الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة عباس لغرور –خنشلة–
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي
التخصص: أدب حديث ومعاصر

الثورة الجزائرية في المسرح الجزائري أسئلة الرؤية والمعالجة مسرحية "أبناء القصبة لعبد الحليم رايس" أنموذجا

بحث مقدم لقسم اللغة والأدب العربي لاستكمال مقاييس شهادة الماستر

إعداد الطالبتين:
– صباح شرقي
– فوزية بلحابس

إشراف الأستاذة:
– محجوبة معمري

لجنة المناقشة

الإسم واللقب	الرتبة العلمية	الجامعة الأصلية	الصفة
هند بوعود	أستاذ محاضر " أ "	عباس لغرور -خنشلة-	رئيسا
محجوبة معمري	أستاذ مساعد " أ "	عباس لغرور -خنشلة-	مشرفا ومقررا
عائشة لعبادلية	أستاذ محاضر " أ "	عباس لغرور -خنشلة-	مناقشا

السنة الجامعية: 2023 / 2024

بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

الحمد لله الذي بنعمته تتم الصالحات وبشكره تدوم النعم، والحمد لله الذي تستقيم باسمه الأمور، اللهم لك الحمد كما ينبغي لجلال وجهك وعظيم سلطانك.

قال رسول الله صلى الله عليه وسلم:

"من لا يشكر الناس لا يشكر الله"

نتوجه بجزيل الشكر وعظيم الامتنان الى الأستاذة الفاضلة

الدكتورة معمري محجوبة التي تفضلت بإشرافها على هذه المذكرة ولكل ما قدمته لنا من دعم وتوجيه وإرشاد لإتمام هذا العمل فلها منا أسمى عبارات الثناء والتقدير

والشكر موصول للأستاذة الدكتورة هند بوعود لما قدمته من مساعدة ونصح وتوجيه

كما نتقدم بالشكر الجزيل لأعضاء لجنة المناقشة الموقرة

والشكر بدء وختاما لقسم اللغة العربية وآدابها بكلية الآداب واللغات

جامعة عباس لغرور خنشلة

مـــقدمة

مقدمة:

تعني الثورة تغيير الواقع على القهر والظلم والاستبداد ضد المستعمر بأساليبه التشويهية والتخريبية للبلد المستعمر، من استغلال للأرض واستعباد للشعب، فلم يكتف بسلب خيراته وإنما تعدى إلى مرتكزاتها المعنوية كخطوة تدميرية منظمة تسعى إلى اجتثاث جذور هذا الشعب، ومن بين هذه المرتكزات نجد الثقافة التي لعبت دورا كبيرا في حمل سلاح الرفض والتمرد، وإعلان الثورة بطريقتها فظهر ما يعرف بأدب النضال الذي يعد سلاح الأديب لتحطيم الاستعمار، ولتغيير الواقع من خلال المسرح الذي أبت خشبته إلا أن تكون ركحا للنضال الفعال، وبما أنه أكثر الفنون قدرة على التجسيد ونقل الحقائق التي يريدها المبدع في قالب يخدم القضية المرجوة، ويعتبر أكثر الفنون الأدبية قدرة على التحريض من خلال المواجهة المباشرة بين المبدع والمتلقي.

أدى المسرح دورا لا يستهان به في الحركة السياسية والثقافية الجزائرية قبل وأثناء الثورة، فكان مسرحا موجها وناقدا، صور حياة المجتمع بكل صدق وواقعية وأمانة فانبثقت فرقة جيش التحرير المسرحية بإدارة مصطفى كاتب مع نخبة من الفنانين الذين أعلنوا الثورة بطريقتهم الخاصة، فكان عبد الحليم رايس أحد هؤلاء الفنانين الذين كتبوا للمسرح وجاهدوا بالقلم من خلال عدة مسرحيات من بينها مسرحية "أبناء القصبة" وهي مسرحية ثورية واقعية وصورة صادقة لما جرى في هذه الحقبة العصيبة من أحداث دقيقة للشعب الجزائري الأعزل مع القوات الفرنسية، ومن هذا المنطلق اخترنا هذه المسرحية الثورية لتكون موضوع مذكرتنا الموسومة بـ: "الثورة الجزائرية في المسرح الجزائري أسئلة الرؤية والمعالجة مسرحية "أبناء القصبة" لعبد الحليم رايس أنموذجا".

فكانت هذه المسرحية تعبيرا حيا عن واقع حي من أحياء الجزائر العاصمة ليكون نموذجها للثورة في المدن الجزائرية، وقدمت صورة عن الروح الجماعية التي سادت هذه المرحلة من تاريخ الجزائري الثوري ضد القوات الاستدمارية.

ولعل أهم الإشكاليات المطروحة: ما مدى تأثير الثورة الجزائرية على المسرح الجزائري؟

كيف استطاعت مسرحية

أبناء القصبة أن تؤدي دورا ثقافيا وسياسيا في طرحها لموضوع الثورة التحريرية ؟

وسعيا منا للإجابة على التساؤلات التي طرحناها سابقا ارتأينا تقسيم البحث إلى فصلين نمهد لهما بمدخل مفاهيمي نخصصه للإحاطة بمجموعة من المفاهيم الخاصة بالمسرح وبعدها تطرقنا إلى الفصل الأول خصصناه لنشأة وتطور المسرح الجزائري أما الفصل الثاني فخصص للجانب التطبيقي فقدمنا فيه تعريفا بالكاتب ثم ملخصا عاما للمسرحية وتليها دراسة تطبيقية لمسرحية أبناء القصبة لعبد الحليم رايس، نحاول أن نبرز من خلال عناصرها الأساسية أسئلة الرؤية والمعالجة في المسرحية وخاتمة نلخص فيها أهم النتائج التي سيشملها هذا البحث.

قمنا في هذا البحث بتوظيف المنهج التاريخي والمنهج البنيوي حيث تناولنا فيه الجانب التاريخي للمسرحية الثورية مع رصد الأشكال البنيوية للمسرحية(الشخصيات–الزمان–المكان .....) واعتمدنا في هذا البحث على مجموعة من المراجع أهمها:

- المسرح الجزائري نشأته وتطوره لأحمد بيوض.
- المسرح الجزائري والثورة التحريرية (دراسة تاريخية فنية) لأحسن تليلاني.
- المسرح في الجزائر، النشأة والرواد والنصوص حتى سنة 1972 لصالح لمباركية.

وهناك دوافع كثيرة ساقتنا إلى هذه الدراسة منها ما هو ذاتي ومنها ما هو موضوعي وتتمثل الدوافع الذاتية في حبنا للمسرح الثوري وميلنا لمعالجة هذا النوع من الفنون إعجابا منا بشخصية عبد الحليم رايس الذي لمسنا كفاحه من خلال ابداعه في فترة تاريخية حرجة

وحاسمة هي الثورة التحريرية، وكذا الرغبة في إحياء سيرة الرجل وعطائه الوافر تكريما له ولمجمل أعماله.

أما الدافع الموضوعي فهو الرغبة في إثراء البحوث التي تناولت المسرح الجزائري

ولقد صادفتنا خلال شروعنا في هذا البحث الكثير من الصعوبات نظرا لقلة المراجع التي تتناول المسرح الجزائري، بالإضافة إلى قلة الدراسات التي تناولت الثورة الجزائرية في المسرح الجزائري، وصعوبة الحصول على نص مسرحية "أبناء القصبة" والذي لم يتسن لنا الحصول عليه إلا بعد اتصالنا بالدكتور الفاضل "أحسن تليلاني"

وفي الأخير لا يسعنا إلا أن نتقدم بجزيل الشكر وخالص التقدير للأستاذة المشرفة "محجوبة معمري" التي سعدنا بإشرافها العلمي على بحثنا وحرصها واهتمامها البالغين لإنجازه في أحسن حلة وعلى ملاحظاتها الدقيقة في تقييم هذا البحث والفضل أولا وأخيرا لله رب العالمين.

مدخل مفاهيمي

1-مفهوم المسرح

2-مفهوم المسرحية

3-الفرق بين المسرح والمسرحية

4-المسرحية عند الغرب والعرب

5-عناصر المسرحية

6- عناصر العرض المسرحي

يعد المسرح أحد الفنون الأدائية التي تعتمد أساسا على ترسيخ الأفكار في ذهن الجمهور فهو أكثر الفنون قدرة على التواصل مع البشرية، لأنه المعبر عن رغبات الإنسان وأفكاره والمجسد له لواقعه وآلامه، وعليه فالمسرح لا ينتج لنطالعه بين دفتري كتاب فحسب بل يجسد حياة وواقعا محسوسا أمام اعيننا، حيث يكون الملتقى أو القارئ مستعدا لاستقبال أية رسائل يرمي المبدع من خلال المسرح إلى متلقيه، كما أن له القدرة على التأثير والتغيير مهما اختلفت المستويات، بحيث يشاهده العامة والخاصة، الصغار والكبار دون استثناء وهذا ما يجعله أقدر على الفاعلية والتفاعل.

1- مفهوم المسرح:

أ-لغة: وردت لفظة المسرح في الكثير من المعاجم اللغوية ومن بين هذه المعاجم نجدها وردت في معجم الوسيط بمعنى مكان تمثيل عليه المسرحية، ومكان المسرح والممشى للمشاة ومناطق التمثيل على المسرح.[1]

ووردت في معجم لسان العرب بمعنى مرعى للمسرح ومكان السرح وهو الموضع الذي تسرح اليه الماشية بالغداة للرعي.[2]

وفي حديث: " أم زرع له إبل قليلات المسارح " هو جمع مسرح، وهو الموضع الذي تسرح اليه الماشية بالغداة للرعي.[3]

والمسرح في عصرنا هو خشبة مرتفعة يقوم عليها الممثلون عند تمثيل أدوارهم والجمع مسارح.

---

[1] إبراهيم مصطفى، أحمد حسين الزيات، حامد عبد القادر، محمد علي النجار، معجم الوسيط، دار الدعوة، اسطنبول، تركيا، ص 524.

[2] ابن منضور أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، دار الحديث، القاهرة، 1523هـ، ج5، ص 4.

[3] عبد المنعم سيد عبد العال، الشامل لمجموع التصحيح والتكسير في اللغة العربية، مكتبة غريب، ط1، 1503هـ، ج2، ص 23.

من خلال التعريفات السابقة نرى أن هذه المعاجم اختلفت في تعريفاتها، فمعجم الوسيط يرى أن المسرح هو مكان تمثيل عليه المسرحية، وابن منضور يرى أنه الموضع 4- الذي تسرح اليه الماشية، أما معجم الشامل فيعتبره خشبة مرتفعة، بالرغم من هذا الاختلاف إلا أنهم يتفقون في الجذر اللغوي نفسه (س، ر، ح).

ب-اصطلاحا:

يرى **كامل المهندس** و**مجدي وهبه** أن المسرح هو " البناء الذي يحتوي على الممثل أو الفنان خشبة المسرح، وقاعة النظارة، وقاعات أخرى للإدارة واستعداد الممثلين لأدوارهم".[1]

وترى قواص هند " أن كلمة المسرح مشتقة من الفعل سرح، فالممثلون يسرحون فوق خشبة المسرح، كما أن فكر المشاهدين يسرح عند مشاهدة التمثيل".[2]

انطلاقا من التعريفين السابقين، نخلص بأنهما يتفقان في كون المسرح هو البناء والسرح الذي تجري عليها الأحداث، أما عند **ماري إلياس وحنان قصاب** نجد أن لفظة المسرح " تستخدم للدلالة على شكل من أشكال الكتابة يقوم على عرض المتخيل عبر الكلمة كالرواية والقصة... كما تستخدم للدلالة على شكل من أشكال الفرجة قوامه المؤدي، الممثل من جهة والمتفرج من جهة أخرى... وتدل أيضا على المكان الذي يقوم فيه العرض".[3]

[1] كامل المهندس ومجدي وهبه، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984، ص: 356

[2] أحسن تليلاني، المسرح الجزائري، دراسات تطبيقية في الجذور التراثية وتطور المجتمع، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2013، ص 141.

[3] ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض عربي، إنجليزي فرنسي ، مكتبة لبنان ناشرون ، لبنان، ط2، ص: 52.

كما يعرف المسرح أيضا بأنه: "عمل إبداعي يفترض الصنعة ويوحي بأنه حقيقي، وهو فن مزدوج يقوم على العلاقة بين مكونين هما النص من جهة والعرض الذي يشكل غائية المسرح من جهة أخرى".[1]

مما سبق نستشف بأن المسرح يحمل العديد من الدلالات، إذ يطلق على الجانب الكتابي الذي يحول الكلمة إلى مشهد، والجانب المرئي الذي يشمل الممثل والمتفرج (المتلقي)، وكذلك تطلق كلمة المسرح على المكان الذي يؤدى فيه العرض.

2- مفهوم المسرحية:

تمثل المسرحية شكلا فنيا يروي قصة من خلال شخصياتها وأفعالهم، حيث يقوم الممثلون بتجسيد هذه الشخصيات أمام جمهور في المسرح، أو أمام الكاميرات التلفزيونية ليشاهدهم الجمهور في المنازل.[2]

إن المسرحية هي نوع أدبي يروي قصة فنية تكتب لتمثل فوق خشبة المسرح عن طريق الممثلين، حيث يؤدي كل ممثل دوره المنوط به بأسلوب حواري، مما يجعلها نوعا من الأدب يتحرك ويتكلم ويعكس الحياة في المسرح.

وعليه تختلف المسرحية عن سائر أشكال الأدب في طريقة تقديمها، إذ تعتبر عملا فنيا ادائيا بامتياز، حيث تمثل على منصة المسرح، وتتفاعل احداثها عن طريق الحوار بين

[1] ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض عربي، إنجليزي فرنسي ، مكتبة لبنان ناشرون ، لبنان، ط2، ص 53.

