«الإبن:...ولكني سأدافع عن لغتي.. كما أدافع عن حقوقي الأخرى. ليس لي إلا الحق الذي تمنحني أنت إياه..وتسمح لي به؟ لا. لا تخطئ مرة أخرى.إنّي لا أزال أحتفظ بعروقي..وهي عميقة..عميقة في تاريخ هذه الصّخرة..وستظل تنبض في أبدًا. ولا تسمح لي أن أكون غيري. لا يعقل أن أنكر جدي. تقول لي ..أن تمسكي بها سيحرمني، من العسل؟.. وماذا يفيدني عسلك إذا كنت لا أملك لسانا خاصا بي أتذوق به طعمه؟»[3] .

3-العروبة و الإسلام:

سعت فرنسا منذ احتلالها الجزائر سنة 1830م إلى شنّ حملات متواصلة لطمس الشّخصية الجزائرية ذات الجذور العربية الإسلاميّة، فقد كانت حملتها« صليبية في دوافعها وأهدافها، فلا غرابة أن تتخذ من المبشرين روّادًا ودعاة لها، وتستهدي تصريحاتهم الحاقدة على الإسلام وتقتحم بصلبانهم المساجد وتحوّلها إلى كنائس، ودور العلم والعبادة تسخرّها ثكنات لجيش الإحتلال»[4] ،بالمقابل حرص الجزائريون

---

[1] محمد الطاهر فضلاء: المصدر السّابق، ص:32.

[2] محمد مصايف : النثر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، (د.ط)، الجزائر، 1983م، ص:99.

[3] أبو العيد دودو: البشير،ص:64.

[4] محمد صالح الجابري: الأدب الجزائري المعاصر (الجائزة المغاربية للثّقافة 2005م)، دار الجيل، الطّبعة الأولى، بيروت، 2005م ص:33.

على الوقوف بصرامة لمواجهة هذه الحملة الشّرسة ضد الهوية الجزائرية، فاستغلوا المساجد والصّحف والمجلات، حيث كانت العروبة والإسلام من بين أبرز الموضوعات التي شغلتهم.

لقد حضرت العروبة والإسلام ضمن مؤلفات كتاب الجمعية ، وهذا من منطلق وعيهم بـ"أهمية الدين واللّغة العربية في معركة المصير، واعتبروا التّمسك بهما محافظة على أهمّ مقومات الشّخصيّة الجزائرية الأساسيّة، وحتمت عليهم استراتيجية الكفاح اتخاذ مواقف متزمتة في كثير من الأحيان، خدمة للقضية الكبرى التي يعملون لنصرتها"[1]، كيف لا وشعار الجمعية (العروبة والإسلام).

فمسرحيات(المولد النبوي الشّريف) و (المولد) و(بلال) و(الخنساء) تنبض بالرّوح العربية الإسلامية فالتّعريف بحيثيات مولد النبي صلى الله عليه وسلم و الحديث عن إسلام بلال وحياة الخنساء، هدفه المحافظة على هذه الرّوح و تنشأة هذا الجيل عليها، كما أنّ الحديث عن آراء و مجهودات "ابن باديس" في هذا المجال دليل على أولويتها في بناء الدولة القوية ،يقول:

"عبد الحميد–

شَعْبُ الجَـــزَائِرِ مُسْلِمٌ وإلى العُــرُوبَةِ يَنْتَسِـبْ

مَنْ قَالَ حَادَ عَنْ أَصْلِهِ أَوْ قَالَ مَاتَ فَقَدْ كَذِبْ

أَوْ رَامَ إِدْمَـــاجًا لَــهُ رَامَ المحَالَ من الطَّلَـبْ

(...)

فَإِذَا هَلَكْتُ فَصَيْحَتِي تَحْيَا الجَزَائِرَ وَ العَرَبْ"[2]

و هنا تتراءى لنا عروبة الجزائر الأصيلة الخالدة، الّتي أصّلها الإسلام بقوة الرّوح و خلّدها بصلابة العقيدة، فلولا " الإسلام لما بقيت للعروبة بقية في هذه الرّبوع الّتي ظلت على مرّ العصور هدفًا

---

[1] نور سليمان: الأدب الجزائري في رحاب الفض والتّحرير، ص:430.

[2] محمد الطاهر فضلاء: عبد الحميد بن باديس وأوثان الاستعمار، ص:99.

للحملات الصّليبيّة المتعاقبة وحسبك مائة وثلاثون عامًا، استيطانًا مسعورًا وتغريبًا مسمومًا وفرنسة حاقدة»[1] .

وعليه فالكاتب و المفكر في الجزائر "مدرك لخطورة الصّراع على أرض الجزائر، عارف لطبيعة الشّعب الجزائري، متيقن من عوامل النّصر، فهي تكمن في التّمسك بكتاب الله وسنة نبيه، ليكون الجهاد في سبيل إعلاء كلمة الله، إرضاء للخالق الذي لا ينصر إلاّ من يحبه»[2]،لذلك كان إيمانهم كبير بالنّصر والاستقلال ،فهم يدركون جيّدًا أنّ الأمر يتطلب بعض الوقت والجهد ليعي الشّعب هذا كذلك.

4- موضوعة الحرية و الإستقلال: هما مطلب كلّ الجماهير المستعمرة المضطهدة، فكلّ ذلك الكفاح والمقاومة بكل أشكالها من أجل نيله، فهو« لم يأت إلى الشّعوب هبة، بل إنّ الشّعوب عندما تشعر بالسّيطرة من قبل دولة أخرى على قرارها السّياسي كما في صورة الاحتلال و الاستعمار أو في صور ومفاهيم أخرى تنهض هذه الشّعوب طالبة التّحرر من القوى المسيطرة عليها»[3] .

ومنه اعتبرت الحرية من أبرز مقومات الاستقلال فقد شغلت بال الشعب الجزائري طيلة فترة الاحتلال، كما لم يتوقف المؤلفون عن ذكرها ومنهم مؤلفوا المسرح، فقد استطاعوا من خلال هذا الأخير أن يرسموا "صورة واضحة عن طبيعة المشروع الذي كان يراد تحقيقه سواء من طرف الإتجاه الإصلاحي في الجزائر، أو من طرف الإتجاه الوطني الثوري الذي جاء مع ثورة التحرير الكبرى سنة 1954، إذ من خلال العروض المسرحية(...) عبر عقود من الزمن نجد دائما حضور موضوع ثورة التحرير وموضوع المجتمع الإشتراكي ومشروع الدولة الجزائرية بعد الإستقلال»[4].

---

[1] صالح خرفي: في رحاب المغرب العربي، دار الغرب الإسلامي، الطّبعة الأولى، لبنان، 1985م، ص:9.

[2] محمد زغينة: الأبعاد الموضوعية والخصائص الفنية في سجينات شعراء جمعية العلماء المسلمين الجزائريين 1954-1962،ص:51.

[3] محمد كريم طالب: جدل الاستقلال الفلسفي في الفكر العربي المعاصر، مكتبة عدنان، الطّبعة الأولى، سوريا،2011م،ص:15.

[4] باحفيظ سنوسية: المسرح الجزائري(جدلية الهوية والتاريخ)، مجلة عصور،العدد16،وهران،2010م،ص:121-122.

فنجد مثلا المعارك التي قادها "حنبعل" من أجل تحرير قرطاجنة يقول:

«معطي بعل: لو كنا إلى جانبك في ساحة القتال، لكنا قد قتلنا عن آخرنا، ونحن لا نريد أن نموت.

حنبعل: إنّ موت جندي واحد في ساحة المعركة، دفاعًا عن الحرية والوطن؛ لأشرف من حياة ألف مثلك أيّها الصبي»[1].

فالحرية هي الخيار الوحيد لديهم، ولا بديل عنها إلاّ الموت وفي هذا يقول:

«عطبة : (وقد استوى على قدميه، وواجه حنبعل): هكذا يا حنبعل كانت سيرة أبائك الأولين(...) فوحق بعل وآلهة البربر أجمعين. لنجاهدن جميعا لنعيش أحرارًا سعداء، أو نموت أحرارا شهداء»[2] .

كما يُضيف "حنبعل" قائلاً:

«حنبعل: أي صافو العزيزة، قولي لبنات قرطاجنة أنّ في الوطن رجالا.(...) . فنحن قوم نعيش أحرارًا أو نموت أشرافا.»[3].

كما يُؤكد هذا الخيار "معطي بعل" فيقول:

«معطي بعل: أجاهد معك أينما كنت، وفي أي ميدان اخترت لننتصر أو نموت»[4] .

ومنه لا حياة بدون حرية؛ هكذا يلخص "حنبعل " قيمتها، فهي الحياة نفسها يقول:

«حنبعل: لقد ولدتنا أمهاتنا أحرارا، فلا نرضى أن نعيش عيش العبيد وما هي،أيّها الرّفاق قيمة الحياة الدنيا، إن لم تكن حياة عزة وشرف وكرامة؟»[5].

---

[1] أحمد توفيق المدني: المصدر السّابق، ص:9.

[2] نفسه، ص:10.

[3] نفسه، ص: 12.

[4] نفسه،ص:25.

[5] نفسه، ص:14.

لقد كانت الحرية أمنية " بلال بن رباح" طيلة عبوديته، لأنّه حرم حتّى من اختيار دينه، وهذا ما زاده حزنًا وغمًا يقول:

«بلال: آه من الرق آه قد ضقت بالرق ذرعًا

لو أنّي كنت حرًا صدعت بالدين صدعًا»[1]

وهكذا عرف "بلال" أنّ الحرية لا تدرك بالأماني بل بالتّضحيات لذا اختار الجهر بدينه، الذي يكفل لجميع الناس الحرية والمساواة، رغم ما لقاه من عذاب.

و ما المعارك التي قادها "عمر بن الخطاب" ضد الفرس وأعداء الإسلام، إلا دليل على رفض العبودية والاستغلال وكبت الحريات، فقد كان شعارهم النّصر أو الاستشهاد يقول:

«الخليفة: الحمد لله حق حمده والصّلاة والسّلام على رسوله وجنده، أيّها المسلمون إنّي موجهكم لقتال الفرس عبّاد النّار، الّذين جاروا على جيش المثنى بن حارثة الشّيباني،(...) و أنّي-والله-لا آمنهم من الانتقاض عليهم ذات يوم إن لم نحرك ساكنا، فهل أنتم مجيبون»[2].

كما نلحظ هذا من خلال حث الخنساء لأولادها تقول:

«الخنساء: هل آثرتم السلامة والملامة؟ على الإستشهاد والكرامة؟»[3]

وهكذا تُمثّل الحرية والاستقلال ونصرة الحق وغيرها « قيمًا لا تنحصر في مرحلة تاريخية محدّدة لمجتمع ما، ولا تقتصر على أمّة دون أخرى، فالدّفاع عن الوطن والتّصدي للاستعمار والنّضال ضد حاكم مستبد كلّها عرفها الإنسان من خلال مسيرة نضاله الطّويلة، عبر التّطور التّاريخي للمجتمع البشري»[4] فمهما اختلفت الحقبة التاريخية والمستعمِر والمستَعمَر، يبقى المطلب واحد ، فمن "حنبعل" إلى "بن

---

[1] محمد العيد آل خليفة: بلال بن رباح، ص: 154.

[2] محمد الصالح رمضان: الخنساء، ص:84.

[3] نفسه، ص: 79.

[4] ميراث العيد: الهوية التاريخية في النص المسرحي الجزائري، مجلة دراسات جزائرية، العددين7-8، ص:205.

باديس" كانت الحرية هدفًا، لأنّ الجزائري افتقد «هويته الصريحة الواضحة ورفض أمومة فرنسا ووصايتها المغرضة لأنّه أراد أن يتحرر من الوجود المتناقض الذي فرض عليه، وقد حرم من حريته والانتماء الطبيعي إلى وطنه الأصلي، وإلى دينه الموروث»[1].

فلطالما طالب "بن باديس" بهذه الحرية في جميع مقالاته وخطبه، فهي عنده «طبيعة في الوجود، وحق شرعي لكلّ إنسان، إذ الحرية هي التّمتع بجميع الحقوق التي هي لك في حدود من النظام لا تتعداها إلى حقوق غيرك»[2].

و لأنّه يُدرك تمامًا قيمتها فقد مجدها واحتفل بها حتى مع أعدائه يقول:

«عبد الحميد: (في صدى) أيها الإخوان...

إننا نحتفل بالحرية، ونفرح مع الأحرار، وإن لم نكن نلنا من تلك الحرية حظنا لأنّ الحرية و الإنسانية محبوبتان ومقدستان لذاتهما(...)

إننا هنا في عيد فرنسا مع فرنسا، فرنسا الحرة التي نراها في وجوه أبنائها الأحرار وما أبناؤها، إلا أولئك الذين يسيرون مع الناس كلهم بمبادئها:

الحرية- المساواة- الأخوة.»[3]، فـ "ابن باديس" يحدد فئة الفرنسيين الذين يُشاركهم فرحتهم بالحرية فهو يُخاطب الأحرار منهم الذين لا يعتدون على حرية الآخرين.

ومنه فلا يُمكن لحامل لواء الحرية أن يقف ضدها يقول:

«عبد الحميد: (...)

و إنّنا هنا لنكذب بقوة وصراحة، وبشمم عربي كل من يقول عنا أنّنا ضد فرنسا، لسنا ضد فرنسا و إنّما نحن ضد أضداد الحرية، و أعداء أعداء الحرية، نقاوم من يقاوم الحرية، سواء كان من

---

[1] نور سليمان: الأدب الجزائري في رحاب الرفض والتّحرير، ص: 445.

[2] محمد الطاهر فضلاء: عبد الحميد ابن باديس وأوثان الاستعمار، ص: 89-90.

[3] نفسه ،ص:91.

أهل البرانيس أو من أهل البرانيط...!»[1]، فهو يُشير إلى أعداء الحرية من الجزائريين.

فلم يكتف "ابن باديس" بتمجيد الحرية ومساندة الأحرار، بل عمل على تحريض الشّعب للحصول عليها يقول:

«عبد الحميد: أيها الشعب الكريم:

كن متحدا، فبالإتحاد فقط تبلغ غايتك الشّريفة الإنسانية، كن مستيقضا منظما، لتبرهن على أنّك شعب لا تريد إلاّ العيش والحرية والسلام وارفع عقيرتك بالإحتجاج ضد جميع الذين يستعملون العنف والقوة(...) ناد من كل قلبك لتحيا الجزائر ليسقط الظلم والاستعباد ليسقط أعداء الأجناس وحرية الأديان والأفكار»[2] .

وعليه تجدر الإشارة إلى «أنّ مضامين المسرحيات التاريخية – على اختلاف مصادرها- تتفق في الخط العام الذي تسير فيه فهي تعالج في مجملها قضايا الحرية والعدالة ونصرة الحق وتشيد بالقيم الإسلامية»[3].

و إن لم تكن مسرحية (البشير) تاريخية إلاّ أنّها تحكي قصة جعلها الكاتب أيام الثورة ، لدا نلمح فيها الحرية من خلال بعض الأحاديث يقول:

---

[1] محمد الطاهر فضلاء: المصدر السّابق، ص:91.

[2] نفسه، ص: 36.

[3] ميراث العيد: الهوية التاريخية في النص المسرحي الجزائري، ص: 208.

«الإبن: (ينظر بعيدا) الشّمس لا تسأل عنا إذا لم نطلبها لن تموت أشعتها في البحث عنها»[1] فالشمس هنا هي الحرية التي لم ينلها الشعب بعد، لكنّها ليست بعيدة المنال لأن أعلام النصر و الإستقلال تلوح في الأفق.

كما يقول :«الإبن: (يلقي عليها نظرة خاطفة، ثم يطرق) الغيوم تتحسر، هاهي تفر أمام صحوى. لن أترك أحدا يميت حقي، يا ويح من لا يزال يعيش في الضباب البائد..تملأ الرطوبة رأسه. صدى الطبول يزحف من بعيد وأعلامنا تلوح في الأفق. وسنخط مشاعرنا فوق جبين الدنيا.»[2]

5- موضوعة المرأة

كرّمها الإسلام فحفظ لها حقوقها و بيّن واجباتها، المرأة ذلك المخلوق الجميل، الذي عبّر عن أهميّته كثير من المؤلفين ومنهم"توفيق الحكيم" بقوله:«الجنة لا تسمى جنة إذا لم تكن فيها حواء»[3] فموضوعة "المرأة" حاضرة في مختلف الكتابات على اختلاف مجالاتها ومن أبرزها الأدبية، فهي نصف المجتمع والعنصر الفعال في الأسرة باعتبارها اللّبنة الأولى لبنائه؛ وهذا ما يجعلها من الموضوعات الحساسة نظرا للدور المهم والخطير الذي تؤديه.

لقد ظهرت المرأة من خلال هذه النّماذج في صور مختلفة كان أهمها:

أ-الأم: هناك الأم الصبورة المقاومة كالخنساء بعد إسلامها، فها هي ترسل أبنائها الأربعة للجهاد في سبيل اللّه وتفخر بهم عندما تسمع خبر استشهادهم تقول:

«الخنساء: الحمد لله الذي شرفني بقتلهم في سبيله وعزائي فيهم هذا النصر المبين، الذي أحرزوا عليه

---

[1] أبو العيد دودو: البشير، ص: 12.

[2] نفسه، ص:13.

[3] خليل الموسى: المسرحية في الأدب العربي الحديث(تأريخ-تنظير-تحليل)، منشورات إتحاد الكتاب العرب، (د.ط) دمشق،1997م،ص:91.

للإسلام والمسلمين، وإنّي لأرجو من الله أن يجمعني بهم في مستقر رحمته»[1]

وكذلك نجد الأم الحنون المعطاءة وخير من يمثلها "حليمة" مرضعة الرسول صلى الله عله وسلم تقول: "حليمة: حبا وكرما يا سيدي لكم منا كل ذلك ،و أزيدكم يا سيدي أنني أحس بانجذاب شديد إليه أكثر من ولدي، من لحظة ما رأيته وأرضعته فاطمئنوا عليه كل الإطمئنان، فهو في عيني»[2]

ب–المرأة المقاومة:

هذه إحدى الصّور المشرقة للمرأة وتتجسد في تلك المواقف المشرّفة لها، ومنها ما فعلته نساء "قرطاجنة"، وعلى رأسهم "صافوا" حين وضعن أنفسهن تحت إمرة "حنبعل" للمشاركة في الكفاح المسلح يقول:

"الجندي:–مولاي– نساء كثيرات من أهل قرطاجنة قد تجمهرن أمام المجلس، يردن المثول بين أيديكم.

حنبعل–أدخل علينا وفدا منهن (يخرج الجندي)

(...)

الجندي: هذا وفد السّيدات يا مولاي.

(تدخل أربعة من السّيدات على رأسهن صافو، فتقبلن يد حنبعل والكاهن الأكبر. وتركعن أمام تمثال بعل ثم تواجهن الجمع وتتكلم صافو)

صافو: أنا رسولة نساء قرطاجنة إليكم، أيّها البطل(...).فإن كنتم معشر الرجال لا تدافعون عنا. و لا تعملون ما ينقذ حياتنا وشرفنا، فنحن بنات قرطاجنة نضع أنفسنا تحت إمرتك يا حنبعل. سر

---

[1] محمد الصالح رمضان: الخنساء، ص: 102.

[2] محمد الصالح رمضان: المولد النبوي الشّريف، ص: 72.

بنا ندافع عن الوطن.إذا تقاعس عن واجبهم الرّجال»[1] .

فالمرأة تلك الإنسانة الرّقيقة تستطيع عند الضّرورة القيام بما يفعله الرّجال، وخاصّة إذا تعلّق الأمر بالوطن ،وهذه واحدة من الصّور النّادرة في المسرحية أين يتمّ "إظهار الكاتب للمرأة بصورة غير معهودة في مسيرة الكتابة الإبداعيّة، حيث تحلت بصلابة وعزيمة تفوق أحيانا عزيمة الرجال»[2] وخاصّة في مسرحيات تلك الفترة.

ج–المرأة المحبّة:

دائمًا ما يحضر الحب مع المرأة؛ فهي"لا تعرف عملا سوى الحب، وهو وحده عالم المرأة: ليس للنّساء عمل في الحياة غير الحب »[3].

فأوّل صور الحب تتجسد في مسرحية (حنبعل) من خلال علاقة "صافو" و"معطي بعل" يقول:

" معطي بعل: صافو حياتي، منتهى أملي، تحت أسوار قرطاجنة كنت أرى في خيالي محياك؛ فتمثل فيه وجه الوطن؛ وهو في حاجة إلى التّضحية والفداء.

ثم إنني أثناء مغامراتي لجمع وحدة الأمة؛ كنت لا أزال أسمع كلماتك النّارية؛ تدفع بي إلى الأمام و إلى الأمام دائما حتى أقوم بواجب وطني؛ وأقضي حق أمتي وأكـــون أهلا لك يا صافو(...)»[4]، وهنا يمتزج حـب العاشقين بحب الوطن، فينتصر الثّاني لأنّه لا وجود للأول إلاّ إذا كان الوطن حرا.

---

[1] أحمد توفيق المدني: حنبعل (رواية تاريخية)،ص: 11-12.

[2] إسماعيل بن صفية: الموروث التاريخي في المسرح الجزائري، مجلة الحياة المسرحية، ع82-83 ، ص:124.

[3] خليل الموسى: المسرحية في الأدب العربي الحديث(تأريخ–تنظير–تحليل)، ص:91.

[4] أحمد توفيق المدني: المصدر السّابق، ص:19.

و دائما ما يكون تأثير المرأة المحبة على الشّخص الذي تحبه غير عادي، وهذا ما فعلته "صافو" بتغيير حبيبها من النقيض إلى النّقيض يقول:

"مازيغ: أترى معطي بعل هذا، هو ذلك الشاب الجميل، الذي كان أثناء المعركة الأخيرة إلى جانبي لا يفارقني أبدًا!وقد ابتدأ الحرب وكأنّه الأرنب، فما كاد يحمي وطيسها، وتحمر فيها الأحداق؛ حتى انقلب أسدًا هصورا: يقف أمام الأعداء كأنّه جبل من حديد.

وزير:هو بعينه، لقد نزعت عنه صافو هذه (يشير إليها ،فتنثني دلالا وخجلا) ثوب الرّفاهية والتّرف وألهبت فيه نيران الحمية؛ ثم دفعت به إلى ميدان الوغى؛ فصيرته رجلا كما رأيت وكأنّ المعركة أحييت فيه بطولة دفينة، فأصبح من رجالنا المعدودين"[1].

وهذا حال المرأة عمومًا، فهي تمتلك قدرات خارقة تُمكّنها من فعل ما تريد، فكما قال "توفيق الحكيم" "إذا تمكّن حلم من امرأة وتمكنت هي منه، فلن تتركه حتّى يغدو حقيقة، والمرأة عندما تهتمّ برجل تستطيع أن تعرف عنه ما قد يجهله هو عن نفسه"[2].

كما تضمنت مسرحية (سي عاشور والتّمدن) صورة أخرى للمرأة الحبيبة، تجسدت في شخصية "لطيفة" ابنته وحبيبة "رشيد"، وكذلك علاقة الحب الموجودة بين "عزوز" و"حنيفة" في مسرحية(البخيل)، وتمثّل هذين الصورتين عينّة من قصص الحب العذري الموجود في المجتمع الجزائري وما يُواجهه من عقبات ومشاكل.

د- المرأة الوفيّة:

و بعبارة أدق الزّوجة الوفيّة، ونجدها في مسرحية (بائعة الورد) فها هي ذي "عائشة" الأرملة تظلّ وفية لذكرى زوجها، برفضها في كلّ مرّة حب "عمار" وعرضه للزواج بها :

---

[1] أحمد توفيق المدني، المصدر السّابق، ص: 17.

[2] خليل الموسى: المسرحية في الأدب العربي الحديث(تأريخ-تنظير-تحليل)، ص:91.

"عمار: خذ هذه الحلوى فإنّها إليك(ثم لعائشة) إنّك تعلمين مقدار سروري لما أكون بقربك وأتحادث معك لأني كم تعلمين أحبك حبا عنيفا، حبا طاغيا جبارًا.

عائشة: أرجو يا عمار أن لا تعيد هذا الكلام مرّة ثانية فقد حدثتني به مرارًا وسمعت رأيي فيه.

عمار: وهل أستطيع أن أفرض على قلبي السكوت، فإنّ هذا فوق طاقتي، عائشة إني أحبك كثيرًا ويجب أن تتعودي سماع عبارات حبّي وشكوى قلبي.

عائشة: وأنا أكرر ذلك ألف مرة بأن حبك هذا هو إلا جنون.

عمار: جنون لماذا؟

عائشة: لاني لن أتزوج أبدًا.

(...)

عائشة: اسمع يا عمار لقد أحببت زوجي كثيرًا، ولا أستطيع أن أحب غيره، لقد أخذ قلبي وحبي معه إني واثقة بأني لا أحبك وأنا أصرّح لك بالحقيقة"[1].

ومنه تمثّل "عائشة" الصورة الحقيقية للمرأة الجزائرية الأرملة في تلك الفترة، فنادرًا ما تعيد الزّواج بعد موت زوجها.

قصة وفاء زوجة أخرى حملتها مسرحية(الحذاء الملعون)؛ فها هي "أم البنين" زوجة "أبو القاسم" تعود إلى بيتها بعد أن غادرته بسبب مشاكل زوجها المتكررة والحالة المزرية التي وصلا إليها، فهي لم تقدر على فراقه تقول:

[1] أحمد رضا حوحو: الأعمال الكاملة ج2، : ص: 179-180.

"(أم البنين تعود إلى منزلها الذي علا أشياءه الغبار وهي تحاول أن تزيل أثره، ولسانها يترنم بهذه الأبيات)

أم البنين:

بيتي على كل حال بيت عزيز المثال

فيه يطيب مقامي وفيه ينعم بالي

العيش فيه جميل لأنّه قد حلا لي

ما لي فيه جميل ولا سلوٌ بحال"[1]

هـ– المرأة الخائنة: خير مثال لهذه الصّورة تجسدها "ملكة غرناطة"، بعد أن خانت زوجها وأقامت علاقة حب مع الخادم "عنبسة" يقول:

"عنبسة: أي شيء أتى بك هنا يا مولاتي لماذا جئت إلى هذا المكان الخطير؟

الملكة: إنّني جئت من أجلك.

عنبسة: من أجلي أنا وكيف ذلك؟

(...)

الملكة: آه ابن حفصون

ابن حفصون: ها ملكة غرناطة عشيقة هذا الرجل"[2].

---

[1] جلول أحمد البدوي: الحذاء الملعون، ص: 88.

[2] أحمد رضا حوحو: الأعمال الكاملة ج2، ص: 175.

و– المرأة الجاهلة: كثر الحديث عنها في تلك الفترة، لأنّ الجهل و الأمية استفحلا وسط المجتمع الجزائري عمومًا و بين فئة النّساء على وجه الخصوص، وهذا ما جعل الكتّاب يهتمون بها فقد "رافق المواضيع الاجتماعيّة النّقدية في القصص، وخصوصًا في المرحلة التي تلت الحرب العالمية الثّانيّة، ظهور المرأة، فطرحت للنقاش قضية تحريرها وتثقيفها، كانت أكثرية الكتاب تؤيد انطلاقها ضمن حدود التّعاليم الإسلامية وتقاليدها"[1].

وهذا ما فعله كتّاب مسرح الجمعية باستحضارهم لنماذج مشرقة من التّاريخ العربي تارة أو بنقدهم لبعض السّلوكات والمعتقدات الخاطئة عند النّساء تارة أخرى، وأبرز مثال عن هذه الصّورة ما ورد في مسرحية (البشير) عن المعتقدات المنافية للدين التي كانت تؤمن بها أمه وبعض البنات (أخته والهائمة)، والذي أراد تصحيحها بطريقة ذكية و هزلية كما ذكرنا سابقا، فالأم تعتقد أنّ سبب مرض ابنها هو الجن تقول:

"الأم: الشّعبة، كما تعرفين فيها الجن أيضا، لقد قاده الجن إليها حتى يجتمع بأصحابه هناك. ويطلب منهم النصيب في الأشياء التي يفعلها والكلام الذي يقوله على لسان ابني. ولا شك أنّه كان يتكلّم في الشّعبة عندما وجدتموه فيها.

ابنة العم: لا كان يضحك!

الأم: يضحك أو يتكلم مسألة واحدة"[2] .

فهي تعتقد أنّ شفاءه لا يتمّ إلاّ على يد "الطالب"، وهذه الظّاهرة كانت شائعة في ذلك الوقت وحتى يومنا هذا مازالت هذه الممارسات. تقول:

"الأم: أملي كبير في سيدي الطّالب

الطالب: (يدخل وقد سمع كلماتها الأخيرة)، إن شاء الله

---

[1] نور سليمان: الأدب الجزائري في رحاب الرفض والتّحرير، ص: 450.

[2] جلول أحمد البدوي: المصدر السّابق، ص: 38.

الأم: (تنهض) مرحبا بسيدي الطالب

ابنة العم: (ضاحكة) اذكر القمر يهل!

الأم: كيف وجدته؟

الطالب: وجدت ما تنبأ به، إنّه جن صعوبته لا حد لها وإخراجه يتطلب مني عملا كبيرا ومجهودا لا يتصور»[1]

ومنه نلاحظ أنّ الكاتب أعطى صورة مناقضة لفتاة في السّابعة عشر هي (ابنة عم بشير)، تلك الفتاة المتعلمة التي لا تُؤمن بمثل هذه المعتقدات، فقد شاركت "بشير" في هذه التّمثيلية، وكأنّه –الكاتب– يريد الإشارة إلى صورة المرأة المستقبلية في الجزائر.

6– موضوعات أخرى

كانت هذه أبرز الموضوعات الموجودة داخل هذه المتون المسرحية، مع العلم أنّه توجد أخرى؛ لأنّ "القيم الوطنية والدينية والنّضالية تتشابك وتتخامر، وتتداخل وتتعانق (...) إمّا متشاكلة وإمّا متقابلة؛ وذلك على سبيل التّزاوج والتّلازم فيما بينها. وعلى أنّ هذا التّزاوج كثيرًا ما ينشطر إلى قيم أخرى داخل الثّنائيات»[2] .

ومنه نجد قيمًا إيجابية أخرى منها: الإتحاد، الأخوة ،الوفاء ، الفرح، كما نجد سلوكات سلبية منها: الظّلم، الإستبداد ، الفقر، الخيانة، النّصب والإحتيال، الخداع، الحزن.

فنُمثل **للإتحاد** بما ورد في مسرحية (حنبعل) يقول:

---

[1] جلول أحمد البدوي: المصدر السّابق ، ص: 42.

[2] عبد المالك مرتاض: أدب المقاومة الوطنية في الجزائر 1830–1962 (رصد لصور المقاومة في النّثر الفني)، ج2،دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر،2009م،ص: 143.

« عطبة (وقد استوى على قدميه، وواجه حنبعل): هكذا يا حنبعل كانت سيرة أبائك الأوّلين وهكذا كنّا يدًا واحدة على سوانا، منذ اختلطت عليشة بالقرية الحديثة، إنّما انقلب قومك علينا فانقلبنا على قومك، إمّا إذا ما رجعتم سيرتكم الأولى، فوحق بعل وآلهة البربر أجمعين، لنجاهدن جميعا لنعيش أحرارًا سعداء...»[1].

وكذلك من خلال الخطب التي ألقها الشيخ "بن باديس" و نذكر منها قوله:

"أيّها الشعب الكريم كن متحدا، فبالاتحاد فقط تبلغ غايتك الشّريفة الانسانيّة"[2] ، لم يقتصر الإتحاد عنده على الجزائر فحسب، فقد شمل وحدة المغرب العربي و العرب عمومًا لأنّ؛ « الوحدة عنده لا تتجزأ، و الكلّ عنده مقدّس، فبقدر ما أعطى للجزائر من جهاده ونضاله، إنّما هو العطاء الأوفى للمغرب العربي، و الوفاء الأصدق للوطن العربي»[3] ، فهو وحدوي المبدأ وأبرز الدّاعين إليه.

في حين تُقدّم لنا مسرحية (صنيعة البرامكة) صورة رائعة **للوفاء** كما بيّنا سابقا.

أمّا **الظّلم** و **الاستبداد** فهما ملازمان لكلّ مستعمر، فلا غرابة من وجود هذه الموضوعات في كلّ من مسرحيات: حنبعل، بلال بن رباح، عبد الحميد بن باديس وأوثان الاستعمار، إضافة الظّلم الذي يتعرض له بعض أفراد المجتمع مثل ما حصل للبطلة في مسرحية (بائعة الورد) .

كما يتراءى لنا **الفقر** من خلال المظاهر المعيشية لبعض شخصيات المسرحيات كـ" الأستاذ خليل وتلميذه مراد" وكذلك "عائشة عبد الباقي".

وكذلك يحضر **العتاب** (عتاب الأحبة) في مسرحية (رواية الثّلاثة) والذّي وجهه "الشّيخ الإبراهيمي" لتلامذته القدامى على جفاءهم معه.

---

[1] أحمد توفيق المدني: حنبعل (رواية تاريخيّة)، ص:10.

[2] محمد الطاهر فضلاء: عبد الحميد بن باديس و أوثان الاستعمار، ص: 36.

[3] صالح خرفي: في رحاب المغرب العربي، ص: 27.

كما تتمثّل لنا موضوعة هامّة و هي **الحب** الذّي يجمع بين الرّجل والمرأة و الأبوين والأبناء و حب الوطن و أهمّها حب النّبي صلى الله عليه وسلّم.