[2] ينظر: وليد البكري، موسوعة اعلام المسرح والمصطلحات المسرحية، دار اسامة للنشر والتوزيع، عمان، 2003، ص 56.

الشخصيات مما يحرك عواطفهم لإبداع فني وخلق المشهد المسرحي، ويتم استهدافها بواسطة المخرج المسرحي أو كاتبها.[1]

بينما يعتبر الناقد والكاتب المسرحي **(درا يدن)** " أن المسرحية ينبغي أن تكون صورة صادقة للحياة تجسد الطبيعة الإنسانية وتعيد العواطف والأحاسيس والأمزجة والتقلبات والتغيرات التي تحدث في أقدار الشخصيات بسبب حظوظهم، وطبقا لمسار الأحداث التي يتناولها الموضوع من أجل إمتاع الجنس البشري وتثقيفه[2]

ويعتبر فن المسرحية أيضا من أكثر الفنون تعقيدا وشمولية، لهذا ينبغي على الفنان المسرحي أن يتوفر على ملكة واسعة من الخيال والتجربة الانسانية وكذا التركيز من أجل الاحاطة بمشاكل الحياة الانسانية، وتجسيدها على خشبة المسرح بصورة فنية تؤدي رسالتها من غير نقص ولا اجحاف.

وتحمل المسرحية من الناحية الفنية والناحية الاخراجية في طياتها عدة جوانب بداية بالنص المكتوب والذي يطلق عليه النص الدرامي وهو نص المؤلف أي الخلق للتمثيل على المسرح،، والمبني على أساس التقاليد والاعراف الدرامية المتعارف عليها وهو عادة ما يسبق النص المسرحي ثم يصاحبه بعد بداية العرض.

3- الفرق بين المسرح والمسرحية:

على الرغم من استخدام: كلمة "مسرح" كمرادف لكلمة "مسرحية"، في كثير من الاحيان إلا أن هناك فارقا جوهريا بينهما، المسرح **(théâtre)** هو المكان الذي يحضره الممثلون والفنيون لأداء العروض، ويمكن أن يكون مكان العرض منصة أو خشبة أو ركحا أو حيزا

[1] محمد محمد داود، معجم التعبير الاصطلاح في العربية المعاصرة، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2003، ص 500.

[2] مجدي وهبة، محمد عنابي، درايدن والشعر المسرحي، مكتبة الانجلو مصرية، القاهرة، 1982، ص 4.

أما المسرحية (نص المسرحية)، فهي ذلك الأدب الذي يتم تجسيده داخل المسرح، كما يرى بولتون " فإن المسرحية الحقيقية ليست قطعة أدبية حقيقية ولا تصلح للقراءة إذ أن المسرحية الحقيقية هي تلك التي تتسم بأبعادها الثلاثة، إذ إنها الأدب الذي يمشي ويتكلم أمام أعين المشاهدين".[1]

ومن المهم أن نفهم أن المسرحية ليست فنا للقراءة فحسب بل هي فن ومشاهدة أساسا ومن خلال ما تم ذكره يتبين لنا أن المسرحية تختلف باعتبارها فن القول الادائي في المقام الاول، مما يجعلها متميزة عن سائر الفنون الاخرى وتحتاج المسرحية في اتصالها مع الجمهور إلى المسرح، إذن فعلاقة المسرحية بالمسرح هي علاقة العام بالخاص، أو بمعنى آخر، المسرح هو الشكل الفني العام بموضوعاته أو عناصر النص المسرحي (المسرحية) ويعتقد بعض النقاد ان النص لا يصبح مسرحية إلا بعد تقديمه على خشبة المسرح وأمام الجمهور.[2]

4- المسرحية عند الغرب والعرب

4-1- المسرحية عند الغرب:

إن أقدم المسرحيات التي عرفها الأدب الغربي هي المسرحيات الإغريقية، وكان لنشأتها في بلاد اليونان علاقة بعقائدهم فقد آمن الاغريق بآلهة متعددة لأنهم رأوا طبيعة بلادهم متنوعة المظاهر كثيرة التغيير، فجبال ووديان وكهوف، وقمم عالية يغطيها الثلج ويصطدم بها السحاب، والمنحدرات الخضراء وأنهار جارية، وبرد شديد في بعض الاماكن ودفء لطيف في الشواطئ، ورياح هادئة أحيانا وعواصف أحيانا أخرى ورعود عاتية وسيول

[1] ميراث العيد، الادب المسرحي نشأته وتطوره، جامعة القاهرة، 1998، ص 25.

[2] شكري عبد الوهاب، النص المسرحي، مؤسسة حورس الدولية، الاسكندرية، ط2، 2004، ص 45.

جارفة فتوهموا أن هناك قوى خفية وأرواحا تحكم هذه المظاهر الطبيعية فقدسوها وتقربوا منها بالتضحيات والعبادة.[1]

وكانت من آلهتهم التي قدسوها "**ديونيسوس**" أو "**باخوس**" إله النماء والخصب وبخاصة العنب والخمر، وكانا يقيمون له حفلين، أحدهما في أوائل الشتاء بعد جني العنب وعصير الخمور.

ويكون هذا الحفل غالبا ممتعا مليئا بالأناشيد الدينية، والرقصات والاغاني ومن هذا النوع من المرح نشأت الملهاة (الكوميديا)، والحفل الثاني الذي يقام في أوائل الربيع حيث تجف الكروم وتذبل الطبيعة، ويكون حفلا حزينا ومن هنا نشأت التراجيديا، وكان التمثيل في بداياته يتضمن الغناء والرقص الجماعي، والأغاني التي تعبر عن حزنهم لغياب الإله والتضرع لعودته، ثم يجسد شخصية "**ديونيسوس**" وتدور الحوارات بينه وبين الفرقة، ثم يمثل شخصيات أخرى يذكرها الغناء والاناشيد، وكان الممثلون يرتدون أقنعة تمثل نصفهم العلوي كبشا، ونصفهم السفلي انسانا، ومن هنا اشتقت لفظة "تراجيديا"،[2] والتي تعني المأساة وتشكلت من كلمة "أغنية" وكلمة "جدية".

وأخيراً وضعت أسس المسرح الاغريقي من قبل "**أسخيلوس**" في الفترة ما بين 456 – 525 قبل الميلاد، حيث كان هناك ممثلان رئيسيان إلى جانب الفرقة، ولقد اشتهر من بين الشعراء المسرحيين عند اليونان "سوفوكليس" في الفترة ما بين 416 – 495 قبل الميلاد، وقد أدخل عدة تطورات في المسرحية بما في ذلك اضافة الممثلين وتقوية جانب التمثيل بجانب الغناء، وزيادة أعداد الجوقات، ويعتبر اليونان أول من اهتم بالمسرح ووضع له نظاما خاصا، ومنهم انتقل هذا الفن إلى العالم بأسره.

---

[1] سوالمي الحبيب، طبيعة الحركة النقدية ودورها في الممارسة المسرحية في العالم، جامعة وهران، كلية الآداب واللغات والفنون، قسم الفنون الدرامية، 2011/2010، ص 11.

[2] أبو الحسن سالم، حيرة النص بين الترجمة والاقتباس والاعداد والتأليف، ص 19.

كما بدأ المسرح عند الانجليز من خلال الطقوس الدينية في المذهب الكاثوليكي، حيث كانت الكنائس تحتوي على العديد من مظاهر المسرح مثل الموسيقى والغناء والالوان الزاهية للملابس وموكب القس بالشموع، والقاء الخطب بطريقة خطابية، وكان جمهور الناس في تلك الفترة امي لا يقرأ لذا فكر رجال الكنيسة في تقديم قصص التوراة عبر صور تمثيلية وبدأت هذه المسرحيات الدينية باللغة اللاتينية، ثم تم ترجمتها إلى الانجليزية، وتعرف هذه الاعمال الدينية بمسرح المعجزات وظهرت في نهاية القرن الثاني عشر وأوائل القرن الثالث عشر.[1]

كان التمثيل في البداية يعرض في الكنائس، ولكن بدأ الناس في تقليد هذه المسرحيات الدينية وتمثيلها خارج الكنيسة في مناسبات مثل عيد الميلاد أو عيد الفصح، وكان المسرح في المدن يتحرك على عربات تمثل منظرا وتمر امام الناس، بينما في القرى حيث الفضاء الواسع كان المسرح ينصب ويقسم إلى مشاهد مختلفة ويمر الناس امامها.

وكانت مواضيع المسرحيات البدائية في البداية دينية ولكن لم تكن جميعها دينية بشكل كامل فقد كانت هناك مناسبات للضحك مثل رفض امرأة نوح دخول السفينة، وكوسوسة الشيطان كبعض الناس ومع ذلك كانت السمة الغالبة عليها هي الجد والعظة.[2]

ثم تم ادخال مواضيع اخلاقية في هذه المسرحيات الدينية مثل العدل والسلام، والصدق والكذب، ثم تطورت المسرحية الخلقية بعيدا عن المسرحية المعجزة، حينما استطاع الناس قراءة التوراة بأنفسهم، ولم يعودوا في حاجة إلى تمثيل قصصها لهم، وكانت المسرحية الخلقية تقدم دروسا في الاخلاقية عن طريق ممثلين يجسدون شخصيات معنوية مثل الخطيئة والعدل، والصدق، والكذب والذكاء والغباء.

[1] عمر الدسوقي، المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، مكتبة الأنجلو مصرية، 1954، ط1، ص 156.

[2] علي الراعي، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، ط2، أغسطس، 1999، ص 4.

وكانت شخصية الرذيلة (vice) من بين أقوى الشخصيات حيث كانت تهدف إلى بث روح المرح والسرور، وتخفيف الجدية بحركاتها وسخريتها وعبثها، وقد تطورت هذه الشخصية لاحقا على يد شكسبير، حيث أصبحت شخصية الضحك التي يلجأ اليها في تخفيف وطأة المأساة.

ولقد كانت المسرحية الخلقية تعالج احيانا مشكلات الحياة اليومية مثل سلوك رجال الحاشية ونسائهم، وكانت تشبه احيانا المواعظ الخلقية بدورها حيث كانت تحمل رسائل اخلاقية وتوجيهات للسلوك، واستمرت هذه المسرحيات حتى أوائل القرن السابع عشر، ثم بدأ الناس يميلون إلى قراءة النصائح والمواعظ بدلا من مشاهدتها على المسرح، وبدأوا يطلبون مسرحيات تعالج مشاكل الحياة العملية وتقدم رؤى لشخصيات مألوفة.

وفي القرن السادس عشر نشأ نوع جديد من المسرحيات وكان يعرف بـ "رواية الفترة" وكانت تمثل في حفلات الطبقات العليا والأدباء لتسلية الحاضرين وإدخال البهجة إلى قلوبهم وكانت هذه المسرحيات قصيرة ومليئة بأسباب المرح،[1] ومع تجديد موضوع المسرحية بدأت فرق تمثيلية مستقلة تنشأ بعيدا عن رجال الدين والنقابات الصناعية، حيث كانت هذه الرفق في البداية تتبع لقصور الملوك والنبلاء.

وفي منتصف القرن السابع عشر، استقلت هذه الفرق واصبحت مستقلة تماما ونشأ أول مسرح حقيقي مستقل في عام **1576** بالقرب من لندن، وقد شهد المسرح الانجليزي بعدها تقدما كبيرا بفضل شكسبير وأعماله الرائعة، وبالتأكيد سنعود في المستقبل للحديث عن المسرح الانجليزي ودور شكسبير فيه، ونرى كيف أثرت مسرحياته بشكل كبير على الأدب والثقافة الانجليزية والعالمية، على الرغم من أن المسرح الانجليزي نشأ بداية كمسرح ديني إلا أنه استلهم الكثير من تقنياته وأساليبه من المسرحية الاغريقية، وذلك عن طريق التأثير المباشر للمسرحية اللاتينية وسينكا الفيلسوف الروماني الشهير.

[1] عمر الدسوقي، مرجع سبق ذكره ، ص 7.

لقد تأثر المسرح الروماني بالمسرحية الاغريقية بشكل كبير، حيث اعتبر الكاتب الرومانيون الأدب الاغريقي مصدرا الهام لهم، وكان من ابرز كتاب المسرحية الرومانية **بلوتس**، و**ترنيس** اللذين اعادا إلى الحياة بعض المسرحيات الاغريقية التي كانت قد فقدت وتأثرت معظم المسرحيات الاوروبية الحديثة بموضوعات مسرحيات بلوتس، مما جعله يحظى بشهرة كبيرة ورغم أن **تيرنس** كان ارقى من بلوتس في اسلوبه وأقرب إلى الروح الاغريقية، إلا أنه استبعد نفسه تماما عن اليونان واكتفى بالتقليد دون الابداع.

أما **سينكا** فكان له تأثير بغيد المدى على المأساة الاوروبية وخاصة المأساة الانجليزية ولم يتورع نسكا عن تمثيل القسوة والغلظة في مسرحياته، بل كان يتناول المواضيع المفزعة والاحداث المأساوية بشكل مباشر، وهذا التوجه ورثه شكسبير في اعماله لاحقا.[1]

اما فيما يتعلق بالأدب الفرنسي فقد تأثر الادباء في فرنسا بالمسرحية الرومانية والاغريقية، وتدربوا على فن المسرحية بناء على اعمال الشاعر الروماني **هوراس** ورغم أن تأثرهم كان بشكل غير مباشر من خلال الترجمات الايطالية والشروحات فإنهم نجحوا في تطوير مدرسة مسرحية مميزة خلال القرن السابع عشر، والتي تعرف باسم المدرسة الكلاسيكية أو المذهب الاتباعي، ويعتبر الناقد الفرنسي الكبير "بولو" مؤسس هذا المذهب في كتابه "فن الشعر" الذي نشره في عام **1630**.