أمّا فيما يخص **الحزن** فنمثّل له بالنّهايات التّراجيدية لكلّ من مسرحية (حنبعل)، وذلك بانتحار بطلها ونفس الشيء حدث مع بطل مسرحية (ملكة غرناطة) وأخيرا انتحار "زعرور" في نهاية مسرحية (النائب المحترم)، أين اختلفت الأسباب و كانت النّهاية واحدة هي الموت.

و أخيرا نلمح مظاهر **الفرح** في كلّ انتصار (جيوش المسلمين في مسرحية الخنساء مثلا)، و مع كلّ نسيم حرية كما حصل مع "بلال"، وفي كلّ لقاء للأحبة كلقاء عائشة عبد الباقي بولديها في مسرحية (بائعة الورد) وموافقة "رشيد" بطل مسرحية (الواهم) على زواج ابنته "زينب" من "ناصر"،وكذلك موافقة "سي عاشور" على زواج " رشيد" و"لطيفة" في مسرحية (سي عاشور والتمدن)، و"حسن" و"جميلة" في مسرحية (البخيل).

ما يمكن ملاحظته هو تنوع الموضوعات في مسرحيات أدباء الجمعية، كما تنوعت القضايا، وهذا إن دلّ على شيء إنّما يدل على اتّساع أفق رؤية هؤلاء الأدباء، و معايشتهم الفعلية لكلّ ما يحدث في المجتمع.

باب ثاني

الأبعاد الفنيّة لمسرح الجمعية

فصل أوّل: شعرية العتبات

1- العنوان

2- المؤشّر الجنسي

3- الإهداء

4- التّصدير

5- الخطاب المقدماتي

6- الهوامش

أجمعت المقاربات الحديثة للخطاب الإبداعي على ضرورة استقصاء جميع أبعاد النّص الأدبي، و ذلك بالانفتاح على ما يُسمى بالمناص أو النّص الموازي paratexteبجميع أنواعه (النّصوص المحيطة و النّصوص الفوقية)، التي تشكل عتبات النّص ومناطق عبور إليه،ونخص بالذّكر هنا النّوع الأول لأنّ هذه العتبات لم توضع عبثا، فهي تشكل مفاتيح قرائية تخدم المتن وتيسّر الولوج إليه وتُثير التّساؤلات لدى القارئ، باعتبارها تبث إشارات واختزالات وإيماءات تستفزه وتوجه قراءته، على اعتبارها شكلا من أشكال التّواصل. فهي بهذا المفهوم تابعة للنّص أو على علاقة معه، ومن جهة أخرى يمكن اعتبارها نصوصا لها مكوناتها ووظائفها الخاصّة تستحق الوقوف عندها ودراستها في أي جنس أدبي كان، فكما قال جادامير(Hans-Georg Gadamer):«إنّ كل مكتوب موضوع تأويل بامتياز».

و من هنا تتراءى لنا الأهمية البالغة لهذه النّصوص المحيطة، التي تُفعّل من دور القارئ وتوليه أهمية بالغة كما فعلت "جمالية التلقي"، فلا يمكن حسبها فهم النّص عن طريق إظهار علاقاته بمؤلفه أو الكشف عن بنيته العميقة فحسب، بل من خلال تلك الدلالات التي يستخرجها القارئ من النص فنكون بذلك قد انتقلنا من قطب المؤلف النص إلى قطب النص- القارئ. ومنه سيكون حديثنا في هذا الفصل عن النّصوص المحيطة في النّصوص المسرحية المختارة.

1- العنوان:

يعدّ العنوان من بين أبرز العتبات المحيطة بالنّص إحاطة خارجية[1]،كيف لا وهو يمثل أول لقاء بينه وبين القارئ بحكم احتلاله لمساحة هامة من الغلاف، ومن هنا تظهر لنا الرسالة الأولى التي يسعى الكاتب إلى تبليغها؛وذلك بإثارة وإغواء القارئ وحثه على اكتشاف دلالاته المختزلة والمكثفة التي تمكنه من ولوج النص.وهكذا أصبحت عتبة العنوان «علما قائما بذاته La titrologie والّذي أسّس له مجموعة من الباحثين الغربيين نذكر منهم: Léo Hock ,Roger Rofer,Grivel Charles,Lucien Goldman ,Henry Mitterand,Gérard Genette.

وعند الباحثين العرب، نذكر: عبد الفتاح الجحمري: عتبات النّص البنية والدّلالة، جميل حمداوي: مقاربة النّص الموازي، شعيب حليفي: النص الموازي في الرواية استراتيجية العنوان، جمال بو الطيب: العنوان في الرواية المغربية»[2].

وقد حاولت مجمل هذه الدراسات على اختلافها الإجابة عن أهم سؤال، وهو كيف يمكننا قراءة العنوان كنص قابل للتّحليل و التأويل يناص نصه الأصلي؟، وذلك بعدما وُضعت له تعريفات مختلفة نذكر من بينها تعريف "لوي هويك"(L.Heoic) الذي أورده في كتابه "سمة العنوان" أين اعتبره

---

[1] هناك من يقسم العتبات المحيطة بالنص إلى قسمين هما:

أ- عتبات ونصوص محيطة خارجية: ويندرج في هذا النطاق كل ما نجده مثبتا في صفحة الغلاف الخارجية كالعنوان واسم المؤلف و التعيين الجنسي وصورة الغلاف... بالإضافة إلى محتويات الصفحة الرابعة (الصفحة الأخيرة).

ب- نصوص محيطة داخلية: وتشمل كلا من الإهداء و الخطاب التقديمي و النصوص التوجيهية و العناوين الداخلية و الحواشي علاوة على التذييل...

يتعلق هذا التقسيم بحدود الكتاب المادية المألوفة و المتعارف عليها،أي بالحيز الورقي والموضعي الذي تشغله هذه العتبات.

للمزيد يُنظر: عبد الملك أشهبون: عتبات الكتابة في الرواية العربية،دار الحوار للطباعة و النشر و التوزيع، الطبعة الأولى، سوريا 2009م،ص: 38-40.

[2] رابح بوصبع: قراءة سيميائية في عتبتي العنوان والغلاف لرواية واسيني لعرج طوق الياسمين رسائل في الشّوق والصّبابة والحنين مطبعة رويقي، الطبعة الأولى، الأغواط، الجزائر،2008م،ص:48-49.

« مجمـوعة العـــلامات اللسانية، من كلمات وجمـل و حتى نصوص، قد تظهر على رأس النص لتدل عليه وتعيّنه، تشير لمحتواه الكلي، و لتجذب جمهوره المستهدف»[1] .

أما شارل غريفل(Ch .Grivel) فيعرّفه بأنه « إعلان عن طبيعة النص»[2]؛لأنّه يكون تلخيصا لمعنى النص المكتوب، وهذا ما يتطلب متلقيا فاعلا يرتقي بالعنوان بوصفه خطابا ناقصا نحويا إلى مستوى النص.

في حين اعتبره رولان بارث(R.Barthes) بأنّه "نظام سميولوجي يحمل في طياته قيمًا أخلاقية واجتماعية وإديولوجية "[3]، وهذا ما تؤكدّه القراءة السوسيوثقافيّة.

وهو عند جيرار جنيت (G.Genette):"مجموعة من العلامات اللّسانيّة(...) التي يمكن أن توضع على رأس النّص لتحدّده، وتدّل على محتواه لإغراء الجمهور المقصود بقرائته..."[4]، ومنه فهو كاشف لهوية النّص ومضمونه، ليغري القرّاء للاطّلاع عليه.

فدور العنوان في المسرح لا يقل أهمية عنه في باقي الخطابات الأدبية، ولهذا ارتأينا التّطرق إليه ونحن بصدد دراسة مسرح جمعية العلماء المسلمين الجزائريين، كيف لا و هو الذي يكشف عن نوايا الكاتب و غاياته و يرسم الانطباع الأولي حول مضمون المسرحية؛ فيكون بذلك مُوَجها بامتياز لنوعية القراءة، خاصة إذا عرفنا أن الكاتب عموما وكاتب المسرحية خصوصا لا يضع عناوينه عبثا و اعتباطا مادام يضع نصب عينيه أفق توقع المتلقي.

---

[1] عبد الحق بلعابد: عتبات(جرار جينيت من النص إلى المناص)، الدار العربية للعلوم ناشرون (منشورات الإختلاف)، الطبعة الأولى الجزائر،2008م، ص67.

[2] كمال بن عطية: دراسة في منظومة العنوان للروائي المؤسس عبد الحميد بن هدوقة ، دار الأوراسية للطباعة و النشر ، الطبعة الأولى، الجلفة الجزائر، 2008 م، ص31.

[3] رابح بوصبع: قراءة سيميائية في عتبتي العنوان والغلاف لرواية واسيني لعرج طوق الياسمين رسائل في الشّوق والصّبابة والحنين،ص:52.

[4] محمد بازي : العنوان في الثّقافة العربية (التّشكيل ومسالك التّأويل)، الدار العربية للعلوم ناشرون، دار الأمان، منشورات الاختلاف، الطّبعة الأولى، لبنان، الرباط، الجزائر، 2012م، ص:15.

فـ« العنوان هو المعلم الأوّل الذّي يُقدّمه النّص المسرحي و حتّى لو كان يبدو سطحيًا فهو مهم للتّوقف عنده»[1] .

وما دام العنوان بنية صغرى متولدة عن بنية كبرى وكذلك "بنية لغوية مستقلة بذاتها، من حيث كونها منفصلة خطيا عن النّص. وبما أنّها كذلك فيمكن مقاربتها معجميا، ونحويا، وصرفيا، وبلاغيا، ودلاليا من طرف المتلقي الدّارس الذي يمتلك أجهزة قرائية عالمة، تستند إلى ذخيرته اللّغوية، والنّحوية والاستدلاليّة، و التّناصيّة "[2].

ومن هنا ترتكز عملية قراءة العنوان على ثلاثة مستويات أولها:مستوى البنية التركيبية ، ما نلاحظه على العناوين من هذه النّاحية أنها ذات بُنى بسيطة لا تشبه التركيبة الكلاسيكية التراثية الطويلة فنجد عناوين ذات كلمة واحدة (أحادية المبنى) وهي: (الواهم)، (البخيل)، (حنبعل)، (الخنساء) (البشير)، (المولد) وعناوين ذات كلمتين (ثنائية المبنى): (أدباء المظهر)، (ملكة غرناطة)، (بائعة الورد) (صنيعة البرامكة)، (النائب المحترم)، (الحذاء الملعون)، (رواية الثلاثة) وكذلك عناوين ثلاثية المبنى مثل (المولد النبوي الشريف)، (بلال بن رباح)، (سي عاشور و التمدن) أمّا أطولها فكان (عبد الحميد بن باديس و أوثان الاستعمار).

أما فيما يخص المستويين النّحوي و المعجمي، فقد رأينا أن نتجاوزهما لأنّ هذه العناوين لا تحتاج إلى ذلك.

ولكن ما يمكن ملاحظته على هذه العناوين أنّها تحيلنا على محتوى النّص في عمومه، فعندما نقول : هذا البشير هذه الخنساء أو هذه بائعة الورد و هذا الحذاء الملعون، وكذلك هذا عبد الحميد بن باديس أو هذا بلال بن رباح ،فكأننا نفهم بأنّ متن المسرحيات سيحمل بطريقة أو بأخرى تعريفا لها أو يُقدّم ما يدل عليها ، وخصوصًا أنّنا نمتلك بعض المعلومات المسبقة عن غالبيتها، وهذا ما يجعلنا

---

[1] Michel Pruner :L'Analyse du texte de théâtre 2e édition, Armand Colin , Paris 2014,p :9 .

[2] محمد بازي : العنوان في الثّقافة العربية (التّشكيل ومسالك التّأويل)، ص: 22.

نميل إلى هذه التّأويلات أكثر، فمن المعلوم أنّ "محصل العمليات التّأويلية المنجزة للعنوان، من حيث هو بنية-عتبة مُعتمدة في قراءة النّصوص، هو ما يتبقى لدى المتلقي من افتراضات، وتصورات وتخمينات حول ما يُمكن أن يتضمنّه النّص؛ لأنّ القارئ في كلّ الأحوال لا يقترب من موضوعه القرائي فارغ الذّهن، وإنّما مزودا بمعارف خلفية وأنساق تصوّرية تعمل لإنجاز سيناريوهات قرائية"[1] ولنتأكد من كلّ هذا وجب الانتقال إلى القراءة الأخرى.

فهذه المستويات –(تركيبية، نحوية ومعجمية)و الّتي يُحلّل العنوان من خلالها كبنية سّطحية- تُمثّل ما يسمى بعلاقة (عنوان- نص) وهي" الرسالة الأولى التي يسعى الكاتب لتبليغها إلى القارئ بهدف إغوائه و إثارة فضوله وتحريضه على قراءة النّص"[2]؛ بمعنى أنّه على الرغم من الدلالات المعجمية والإيحاءات التي تتولد في ذهن القارئ نتيجة تأثير العنوان فيه عن طريق وظائفه الثلاثة[3]،لا يمكن الوصول من خلاله إلى دلالات مكتملة ورؤى واضحة و أفكار ناضجة، لذلك وجب القيام بفعل القراءة لننتقل بذلك إلى علاقة (نص-عنوان)، من أجل ضبط دلالاته بما يتماشى مع النص، وفي هذا الصدد يقول الباحث شعيب حليفي " إن العنوان هو المرآة التي تكون في بداية الأمر مكسورة تعطي انطباعا مشتتا، ومن زوايا و أحجام متعددة تدفع العنوان كي يفتح سؤالا و لا تتم الإجابة عنه إلا متأخرا"[4].

وقد ارتأينا أن نقوم بتقديم الدّلالات السّطحية المستوحاة من العنوان، متبوعة مباشرة بالدّلالات العميقة النّاتجة عن فعل القراءة،-كما ذكرنا سالفًا-؛ أي من خلال علاقة (نص- عنوان) وخصوصًا أنّ هذه العناوين نصوص مصغّرة لها بنيتها المستقلة عن المتن، وفي الوقت نفسه يُنشأ كلّ واحد منها

---

[1] محمد بازي : العنوان في الثّقافة العربية (التّشكيل ومسالك التّأويل)، ص:25.

[2] كمال بن عطية: سؤال العتبات في الخطاب الروائي،دراسة في منظومة العنوان للروائي المؤسس عبد الحميد بن هدوقة،ص:52.

[3] التّعيينيّة والإغرائيّة والتّوجيهيّة، أو كما حصرها "جنيت" في وظيفة التّحديد، والوظيفة الوصفية، والوظيفة الإيحائية، والوظيفة الإثارية – الإغرائية.

[4] منير الزامل: التحليل السيميائي للمسرح(سيميائية العنوان- سيميائية الشخصيات-سيميائية المكان)، دار مؤسسة رسلان للطباعة و النشر و التوزيع،(د،ط) سوريا،2014،ص: 26.

« علاقة جدلية بينه وبين نصّه باعتباره نصًا صغيرًا (Micro texte) يتقدّم ويصف نصا أكبر منه (Macro texte). فكلّ نص وعمل أدبي مثلما يرى Michel Butour، يتكون من نصين: الجسد، ويمثل العمل الأدبي وعنوانه. فهما قطبان يمرّ عبرهما تيار كهربائي يوّلد الطاقة الدلالية فيُكثّفها»[1].

فعناوين مثل أدباء المظهر، الواهم، البخيل، سي عاشور والتمدن، النائب المحترم ، بائعة الورد، الحذاء الملعون تُشير مباشرة إلى الموضوع الرّئيس للمسرحيات من خلال القراءة الأوّلية لها، لكن الدّلالات لا تكتمل إلاّ بعد قراءة النّص؛ لأننا مثلاً لا نعرف من هم أدباء المظهر في نظر الكاتب، لنكتشف ذلك فيما بعد من خلال البطل الأستاذ "خليل" الذي استسلم للمفهوم الجديد للأدب وأخذ يُدرسّه يقول:

« خليل "يفتح الدرس"

يُقسّم الأدب إلى قسمين: القسم الأوّل وهو قسم المظهر، فينبغي إذن على الشخص الذي يريد أن يُمثل أديب اليوم أن يرتدي ملابس أنيقة...

(يُلقي كل واحد من الشبان نظرة سريعة على ملابسه)

(الأستاذ مستمرًا) وأن يستعمل نظارة، وأن يحمل قلم تحبير، ودفترًا صغيرًا للمفكرات اليومية وبهذا يقطع الشاب شوطا كبيرًا من مراحل الأدب. هل فهمتم؟...»[2].

يتراءى لنا من خلال مسرحيتيْ(الواهم)و(البخيل) أنّ البطلين يتصفان بهذين الصفتين، وفعلاً نجد أنّ "رشيد" ذلك الأمي يتوهم أنّه أديب ويجب أن يُناديه الجميع بالأستاذ، وذلك بمجرد انتقاله من وضعية الفقر إلى الغنى عن طريق وراثة عمّه يقول:

---

[1] رابح بوصبح: قراءة سيميائية في عتبتي العنوان و الغلاف لرواية واسيني لعرج طوق الياسمين رسائل في الشوق و الصبابة و الحنين، ص:53.

[2] أحمد رضا حوحو: المصدر السابق، ص:105.

«رشيد: ما معنى أدبار هذه؟

زكي متلعثمًا: أدباء...يعني...يعني أدباء! يعني أُناس كبار...

رشيد: ما ألطفكم! وما أعذب كلامكم من كلام!...أيها الأدباء وهل يمكنكم أن تجعلوا مني أديبًا مثلكم؟

زكي: نتشرف يا سعادة الأستاذ أن نجعلكم رئيسًا علينا... وأن الأدب ليفخر اليوم بسعادتكم، ومن الذي ينهض بالأدب غيركم؟...»[1].

يأتي عنوان (سي عاشور والتمدن) على شاكلة سابقيْه ، فمن خلاله نفهم مباشرة موضوع المسرحية وهو نظرة "سي عاشور" للتّمدن، لكن يبقى علينا تحديد هذه النّظرة بعد القراءة فهل هي صحيحة أم خاطئة؟، لنكتشف فيما بعد أنّه بعيد كلّ البعد عنه، فهو يربط التّمدن بالملابس الفاخرة يقول:

« عاشور: توخرت عليكم شويه، لأنّي كنت مشغول بكسوتي اللي يحضرلي فيها الخياط كسوة الناس المتمدنين الناس الكبار، النّاس العظماء مثلنا، يعـني مثلي أنا ما هـوش أنتم»[2]، وهو هنا يُخاطب أهل الفن (المغـني والموسيقي)، كما يربط التّمدن بتعلّم الموسيقى والغناء يقول:

«عاشور: ومع هذا، عمري ما تعلمت الموسيقى، هذي أول مرّة.

الموسيقي: لازم تتعلمها يا سيدي لازم، لأنّ الغناء والموسيقى ملازمين لبعضهم مثل الملح والطّعام»[3]

وكذلك الفلسفة و الملاكمة يقول:

«عاشور: لازم نتعلمها أما لا، لكن ما رانيش عارف الوقت الصّالح لهذا، عندي شيخ البوكس يعلمني وشيخ الفلسفة حتى هو يحب ايعلم بي لحوايج المليحة اللي يتعلموها الناس المتمدنين»[4] .

---

[1] أحمد رضا حوحو: المصدر السّابق، ص:124.

[2] نفسه، ص: 229 .

[3] نفسه، ص:232.

[4] نفسه، الصفحة نفسها.

يحيلنا عنوان (الحذاء الملعون) إلى معنى محدّد وهو أنّ هذا الحذاء يُسبب المشاكل، لتكشف لنا قراءة نص المسرحية نوعية المشاكل التي أوقع فيها صاحبه، والتي كان أوّلها مع القاضي بعد أن أخذ حذاءه عن طريق الخطأ ، ضنا منه أنّه هدية بدل حذائه القديم يقول:

«أبو القاسم:(في ارتعاش واضطراب) العفو يا سيدي القاضي... قد غلطت في أخذ حذائك وما فعلت ذلك إلاّ لظني أنّه قدم إلي هدية ...فاعذرني في هذا ولا تؤاخذني.

القاضي: اخسأ يا لعين...من أنت حتى يهدى لك؟!»[1].

وفي حادثة أخرى تسبب حذاؤه في خسارة تجارته، وذلك بعد أن حطّم سلعته به دون وعي:

«أبو القاسم: يقف طويلا يفكر.ثمّ يتناول نعله دون أن ينبس بكلمة ويعود أدراجه حتّى يقف قريبًا من الرفوف التي عليها زجاجات ماء الورد.ثم لا يلبث أن يرسلها عن غير وعي فتصيب الزجاجات فتهوى كلّها إلى الأرض وتنكسر، فيأخذ في الصباح يندب حظه.

ويقول: وافقراه، واخيبتاه، أدركوني أيها الناس...»[2]

(بائعة الورد) عنوان آخر لا يختلف كثيرًا في دلالاته المباشرة التي يوحي بها، فلا شك أنّ هذه المسرحية سترسم لنا حياة هذه البائعة، وهذا ما تؤكدّه قراءتنا للمسرحية ، لندرك أنّ هذا اللقب لم يطلق على البطلة إلا في آخر فصولها (الفصل الرابع)، وأنّ اسمها " عائشة عبد الباقي"، وهذا ما يُثبته المقطع التّالي:

«عمار: ومن هذه المرأة.

خذير: لا تستعجل يا ابن العم، فإنّ هذه المرأة مجرد بائعة ورد، وهي تهتم كثيرًا بشافية وتعتني بها

---

[1] جلول أحمد البدوي: الحذاء الملعون، ص:35.

[2] نفسه، ص: 42.

كابنتها هذا كل ما أعرف، وإليك سجل من دار الأيتام»[1] .

أمّا عنوان(النائب المحترم) فيختلف عن بقية العناوين؛ في كونه يُوحي للوهلة الأولى بأنّ المسرحية ستتحدث عن نائب محترم، لكن بعد القراءة نكتشف أنّ الدّلالات مناقضة تمامًا،وكأنّنا نلمح نوعًا من السخرية، فالمسرحية تتحدث عن نائب فاسد تسبب في القضاء على حياة مدرس نزيه بعد استدراجه للمشاركة في أعماله الغير قانونيّة :

«سيزان: (تقدم له السّجائر) سيجارة؟...هيه وبعد؟ كيف العمل؟

عبد المنعم: العمل...يجب أن نبحث عن شخص نتفق معه على تقديم السيارات بهذا المبلغ الذي هو"125000000 " فرنك، وبعد إمضاء العقد ودفع الدّراهم، نقدم السيارات القديمة التي عندنا في المخازن بعد إصلاحها وطلائها، ولن تتكلف لنا بأكثر من أربعة ملايين فرنك، لنربح منها ما يقرب من سبعة ملايين بعد حسم عمولة المقاول»[2].

وبالطبع كان المقاول الضحية هو الأستاذ "زعرور".

و بالانتقال إلى المجموعة الثّانية من العناوين (ملكة غرناطة، المولد النّبوي الشّريف،المولد، الخنساء حنبعل، بلال بن رباح وعبد الحميد بن باديس وأوثان الاستعمار)، نلاحظ أنّها جاءت عبارة عن أسماء تاريخية لشخصيات معروفة إضافة إلى مناسبة دينية، فأوّل الدّلالات التي يستحضرها القارئ هنا هي الحياة الحقيقية لتلك الشّخصيات، لكن تبقى أهمّ التساؤلات التي قد يطرحها المتلقي، هل سيكون موضوع المسرحيات الحياة الحقيقية لها؟ أم هي مجرد إسقاطات لبعض صفاتها على أبطال مختلفين،كما أنّه قد يكون (المولد النبوي الشريف، المولد) مثلا مجرد حديث عن احتفالات ليكتشف القارئ بعدها من خلال فعل القراءة أنّ هذه المسرحيات تحدثت عن مراحل معيّنة من حياة

---

[1] أحمد رضا حوحو: المصدر السّابق،ص:206.

[2] نفسه، ص: 358.

تلك الشّخصيات المليئة بالأحداث والعبر والمواعظ. والتي لن نخوض في الحديث عنها الآن؛ لأنّنا سنتطرق إليها في الفصل التّالي بشيء من التّفاصيل.

وأخيرًا لابد أن نُشير إلى غموض بعض العنوانين في هذه النّماذج التي بين أيدينا، ألا وهي (رواية الثلاثة، البشير)، فهما غامضان كليًا ولا يُمكن للقارئ وضع تأويلات قريبة نوعًا ما لمحتوى النّص أو حتّى بعيدة عنه، فمن هم هؤلاء الثّلاثة؟ و بأي موضوع تحدّثوا؟ وماذا جمعهم؟ وكذلك من هو البشير؟ و ما هي قصته؟. هنا تظهر الحاجة الملّحة لقراءة نصيْ المسرحية للإجابة عن هذه الأسئلة وغيرها، وبالفعل بمجرد قراءتها تتضح لنا الصورة، فالأولى كتبها "شيخ" في تلامذته الثّلاثة، الذين أصبحوا أساتذة وانشغلوا عنه وجعل سبب عدم مراسلته هو غلاء قيمة الطّابع البريدي، وقد اجتمعوا ليتباحثوا في هذه القضية، وقد قدمها بطريقة هزلية.

و أمّا (البشير) فهو شاب متعلم في العشرين من عمره، حاول بطريقة هزلية أن يقضي على بعض المعتقدات الخاطئة النّاجمة عن جهل أمه.

و من هذا المنطلق " فإنّ ما تمّ تكثيفه و تركيزه سيتم توسيعه وتمطيطه وتفصيله في النّص المكبر»[1]

وهكذا تعدّ العناوين التي حللناها عناوين رئيسة، مما يعني أنّ هناك عناوين فرعية أو داخلية تكون أقل مقروئية من سابقتها نظرًا لموقعها في العمل الأدبي. فالعنوان الرئيس ضروري جدًا يتصدّر الغلاف الخارجي، فيكون موجهًا للجمهور عامّة، في حين العناوين الدّاخلية محتملة الظهور وليست إلزاميّة ترتبط بمدى اطّلاع القرّاء على النّص أو تصفح فهرسه وهي أقل أهمية، لكن هذا لا ينفي أن يكون لها دور إمّا في "تكثيف فصولها أو نصوصها عامّة وإمّا تفسيرها، وإمّا وضعها في مأزق التّأويل»[2].

فمن خلال النّماذج التي بين أيدينا لمسرحيات أدباء الجمعية، نلاحظ أنّهم لا يستعملون العناوين الدّاخلية إلاّ نادرًا ومنها ما ورد في مسرحية (المولد النبوي الشّريف)، أين وضعت عناوين لفصوله

---

[1] محمد بازي: العنوان في الثّقافة العربيّة(التّشكيل ومسالك التّأويل)، ص: 73.

[2] عبد الحق بلعابد: عتبات(جرارجينيت من النص إلى المناص)،ص:125.

الثّلاثة ومشاهده الإثنتا عشرة حيث نجدها أسفل كلّ فصل ومشهد، كما نستطيع الاطّلاع عليها من خلال الفهرس.

وعليه فقد جاءت العناوين بسيطة مباشرة وواضحة، يُمكن لقارئها تكوين فكرة واضحة عمّا سيتضمّنه كلّ فصل و مشهد :

«الفصل الأوّل

التّنبؤات والتّكهنات

-مشهد(1) أحبار اليهود في مكة للفتك بوالد النبي.....15

-مشهد(2) الكهان العرب: سطيح وزرقاء اليمامة.....22

-مشهد(3) الحنفاء العرب وبعض أهل الكتاب.....34

-نشيد وطن النبي وعشيرته.....42 »[1]

أمّا النّموذج الثّاني الذي استعملت فيه العناوين الدّاخلية فهو (الخنساء) لمحمد الصالح رمضان وبنفس الطّريقة الأولى، عدا أنّه استعمل المحتوى في بداية المسرحية وليس في نهايتها.

جاءت العناوين كسابقتها واضحة مكثّفة لمحتوى الفصول والمشاهد، وهذا ما نُلاحظه من خلال المحتوى مثلاً:

«الفصل الأوّل: (الخنساء في الجاهليّة)

المشاهد

1- الخنساء في بيتها مع زوجها الأول

[1] محمد الصالح رمضان: المولد النبوي الشّريف(مسرحية)، ص:102.

2- في سوق عكاظ

3- في مناحات من مناحات الجاهلية»[1]

و مما نلاحظه من خلال النّموذجين هو الاختلاف في معمارية الكتابة بالنّسبة للمحتوى، وكذلك التّرقيم، وبذلك تعدّ العناوين الدّاخلية من بين الأجوبة المؤجلة على الأسئلة التي يطرحها العنوان الرئيس، فهي من جهة لها علاقة بالفصول والمشاهد ومن جهة أخرى بالعنوان الرّئيس.

[1] محمد الصالح رمضان: الخنساء (مسرحية تاريخية أدبية في مدى تأثير التربية الإسلامية على النفس البشرية)، ص:11-12.

2- المؤشر الجنسي:

يُلحق المؤشر الجنسي بالعنوان عادة، ولا يستطيع القارئ تجاهله لأنّه يُعد بمثابة الموجه القرائي له « فهو ذو تعريف خبري تعليقي لأنه يقوم بتوجيهنا قصد النّظام الجنسي للعمل، أي يأتي ليخبر عن الجنس الذي ينتمي إليه هذا العمل الأدبي أو ذاك»[1] .وهذه هي الوظيفة الأساسية له، هناك من تحدث عن دوره من زاوية أخرى[2]، و المكان المعتاد للمؤشر الجنسي هو الغلاف أو صفحة العنوان، إضافة إلى أماكن أخرى كالصفحة الموالية للعنوان أو في آخر الكتاب. ففيما يخص النّماذج الموجودة نجده في الغلاف فمثلا: مسرحية البشير (أبو العيد دودو) مسرحية، حنبعل (أحمد توفيق المدني) رواية تاريخية، بلال بن رباح (محمد العيد آل خليفة)مسرحية شعرية، وكذلك الخنساء (لمحمد الصالح رمضان) مسرحية تاريخية أدبية في مدى تأثير التربية الإسلامية على النفس البشرية.رواية الثلاثة (لبشير الإبراهيمي)، أما مسرحية الحذاء الملعون (لجلول أحمد البدوي) فنجد مسرحية في الصفحة الموالية للغلاف، وكذلك المولد النبوي الشريف (محمد الصالح رمضان) تمثيلية في ثلاثة فصول، وأخيرا المولد (عبد الرحمن الجيلالي) رواية تاريخيّة مسرحية- راديوفونية ذات ثلاثة فصول.

و عمومًا لا يمكن دراسة أي نص بالتّغاضي عن عنوانه والعكس صحيح، لأنّهما يدخلان في علاقة حميميّة فالأوّل —العنوان- يعلن والثّاني —النّص- يشرح، وبالتّالي تفيض علاقة (عنوان- نص) في هذه

---

[1] عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيتمن النّص إلى المناص)، ص: 89.

[2] يقول عبد المالك أشهبون: وفي حالة طرق النّاقد أبواب عتبة "التّعيين الجنسي" (شعر، قصة، رواية...)، فإنّه عادة ما يستحضر سلطة التّصورات القبلية التي سادت في ثقافتنا العربية من جهة، وكذا سلطة المضمون، في مرحلة لاحقة من مراحل تلقي هذا الجنس الأدبي وذاك، من جهة ثانيّة.

فقد كان تلقي مفهوم "الجنس الأدبي"، في أغلب المراحل الأدبيّة مشدودًا إلى سلطة التّصورات النّقديّة القبلية، وذلك جراء المفاضلات المصطنعة بين ما هو "شعري" و ما هو "نثري"، وما يستتبع ذلك الإجراء في ثقافتنا العربية التّقليدية، من دونية السّرد (الأنواع المنحطة) مقابل الإعلاء من شأن الشّعر (الأنواع الرفيعة)، وهذه الدّونية لها ما يُقابلها على مستوى تحفيز المتلقي للإقبال عل تلقي الجنس الأدبي، أو الإعراض عنه و ازدرائه. فإمّا أن يستميل الجنس الأدبي قارئه (منذ الوهلة الأولى) أو ينفره، انطلاقًا من الخلفية الثّقافية التي تمّ تكريسها سلفًا، بهذه الصّفة أو تلك بشكل مغلوط على مرّ الزمن.

للمزيد يُنظر: عبد المالك أشهبون : عتبات الكتابة في الرّواية العربية.

النّماذج بالدّلالات والإيحاءات المتراوحة بين الكثير السّهل الجلي والقليل العصي الغامض الذي تولّى النّص فيما بعد توضيحه. كما حققت هذه العناوين بعض الوظائف وهي: الوظيفة التعيينيّة التي تقوم بالتّسمية والوصفية التي تعمل على وصف النّص، بواسطة أحد ملامحه الذي يتعلّق بالمحتوى أو الموضوع أو بالشكل، والإيحائية وهي سطحية تُشير إلى المحتوى وتوحي بالمعنى، أمّا الإغرائية فالعناوين ليست جذابة؛ و السّبب أنّ هذه الأعمال لم تكن من أجل التكسب بل كتبت من أجل التوعية وتحقيق أهداف إصلاحيّة ضمن مجتمع ينخره التّخلّف والجهل.

3- الإهداء:

الشائع عن الإهداء أنّه تقدير و عرفان من الكاتب إلى الآخرين، لكنه في الحقيقة أعمق بكثير من هذا، فممارسته تنحدر من تقليد لاتيني[1]، وبعبارة أخرى فهو « يمثل تقليدًا ثقافيا عريقا في تاريخ الآداب الإنسانية. ففي الأزمنة السالفة، وعندما كان الكاتب يتوجس خوفا أو قلقا من جراء ما قد يترتب عن نشر عمله على الخصوص إذا كان يعالج قضايا حساسة ومصيرية — فإنه عادة ما كان يلجأ إلى الاحتماء بدعم أحد النبلاء الذي يحتضن عمله»[2].

و بغض النّظر عن الدوافع المادية والإحتمائية التي تُشجع الكاتب لإهداء كتابه، فقد ظهر أيضا -على امتداد العصور الأدبية- بأشكال مختلفة كالإهداءات التي توجه للملوك والأمراء و النبلاء توطيدا لمواثيق المودة و الاحترام، و كذلك الإهداءات العائلية والإخوانية (أصدقاء وأصحاب) بما تحمله من ود، إضافة إلى الإهداءات العامة الموجهة للهيئات والمنظمات و الرموز التاريخية و الثقافية عرفانا بالجميل لهم.

وعليه يتراءى لنا أنّ المرسل عادة ما يكون الكاتب نفسه ، إلا في بعض حالات الترجمة أين يُضيف المترجمون إهداءً ثانيًا مختلفًا عن الأصلي، لأنه وُضع ضمن سياق ثقافي و اجتماعي مغاير للأول، في حين يمكن أن نجعل المهدى إليه ثلاثة أنواع المهدى إليه الخاص، المهدى إليه العام ونوع آخر.

و بالانتقال إلى الحديث عن وظائف الإهداء يمكن حصرها في الوظيفتين الدلالية و التداولية ،كما جعلها جيرار جينيت(G.Genette)؛ فالأولى: « هي الباحثة في دلالة هذا الإهداء و ما يحمله من معنى للمهدى إليه، و العلاقات التي سينسجها من خلاله »[3]. أما الثانية: « فهي وظيفة مهمة لأنها تنشط الحركية التواصلية بين الكاتب و جمهوره الخاص و العام، محققة قيمتها الاجتماعية و قصديتها

---

[1] للمزيد يُنظر:نبيل منصر: الخطاب الموازي في القصيدة العربية المعاصرة، ص:54.

[2] عبد المالك أشهبون: عتبات الكتابة في الرواية العربية،ص: 200.

[3] عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جينيت(من النص إلى المناص)، ص:29.

النّفعية في تفاعل كل من المهدي والمهدى إليه»[1] ، ومن هنا تتراءى لنا القصدية في الإهداء؛ قصدية في اختيار العبارات والمهدى إليه، الذي يوليه الأديب دورًا كبيرًا في إنتاج الأثر الأدبي قبل كتابته وتحقيقه لأهدافه بعد الكتابة.

فالإهداءات الموجودة في الاعمال المسرحية لأدباء الجمعية قليلة، فقد وجدنا ثلاثة إهداءات الأول لتوفيق المدني (حنبعل) و الثّاني لمحمد الصّالح رمضان (الخنساء)- علما أنّه هناك بعض المسرحيات التي بحوزتنا ليست نسخا أصلية- وهما من الإهداءات الطّويلة حيث « يهيمن خطاب البوح والمكاشفة وإعلان الود على هذا النّوع من الإهداءات. و ذلك ما يحيل هذه اللّحظة الخاصّة إلى لحظة شعوريّة وجدانية حابلة بالمعاني والدّلالات. منها ما هو ظاهر ومنها ما هو خفي (وهو كثير)»[2] .

فتوفيق المدني يهدي عمله إلى" الشّباب المغربي"، وهذا يحيل على حس قومي تقليدي في أسلوب صريح يخلو من التّلميح؛ فهو يوجه كلامه إلى الشّباب من بين فئات المجتمع لأنّه يريده أن يُواصل المشوار، خاصّة أنّه المكافح والمدافع عن حرية وشرف "الوطن"، فالكاتب بهذه الكلمة الأخيرة لم يقصد المغرب العربي مساحة فحسب، بل وطنًا وهنا تبرز تلك العلاقة الحميمة بينه و بين هذه البلدان، فهو يتحدث عن قضية واحدة وكفاح و بلد واحد وهنا تفوح الرّوح القوميّة .

أمّا في الشّطر الثّاني من الإهداء فيعلنها صراحة كذلك، بأنّه يُقدم عمله الذّي يُجسّد جزء من هذا الكفاح الممتد عبر التّاريخ ليكون محفزًا لهؤلاء فيقول: « أقدّم هذه الرّواية التي تحيي له صفحة من جهاد أبطاله الأوّلين، وفيها عبرة وذكرى»[3]، فكأنّه يُريد بعمله هذا أن يُساهم في إشعال لهيب الكفاح وحشد الهمم بإنارته واسترجاعه لبطولات الأوائل.

---

[1] عبد الحق بلعابد: المرجع السّابق، الصفحة نفسها.

[2] عبد المالك أشهبون: المرجع السّابق، ص: 209.

[3] أحمد توفيق المدني: حنبعل (رواية تاريخيّة)، صفحة الإهداء.

فهذا الإهداء يُؤدي وظيفته التداولية على أحسن وجه، لأنه بمثابة نص يحمل دلالات معبرة و محرضة عمّا يحمله النّص المكتوب.

أمّا النّموذج الثاني فقد جاء على شاكلة سابقه، لكنه هذه المرة موجه إلى شريحة أخرى من المجتمع أو بعبارة أدق نصف المجتمع ألا وهي المرأة ،يقول: "إلى كل ثكلى و أيم من نساء شهدائنا الأبرار في فلسطين والجزائر وفي كل أرض عربية وإسلاميّة..."[1]، فمحمد الصالح رمضان وضع المرأة الفلسطينية في المقدمة ،كيف لا و قضية فلسطين كانت وستظل قضيتنا الأولى في الجزائر، بعدها نساء بلده و الأمة العربية و الإسلامية،ليؤكد هو الآخر على ذلك الحس القومي و الإنساني، كما يخص بالذّكر نساء شهداء ومعطوبي حرب التحرير، لا لشيء إلاّ لأنهنّ الأقرب للإحساس بهذا المثل الرائع الذي سيكون لهن "سلوى طيبة وقدوة حسنة تقتدين بها في الصبر و الثبات و الإحتساب لله و الوطن"[2] بما أنهنّ مررن بنفس ظروفها من ناحية فقدان الأحبة و هذا ما يزيدهن ثباتا و عزما وتضحية.

في حين جاء الإهداء الثالث مغايرًا تمامًا لسابقيه؛ من حيث قصره، في حين كان موجهًا إلى كلّ معتدل فكريًا ودينيًا ، إلى أحباء السّلم والقائمة طويلة تضمّ أُناسًا آخرين اتصّفوا بخصال مشابهة عبّر عنها الكاتب بثلاثة نقاط دلالة على استمرارية الإهداء، يقول:"إلى غير المتعصبين والمغرضين..."[3] فالكاتب هنا يُدرك خطورة تناول مثل هذه الموضوعات الدّينية، وما بالك إذا تعلّق الأمر بالأحداث السّابقة لميلاد سيّد الخلق محمد صلى الله عليه وسلم، فقد تكون سببا لخلق الفتنة والشّقاق في وقت كانت فيه الجزائر في أمس الحاجة للوحدة والوفاق، لذلك رأى الكاتب أن يحدّد قراءه من البداية بواسطة هذا الإهداء، مؤكدًا على نوعيتهم بقوله في شقه الثّاني:"إلى المخلصين لمحمد صلى الله عليه وسلم"[4]، فكأنّه يُشجعهم ويُحفزهم على المضي قدمًا في هذا الاعتدال والإخلاص.

---

[1] محمد الصالح رمضان: الخنساء (مسرحية تاريخية أدبية في مدى تأثير التربية الإسلامية على النّفس البشرية)، ورقة الإهداء.

[2] نفسه، الصفحة نفسها.

[3] محمد العيد آل خليفة: بلال بن رباح(مسرحية شعرية)، ورقة الإهداء.

[4] نفسه، ورقة الإهداء.

وهكذا يعدّ الإهداء أرضية أخرى مُغرية يعرف المتلقي من خلالها قيمة ما يقرأ، بالرغم من الاختصار و التكثيف المميزين له، و اللّذان يتطلبهما الفضاء المخصص لنصه ويقتضيهما فعل الإهداء في حد ذاته، فهذا الأخير لحظة كتابة خاصة تبوح فيه الذات الكاتبة بأحاسيس عالقة بالقلب و البال توصل مباشرة إلى النّص المكتوب، و تزيل الكثير من الغموض، فمسرحيتا "حنبعل" و "الخنساء" يوحيان للوهلة الأولى أنهما كُتبتا للتّعريف بالشخصيتين وحياتهما لا أكثر، لكن بعد قراءة الإهداء تتراءى لنا تلك الرسالة القوية التي يريد الكاتب أن يبعثها للمتلقي و التي تُعد كفاحًا من نوع آخر، وخاصّة مع ذلك الحضور القوي للشباب والنّساء كقوى فاعلة في الماضي البعيد وضرورة تفعيل هذا الحضور في الحاضر والمستقبل، نفس القول ينطبق على مسرحية "المولد" فكأنّ الكاتب يُريد من هؤلاء الاستمرار والفعالية لنصرة الدين ومنه القضية الجزائرية.

فالإهداء لم يكن هدف عرضي عند أدباء الجمعية من أجل المنفعة الخاصة رغم الظروف القاسية للكتّاب آنذاك؛لأنّه من الشّائع أن الإهداء عموما حتى بداية القرن 15 كان من أجل المكافأة أو بتعبير آخر موردًا ماليًا للكتاب، فقد انزاح عن هذه الوظيفة وانتقل من المهدي (الكاتب) إلى المهدى إليه (مصدر المال) ليصبح المهدى إليه (القارئ)، وهذا ما أجبر الكاتب على تغيير خطابه الإهدائي فأصبح بطريقة ما ترجمانًا لتلك المرحلة مُشبعًا بالأفكار النّهضوية النّضالية، مؤكدا على الهوية و الانتماء.

4- التّصدير:

التصدير مصاحب نصي يتموقع بعد الإهداء و قبل الخطاب الاستهلالي و هو من الممارسات الحداثية[1] ؛و « تصدير الكتاب اقتباس بجدارة بإمكانه أن يكون فكرة أو حكمة تتموضع في أعلى الكتاب، أو بأكثر دقة على رأس الكتاب أو الفصل ملخصًا معناه »[2]، فيتداخل غالبا فيه النص بالحكمة المنتقاة ليخلق وضعية تواصلية من نوع خاص. للإشارة يمكن أن يكون التصدير بالرسوم و النّقوش و الصور و غيرها.

والنّموذج الّذي بين أيدينا للتصدير الذاتي أو كما أسماه صاحبه " محمد الطاهر فضلاء"**بالتّوشيح** لمسرحية بعنوان (عبد الحميد بن باديس و أوثان الاستعمار)، وهو استشهاد مأخوذ من خطاب ارتجله الإمام في حفل أقامته جمعيات ثقافية و رياضية و موسيقية بمدينة قسنطينة لضيوف القرآن في احتفالات ختم القرآن سنة 1938م كما همش له الكاتب، وهنا يتجسد مفهوم الاستشهاد عامة باعتباره « فقرة لكاتب مشهور يستشهد بها مؤلف ما لتوضيح قوله وتعزيزه»[3]، مع الإشارة إلى أن الدّافع الثاني لفضلاء أنه كان أحد تلامذة الإمام المتأثرين به كثيرًا.

كُتب هذا التوشيح بطريقة خاصة مُلفتة جعلته يحتل مساحة نموذج أكبر، بالنّظر إلى كلماته التي تحمل تجربة و فلسفة حياة اتجاه الإسلام و الحياة و العلم و الفن،يقول:

---

[1] لا تتجاوز آثاره الأبعد القرن السابع عشر حتى و إن كان من المتيسر أن نجد لها سلفا في ممارسة خطابية أكثر قدما، تتمثل في " حديث المؤلف ".

للمزيد يُنظر: نبيل منصر: الخطاب الموازي للقصيدة العربية، دار توبقال، الطبعة الأولى ،المغرب، 2007م،ص: 56-61.

[2] عبد الحق بلعابد: عتبات جرار جينيت (من النص إلى المناص)، ص107

[3] المرجع السابق، ص:56.

«الإسلام دين:

- الحياة
- والعلم
- والفن

-والحياة قوة وإيمان وجمال

-والعلم يمثل القوة

-والفن يمثل الجمال»[1].

وهنا يُصبح الاستشهاد حركة ثقافية تقيم علاقة بين نصين، فأول ما نستشفه من هذه المصطلحات أنّها بمثابة أسلحة لمواجهة المستعمر، و أعمدة لبناء الدّول و إيقاظ الشعوب وخاصّة أنّ الشّعب الجزائري المتخبط في ظلمات الجهل في أمسّ الحاجة إلى مثل هذه المصابيح لتنير دربه، وقد اختار الكاتب هذه الكلمات بالذات ليوجه القارئ إلى عبقرية هذه الشّخصيّة وحكمتها.

و يعتبر هذا التصدير- بحكم موقعه- تصديرا استهلاليا لأنّه يوجد على رأس هذا العمل الأدبي، مما يعني أنّه يوجد نوع آخر يدعى بالتصدير الختامي و الذي لا يساهم في توجيه أفق انتظار القارئ لأنّ العلاقة بينهما متحررة، ومثال هذا النّوع صورة محمد العيد آل خليفة المرفوقة بقصيدة كتبها في ذكرى وفاة الإمام، وفي الصّفحة الموالية لها قصيدة له أيضا كتبها على ضريح الإمام بن باديس بعنوان (يا قبر)، وهما موجودتان في الورقة الأخيرة (ما قبل الفهرس) لنفس المسرحية، وموقعهما يجعلهما غير مؤثرتين في فهم القارئ للمسرحية وتأويلها، عدا أنّهما – القصيدتين- يؤكدان على المكانة الكبيرة لهذا العالم في قلوب كل الجزائريين، ومدى تأثيره في شخصيات مرموقة كـ"محمد العيد آل خليفة".

[1] محمد الطاهر فضلاء: عبد الحميد بن باديس وأوثان الاستعمار،ص:4

وهناك نوع آخر منه –إن صح التعبير– وهو التّصديرات الجزئية والتي وجدناها حاضرة في نفس المسرحية؛ فمنها ما جاء بطريقة منظمة –على رأس كلّ فصل– فقد سبقت الفصل الأول أبيات شعرية للإمام بن باديس يمدح فيها أهل الأدب يقول:

حُيِّيتَ يا جَمْعَ الأَدَبِ ورُقيتَ سَاميةَ الرُّتَبْ

وَ وُقِيتَ شَرَّ الكَائِدينَ ذَوِي الدَّسَائِسِ والشَّغَبْ

ومُنِحْتَ في العَلْيَاءِ ما تَسْمُو إليهِ من أَدَبْ»[1]

و الملاحظ أنّ هذا التّصدير يُعرّف بشخصية الشّيخ أكثر، وباهتمامه بجميع النّخب من علماء وأدباء وغيرهم، في حين جاء التّصدير السّابق للفصل الثّاني حاملاً لعنوان (الوطني)، الذي تحدث عنه الإمام وعرّفه بطريقة خاصّة، يقول: « إنّما يُنسب للوطن: أبناؤه الذين ربطتهم ذكريات الماضي، ومصالح الحاضر وآمال المستقبل و النسبة للوطن، توجب علم تاريخه والقيام بواجباته، من نهضة علمية واقتصادية، وعمرانية، والمحافظة على شرف اسمه وسمعة بنيه، فلا شرف لمن لا يحافظ على شرف وطنه، ولا سمعة لمن لا سمعة لقومه.»[2]

أمّا عن التّصدير الذي سبق الفصل الثّالث فكان قويًا معبرًا جدًا؛ تحس أنّه صادر عن معلم للأجيال وعن قائد فذ وعلاّمة جليل ومجاهد عاش كلّ عمره للوطن، يقول: «إنّي أعلن أنني لست لنفسي وإنّما أنا للأمة أعلّم أبناءها وأجاهد في سبيل دينها ولغتها. وأنّ كل ما يقطع علي هذا الطّريق، أو يعوقني عن أداء واجبي في هذا السّبيل فإني لا أرضى به، ولو كان ذلك من مصلحة الأمّة»[3]،هذا تحذير واضح وجريء لكلّ من يقف في وجهه وهو يقوم بواجبه اتجاه الوطن.

---

[1] محمد الطاهر فضلاء: المصدر السّابق، ص: 15.

[2] نفسه، ص:46.

[3] نفسه:ص:79.

و تظهر باقي التّصديرات عشوائية موزعة في ثنايا الفصول، حاملة في بعضها لصور أعضاء الجمعية وتلاميذها ومدارسها، وفي البعض الآخر مقاطع من مقالات للشّيخ معنونة[1] منها: (دعاء إلى واجب)،(الكاملة)، (من الرئيس).

فالكاتب أكثر من التّصديرات ممّا يُشعرنا بأنّ النّص المكتوب غير كافي للتّعريف بشخصية الإمام التي هي أكبر من أن يحتويها مجرد نص مسرحي، فكأنّ الوظيفة المرجوة من التّصدير هنا هي **وظيفة الكفالة ،الضّمان غير المباشر**، كما أشار إليها جينيت، وهي في نظره "منحرفة، أي غير مباشرة لأنّ الكاتب يأتي بهذا التّصدير المقتبس ليس لما يقوله هذا الاقتباس، ولكن من أجل من قال هذا الاقتباس، لتنزلق شهرته إلى عمله»[2].

وهكذا فإنّ جميع حالات التّصدير التي بين أيدينا (عدا الصّور) وشعر "محمد العيد آل خليفة" فالمؤلف الحقيقي للتّصدير هو "عبد الحميد بن باديس" ،أمّا مرسله فهو الكاتب.

و عموما ما يمكن قوله عن التّصدير بكلّ أنواعه أنّه لم يكن محل اهتمام من قبل كتّاب الجمعية والدّليل أنّهم غيبوه في أغلب مسرحياتهم، على عكس "محمد الطاهر فضلاء" الذي احتفى به واستعمله بجميع أنواعه في هذه المسرحية.

---

[1] محمد الطاهر فضلاء: المصدر السّابق ،الصفحات: 25،31،64على التّوالي.

[2]عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جينيت (من النّص إلى المناص)، ص: 111.

5- الخطاب المقدماتي:

هو عبارة عن نصوص محيطة ذات طابع استهلالي تستمد خصوصيتها من هذه الطبيعة الإفتتاحية بالدرجة الأولى، وليس بالضرورة أن يكون هذا الخطاب مقصورا على المقدمة كما هو شائع،لكنه في الحقيقة«تنسحب صفة الخطاب المقدماتي على كل نص استهلالي،ذاتيAutorial أو غيريAllographeيصاحب النص و يؤطره ضمن تداولية ثقافية مرجوة»[1].

ومن أبرز الأجناس الخطابية التي ينتمي إلى الخطاب المقدماتي نذكر: المقدمة المدخل، التمهيد التوطئة، فاتحة،إشارة،عرض تقديم،مطلع، غير أنّه لا يمكن أن نغفل الإشارة إلى أن "جنيت" يُدخل في هذا الخطاب « كل ذلك الفضاء من النّص الإفتتاحي/liminaire (بدئيًا préliminaire كان أو ختاميًا osthiminaire) ، والذي يُعنى بإنتاج خطاب بخصوص النّص، لاحقا به أو سابقا له يكون الإستهلال البعدي أو الخاتمة postface مؤكدة لحقيقة الإستهلال»[2].

و لسنا هنا للخوض في هذا الإشكال المصطلحاتي لذا لن نطيل الحديث عن حيثياته، وسنحاول أن نرصد أهمّ الخطابات المقدماتية باعتبارها استهلالات قبلية أو بعدية، وقراءتها في علاقتها مع النّص ومدى تأثيرها في فهمنا و تلقينا له.

فأول ما شدّنا ضمن النّماذج الموجودة هما خطابين استهلاليين كتبا على الغلاف الخارجي الخلفي لمسرحيتي (المولد النبوي الشريف) لـ"محمد الصالح رمضان" و(الحذاء الملعون) لـ"جلول أحمد البدوي".

فالأول من الخطابات الغيرية، أين أعطى صاحبه (المجهول) رأيه في التّمثيلية و أبدى استحسانه لها مع التّأكيد على صحة ما ورد فيها،خاصة أنّها تتعلق بحياة الرسول صلى الله عليه وسلم يقول: « وقد روعي فيها البيان و التوضيح ما أمكن، اعتمادا على ما ثبت في أوثق المصادر و أصح

---

[1] نبيل منصر: الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص:62.

[2] عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جينيت من النص إلى المناص، ص:112.

الروايات»[1]ليقدم بعدها ملخصًا موجزًا و غير مخل للمسرحية، تضمن الفترة الزمنية لهذه القصة ومكانها و أهمّ شخصياتها، ويختم بعدد الفصول و المشاهد، يقول: « و الرواية في ثلاثة فصول و (12) مشهدًا تتخللها أناشيد عصرية مناسبة وبعض القطع الشعرية التي قيلت في وقتها و في مناسبتها»[2] حيث يتراءى لنا أنّ هذا الخطاب جاء نقديا تلخيصيا توجيهيا ، كما يمكن القول أن هذا الخطاب نقدي تنبيهي؛ من النّوع[3] الذي يصرّ فيه صاحبه على عدم نفي ذلك التّشابه بين الكتابة و الواقع بل ويحرص ويصر على ذلك، وهذا ما نلاحظه من خلال تأكيده على صحة المعلومات المقدمة والمتعلقة بحياة الرسول صلى الله عليه وسلم في تلك الفترة و مطابقتها للواقع.

وقد وُضع الاستهلال الثاني من طرف صاحب الكتاب، و ذلك موقع بالأحرف الأولى لاسمه ولقبه (ج.ب)، وهو بمثابة خطاب تنبيهي يكون عادة نتيجة لوقفة تأملية للكاتب بعد الانتهاء من عملية التحرير،يستشرف من خلالها التّوقعات الأولية لقرائه « و في ضوء هذه التّخمينات الأولية ،يضع الكاتب خطابه التنبيهي لصرف القارئ عما من شأنه أن يحرف حقيقة الأهداف و المرامي التي يبتغيها ويروم توصيلها»[4] ، يريد الكاتب هنا أن يصرف فكر القرّاء عن البحث في حقيقة الشخصية الرئيسية المتصفة بـ (الطنبوري)؛ لأنّه لا جدوى منه، وخاصّة أنّ من سبقوا من أهل الأدب لم يفعلوا ذلك و حتى هو يقول:« ونأسف لكونهم لم يشغلوا أنفسهم بالبحث عن أمرها فاكتفوا بما وجدوه في قصة (حذائه الملعون)...»[5]، وبهذا يوجههم إلى الاستمتاع بلطائفه بغض النّظر عن حقيقته.

وهناك خطاب آخر يصادفنا في مسرحية (المولد النبوي الشريف) يمكن إدراجه ضمن النّصوص الاستهلالية الاستشهادية التنبيهية،أو بالأحرى هو بمثابة خطبة دينية عنوانها "البدعة" ، يؤكد صاحبها

---

[1]محمد الصالح رمضان: المولد النبوي الشريف (مسرحية)، ورقة الغلاف الخلفية.

[2]نفسه، الصّفحة نفسها.

[3]يجعله عبد المالك أشهبون ضمن النّوع الثاني من الخطابات التنبيهية ، أين يجعل من النّوع الأول: افتتاحيات تنبيهية يشدد فيها أصحابها عبر نفي أي علاقة بين ما يقع في النص من وقائع وبين ما يحدث في الواقع (الذاتي أو الموضوعي)، في حين النّوع الثالث يتم فيه التنبيه على ضرورة تجاوز كل التنبيهين السابقين بمعنى التأرجح بين الحقيقة و الخيال.

[4]عبد الماك أشهبون:عتبات الكتابة في الرواية العربية، ص: 148.

[5]جلول أحمد البدوي:الحذاء الملعون، الغلاف الورقة الخلفية.

على عدم مشروعية كل ما يُبتدع في الدّين يقول: « فليس لأحد أن يُشرع في الدين ما ليس فيه بالزيادة أو بالنقصان»[1] مُبرهناً على هذا مما جاء في القرآن:« لقوله تعالى: اليَوْمَ أَكْمَلْتُ لَكُمْ دِينَكُمْ وَ أَتْمَمْتُ عَلَيْكُمْ نِعْمَتِي وَرَضِيتُ لَكُمُ الإِسْلاَمَ دِينًا»[2]. كما يُقرّ بجواز المخترعات و المبتكرات خارج نطاق الدين، و التي تكون فيها منفعة للناس وجعل الاحتفال بالمولد النبوي من هذا القبيل.

فالخطاب هنا يوجه القارئ إلى قضية أخرى غير مطروحة في المسرحية، ولا تُحيل على النّص ولكن قد تُثار من قبل المتلقين مادامت متعلقة بمولد الرسول صلى الله عليه وسلم، أو بالأحرى فهي قد أثيرت في أوساط المجتمع سابقا، وبهذا يُريد صاحب الخطاب أن يقوم بدور المفتي أو المجتهد ويقنع القراء بهذا الرأي، وهنا تكمن خطورة الخطاب التّنبيهي وخاصّة في القضايا الحساسة مثل هذه، فكأنّ الكاتب يلعب دور الرّقيب على عمله الفني، فيضع كل الاحتياطات والتّدابير لتجتب أي تأويلات خطيرة من طرف المتلقي، لكن في نفس الوقت قد يؤدي هو إلى إثارتها عن غير قصد ويُلفت إليها انتباه المتلقي بسبب مثل هذه الخطابات، لذلك نجد الكثير من النّقاد يرفضونها.

أمّا النّوع الآخر من أنواع الخطاب المقدماتي فهو «المقدمة»، و التي كانت حاضرة في بعض النّماذج كبداية مسرحية(الخنساء) لمحمد الصالح رمضان، حيث وضعت من طرف الكاتب نفسه و إن لم يُوقع في آخرها، إلاّ أنّه يمكننا أن نُميز ذاته من خلال بعض المقاطع منها:« كنا في المدارس الحرة في العهد الاستعماري الفرنسي»[3]، أين يتحدث الكاتب بالأنا الجمعي لأنّه يريد أن يوصل قضية فئة عاملة ينتمي إليها وهي "المعلمون الأحرار"، و ما يعانونه في ظل الاستعمار، وخاصة من الناحية المادية، مبررا بذلك سبب قيامهم بتنظيم الاحتفالات الدراسية و نوعيتها يقول: «... بل كانوا يأخذون رواتبهم المتواضعة من أجور تعلم التلاميذ التي لم تكن كافية لذلك كان المشرفون على هذه

---

[1] محمد الصالح رمضان: المولد النبوي الشريف (مسرحية)، ص:5.

[2] نفسه،الصفحة نفسها.القرآن الكريم: سورة المائدة: الآية:4 ، رواية ورش عن نافع.

[3] محمد الصالح رمضان: الخنساء ،ص:9.

المدارس يضطرون إلى تنظيم احتفالات في موسم من المواسم أو في آخر السّنة الدّراسيّة يحضرها الجمهور مقابل أجر معلوم...»[1] .

وهكذا يُمكن وضع هذه المقدّمة ضمن ما يُسمّى **بالإستهلال الواقعي**؛ وهو من الإستهلالات الأصليّة والشّائعة[2]، أين « يكون فيه المستهل شخصا واقعيًا مثل كاتب العمل وتسمى الإستهلال التأليفي(préface auctoriale) أو من طرف أصدقاء الكاتب فيكون استهلالا حقيقيًا (préface authentique) »[3].

فالكاتب يُشير إلى إنّه رغم الدّافع المادي لتلك الحفلات،إلاّ أنّها كانت وبحق مفيدة جدًا للتّلاميذ الذين يتمرسون فيها«على إلقاء الخطب والقصائد، و التّمرن على الحوار والنّقاش، وإنشاد الأناشيد والتّدرب على التّمثيل المسرحي، وغير ذلك من أنواع النّشاط الثّقافي المدرسي»[4]. فيطرح الكاتب مسألة أخرى مهمة جدا، وهي ضرورة غربلة وجمع النّشاطات، والّتي لو تمت بشكل واسع لكوّنت ثروة تاريخية وأدبية، ذاكرًا بعض النّماذج القليلة التي تمّ طبعها. حيث يواصل الحديث بصيغة الأنا لكن هذه المرة (الأنا المفرد)، لأنّه ذكر بعض أعماله وخصّ بالذكر تمثيلية(الخنساء) التي يُقدّم لها ذاكرًا معلومات خاصّة بها كجنسها وتاريخ كتابتها وأماكن تمثيلها...إلخ، يقول:«وكان من التمثيليات التي وضعتها لتلاميذ هذه المدارس(...) أمّا الخنساء فقد كنت وضعتها في أواخر الأربعينات(...) مثلت ثلاث مرات في أسبوع واحد (...) و في أواخر الخمسينات أخذها منّي أحد الفضلاء، ومثلها بفرقته النّاشئة في المسرح الوطني بالعاصمة، وأذاعها في إذاعات: الجزائر وباريس ولندن»[5] .

---

[1] محمد الصالح رمضان: الخنساء، ص:9.

[2] مقدمة ذاتية:(p.Auctoriale) وهي الوضعية التّلفظية الأكثر تداولا ضمن أجناس هذا الخطاب، التي تحمل التوقيع الصريح لمؤلف العمل أو بعض الإشارات الدّالة عليه، التي يُمكن أن يكشف عنها نظام التلفظ في الخطاب.

[3] عبد الحق بلعابد : عتبات جيرار جينيت(من النّص إلى المناص)، ص:116.

[4] محمد الصالح رمضان: المصدر السّابق، ص:9.

[5] نفسه، ص:10.

و يختم المؤلف حديثه بالتّأكيد على جنس هذا العمل (مسرحية)، مشيرًا إلى أنّه هناك من صنّفها في غير جنسها، كما يُعلن أنّه يُقدمها دون تبديل يقول:«و ها أنا ذا أقدمها اليوم كما وضعتها لأول مرة دون تبديل أو تغيير والله المستعان»[1].

وعليه فإنّ هذه المقدمة كتبت متأخرة عن كتابة هذا العمل بسنوات عديدة (حوالي أربعين عاما) وهذا ما نلاحظه من خلال التاريخ المكتوب، ومنه فهي تنتمي إلى ما يُسمّى" بالمقدمة اللاحقة" التي ترتبط بالضرورة بالطبعة الثانية أو الثالثة للعمل«بل قد تتصل بشكل مفارق بطبعته الأصلية الأولى وخاصّة في حالة العرض العمومي، بالنسبة لبعض النّصوص المسرحية التي تُمثل أولاً، لتطبع لاحقا»[2] وهذا ما ينطبق على هذه المقدمة.

بالانتقال إلى عمل "محمد الطاهر فضلاء" نجده يقدم له بمقدمتين استهلاليتين واقعيتين إحداهما للطّبعة الأولى (أوت 1977) والأخرى للطبعة الثانية. و بالعودة إلى مقدمة الطّبعة الأولى نرى أنّها بمثابة مذكرة ذاتية استرجع من خلالها تلك الأوقات الرّائعة من طفولته، وهو يتتلمذ على يد الإمام "ابن باديس" والتي حملّها الكثير من الود والحب و الاحترام له، بأسلوب إبداعي أكثر منه سردي إنشائي في كثير من الفقرات يقول: «وأعترف الآن بعد مضي ثلث قرن- أنّي ما كنت آخذ من هذه الشّوارد والشواهد شيئًا كما كنت آخذ من روح هذا الإمام أقباسًا كانت تشع على كلّ كلمة يتخيّر مكانها من الجملة، مثلما يتخيّر الجوهري الأصيل ذرره ولآلئه.فكانت هذه الأقباس النورانية من روح الإمام تملأ علي كل حواسي وكل وعي...»[3]. حيث استعمل الكاتب تقنية الحوار في سرده لواقعة له مع الإمام، وذلك لجعل حديثه أكثر صدقاً وليُضفي عليه نوعًا من الواقعيّة.

و يواصل الكاتب في الجزء الثاني من المقدمة مدحه لهذه الشّخصية العلم، التي أكدّ أهميّة الكتابة عنها رغم صعوبة الأمر للضرورة الملّحة؛ لأنّ شبابنا في أمسّ الحاجة لمن يُضيئ طريقهم يقول: «ثمّ إنّ

---

[1] محمد الصالح رمضان: الخنساء، ص:10.

[2] نبيل منصر: الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص:66.

[3] محمد الطاهر فضلاء: عبد الحميد بن باديس وأوثان الاستعمار، ص:6.

الكتابة في موضوع يتربع على عرشه مثل هذا الإمام وصحبه الأبرار- لم تكن ولن تكون ميسورة على أي حال كانت عليه. و كل ما أرجوه بعد هذا هو إضاءة الطريق أمام الأجيال من أبنائنا وبناتنا- عماد المستقبل حتى تتحدد رؤيتهم لصحائف تاريخهم المجيد، فيدركوا عن وعي كيف سلف أسلافهم وكيف كانت العظمة فيهم سامقة شامخة لم يفترضها على النّاس ولم يقترضها من الناس...»[1]، حيث يبين لنا المؤلف أحد أهمّ أهداف ودوافع الكتابة لديه، ليختم باستشهاد شعري يدعو فيه الشّباب ليسلكوا درب أسلافهم يقول:

«هَيَا انْظُرُوا أوّليكم كيفَ قد سَلَفُوا ثمّ اسْلُكُوا في المعَالي أيَة سَلَكَوا»[2].

فالمؤلّف يستعمل بعدها عبارة "وبعد" معلنًا انتقاله إلى موضوع آخر؛ كأنّه يكتب مقدمة أخرى تناول من خلالها معلومات خاصّة بهذه المسرحية كسنة كتابتها وأماكن عرضها.