وقد اشتهر من زعماء هذه المدرسة ثلاثة "**كورناي، وراسين وموليير**" أما أهم خصائصها فتتمثل في: التقيد في المسرحية بالشعر المنظوم المقفى، فكل بيتين يشتركان في قافية، وكل مسرحية تشتمل على خمسة فصول: الاول للعرض والثاني والثالث والرابع للحوادث، والخامس للحل، وكانوا يلتمسون موضوعات مسرحياتهم من مخلفات الأدباء الاغريقيين واللاتينيين، وإن كانوا يلتمسون الوحي والتصوير والتحليل النفسي والاجتماعي من عصرهم وتأثرت هذه المدرسة في قواعدها كذلك بالأدب الاغريقي خصوصا في قانون

[1] عمر الدسوقي، المرجع السابق ، ص 8.

الوحدات الثلاث (الموضوع، الزمان والمكان) كما بسطه أرسطو حيث يسمحون بالأعمال العنيفة على المسرح كالمبارزة وغيرها على العكس من المأساة الرومانية.

وهكذا إذا تتبعنا نشأة المسرحية في كل من ايطاليا واسبانيا وفرنسا وسائر دول اروبا سنجدها تقف على أثر المسرحية الاغريقية عن طريق الرومان في البداية، ثم تطورت لاحقا بشكل مباشر.[1]

4-2- المسرحية في الجزائر:

عندما يتتبع الشخص نشأة المسرح في الجزائر، سيجد نفسه يعود إلى حقب زمنية تضرب بجذورها إلى اعماق التاريخ.[2] فالمسرح في الجزائر له جذور تعود إلى ما قبل التاريخ حيث تطورت في بداياته مع وجود جذور غير عربية وأخرى عربية اسلامية ففي ذلك الوقت كان القرطاجيون يمارسون طقوسهم الدينية في بحوث تدل على وجود شكل من أشكال المعابد.

اثناء الوجود الروماني في الجزائر، عمل الرومان على نشر شعبية المسرح، سواء من خلال الاشكال التقليدية مثل المدائح والروايات الشعبية والحلقات، او من خلال الاحتفالات الدينية والمناسبات الفصلية، وقاموا بإنشاء عدد كبير من المدن مثل توبزة وبوغنجة وبوسعادة والساحلية، وشملت هذه المدن العديد من المرافق الضرورية مثل المباني الحكومية والمعابد والاسواق والمنازل بالإضافة إلى المسارح النصف دائرية التي لا تزال قائمة حتى الآن في كثير من المدن: جميلة، وتيمقاد، وتبسة وشرشال وسكيكدة.[3]

وفيما يتعلق بالجذور العربية الاسلامية، كانت لها شعبية مشابهة للمسرح الروماني سواء من خلال الاشكال التقليدية أو الاحتفالات الدينية والمناسبات الفصلية وبعد دخول

[1] عمر الدسوقي، المرجع السابق ، الصفحة نفسها .

[2] صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع، قسنطينة، الجزائر، 2001، ط2، ص 9.

[3] عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الادب الجزائري، مطبعة هومة، الجزائر، ط1، 2000، ص 28.

الجزائر تحت الحماية العثمانية، ظهرت دراما شعبية إلى جانب الاشكال الفنية الشعبية الاخرى، ومن بينها عرائس القاراقوز او ما يعرف بالمسرح المتكامل والقصص الدرامية التي تقدم أمام خيال الظل للمشاهدين من الكبار والصغار، يتم التمثيل وراء ستار أبيض شفاف وتقام هذه المسرحيات خلال شهر رمضان داخل قصور الدايات والباشا وات.[1]

وتجدر الاشارة إلى أن هذا النوع من التمثيل تم منعه من قبل الادارة الفرنسية بعد الاحتلال الاجنبي للجزائر في سنة **1843**، بسبب الاسباب السياسية والانتقادات اللاذعة التي كانت توجه للفرنسيين، وقد شاهد مسرح القاراقوز عددا من الشهود مثل "اريت روت وما لستان ودوشين" في اوقات مختلفة، حيث رأوا هذا المسرح في قسنطينة وبسكرة على الرغم من هذا المنع إلا أن مسرح القاراقوز ظهر من جديد في مدينة بسكرة.

وعلى الرغم من التحديات لا يمكن انكار دور فرنسا في تطوير المسرح في الجزائر حيث قام الفرنسيون ببناء مسارح في المدن المحتلة مثل العاصمة ووهران وقسنطينة وعنابة وسطيف وباتنة وسكيكدة، وقد تم بناء دار الابرا في سنة **1850** والمسرح الكبير في سنة **1860**.

ظهر المسرح الجزائري على يد المحتلين ولم يبادر إلى التشتت، بل نشأ على أيدي المحتلين، وعلى الرغم من محاولات بعض المسرحيين مثل جورج أبيض إلا أنها باءت بالفشل نظريا لعدم اهتمام الجمهور لهذا الفن، بالإضافة إلى أن قاعات العرض كانت بعيدة عن محاشر الناس ومقرات سكناهم، وإلى جهلهم باللغة العربية التي كتبت بها أغلب العروض المسرحية المعروضة والتي كانت دخيلة عليهم ولم يكونوا معتادين على سماعها.[2]

ثم برز لاحقا الثلاثي **علالو وباشطارزي ورشيد القسنطيني** الذين بفضلهم عرف المسرح تطورا، وتميزت مسارات حياتهم بالاهتمام بقضايا الشعب والمقاومة، وكان طموحهم

[1] عبد الله الركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث، الدار العربية للكتاب، 1978، ص 20.

[2] أحمد بيوض، المسرح الجزائري، نشأته وتطوره، دار النشر منار هومة، الجزائر، 2011، ص 75.

يدعوا إلى أن يكون المسرح وسيلة للتحرر الثقافي مما جعل اقبال الجمهور على قاعات العرض كثير في هذه الفترة، حيث بدأ عدد المشاهدين في الزيادة بشكل كبير.[1]

كان الميدان السياسي نشطا وظهرت احزاب سياسية مختلفة، مما أدى إلى نشاط في المسرح فلمع نجم **رشيد القسنطيني** الذي اهتم بالنضال السياسي في مسرحيته، مما ادى إلى زيادة نشاط المسرح خلال العامين **1932-1933**.

وشهد المسرح لاحقا نشاطا وركودا ففي فترة النشاط وكان الاقتباس يلعب دورا فعالا حيث اقتبست مسرحيات موليير، ومن ثم مسرحيات ذات طابع اجتماعي، اما في فترة الركود فقد كانت المواضيع تتنوع بين الاجتماعية والسياسية، وكانت المسرحيات تتأثر بفقدان بعض المسرحيين البارزين.[2]

ولقد تألق مسرحيون مثل **رويشد ومصطفى** كاتب، ولد **عبد الرحمان كاكي** الذين قدموا مسرحيات كانت تحظى بإعجاب كبير من المشاهدين ولقد كانت هذه المسرحيات تتنوع مواضيعها بين الاجتماعية والسياسية وكانت تدمج لغة الخطاب الشعري مع اللغة الشعبية لكي تفهم من قبل العامة والخاصة.

وبمجيء قرار تطبيق اللامركزية، ركد المسرح الجزائري، ونص القرار على إنشاء مسارح جهوية في كل من قسنطينة ووهران وسيدي بلعباس، وهو ما أدى إلى عجز في قدرات الدولة المادية والبشرية بتوزيعها على هذه المسارح الجديدة، ويمكن القول أن مسرح وهران كان هو المسيطر مقارنة بالمسارح الاخرى، ومن أهم المسرحيات المنتجة لهذه المرحلة "المائدة"، "المنتوج"، "الحساب التفاضلي"، "القراب والصالحين" ...[3]

[1] عز الدين جلاوجي، مرجع سبق ذكره، ص 4.

[2] أحمد بيوض، مرجع سبق ذكره، ص 13.

[3] بوعلام مباركي، لغة المسرح الجزائري بين الهوية والغيبوبة، حوليات المركز الجامعي سعيدة، العدد 6، ص 156.

5- عناصر المسرحية:

5-1- الحدث:

يشكل الحدث الاساس الذي تقوم عليه العمل الدرامي كل ما يؤدي تغيير والحدث داخل النص المسرحي كما يقول ايتان سوريو "أمر" أو خلق حركة أو انتاج شيء، الحدث المسرحي ينطبق جيدا على الحدث الروائي في أنه صورة بنيوية يرسمها نظام القوى في وقت من الاوقات وتجسيدها وتحركها الشخصيات الرئيسية، ونعني بالحدث أيضا التركيب أو الانشاء الفني الذي يظهر التكوين الفني الدرامي في هيئة تصرفات أو سلسلة من التصرفات تقوم بها الشخصيات المسرحية أو ممثلو الادوار في المسرح.[1]

يختلف دور الحدث أو الاحداث في كل فن عن الاخر ويتواجد عادة في المسرحية التي يبني عليها صاحب التكوين الفني، حيث يعقده ويحلله بتسلسل الحدث، الذي يشترك كذلك في رسم شخصية الدور، هناك حدث رئيسي وأحداث فرعية مجاورة وتثري الحدث الرئيسي ومعه باقي الاحداث الفرعية من المفهوم وتقدم جميع الاحداث للمسرحية وتحدد الجوانب الهامة وغير الهامة فيها، ينشط الحدث في اظهار الكثير عند كل فن من الفنون فهو في الملحمة شخصية روائية، وأوسع حرية في الزمان والمكان،، وفي القصة تصبح الرؤية أكثر تحديدا وأعظم تعقيدا، " والحدث في الدراما يحلل ويجزئ المواقف، يركز على الصراع ويختار من بين الانواع الادبية بالتاريخ أو بالنظريات الدرامية لما يهوى ".[2]

إن الاحداث في أي عمل مسرحي تسير بانتظام وتسلسل في خط صاعد إلى الذروة ثم إلى خط نازل ثم إلى الحل، فالحدث يبنى بترتيب تصاعدي حيث يتصاعد اهتمام المتلقي، ويتطور الحدث بغرض جوانب مختلفة ومتعددة للشخصيات، وهكذا ينمو الحدث

[1] لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان، دار النهار للنشر، لبنان،/ ط1، 2002، ص 123.

[2] كمال الدين عبده، اعلام ومصطلحات المسرح الاوربي، دار الوفاء للطباعة والنشر، ط1، 2007،، ص 23.

ويتطور من خلال التسلسل والتتابع فالمسرحية تصل ناقصة حتى يكتمل الحدث ويصل إلى نهايته، لأن الحدث له بداية ووسط ونهاية.

5-2- الشخصية:

إن الشخصية هي الوجود الحي الملموس الذي يراه المشاهدون ويتابعونه من خلال سلوكه وانفعالاته وحواره، وتحمل كل المعاني التي يحملها الحدث المسرحي وبناء المسرحية العام، فالمسرحية تعرض القصة في طريق الأداء، أي عن طريق الحوار والحركة التي تقوم بها الشخصيات لتحريك وقائع هذه القصة.

وتحظى المسرحية بأهمية خاصة في الابحاث والدراسات من القديم إلى العصر الحديث فقد تناولها مجموعة من الدارسين في مختلف حقول المعرفة وتختلف دراستها باختلاف الموضوع المراد دراسته، فهي كلمة لها معاني كثيرة، وحتى تستجيب الشخصية لبعض المواقف المتوترة وتتجاوب مع بعض الاحداث الحساسة في المسرحية يقوم المؤلف بتكثيف سلوك الشخصية لغرض إبراز خصائصها المقصودة، كما يعتمد المؤلف أيضا على وسائل أخرى لإبراز سمات الشخصية وتقريبها إلى طبيعة الشخصية الانسانية الحقيقة التي تستمد وجودها من تفاعلها وعلاقتها بغيرها من الناس.[1] فيعتمد المؤلف أيضا على حديث الشخصيات الاخرى عنها وسلوكها اتجاهها يستطيع المشاهد أن يدرك طبيعة الشخصية على نحو أوضح وأعمق وأكثر تركيبا من فهمه اياها لو اقتصر الامر على رصد سلوكها وحديثها وحدها.

توجد عدة أنواع للشخصية المسرحية باعتبارها النموذج الذي يرسمه المؤلف بقلمه أو خياله ومن انواعها:[2]

[1] عبد القادر القط، من فنون الادب المسرحية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت،1978، ص 215.

[2] علي عواد، المتخيل المسرحي، مقاربات النص والنقد، المركز الثقافي العربي المغربي، ط1، 1997، ص 12.

أ/- **الشخصية الرئيسية:** تقوم الشخصية الرئيسية في التراجيديا على مفهوم البطل، حيث تدور حولها معظم الاحداث وتؤثر هي في الاحداث أو تتأثر بها أكثر من غيرها من الشخصيات المسرحية الاخرى، وتشهد معظم الشخصيات وجودها من مقدار صلتها بها ومن طبيعة تلك الصلة، ويتم وصفها بهذا الشكل عندما تؤدي وظائفها هامة في تطوير الحدث وبالتالي يطرأ تغيير على مزاجيتها وكذلك على شخصيتها.

ب/- الشخصية الثانوية: وتكون الشخصية الثانوية أقل أهمية من الشخصية الرئيسية وتساعدها على الاظهار وتساعد الجمهور على معرفة الكثير من التفاصيل الصراعية وتكون لنفوس المشاهدين أكثر نفوذا في عقولهم .

5-3- الحوار:

إن الحوار هو شكل من أشكال التواصل يتم فيه التبادل الكلام بين طرفين او أكثر وتأتي كلمة "**DIALOGUE**" من اليونانية حيث تعني "**DIA**" اثنين و"**LOGS**" تعني الكلام، يمارس الحوار في الحياة اليومية العادية، ولكنه يشكل فنا من فنون الخطاب في المسرح، حيث يشبه المحادثة، وهو مركز منتقى مهذب وله غاية محددة، مهمته الحقيقية إبلاغية إذا يختلف عنها جوهريا، حيث يوصل المعلومات إلى المتلقي عن طريق الشخصيات. ولا يعني الحوار النقاش، لأن هذا الاخير يكون محوره الخلاف في الرأي وغايته إقناع أحد الطرفين بالحجة، بينما يسعى الحوار إلى استعراض وجهات النظر والافتقار إلى التفاهم والتعاطف مع الآراء الاخرى.[1]

ولا يجوز في الحوار التوقعات والمقاطعات التي تكون في الحديث العادي، إذ يجري على نسق محكم التنظيم، فالشخصيات لا تقاطع بعضها البعض، بل كل واحد منهم ينتظر دوره حتى ينهي الطرف الآخر كلامه، دون العودة إلى النقاط التي تم الكلام فيها سابقا، إلا

[1] عبد المطلب زيد، أساليب رسم الشخصية، دار غريب للطباعة والتوزيع، القاهرة، 2005، ص 58.