أمّا عن مقدمته للطبعة الثّانية، فقد انطلق من حيث انتهت المقدمة الأولى، أين ذكرّ بأنّه تولتها "المكتبة العصرية" وشرح كيف تمّ الأمر مشيرًا إلى ضياع حقه المالي كمؤلف، وكأنّه يتحدّث عن قضية أخرى مازالت مطروحة حتّى الآن في الجزائر ولو بأقل حدّة (وضعية المؤلف وحقوقه).

فالمؤلف يلّح على ضرورة قراءة التّاريخ قراءة صحيحة، مؤكدًا على الدّور الفعّال لجمعية العلماء المسلمين الجزائريين، كحركة نضالية متميّزة نقرأ:«تلك هي حركة العلماء في النّهضة الوطنيّة وفي مسيرة الكفاح الوطني نحو الأهداف المثلى من التّحرر والانعتاق وتلك هي خطة عبد الحميد بن باديس رائد جمعية العلماء في ظروف السنوات العشر من ثلاثينيات هذا القرن»[3].ليختم بشكر للمطبعة واقتباس من القرآن، يحث على العمل والاجتهاد.

فالمتأمل للمقدمتين يُدرك أنّ تاريخ كتابتهما يتحكم في النّقاط المطروحة فيهما، لأنّه مع مرور الوقت تتغيّر نظرة الكاتب النّقديّة وأفكاره التي يُريد إيصالها إلى المتلقي، وبعبارة أخرى فكلّما تأخرّ

---

[1] ، محمد الطاهر فضلاء: المصدر السّابق، ص:9 .

[2] نفسه، الصّفحة نفسها.

[3] نفسه، ص: 11.

زمن كتابة المقدمة اختلفت وظيفتها عن سابقتها، أين «يُعبّر الكاتب من خلالها بعد تفكير عميق عن تأملاته الأدبية النّاضجة، كما يجد فيها بعد تطوّره من ناحية السن والذوق والأفكار فرصة للتّعبير من مسافة بعيدة عن أعماله السّابقة ومحاكمة نفسه أو الإعلان عمّا يفضلّه منها»[1]، وبالتّأكيد أنّ الأمر سيُؤثر على وظيفة المقدمة الأولى والمتمثّلة في توجيه القارئ وشدّه والشّرح له.

كما نجد مقدمة ذاتية أخرى في مسرحيته(رواية الثلاثة)، فـ"البشير الإبراهيمي من الكتاب الذين أولوا عنايتهم البالغة لتوطئة مدوناتهم الخطابية بالمقدمة؛ سعيًا إلى تقديم الجواب عمّا قد يكتنف أعماله من غموض أو عدم فهم»[2]،فقد عرّفنا بجنسها وقدم ملخصًا لها شرح من خلاله أسباب كتابتها، معرفًا بشخصياتها بأسلوب إبداعي حتّى يُخيل لك أنّها جزء من مثن المسرحية.

وبهذا تكون قد أجابت عن تلك التساؤلات التي من المفروض أن يطرحها المتلقي عند قراءته للعنوان وهذا من أجل تقريبه من النّص"فقد انطلقت في طياتها من هدف خطابي هو تقديم ووضع أجوبة مرجعية للمتلقي قبل أن يدلف إلى النّص»[3] .

أمّا النّوع الآخر من هذه المقدمات فهو " المقدمة الغيرية"، وهي موجودة في الجزء الأوّل من كتاب الأعمال الكاملة لأحمد رضا حوحو ،والذي جُمع وأُعدّ وقدّم له من طرف بشير متيجة و الطيب ولد العروسي.حيث تندرج هذه المقدمة ضمن جنس[4] المقدمة الغيرية التي «ترتبط بالأعمال الصادرة بعد موت المؤلف posthumes، (...). ينهض هذا النّوع من المقدمة بوظائف إخبارية F.informativesبعضها يتصل بتكوين العمل، وما يستدعيه من إعادة رسم مراحل التّصوير

---

[1]السعدية الشادلي: مقاربة الخطاب المقدماتي الروائي (مقدمة حديث عيسى بن هشام) و(إنشاء الروايات العربية)، سلسلة الأطروحات والرسائل رقم6، جامعة الحسن الثّاني،(د.ط)، الدار البيضاء،(د.ت.ن)، ص:49.

[2]إبراهيم عبد الرحمن براهمي: عتبات النص في "رواية الثلاثة" لمحمد البشير الإبراهيمي: دراسة تداولية، مجلة الدراسات اللغوية والأدبية، العدد الأوّل، الجامعة الإسلامية العالميّة بماليزيا،قسم اللّغة العربية وآدابها، يونيو 2013م، ص:38.

[3] نفسه ، ص:39.

[4]هناك جنس آخر لها هو المقدمة الغيرية التي تتصّل بالأعمال الصّادرة في حياة المؤلف، وهنا ينوب المقدم عن المؤلف في تزكية عمله أو الإعلان عمّا تحرّج هذا الأخير من قوله.للمزيد يُنظر: نبيل منصر: الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص: 76-78.

والتّحرير والنّشر، وغيرها من العناصر المشكلة لـ"تاريخ النّص"، وبعضها يأخذ صيغة بيوغرافية خالصة ترتبط عادة بمناسبة صدور الأعمال الكاملة»[1].

فقد جاءت هذه المقدمة شاملة وبإيجاز لحياة الكاتب الاجتماعية والمهنية والإبداعية، حيث قدمت بعض المعلومات عن مولده ومسقط رأسه وتنقلاته ثمّ دراسته وسيرته المهنية، كما تناولت أعماله الأدبية ببعض التّحليل والنّقد، يقول: «برع رضا حوحو في فن القصّة القصيرة، وقد شارك مشاركة فعّالة –رغم قصر المدّة التي عاشها في السعودية– في إثراء فن القصة في السعودية»[2]، فتأثير "أحمد رضا حوحو" في فن القصّة تعدّى حدود الوطن بشهادة النّقاد العرب، وحتّى في مستواها الفنّي كانت الرّائدة:« إذ يؤكد الأستاذ ماجد الهاجري قائلاً:" ولذا فإننا نجد القصص التي نشرت قبل انتشار قصص حوحو والأغاني فيها الكثير من السّذاجة والسّطحيّة مثل (مرهم التناسي) و(الإبن العاق) و(حياة ميت)...بينما نجد القصص التي واكبت أعمال حوحو والأغاني تمثّل أول المحاولات الجادّة لكتابة القصّة القصيرة"»[3].

كما تعج هذه المقدّمة بالآراء النّقدية البناءة والإيجابية اتجاه مختلف أعمال رضا حوحو، والتي نذكر منها ما قاله أبو القاسم سعد الله: «لفتت نظري في أدب حوحو ظاهرتان هامتان الأولى السّخرية والثّانيّة براعة الحوار فالسخرية ظاهرة شائعة في جميع آثاره حتّى الجاد منها، يلتجئ إليها للتعبير عن خلجات نفسه و آرائه وشؤون الحياة...»[4] ، كما أبدى رأيه في شعره بقوله: « كتب أحمد رضا حوحو

---

[1] نبيل منصر: المرجع السّابق، ص: 76.

[2] أحمد رضا حوحو: الأعمال الكاملةج1،جمع وإعداد وتقديم: الطيب ولد العروسي وبشير متيجة، موفم للنّشر، (د.ط)،الجزائر 2015م، ص: 10.

[3] نفسه، ص:11.

[4] نفسه، ص:12.

الشّعر، ولكنّه لم ينجح فيه ومعظم ما كتبه كان في الشّعر الملحون...»[1].

وعُمومًا فقد كانت هذه المقدمة بمثابة سيرة ذاتية للأديب من جهة، ودراسة نقدية موجزة لأهمّ أعماله من جهة أخرى، وهنا تكمن أهميّة المقدمات الغيرية البنّاءة؛ لأنّه باستطاعتنا اعتماد الآراء النّقدية الواردة فيها لإثراء الدّراسات التي نحن بصدد تقديمها.

و ما يُمكن قوله عن هذه المقدمات، أنّها نثرية تتضمن معلومات تتعلّق بتصوّر الكاتب الإبداعي وكذلك فترات من حياته، إضافة إلى بعض القضايا والمعلومات المتعلّقة بالعمل الأدبي محل التّقديم.

و تعدّ المقدمات المصاحبة للنّص في رحلة التّلقي والتّأويل، والأكثر تأثيرًا على المتلقي هي التي تُكتب بمناسبة صدور الكتاب المطبوع لأوّل مرة، وفي النّماذج التي بين أيدينا تعتبر هذه المقدمات لاحقة سواء تعلّق الأمر بالتي كتبت مع أوّل طبعة(أصلية) أو ثانيها؛ وهذا لأنّ هذه النّصوص المسرحية مُثّلت أولاً وطبعت لاحقًا.

أمّا إذا أردنا تحديد المصطلح الصحيح لهذه المقدمات فهو" المقدمات المتأخرة" حسب تسمية "جيرار جينيت" وهي «المرتبطة بالطبعة الأصلية المتأخرة لعمل ظل مخطوطًا لفترة طويلة أو عرف نشرًا متدرجًا...»[2] ،وغالبًا ما تكون هذه المقدمات ذات نضج فكري ونقدي، يلجأ صاحبه إلى تدارك الهفوات السّابقة(بعد حدوث عملية التّلقي).تطغى على هذه المقدمات الوظيفة التّوجيهيّة، في إطار ما يُمكن أن يخضع له النّص من تأويل مغلوط أو مغرض فيلجأ الكاتب إلى المقدمة للشّرح والتّفسير والتّبرير والإضاءة.

أمّا آخر جنس خطابي ينتمي إلى الخطاب المقدماتي هو " التّمهيد"،الذي كان الظهور الوحيد له من خلال مسرحية(الحذاء الملعون) لـ"جلول أحمد البدوي" .فقد جاء هذا التّمهيد قصيرًا نوعًا ما ذكر فيه صاحبه أنّ المسرحية مقتبسة ،كما أعلن عن دوافع كتابتها وفكرتها الرئيسة يقول:«وجعلتها في

---

[1] أحمد رضا حوحو: المصدر السّابق ، ص:15.

[2] عبد الحق بلعابد: جيرار جينيت(من النص إلى المناص)،ص:116.

أربعة فصول، كل فصل قائم بذاته في موضوعه ومشاهده بطلها أبو القاسم الطنبوري الذي تقلبت به الأحوال الشّداد جراء حذائه العجيب الذي سبب له ما سبب من جهد ومشقة»[1].

فالكاتب يُدخل القارئ مباشرة في جو المسرحية، كما يُبرر للباحث أو النّاقد سبب بساطة اللّغة والحوار، يقول:«ولم أشأ أن أرتفع بلغتها وحوارها إلى مستوى يجعلها تدور في نطاق خاص ينبو عن مستوى الجماهير فيفوت الغرض من تأليفها، بل راعيت فيها مستوى يلتقي عنده سائر الطّبقات من أنصار الأدب ومحبيه»[2]،وبهذا جاء هذا الاستهلال شارحًا ومبررًا.

---

[1] جلول أحمد البدوي: المصدر السّابق، ص: 5.

[2] نفسه، الصّفحة نفسها.

5- الهوامش:

تقع الهوامش خارج النّص كغيرها من النّصوص المحيطة السّابقة، وهي لا تحتاج إلى التأويل لأنّها تعمل على إيضاح النّص بالتعليق عليه وشرحه وتفسيره- أجزاء أو كلمات-، كما تحيل على المراجع التي يقتبس منها الكاتب.

وخلافًا للعصور السّابقة التي كانت تتموضع فيها الهوامش على جنبات النّص، فقد تعدّدت[1] مع مرور الوقت مواضع تواجدها في النّصوص العلمية والدّراسات الأكاديمية خصوصًا، لأنّه من المعروف أن ورودها في النّصوص الأدبية قليل.

وقد ظهرت الهوامش في بعض النّماذج المسرحية لجمعية العلماء، بشكل لافت للانتباه وعلى رأسها مسرحية (الخنساء) حيث تواجدت في أسفل بعض الصفحات، وهذا يُشبه البحوث الأكاديمية في موضعها وترقيمها- فقد ظهرت إثنتا عشرة مرّة- ولأغراض متنوعة، فمنها من جاءت للتعريف بشخصية ما:«قس بن ساعدة من المعمرين وقد اختلفوا في سنه، وهو أول من آمن بالبعث من أهل الجاهلية وعده بعض المؤرخين في عداد الصحابة؟ قال إبن السكن أنّه مات قبل البعثة(...)»[2]،وآخر للتّعريف بيوم شهير:«(1)- هذا يوم من أيام العرب المشهورة التي كانت تتطاحن فيها القبائل فيأكل القوي منها الضعيف (...)»[3].

فقد حضرت الهوامش في هذه المسرحية على شكل رأي نقدي على لسان جرير يقول:«جاء في كتب الأدب أنه قيل لجريرمن أشعر الناس؟ قال: أنا لولا الخنساء قيل: فبما فضلت؟ قال بقولها:

---

[1]أصبحت الحواشي والهوامش تتخذ أمكنة مختلفة ومتعددّة منها: أسفل صفحة النص /الكتاب وهذا المعمول به غالبًا أو في الصّفحة المقابلة للنّص ، كما توضع بين أسطر الكتب التّعليميّة والمدرسية ، في حين نجدها في آخر البحوث والمقالات والكتب عامّة، كما يمكن أن تجمع هذه الحواشي والهوامش في مجلد أو كتاب خاص بها، لإضافة إلى وجود يعرف بالحاشية على الحاشية(وهذا ما نجده في كتب القدماء أصحاب الحواشي).للمزيد يُنظر: عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جينيت (من النص على المناص)، ص:127-128.

[2]محمد الصالح رمضان: الخنساء، ص:24.

[3] نفسه، ص:40.

إنَّ الزَّمَانَ ومَا يَفْنىَ لَهُ عَجَبُ أَبْقَى لَنَا ذَنَبًا و اِسْتُوصِلَ الرَّاسُ»[1]

أمّا آخر نموذج نختاره فقد جاء في شكل ملاحظة :«ملاحظة: قد يُلاحظ علينا اعتماد شيء من الأساطير تارة والاتكال على الخيال تارة أخرى، في موضوع تاريخي بحث أو الجواب أنّ الروايات التاريخية كالقصص الواقعية، إذا كان سداها الحقيقة فلحمتها الخيال إن لم يكن ذلك هو إكسير حياتها»[2].

فالملاحظة نفسها تقريبا نجدها في مسرحية (المولد): «ملاحظة: حاولت جهد الاستطاعة في سوق حوادث رواية المولد هذه وسرد وقائعها حسب منطوق الرّواية التّاريخية ونصوصها الواردة في كتب السّيرة المعتمدة، وإن خرجت أحيانا في بعضها عن وضعها وشكلها الطّبيعي، وذلك لما يخفى من مقتضيات فنيّة وأعمال يتطلّبها المسرح في جوه التّمثيلي»[3] .

فالكاتبان يبرران في كلتا الملاحظتين سبب لجوئهما إلى التغيير في حوادث المسرحيتين. كما نجد في هذه الأخيرة شرحًا :«(1) هو أعرابي بشّر كسرى ببشرى سرّ بها، فقال سلني حاجتك. فقال أسألك ضأنا ثمانين فسرت مثلا»[4]، وهذا ما ساعدنا في فهم قول " بهرام" الذي صدر منه تعليقا على كلام الشّيخ، يقول:«براهم- (لنفسه بصوت منخفض) إنّه لأحمق من طالب ضأن ثمانين!...(1)»[5].

وهكذا لا تختلف طريقة ظهور الهوامش في مسرحية(عبد الحميد بن باديس وأوثان الاستعمار) عن سابقتها لكنها قليلة بالمقارنة بها- ظهرت خمس مرات- جاءت أولاها للشّرح : «(1) م إشارة إلى كلمة (مسيو)Monsieuفي الفرنسية»[6]، وفي موضع آخر في شكل نصيحة للمخرجين يقول:

---

[1] محمد الصالح رمضان: المصدر السّابق، ص:31.ديوان الخنساء:تح: إبراهيم عوضين، مطبعة السّعادة، الطّبعة الأولى، القاهرة 1985م، ص:396.

[2] نفسه، ص: 35.

[3] عبد الرحمن الجيلالي: المولد، ص: 6.

[4] نفسه، ص: 23.

[5] نفسه، الصّفحة نفسها.

[6] محمد الطاهر فضلاء: عبد الحميد بن باديس وأوثان الإستعمار، ص:16.

«(1)في خصوص الأناشيد: يستحسن تسجيلها على الشريط ثم إرسالها مع كل مؤثراتها في وسط الجو الذهني الذي ترسل عليه كلمات الشيخ الإمام»[1].

كما ساهمت الهوامش في تحديد مصدر بعض الاقتباسات ، كقول المؤلّف:«(1) أخذنا فحوى هذا الحوار من مجموع التصريحات التي حضرناها والنّشريات التي قرأناها في حينها، والاتصالات المباشرة مع الأعضاء والإداريين لجمعية العلماء.»[2]،كما تلعب بعض الهوامش دور المحيل منها: «(1) أنظر صورة القلعة من هذه المدينة الأثرية في صفحة 70 من هذه التمثيلية»[3].

وقد يقل حضور الهوامش في بعض المسرحيات ، فنجده في (رواية الثلاثة)في ثلاثة مواضع؛ وقد جاء للشرح مثلاً: «(1)يأبوهم: يُعاملهم معاملة الأب لأبنائه .يحبوهم: يعطيهم.

(2) تُكنّ: تستر. تجنّ: تُخفى.»[4]، ونقرأ كذلك: «(1)فاحتلت مكان المشكلة: يريد بها المشكلة الأصلية وهي مشكلة فرنك المكاتبة»[5].

كما ظهر التّهميش مرة واحدة شارحا في مسرحية(الحذاء الملعون) نقرأ: «(1)يراد به إبليس لعنه الله الذي تمثّل في صورة شيخ من أهل(نجد) يوم(أحد) ينادي صائحًا أنّ محمدًا قد قتل، ليحدث البلبلة في صفوف المسلمين وكانت فتنة وقى الله المسلمين شرّها»[6].

أمّا في مسرحية (المولد)، فظهر في شكل جدول معنون بـ" تصويبات"؛ ضمّ الأخطاء التي وجدت بصفحاتها ورقم السّطر مع تصويباتها.

---

[1] محمد الطاهر فضلاء: المصدر السّابق، ص :37.

[2] نفسه،ص:50.

[3] نفسه،ص:66.

[4] محمد البشير الإبراهيمي: آثار البشير الإبراهيمي ج1، ص: 281.

[5] نفسه، ص: 283.

[6] جلول أحمد البدوي: الحذاء الملعون، ص: 81.

أمّا النّموذج الأخير الّذي وظّف فيه صاحبه الهوامش فهو مسرحية(حنبعل)، أين وضعها في آخر المسرحية تحت عنوان (بيانات تاريخية) ؛عرّف من خلالها ببعض الأماكن والشّخصيات الواردة في المسرحية كفينيقيا وعليشةو قرطاجنة وحنبعل وغيرها ، يقول: "حنبعل= تركيب مزجي من كلمتي [حن بعل] وبعل هو معبود الفينيقيين و القرطاجنين، وقد جاء ذكره في القرآن وأغلب أسمائهم مضافة إليه كصدر بعل، وعزري بعل،وحن بعل،[ويدعوه الغربيون أنيبال أو هنيبال].و هو ابن عملكرض (هملقار) من عائلة برقة، أشهر أبطال الحرب في الدّنيا، قديما وحديثا، وقد جمع إلى مهارته الحربية حسن السياسة وفكرة الأخوة الوطنيّة الصّادقة..."[1].وهي شّروحات وافية كافية وطويلة في بعضها مثلما هي مع اسم حنبعل.

و هكذا تُساهم الهوامش بطريقتها الخاصة في تسهيل فهم النّص ولو في بعض كلماته فقط، لأنّها من العتبات التي لا يلتفت إليها الكتاب عادة في مجال الأدب.

و هكذا تتموقع النّصوص المحيطة في نطاقين هامين هما: العنوان والنصوص الاستهلالية، وهي تُعطي فرصًا كثيرة للكاتب كي يتدخل من أجل تأطير النّص وتوجيه القارئ ومراقبته من جهة، و شدّه من أجل اكتشاف جمالياته عن طريق فعل القراءة من جهة أخرى، باعتبار أنّ هذه النّصوص بمثابة نقطة ذهاب وإياب إلى النّص، لتكون الدّلالات مكتملة بدل البساطة التي تكتسبها نتيجة القراءة الأفقية والأولية.

[1] أحمد توفيق المدني: حنبعل (رواية تاريخية)، ص: 47.

فصل ثاني:أدوات التّشكيل الجمالي

1- الشّخصيّة الدّراميّة

2- الحوار الدّرامي

3- اللّغة الدراميّة

لعله من الضّروري و من أجل مقاربة النّصوص الدّرامية لكتاب جمعية العلماء المسلمين الجزائريين الوقوف على طبيعتها وكشف بنيتها والتّعرف على مكوّناتها- في إطار النّص الدّرامي المقروء – والّتي تجعل منه نصًا إبداعيًا متميّزًا، خصوصًا إذا علمنا أنّه هناك أشكال مسرحية مختلفة توالى ظهورها على مرّ العصور، بداية من أرسطو وأُسسه[1] الّتي وضعها للفن المسرحي، والّتي عرفت مع مرور الوقت تغيرات وتطورات متنوعة سواء على مستوى البناء الدّرامي و أنسقته وعلى مستوى المصطلحات الّتي تحدّد بعض أجزائه.

فليس المقصود هنا التّغيّر الجذري في البناء الدّرامي عند العرب عمومًا، وإنّما إتّباع منهج يقوم على التّعامل مع أركان الدراما التّقليدية بعد تحطيم ترتيبها وتتابعها، إضافة إلى استعانتهم ببعض العناصر من التّراث كالراوي والجوقة والغناء في قطع تسلسل الحدث المسرحي، ممّا أوجد ما يُسمّى بالمسرح الإحتفالي و الطّلعي والتّجريبي الملحمي.

فالتّغير والتّطور البنائي في النّص الدّرامي المسرحي عند تأليفه يُمثّل الأولوية والأهمّية الأولى في قراءته ومقاربته، لأنّ البناء النّصي ودراسته في سماته وملامح التّطوّر فيه وخصائصه الفنية– حسب السعيد الورقي[2]- هي أهم الجوانب الّتي يُمكن لدارس النّص المسرحي أن يُقدّمها في هذا المجال.

---

[1] يقول أرسطو:« (...) ولقد استخدم معظم الشّعراء الدّراميين هذه الأجزاء البنائيّة؛ لأنّه من الطّبيعي أن كلّ مسرحيّة تحتوي على: عناصر للمشاهدة: كما تتضمّن شخصيّة وحبكة ولغة وغناء وفكرًا» .يُنظر: أرسطو: فن الشّعر: ترجمة وتقديم و تعليق: إبراهيم حمادة، ص:96-97.

أي أنّه يشترط توفر ستة عناصر أساسيّة هي: الحبكة والشّخصية والفكرة واللّغة والموسيقى والغناء، هذا بالإضافة إلى تلك المرئيات المسرحيّة الّتي تتعلّق بالأبعاد التّشخيصيّة والتّجسيديّة داخل فضاء المسرح، كما يرجع الفضل لأرسطو في تحديد كيفية التّعامل مع هذه العناصر انطلاقا من مجموعة من التّعاليم والقواعد كالوحدات الثّلاث ومبدأ الاحتمال واختيار الشّخصيات.للمزيد يُنظر: محمد فراح: الخطاب المسرحي و إشكالية التلقي (نماذج و تصورات في قراءة الخطاب المسرحي)، مطبعة النجاح الجديدة الطبعة الأولى، الدار البيضاء، 2006، ص: 28-39.

[2] يُنظر:السّعيد الورقي: تطوّر البناء الفني في أدب المسرح العربي المعاصر (في مصر)، دار المعرفة الجامعية، (د. ط)، مصر 1990م، ص:10.

-1- الشّخصية الدرامية:

لطالما خضعت الشّخصية للحدث حسب النظرة الأرسطية[1]ومنه أُسندت إليها مهمة المساعدة، فلم تُعطى بذلك المكانة المرموقة التي تليق بها بين العناصر الدرامية الأخرى للمسرح،كما أشار إلى ذلك "رولان بارث"بقوله:« كانت فكرة الشخصية في الإنشائية الأرسطية ثانوية ،خاضعة تماما لمقولة الحدث. ولكن إثر ذلك اكتسبت الشخصية التي لم تكن سوى اسم عون قائم بالحدث،مكوّنا أو محتوى نفسيا،فصارت فردًا (إنسانًا) باختصار صارت كيانا منحوتا بصلابة حتى وإن لم تقم بعد بعمل ما، بل لم تفعل شيئا. كفّت الشخصية عن الخضوع للحدث، ومثلت بامتياز جوهرًا نفسيا»[2]وبهذا استعادت مكانتها واعتبارها على يد الإنشائيين وأصبحت هي صانعة الحدث، بل هي تترجمه إلى حركة بما تفعله وتلبسه وتخفيه و تظهره ومن الضروري خلق الانسجام و التوافق بينها.

فالشّخصية المسرحية ترفض السّكون؛لأنّه يُهمشها فلا يُمكن التّعرف على أي شخصية أو دراستها وهي في هذه الحالة، وخاصة أنّ «التّعرف على خصائص الشّخصية يأتي من أربعة مصادر:الأول يتمثل فيما تقوله الشّخصيات عنها و الثاني فيما تقوله هي عن نفسها، والثالث فيما تفعله و الرّابع في مظهرها الذي يدل عنها سلبا و إيجابا»[3]والتي سنعرض لها من خلال أساليب التشخيص لاحقا.

---

[1]يقول أرسطو:« (...) فالشّخصيّة تكسبنا خصائص، ولكننا نكون سعداء أو أشقياء بأفعالنا وعلى هذا، فالحدث الدّرامي يُستخدم فعلا كي يُصوّر به شخصيّة ولكنّه يتعرض للشّخصيّة بسبب علاقتها بالفعل» ، يُنظر: أرسطو:فن الشعر،ص:97.

يضع أرسطو الشّخصية في مرتبة معاونة للفعل، وكذلك الكلاسيكيين وذلك لاعتقاده أن القدر هو الذي يلعب الدور الأول المآسي، لأن الآلهة كانت تتكلم، أمّا البشر فكانوا يعيشون أو يموتون وفقا لما قالت به الآلهة ، ومن ثم كانت الآلهة هي التي تضع (بناء الحوادث) ،أمّا الشخصيات ،أعني أشخاص الرّواية،فلم تكن إلاّ مجرد أناس لا يفعلون إلا ما سبق أن دبرته الآلهة لهم.

للمزيد أنظر:عبد المطلب زيد:أساليب رسم الشخصية المسرحية(قراءة في مسرحية "مصرع كليوباترا" لشوقي، دار غريب ،(د،ط) (د،ت،ن)،القاهرة،ص: 2ومابعدها .

[2] نفسه، ص: 4.

[3]نبيل راغب: آفاق المسرح ، دار غريب للطباعة والنشر و التوزيع،(د، ط) القاهرة،2001، ص: 28.

و بتعبير آخر يمكن دراسة الشّخصية بمعرفة خصائصها الفكرية من خلال البيئة والهواية والمزاج و الطباع والعلاقات و المستوى العلمي ، وكذلك خصائصها المادية من خلال الجنس و الطول والسن و اللّون وهو ما نسميه بالبناء الدرامي للشخصية في النّص (البناء الجسماني الاجتماعي النّفساني).

و قد تواصل الاهتمام بالشّخصيّة الدّرامية حتى أضحت العصب الأساس لمسار البنية الدرامية،لذلك كانت محط اهتمام العديد من الباحثين ، فهي«أرهف ركن من أركان النّص المسرحي، لأنّ المسرحية حكاية يقوم بها أفراد من النّاس فهم عمادها و جميع عناصر التأليف الأخرى تدور حولها لإظهارها بالقدرة الكاملة للقيام بالأفعال و الأقوال التي تبني الحبكة و تخلق الصراع وتوصل الهدف الأعلى»[1]

تناولت كثير من الدراسات أنواع الشخصيات وفق معايير مختلفة[2]،نظرًا لتعقيد الشّخصية الإنسانية وسيكون حديثنا من خلال النّماذج وفق المعيار الذي يخدم بحثنا، وهو تصنيفها انطلاقا من ارتباطها بالحدث و بالتالي حسب أهمية الدور الذي تلعبه في السرد فإننا نجدها في قسمين رئيسية[3] وثانوية[4]،ففي كل النّماذج تقريبا نلاحظ وجود شخصية محورية واحدة –بالمفهوم الكلاسيكي

---

[1]فرحان بلبل:النص المسرحي الكلمة و الفعل(دراسة) من منشورات اتحاد الكتاب العرب ، (د، ط)، دمشق ،2003، ص:87.

[2]من بين هذه المعايير فاعلية الشخصية النّصية وطريقة ظهورها في النص الدرامي، وحجمه وعلى هذا الأساس صنفت الشخصيات إلى خمس أنواع هي: البسيطة و المركبة والدائرية والخلفية...للمزيد يُنظر: قس عمر محمد : البنية الحوارية في النص المسرحي ناهض الرمضاني أنموذجًا ، دار غيداء للنشر و التوزيع، الطبعة الأولى ،الطبعة الأولى، (د، م، ن)، 2012م،ص: 148.

[3]الشخصيات الرئيسية : هي التي تنهض بمهمة الرئيس و بالدور الأكبر في تطور الحدث ،كما تساعد المتلقي على فهم طبيعة الخطاب وهي التي تقودنا إلى طبيعة البناء الدرامي «فهي الشخصيات التي لا يمكن الاستغناء عنها في الأحداث و التي تقوم بالدور الأساسي الهام في العمل الفني» وعموما هي شخصيات مسيطرة و مهيمنة على الأحداث بالرغم من أن سلوكها قد لا يتسم بالبطولة.

[4]الشخصيات الثانوية(المساعدة):تأتي هذه الشخصيات لخدمة العمل الدرامي عامة،-(يُمكن أن توجه الأحداث وجهة معينة قد تلقي الضوء الكاشف على الشخصيات الرئيسية ، توضح بعض صفات الشخصيات الرئيسية عن طريق الحديث عنها قد تدفع الشخصية الرئيسية إلى أفعال و أحداث معينة ، قد تنتقل الأسرار إلى الآخرين)- وليس للشخصيات الرئيسية فقط فتحريكها تُعطي للصراع ذروته و معناه، وهنا نؤكد وأننا لا نقصد بتسمية الشخصيات الثانوية تلك النظرة السلبية التي تُنقص من قيمتها و دورها «لأن التسليم بذلك انطلاق خاطئ لفهم الشخصية، فقد تكون الشخصية ثانوية ديكورية في مظهرها و في مساحة دورها بينما هي تلعب دورًا أساسيًا سواء في الكشف عن العلاقات بين الشخصيات أو في آداها دورًا محوريًا فاعلا في المسرحية » لأنّ التحكم في هذه الشخصيات بصورة جيدة يعني قدرة الكاتب على الربط بين الأحداث.للمزيد يُنظر :عبده دياب التأليف الدرامي، دار الأمين،ط1، (د.م.ن)،2001 م، ص:48-53.

للمسرح[1]- تدور حولها الأحداث، ومنها من استلهمها الكتاّب من التّاريخ، والتي رأوا بأنّها تخدم الرسالة التي يريدون إيصالها إلى المتلقي؛ أي أنهم قيّدوا اختياراتهم بالزّمن و الوضعية التي يعيشونها.
تحضر شخصية- "الإمام الشيخ عبد الحميد بن باديس" من تاريخ الجزائر القريب بالنّسبة للقارئ ومن حاضر الكاتب، في فترة عجت برجال المقاومة الفكريّة الإصلاحيّة، فهو قائدهم الّذي وضع الأسس لدولة بكلّ مقوماتها وعلى رأسها الإسلام و العروبة، فوقف بذلك النّد للنّد مع فرنسا ومشاريعها الاستعماريّة، فكان وبحق من الرّجال الّذين كانت الجزائر بأمس الحاجة إليهم في تلك الفترة ولأمثالهم في المراحل اللاّحقة.

أمّا من تاريخ المنطقة القديم فنجد شخصيتي "حنبعل"و "يوغرطة" و قد أضحتا هنا معادلات مسرحية لأشياء أخرى، فحنبعل هو المعادل المسرحي لكل قائد محنك بطل يُؤمن بالمقاومة و مجابهة العدو و يرفض كل المحاولات الدّاعية إلى التفاوض و الاستسلام، كما يمثل العدل و الحكمة و إلى جانبه نجد مثلاً الكاهن كشخصية دينية موجهة للشعب و مساندة لحنبعل و عطبة (الزعيم البربري) رمز للتحرر من العبودية و(صافو) ممثلة عن المرأة القرطاجنية الثائرة و(مازيغ) رمزًا للوفاء وكذلك (معطي بعل) كشخصية سلبية استفاقت وغيرهم.

[1]ولقد كانت المسرحية اليونانيّة وغيرها تعتمد على شخص واحد يقوم بالمسرحية من أولها إلى آخرها، وجانبه أشخاص تعتبر أدوارهم ثانوية بالنّسبة لدوره، ولكن الاعتماد على هذا أمر بالغ الصّعوبة، فالبطل يحتاج – فعلا- إلى أشخاص آخرين يساعدونه حتّى تتضح شخصيّته، ليقبل الجمهور على المسرحية ويستمتع بها.
يُنظر: عبد الرحمن عبد الحميد علي: الفنون الأدبية (القصة- المقالة – المسرحية)، دار الكتاب الحديث، الطّبعة الأولى، القاهرة 2014م، ص:130.

وبهذا أصبح لهذه الشخصيات بُعدًا واسعًا في الوعي الجمعي للأمة في ماضيها و حاضرها، فهي ذات تأثير كبير في الواقع الاجتماعي و تحولاته و كذلك الجو السّائد، لأنّها تجذبنا إلى عمق ووعي الإنسان و تجسّد المواقف و القضايا بشكل مقنع، "كما أنّ، انتقالها من الواقع إلى المسرح هو انتقال من الكم إلى النّوع، انتقال من غير الدال إلى الدال. تمكّن هذه النّقلة المبدع من نحت الشّخصية من الدّاخل و تفجير حدودها حيث يشحنها برموز وإشارات إيجابية، مادامت الشّخصية المسرحية هي رمز مفتوح وممتد "[1].

قد يعرف النّاس الشّخصيات كونها رموز تاريخية، تركـت بصماتها واضحة على مرّ العصـور غير أنّ استحضارها ضمن عمل أدبي و مسرحي بالخصوص، وفي أزمنة و ظروف معينة يزيد من تأثيرها و يجعلها بمثابة المحرك و الموقظ لتلك الشعوب، خاصّة بعد أن يحملّها المؤلف الرّموز و الإيحاءات التي يراها ضرورية، لأنّه" لديه الحرية و إن كانت غير مطلقة تماما لكن المسرحية ليست نسخة من الطبيعة و إنّما محاكاة لها "[2].

فالشّخصيات ليست تصورًا منظمًا لجانب واحد من إنسان ما في جميع خصائصه التي تميزه بصفة مستقلة، بل هي "تلك الذات التي تقوم بوظيفتها داخل المتخيل الجمعي، من خلال التّناغم مع ذاكرة المتلقي و الارتباط باللاّشعور و ذلك بمقتضى حمولتها الإيديولوجية و الثقافية "[3].

و لما كان من بين غايات المسرحية تجسيد الحياة الاجتماعية على نحـو أعمق، نجد المؤلفين يلجؤون إلى خلق شخصيات من نوع آخر؛ تُحدَد بالنّظر إلى المهنة كشخصية الأديب؛ وهي الشّخصية الرئيسة في مسرحية "أدباء المظهر" لأحمد رضا حوحو و المتمثلة في الأستاذ "خليل" و تلميذه "مراد" ، فالأول اضطرته الظروف إلى تغيير نظرته للأدب و الثّاني الذي لم يستسغ الوضع، وكذلك شخصية "النائب

---

[1] محمد جلال أعراب: خطاب التأسيس في مسرح النقد و الشهادة (تكريما للمبدع محمد مسكين)،مطبعة تريفة- بركان ،الطبعة الأولى، المغرب، 2009م، ص:76.

[2] محمد جواد البدراني، سجي سام حسن: تجليات أنليل (الشخصيات الأسطورية و التاريخية في الشعر المسرحي)، عالم الكتب الحديث، الطبعة الأولى، إربد الأردن، 2015 م، ص:121.

[3] عز الدين جلاوجي: المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر دار التنوير، الطبعة الأولى، الجزائر،2012م، ص:105.

المحترم" الذي مثل فئة النواب الفاسدين في المجالس البلدية، و زعرور المعلم السّاذج الذي راح ضحية مؤامراته،دون أن ننسى الأساتذة الثّلاثة في مسرحية " رواية الثلاثة ".

وقد يتحدّد نوع آخر من الشّخصيات الرّئيسة في النّماذج الّتي بين أيدينا، من خلال الخصائص النّفسية المكروهة ،و منها " البخيل" سي شعبان و "الواهم" رشيد لأحمد رضا حوحو.

وأخيرا نجد شخصيات رئيسة حُدّدت بواسطة أسماء عادية كشخصية سي عاشور في مسرحية "سي عاشور و التّمدن" و " البشير" لأبي العيد دودو؛ الأولى التي مثلت فئة من المجتمع الأمي و الأخرى فئة المتعلمين، إضافة إلى شخصية أبي القاسم في مسرحية " الحذاء الملعون" التي كانت مغايرة لكلّ الشّخصيات السابقة، فهي تمثل الإنسان غير المحظوظ أو المنحوس بأتم معنى الكلمة.

و الملاحظ على هذه الشخصيات الأخيرة أنّها قدمت هذه الخصائص السّلبية في قالب هزلي؛ لأنّها -حسب كثير من النّقاد- « تكون في الكوميديا أكثر مما تكون في التراجيديا. وقد انحدرت إلينا في الكوميديا على الخصوص من الأدب اليوناني.و ترسخت منه في تاريخ المسرح نماذج تكررت كالجندي المدعي و العاهرة الطيبة القلب و القواد والقوادة و الطفيلي»[1]

و عمومًا فالكاتب لا يُقدّم الشّخصيات المأخوذة من الواقع، سواء تعلق الأمر بوظيفتها أو اسمها العادي«كشخصيات جاهزة يسحبها من الواقع وينبتها فوق الرّكح بل يُفككها، ويُفتت بنيانها ليخلقها من جديد وفق تصوّر يستجيب للخط الدرامي فيكشف عن هويتها ويُعرّي ممارساتها وسلوكها ومن ثمّ تحتل هذه الشّخصيات موقعًا مهمًا في المسرحية تتفاعل مع الشّخصيات الأخرى الّتي تنتمي إلى مرجعيات مختلفة»[2]؛ بمعنى أنّ الكتّاب الواقعيين يجعلون من الجمهور يشعر أنّه حيال أشخاص حقيقيين، يؤدون دورا في الحياة بأسلوب بارع وجذاب، بعيد عن التّكلّف والتّصنع.

---

[1] فرحان بلبل: النّص المسرحي: الكلمة و الفعل (دراسة)، ص 75.

[2] محمد جلال أعراب: خطاب التّأسيس في مسرح النّقد والشّهادة (تكريمًا للمبدع محمد مسكين)، ص:113.

و لكل هذه الشّخصيات الرّئيسة أخرى مساعدة و لولاها لما اكتملت المسرحية، و لما تطورت الأحداث. بالرغم من أنّه تبدو للوهلة الأولى كل شخصية منفصلة عن الأخرى في النص المسرحي لأنّ كل واحدة تحاول تقديم نفسها باستقلالية ، لكن في الحقيقة " أنّها مرتبطة في أفعالها وسلوكاتها بشخصيات أخرى، ومن ثمة فإنّ الشّخصيات المسرحية لا تعتبر ذوات فاعلة منفردة و لكنّها تعتبر ذوات فاعلة متصلة»[1]، أي أنها تتشابك و تتضارب وتصطدم في أفعالها باعتبارها ذوات إنسانية متباينة.

فعملية تقديم الشّخصيات عملية إبداعية معقدة يُشترط في كتابتها الموهبة و الخبرة و الثّقافة الواسعة، لأنّها هي من تحدد نجاح المسرحية من عدمه«إذ أنّ المسرحيات التي حظيت بالشّهرة الحقيقية في العصور الأدبية جميعها تمتاز بميزة خلق شخصياتها»[2]، ذلك الخلق الّذي يجب أن يراعي فيه الكاتب عدّة معايير قبل الكتابة ،كالمشاعر و الأحاسيس و نواحي الضعف و القوة فيها و حركاتها وسكناتها و علاقاتها مع الآخرين وغيرها[3].

بالعودة إلى النّماذج التي بين أيدينا فإنّ كتّاب الجمعية لم يعتنوا كثيرا برسم شخصياتهم رسما فنيا لأنّهم لم يهتموا بالجانب الفني في مسرحياتهم بقدر ما اهتموا بالرسائل التي يريدون إيصالها في تلك المرحلة الصعبة، إضافة إلى مراعاتهم لجميع فئات الشّعب بحيث يمكن للجميع فهم تلك الشخصيات.

---

[1] محمد فراح: الخطاب المسرحي و إشكالية التلقي (نماذج و تصورات في قراءة الخطاب المسرحي)، ص: 30 -31.

[2] نبهان حسون السعدون: الشخصية في مسرحية مأسورون لعماد الدين خليل (دراسة تحليلية)، مجلة دراسات موصلية، العدد السادس عشر، جامعة الموصل، ربيع الثاني هـ/أيار 2007م، ص: 21.

[3] الشّخصيات التي يكتب عنها تكون قريبة من عقله و قلبه، ومن بيئة يفهمها و عاشها أو درسها أو أحسها.
كل شخصية يجب أن تسير وتتحرك وفقا للهدف الذي وضعه المؤلف في إطارها الفكري و الاجتماعي و العاطفي و حسب ما يبدو ضروريا أو محتملا.للمزيد يُنظر: عبده دياب: التأليف الدرامي، ص: 48-51.

وقد تُدرج هذه الشّخصيات ضمن ما يسمى بالشّخصيات الواقعية التي تجمع بين الكلي و الجزئي و النّادر على خلاف النّوعين الآخرين[1]، وبتعبير آخر فإنّها تمثل الاتجاه الواقعي.

أمّا عن أساليب التّشخيص[2] عند هؤلاء الأدباء فنجد منها:

أ-التّشخيص بالفعل:

ويتمّ التعرّف على الشّخصية من خلال الأفعال التي تقوم بها، شرط أن تتلاءم هذه الأفعال معها و يمكن أن نمثل لها بما قام به ابن باديس من جهود لتحرير الجزائر من فرنسا، وذلك بلم شمل علمائها ومثقفيها و إنشاء المدارس و الزوايا لتنوير الشّعب و بناء الدولة القوية :

«عابد- البرنامج بالعرض للخطوط الرئيسة التالية:

المرحلة الأولى: التّكوين

وهذه تبدأ ،منذ فتح عبد الحميد بن باديس، معهد الجامع الأخضر لطلاب العلم من أبناء الوطن.

المرحلة الثّانية: الصّدع بكلمة الإصلاح والتّجديد.

وفي هذه المرحلة يظهر الإمام عبد الحميد بن باديس على حقيقته العلمية الجليلة، حيث صارع بحجة الدّليل الشّرعي أوثان الاستعمار وطواغيته الّتي أقامها في هذا الوطن،وألبسها لباسًا مزركشًا يغري البسطاء من عامّة الناس.

---

[1] نقصد بهما الاتجاه الكلاسيكي الذي لا تمثل شخوصه الأنماط العادية المألوفة التي نراها في الواقع، ولا تمثل الأنماط النادرة و الشاذة أو المثالية البعيدة عن الواقع بل هي تمثل الكلي أو الجوهري ، ومن ثم فهي أقدر بتكوينها على أن تعطينا جوهر الإنسان وحقيقته الكلية (...)، أما الشخصية الرومانسية فهي شخصية تتجه إلى تصوير المثالي أو الناذر أو الشاذ أو الفريد و إذن ففردية البطل وقواه الداخلية و طبيعة خلقه و تكزينه هي التي تجعله يقف هذا الموقف أو ذاك و هي التي تحدد سلوكه وتنتهي به إلى مصير معين. يُنظر: محمد فراح: الخطاب المسرحي و إشكالية التلقي(نماذج و تصورات في قراءة الخطاب المسرحي)، ص: 30.

[2] للمزيد يُنظر: عز الدين جلاوجي: المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، ص: 106 وما بعدها.

المرحلة الثّالثة: صراع المجابهة مع الاستعمار وجهًا لوجه:

وفي هذه المرحلة تتجلّى عبقرية الإمام عبد الحميد بن باديس كزعيم وطني يصال ويقارع أقطاب الاستعمار وفراعنته.. فيصرعهم واحدًا واحدًا من غير هوادة ولا ممالأة.»[1]

والأمر نفسه مع المعارك التي قادها "حنبعل" في سبيل رد الأعداء عن وطنه، يقول :«... وقد جمع إلى مهارته الحربية حسن السّياسة وفكرة الأخوة الوطنية الصّادقة، أراد أن ينتقم لوطنه من روما،وأن يسترجع مكانة قرطاجنة الّتي فقدتها إثر الحرب البونيقية الأولى، فجنّد الجنود وأحسن التّدبير،وسار على رأس جيش عظيم، فوطّد ملك قرطاجنة في بلاد إسبانيا، واجتاز جنوب فرنسا وضمّ أهله إلى قضيته وجعلهم حلفاء له، ثمّ اخترق بجنده جبال الألب الهائلة واستعمل أقصى مهارته وحيله حتّى تمكّن من دخول بلاد الرومان.»[2]

ب–التّشخيص بالفكر: تلعب الأفكار الصّادرة عن الشخصية دورًا كبيرًا في الكشف عنها، وذلك من خلال النّقاشات و الحوارات مع الشّخصيات الأخرى، و كذلك اتّخاذ القرارات في المواقف الحاسمة، ومن أبرز الأمثلة نذكر: القرارات التي صدرت عن شخصية "حنبعل" ،و التي كشفت عن جوانب كثيرة من شخصيته، ومنها رده على " معطي بعل " في قضية خيانة "عطبة" (القائد البربري) من عدمها ،حيث دافع عنه، يقول:

«إن موت جندي واحد في ساحة المعركة.دفاعا عن الحرية و الوطن؛ لأشرف من حياة ألف مثلك أيها الصبي»[3]، فهذا القول يُظهر مدى عمق رؤيته (نظرته) وحسن حكمه في قضية خطيرة مثل " الخيانة".فهو حين يتحدث عن الحرية، يكون ثائرا متحمسا يقول:« لقد ولدتنا أمهاتنا أحرارا، فلا

---

[1] محمد الطاهر فضلاء: عبد الحميد بن باديس وأوثان الاستعمار، ص: 81-82.

[2] أحمد توفيق المدني: حنبعل(رواية تاريخية)، ص: 47.

[3] نفسه، ص:9.

نرضى أن نعيش عيش العبيد وما هي أيها الرفقاء قيمة الحياة الدنيا، إن لم تكن حياة عزة و شرف وكرامة؟ »[1] .

فمواقفه في أصعب الأوقات، قوية يبث الأمل في النّفوس ولا يترك لليأس مكانا يقول: « ارفعوا الرؤوس وحذار أن تتركوا اليأس يستولي على قلوبكم، إن حياة الأفراد أعوام، وحياة الأمم أجيال و أجيال، فإذا ما خابت آمالنا اليوم، فستتحقق آمالنا لا محالة غدًا.وحدوا الأمة، ومتنوا الصفوف،واشحذوا العزائم واعتقدوا أن ساعة الخلاص آتية لا ريب فيها »[2].

كما أنّه حاد اللسان في الرّد على أعدائه، لا يقبل التنازل و المذلة و الهوان يقول:

«حنبعل" : (محتدًا) قل لرومة و للذين أرسلوك؛ أنه لا تزال فينا بقية صالحة من الرجال؛ وفي نفوسنا ما يكفي من شرف وهمة.لقد كنا قبلنا شروطها الثقيلة، وخضعنا مكرهين لإرادتها الصامة وسلمنا لها ما طلبت من قبل أما المذلة والهوان ،فلا؛لا لا»[3].

حتى وهو يُحتضر فقد كان حكيمًا ،فقد أوصى بمواصلة الكفاح و المقاومة وشدّد على الوحدة والتآخي لمجابهة الأعداء و أكد أن المستعمر لابد أن يزول يوما يقول:

«حنبعل* : ارجعوا مسرعين لأرض الوطن. واعملوا على مقاومة اليأس و القنوط وحدوا صفوف الأمة، ونظموا المقاومة ، فالأعداء لن يتركوكم تستريحون وأنت يا زعيم الأمازيغ الأحرار كن يدا واحدة مع بن كنعان ، كونوا إخوانا في السراء و الضراء.أنتم بنوا سلالة واحدة، تسكنون وطنا واحدا. فكونوا يدًا على من سواكم إن طغيان روما سيمضي و سيمضي من بعده كل طغيان آخر ولا حياة إلا للأمم الشاعرة بوجودها، المجاهدة في سبيل حريتها، المحافظة على كيانها و وحدتها »[4].

---

[1] أحمد توفيق المدني: المصدر السّابق، ص:14.

[2] نفسه، ص:21.

[3] نفسه ، ص:23

[4] نفسه، ص: 43.

فالقارئ يُدرك أنّ هذه الكلمات؛ أنّها لا تصدر عن إنسان عادي، بل عن خطيب أو حكيم أو قائد فذ.

شخصية أخرى عرفناها من خلال أفكارها، وخاصّة أنّها لم تُجسد بشخص ولكنها ظهرت خلال المسرحية كصورة وصوت، وهي شخصية " عبد الحميد بن باديس" الّذي حين يتحدث عن الحرية يقول:

« عبد الحميد:_ أيها الجزائري التاريخي القديم، المسلم الصميم (...)

أيها الشعب :

إنك بعملك العظيم الشريف، برهنت على أنك شعب متعشق للحرية _ هائما بها_ تلك الحرية التي ما فرقت قلوبنا منذ كنا الحاملين للوائها وسنعرف في المستقبل كيف نعمل لها، وكيف نحيا ونموت لأجلها »[1].

أمّا عن تصديه لمخططات فرنسا للتفريق بين الجزائريين فيقول:

« إن أبناء يعرب، و أبناء مازيغ قد جمع بينهم الإسلام ، منذ بضعة عشر قرنا،ثم دأبت تلك القرون تمزج ما بينهم في العسر و اليسر وتوحدهم في السراء والضراء حتى كونت منهم في أحقاب بعيدة عنصرا مسلما جزائريا، أمه الجزائر و أبوه الإسلام»[2].

فأي رسالة أقوى من هذه، تؤكد لفرنسا أنّه لا جدوى من محاولة التّفريق بين أفراد الشعب الجزائري لأنّ أُخوتهم ممتدة في عمق التّاريخ و رباطها الإسلام و أي رباط، لا يُحل مهما اختلفت المخططات وعظمت القوة، يقول:

---

[1] محمد الطاهر فضلاء: عبد الحميد بن باديس و أوثان الإستعمار، ص:29.

[2] نفسه، ص: 34-35.

« فأي قوة بعد هذا يقول عاقل تستطيع أن تفرقهم ، لولا الظنون و الكواذب(...) لم يفترقو وهم الأقوياء.فكيف يفترقون وغيرهم القوي؟ كلا والله ... بل لا تزيد كل محاولة للتفريق بينهم إلا شدة في اتحادهم.وقوة ترابطهم...»[1].ليس من السّهل في تلك الظروف أن يتحدث أحد بكل تلك الثّقة إلى درجة الحلف بالله بأنّه لا يستطيع أحد التّفريق بين الجزائريين بالرّغم من أنّه هناك من آمن بوحدة الشّعب وتماسكه.

والأمر نفسه نلمسه من خلال موقفه من قضية الولاء لفرنسا، يقول:

_ بعد أن استمع لنقاش مطول وحاد بين الأعضاء الآخرين رغم أنّه الرئيس إلا أنه آخر من أخذ الكلمة_« عبد الحميد: إني أشارك في النّقاش الذي دار بينكم حول هذه البرقيّة رغبة في المحافظة على الوحدة التي عاهدنا الله و الأمّة على رعايتها... ولكني لا أكتمكم من أن الشّيطان قد استطاع أن ينفذ إلى هذه الوحدة بسمومه فصدعها...»[2] .ثمّ يُضيف قائلا بعد أن لمس أنّ هناك انقسام يهدد وحدة الرّأي يقول:

«(...) كل هذا و إيعازات تأتي من جهات تطالب عبد الحميد بن باديس أن يوقع برقيّة الولاء لفرنسا باسم جمعيّة العلماء، وباسم الأمّة..ومعنى هذا يجب أن أطبل مع المطّبلين و أزمّر مع المزمرين... لا، هذا شيء لا أرضاه ولو بقطع رأسي...

أقول هذا وأنا عبد الحميد بن باديس، أقول هذا باسمي لا باسم الجمعيّة وسأتحمّل نتيجة ذلك وحدي فالتسمع فرنسا ما أقول فهو حقّ صراح لا يقبل الجدل... وسيعلم الذين ظلموا أي منقلب ينقلبون»[3].

كان رد "بن باديس" ردًا قويّا حازما لا يقبل التّأويل، "لا" لأيّ تنازل تحت أيّ صيغة كان.

---

[1] محمد الطّاهر فضلاء: عبد الحميد بن باديس و أوثان الاستعمار ، ص:35.

[2] نفسه، ص: 55.

[3] نفسه، ص:57.

كانت هذه بعض الأفكار الواردة في المسرحيّة على لسان العلاّمة " ابن باديس" و التي تبرز في كل مرّة تفرّد هذه الشّخصية وإيمانها بقضية وطنها وأمّتها.

ج–التّشخيص بالرّأي:

تتحمّل من خلاله الشّخصيات الأخرى جزءًا من التّعريف بالشّخصية الرئيسة، فمن غير الممكن أن يترك الكاتب هذه الأخيرة تتولى مهمّة التّعريف بنفسها لوحدها، فهو« يعطي فرصة للآخرين أيضا كي يقولوا عنها ما يرونه صحيحا»[1]، و أحسن ما يُمثّل هذا النّوع ما قيل في شخصية "حنبعل" على لسان رجل من برقة، ردًّا على رجل من حنون تحدّث عن إمكانيّة أسره يقول:

« اخسأ أيها النّذل، إن مثل حنبعل لا يسقط أسيرا بين يديّ الأعداء، إنه رجل يمثّل عزّة القوم.ويمثّل شرف الوطن، لقد خلق ليعيش مجاهدًا وليموت شهيدًا ولا توسّط بين الحالتين»[2] .فأيّ وصف وأيّ خصال هذه.

وقد تكتفي الشّخصيات في مواضع أخرى، بكلمات لخّصت عظمة هذه الشّخصية، جاء على لسان " صافو" مخاطبة إياه تقول:

« أنا رسولة نساء قرطاجنة إليكم أيها البطل (...) »[3]، وكذلك ما جاء على لسان "مازيغ" يقول : «أي حنبعل العظيم، لقد انتهت ساعة الحرب وجاءت ساعة الحكمة، فلنسترجع معا في ميدان السلام ما خسرناه في حومة الوغى»[4].

---

[1] عز الدين جلاوجي: المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، ص:108.

[2] أحمد توفيق المدني: حنبعل (رواية تاريخية)، ص:6.

[3] نفسه، ص:12.

[4] نفسه، ص:16.

أمّا عن حنكته الحربيّة التي لا تخفى على أحد فقد أكدّها الملك أنطنيوخس صاحب سوريا حين قال:« لقد قمت بالواجب أيها البطل ووفّيت بالعهد وأننّا لنعترف اعتراف الأشراف من الرّجال، أنّنا لو اتّبعنا نصائحك واصغينا إلى أقوالك و نفذنا برامجك منذ السّاعة الأولى،لما حاق بنا هذا الدّمار الأليم»[1] .

فكلمات الملك "أبروزياس" تُلخّص الصورة الكاملة لهذه الشّخصية يقول: «ما أعظمه حيا وما أعظمه ميتًا، وما أعظمه في الخالدين»[2].

شخصية أخرى تحدث عنها الأعداء قبل الأصدقاء، ألا وهي شخصية " عبد الحميد بن باديس" الذي قال عنها "دلادي" (Daladi) الوزير الفرنسي للحربية في المسرحية:

« هذا هو الرئيس الأعلى والحاكم المطلق الإدارة، بالنسبة لكل الأهالي الجزائريين...»[3].

ومن أقوى الآراء التي تبرز سمو هذه الشخصية ما قاله " ماسينيون"(Massignon) (عالم مستشرق) في المسرحية:« لو ملكت فرنسا رجلا مثل عبد الحميد بن باديس لاستطاعت أن تحكم العالم بأسره... إن لكل كلمة من كلماته سرا يأسر القلوب .. إنّ كلامه فيض روحاني لا يقاوم...»[4].

إنّ مثل هذه الشّهادة تجعلك تفكر للوهلة الأولى أنّه يتحدث عن "بن باديس" القائد العسكري الذي هزم فرنسا في العديد من المعارك الميدانية،لتكتشف فيما بعد أنّه يمدح رجلا فيه رجاحة العقل و الحكمة وقدرة التّأثير على عقول وقلوب كل الجزائريين، بل وحتى الأعداء، وهذا ما أكده "لوبر" (Lopre) أيضًا (الوالي العام بالجزائر العاصمة) في نفس الحوار حين قال:« هذه خواطر لابد من

---

[1] أحمد توفيق المدني، المصدر السّابق ، ص: 30.

[2] نفسه ، ص:44.

[3] محمد الطاهر فضلاء: المصدر السّابق، ص:27.

[4] نفسه، ص:62.

الاعتراف بها...إن لعبد الحميد بن باديس سرا سحريا في التأثير لا نعرفه إلا للأنبياء و القديسين»[1].
فأيُّ كلام سيقال بعد هذا الذي صدر من عدو؟.

أمّا فيما يخصّ مسرحية (المولد)، فخير مثال ما جاء على لسان بعض الشّخصيات في مدح الملك "كسرى":

«بهرام فيروز- يتقدمان منحنيين أمام النّار، ثمّ إلى ناحية الشاه

كسرى- لهما: من الآن قد عفوتكما من هذا الخضوع إلى شخصي فلا تطيلان الرّكوع

بهرام فيروز- يرفعان وكلاهما في صوت واحد: التّحية الخالصة والاحترام والتّعظيم لسيدنا ملك الزّمان و وارث عرش ساسان.

(...)

بهرام- لكسرى: نحن نتشرف بطلعة سيدنا السّلطان، فريد العصر والأوان،...ونغتبط بخدمته في سائر الأوقات»[2].

نستشف من خلال هذه الكلمات تميّز هذا الملك وعظمته، ومدى علو شأنه في ذلك الوقت، كما تؤكّدّ لنا أبيات " عبد المسيح" ذلك الشّيخ العربي الّذي التجأ إلى قصر "كسرى"، بعد أن دهمه اللّيل وظلّ السّبيل كرم هذا الأخير يقول:

«كسرى- لعبد المسيح مشيرا إلى مائدة الإكرام: تناول!...

طعامي مباح لمن قد أكل * أضحى وليس له نظير

عبد المسيح- يتناول شيئا من المائدة

---

[1] محمد الطاهر فضلاء: المصدر السّابق ، ص:62.

[2] عبد الرحمن الجيلالي: المولد(رواية تاريخية مسرحيّة- راديوفونية ذات ثلاثة فصول)، ص:4.

يا واحد (العجم) الذي * أضحى وليس له نظير

لو كان مثلـــك آخـر * ما كان في الدّنيا فقير»[1]

فهذه الأبيات ترسم مكانته المرموقة وخصاله النّبيلة التي بلغ صيتها الدّيار العربية، ومنها :

«عنترة- ينهض من مكانه فيقبل الأرض بين يدي الشّاه منشدًا:

يا أيها الملك الّذي راحاتـــه * قامت مقام الغيث في أزمانـــــه

يا قبلة القصاد يا تاج العـــلا * يا بدر هذا العصر في كيوانـــــه

يا مخجلا نـوء السّماء بجـــوده * يا منقذ المحـزون من أحـــزانـــه

يا ساكنين ديار عبـــس إنّني * لاقيت من كسرى ومن إحسانه

(...)

و إذا سطا خاف الأنام جميعهم * من بأسه واللّيث عند عيانـــــه

المظهـر الانصاف في أيامـــــه * بخصالـه والعدل في بلدانـــــه

(...)

ملك إذا ما جال في يوم اللّقا* وقف العـــدو محيرا في شأنـــــه»[2]

نختم نماذجنا عن التّشخيص بالرأي، بما ورد على لسان شخصيات مسرحية " المولد النبوي الشريف" لمحمد الصالح رمضان في شخصية خير الأنام سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم قبل وبعد ولادته ومنها التّنبؤات الصادرة عن " الكهان العرب" كقول "سطيح":« و الدائم الأبد، و الواحد الأحد

[1] عبد الرحمن الجيلالي: المصدر السّابق، ص: 22.

[2] نفسه، ص:60-61.

الفرد الصمد، رافع السماء بلا عمد،ليبعثن منكم نبي يهدي إلى الرشد، يدمر كل صنم ويهلك من له عبد، لا يرفع سيفه على أحد...»[1].

وهي نفسها الخصال الّتي أكدتها "زرقاء اليمامة" حين تقول:

« يا أبا الوليد ليخرجن من هذا الوادي نبي يدعو إلى الرشاد، وينهى عن الفساد، وكأني به عن قريب يولد! ...»[2]، فلا يمكن أن تصدر هذه التّنبؤات إلاّ في شخصية فريدة من نوعها.

سبق ذكر التّنبؤات بميلاد النّبي (صلى الله عليه وسلم)، من خلال أحداث مسرحية (المولد) خاصّة إذا علمنا أنّ جميع أحداثها تتعلق بالفترة الّتي سبقت ميلاده، نذكر منها:

« عيص- راهب يدخل على أهل السّوق مناديا بأعلى صوته :يا معشر قريش!..

يا معشر قريش!..

النّاس- ما لك يا هذا ؟!

عيص- سلوا أهل الموسم هل فيهم أحد من أهل الحرم ؟

النّاس- لماذا؟

عيص- فإذا كان أحد من بينكم فسلوه عن النّبي العربي ... من بني عبد المطلب، فهذا شهره الّذي يظهر فيه، و هو آخر الأنبياء!...»[3]، نذكر كذلك ما جاء على لسان "القيصر" و" الكهنوتي" :

«القيصر- ماذا ترى يا كهنوتي فيما يتحدث به النّاس اليوم في شأن ظهور نبي جديد، يدافع عن نفسه بالحجة والحديد، أنبأنا به؟

---

[1] محمد الصّالح رمضان: المولد النبوي الشريف (مسرحية)، ص:28.

[2] نفسه، ص:31.

[3] عبد الرحمن الجيلالي: المصدر السّابق، ص: 36-37.

الكهنوتي- في غيبوبة... أقسم بالسّماء ذات الأبراج، والأرض ذات الأدراج، والرّيح ذات العجاج ولقاح ذات نتاج، أنّه لنبي صادق، بكتاب ناطق، وحسام فالق.

القيصر- إلى ماذا يدعو؟

الكهنوتي- يظهر بصلاح، ويدعو إلى فلاح، ويعطّل القداح، وينهى عن الراح و السّفاح، وعن الأمور القباح.»[1]،إضافة إلى هذه الصفات نجد كذلك:

«القيصر- و هل بعد سيدنا اليسوع المسيح من نبي!

الأسقف- نعم، كما بشرت به الأنبياء، وعندنا في أسفار الكتب المقدسة ومصاحف التّوراة والإنجيل صفاته وأسماؤه... (يفتح كتابه مشيرًا بيده إلى صفحة منه) فها هو ذا مذكور في الكتاب باسمه أحمد...و محمد... و من صفاته ما ذكرت لي في رؤياك... يحمل الهراوة و القضيب...و يأكل الهدية ولا يأكل الصّدقة، وأنّه ليس بفض ولا غليظ ولا صاخب، وهو صاحب الخاتم.»[2]

وهكذا تعج هذ المسرحية بتنبؤات مشابهة، وخاصّة إذا علمنا أنّها تبدأ برؤيا تُبشّر بقرب مولد النّبي صلى الله عليه وسلم، لتتحقق في الأخير.

أما عن البركة التي حملها معه بعد ولادته لعائلة مرضعته حليمة فيقول أبو ذؤيب:« أتعلمين يا ابنتي! لقد أخذتنا نسمة مباركة من هذا اليتيم! لقد فضّلنا الله بهذا المولود على سائر الناس»[3].

أبو ذؤيب:« الحمد لله لقد رأينا في حسن طالعه الخير و الخصب بعد القحط و الجدب، فالله ملك الحمد والشّكر»[4] .

و تشهد بذلك جماعة من نساء حي بني سعد على البركة التي أتى بها إلى حيّهم حين يقلن:

---

[1] عبد الرحمن الجيلالي: المصدر السّابق ، ص: 57.

[2] نفسه، ص: 52.

[3] محمد الصالح رمضان: المولد النّبوي الشّريف (مسرحية)، ص:76.

[4] نفسه، الصفحة نفسها.

« إنّه لشأن عجيب! إني ورب السماء، ما أزال أشم رائحة طيبة تعطّر الحي من يوم جاءت حليمة بهذا الرضيع القريشي اليتيم! ليس هذا بذي بال،انظروا الجدب الذي يحيق بالحي، حتى ما نجد أرضا أجدب منه، نرى غنمنا تروح جياعا، فما يحلب أحد قطرة حليب منها، على حين نجد غنم حليمة ترجع شباعا ملأ لبنا،عجيب والله!»[1].وعن تفرّده عن باقي الغلمان تقول حليمة: « لا يُشبه الغلمان في شيء، يصبح الصبيان غمصا رمضا، ويصبح هو صقيلا دهينا نظيفا، ولم أسمعه باكيا أبدًا، ولم أره ساء خُلُقُه أبدًا، وما تناول شيئا بيساره قط، ولما بلغ النطق لم يمسس شيئا بيمينه إلاّ قال باسم الله...»[2] .

و ما يمكن قوله هو أنّ هذه الآراء وغيرها، تُشير إلى شخصيّة واحدة غير عادية ، لا تتجسد إلاّ في "نبي"، ونظرا لاقتصار مسرحية (المولد) على الفترة التي سبقت ميلاد الرسول صلى الله عليه وسلم من جهة، ومسرحية (المولد النّبوي الشّريف) على فترة ميلاده والرّضاع وما قبلهما بنحو السنة من جهة أخرى، فقد كانت أحسن وسيلة للتّعريف به هي التّشخيص بالرّأي.