بما يتعلق ببناء الحبكة " فالحوار ينمو ويتوالد بسرعة دون توقف، حتى يستوفي الكاتب كل عناصر التأليف المسرحي، خاصة المدة الزمنية القصوى المتاحة له.[1] ويتخلل الحوار فترات من الصمت أحيانا حتى تترك أثرها عند المتلقي، إن المسرح هو جزء من الكلام فهو يمهد لجملة أو يترك لها زمنا، والمواقف تتشكل من خلال الاحداث التي تحركها الشخصيات والنمو في البناء المسرحي لا يتحقق إلا بواسطة الحوار، الذي هو وسيلة هذا التفاعل والاداة التي تتواصل عن طريقها شخصيات المسرحية، لذا يعد الحوار وسيلة المؤلف في بناء حبكة النص وعرض أفكاره مما يجعله علامة بارزة في بناء النص، حتى يجعل المتلقي (القارئ أو المتفرج)، يحس بأن ما يشاهده جزء من حياته الواقعية على اعتبار أن الحوار المسرحي يوحي بالواقعية.

5-4- الصراع:

يعرف الصراع على أنه تصادم أو تصارع الافراد فيما بينهم جسديا أو معنويا، وهو من أهم العناصر الاساسية في المسرحية، ويكون الصراع بين الشخصيات فيما بينها أو بين شخصية وقوى أخرى للوصول إلى الهدف ويرى ياسر مدخلي أن الصراع هو " صدامية قائمة على القضاء المتكافئ والمعتمدة على الارادة كدافع حتى تصل الحكاية إلى النهاية بتحقيق الهدف". فهو قائم على التضاد بين الشخصيات وللصراع أهمية بالغة في المسرحية وهو انواع كثيرة، وأحسنها ذلك الصراع الصاعد، الذي ينمو ويتطور ويشتد ويتأزم في الاحداث ويصل إلى نهايته.

ونجاح الصراع يرتبط بمدى فعالية الشخصيات ويتكون من قوتين متعارضتين لأنهما نجمتا عن ظروف معقدة في تسلسل زمني، ويتطلب الصراع الهجوم المضاد، ويكشف الصراع في الدراما عن نقيضين متعارضتين هما القصد والنية والنتائج والعواقب الناشئة عن

[1] فرحان بلبل، النص المسرحي الكلمة والفعل، منشورات اتحاد العرب، دمشق، 2003، ص 56.

البيئة، فالشخصية المسرحية تصدر قرارا تخطو به خطوات درامية في طريق المسرحية لكن العواقب الناشئة عن النية في هذا القرار تصطدم بالشخصية.[1]

الصراع هو تلك المشاعر والاحاسيس التي تعانيها الشخصية من جراء تفاعلها مع الاحداث والظروف والشخصيات الاخرى ولقد قسمك الصراع من قبل أصحاب الاختصاص إلى الصراع العام والصراع الخاص، والصراع الخارجي والصراع الداخلي ويلعب الصراع دورا كبيرا في تحديد نمط السلوك، كما أن الصراع هو نتيجة تفاعل المشاعر والاحاسيس مع الظروف المقترحة ويختلف الصراع لدى الشخصية المسرحية باختلاف تلك الظروف، وهذا أمر طبيعي لأن ظروف الاحداث في حالة تغير مستمرة ومن اجل تحديد الصراع لابد من ادراك الظروف المقترحة. والتي يقصد بها تلك الظروف التي وضعها الكاتب المسرحي والتي تتحرك من خلالها الشخصية المسرحية، فتلعب هذه الظروف دورا كبيرا في حياة الشخصية مما يبعث الحياة في المشهد، ويولد الصراع بين الشخصيات بل والحرارة في العمل الدرامي.[2] وكثيرا ما يكون الصراع بين الخير والشر وهو محور الشخصية المسرحية والذي يدور حوله سلوكها وتتشكل من خلال مواقفها وعلاقاتها وليس شرطا أن ينتصر الخير على الشر، لأن ذلك ليس من طبيعة الحياة ولا من طبيعة النفس البشرية لكن يشترط ان يعبر بطل المسرحية عن صراع حقيقي بين هاتين النزعتين، ويجب أن يكون انحيازه مبررا عند الجمهور من خلال مواقف المسرحية، فإذا فقدت الشخصية تعاطف الجمهور من خلال مواقفها، فإن المسرحية تفقد طابعها الانساني وأحداثها.

[1] كونستانتين ستانيسلافسكي، اعداد الممثل في التجسيد الابداعي، تر: شريف شاكر منشورات المعهد العالمي للفنون، دمشق، 1985، ص 563.

[2] ماري الياس، وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، عربي، انجليزي، فرنسي، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، ط1، 1997، ص 70.

6- عناصر العرض المسرحي:

يدخل تحت تسمية السينوغرافيا عناصر متعددة مكونة له، تعد محددات الزمان والمكان والفضاء والبيئة مع ما تعنيه من زينة وعامل تأثير شديد في تلقي الشكل الفني، وقد تكون لتلك العناصر وظائف أخرى تحددها طبيعة العمل، ولذلك يقوم المخرج بالتركيز على عنصر ما حين يمنحه فاعليته وبروزه دوناً عن عنصر آخر، إذ أن ذلك يعتمد على مدى صلاحية العنصر لخدمة الفكرة.[1] أي أن الفضاء المسرحي هو الجزء الوحيد من خشبة المسرح القابل لإعادة التنظيم والترتيب من اجل أن يكون معداً للتغيير المتكرر، وتستطيع الحركة في النهاية أن تحقق التناغم بين جميع عناصره.

6-1- الممثل: ACTEUR

يعد الممثل العنصر الأول في العملية المسرحية، إذ يقف بالصدارة مع مجمل مكونات العرض، وان قدسيته نابعة من قدرته على استثمار وعيه الشعوري بالشكل الذي يجعله متحركاً مرناً وثيق الصلة بأشكال قد لا تبدو مرنة أو طبيعية، أي أن تلاحم جسد الممثل مع الكتل الموضوعة فوق الخشبة يجعلان السينوغرافيا جزءاً مهماً في عملية خلق الجو العام.[2]

فجسم الممثل يرتبط لدى المخرج على نحو تشكيلي وحركي بالنواحي التكوينية والايقاعية وبالبيئية والتكوينات المعمارية، لذلك يرى المخرج ان وصف الممثل كجزء حركي مندمج مع باقي العناصر يشكل وحدة سينوغرافية عند دخوله الفضاء المسرحي.[3]

---

[1] علي كاظم التكمجي حسين ، وسائل المخرج في صياغة العرض المسرحي لتعزيز الاستجابة لدى المتفرج ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ،2002، ص: 136.

[2] بوبوف الكسي، التكامل الفني في العرض المسرحي، شريف شاكر، وزارة الثقافة والارشاد، دمشق، 1976، ص 252.

[3] جلال الشرقاوي، الاسس في فن التمثيل وفن الاخراج المسرحي، الهيئة المصرية العامة للمكاتب، 2002، ص 3.

6-2- الديكور DECORATION

هو فن التزيين ويعني ايضا إخفاء عيوب الشيء أو إعداده ، بما يلائم استخدامات مختلفة، أو تغييره ليخدم متطلب آخر، لذلك يسعى معظم المخرجين لديكوراتهم أن تنبض بالحياة أو تتحرك كالصوت لكي تسمو بنبض اللحظات المسرحية ويختلف الديكور المسرحي عن فن الديكور العام بأنه المعادل التشكيلي للنص الأدبي المكتوب، والغرض منه ترجمة ما يحمله النص المسرحي من أفكار ومعاني الى تصميم مرئي ومكملا لباقي عناصر العرض المسرحي.[1]

هناك مواصفات لابد للديكور من استثمارها ليصبح جيداً أو صالحاً للاستخدام، كأن يكون ممكن التصديق من الناحية المعمارية، وأن يكون عمليا من الناحية الآلية أو الميكانيكية، إذ يسهم في إخفاء الخلفيات غير الجميلة على خشبة المسرح وملء الفراغات وايجاد الجو المناسب للممثل وادخاله شعورياً في الزمان والمكان بعد أن يجمع سلسلة من الصور التي تخلق مجموعة من الأفكار التي يتعلق بعضها ببعض بسبب تغيير المواقع نتيجة اندماج الشكل الديكوري مع نظام الصورة السينوغرافية.[2]

6-3- الإضاءة ECLAIRAGE

من أدوات التعبير الكامل عن الحياة، ففي الحياة المسرحية تحدد الإضاءة فيما إذا كانت قوية أو ضعيفة أو جزئية أو كلية لتحديد قيمة الحدث، وحجم التأثير، فوظيفة التركيز والتكثيف للحدث أو للممثل هو إيجاد الجو الدرامي بمعناه المؤثر أو إقناعها للمتلقي بالزمن ليتصور فيما إذا هو الآن في النهار أو في فصل الصيف.

[1] علي كاظم التكمجي حسين، مرجع سبق ذكره ، ص 6.

[2] ينظر: حمادة ابراهيم، معجم مصطلحات المسرحية والدرامية، دار الشعب، القاهرة، ص 218.

إن هذه العملية لا تتم بمعزل عن اللون، احد مشتقات الضوء الذي يفعل في الفضاء، وتتم بطريقتين متميزتين اولاً: أن يستولي الضوء على اللون ويتحد معه لكي ينتشر ويتمدد في الفضاء، وفي هذه الحالة يشارك اللون الضوء في وجود ذاته، وثانياً: أن يكتفي الضوء بإضاءة سطح ملون لشيء ما، وفي هذه الحالة يظل الضوء مرتبطاً بهذا الشيء، مستمداً حياته فقط بفضله، ومن خلال التنويعات الضوئية التي تجعل هذا الشيء مرئياً ومنظوراً.[1]

6-4- الأزياء ROBE-LES-ABITS

يعد الزي احد العناصر المرتبطة بالشخصية من حيث أهميته في عملية الإحالة الزمانية إذ يحقق تأكيد شخصيات تاريخية وأسطورية بخصائصها المعروفة محققاً استجابة اكبر لدى المتلقي، إن هذه الإفادات من الزي حققت لنا إشارات تنمو بشكل متوازن من خلال لون الزي ودلالاته الرمزية، إذ تتم قراءة الشر في الشخصيات بالقدر الذي يغطي به اللون الأسود مساحة الجسد، والأمر كذلك بالنسبة للشكل فيما إذا كان غطاء للرأس أو غطاء لنصف الجسد أو غطاء للأرجل أو غطاء للجسد كله، حيث تتم عملية تدعيم استجابات مفعمة بالمعرفة الحسية والذهنية التي تدفع بالشخصية المسرحية نحو التكامل ومن ثم تمثل الأزياء أشكال التأطير التي تحكم الشكل السينوغرافي الذي يعتبر خلفية سائدة للحدث وحضور للمعنى والدلالة إذ ترتبط أهمية الأزياء بقدرتها على تعيين الهوية، والهوية الجنسية والعقيدة والاختلاف الاجتماعي.[2]

6-5- الماكياج SE MAQUILLER

هو فن تغيير ملامح الشخصية الأساسية أو تأكيدها لتتماشى مع ضرورات الإنشاء الدرامي، أو مع تأثيرات الإضاءة المسرحية، فعند تغيير مظهر الوجه الحقيقي للممثل أو أي

[1] علي عبد النبي عباس، توظيف التقنيات السنيمائية في العرض المسرحي، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، 2005، ص 26.

[2] آبيا أدولف، وظيفة الفن الحي، تر: أمين حسين، الرباط، وزارة الثقافة، القاهرة، 2005، ص 39.

جزء آخر من جسمه عن طريق استعمال معاجين وأصباغ يعمل على خلق ملامح حية تساعد على إلغاء أو تقريب المسافة بين الممثل والمشاهد.[1]

يمكن تقسيم الماكياج إلى نوعين: الأول: ماكياج التجميل ويستخدم عندما يكون الدور الذي يؤديه قريب الشبه للممثل ذاته، أما الثاني: فهو ماكياج الشخصيات ويستخدم عندما يكون الدور الذي يؤديه الممثل مختلف كل الاختلاف عن طبيعة الممثل من حيث السن أو العمر أو ملامح الوجه، وفي الحالتين يتيح الماكياج للممثل فرصة الخروج من شخصية الدور بل ويسهم في حثه على الابتكار. وبذلك فان الماكياج يقوم بإرسال المعلومات عن الشخصية الممثلة ويخلق مع بقية عناصر التقنية السينوغرافية الجو العام فعندما تظهر انفعالات الشخصية ويأتي الضوء بألوانه ينبه الى قوة التعبير أو ضعفه أو فاعليته وقدرته على منح الشخصية أداء أفضل.[2]

6-6- الإكسسوارات: ACCESSOIRES

هي عمليات الربط المتعددة التي ترافق مختلف الأحداث الجارية على الخشبة أو الصالة لتكوين علامة معينة، تبدأ من ملاحظات المخرج حتى نهاية العرض، كاستخدام الحاسوب كعلامة معاصرة، أو توظيف الفيلم السينمائي مع أحداث المسرحية، أو استخدام المؤثرات الصوتية ووسائل مسرحية مثل (الأقنعة) واعتماد على أسلوب الممثل في الأداء وتتسم معالجة (بيرغمان) لمسرحيات شكسبير سيادة لوني الأسود والأحمر في السينوغرافيا والأزياء والملحقات المسرحية، وبإلغاء المعمار، أما أداء الممثلين فقد اتسم بالتنسيق للحركات وضبط الإشارات والدقة في الإيماءات. استخدم بيرغمان وسائل تقنية متنوعة، كالأقنعة

[1] فريد فون مارسيل، السينوغرافيا اليوم، تر: ابراهيم حمادة، وزارة الثقافة، القاهرة، 2003، ص 4.