د–التّشخيص بالمظهر:وهي تقديم الشّخصيات عن طريق وصف مظهرها، وهذه التقنية قليلة جدا في هذه المسرحيات،إن لم نقل تكاد تنعدم إلاّ ما ورد في مسرحية "أدباء المظهر" لأحمد رضا حوحو،وذلك من خلال الحوار الذي دار بين الأستاذ خليل وتلميذه مراد:

خليل:« يخلل لحيته البيضاء»[3] وهذا دليل على كبره في السن، وكذلك: خليل:« يلقي نظرة على ملابسه البالية»[4]. وهذا يؤكد فقره.

وهناك حضور آخر بسيط لهذه التّقنية من خلال مسرحية (المولد) يقول:

---

[1] محمد الصالح رمضان: المولد النّبوي الشّريف، ص:77.

[2] نفسه، ص:79.

[3] أحمد رضا حوحو: الأعمال الكاملةج2،جمع وإعداد وتقديم: بشير متيجة و الطيب ولد العروسي، ص: 99.

[4] نفسه، ص:100.

«زنجان- يدخل سيدي هذا شيخ هرم من العرب، وقور الشّيبة، قصرت به ناقته...»[1]

أما عن أبرز مثال لذلك ما ورد في مسرحية " بائعة الورد" حين قُدمت أوصاف البطلة "عائشة عبد الباقي" للقبض عليها يقول:« وهذه أوصافها.. عمرها 25 سنة متوسطة القامة.. شعر طويل أسود عينان واسعتان سودوان، عادية ،يصحبها رضيع وطفل في الخامسة من عمره»[2].

فكتّاب الجمعية المسرحيين لم يعيروا اهتمامًا لمظاهر شخصياتهم؛ لأنّهم أرادوا إبراز أفكارها وآراءها بغض النّظر عن مظهرها، تاركين بذلك الحريّة للمخرج، إلاّ فيما يخص الشّخصيات المعروفة.

هـ-التّشخيص بالمونولوج[3]: يعتبره " دوجاين" « وسيلة إلى إدخال القارئ مباشرة في الحياة الدّاخلية لتلك الشّخصية دون تدخل المؤلف»[4]و بتعبير آخر هو وسيلة تُساهم في التّعريف بالشّخصيات من خلال الكشف عن ذواتها ومحاولة سبر أغوارها.

أماّ " ألان كوبري"(Alain Couprie) فيقول :« هو خطاب قائم بين الشّخصيّة وذاتها على المسرح، وهو أقدم من الحوار ، و تتمثّل وظيفته منذ زمن طويل في معرفة الشّخصية من الدّاخل»[5]

---

[1] عبد الرحمن الجيلالي: المصدر السّابق ، ص:21.

[2] أحمد رضا حوحو: المصدر السّابق، ص:189.

[3] عُرف قديما بـ "مناجاة الذات"، وهو مصطلح مسرحي كان سائدا خاصّة في النّصوص المسرحية ذات الطّابع الأخلاقي في القرون الوسطى، ومؤدّاه كلام الشّخصية المسرحية كلاما منفردا مرتفع الصّوت تتوجه به إلى ذاتها وهي أمام الجمهور، ومن أهمّ وظائف "مناجاة الذات" أن تكشف عن أعماق الشّخصيّة وطرائق نظرها وهي بصدد التّفكير لا سيما تلك التي تكون مأزومة وتبحث عن مخرج من أزمتها. و منها أيضا أن تستعطف الشّخصية المسرحية المذنبة الجمهور.

للمزيد يُنظر: محمد قاضي وآخرون: معجم السّرديات، دار تالة، الطّبعة الأولى، الجزائر، 2010م، ص: 223-224.

[4] قيس عمر محمد: البنية الحوارية في النص المسرحي (ناهض الرمضاني أنموذجا)، دار غيداء للنشر والتّوزيع، الطّبعة الأول عمان الأردن، 2012م، ص: 57.

[5] Alain Couprie : Le théâtre(Texte Dramaturgie Histoire),2e édition, Armand colin, paris,2013,p :18.

وقد كثُر توظيف هذه التّقنية في مسرحيات (أحمد رضا حوحو)، الّذي كان يستعمل كلمة (وحده) كدلالة على حديث الشّخصية مع نفسها، وهنا إشارة إلى مفهوم المونولوج من ناحية أداء الممثل على الخشبة، فهو"وقوف ممثل بمفرده أمام المشاهدين على خشبة المسرح ليلقي هذا المونولوج، الّتي يتأمّل فيها مأساته وأسبابها ومقدماتها القريبة والبعيدة»[1]، إضافة إلى مسرّاته وتكون هذه الحالات النّفسيّة قريبة إلى اللاّشعور، ولا تخضع إلى منطق العقل.

يُعبّر(خذير) في مسرحية "بائعة الورد" عن صدمته برؤيته لشخص يحمل اسم ابن عمه الميت يقول:

«خذير:(وحده)...ماذا؟ قدور عبد المحسن، هذا اسم بن عمي سائق السّيارة الذي مات منذ مدّة فهل بُعث من جديد في جلد هذا الرّجل الغني...»[2] .

كما دفع الخوف من الماضي بـ"عمار" إلى محادثة نفسه يقول:

« عمار:(وحده) يقذف بنفسه إلى مقعد ما هذا...أي خطر يهددني من جديد...رجع شبح عائشة يخيفني من جديد(...) هل عائشة بنفسها تختفي تحت اسم مستعار، هل سأبقى معذبًا طول عمري لا أعرف الرّاحة أبدًا...الخوف يقلقني ويعذبني»[3] .

كما يظهر المونولوج في مسرحية (البخيل) كذلك، فهاهو البطل من شدّة بخله لم يأمن على ماله في أي مكان، ممّا أحدث لديه قلق كبير وحيرة عن أحسن مكان لإخفاءه يقول:

«شعبان: (وحده) مصيبة اللي يخمل الصوارد عندو ويعود الواحد في دارو كاملة ما يلقاش محل أمان يخمل فيه...»[4] .

---

[1] قيس عمر محمد: البنية الحوارية في النص المسرحي (ناهض الرمضاني أنموذجا)، ص: 58.

[2] أحمد رضا حوحو: الأعمال الكاملة ج2 ، ص:195.

[3] نفسه، ص:209-210.

[4] نفسه، ص:286-287.

و لم يكتف " شعبان" عند هذا الحد بل وصل به خوفه على ماله إلى حدّ الوسواس يقول:

«شعبان: "وحده" أظن بلي يتغامزو علي، ويحبو يسرقو لي مالي»[1].

فهذه المقاطع تكشف عن اضطراب هذه الشّخصية بسبب بخلها الشّديد.

أمّا في مسرحية (النائب المحترم) فيحضر المونولوج على لسان البطل "زعرور"، ففي المقطع التّالي يُحدث نفسه نتيجة المبلغ المالي الكبير الّذي تلقاه، ولم يتوقعه يقول:

« زعرور: "وحده"سيدي المدير عزيزي زعرور، خمسة وأربعون ألف فرنك من كان يظن ذلك؟ ماذا يقول الأستاذ عرفي لو علم بذلك؟»[2].

وفي موقف مناقض للأوّل بسبب معرفته لنوعية العمل الّذي انخرط فيه، وتقاضى أجره عله يُحدّث نفسه قائلا:

« زعرور: "وحده" وأخيرًا يا زعرور، بعد تلك الحياة الشّريفة في التّعليم وخدمة العلم، ينتهي بك المطاف إلى هذه البؤرة السّاقطة وهذه الأعمال السّافلة... بعد الشّرف والنّزاهة أصبح لصا... سارقا... أبدًا لن أنحدر إلى هذه الهوة ولو أموت جوعًا.»[3]

فهذين النّموذجين يكشفان عن الأزمة النّفسيّة الشّديدة الّتي يُعانيها البطل، نتيجة تخليه عن مبادئه الأخلاقيّة إلى درجة دفعته إلى الانتحار.

يبوح" بلال " بمشاعره بعد أن ضاق ذرعًا بحالة العبودية الّتي يعيشها يقول:

«بلال آه من الرق آه قد ضقت بالـــــرق ذرعا

لو أنّني كنت حرا صدعت بالدين صـــدعا

---

[1] أحمد رضا حوحو: المصدر السّابق، ص: 288.

[2] نفسه ، ص: 369.

[3] نفسه، ص: 372.

كتمت ديني كتما لم أدخـــر فيه وســـعا

لو يعلم القوم أني عفت الطـــواغيت جمعا»[1]

فبلال يُناجي نفسه بكلام لم يستطع أن يجهر به بعد ، وهذا ما أزّم حالته النّفسية فكأنّه هنا يُصارع العبودية في صمت.

أمّا في مسرحية (المولد) فالنّماذج المتواجدة على مستواها قليلة منها :

«فيروز –(لنفسه بصوت منخفض) لقد فتح الشّاه عينيه »[2]، وقد جاء نتيجة الخوف الشّديد على صحة الملك، وكذلك ما ورد على لسان " حنظلة " بسبب الصّدمة التي تلقاها عند إخبار" طلحة" له، بتفسير الكهان لرؤيا "عبد المطلب"، يقول:

«حنظلة– (في ذهول) صدقت !..(مع نفسه)

ستبدي لك الأيام ما كنت جاهلا * و يأتيك بالأخبار من لم تزوّد»[3]

وهكذا نختم حديثنا عن المونولوج بالنّماذج المتواجدة في مسرحيتي (الحذاء الملعون) و (الخنساء) أمّا عن الأولى فيمكننا تقسيمها إلى قسمين؛ الأول منها جاء المونولوج فيها للتّعبير عن الفرحة الّتي تختلج البطل "أبو القاسم"بسبب التّجارة النّاجحة يقول:

« أبو القاسم عل خشبة المسرح يُخاطب نفسه:

أبو القاسم: زجاج جميل مموه بالذّهب، يباع بثمن زهيد ...هذه سعادة الأبد ساقها الله إلي»[4] .

و نجد في نفس السّياق:

---

[1] محمد العيد آل خليفة: بلال بن رباح(مسرحية شعرية) ، ص: 154.

[2] عبد الرحمن الجيلالي: المولد(رواية تاريخية مسرحيّة– راديوفونية ذات ثلاثة فصول)، ص: 19.

[3] نفسه، ص: 37.

[4] جلول أحمد البدوي: الحذاء الملعون، ص:14.

« أبو القاسم في حالة طائشة يهذي ويقول:

-أبو القاسم: حقًا إنّني لسعيد، وسعيد جدًا... من الّذي يساوريني في هذه السّاعدة أو يدانيني فيها؟...لا أحد... زجاج مموه بالذّهب وماء ورد فاخر اشتريه بثمن زهيد... الله أكبر، هل أنا حالم أو يقظان؟ »[1]

أمّا القسم الثّاني فجاء للتّعبير عن المشاكل الّتي خلفها الحذاء لـــ" أبو القاسم" إلى درجة دمرت بيته ومنها أسفه على فراق زوجته بسببها يقول:

«أبو القاسم: أفلتت من يدي... ذهبت من غير إذني.. يا للعار يا للفضيحة.

" يأخذ في الإنشاد بهذه الأبيات" :

محنة إثر محنة تتوالى و بلاء ينقض بعد بلاء

هذه زوجتي رمتني بشر رحت منه في شقوة وعناء

أفلتت من يدي لتنشر عني كلّ قول يسوءني وافتراء

آه..آه.. ماذا عساها أن تقول عني؟

(يقع مغشيًا عليه)»[2]

ما نُلاحظه هنا ارتقاء اللّغة المستعملة في المونولوج لأوّل مرّة من النّثر إلى الشّعر في هذا المقطع، و في نموذج آخر جاء على لسان أم البنين زوجة "أبو القاسم" بعد عودتها إلى بيتها الخالي وبكائها عليه تقول:

« أم البنين:

[1] جلول أحمد البدوي : المصدر السّابق، ص:22.

[2] نفسه ، ص:58.

بيتي على كل حال بيت عزيز المثال

فيه يطيب مقامي وفيه ينعـــم بالي

العيش فيه جميل لأنّه قد حـــلا لي

مالي عليه اصطبار ولا سلوٌّ... بحال

يعينني فيه زوجي على بلوغ الكمال

لنا به خير مأوى وعدّة في الليالي...»[1]

وهكذا يُعدّ المونولوج الحاضر على مستوى مسرحية (الخنساء) لمحمد الصالح رمضان أبرز نموذج لهذه اللّغة الرّاقية، كيف لا؟ وهي في الأصل مسرحية شعرية ، فقد جاءت جميع النّماذج عند اختلاء " الخنساء" وبكائها على أخويها ومنها تقول:

« الخنساء:

يا فيضي بدمع منك مغزار

وابكي لصخر بفيض منك مدرار

فقد سمعت ولم أبهج به خبرا

محدثا قام ينمي رجع اخبار

قال: ابن أمك ثاو بالضريح وقد

سوّوه عليه بألواح وأحجار»[2]

[1] جلول أحمد البدوي، المصدر السّابق، ص: 88.

[2] محمد الصالح رمضان: الخنساء، ص: 17.

ومنه أيضًا:

« يا عين جودي بدمع منك مهراق

إذا هذا النّاس أو همّوا باطراق

اني تذكرني صخرا إذا سجعت

علي الغصون هتُرفٌ ذات أطواق

و كل عبرى تبيت الليل معْوِلة

تبكي لكل جريح القلب مشتاق

لا تبعدّن فإنّ الموت محترم

كلّ البرية غير الواحد الباقي»[1]

فالمونولوج هنا في هذه النّماذج لم يُوظّف بكثرة، بالرّغم من أهميته الكبيرة كوسيلة للكشف عن الكثير من الأشياء في نفس الشّخصية المسرحية.

وعمومًا فالمونولوج يجيء « حين تضيق النّفس بفرح عامر أو كرب داهم أو قلق خانق، تنبجس محدثة نفسها غبطة أو بكاء أو حيرة»[2]، فهو ببساطة نوع من الإضاءة للشّخصية من الدّاخل.
و ما يمكن قوله هنا، أنّ كتاب الجمعية مدركون جيّدًا لأهمية الشّخصية في المسرحية ،لأنّ أغلبية العناوين تحمل أسماء لشخصيات، إضافة إلى حسن اختيارهم لها خاصّة تلك التي استلهموها من التاريخ، باعتباره مادة هامّة بالنّسبة للمسرحي؛ يقدّم من خلالها الصّور المضيئة الحافلة بالبطولات و الأمجاد، وهذا ما يساعد على تحقيق الغايات المرجوة.

---

[1] محمد الصالح رمضان: المصدر السّابق، ص:18.

[2] عز الدّين جلاوجي : المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، ص: 135.

أمّا فيما يخص أساليب التّشخيص فقد استخدمها الكتاب لكن بدرجات متفاوتة، وهذا راجع إلى عفوية هذا الاستخدام.

2- الحوار الدرامي:

إنّ الشّخصيّة الدّراميّة و مختلف أبعادها، لا يتأتّى الكشف عنها في الحقيقة إلّا بواسطة الحوار،«فالمؤّلف الذكي المتمّكن، هو الّذي يستطيع انتقاء ما يُناسب شخصياته من عبارات وألفاظ حتّى يأتي ما تنطق به، متفقًا مع طبيعتها وثقافتها وبالطبع يتطلب ذلك تعمقا في دراسة الشّخصيّة»[1]، ومنه فالحوار لغة الشخصيات[2].

فهو إذن أحد أهمّ الأسس الّتي يقوم عليها النّص المسرحي، يحرك المشاهد؛ فيتّم تبادل الكلام بين شخصيتين أو أكثر، وهنا تتجسّد ثُنائية المرسل- المتلقي أو المتحدث- المستمع (الّذي يرد) التّفاعليّة والّتي هي الطّريقة الأساسيّة في الحوار الدّرامي، لكن هذا لا يجعلنا نغفل أنّ هناك متلقي مهم جدًا وإن لم يُشارك في الحوار، إلاّ أنّه يستقبل الأفكار والمعاني ألا وهو الجمهور « فالكلمة في الدّراما ، تنتج معناها على عدّة مستويات فهي في حوار بين شخصين، تنقل لكل منهما معنى، بينما تنقل نفس الكلمة معنى آخر للجمهور»[3].

و سيتركز حديثنا عن الحوار لخارجي؛ لأنّه المهيمن في الدراما بصفة عامّة وفي النّماذج الّتي بين أيدينا بصفة خاصّة، فقد كان الحوار في مسرحيات "رضا حوحو" ثنائيًا في أغلبها، أين جاء في شكل مبادلات كلاميّة متتابعة ومتسلسلة، ومنه ذاك الّذي دار بين " عمار" و"عائشة" :

« عمار: مساء الخير و العافية يا عائشة

عائشة: يمسيك بالخير والعافية يا عائشة

---

[1] شكري عبد الوهاب: النّص المسرحي (دراسة تحليلية الأصول)، مؤسسة حورس الدّولية للنّشر والتّوزيع الإسكندرية،2007 ص:98.

[2] لأنّه نص مكتوب موجه للكلام؛ أي تستعمله الشّخصيات عند التّحاور فيما بينها وهي تُؤدّي الأدوار المقدّمة لها.للمزيد يُنظر: Michel Pruner :L'Analyse du texte de théâtre,p :20 .

[3] المرجع السّابق، ص:99.

عمار: خذ هذه الحلوى فإنّها إليك (ثمّ لعائشة) إنّك تعلمين مقدار سروري لما أكون بقربك وأتحادث معك لأنيّ كما تعلمين أحبك حبًا عنيفًا، حبًا طاغيًا جبارًا.

عائشة: أرجو يا عمار أن لا تعيد هذا الكلام مرّة ثانيّة فقد حدثتني به مرارًا وسمعت رأي فيه.

عمار: و هل أستطيع أن أفرض على قلبي السّكوت، فإنّ هذا فوق طاقتي، عائشة إنيّ أحبك كثيرًا ويجب أن تتعودي سماع عبارات حبي وشكوى قلبي»[1] .

وكذلك ما دار بين" المأمون" و "أبو دلف" في مسرحية (صنيعة البرامكة) يقول :

« المأمون: (يشير إلى الجنود بالانصراف ويقول مخاطبًا أبا دلف)

يا قاسم!!! ما أحسن أبياتك في وصف الحرب!.. و ما أجمل لذّاتك بها و ما أروع زهدك في المغنيات!!!...

أبو دلف: لا شك أنّ هذا من حسن ظن أمير المؤمنين بي !!وهل لمولاي أن ينبئني أي الأبيات يعني؟؟

المأمون: إنّما أعني يا قاسم!! أبياتك الّتي مطلعها:

لسل السّيوف وشق الصّفوف و نفض التّراب وضرب القلل

ثمّ ماذا يا قاسم؟؟ هات أنشدنا باقيها...

أبو دلف: ثم أقول يا أمير المؤمنين

ولبس العجاجة والخانقات تربك المنايا بروس القلل

[1]أحمد رضا حوحو: المصدر السّابق، ص:179.

وقد كشفت عن سناها هناك كانّ عليهم شروق الطّفل»[1]

إضافة إلى ما ورد من حوار بين "الأستاذ " و"مراد" في مسرحية (أدباء المظهر) والّذي استمر فصلا كاملا.

كما أنّ الحوار قد يتعدّى إلى ثلاثي (متعدد الأطراف) في بعض المسرحيات، كمسرحية (سي عاشور والتّمدن)، أين تداول على الكلام كلّ من "عاشور" و"الموسيقي" و" المغني" واستمر طويلاً :

«المغني: هاها ...المزمور...و الديل، والسيكا...
عاشور:هيه...هيه...هدوك
الموسيقي: رانا على استعداد تام ياسيدي»[2].

ومنه أيضًا ما دار بين" عبد المنعم" و"سيزان" و" زعرور" في مسرحية (النّائب المحترم) :
« سيزان: إنك رجل أبله...أنت ربما... أمّا نحن يبن بعد السّجن الّذي يضمنا.
زعرور: كنت أحترمك فيما مضى، وكنت أحبك، أمّا اليوم فإني أكرهك و أحتقرك.
سيزان: أيها المسكين، ماذا يعنيني من حبك وكرهك.(عبد المنعم يدخل)
عبد المنعم: صباح الخير سي زعرور»[3].

فالّذي نلاحظه على هذه النّماذج أنّ « الحوار ليس دائمًا نتاجًا لخطابين متعارضين أو لوعيين

[1] أحمد رضا حوحو: المصدر السّابق ، ص: 109-110.
[2] نفسه، ص: 229.
[3] نفسه، ص: 381.

متجابهين»[1] ،كالذي دار بين "سيزان" و"زعرور"؛ فهناك من الحوارات ما يتناوب المتكلمين فيها و كأنّهم يتعاونون على إنتاج نص واحد، كما حدث في النّموذجين المتبقيين.

وعمومًا يظهر الحوار في مسرحيات "أحمد رضا حوحو" سلسا خال من التّعقيد، ذو جمل قصيرة إلى متوسطة، تنقل أفكارًا واضحة، وهذا ما يتطلبه الحوار النّاجح إذ « يجب أن يكون مباشرًا دون تنميق أو زخارف. إذ أنّ الحوار الواضح يزيد من فهم المشاهد للموضوع ويغريه بتتبعه، لذا يجب استخدام الكلمات السّهلة الفهم السّريعة الوصول إلى المشاهد»[2]

و على هذه الشّاكلة جاء الحوار في مسرحية (البشير) لـ"أبو العيد دودو" :

«الأم: (ترفع رأسها إليها) تأخرت كثيرًا، يا بنتي.

البنت: (تقف أمامها) كان لازما أن أتأخر سبقني جماعة من النساء والبنات، فانتظرت دوري.

الأم: ألم يكن بالعين ماء؟

البنت: كان علينا أن نغرفه قطرة قطرة.»[3]

يغيب الحوار الفعال الّذي يدفع بالصّراع ويطوّر الأحداث في مسرحيتي (المولد النبوي الشّريف) و(الخنساء) لـ" محمد الصّالح رمضان"، فقد جاءت المقاطع الحوارية في المسرحية الأولى إخبارية سردية،تعرض لنا فترة ما قبل ولادة الرسول صلى الله علبه وسلم وفترة ميلاده ورضاعته يقول: « أبو طالب: أيها الجمع الكريم الموقر، جمعتكم اليوم وأنتم أهل العلم والدين والمعرفة وأصحاب الرّأي والمشورة مع بعض من أهل الكتاب، لما بلغنا هذه الأيام من تنبؤات وتكهنات ورؤى مختلفة حول نبي

---

[1] محمد أبو العلا: اللغات الدراميّة(وظائفها وآليات اشتغلها)، منشورات ،ألوان المغربية،ط1،المغرب،2004م، ص:33.

[2] شكري عبد الوهاب: النّص المسرحي (دراسة تحليليّة وتاريخية لفن الكتابة المسرحية والتعريف بالمأساة الإغريقيّة)، المكتب العربي الحديث، الاسكندرية، 1997م، ص: 71.

[3] أبو العيد دودو: البشير (مسرحية)، ص:6.

عربي سيظهر قريبًا في ربوعنا، ويقلب الأوضاع(...)»[1]، ومنه أيضًا:

«عبد المطلب: اعلم يا ابن أبي ذؤيب أنّ لي ابنًا من ولدي عبد الله الّذي تُوفي و الطّفل في رحم أمه ثمّ توفيت أمه بعد ولادته بأربعة أشهر فبقي الولد يتيم الأبوين، وكفلته أنا جدّه، وأنا أحنو عله أكثر فأكثر، فهو أعزّ عندي من جميع أهلي(...)»[2] .

وهنا نلاحظ طبيعة الحوارات نفسها من خلال مسرحية (المولد)؛ التي تناولت فترة ما قبل ميلاده والتي عجت بالرّؤى والتّنبؤات والتّكهنات بميلاده، وهذا ما ورد على لسان شخصياتها الّتي لم تتصارع، لأنّها تتفق على حقيقة أنّ النّبي صلى الله عليه وسلم سيولد قريبًا.

فنص مسرحية (الخنساء) لا يختلف عن سابقه في إخباريته، فلا صراع ولا تطور للأحداث وتأزمها « وكأنّ الهدف من النّص هو إبراز مأساة الخنساء والتّعرض إلى حياتها في الجاهلية والإسلام وإنّ المتتبع للنّص يكشف أنّ المؤلف كان يروي الأحداث التّاريخية ويربطها بحزن الخنساء»[3].

جاء الحوار في مسرحية (بلال بن رباح) لـ" محمد العيد آل خليفة" فعالا في بناء أحداث المسرحية، ففي فصله الأوّل وعلى اختلاف المشاهد كان متناوبا وسريعا وتصاعديا، إذ قدّم لنا الكاتب في هذا الفصل كلّ الشّخصيات الأساسيّة في النّص، ثمّ انطلق في تحريك الأحداث من خلال الحوار الّذي دار بين "أمية" وأصحابه الذين أخبروه بأنّ بلال يزور محمد سرًا يقول:

«عقبة:(يُشير إلى بلال بعد خروجه) عبد خبيث، فكن منه أمية في ارتياب.

أمية: وماذا كان منه فليس عهدي به إلاّ بصيرًا بالصواب؟

عقبة: يزور محمدًا سرًا(...)»[4].

---

[1] محمد الصّالح رمضان: المولد النّبوي الشّريف (مسرحية)، ص:34.

[2] نفسه، ص:68.

[3] صالح لمباركية: المسرح في الجزائر (دراسة موضوعاتية فنية) ج2، دار الهدى،(د.ط)، الجزائر، 2005م، ص: 30.

[4] محمد العيد آل خليفة: بلال بن رباح، ص: 156.

ويتصاعد الصراع بعد استجواب أمية لبلال ضمن حوار ثنائي متناوب يقول:

« أمية: دعوا لي البحث أستقرئه وحدي فليس يؤودني كشف الحجاب

بلال أتاني اليوم أنك سارق.

بلال: أنا سارق!؟

أمية: مذ صرت للوقت سارقا وأيضًا أتاني اليوم أنّك آبق.

بلال: أنا آبق!؟

أمية: مذ صار قلبك آبقًا

تغادرنا سرًا وتأتي محمدًا وتهجوا عاداتنا و الخلائقا

وتسمع ما يتلوه فينا محمد فيغدو بما يتلوه قلبك عالقا

(...)

بلال: أجل سيدي قد كان ذاك حقيقة كما قال لا أخفي عليك الحقائقا»[1]

و بعد هذا الاستجواب يطلب "أمية" من "بلال" أن يتراجع عن إسلامه، فيرفض رفضًا قاطعًا، وهنا يصل الصّراع إلى ذروته؛ إلى درجة إشهار "أمية" لسيفه في وجه "بلال" محاولاً قتله يقول:

« أمية: (غاضبا ثائرا شاهرا سيفه)

تهيأ لسيفي اليوم أطعنك طعنة به ثرة تبقيك في الدم غارقا»[2]

---

[1] محمد العيد آل خليفة، المصدر السّابق، ص:158.

[2] نفسه ، ص:158.

و عموما فإنّ هذه المقاطع تُعبّر عن تصارع قوى الخير والشّر أو قوى الإيمان وقوى الشّر، و في مثل هذه الشّواهد وغيرها يُحقق الحوار ملامحه الإبداعية، ومنها « تلك المرونة التي تجعل الشّخصيتين المتواجهتين تجتهد كل منهما في إقحام الشّخصيّة الأخرى والانتصار عليها ، وهذا النّوع من الرّغبة في الانتصار هو ما يجعل الفكرة ونقيضها وما يتتالى وينتج عنهما شيئًا متنوعًا ومتجددًا ومتغيّرًا باستمرار»[1]،وبتعبير آخر يقدّم التّصاعد المستمر في الحوار أفقًا أرحب لينظر منه إلى تلك القضية أو تلك المشكلة.

أمّا في مسرحية(حنبعل) فيتراوح الحوار بين الطول والقصر حسب ما يقتضيه الموقف :

«صافو:(بدلال) انك لا تنسى يا حبيبي إنّ زواجنا لا يقع إلاّ على يد رجل مفارق للحياة!

معطي بعل :(مبتسمًا) آه! ألا زلت تؤمنين بأقوال العرافة الكاهنة؟

صافو: أي نعم، إن كامنة هيكل تأنيت لا تكذب أبدًا، وسترى يا معطي بعل، سترى في آخر الأمر أننا لا نتزوج إلاّ على يد رجل مفارق للحياة.

معطي بعل: أنا لا أصدق هذه الخرافات.

صافو: الأيام بيننا يا حبيبي.»[2].

فطبيعة الحديث هنا تتطلب سؤالاً وجوابًا دون كثرة الشّرح.

لكن رغم هذا يغلب الحوار المطوّل، الّذي تسرد من خلاله الشّخصيّة الأحداث وتصف البطولات في نبرة خطابيّة مليئة بالحكم والمواعظ الدّالة على العقل الرّاجح؛ و«الخطابة هي أن يتوجه الحوار إلى المتلقي/ القارئ المشاهد ويسفر الكاتب عن نفسه،وكثيرًا ما يقع ذلك بسبب طول الحوار الذي يحول

---

[1] أحمد زلط: مدخل إلى علوم المسرح(دراسة أدبية فنية)، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الطبعة الأولى، (د.م.ن)،2000م ص:154.

[2] أحمد توفيق المدني:حنبعل (رواية تاريخية)، ص:19-20.

الشّخصية من محاورة لشخصية أخرى،إلى موجهة كلامها وأفكارها للمتلقي»[1]،وقد ظهرت الخطابة في المسرحية على لسان الشّخصية الرئيسة وبعض الملوك ،يقول:

«حنبعل:(يلتفت لهم): إنّ الدموع لا تتعطّل سير الأحداث، ولا الحوادث تغيّر مجرى التّاريخ، إنّما تفتح المستقبل في وجوه الأمم، سواعد العاملين، وتضحية الفدائيين، ودماء الشهداء، لن يرى الظّالمون وجهي في إفريقيا بعد اليوم(...) ليعلم كلّ جبار عنيد، إنّ الكلمة الأخيرة إنّما هي للأمم، وإنّ القول الفصل إنّما للحرية ضد الطغيان هيا أولادي و رفقائي لنحارب رومة...»[2]، وفي موضع آخر يقول:
«حنبعل- إنّ الحياة يا مولاي كفاح مستمر، وجهود متواصلة؛ وإنّ وراءك بلاد الشام، مهد الملك فإن كنا خسرنا معركة بلاد اليونان، وتلاشت مؤقتا أحلامنا في تحرير مقدونيا و أثنا وتخليص العالم من الاستعمار الروماني الفظيع.»[3].

ومنه أيضا ما ورد في المقطع الآتي:
«الملك[4]- يؤلمنا أن نفترق يا حنبعل، وإنّه ليملأ نفوسنا غما وكمدا، أن تكون خيبة الأمل وخسارة المعركة آخر الأمر بيننا(...). إننا وسائر الإغريق والشعوب الحرة لنكبر فيك هذه العزيمة التي لا تلين وهذه الهمّة التي لا تستكين...»[5].

وهكذا نشعر في بعض الأحيان عند قراءتنا لمثل هذه المقاطع وكأن الكاتب هو الذي يتحدث، لأنّ تلك النّبرة الخطابية "تظهر من خلالها عواطف المؤلف ومشاعره المتفجرة، لذلك فإنّ الحوار هنا لا ينبع من واقع الشّخصية ويعكس مستواها وأبعادها المختلفة بقدر ما يعكس أفكار الكاتب ونظرته

---

[1] عز الدين جلاوجي: المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، ص: 306.
[2] أحمد توفيق المدني: المصدر السّابق، ص: 25.
[3] نفسه، ص: 30.
[4] أنطيوخس صاحب سوريا.
[5] أحمد توفيق المدني: المصدر السّابق، ص: 31.

وأحاسيسه»[1]،وهذا متوقع لأنّ الكاتب هو أحد أبناء الشّعب الجزائري يتأثر بالظّروف التي يعيشها مجتمعه وأمّته.

أمّا الحديث النّابع من الشّخصيات في مسرحية (عبد الحميد بن باديس و أوثان الاستعمار)،فقد كان طويلا نوعا ما ؛أين قدمت من خلاله معلومات تاريخية عن المقاومة وبعض المخططات الاستعمارية وكذلك وصف لأوضاع تلك المرحلة، وفي هذا يقول:

«دلادي:أنت ترى يا (م) فيوليط الحالة التي عليها الحياة الاجتماعيّة للجزائريين من تأخر وتدهور، بسبب تمسكهم بدينهم وبشريعتهم تمسك المتعصب الأعمى، ثم أنت تضع لهم هذا المشروع الذي يمنحهم حق التمتع ببعض حقوق الدستور الفرنسي؟ هذا ما لا يمكن أن يكون.

شوطان: أجل هذا ما لا يمكن أن يكون أبدا...

ثمّ إنّ الدستور الفرنسي لا يمنح هذه الحقوق إلاّ للفرنسيين أبا عن جد.

فيوليط: لا يا عزيزي شوطان، إنّ فرنسا قد فتحت صدرها لكلّ من يريد الدخول في حضيرتها، و هي بهذا استطاعت أن تتبنى مختلف الكفاءات بإعطائها الجنسية الفرنسية لكل راغب فيها. وعلى هذا الأساس وضعت مشروعي لإدماج الشّعب الجزائري في الشّعب الفرنسي حتّى إذا تمّ لنا ذلك فرضنا تأييد الوجود الفرنسي بالجزائر »[2].

فالحوار هنا لا يختلف عن سابقه؛ في نبرته الخطابيّة وكذلك في طوله وثقله بالمعلومات واقترابه من السّرد في بعض المقاطع، فهو هنا وفي بعض المسرحيات الأخرى المشابهة يظهر خالي«من مقوماته الدراميّة فتحول إلى مواقف حوارية، مجرد من أي غاية دراميّة (...)، ولعل السبب في ذلك يرجع إلى ضعف البناء الدرامي في تلك المسرحيات نتيجة سطحية الصّراع، أو انعدامه وتصوير الشّخصيات

[1] عبد الله ركيبي: تطور النثر الجزائري الحديث 1830-1974، ص:222.

[2] محمد الطاهر فضلاء: عبد الحميد بن باديس و أوثان الاستعمار، ص: 16-17.

الفج»[1]، فهو عكس الحوار في المسرحيات ذات البناء الدرامي المكتمل الذي يساعد الحوار على تحقيق غاياته، وعلى رأسها تجسيد الحركة وتصاعد التّعقيد في الحدث حتى الانفراج.

ولا بأس في هذا المجال أن نذكر الحوار الّذي جاء في مسرحية (صنيعة البرامكة)، فهو طويل جدا يبلغ صفحة كاملة ليصبح بذلك سردًا ومثاله قصة[2] " المنذر" التي حدث بها "المأمون" ،كما يمتد الحوار الشّعري بدوره على مدى صفحة كاملة، وذلك على لسان "المنذر"[3] ليصل إلى إحدى عشر بيتا،«ولكنّه أحيانًا يكون موجزًا حين يتعلّق الأمر بالسؤال والجواب المباشرين أو حين يكون بين المأمون وبين بعض أتباعه»[4]، يقول:

«المأمون: (مخاطبا المنذر بحدة)

من أنت أيها الرجل؟ و بما استوجبت البرامكة منك ما تفعله كل ليلة في خرابات دورهم؟!

المنذر:(يطرق رأسه ويلتزم الصمت)

المأمون: قل!! بما استوجبت البرامكة منك كل ما تفعله؟!

المنذر: (في توءدة وانكسار)

يا أمير المؤمنين إن للبرامكة أيادي حضرة عندي فإنّ أذن لي مولاي أن أحدثه بحالي معهم فعلت...

المأمون: قد أذنتك فقل.»[5].

---

[1] ميراث العيد: الهوية التاريخية في النص المسرحي الجزائري، مجلة دراسات جزائرية، العدد 7-8، مخبر الخطاب الأدبي في الجزائر جامعة وهران، 2011م، ص: 213.

[2] يُنظر: أحمد رضا حوحو ، المصدر السّابق، ص: 117.

[3] يُنظر: نفسه، ص:114.

[4] عبد الله الركيبي: تطور النثر الجزائري الحديث 1830-1974، ص:224.

[5] أحمد رضا حوحو، المصدر السّابق، ص: 117.

أمّا فيما يخص الحوار في مسرحية "رواية الثلاثة" لمحمد البشير الإبراهيمي فنجده مختلفًا[1] تمامًا،فعلى الرغم من قصر هذه الرواية، فهي _ ماعدا المقدمة_عبارة عن حوار دار بين الشخصيات الثّلاث (الرئيس ، الأستاذ ابن العابد ، الأستاذ الجنّان)و إن كان غير مباشر، و ذلك لتدخل الكاتب فيه و هذا ما أفقده بساطته وقصره وسرعة تبادل الحديث ، إلاّ أنّ هذا لم يمنعه من المساهمة في رفع وتيرة الصراع، و ذلك بعد التّعارض فيما يخص الحلول المقترحة لتقاسم كلفة الطابع (الفرنك) و هنا يقول: "وهنا يشتد الخلافُ و تحتدُّ المناقشة، و تقومُ الحربُ على ساق و تُعرض الحلولُ، فيكون بوشمال من أنصار الحلّ الأوّل ، ولهذا يقول للرئيس :

أهمس في أذن الرئيس همسه نقسمُها لكُل فرد خمسه

ويكون الرئيس و الجنّان من أنصار الحل الثاني وهو الحَمل على ابن العابد"[2] .

وبهذا يكون قد تحققت أهم خاصية للحوار وهي جعل الصّراع أكثر حدّة أي تصاعدًا.

وهنا يجب الإشارة إلى أنّه على الرغم من اعتراف الكاتب من خلال تمهيد مسرحية (الحذاء الملعون) بأنّه لم يرتق بلغتها وحوارها كما ذكرنا سابقًا إلاّ أنّنا نعتبره فعّالا، لأنّ الصراع كان في تصاعد مستمر وهذا هو المطلوب فـ"الحوار المسرحي فعل من الأفعال، به يزداد المدى النّفسي عمقًا، أو الحدث المسرحي تقدمًا إلى الأمام، فلا ركود في لغة المسرح كأن تكون خطابية أو وصفية وقصصية"[3] ،حيث تبدأ أولى مشكلاته مع القاضي فيحتدم الحوار بينهما.

---

[1] يكتسب هذا الحوار خصوصيّة، في كونه يزيد عن حجم الحوار القصصي ويقل عن الحوار المسرحي الذي يستغرق المسرحية كاملة. وهذا ما يجعل هذا الفن يقف وسطًا بين القصّة والمسرحية ويمكن قراءته بقوانين الفنين، إلاّ أننا نميل إلى اعتباره مسرحية وخاصّة لامتداد الحوار على طول الرّواية، بالإضافة إلى ورود كلمة مشهد على لسان الشيخ يقول:

"... وطالت الجلسة، وتعددت مشاهدها" ، ومنه أيضًا: "...إلى أن يأتي المشهد الأخير، فيقف ابن العابد ويرتجل ذلك الفصل في الدّفاع عن فرنكه الذي لا يملك سواه..." يُنظر: محمد البشير الإبراهيمي: آثار البشير الإبراهيمي ج1، جمعها بعض تلامذته المؤسسة الوطنية للكتاب، الطّبعة الأولى، الجزائر 1978م، ص: 284-285.

[2] نفسه ، ص: 285.

[3] محمد الدالي: الأدب المسرحي المعاصر، عالم الكتب، الطبعة الأولى، القاهرة، 1999م، ص:314.

يقول:"أبو القاسم (في ارتعاش و اضراب) العفو يا سيدي القاضي..قد غلطت في أخذ حذائك وما فعلت إلا لظني أنّه قدم إلى هدية...فاعذرني في هذا، ولا تؤاخذني.

القاضي: اخسأ يا لعين ... من أنت حتى يهدى لك؟!

أبو القاسم: لا أعود إلى مثلها.. فعف عني..

القاضي : بعد الذي بدر منك؟...يا غلمان اذهبوا به إلى السّجان حالا حتى أرى رأيي فيه، وقدّموا له هذه الوثيقة."[1].

و ما إن يتخلص "أبو القاسم" من هذه المشكلة يقع في أخرى مع الجيران بسبب الحذاء مرة أخرى

يقول: " أحد الجيران(1):أما تستحي يا هذا الرجل؟

أبو القاسم: ماذا جرى؟

أحد الجيران(2): تفعل ما تريد، ثم تسأل عما جرى..

ومن كان ينقب علينا ويثير إزعاجنا أو لست إياه؟

آخر(3): لقد ذهب ظننا إلى أنّه لص يريد أن يسرقنا..

أبو القاسم: اسمعوا مني أيها الجيران الكرام.. أنا كنت أحفر في منزلي، فهل في ذلك من مؤاخذة؟"[2]

فقد تعددت الشخصيات المتحاورة هنا، وكانت كلّها في حالة صراع مع البطل ممّا يُعطي حركة أكثر للحدث. تستمر معاناة البطل مع الحذاء وذلك بعد أن قاده إلى مصحة الأمراض العقلية و دخوله في حوارات من نوع خاص[3].

---

[1] جلول أحمد البدوي: الحذاء الملعون، ص:35.

[2] نفسه، ص: 43.

[3] نفسه، ص:61 وما بعدها.

وعمومًا كان الحوار في النّماذج المسرحية التّي بين أيدينا متباين، لكنّه في المجمل لم يحقق أهم وظائفه في أغلب المسرحيات –الابتعاد به عن النّبرة الخطابية و السير بعقدة المسرحية و تقدمها و تدرجها و تسلسلها _ التحليل و التعليل و إعطاء أكبر قدر من الكلمات أي الإيجاز و التّكثيف_ الدفع بالصراع إلى ذروته_[1] ،ما عد في بعض مسرحيات أحمد رضا حوحو كـ(بائعة الورد) و مسرحية (بلال بن رباح) و (الحذاء الملعون).

فالحوار النّاجح يجب أن ينمو ويتوالد بسرعة مع الايجاز في العبارات و السّرعة في إيراد الأفعال «وهذا هو الأسلوب الحديث أمام الكاتب المعاصر كي يحقق كلّ ما تقدم فيه الحديث عن مواكبة العصر في سرعة الإيقاع وفي تقديم الإثارة اللّاهبة التي صارت سمة العصر، و التي صار القارئ أو المتفرج يطلبانها في العرض المسرحي القصير الزمن...»[2].

لكن هذا لا يعني أنّ الحوار في مجمله لم يحقق أي هدف، بل حقق أغلب الوظائف[3] كالوظيفة الكشفية(الكشف عن الشخصيات) في أبعادها الاجتماعية ، النّفسية ؛و الوظيفة التّوجيهية باستعمال الحكمة و الخطابة مثلما فعل"حنبعل" بقيادته الحكيمة للجيوش وبث روح الأمل وعدم الاستسلام، وكذلك " عبد الحميد بن باديس" الذي قدّم آراء حكيمة لأبناء شعبه ومواعظ وتوجيهات تدفعهم إلى الأمام، إضافة إلى القيادة الرشيدة للخليفة "عمر".أمّا الوظيفة الجمالية فتمثلت في بعض النّماذج المتضمنة للأبيات الشّعرية وما احتوته من تشبيهات واستعارات.
فارتباط المسرح بالخشبة يجعل الكتابة فيه عملية معقدة؛ لها أسسها الخّاصة و الصارمة فلكي تظل الصلة بين الشخصيات و المتلقي قوية ، يجب أن يصل المعنى كاملاً ، فإذا تكرر غياب المعاني انصرف المشاهد عن المسرحية، «ولهذا يجب على الكاتب أن يحرص في كل جملة من مسرحيته أن

---

[1] للمزيد يُنظر: شكري عبد الوهاب: دراسة تحليلية الأصول للنص المسرحي، ص:98-99.
[2] فرحان بلبل: النص المسرحي الكلمة والفعل (دراسة)، ص: 105-106.
[3] للمزيد يُنظر: عز الدين جلاوجي: المسرحية الشّعرية في الأدب المغاربي المعاصر، ص: 297و333.

تصل بكامل معناها و كامل دلالاتها النّفسية و كامل دورها في عقد الحبكة وتسلسل الحكاية»[1] وبهذا تتحقق أبرز جمالية من جماليات الحوار وهي(الايصال المباشر للمعاني)،«وسبيل الكاتب إلى هذا الوصول السّريع أن تكون جُمله معتدلة الطول و أن يكون تنسيق أركانها (الفعل و الفاعل و المفعول به و الحال... إلخ مُعينا على إيصال المعنى المباشر.»[2]، وهكذا فإنّه ليس بالضّرورة هذا الترتيب،و هنا يقودنا الحديث إلى مكوّن آخر من مكونات النص المسرحي، ألا وهي اللغة التي ترتبط ارتباطا وثيقًا بالحوار ،فلا يمكن الحديث عنه دون ذكرها.

[1] عز الدين جلاوجي: المرجع السّابق، ص: 113.
[2] نفسه ، ص: 114.

3-اللّغة الدراميّة:

ليس من السّهل الحديث عن اللغة المسرحية؛ لأنّها تتميّز عن غيرها في باقي الفنون كالرّواية مثلا باعتبارها وسيطًا وليست إنتاجًا نهائيًا، لأنّها محكومة بجدلية المقول والمكتوب[1] ، وهذا الأخير "محكوم أصلا بقواعد نحوية وصرفية منظمة على عكس القول الذي لا ينتظم على شاكلة نسق الخطاب الأوّل"[2]، ناهيك عن الأبعاد البصرية الأخرى كالإيماءات والحركات والإشارات والديكور والأكسسوارات التي تُصاحب الملفوظ، والتي يُمكن اعتبارها لغات من نوع خاص أو كدلائل غير لغوية[3] تُقرأ لغويًا؛" فالمقصود إذن هنا بأنّ العرض المسرحي يحتوي على عدّة لغات غير كلاميّة، قادرة على الإيصال والتّواصل مع الإنسان بشتّى ظروفه، سواء عن طريق الإرث العاطفي أو الفكري لهذا الإنسان، فالعرض المسرحي في أساسه وتكويناته هو فن بصري ، يُخاطب أحاسيس الإنسان بالاعتماد على قيّم جماليّة مادية(...) مثل لغة الجسد من حركات وإيماءات ورقصات تعبيرية والبعض الآخر مؤسس على رؤى فكرية ذات منطلقات..."[4].

بداية لابد أن نشير إلى مسألة مهمة جدًا قبل الخوض في الحديث عن طبيعة اللّغة في هذه المدونات وهي إشكاليّة اللّغة في المسرح الجزائري[5] آنذاك، لأنّها مازالت مطروحة إلى الآن.

---

[1] حيث نكون في المسرح-في نظر لارطوماس- إزاء مفارقة تتمثل في إشكاليّة التّعامل الإجرائي ع نص درامي مكتوب لكن خاضع لإكراهات عرضية وتداوله شفويًا، وإزاء حالة المؤلف المسرحي الذي سيكون وفق منطق الخطاب المكتوب في مواجهة "أزقية" تتبدّى في الانضباط لإكراهات نسق الكتابة؛ أو التّحرر منها من خلال سن كتابة شفهية تنتهك التعقيد بالارتجال واعتباطية التّداول اللّفظي.للمزيد يُنظر: محمد أبو العلا اللّغات الدرامية(وظائفها وآليات اشتغالها)، ص:16-21.

[2] نفسه، ص: 16.

[3] للمزيد يُنظر: Alain Couprie : Le théâtre(Texte Dramaturgie Histoire) ,p :28 -31.

[4] محمد مبارك بلال وآخرون: اللّغة في المسرح(حلقة بحث عربية)،دائرة الثّقافة والاعلام، الطّبعة الأولى، الشّارقة، 2006م ص:122.

[5] هناك من يُفضّل كتابة المسرحيات باللّغة الفصحى لأسباب أهمها: أنّهم يرون بأنّها عنصر مهم من عناصر الهوية الوطنية يجب الحفاظ عليه، إضافة إلى تميّزها بدقة معانيها ومنطقها العام ومرونتها وشمولية ألفاظها، إضافة إلى أنّها لغة ضاربة في أعماق التّراث العربي وحاملة لأعظم الرسالات السّماوية (لغة القرآن الكريم) .

أمّا من يفضلون الكتابة بالعاميّة فحجتهم أنّ اللّغة العربية الفصحى لم تكن آنذاك لغة حديث ولا لغة حياة يوميّة ، وأنّ الحوار يجب أن يُكتب باللغة نفسها التي تنطق بها الشّخصيات في الواقع المعيش. يقول باشطارزي في هذا الصدد:"إنّ بداياتنا كانت

فقد استعملت اللغة العربية الفصحى في كتابة المحاولات المسرحية الأولى التي تلت زيارة "جورج الأبيض" وفرقته إلى الجزائر، ولكنّها سرعان ما توقفت سنة 1924م لأسباب مختلفة[1]، لتعود من جديد سنة 1926م في حلّة جديدة بعد أن شهدت تحوّلات جذرية على مستوى الشّكل والمضمون فاستعملت العاميّة(حتى1934م) في الحوار وأدخلت عناصر أخرى كالموسيقى والغناء، لإضفاء نوع من التّسلية والتّرفيه عليها لجلب المشاهدين، كما عولجت المشكلات الاجتماعية بطريقة هزلية؛ أي أنّ كتاب هذه المرحلة وعلى رأسهم "علالو، باشطرزي، رشيد القسنطيني" الّذين حاولوا تدارك نقائص المرحلة السّابقة للحفاظ على استمرارية هذه العروض، التي اضطرتها الحرب العالمية الثّانيّة إلى التّوقف ثانيّة لتعود بعدها بنفس مغاير وذلك بظهور نصوص مسرحية مكتوبة باللّغة الفصحى إلى جانب العاميّة على يد كتاب جدد ينتمي معظمهم إلى (جمعية العلماء المسلمين الجزائريين)، وعلى رأسهم

عام 1919م وكان لنا مسرح صغير، حيث كنا نمثل مسرحياتنا الأولى باللغة العربية الفصحى، مواضيعها جادة لكننا لم ننجح في جمع مائة شخص حولنا، لا يفهموننا في أغلب الأحيان» ،يُنظر: أحمد بيوض: المسرح الجزائري النشأة والتطور، ص:33.

[1]أمّا فيما يخص الأسباب يقول البعض أنّ السّبب هو ذلك العجز المالي الذي أصاب الجمعيات المسرحية منذ انطلاقتها، وكذلك قلة إقبال الجمهور على عروضها. في حين يعلل كلّ من "سلالي" و"باشطارزي" ظاهرة عدم إقبال الجمهور على تلك العروض بسبب واحد هو استعمال اللغة الفصحى في الحوار، فيرى الأوّل أنّها« لم تكن تعني سوى جمهور محدود العدد من المتعلمين باللغة العربية»، ويقول الثّاني:«إنّ الجمهور لم يكن في استطاعته أن يفهم اللغة الفصحى»، أمّا "سعد الدين بن شنب" فيذكر إلى جانب مسألة اللّغة التي يضعها في المقام الأوّل أسبابا أخرى نوجزها فيما يلي:

أ-حاجة الممثلين الهواة إلى أساتذة في فن التمثيل يقومون بتوجيههم.

ب- ندرة العنصر النّسائي وعدم إتقانهن حين يكنّ موجودات اللغة العربية الفصحى، مما يؤدي في كلّ مرّة إلى إلغاء الأدوار النّسائيّة او يقوم الرّجال بتمثيلها.

ج- تقديم العروض في قاعات غير لائقة للتّمثيل أو انتظار آخر الموسم الأوربي او إحدى العطل لتقيم المسرحيات العربية.

للمزيد يُنظر:أحمد منور: المسرح الجزائري بداياته وتطوّره، مجلة ثقافات، ع10، كلية الآداب بجامعة البحرين، مؤسسة الأيام للطّباعة والنّشر والتوزيع،2004م.، ص:183 وما بعدها.

نُشير إلى رأي يَعتبر مشكلة اللّغة في المسرح مفتعلة من طرف الاستعمار، وأنّ المسرح الجزائري ومعه المسرح العربي عامّة لم يشك يومًا الضّعف والعجز بسببها. للمزيد ينظر: محمد الطاهر فضلاء: المسرح تاريخا و...ونضالا، مذكرات عن المسرح الجزائري في عهديه الاحتلالي و الإستقلالي،ج2 ، وزارة الثّقافة، الطبعة الأولى، 2009م.

أحمد منور: المرجع السّابق.

"محمد العيد آل خليفة" الذي كتب مسرحية (بلال)بلغة عربية فصيحة وبسيطة، يفهمها الكثير من المتلقين لخلوها من الكلمات الغريبة والصعبة، فهي لغة قويّة متفجّرة كيف لا؟ و كاتبها من فحول الشّعراء الجزائريين، فقد صاغها صياغة شعرية جيّدة ومؤثرّة؛« لأنّ المواقف التّاريخيّة والصّياغة الشّعريّة هما أنسب الأشكال للحفاظ على مقتضيات المسرح والشّعر معا، وهما أنسب الأشكال للابتعاد بمواقف ولغة المسرحيّة عن مواقف ولغة الحياة اليوميّة»[1] ،فالمسرح ليس مجرد قطعة من الحياة، لكنّه قطعة مكثفة منها ولذلك فإنّ الشاعرية هي الأسلوب الوحيد للمسرحي الجيّد.

تأتي لغة مسرحية(الخنساء) مثلاً شاعرية هي الأخرى، لكن بلغة أرقى نوعا ما ؛ لأنّه تخللتها أبيات للنّابغة وحسان والأعشى، إلى جانب أبيات "الخنساء" احتوت كلمات عربية قوية،لا يفهمها الكثيرون في تلك الفترة، وهذا في الفصل الأوّل المعنون بالخنساء في الجاهليّة، تقول:

«لنا حاضر فعم وماض كأنّه
شماريخ رضوى عزة وتكرما
متى ما تزنّا من معد بعصبة
وغسان نمنع حوضنا أن يهدما
بكلّ فتى عاري الأشاجع لاحه
قراع الكماة يرشح المسك والدما»[2].

فقد وظّف" محمد الصالح رمضان " الفصحى ومثله في مسرحية(المولد النبوي الشّريف) ،فجاءت لغة أنيقة وسهلة سردية تخللتها بعض الأشعار كالتي جاءت على لسان الكاهنة تقول:

---

[1] عبد المطلب زيد: أساليب رسم الشّخصيّة المسرحيّة (قراءة في مسرحيّة "مصرع كليوباترا" لشوقي، ص:8-9.

[2] محمد الصّالح رمضان: الخنساء(مسرحية تاريخية أدبية في مدى تأثير التّربية الإسلاميّة على النّفس البشريّة)، ص:26.

« إنّي لأعلم ما يأتي من العجب

بأرضكم هذه يا معشر العرب

لقد دنا وقت مبعوث أمته

محمد المصطفى النعوت في الكتب»[1].

وهذا ما ينطبق أيضًا على لغة مسرحية (المولد) لــ" عبد الرحمن الجيلالي".

وعلى المنوال نفسه ألّف "جلول أحمد البدوي" مسرحيته (الحذاء الملعون) و "أحمد رضا حوحو" مسرحياته (أدباء المظهر، صنيعة البرامكة، الواهم، ملكة غرناطة، بائعة الورد، النائب المحترم).

على أنّ هذه اللّغة الفصحى أثرت في البناء الفني لمسرحية "حنبعل" سلبا، نظرا لنبرتها الخطابيّة المثقلة ولغتها الاستعراضية التي لم يعتدها المتلقون في تلك الفترة، والتي تسبب نوعًا من الملل، على الرّغم من أنّ اللغة الفصحى هي المثلى لكتابة المواضيع التّاريخيّة فيما نعتقد.

أمّا فيما يخص لغة مسرحية (رواية الثّلاثة) فهي غنية بالمحسنات ، كما نلحظ عليها نوعًا من التماهي والتّماثل ولغة العرب القدامى التي استلهم منها "الشّيخ" الكثير ،لكنّها في نفس الوقت بعيدة عن تلك اللغة الغريبة الغير مفهومة، خاصّة أنّنا نعلم مدى صعوبة وتعقيد لغة الأراجيز العربية وما يتخللها من تكلف وصنعة، وهذا ما ذكره الشيخ في آخر الرّواية يقول: "أمّا أسلوبها فهو سهل منسجم متلاح النّسج، متين التّركيب، فصيح المفردات، ليس فيه تكلّف، ولا ركوب الضّرورات، التي أَلِف الراجزون ركوبها،بريء من التّكلف والحشو (...) وفيها كثير من أنواع التّجنيس، وكلّها من النّوع العالي»[2].

---

[1] محمد الصالح رمضان: المولد النبوي الشّريف، ص:30.

[2] محمد البشير الإبراهيمي: آثار البشير الإبراهيمي ج1، ص:286-287.

كما كُتبت مسرحية (عبد الحميد بن باديس وأوثان الاستعمار) بلغة عربية فصحى بسيطة، تخللتها بعض الألفاظ الفرنسية –مكتوبة بالعربية كما تنطق– وإن كانت قليلة نذكر منها:"مسيو بوليس،تليفونيا، التليفون، السانطونير، مير ،آلو، ما دام، بروجي ،ميكرو"[1]،فأصبحت هذه الكلمات وغيرها تُحسب مع العاميّة الجزائرية، وهي كثيرة الاستعمال من قبل الجزائريين و يُدعى هذا المزج بين اللغة العربية وهذه الألفاظ الفرنسيّة **بالمزاوجة**، "وقد تُعبّر هذه اللّغة عن الشّخصيات التي تنطق بها سواء من النّاحيّة الثّقافيّة أو الاجتماعيّة، والتي بلا شك تعبّر عن مدى ارتباطها بالفرنسية كلغة و التّفرنس كاتجاه"[2].

أمّا عن اللّغة المستعملة في مسرحيتي (سي عاشور والتّمدن) و(البخيل)،–والتي تعتبر عاميّة عند الكثيرين–،فإنّنا نميل إلى التّسميّة التي أطلقها بعض النّقاد وهي "اللّغة الثّالثة" والتي وضعت للتّوفيق بين الرأيين السّابقين ، ومنهم "صالح لمباركية" حين قال:"وهناك من الكتّاب المسرحيين الذين نهجوا منهجًا وسطًا في الكتابة فكتبوا بلغة ليست فصيحة ولا عاميّة (...) لغة بسيطة والتي تعرف باللّغة الثّالثة"[3]،كما في النّموذج الآتي:

" عاشور: الحمد لله، حضرت كل شيء ونظمت أحوالي ورتبتها.

الموسيقي: واش حضرت ياسي عاشور، شي جديد ولا القديم برك اللي نعرفوه ."[4]،كما نجد من مسرحية (البخيل):

"عزوز: راني مستعد نعمل كل شي باش نكون محبوب عند باباك، نتنكر بالهيئة اللي تعجبوا والناس يعجبهم دائما من يشكرهم و يصفق لهم، و لو كانوا على باطل أما النصيحة، إمّا كلمة الحق إما

---

[1] محمد الطاهر فضلاء: عبد الحميد بن باديس وأوثان الاستعمار، ص: 71-28-72-67-68-72-77-73-90.

[2] صالح لمباركية: المسرح في الجزائر(دراسة موضوعاتية وفنية)، ص:158.

[3] نفسه، الصّفحة نفسها.

[4] أحمد رضا حوحو: الأعمال الكاملةج2، ص: 227.

الصراحة بالواقع هذي حوايج صارت تصر مولاها وما تنفعش..."[1].

ومنه أيضًا:"شعبان: ما عليهش ما عليهش، بارك الله فيك، زدها من هذا الكلام الصالح وسامحني أنا رايح للسوق عندي بعض حوايج نقضيهم..."[2].

المتأمّل لهذه المقاطع يُلاحظ أنّها ليست عاميّة بحتة؛ بل تتخللها كلمات فصحى، لأنّه بمثل هذه اللّغة تتوطد العلاقة بين الأديب وأبناء مجتمعه، ويكون التّفاعل بينهما مثمر.

ومما يؤكدّ أهميّة هذه اللّغة هو معرفتنا بأنّ كتابة المسرحية بالفصحى يجعلها مقبولة عند القراءة ،لكن عند عرضها يجب استعمال لغة قريبة للغة الأشخاص المتلقين، وهذا ما توصّل إليه" توفيق الحكيم" بعد قيامه بتجربته[3]،التي أفضت إلى اعتباره اللّغة الثّالثة هي تلك اللّغة التي يُمكن أن يتلاقى عندها الشّعب كلّه ، ومنه فاللّغة التي كُتبت بها هذين المسرحيتين تشبه اللّغة التي تحدّث عنها "علالو" بقوله:"كنت أكتب باللّغة العاميّة المفهومة من طرف الجميع ولكن ليست باللّغة السّوقية الرديئة فهي لغة عربية ملحونة ومنتقاة"[4]، فهو بهذا يُؤكد ما قاله توفيق الحكيم وقبله أرسطو الذّي يقول في هذا الصدد: " و مع هذا، فإنّ اللّجوء إلى توليفة معيّنة من بعض العناصر غير المألوفة، أمر ضروري

---

[1] أحمد رضا حوحو، المصدر السّابق ، ص: 280.

[2] نفسه، ص: 293.

[3] يقول توفيق الحكيم في بيانه المنشور مع (الصفقة) عن مشكلة اللّغة: «كانت ولم تزل مسألة اللّغة التي يجب استخدامها في المسرحية المحلية موضع جدل وخلاف. وقد كثر الكلام حول العاميّة و الفصحى. وقد سبق لي أن خضت التجربة مرتين في محيط واحد: محيط الرّيف المصري، كتبت مسرحية "الزمار" بالعاميّة وكتبت مسرحية " أغنية الموت" بالفصحى. فما هي النّتيجة في نظري؟..أشك في أنّ المشكلة – قد حلّت تمامًا- فاستخدام الفصحى يجعل المسرحية مقبولة في القراءة، ولكنّها عند التّمثيل تستلزم الترجمة إلى اللّغة التي يمكن أن ينطق بها الأشخاص. فالفصحى إذن ليست هنا لغة نهائية في كلّ الأحوال، كما أنّ استخدام العاميّة يقوم عليه اعتراض وجيه: هو أنّ هذه اللّغة ليست مفهومة في كلّ زمن ولا في كلّ قطر بل ولا في كلّ إقليم فالعاميّة إذن ليست هي الأخرى لغة نهائيّة في كلّ مكان أو زمان. كان لابد لي من تجربة ثالثة لإيجاد لغة صحيحة لا تجافي قواعد الفصحى وهي- في نفس الوقت- ممّا يُمكن أن ينطق الأشخاص ولا ينافي طبيعتهم ولا جو حياتهم..لغة سليمة يفهمها كلّ جيل وكلّ قطر وكلّ إقليم يُمكن أن تجري على الألسنة في محيطها. تلك هي لغة هذه المسرحية».يُنظر: محمد مندور: مسرح توفيق الحكيم، دار نهضة مصر للطبع والنّشر، الطّبعة الثّالثة، القاهرة، (د.ت.ن)، ص: 123.

[4] بوعلام مباركي: خصائص اللّغة في المسرح الجزائري، الموقف الأدبي، العدد المزدوج 435-436، ص:358.

للأسلوب، لأنّ استعمال الكلمة الغريبة " النّادرة" والمجازية و الزّخرفيّة "البديعة"، و سائر الأنواع الأخرى، ينقذ اللّغة من الابتذال والرّكاكة، كما أنّ استعمال الكلمات العاديّة أو الدّارجة فيها يكسبها الوضوح المستهدف (...) وبناء الكلمات على هذا النّحو – يجعل اللّغة مخالفة لما هو شائع مألوف- يكسبها مظهرًا بعيدًا عن لغة المحادثة اليوميّة »[1].

وهكذا فإنّ أمام كاتب المسرحية مهمة صعبة تتمثّل في الكتابة بلغة تتناسب والفئات المتباينة من جمهور العرض والقراءة؛ حيث تكون قريبة من اللّغة المستعملة في الحياة اليومية ولغة المسرح التي يجب أن توحي بها، وهذا ما حاول كتّاب الجمعية فعله، فتنوعت كتاباتهم بين فصحى و عامية أو لغة ثالثة بالأصح ،ففي كلّ مرّة يغيرون اللّغة وذلك تماشيا ونوعية الجمهور.

لكن في حقيقة الأمر يُمكن الحديث عن اللّغة و نجاعتها ليس من زاوية الفصحى والعاميّة فحسب بل ومن حيث قدرتها على تحقيق وظيفتها في رفع وتيرة الصّراع وإبراز حقيقة الشّخصيات في المسرحية، ومن هنا يتراءى لنا أن تضافر مكونات النّص المسرحي و تكاملها يجعل منه نصاً متميّزًا عن باقي النّصوص الإبداعية الأخرى، فهو كيان متكامل الأطراف يحوي سلسلة من العناصر الّتي تُجسّده، لا يُمكن فصلها عن بعضها فهي مرتبطة بالتّداخل والتّسلسل المنطقي.

[1] أرسطو: فن الشّعر: ترجمة وتقديم و تعليق: إبراهيم حمادة، ص: 189-190.

خاتـــــمة

خاتمة

حاولنا من خلال هذه الأطروحة رصد أهمّ الملامح الفنية و الموضوعية لمسرح جمعية العلماء المسلمين الجزائريين بعد تحليلنا لبعض النّماذج، وتوصلنا إلى نتائج وملاحظات نوجزها فيما يأتي:

1- يعدّ تأسيس الجمعيّة في تلك الظّروف الصّعبة دليلا على وعي رجالها واستيعابهم للمستجدات و مواكبتهم للنّهضة، حيث حاولوا إيصال أفكارهم إلى الشّعب بكلّ الوسائل المتاحة ومنها الأدب.

2- إنّ المسرح روح الأمّة ومرآتها العاكسة لواقعها وكذلك الفن الأكثر تأثيرا في أفرادها، وعليه فقد واكب جميع المراحل الحساسة التي مرت بها الجزائر، وساهم في تكوين حالة الوعي الجمعي في المجتمع، وهذا ما قام به مسرح جمعية العلماء المسلمين الجزائريين حينما أعطانا صورة واضحة عن المشروع الإصلاحي في الجزائر بكلّ أبعاده، من خلال تلك الأفكار التي حملها وقدّمها سواء تصريحًا أو تلميحًا، وذلك بفضل الجهود والمساعدات المادية والمعنوية التي وفرتها الجمعية ؛ منها المدارس والمراكز والنّوادي والغطاء السّياسي، خاصّة في ظل الرّقابة الاستعمارية المشّددة و الّتي تصل إلى السّجن .

3 - شكّل التّاريخ مادة هامّة للأديب عمومًا والمسرحي على وجه الخصوص، لذلك استغلّ كتاب الجمعية المادة التّاريخية أحسن استغلال، علمًا أنّها بطبيعتها تتوفر على العناصر الدرامية من شخصيات فاعلة متميّزة بأقوالها وأفعالها وصراعاتها، وهذا ما يُعطي الحركة ويُغذي الصّراع، فقد رسّخ "أحمد توفيق المدني" و" أحمد رضا حوحو" ظاهرة استلهام التّاريخ في المسرح الجزائري، إلاّ أنّ التّوظيف كان بسيطا في مجمله، لكن تبقى الإضافات متباينة من كاتب لآخر وخاصّة إذا علمنا أنّ المسرح ليس هو المجال الفعلي لأغلبهم فـ"محمد العيد آل خليفة" شاعر و" أحمد توفيق المدني" مؤرخ (دراسات تاريخية) و" محمد الصالح رمضان" مجاله البحوث الدينية، وبهذا يبقى المسرحي الحقيقي في اعتقادنا هو "أحمد رضا حوحو" لذلك نجده نوّع في كتاباته و لم يكن حبيس التّاريخ ، فقد كانت

مسرحياته مبطنة بالأفكار الإجتماعيّة والتّربوية و بالتّلميحات السّياسيّة، هدفها التّربية والتّوجيه ومعالجة الواقع كغيرها من المسرحيات الأخرى بالرّغم من طابعها الفكاهي.