[2] جميل جلال، مفهوم الضوء والكلام في العرض المسرحي، الهيئة المصرية للكتاب، 2002، ص 6.

والتضاد في الألوان والخطوط المعبرة في المكان الخالي، إذ تمتزج التراجيديا بالمهزلة والجدية بالكوميديا.[1]

7-6- المؤثرات الموسيقية والصوتية: EFFETS MUSICAUX ET SONORES

هو التشكيل البصري المصحوب بالموسيقى المتقطعة أحيانا، إذ يحاول المخرج منح تكويناته بعداً تأويلياً أو استعارياً لإظهار قساوة الزمن الذي نعيشه والمرحلة الراهنة.

ويشتمل الصوت على اصوات الشخصيات في المسرحية، الموسيقى، المؤثرات الصوتية، كصوت المياه، وغيرها من المؤثرات الاخرى وبدون الصوت لا يمكن للمشاهد أن يتابع أحداث النص المسرحي المقدم له، فهو النص الادبي المسموع، وتعتبر الميكروفونات العامل الاول في ابرازه في أي عمل مسرحي، إذ تعمل على إخراجه للمتفرج.[2]

[1] نورا أمين ، ابحاث في القضاء المسرحي، مصر، القاهرة الدولي، للمسرح التجريبي، القاهرة، محاضرة دونيس بابلي، ص 97.

[2] عبد الرحمان بن زيدان، قضايا التأسيس الفكري للسونغرافيا، دراسات مسرحية، منشورات المعهد العالي للفن المسرحي، العدد 6، 7 مارس 1996، سدر للنشر، تونس.

الفصل الأول:

نشأة ومراحل تطور المسرح الجزائري

1- نشأة وتطور المسرح الجزائري.

2- مراحل تطور المسرح الجزائري.

أ. المرحلة الاولى (1921-1926).

ب. المرحلة الثانية (1926-1936).

ج. المرحلة الثالثة (1939-1945).

د. المرجلة الرابعة (1945-1955).

هـ. المرحلة الخامسة (1955-1962)

و. المرحلة السادسة (1962-1972).

3- موضوعات المسرح الجزائري.

- الموضوعات التاريخية.
- الموضوعات الاجتماعية.
- الموضوعات الدينية.
- الموضوعات الايديولوجية.
- الموضوعات الفكاهية.
- الموضوعات الثورية.
- الموضوعات السياسية.

4- الثورة الجزائرية وعلاقتها بالمسرح.

5- رواد المسرح الجزائري.

6- صور اسهام المسرح الجزائري في الثورة التحريرية.

أ. المسرح الجزائري بين الحصار والمنفى.

ب. المسرح الجزائري في المهجر. – في فرنسا – في تونس.

1- نشأة وتطور المسرح الجزائري:

عندما يتبع الشخص نشأة المسرح في الجزائر، سيجد نفسه يعود إلى حقب زمنية تضرب بجذورها إلى اعماق التاريخ، فالمسرح في الجزائر له جذور تعود إلى ما قبل التاريخ حيث تطورت في بداياته مع وجود جذور غير عربية وأخرى عربية اسلامية. ففي ذلك الوقت كان القرطاجيون يمارسون طقوسهم الدينية في يخوت تدل على وجود شكل من أشكال المعابد.[1]

اثناء الوجود الروماني في الجزائر، عمل الرومان على نشر شعبية المسرح، سواء من خلال الاشكال التقليدية مثل المدائح والروايات الشعبية والحلقات، أو من خلال الاحتفالات الدينية، وقاموا بإنشاء عدد كبير من المدن وشملت هذه المدن العديد من المرافق الضرورية مثل المباني العمومية والمعابد والاسواق، بالإضافة إلى المسارح التي لا تزال قائمة حتى الآن في كثير من المدن، مثل جميلة، وتيمقاد، وشرشال، وسكيكدة.[2]

تعود الارهاصات الاولى للمسرح الجزائري إلى بداية القرن العشرين، وإن كان البعض يرجعها إلى النصف الاول من القرن التاسع عشر حتى ظهر مسرح الظل والقراقوز، حيث تقول أرليت روث في كتابها "المسرح الجزائري الناطق بالعامية" أن بعض الباحثين شاهد خيال الظل في الجزائر عام **1835**.[3]

ويشير مخلوف بوكروح في هذا الصدد أن المسرح في الجزائر ظهر سنة **1835** بطريقة بسيطة بساطة الشعب الجزائري، فقد كانت انطلاقتها من الاسواق الشعبية وفكرة المداح الذي يطرح قضايا مهمة بأسلوب شيق وممتع.[4]

---

[1] صالح لمباركية، المنسرح في الجزائر، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع، قسنطينة، الجزائر، 2001، ص 9.

[2] عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، مطبعة هومة، الجزائر، ط1، 2000، ص 28.

[3] أحمد بيوض، مسرح الطفل التجربة والافاق، دار الفيروز للإنتاج الثقافي، الجزائر، 2013، ص 63.

[4] راقية بقعة، مسرح الطفل التجربة والأفاق، دار الفيروز للانتاج الثقافي، الجزائر، 2013، ص 63.

كما ذكر **بوكلير موسكو** أن هذا النوع من التمثيل قد منع بقرار من الادارة الفرنسية، بعد الاحتلال الاجنبي للجزائر لأسباب سياسية، وكان ذلك عام **1843** لكونه كان ينتقد الوجود الاستعماري في الجزائر فخشي الحكام الفرنسيون أن يصبح أداة للثورة عليهم، ويذكر الرحالة "**مالستان**" أنه شاهد هذا المسرح في قسنطينة عام **1862**، وأن دوشين هو الآخر شاهد قبل هذا التاريخ مسرح القراقوز وذلك عام **1847**، بينما يذكر فيليب ساد جروف أنه عثر على مخطوط لمسرحية بمدرسة اللغات الشرقية بعنوان نزهة المشتاق وفصة العشاق في مدينة ترياق لصاحبها الجزائري **ابراهيم دانينوس** التي طبعت عام **1848** والتي تميز بنفس الاهمية من حيث الريادة، عن لم تكن الاولى في العالم العربي، بالنظر إلى مسرحية البخيل التي اقتبسها مارون النقاش والتي عرضت عام **1848** ببيروت.[1]

تتميز الجزائر بمطاهر فرجة شعبية متميزة سواء على مستوى ممارسة الطقوس الدينية او الاجتماعية في الاعراس والمناسبات المختلفة، وتشمل أنواعا متعددة من الرقص الفولكلوري والالعاب الشعبية، كما عرفت الجزائر فنون الفرجة الشعبي الاخرى التي شاعت في مختلف البلدان مثل: القراقوز وخيال الظل والمداح* وغيرها من الاشكال التراثية التي تتوفر على عناصر الفرجة، والتي انتشرت في ظل الحكم العثماني واستطاعت أن تأسس لنفسها موقعا هاما ضمن اشكال الثقافة الشعبية الاخرى.[2]

ويعد فن القراقوز أقدم هذه الاشكال التراثية، وأكثرها تأثيرا في العامة، وليس خيال الظل إلا امتداد له، غير أنه لم يكن لمجرد المتعة والتسلية بل كان له دور كبير في نقد الواقع الاجتماعي والسياسي بأسلوب ساخر، فقد كان يستمد موضوعاته من الاوضاع المحلية

[1] أحمد بيوض ، المرجع السابق ، ص 23.

* المداح: تأخذ كلمة المداح عدة تسميات في مناطق الوطن، كالقوال، الحلاقي.

[2] صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، النشأة والرواد والنصوص، حتى سنة 1972، دار الهدى، عين مليلة، 2005، ص ص: 12-13.

ومواكبة الأحداث اليومية المعيشة، مما جعله متنفسا للتعبير عن كره الناس للظلم ومعارضة النظام ولهذا اكتسب شهرة واسعة في البلاد العربية بعامة وفي الجزائر بخاصة.[1]

كما نجد المداح أو القوال ومن شروطه الحلقة التي تعد شكلا فرجويا بامتياز، إذ تعتبر فرجة شعبية شاملة للتمثيل، رقص، غناء، مواعظ وحكم، يتوسطها ما يعرف بالحكواتي أو الراوي وسط جمع غفير من الناس على شكل دائرة، إذ يقوم المداح أو الحلايقي بحركات جسدية تتسم بالخفة والحركة والتنقل السريع.[2] وقد كانت الحلقة منتشرة في اسواق الجزائر الاسبوعية منذ زمن بعيد، ولذلك اعتبرها العديد من النقاد بالبدايات الاولى للفن المسرحي في بلادنا، وعدها **عبد القادر علولة** إحدى وسائل تأصيل المسرحية الجزائرية، كما أن هناك العديد من الباحثين المهتمين بالمسرح من يرجع ظهوره ونشأته إلى موقفين اثنين: أحدهما العهد الروماني لما عرف عنهم من حب للمسرح وميل للتسلية والترفيه واللهو، ولذلك سرعان ما يبادرون ببناء هياكل لذلك في البلدان التي احتلوها، ومن المدن الجزائرية التي أنشأ بها الرومان مسارح نجد: عنابة، جميلة، تيمقاد، وهذا يدل على أن للمسرح الجزائري جذور تمتد حتى العصر الروماني.

أما الموقف الثاني فيرجع نشأة المسرح الجزائري إلى أوائل العشرينات من هذا القرن وكان ذلك بعد زيارة فرقة مصرية سنة **1921** على رأسها جورج أبيض وقد مثلت هذه الفرقة مسرحيتين الاولى: ثارات العرب والثانية **صلاح الدين الايوبي** من تأليف **جورج حداد**[3] وبالتالي فالمسرح الجزائري في بداية تكوينه قد تأثر بعدة عوامل، كما أنه استفاد من تجارب الامم الاخرى المتمثلة في زيارة الفرق المسرحية العربية للجزائر، حيث زارت فرقة القرداحي كلا من تونس والجزائر سنة **1908** والتي استطاعت استقطاب جمهور لا بأس به، كما كان

[1] نادية موات، النص المسرحي الجزائري (محاضرات وتطبيقات)، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والادب، جامعة 8 ماي 1945، قالمة، 2017-2018، ص 15-16.

[2] المرجع نفسه. ص 17.

[3] أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، ج5، 1954، دار البصائر، الجزائر، ط6، 2009، ص 422.

لزيارة فرقة جورج ابيض الذي قام بعدة جولات شملت ليبيا وتونس ثم الجزائر سنة **1921**، فهذه الزيارة حظيت باهتمام كبير من قبل الدارسين للشأن المسرحي حيث يقول: مرتاض عبد المالك في هذا الصدد: كانت بمثابة هزة كبيرة للمثقفين من الشباب الجزائري يومئذ مما أفضى بعد ذلك إلى قيام فرقة التمثيل العربي بالجزائر.[1] كما أنهم قاموا بتأسيس جمعية الآداب والتمثيل العربي المعروفة بالمهذبة في **1921/4/5** والتي قدمت عدة مسرحيات برئاسة الطاهر علي الشريف وهي: (الشفاء بعد العناء) سنة **1921**، و(حديقة الغرام) سنة **1923**، ومسرحية (بديع) سنة **1924**، وقد زارت مدينة الجزائر فرقة عز الدين المصرية سنة **1922** حيث قدمت بعض العروض المسرحية مصحوبة بمجموعة من الاغاني والمواويل الشرقية التي كان يؤديها سلامة حجازي، وقد لاقت هذه الفرقة نجاحا كبيرا وإقبالا من طرف الجزائريين.[2]

إلا أن الولادة الفعلية للمسرح الجزائري بدأت مع عرض فرقة الزاهية المسرحية جحا للمسرحي المتميز سلالي علي المعروف بكنية **علالو** وذلك يوم: **12-04-1926** بقاعة الكورسال بباب الواد في الجزائر العاصمة امام حوالي **1500** متفرجا، وبالتالي كانت **1926** جيدة على تطور المسرح الجزائري حيث يقول عنها: **محي الدين باشطارزي** لقد كانت سنة **1926** سنة عظيمة في تاريخ المسرح الجزائري.[3]

حيث أشار **علالو** إلى ذلك قائلا: النجاح الذي حققته مسرحية جحا، كان في مستوى أمالنا، لقد قدمنا منها حالات عروض مسرحية بقاعات مكتظة بالجمهور، وامام هذا النجاح الكبير الذي حققته مسرحية جحا، والاقبال المنقطع النظير للجمهور الجزائري، لقد كانت محاولة أولى لتأسيس نشاط تمثيلي في الجزائر.

[1] عبد المالك مرتاض، القافة العربية في الجزائر بين التأثير والتأثر، دار الحداثة، الجزائر، 1982، ص 89.

[2] المرجع نفسه، ص 90.

[3] أحمد بيوض، المسرح الجزائري، نشأته وتطوره، ص 46.

حيث استعمل اللغة العامية التي يفهمها الجمهور، نظرا لسياسة التجهيل التي مارستها السلطات الاستعمارية على الشعب الجزائري حيث يقول **علالو** عن ذلك: كنت اكتب اللغة العامية المفهومة من طرف المجتمع، ولكن ليست باللغة السوقية الرديئة، فهي لغة عربية ملحونة ومنتقاة، لأن السلطات الاستعمارية كانت تحرم استعمال اللغة الفصحى، فوجد رجال المسرح اللهجة العامية وسيلة لتحطيم الرقابة على اللغة الفصحى والوصول إلى الجمهور.[1]

وبرزت في هذه السنة شخصيتين أعطت للمسرح الجزائري دفعا قويا وتأثيرا بالغا هما: **رشيد قسنطيني ومحي الدين بشطارزي**، حيث قاما بتقريب المسرح إلى الجمهور الجزائري وهذا من خلال الاهتمام بقضاياه، وبالمقاومة السياسية والثقافية، ورغبتهما الجامحة لا في الشهرة ولا في المال، وإنما في خلق مسرح جزائري مناضل وناطق باللغة العربية إلا أن **عبد الله الركيبي** يؤرخ لنشأة المسرح الجزائري بصدور مسرحية حنبعل **لأحمد توفيق** المدني سنة **1942**، ومسرحية الناشئة المهاجرة لصالح رمضان سنة **1949**.[2] ومن هنا نجد اختلاف في وجهات النظر حول نشأة المسرح الجزائري.

ومن بين العوامل التي ساعدت على نشأة المسرح الجزائري بروز شخصيات ثقافية كشخصية الامير **خالد** حفيد الامير **عبد القادر** الجزائري، حيث يذكر **محمد محبوب اسطنبولي:** ان الامير **خالد** بحكم اطلاعه الواسع على الثقافة الفرنسية، فقد ادرك أهمية فن المسرح في توعية الامة فطلب من جورج ابيض حين التقى به في باريس سنة **1910**، ان يبعث له ببعض المسرحيات لتمثيلها في الجزائر، وعندما عاد **جورج** إلى القاهرة ارسل

[1] ادريس قرقرة، التراث في المسرح الجزائري، دراسة في الاشكال والمضامين، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر، الجزائر، ط1، 2009،ص 61.

[2] بوعلام رمضاني، المسرح الجزائري بين الحاضر والماضي، المكتبة الشعبية، المؤسسة الوطنية للتاب، الجزائر، ص 14.

للأمير خالد عدة نصوص مسرحية سنة **1911** منها: ماكبث للمسرحي الإنجليزي **شكسبير**، المروءة والوفاء **لخليل اليازجي**، شهيد بيروت للشاعر **حافظ ابراهيم**.[1]

وأسس في السنة نفسها ثلاث جمعيات فنية في العاصمة والبليدة والمدية لعب الامير خالد دورا كبيرا في التأسيس لجنس المسرح الجزائري، حيث نجده اعجب بهذه المسرحيات وبدأ بالتجهيز للعروض في قصره، ولاقت قبولا بالمثقفين.[2]

يذكر **بوطابع العمري**:" أن الامير **خالد** قام بزيارة إلى تونس في **1912**، والتقى خلالها برجال الفن والثقافة التونسيين، واتفق معهم على تبادل الزيارات فيما بين الفرق التونسية والجزائرية، وبموجب ذلك قامت جمعية الآداب التونسية بزيارة أولى إلى الجزائر تراوحت ما بين **25** فيفري و**15** مارس **1913**، حيث قدمت الفرقة عدة عروض في العاصمة منها: مسرحية السلطان صلاح الدين والقائد المغربي، وفي قسنطينة أضيفت مسرحية ثالثة: الطبيب المغظوب.[3]

وهذه كلها إرهاصات مهد لها الامير خالد بزيارة فرقة جورج أبيض **1921**، فقد كانت العروض نخبوية فخرجت إلى العامة، فكان اهتمامه بضرورة ميلاد المسرح الجزائري يدل على وعيه بأهمية الدور الذي يؤديه المسرح في تربية الناس وتوعيتهم.

2- مراحل تطور المسرح الجزائري:

أ- المرحلة الاولى (1921-1926):

تمثلت في زيارة فرقة جورج ابيض للجزائر سنة 1921، حيث قدمت عروضا مسرحية باللغة العربية الفصحى، ولقد أجمع كل الباحثين في المسرح الجزائري ان هذه المسرحيات

[1] محمد محبوب اسطنبولي، اضواء على تاريخ المسرح في الجزائر، مجلة أمال، السنة 8، ع35، سبتمبر/أكتوبر 1976، ص ص 67-69.

[2] المرجع نفسه ، ص 53.

[3] بوطابع العمري، حكاية المسرح الجزائري، المسرح الجزائري الجاور، مجلة الثقافة، يونيو 2005، ص 3.

المعروضة بالفصحى لم تنل نجاحا يذكر، ولم تسجل أثرا على الجمهور الجزائري ويرجع ذلك إلى جملة من الاسباب اهمها:

– كان من الصعب على الجمهور الجزائري أن يفهم اللغة العربية الفصحى في ذلك الوقت لانتشار الجهل.

– هذه المحاولات لم تكن تثير سوى اهتمام جمهور محدود العدد من المثقفين بالعربية.

– عجز كتاب المسرحية عن الكتابة الجيدة باللغة الفصحى نظرا لثقافتهم المحدودة بهذه اللغة.

ب- المرحلة الثانية (1926-1936):

في هذه المرحلة برزت اسماء كثيرة ولعل ابرزها المؤلفين المسرحيين الذين لمع نجمهم في المنسرح العامي او الدارج: **سلالي علي** الملقب **بعلالو، ورشيد القسنطيني ومحي الدين بشطارزي** وقد تميز هؤلاء الثلاثة بانهم مؤلفون للمسرحيات الهزلية (اسكاتشات) وللأغاني هم ممثلون متميزون رؤساء للجمعيات والفرق المسرحية، ومن هنا كان أغلب رواد المسرح الجزائري باللغة العامية ابتداء من سنة **1926**[1]، حتى غداة الحرب العالمية الثانية، وهم في وقت واحد مؤلفين وممثلين، وجرت عاداتهم على احترام شخصية يتهمونها بأنفسهم على الخشبة في مغامرات وأحداث يفصلونها حسب رغبتهم وبأسلوب شخصي جدا، يكون فيه الاختراع التلقائي والتمثيل والممثل مرتبطين ببعضهما إلى درجة يكون معها المؤلف في غالب الاحيان هو الشخص الوحيد القادر على التمثيل الدور الذي اختاره.

ما يمكن الاشارة اليه أن النصوص المسرحية لهؤلاء المبدعين غير مدونة ومتوفرة فهي كانت تؤدي اترتجاليا ولم يهتم اصحابها بطبعها، ومع ذلك ظهرت الكثير من

[1] صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، النشأة والرواد والنصوص، حتى سنة 1972، دار الهدى، عين مليلة، 2005، ص 76.

المسرحيات من بينها: زواج "**بوعقلين**" **لعلالو**، وتعالج قضية او مشكلة الزواج لبوعقلين قدمت المسرحية يوم **26** اكتوبر **1926** على مسرح كورسال، وبابا قدور الطماع لرشيد القسنطيني تعالج قضية الطمع وتبين مساوئ هذا السلوك، وفاقوا **لمحي الدين بشطارزي** سنة **1934** وهي مسرحية يدعوا فيها الشعب إلى اليقظة وتدفعه على تحمل مسؤولياته.[1] الذي ميز هذه الفترة أن المسرح أخذ منحنى اجتماعي يدعوا إلى محاربة الآفات الاجتماعية كالمخدرات والبطالة والطمع وغيرها من المظاهر الاجتماعية.

ج- المرحلة الثالثة (1939-1945):

في هذه المرحلة حدث نوع من الركود في مسيرة المسرح الجزائري بسبب الرقابة الاستعمارية، وبروز الاحزاب السياسية الوطنية في شكل جبهة مناهضة للاستعمار الفرنسي الذي وقف بالمرصاد لهذه التطورات، لذلك تم تشديد الخناق عليه لدوره في إذكاء الروح الوطنية في الجماهير وكان المسرح رغم تلك الظروف المعبر الحقيق عن أوضاع الوطن ولإفشال مهمة المسرح آنذاك كان الاستعمار قد سد الطرق أمام الفرق المسرحية العربية التي كانت تزور الجزائر بهدف قطع الصلة بين المسرح الجزائري وباقي المسارح العربية، ولعزل الجزائر عن الوطن العربي الذي كان يدعم نضال شعبها، ولم يكتف الاستعمار بمثل تلك الاجراءات، بل تجاوزها إلى حد إغلاق المسارح ومنع العروض.[2]

هذه المرحلة هي مرحلة الحروب على الجزائر، فرغم محاولات الطمس والاجهاض تحدى رجال المسرح الاستعمار، وبرزت على السالحة المسرحية بعض الاعمال منها: "ما ينفع غير الصح" لبشطارزي، "وعلاش رايك تالف" لمحمد التوري، كما وسمت هذه المرحلة بفقدان رجال المسرح **رشيد القسنطيني 1944.**

---

[1] مرجع سبق ذكره، ص 81-82..

[2] عبد الحكيم سعادة، توظيف التراث في المسرح الجزائري الحديث، رسالة ماجستير جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2012-2013، ص 16.

د- المرجلة الرابعة (1945-1955):

تعد فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية في الجزائر فترة صحوة ويقظة وتحول فكري وسياسي وثقافي، والعامل الاساسي والرصيد في تكوين هذا التحول هو نمو الروح الوطنية لدى الجزائريين واشتداد الحركة الوطنية الجزائرية، مع شمول فكرة محاربة المستعمر الفرنسي يشتى السبل والطرق والوسائل، إن للحركة الحزبية التي ظهرت في البلاد الدور الحكام في تنمية هذه الروح وتقويتها عبر ربوع الوطن كله، كحزب نجم شمال افريقيا، ثم حزب الشعب الجزائري الذي واكب كل التغيرات السياسية التي أدت إلى اندلاع الثورة التحريرية سنة **1954**، فكان لهذه الحركات السياسية الدور الفعال في تحويل المجتمع الجزائري من مجتمع مستعمر إلى مجتمع اعلن مقاومته للمستعمر من اجل مستقبل زاهر وواعد.[1]

عرف المسرح في هذه الفترة انتعاشا نوعا ما، وحاولت السلطات الفرنسية استمالة رجال المسرح، فعينت **محي الدين بشطارزي** مديرا للمسرح العربي لدار الأوبرا، **ومصطفى كاتب** مساعدا اداريا له سنة **1947**، ومن بين المسرحيات التي ظهرت في هذه الفترة، نذكر المولد **لعبد الرحمان الجيلالي** سنة **1948**، والتي تدور أحداثها حول مولد المصطفى صلى الله عليه وسلم، امرأة الاب **لأحمد بن ذياب 1952**، استقى الكاتب موضوعها من الامراض الاجتماعية التي كانت متفشية في الاسرة الجزائرية.[2]

هـ- المرحلة الخامسة (1955-1962):

في هذه المرحلة حمل المسرح لواء الدعاية للقضية الجزائرية خارج البلاد، وتعبئة الجماهير لدعمها، حيث انتقلت الحركة المسرحية الجزائرية إلى فرنسا عام **1955**، ولم تستطع تحقيق التأثير الايجابي لدعم الثورة بسبب الرقابة الفرنسية، التي لم تسمح بالنشاط المسرحي المرتبط بالعمل السياسي. انتقل المسرحيون الجزائريون إلى تونس عام **1958**

[1] صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، ص 127.

[2] المرجع نفسه، ص ص : 91-92.

وأسسوا الفرقة الوطنية في شهر افريل من نفس العام، واستمروا بعملهم بتونس حتى عام **1962**، فمن نتاج هذه المرحلة نذكر مسرحية: ابناء القصبة **لعبد الحليم رايس**.[1] هي مسرحية ابناء الجزائر لواقعية احداثها، وهي صورة صادقة لما جرى في البلاد في هذه الحقبة العصيبة من احداث دقيقة للشعب الجزائري الاعزل مع القوات الفرنسية، ومسرحية دم الاحرار لمطصفى كاتب، وهي مسرحية تسجيلية لأحداث الثورة التي وقعت في المدن الجزائرية وجبالها، وقد صورت حياة الفدائيين ويوميا تعم في المدن وداخل أغوار الجبال.[2]

و- المرحلة السادسة (1962-1972):

في هذه المرحلة التم شمل المسرحيين الجزائريين في الوطن بعد الاستقلال، وأسست الحكومة الجزائرية المسرح الوطني عام **1963**، وتقلد مصطفى كاتب منصب مدير المسرح الوطني بعد عام **1963**، وهو المعروف كممثل ومخرج مسرحي منذ عام **1937**، بل جهودا قوبية لتطوير المسرح الجزائري، وقدم مسرحيات ولد عبد الرحمان كاكي مثل: كل واحد وحكموا، القراب والصالحين، ورويشد الذي قدم في هذه الفترة: حسن طيرو والغولة والبوابون.[3]

عرفت هذه الفترة **كاتب ياسين** صاحب التجربة الابرز في المسرح الجزائري الحديث والتي أعطته صيتا وصدى عبر الحدود، وترك بصمات مميزة على المسرح الجزائري وتعتبر مسرحياته: نجمة والجثة المطوقة والنعل المطاطي من الاعمال الهامة في المسرح الجزائري كما انتج المسرح الوطني بالعاصمة في هذه الفترة مسرحيات (باب الفتوح، بوحدبة، بني كلبون) وانتج المسرح الجهوي بوهران: (الجفوة، حمام ربي، الخبزة)، كما انتج ايضا المسرح الجهوي بعنابة مسرحيتين من تأليف **سليمان بن عيسى:** (بوعلام زيد القدام، يوم الجمعة

[1] أحمد ابراهيم، الدراما والفرجة المسرحية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، 2006، ص 316.

[2] صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، ص ص : 103-104.

[3] أحمد ابراهيم، المرجع السابق ، ص 317.

خرجوا لريام). شهدت هذه الفترة ازدهارا للمسرح الجزائري، حيث بدأت المسارح اخرج من الجزائر إلى العديد من الولايات.