4- عبّر كتّاب الجمعية عن أفكارهم الإصلاحية الثّورية، كما عرّفوا بأمجاد العرب والمسلمين بهدف نشر الوعي وحشد الهمم لمواجهة الاستعمار، وذلك من خلال تناول المادة التّاريخية ضمن قالب درامي مختلف فنيًا.

5- تعددت المحاور التي عبّر من خلالها كتّاب الجمعية في مسرحياتهم التّاريخية، فهناك المحور الديني الذي عمل أصحابه على إثارة العقائد (المولد النبوي الشريف و المولد والخنساء وبلال) وكذلك المحور التاريخي العاطفي الذي جمعوا من خلاله بين التّاريخ والعاطفة(ملكة غرناطة و صنيعة البرامكة)، وآخرون لجأوا إلى الصّراعات الموجودة فيه بين القوى الظالمة والشّعوب المظلومة المكافحة (حنبعل وعبد الحميد بن باديس وأوثان الإستعمار)، وكلّ هذا من أجل توصيل أفكارهم للمتلقي والتأثير فيه. كما عملوا على تقديم عروض تعكس واقعهم الإجتماعي، مصحوبة برؤيتهم النّقدية لها.

6- كانت الموضوعات التي عالجها مسرح الجمعية عامّة ، تشترك فيها معظم الشّعوب في تلك الفترة وهي تخص الاستقلال والوحدة والاستعمار والشّخصيّة الوطنية؛ لأنّها-الشعوب- تعاني أو عانت من ظلم المستعمر كذلك، ومنه اتّسمت في الغالب بطابع الرّفض لهذا التّواجد الاستعماري أمّا الموضوعات الاجتماعية وإن تشابهت هي الأخرى فيبقى لكلّ مجتمع خصوصياته.

7- تناول كتاب الجمعية مواضيع اجتماعيّة مختلفة، كان أبرزها مشاكل الأسرة و الفقر و الشعوذة وواقع المثقفين والأدباء، عبّروا من خلالها عن رأيهم في الأوضاع السّائدة آنذاك محاولين تغييرها وذلك بتجسيدها دراميا.

8- كان اعتماد المسرحيين الجزائريين على الإقتباس ابتداءً من عشرينيات القرن الماضي، لمسايرة حركة الحداثة حيث برزت هذه الظاهرة من جديد مع كتابات "أحمد رضا حوحو"، وخير نموذج لذلك

مسرحية (ملكة غرناطة) لأنّه أعاد كتابة النّص وفق البيئة العربية ولم يكتف بالترجمة فحذف وأضاف مشاهد؛ أي أنّه قام بعملية إبداعية ثانية.

9- ميّزنا من خلال هذه النّماذج بين نوعين من المسرح وهما: المسرح السّياسي وأبرز المسرحيات في هذا المجال، النائب المحترم من خلال حديثه عن الفساد الموجود والممارس من قبل المنتخبين، وملكة غرناطة وكذلك مسرحية عبد الحميد بن باديس وأوثان الاستعمار وما حملته من أفكار سياسيّة، في حين يتمثّل النّوع الثّاني في المسرح الهزلي(الطابع الكوميدي للمسرحيات)، وخير مثال لها : سي عشور والتمدن والبخيل و الحذاء الملعون والبشير، نُشير إلى أنّه يُمكن تسمية كلا النّوعين مسرحًا مقاومًا.

10-تربط العنوان بالنّص علاقة حميميّة؛ فالأوّل يعلن والثّاني يشرح، وعليه تفيض علاقة (عنوان- نص) في هذه النّماذج بالدّلالات والإيحاءات المتراوحة بين الكثير السّهل الجلي والقليل العصي الغامض الذي تولّى النّص فيما بعد توضيحه. كما حققت هذه العناوين بعض الوظائف وهي: الوظيفة التعيينيّة ،والإيحائية وإن كانت سطحية ، في حين غابت الإغرائيّة و السّبب أنّ هذه الأعمال لم تكن من أجل التّكسب بل كتبت من أجل التّوعية وتحقيق أهداف إصلاحيّة ضمن مجتمع تنخره الأميّة.

11- وظّف الإهداء من طرف كتاب الجمعية بطريقة ذكيّة و مختلفة، حيث أصبح هدفه هو الآخر ساميًا، لأنّه و بطريقة ما تحوّل إلى ترجمان لتلك المرحلة مُشبعًا بالأفكار النّهضوية النضالية مؤكدا على الهوية و الانتماء، عكس التّصدير الّذي لم يكن محل اهتمام من قبلهم والدّليل أنّهم غيبوه في أغلب مسرحياتهم، إلاّ "محمد الطاهر فضلاء" الذي احتفى به واستعمله بجميع أنواعه في مسرحيته.

12- تدعى المقدمات المصاحبة للنّماذج المدروسة بـ " المقدمات المتأخرة" ، لأنّ هذه النّصوص مُثلت أولاً وطبعت لاحقًا، و هي ذات نضج فكري ونقدي، كما تطغى عليها الوظيفة التّوجيهيّة في إطار ما يُمكن أن يخضع له النّص من تأويل مغلوط أو مغرض فيلجأ الكاتب إلى المقدمة للشّرح والتّفسير والتّبرير والإضاءة.

13- تعمل العتبات بدءًا من العنوان عمومًا من أجل تسهيل فهم النص، فهي موجودة لإكماله وفيما يخص النّماذج المدروسة فقد كانت عناوينها واضحة ومباشرة؛ لأنّ هدف مؤلفوها تعليمي تثقيفي، فهم لا يبحثون عن عناوين إغرائية تستدعي التفكير لفك رموزها، لأنّه لا الوقت ولا الواقع ولا الجمهور يسمح بذلك، ولهذا كانت عناوينهم بسيطة، في حين استغلت النّصوص المحيطة الأخرى على قلتها أحسن استغلال؛ لأنّها ساهمت في إيصال أفكار الكتاب وكانت خادمة للنص.

14- تتموقع النّصوص المحيطة في نطاقين هامين هما: العنوان والنّصوص الاستهلالية، وهي تُعطي فرصًا كثيرة للكاتب كي يتدخل من أجل تأطير النّص وتوجيه القارئ ومراقبته من جهة، و شدّه من أجل اكتشاف جمالياته عن طريق فعل القراءة من جهة أخرى، باعتبار أنّ هذه النّصوص بمثابة نقطة ذهاب وإياب إلى النّص، لتكون الدّلالات مكتملة بدل البساطة التي تكتسبها نتيجة القراءة الأفقية والأولية.

15-إنّ عملية التأليف المسرحي -شعرية كانت أم نثرية- تتطلّب شروطا معيّنة، لأنّ المؤلف يضع نصب عينيه أنّ هذا النّص المكتوب، سينقل إلى الخشبة ضمن رؤية فنية أدائية للتخاطب فيتجسد بذلك الفعل الدرامي التّمثيلي بفضل اللّغة الدرامية المناسبة التي تقوم أساسًا على الحوار المتميّز الذي يُسند إلى الشخصيات كلٌ حسب مواقفها و أفكارها و عواطفها ، فيسمح بذلك للشخصين المتقابلين بالتّصارع و محاولة انتصار إحداها على الأخرى، ومنه يتصاعد الصراع وتتطور الأحداث من أجل الوصول إلى معالجة القضية أو المشكلات المطروحة من طرف الكاتب و إيصال الأفكار و الآراء إلى المتلقي ،و هذا ما لم نلاحظه في معظم المسرحيات ما عدا مسرحية (بلال) و(بائعة الورد) و(الحذاء الملعون) بدرجات متفاوتة.

16- حقق الحوار في النّماذج المدروسة على اختلافه أهمّ الوظائف كالوظيفة الكشفية وذلك بالكشف عن الشّخصيات، والوظيفة التّوجيهيّة باعتماده الحكمة و الموعظة و الخطابة، في حين حضرت الوظيفة الجماليّة من خلال الأبيات الشّعرية.

17- تنوعت اللّغة المستعملة في هذه المسرحيات بين الفصحى والعاميّة (اللّغة الثالثة) القريبة من اللّغة المستعملة في الحياة اليومية، وذلك تماشيا مع طبيعتها ونوعية الجمهور.

18- ركز كتاب الجمعية على البطل المحوري، والذي كان اسمه في الغالب عنوانًا لمسرحياتهم، في حين كانت الشّخصيات الثّانويّة قليلة لها أهمية في التأثير على المرحلة التي عاشت فيها، فقدموها تماشيًا مع معطيات وظروف واقعهم، بواسطة حوار تراوح بين السلاسة والخطابية مستخدمين لغة فصحى في المسرحيات التاريخية الجدية والعامية في تلك الهزلية الساخرة.

هذه بعض الملاحظات أو النّتائج الّتي أسعفنا جهدنا للوصول إليها و نحن على يقين أنّ الموضوع – في اعتقادنا- لا يزال في حاجة ماسة لمثل هذه الدّراسات حتّى نوفي تراثنا وأدبنا عموما ومسرحنا الجزائري خصوصا حقه من البحث والدّراسة، ولعلّ هذا الجهد فاتحة ومحفزا لجهود أخرى تصل إلى ما لم نستطع تحقيقه في هذه الصّفحات.

مصادر و مراجع

القرآن الكريم برواية ورش عن نافع

1-المصادر

1- أبو العيد دودو: البشير(مسرحية)، الشركة الوطنية للنّشر والتوزيع،(د.ط)، الجزائر، 1981م.

2-أحمد توفيق المدني: حنبعل (رواية تاريخية)،المطبعة العربية،(د.ط)،الجزائر،(د.ت.ن).

3-أحمد رضا حوحو: الأعمال الكاملةج1،جمع وإعداد وتقديم: بشير متيجة و الطيب ولد العروسي موفم للنّشر، (د.ط)،الجزائر، 2015م.

4- ــــــــــــــــ:الأعمال الكاملةج2،جمع وإعدادوتقديم: بشير متيجة و الطيب ولد العروسي موفم للنّشر، (د.ط)، الجزائر، 2015م.

5-جلول أحمد البدوي: الحذاء الملعون، المؤسسة الوطنية للكتاب، (د.ط)، الجزائر،1989م.

6-عبد الرحمن الجيلالي: المولد (رواية تاريخية- راديوفونية ذات ثلاثة فصول)،(د.د.ن)، (د.ط) الجزائر، 1949م.

7-محمد البشير الإبراهيمي: آثار البشير الإبراهيمي ج1، جمعها بعض تلامذته، المؤسسة الوطنية للكتاب،الطّبعة الأولى، الجزائر، 1978م.

8-محمد الصالح رمضان: الخنساء (مسرحية تاريخية أدبية في مدى تأثير التربية الإسلامية على النفس البشرية)، المؤسسة الوطنية للكتاب، (د.ط)، الجزائر، (د.ت .ن).

9- ــــــــــــــــ: المولد النبوي الشّريف (مسرحية)، دار الحضارة، الطبعة الأولى، الجزائر 2007م.

10-محمد الطاهر فضلاء: عبد الحميد بن باديس وأوثان الاستعمار، دار الشهاب، (د.ط)، الجزائر (د.ت.ن).

11-محمد العيد آل خليفة: بلال بن رباح (مسرحية شعرية)،من كتاب: صالح خرفي: محمّد العيد آل خليفة، (د.د.ن)، (د.ط)، الجزائر، 2007م.

2-المراجع

أ-الكتب العربيّة

12-أبو الحسن سلام: مقدمة في نظرية المسرح الشّعري، دار الوفاء لدنيا الطّباعة والنّشر، الطّبعة الأولى، مصر، 2006م.

13-أبو القاسم سعد الله: تاريخ الجزائر الثّقافي، ج5 (1830-1954)، دار البصائر، الطبعة السادسة الجزائر، 2009 م.

14-ـــــــــــــــــــ: تاريخ الجزائر الثّقافي، ج8 (1830-1954)، عالم المعرفة، طبعة خاصّة، الجزائر، 2011م.

15-أحسن ثليلاني : المسرح الجزائري والثورة التحريرية(دراسة تاريخية فنية)، (د،د،ن)، (د.ط) الجزائر،2007م.

16-أحمد الخطيب: جمعية العلماء المسلمين الجزائريين وأثرها الإصلاحي في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، (د.ط)، الجزائر، 1985م.

17- أحمد توفيق المدني : آثاره هذه هي الجزائر ويليه كتاب الجزائر، المجلد 8، عالم ا لمعرفة للنشر و التوزيع طبعة خاصة بوزارة المجاهدين، الجزائر، 2010م.

18-أحمد زلط: مدخل إلى علوم المسرح(دراسة أدبية فنية)، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الطبعة الأولى، (د.م.ن)، 2000 م .

19-أحمد مريوش: الشّيخ الطيب العقبي ودوره في الحركة الوطنية الجزائرية، دار هومة، الطبعة الأولى الجزائر،2007م.

20-أحمد منور:مسرح الفرجة والنضال في الجزائر(دراسة في أعمال أحمد رضا حوحو)، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، الجزائر، 2005 م.

21-إدريس قرقوة : التراث في المسرح الجزائري (دراسة في الأشكال و المضامين) الجزء 1، مكتبة الرشاد للطباعة و النشر و التوزيع، الطبعة الأولى، الجزائر، 1430هـ/2009م.

22- الحاج مصطفى التّهامي: سيرة الأمير عبد القادر وجهاده، دار الغرب الإسلامي، الطّبعة الأولى، بيروت، 1955م.

23- الخنساء: ديوان، تح: إبراهيم عوضين، مطبعة السّعادة، الطّبعة الأولى، القاهرة، 1985م.

24-السعدية الشادلي: مقاربة الخطاب المقدماتي الروائي (مقدمة حديث عيسى بن هشام) و(إنشاء الروايات العربية)، سلسلة الأطروحات والرسائل رقم6، جامعة الحسن الثّاني، (د.ط)، الدار البيضاء، (د.ت.ن).

25-السّعيد الورقي: تطوّر البناء الفني في أدب المسرح العربي المعاصر (في مصر)، دار المعرفة الجامعية، (د. ط)، مصر، 1990م.

26-آمنة بواشري بنت بن ميرة: أهميّة العامل الفكري في تشكيل الهوية واسترجاع الحريّة الجزائر نموذجًا (جمعية العلماء المسلمين الجزائريين ودورها في إشعال فتيل الثّورة التّحريرية 1931م-1962م)، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية، 2008م.

27-تركي رابح عمامرة:جمعية العلماء المسلمين الجزائريين التاريخية (1931-1956) ورؤساؤها الثلاثة، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، (د.ط)، الجزائر،2006م.

28-ـــــــــــــــــ: التعليم القومي والشّخصيّة الجزائريّة[1931-1956] دراسة تربوية للشّخصية الجزائرية، الشّركة الوطنيّة للنّشر والتّوزيع، الطّبعة الثّالثة، الجزائر، 1981م.

29-خليل الموسى: المسرحية في الأدب العربي الحديث(تأريخ-تنظير-تحليل)، منشورات إتحاد الكتاب العرب، (د.ط)، دمشق،1997م.

30-رابح بوصبع: قراءة سيميائية في عتبتي العنوان والغلاف لرواية واسيني لعرج طوق الياسمين رسائل في الشّوق والصّبابة والحنين، مطبعة رويقي، الطبعة الأولى، الجزائر(الأغواط)، 2008م.

31-سعود عبد الجابر: النّقد الأدبي القديم أصوله وتطوره، الحامد للنّشر والتّوزيع، الطّبعة الأولى الأردن، 2000م.

32-سعيد جودة السحار: موسوعة أعلام الفكر العربي، دار مصر للطّباعة، (د.ط)، مصر، (د.ت.ن).

33-شكري عبد الوهاب: النّص المسرحي (دراسة تحليليّة وتاريخية لفن الكتابة المسرحية والتعريف بالمأساة الإغريقيّة)، المكتب العربي الحديث، الإسكندرية، 1997م.

34-ـــــــــــــــــــ: النّص المسرحي (دراسة تحليلية الأصول)، مؤسسة حورس الدّولية للنّشر والتّوزيع،(د.ط)، الإسكندرية، 2007م.

35-صالح خرفي: الشعر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنيّة للكتاب، (د.ط)، الجزائر، 1984م.

36-ـــــــــ: في رحاب المغرب العربي، دار الغرب الإسلامي، الطّبعة الأولى، لبنان، 1985م.

37-صالح لمباركية: المسرح في الجزائر(النشأة والرواد والنصوص حتى سنة 1972)ج1، دار الهدى (د. ط)، الجزائر، 2005م.

38-ـــــــــــ: المسرح في الجزائر(دراسة موضوعاتية وفنية)ج2، دار الهدى، (د .ط)، الجزائر 2005م.

39-عباس محمود العقاد: داعي السّماء بلال بن رباح" مؤذن الرسول"،ن هضة مصر، (د، ط) القاهرة، 1964 م .

40-عبد الحق بلعابد: عتبات(جرارجينيت من النص إلى المناص)، الدار العربية للعلوم ناشرون (منشورات الاختلاف)، الطبعة الأولى، الجزائر،2008م.
41-عبد الحميد بن باديس: آثار الإمام بن باديس رئيس جمعية العلماء المسلمين الجزائريين (رجال السّلف ونساؤه- تراجم أعلام – القصص- الفتاوى)،ج3، دار البعث، الطّبعة الأولى، الجزائر (قسنطينة)، (د.ت. ن).
42-عبد الرحمن بن ابراهيم بن العقون: الكفاح القومي والسّياسي (من خلال مذكرات معاصر الفترة الثّانيّة 1936-1945)،ج2 ،المؤسسة الوطنيّة للكتاب، الجزائر، 1984م.
43-عبد الرحمن شيبان: من وثائق جمعية العلماء المسلمين الجزائريين، دار المعرفة، (د.ط)، الجزائر (د.ت.ن).

44-عبد الرحمن عبد الحميد علي: الفنون الأدبية (القصة- المقالة – المسرحية)، دار الكتاب الحديث، الطّبعة الأولى، القاهرة، 2014 م.
45-عبد الكريم بو الصفصاف: جمعية العلماء المسلمين الجزائرية وعلاقتها بالحركات الجزائرية الأخرى(دراسة تاريخية وإيديولوجية مقارنة)، دار مداد، الطبعة الأولى، الجزائر (قسنطينة)، 2009م.

46-عبد المالك أشهبون: عتبات الكتابة في الرواية العربية،دار الحوار للطباعة و النشر و التوزيع الطبعة الأولى، سوريا، 2009م.
47-عبد المالك مرتاض: نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر (1925-1954) النّهضة الفكرية، النّهضة الصحفية والأدبية، النّهضة التاريخية، الشركة الوطنية للنشر والتّوزيع،(د .ط)، الجزائر (د.ت.ن).
48-ـــــــــــــــــــــ: أدب المقاومة الوطنية في الجزائر 1830-1962 (رصد لصور المقاومة في النّثر الفني) ج2، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، (د.ط)، الجزائر، 2009م.

49-عبد اللّه ركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث 1830_ 1974، الدار العربية للكتاب، (د،ط) ليبيا _تونس، 1978/1398م.

50-عبد المطلب زيد:أساليب رسم الشخصية المسرحية(قراءة في مسرحية "مصرع كليوباترا" لشوقي دار غريب، (د،ط)، مصر(القاهرة)، (د،ت،ن).

51-عبد النّاصر خلاف: المختصر المفيد في المسرح العربي الجديد(المسرح في الجزائر)، الهيئة العربية للمسرح، الطّبعة الأولى، الإمارات العربية المتحدة، 2012 م.

52-عز الدين جلاوجي: المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، دار التنوير، الطبعة الأولى (د.م.ن)، 2012م.

53-علاوة جروة وهبي: ملامح المسرح الجزائري، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، (د.ط) الجزائر،2004 م.

54-عمر بن قينة: في الأدب الجزائري الحديث تاريخا.. وأنواعا، وقضايا.. وأعلاما، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الطّبعة الثّانيّة، الجزائر، 2009م.

55-عمار طالبي: ابن باديس حياته وآثاره ج1،دار الغرب الإسلامي، الطبعة الأولى، بيروت 1968م، الطبعة الثانية،1983 م .

56-عمار هلال: العلماء الجزائريون في البلدان العربية الإسلاميّة فيما بين القرنين التاسع والعشرين الميلاديين(14/3هـ)، ديوان المطبوعات الجامعية، (د.ط)، الجزائر، 1995م.

57-عيسى خليل محسن الحسين: المسرح نشأته وآدابه وأثر النّشاط المسرحي في المدارس، دار جرير للنّشر والتوزيع، الطّبعة الأولى، عمان،2006م.

58-فؤاد صالح السّيّد: موسوعة أعلام القرن العشرين في العالمين العربي والإسلامي ج1، مكتبة حسن العصرية، الطبعة الأولى، لبنان، 2013م.

59-فرحان بلبل:النص المسرحي الكلمة و الفعل(دراسة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب (د،ط)،دمشق، 2003م.

60-قس عمر محمد : البنية الحوارية في النص المسرحي ناهض الرمضاني أنموذجًا ،دار غيداء للنشر و التوزيع، الطبعة الأولى، (د،م،ن)، 1433هـ/ 2012م.

61-كمال بن عطية: دراسة في منظومة العنوان للروائي المؤسس عبد الحميد بن هدوقة ، دار الأوراسية للطباعة والنشر ، الطبعة الأولى، الجزائر(الجلفة)،2008 م.

62-محمد أبو العلا: اللغات الدراميّة(وظائفها وآليات اشتغلها)، منشورات ألوان المغربية، الطبعة الأولى، الرباط،2004م.

63-محمد البشير الإبراهيمي: آثار البشير الإبراهيمي عيون البصائر ج2 ،المؤسسة الوطنية للكتاب (د.ط)، الجزائر، 1987م.

64-محمد الدالي: الأدب المسرحي المعاصر، عالم الكتب، الطبعة الأولى، القاهرة، 1999م.

65- محمد الصالح رمضان: شهيد الكلمة رضا حوحو (1911م-1956م)، (د.د.ن)، (د.ط) الجزائر، (د.ت.ن).

66-محمد الطّمار : تاريخ الأدب الجزائري، الشّركة الوطنية للنشر والتوزيع،(د.ط) الجزائر،(د.ت.ن).

67-محمد الطاهر فضلاء: المسرح تاريخاو...ونضالا، مذكرات عن المسرح الجزائري في عهديه الاحتلالي والإستقلالي،ج2 ، وزارة الثّقافة، الطبعة الأولى، (د.م.ن)، 2009م.

68-محمد بازي : العنوان في الثّقافة العربية (التّشكيل ومسالك التّأويل)، الدار العربية للعلوم ناشرون، دار الأمان، منشورات الاختلاف، الطّبعة الأولى، لبنان، الرباط، الجزائر، 2012م.

69-محمد بن سمينة: في الأدب الجزائري الحديث (النّهضة الأدبية الحديثة في الجزائر مؤثراتها-بدايتها-مراحلها)،(د.د.ن)، (د.ط)، (د.م.ن)، (د.ت.ن).

70-ـــــــــــــ: في الأدب العربي الحديث(الفنون الأدبية في آثار الإمام عبد الحميد بن باديس، مطبعة الكاهنة، (د.ط)، الجزائر، 2003م.

71-محمد بن صالح ناصر: أبو اليقظان وجهاد الكلمة، منشورات ألفا، الطبعة الثالثة مزيدة ومنقحة (د.م.ن)، 2006م.

72-محمد جواد البدراني، سجي سام حسن:تجليات أنليل (الشخصيات الأسطورية و التاريخية في

الشعر المسرحي) ،عالم الكتب الحديث،الطبعة الأولى، إربد الأردن،2015م.
73-محمد خضر: النّقد الأدبي عند العرب (الخطوات الأولى)، العلم والإيمان للنّشر والتّوزيع (د.ط)، مصر، 2008م.

74-محمد صالح الجابري: النّشاط العلمي والفكري للمهاجرين الجزائريين بتونس 1900-1962 الشركة الوطنية للنّشر والتوزيع، (د.ط)، الجزائر، 1983م.
75-ـــــــــــــــــــ: الأدب الجزائري المعاصر (الجائزة المغاربية للثّقافة 2005م)، دار الجيل الطّبعة الأولى، بيروت، 2005م.
76-محمد زغينة: الأبعاد الموضوعية والخصائص الفنيّة(في سجينات شعراء جمعية العلماء المسلمين الجزائريين 1954-1962)، نوميديا للطباعة والنّشر والتوزيع، (د.ط)، الجزائر(قسنطينة)،2009م.
77-محمد فراح: الخطاب المسرحي و إشكالية التلقي (نماذج و تصورات في قراءة الخطاب المسرحي) مطبعة النجاح الجديدة، الطبعة الأولى، الدار البيضاء، 2006م.
78- محمد كريم طالب: جدل الاستقلال الفلسفي في الفكر العربي المعاصر، مكتبة عدنان، الطّبعة الأولى، سوريا،2011م.
79-محمد مبارك بلال وآخرون: اللّغة في المسرح(حلقة بحث عربية)، دائرة الثّقافة و الإعلام، الطّبعة الأولى، الشّارقة، 2006م.
80-محمد مصايف : النشر الجزائري الحديث، المؤسسة الوطنية للكتاب، (د.ط)، الجزائر، 1983م.
81-محمد مندور: الأدب وفنونه، نهضة مصر للطّباعة والنّشر والتوزيع، الطّبعة الثّالثة، مصر 2005م.
82-ـــــــــــــــــــ: مسرح توفيق الحكيم، دار نهضة مصر للطبع والنّشر، الطّبعة الثّالثة، القاهرة (د.ت.ن).
83-مدحت الجيار: البحث عن النّص المسرحي جزءان: الجزء الأول: في التراث والجزء الثّاني: المسرح الشّعبي، دار النّشر للجامعات المصرية، الطبعة الثّانية،(د.م.ن)، 1995م.

84-منير الزامل: التحليل السيميائي للمسرح(سيميائية العنوان- سيميائية الشخصيات-سيميائية المكان)، دار مؤسسة رسلان للطباعة و النشر و التوزيع، (د،ط)، سوريا،2014 م.

85-نبيل راغب:آفاق المسرح ،دار غريب للطباعة والنشر و التوزيع،(د،ط)، القاهرة،2001م.

86-نبيل منصر:الخطاب الموازي في القصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال للنشر،الطبعة الأولى،المغرب،2007م.

87-نور سليمان: الأدب الجزائري في رحاب الرفض والتّحرير، دار العلم للملايين، الطّبعة الأولى بيروت، كانون الثّاني(يناير)، 1981م.

88-يحي بوعزيز: بطل الكفاح الأمير عبد القادر الجزائري عام 1957م، المكتبة الشّرقية، الطّبعة الأولى، (د.م.ن)،1976م.

89-يوسف عيدابي وآخرون :اللّغة في المسرح(حلقة بحث عربية)، إصدارات دار الثّقافة والإعلام الطّبعة الأولى، الشارقة، 2006م.

ب- الكتب المترجمة

90- أرسطو: فن الشّعر: ترجمة وتقديم و تعليق: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية،(د.ط) (د.م.ن) (د.ت.ن).

91-أني راي غولد زيغر: جذور حرب الجزائر (1940-1945) من المرسى الكبير إلى مجازر الشّمال القسنطيني، دار القصبة للنّشر، طبعة خاصّة وزارة المجاهدين، الجزائر، 2005م.

92-مارسيل إيميريت: الجزائر في عهد عبد القادر، ترجمة: عبد الحميد بورايو وحميد بوحبيب، دار الرائد للكتاب، (د.ط)، الجزائر،2014م.

93-شارل هنري تشرشل: حياة الأمير عبد القادر، ترجمه وقدّم له وعلّق عليه: أبو القاسم سعد الله الدار التونسية للنّشر، (د.ط)، تونس، 1974م.

ج- المعاجم

94-عبد المالك مرتاض: معجم الشّعراء الجزائريين في القرن العشرين، دار هومة، (د.ط) الجزائر،2007م.

95-محمد قاضي وآخرون: معجم السّرديات، دار تالة، الطّبعة الأولى، الجزائر، 2010م.

د- المجلات

96- مجلة الدّراسات اللغوية والأدبية، العدد الأوّل،تصدر عن قسم اللّغة العربية وآدابها،الجامعة الإسلامية العالمية بماليزيا، يونيو 2013م.

97-مجلة الحياة المسرحية، العدد:82-83، تصدر عن وزارة الثّقافة، الهيئة العامّة السورية للكتاب دمشق، 2013م.

98-مجلة ثقافات، العدد10،كلية الآداب بجامعة البحرين، مؤسسة الأيام للطّباعة والنّشر والتّوزيع،2004م.

99-مجلة عصور، العدد16، مخبر البحث التّاريخي(مصادر وتراجم)، جامعة وهران، 2010م.

100-مجلة الموقف الأدبي، العدد المزدوج 435-436،إتحاد الكتاب العرب، سوريا، تموز آب،2007م.

101-مجلة المصادر، المركز الوطني للدراسات والبحث في الحركة الوطنية وثورة أول نوفمبر1954 العدد8، الجزائر،ماي 2003م.

102-مجلة الثّقافة، العددين 6-7 ، مجلة وزارة الثّقافة، تصدر عن المكتبة الوطنية الجزائرية، 2005م.

103-مجلة دراسات جزائرية، العدد 7-8، مخبر الخطاب الأدبي في الجزائر، جامعة وهران، 2011م.

104-مجلة دراسات موصلية، العدد السادس عشر، مركز دراسات الموصل، جامعة الموصل، ربيع الثاني هـ/أيار 2007م.

هـ- الرّسائل الجامعيّة

105-أحسن ثليلاني:توظيف التراث في المسرح الجزائري، أطروحة دكتوراه، جامعة قسنطينة 2009م-2010م.

106-عبد القادر قرش: أدب جمعية العلماء الجزائريين (1931-1956)، رسالة ماجستير جامعة بغداد، 1983م.

و- الكتب الأجنبية

107-ALAIN COUPRIE: Le théâtre(Texte Dramaturgie Histoire),2e édition, Armand colin paris,2013.

108-ALLALOU(SELALI ALI):L'aurore du Théâtre Algerien(1926-1932) Editions ,Dar elgharb,Oran,2009,p :15 .

109- MAHIEDDINE BACHETARZI : Memoires Tome1(1919-1939) ,Enag Edition,Alger,2009.

110-MICHEL PRUNER:L'Analyse du texte de théâtre 2e édition, Armand Colin , Paris 2014.

ز- الأنترنت

111-مقال لـ"محمد الأمين بلغيث " : الشيخ أحمد جلول البدوي مربيا مصلحا وأديبًا.

(10جانفي 2018م / السّاعة: 11:00). https://binbadis.net

112- مقال لـ" جميل حمداوي" : نظرية الفرجة الشّعبية عند المبدع المسرحي الجزائري عبد القادر علولة (11 أكتوبر 2019م /الساعة: 14:45).

https://pulpit.alwatanvoice.com

113-ويكيبيديا(مارس 2018/السّاعة:13:00) https://ar.m.wikipedia.org

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

مقدمة.....**أ–د**

مدخل: الجمعية والمسرح الجزائري(الظروف والتّأسيس)..... **8–27**

1-جمعية العلماء المسلمين الجزائريين.....8-15

أ- تأسيسها.....8-15

2- المسرح الجزائري.....16-27

أ- الإرهاصات الأولى للمسرح الجزائري.....16-19

ب- المسرح الجزائري خلال القرن التّاسع عشر.....19-21

ج- المسرح الجزائري بعد الحرب العالمية الأولى.....21-27

باب أوّل: مرجعيات وموضوعات مسرح الجمعية.....**30–104**

فصل أوّل: مرجعيات مسرح الجمعية.....**30–74**

1- المرجع التّاريخي.....31-54

أ- التّاريخ القديم للمغرب العربي.....33-35

ب- التّاريخ العربي الإسلامي.....35-52

ج- التّاريخ القريب للجزائر.....52-54

2- المرجع الإجتماعي.....54-74

فصل ثاني: موضوعات (تيمات) مسرح الجمعية.....104-76

1- موضوعة الوطن.....82-76

2- موضوعة المقاومة والنّضال.....88-82

3- موضوعة العروبة و الإسلام.....90-88

4- موضوعة الحرية و الإستقلال.....95- 90

5- موضوعة المرأة.....102-95

6- موضوعات أخرى..... 104-102

باب ثاني:الأبعاد الفنيّة لمسرح الجمعيّة.....191- 107

فصل أوّل: شعرية العتبات.....142-107

1- العنوان.....118-108

2- المؤشر الجنسي.....120-119

3- الإهداء.....124-121

4- التّصدير.....128-125

5- الخطاب المقدماتي.....138-129

6- الهوامش.....142- 139

فصل ثاني: أدوات التّشكيل الجمالي.....191-144

1- الشّخصيّة الدّراميّة 170- 145

2- الحوار الدرامي.....184-171

3- اللّغة الدّراميّة.....191-185

خاتمة..... 197-193

مصادر و مراجع.. 210-199

فهرس الموضوعات.....214-212