3- موضوعات المسرح الجزائري:

تناول المسرح الجزائري موضوعات مختلفة وتنقسم إلى:

أ/- الموضوعات التاريخية:

تعد المسرحية وثيقة تاريخية يحاول من خلالها المؤلف جمع ورصد مجموعة من الحقائق والمعلومات المواكبة لحدث ما فكان التاريخ ملاذ الكثير من الجزائريين الذين ارتموا في احضانه ساعة اشتدت عليهم وطأة الاستعمار وقسوته، فكانت مسرحياتهم بمثابة سلاح يسعى للوقوف في وجه المستعمر واعادة بعث المجد لبلادهم بعد أن حاول الاستعمار قطع الصلة بين الجزائريين وتاريخهم واستبداله بتاريخ فرنسا المتمدنة، إلا أن ادراك رجال الاصلاح في الجزائر كان سببا في جعلهم ينكبون على تاريخ الجزائر القديم لبعثه واحيائه في كتابات مسرحية قدمت للناشئة في المدارس التعليمية وكان هدفهم الاسمى هو احياء تاريخ الامة واستحضار ابطاله للاقتداء بهم واتباع اثارهم، ومن اهم المسرحيات التي عالجت الموضوعات التاريخية نذكر: مسرحية بلال بن رباح لمحمد العيد آل خليفة، ومثلت سنة **1939** وفيها دعوة إلى مقاومة العدو الفرنسي بالصبر والنضال على نهج واثار شخصيات اسلامية واجهت الكفار والمشركين.[1]

ومسرحية حنبعل يوغرطة لـ: **أحمد توفيق المدني: (1947-1948)**، وتحدث عن الصراع بين القرطاجيين والروم ودعت إلى الاقتداء بشخصية حنبعل لمواجهة الاستعمار الفرنسي الغاشم، وكذلك نذكر مسرحية يوغرطة لـ: **عبد الرحمان ماضوي 1952** والتي تتحدث عن كفاح الشعب الجزائري قديما في مواجهة الرومان وحديثا في مواجهة الاحتلال

[1] صالح مباركية، المسرح في الجزائر، دراسة موضوعاتية فنية، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 2005، ص 88.

الفرنسي، وغير ذلك من المسرحيات كـ: "المولد" لـ **عبد الرحمان الجيلالي** و"الناشئة المهاجرة" لـ: **محمد الصالح رمضان**، والامر بأحكام الله لأحمد ذياب وبالتالي فالمسرحية التاريخية اسهمت في تطوير المسرح الجزائري رغم قلة الانتاج في هذا المضمار.

ب/- الموضوعات الاجتماعية:

اتسمت الموضوعات الاجتماعية بالنقد اللاذع لتلك الظواهر الاجتماعية التي كانت سائدة آنذاك والقاء الضوء عليها ومحاولة البحث عن السبيل لمعالجتها، كمشاكل الاسرة وواقع المثقفين والشعوذة والخمر وأمراض الانفس ومشاكلها ورفض بعض التقاليد والعادات صاغها بعض الكتاب المسرحيين في طابع شعبي بسيط أمثال: **علالو، رشيد القسنطيني محي الدين بشطارزي**، وقد غلب على هذا الاتجاه أكثر في المسرحيات التي مثلت بالمسرح والاذاعة خاصة وأن معظمها كتب بلغة عربية دارجة (عامية).

ومن اهم المسرحيات الاجتماعية نذكر مسرحية "الشفاء بعد العناء" لـ: **علي شريف طاهر** سنة **1924** وعالجت هذه المسرحية مشكلة ادمان الخمر وما ينشأ عنها من مضار ومسرحية "امرأة الأب" لـ: **أحمد بن ذياب 1953** وتتحدث عن مشاكل كل الاسرة الناتجة عن الجهل والانانية بسبب قلة الوعي لدى الرجل والمرأة سويا، ومسرحية "بوحلابة" لـ: **محمد التوري** ومسرحية "الخمر" **لمحمد العابد الجيلالي**....وتلتها عدة مسرحيات هادفة إلى تربية النشأ وإبعاده عن مخاطر الانحراف والفساد لأن ما ينتظره من القيام بأعباء تحرير الوطن من دنس المحتلين اعظم وأشد مما يجب أن يسخر له كل طاقته.[1]

[1] عز الدين جلاوجي، المسرح في الأدب الجزائري، مطبعة سطيف، الجزائر، 2000، ط1، ص 88.

ج/- الموضوعات الدينية:

بالرغم من كثرة المسرحيات الدينية التي كانت تمثل في ذكريات المولد النبوي الشريف، التي لو جمعت لشكلت مجلدا كاملا إلا أن نصوص معظم هذه المسرحيات مفقودة ذلك أنها كانت تعرض ثم تهمل نصوصها، ومن اهم المسرحيات التي عالجت الموضوعات الدينية مسرحية، "المولد النبوي" لـ: **عبد الرحمان الجيلالي** التي كتبها سنة **1948** وطبعت سنة **1949**،[1] وتدور احداثها في بلاد الفرس بقصر كسرى أنوشروان على وجه التحديد ويقيم المؤلف المسرحية كلها على فكرة جاءت بها كتب السيرة وهي أن كسرى رأى منامه رؤيا ازعجته، فقام يلتمس لها المعبرين والمؤولين وكانت تدور حول مولد النبي صلى الله عليه وسلم.

د/- الموضوعات الايديولوجية:

المسرحية الايديولوجية هي تلك التي تعرض لتصادم الافكار الفلسفية والفكرية والسياسية وتصارعها وتناحرها بغية الانتصار لفكر على فكرها على حساب الآخر.[2] وإذا ما عدنا إلى الفن المسرحي في الجزائر لم تبرز الموضوعات الفكرية فيه إلا في مرحلة متأخرة، اما مادة الموضوعات الايديولوجية فعادة ما تكون الخيال المجنح أو الفلسفة العميقة او موضوعات ميتافيزيقية بعيدة عن الواقع إلا أن هذه المواضيع ترتكز على الفكر وتؤثر مباشرة على عقل المتلقي.

وكمثال على هذا الفرع من المسرحيات نذكر مسرحية "الهارب" **للطاهر وطار**، والتي عبر من خلالها عن مبادئ وايديولوجيات كانت تتمخض في الجزائر قبل الاستقلال سنة **1961**، حيث طرحت قضية اليأس والقنوط البشري ومسرحية "البشير" **لأبي العيد دودو**

[1] عبد الرحمان الجيلالي، مسرحية المولد النبوي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1987، ص 21.

[2] ينظر: عز الدين جلاوجي، المسرح في الأدب الجزائري، مطبعة سطيف، الجزائر، 2000، ط1، ص 131.

والتي الفها سنة **1971** وهي نموذج للتركيبة الاجتماعية في الجزائر والتي اختلطت فيها القيم البالية بالقيم الجديدة، والافرازات المرضية التي أصابت المجتمع.[1]

هـ/- الموضوعات الفكاهية:

المسرحية الفكاهية هي يقصد مؤلفوها اضحاك القارئ او المشاهد، فلا هدف منها إلا ذاك، وقد يكون الاضحاك وسيلة لتبليغ غاية، فللمسرحية هدف غير الضحك لوصول السهل والسريع إلى ذهن القارئ وقلبه ولا يتأتى هذا الامر لكل الكتاب والأدباء بل هي حظوظ للعباقرة الافذاذ، ولنا في تاريخنا العربي او عثمان عمر بن بحر الجاحظ، وفي الجزائر لنا البشير الابراهيمي في مسرحية "رواية الثلاثة" تقصد إلى التسلية والهزل كما تقصد إلى تعليم اللغة وعرض قضية البخل كما عرضها الجاحظ في كتابه البخلاء.

و/- الموضوعات الثورية:[*]

إن الثوة بمفهومها العام هي التغيير، تغيير المجتمع من سلوكاته إلى سلوكات أخرى جديدة، فالمسرح في كل هاته ثوري همه التغيير يسعى دوما إلى الثورة على الاوضاع والمفاهيم والتقاليد والاعراف البالية، نحو افكار وأساليب ومبادئ مشرفة.[2]

لقد اعتنى الكتاب المسرحيون في مسرحياتهم بأحداث الثورة التحريرية، بل انهم رجعوا إلى هذه الفترة المشرقة من تاريخنا، وحاولوا تجسيده في اعمالهم المسرحية بعد الاستقلال ولعل اهم مسرحية كتبت في هذا المضمار "مصرع الطغاة" **لعبد الله الركيبي** والتي يسجل فيها نضال الشعب الجزائري الأبي ضد المستعمر الفرنسي، بالإضافة إلى مسرحية "التراب" لأبي العيد دودو، والتي تحدث فيها عن آثار الثورة التحريرية في النفوس، ومسرحية أبناء القصبة لعبد الحليم رايس ودم الاحرار لعبد الحليم رايس ايضا.

[1] ينظر: صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، دار بهاء الدين، قسنطينة، الجزائر، ط2، 2007، ص 252.

* سيتم التطرق بإسهاب في هذا الموضوع في عنصر صور إسهام المسرح الجزائري، ص: 48 .

[2] صالح مباركية، المسرح في الجزائر، دراسة موضوعاتية وفنية، دار الهدى، عيم مليلة، الجزائر، 2005، ص 39.

ز/- الموضوعات السياسية:

إن القضايا السياسية العامة كالبيروقراطية والمحسوبية والانتهازية هي التي استقطبت اهتمام المؤلفين المسرحيين الذين تابعوا حياة المجتمع الجزائري ورصدوها بكل أمانة وصدق.[1] حيث كان هدف المسرح السياسي في الجزائر هو محاولة انتقاد الشعب وتحرير هويته الثقافية من بقايا سياسة الاستعمار وتحقيق سيادة الشعب ومن أهم المسرحيات السياسية نذكر مسرحية "الغولة" و"البوابون" لرويشد ومسرحية "الانتهازية" محمد مرتاض وكذلك مسرحية "في انتظار نوفمبر جديد" لجندي خليفة.

4- الثورة الجزائرية وعلاقتها بالمسرح:

تعرف الثورة بالتمرد على الوضع السائد والظروف المتردية، أو هي دعوة لمقاومة كل مستعمر طاغ، فهي فعل التغيير الشامل، وهي أقصى مراحل الرفض للظلام والاضطهاد بكل صوره، فالثورة هي صوت تلك الجماهير مختلف اتجاهاتها على كل ظالم باغ، فهي حركة تمرد من اجل الحرية والديمقراطية والعيش الكريم، ولذلك فهي تهدف إلى تحرير الشعوب من كل شكل من أشكال الهيمنة والاستعباد والسيطرة ومصادرة الحريات.[2]

فالثورة الجزائرية المجيدة تجسدت في الأجناس الأدبية المختلفة كبعد ثقافي ثوري ومقاوم، وكان للمسرح حضور مميز في تصوير الثورة الجزائرية ونقلها إلى الداخل والخارج، ولأن المسرح يتوافر على جملة العناصر التي تجعله أكثر تميزا، فهو لا يكتفي بنقل الصورة الأدبية والحكي، بل بتجسيد الفعل الدرامي، والثورة فعل درامي، حيث كان للمسرح الجزائري دور مهم في دعم الثورة، حيث تشكلت فرق مسرحية جزائرية تتبع الثورة، لتمثل فعل المقاومة، وتنقل الصورة الحقيقية الواقعية التي كان يتمثلها الاستعمار البغيض، وبدأ المسرح

[1] صالح لمباركية : المرجع السابق ، ص 199.

[2] عبد الله الركيبي، الشعر في زمن الحرية، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، ط1، الجزائر، 2009، ص 38.

يشكل وعيا مقاوماتيا في ربوع الجزائر، ينقل المسرح الثوري الجزائري إلى خارج الحدود ليطوف البلاد العربية والأجنبية.[1]

ألهمت الثوة الجزائرية كل الأحرار في العالم، بما حملته من معان سامية، وقيم انسانية عالية، كانت هي شاغل الشعوب، ومن بين الذين الهمتهم ثورتنا التحريرية الكبرى الأدباء والمبدعين في كامل الاقطار العربية، الذين تبنوا القضية الجزائرية، وخاصة ميدان المسرح فكتب عبد الرحمان الشرقاوي مسرحية مأساة جميلة عن البطلة الجزائرية جميلة بوحيرد التي قومت الاحتلال الفرنسي.[2]

ويعد **الأمير خالد** من ابرز الذين ارسوا دعامة الفن المسرحي بالجزائر وحاولو ادراجه ضمن الوسائل التثقيفية في الاوساط الشعبية، بإدراكه اهمية المسرح في توعية الامة، وأبرز مثال على النصوص المسرحية التي واكبت الثورة نجد: مسرحية مصرع الطغاة لعبد الله الركيبي، مسرحية ابناء القصبة لعبد الحليم رايس، مسرحية **132** سنة لعبد القادر ولد عبد الرحمان كاكي.[3]

وقد عالجت المسرحيات التي تناولت الثورة موضوعات من وجهات نظر مختلفة، ومتباينة البعض منها ركز على العمل الفدائي في المدن مثل مسرحية حسان طيرو لرويشد، والبعض الآخر ركز على الكفاح المسلح في القرى والارياف مثل: مسرحتي الخالدون والعهد.

كان المسرح الجزائري على علاقة بالأحزاب السياسية، خاصة منها حزب نجم الشمال افريقيا الذي تأسس عام **1926**، ثم جبهة التحرير الوطني عام **1957**، حيث كان مسرحا مناضلا ابان الثورة، وسفير الجزائر في الخارج حيث سعى إلى كسب مزيد من التأييد

[1] سفيان شلالي، ملامح الثورة الجزائرية في المسرح الجزائري، قراءة في نماذج مسرحية، المجلة الدولية للدراسات الادبية والانسانية، جامعة باتنة 1، الجزائر، المجلد 1، العدد 2، (سبتمبر 2019)، ص 207.

[2] صالح لمباركية ، المسرح في الجزائر، ص 37.

[3] مخلوف بوكروح، المسرح والجمهور، دراسة في سيسيولوجيا المسرح الجزائري ومصادره، د ط، ص 25.

السياسي في العديد من الدول الشقيقة بشهادة قطبيه الرئيسيين: مصطفى كاتب وعبد الحليم رايس.[1]

كما ساهم الأدب الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية في مسيرة النضال والتوعية فالكتابة بلغة المستعمر لم تكن خيارا، وإنما نتيجة لظروف نشأته خلال الفترة الاستعمارية فالمسرحيات باللغة الفرنسية مذلك تعالج مواضيع كفاحه فهي تقف في مصاف المسرحيات العالمية من حيث مستواها الفني العالي، وقيمتها الجمالية الرفيعة، وقد برزت المسرحية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية بوجود جزائريين منهم كاتب ياسين في الجثة المطوقة.[2]

جاءت ثورة نوفمبر التي ارتمى في احضانها الشعب بكل ما لديه، وكرس لها جهوده وبذل دمه وضحاياه من أجلها، فقد وجد فيها متنفس من الحرمان الذي عاناه طيلة الحكم الفرنسي، فوجد فيها التعبير الحقيقي عن احساسه ومتطلباته، وبهذا دخل في مرحلة حاسمة جدية، مرحلة الثورة، والتعبير بالقوة والدم عن مطالبه، وبات اول نوفمبر يوما خالدا في تاريخ الجزائر وباتت ليلة نوفمبر أطيب الليالي في نفوس الجزائريين غنها ليلة القدر الكبرى كما سماها شاعر الثورة **مفدي زكريا**.[3]

5- رواد المسرح الجزائري:

تتوزع الريادة التاريخية لمؤسسي المسرح الجزائري، على ثلاث شخصيات مسرحية وهي: **سلالي علي "علالو"، وباشطارزي محي الدين، وقسنطيني رشيد**، فبفضل مواهب هؤلاء وجهودهم تحقق لفن المسرح وجوده الجزائري، ووجد طريقه في تلك التربة فولد ونما وأزهر وأثمر، حاملا فوانيس الابداع المسرحي بخصوصيات شعبية جزائرية وطبيعي أن هذه

[1] مخلوف بوكروح ، المرجع السابق ، ص 26.

[2] أحمد بيوض، مرجع سبق ذكره ، ص 79.

[3] عبد الله الركيبي، دراسات في الشعر العربي الجزائري الحديث، الدار القومية للطباعة والنشر، مصر، د ط، ص ص 58-59.

الولادة لم تكن طفرة واحدة، بل سبقتها مخاض عسير من المحاولات والتجارب التي خاضها هؤلاء الرواد ذاتهم، فاكتملت على ايديهم تجربة التأسيس الفعلي للمسرح الجزائري.[1]

أ- علالو: (1902-1992):

ولد **سلالي علي** المعروف بكنيته **علالو** في **20 مارس 1902** بحي القصبة العتيق بالجزائر العاصمة، زاول دراسته الاولى بمسقط رأسه اين تحصل على شهادة الدروس الابتدائية، طرق ابواب العمل في سن مبكرة بسبب ظروفه الاجتماعية المزرية، حيق فقد والده في السابعة من عمره لذلك اضطر إلى الانقطاع عن الدراسة، فاشتغل في البداية كبائع للكتب ثم كمساعد صيدلي ثم عاملا بشركة السكك الحديدة للنقل العمومي بالجزائر العاصمة،[2] وكل هذا لم يمنعه من تثقيف نفسه مطالعة عيون المسرح الفرنسي، وبالتردد على دور السينما والاوبرا، فظهر ميله نحو المسرح والموسيقى، وعندما بلغ سن الخامسة عشر شرع في احياء سهرات فنية بالنادي العسكري لفائدة جرحى الحرب العالمية، كما شرع في كتابة بعض السكاتشات، ثم انضم بعدها إلى "جمعية المطربين" التي كان يترأسها "ناطونا يدمون يافيل" والتي تعلم فيها الموسيقى الاندلسية والعزف على الآلات الموسيقية بواسطة الصولفاج، وظل يقدم المونولوقات والسكاتشات الفكاهية حتى عام **1926**، حيث أسس فرقة الزاهية ونجح في أول تجربة مسرحية جادة له بعنوان "جحا".[3] ومن بين اعماله نذكر: جحا: **12-04-1926**، زواج بوعقلين: **26-04-1926**، ابو الحسن أو النائم اليقظان: **23-03-1927**.[4]

---

[1] احسن تليلاني، المسرح الجزائري والثورة التحريرية، دراسة تاريخية فنية، الجزائر عاصمة الثقافة العربية، 2007، ص 34.

[2] أحمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته وتطوره، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، 2011، ص 47.

[3] صالح لمباركية، المسرح في الجزائر النشأة والرواد والنصوص حتى سنة 1972، دار الهدى، الجزائر، ص 80.

[4] ينظر: أحمد بيوض، المسرح الجزائري، ص 49.

ب- قسنطيني رشيد:

ولد **رشيد بلخضر** المعروف بـ: **قسنطيني رشيد** في **11** نوفمبر **1887** بحي القصبة العتيق بالجزائر العاصمة، من أسرة فقيرة حيث كان والده يعمل اسكافيا، التحق بالكتاتيب القرآنية اثناء طفولته، عمل نجارا، ثم تزوج وكون أسرة، هاجر إلى فرنسا ليعيل عائلته على مثن باخرة تعرضت للغرق في عرض البحر، ولم يعط أي خبر لعائلته مدة طويلة، حتى ظنت أنه مات في الحادثة، وعند عودته وجد زوجته تزوجت، فازداد تشاؤما وقرر العودة إلى فرنسا،[1] وتزوج بالفنانة الفرنسية "ماري سوزان"، وبعد عودته للجزائر عام **1926** تعرف على "**علالو**" وانضم إلى فرقة الزاهية، وقام بعدة أدوار في مسرحيات "**علالو**" وبعدها أسس فرقة مع زوجته "**سوزان**" وقدم أول عرض بعنوان "العهد الوفي"، وانكب على تأليف المسرحيات والساكتشات ويعرضها بنجاح كما شرع يكتب الاغاني ويسجلها للإذاعة في اسطوانات.

من بين مسرحياته نجد: العهد الوفي 1927، زواج بوبرمة **212-03-1928**، بابا قدور الطماع: **23-12-1929**.اما السكاتشات نجد: خذ كتابي: **23-11-1929**، ازمة السكن: **1932**، فاقوا: **5** فبراير **1932**.[2]

3- محي الدين باشطارزي:

ولد **محي الدين باشتارزي** في **15** ديسمبر **1897** بحي القصبة العتيق بالجزائر العاصمة، وقد ترعرع في وسط ميسور الحال لأن عائلته من أصول تركية، حفظ القرآن الكريم وأصول التجويد وأصبح حزابا، تعلم التواشيح والمدائح الدينية على يد الشيخ **المهدي بلقندوز**،[3] انضم إلى المجالس الغنائية للفن الاندليسي فذاع صيته، وحتى الاناشيد الوطنية لصالح ودادية الطلبة المسلمين بعد تأسيسها عام **1929**، ثم انضم إلى "جمعية المطربين"

[1] أحسن تليلاني، مرجع سبق ذكره، ص 36.

[2] المرجع نفسه، ص 37.

[3] أحمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته وتطوره، ص 60.

واصبح مديرا لفرقتها بعد وفاة رئيسها اليهودي عام **1928**، كما عمل استاذا للموسيقى في الكونسرفاتوار بالعاصمة، وفي عام **1929** عين مديرا للتسجيلات الفتوغرافية بأفريقيا الشمالية، ثم التحق بفرقة **قسنطيني رشيد** المسرحية وابتداء من عام **1933** استرقه المسرح فأصبح ممثلا ومؤلفا، يمثل مسرحيات من تأليفه أو اقتباسه، ذات طابع فكاهي، حيث ابتدع شخصيته فكاهية موازية لـ: "جحا" تحت اسم "سي قاسي".[1]

تميز مسرح **باشطارزي** بطابعه الهزلي الهادف والسياسي التوعوي السمعي، فهو ذو هدف مزدوج حيث تصدى للظواهر الاجتماعية السلبية بأسلوب فكاهي وساهم في تنمية الوعي بمخاطر الاحتلال على بلادنا خاصة في مسرحيات. "فاقو"، "بني وي وي""الخداعين".

توفي في **6** فيفري **1986** بالجزائر العاصمة، إلا أن تراثه قد ظل يعكس بصدق تطور المسرح الشعبي في الجزائر، كما يعبر عن الكثير منة صور المقاومة الوطنية للاحتلال الفرنسي انطلاقا من منبر الركح حيث يذكر أبو **القاسم سعد الله: أن باشتارزي** ترك أكثر من مائة مسرحية مثلت كلها على خشبة المسرح أو في الاذاعة، كما كان له نشاط في مجال الغناء والطرب ، إضافة إلى التمثيل في العديد من الافلام السينمائية، ومن الجمعيات التي نشط فيها جمعية المطربين، وجمعية الفخارجية، للموسيقى، ومع بين الاغاني الدينية والوطنية وعاصر الاحداث العالمية وثورة نوفمبر وعهد الاستقلال وعاش إلى أن كتب مذكراته.[2]

إذا كان **لسلالي علي** "**علالو**" فضل وضع حجر الزاوية لخصوصيات هذا المسرح فإن للمسرحي رشيد قسنطيني فضل ارساء الاركان، وأما **باشتارزي** فعلى يديه اكتملت التجربة وصار للمسرح الجزائري وجوده الحقيقي وحضوره في مختلف أرجاء القطر الجزائري

[1] صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، ص 66.

[2] أبو القاسم سعد الله، 1. أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، ج5، 1954، دار البصائر، الجزائر، ط6، 2009. ، ص 451.

وطبعا لك يكن هؤلاء الرواد الثلاثة وحدهم المؤسسين، بل هناك جيل كامل من العاملين معهم منهم: " محمد منصالي، ابراهيم دحمون، سي موح، محمد فرصي، عبد الحميد بوشامة، موسى حذاوي، عبد العزيز لكحل... ".[1]

6- صور اسهام المسرح الجزائري في الثورة التحريرية:

الهمت ثورة نوفمبر 1954 شتى الوان النشاط الفني والفكري، ودفعت بقرائح المبدعين والمسرحيين إلى التفاعل معها، فانخرطوا بالنص والعرض فكانت هاجسهم المركزي الذي يستلهمون من ابداعهم فأعطتهم دفعا قويا وكبيرا جدا، حيث مهدت الاحداث والوقائع التي جرت ابان الثورة وبعدها إلى رسم بعض الشخصيات وتصويرها صورة البطل التي يمثلها أشخاص بأعينهم أو الشعب في حد ذاته. وهذا ما برز في نصوصهم التي تم كتابتها واصبحت الثورة المحور الاساسي الذي التف حوله جل الكتاب المسرحيين، على الرغم من نشاط الاجهزة العميقة للسلطة الاستعمارية في الجزائر، لأن الهدف من العروض المسرحية هو نشر الوعي بين الاهالي والدعوة إلى الالتفاف حول الثورة ما لعبته من دور بالغ وهام في شحذ الوعي الوطني والتعريف بالقضية الجزائرية للرأي العام العالمي. ففرضت الثورة الجزائرية حضورها وايقاعها على كل تفاصيل مشاهد الحياة، فلم يكن المسرح الجزائري مجرد مرآة راصدة لحركة الثورة، بل كان أيضا جزء منها، تصنعه ويصنعها في علاقة تفاعلية.[2]

بدأ المسرح الجزائري يفقد حضوره في المؤسسات المسرحية الواقعة تحت الاشراف والرقابة الفرنسية، منذ ليلة أول نوفمبر 1954، فمن جهة فلم يكن منتظرا من هذا المسرح البقاء بمعزل عن الصراع الدامي الذي يجري على أرض الواقع، ولم يكن بإمكان السلطات الاستعمارية أن تسمح بتقديم عرض أو حتى مشهد مسرحي فقط يمجد الثورة الجزائرية من جهة ثانية، فمنذ انطلاق الشرارة الاولى للثورة التحريرية لم تقدم سوى مسرحيات: (أبو

[1] أحسن كليلاني، المسرح الجزائري والثورة التحريرية، ص 40.

[2] المرجع نفسه ، ص 73.

عزيمة) التي اقتبسها باشتارزي عن (بان جونسون) في جانفي 1955، ثم (زلاتهم) لعبد القادر غالي التي قدمت في 28 اكتوبر 1955، وأخيرا (سيدي المقدم) لأحمد كشاي وعلي ويرش، في نوفمبر 1955، ومع ذلك فقد اسهم المسرح الجزائري في الثورة التحريرية من خلال الملامح التالية [1]

أ- المسرح الجزائري بين الحصار والمنفى:

ضيق الاستعمار على نشاط المسرحيين الجزائريين، وحاول أن يفرض عليهم تجاهل الثورة، والسكوت عما يجري من صراع، حيث واجهوا صعوبات كبيرة جعلتهم في حيرة فاستمرار النشاط المسرحي في ظل هذه الظروف يعتبر أنهم قبلوا مواصلة العمل تحت التغطية الفرنسية، وعزوفهم عن هذه المهمة يتطلب تجنيدا مكثفا لجميع القوى الاجتماعية والتفافها حول هدف واحد هو الكفاح من أجل الاستقلال. هذا ما أدى إلى اضطرار بعضهم إلى التوقف عن النشاط المسرحي، والبعض الآخر فضل مغادرة الجزائر بحثا عن ركح مسرحي لا يقع تحت طائلة العساكر الفرنسيين، أما من تبقى في الجزائر فقد تعرض إلى السجن والتعذيب والقتل،[2] حيث يذكر أحمد منور أن أحمد رضا حوحو قد اعتقل بسبب نشاطه في أوائل 1956 وعذب تعذيبا منكرا ثم أدخل سجن الكدية بقسنطينة في نهاية مارس 1956 قبل أن ينقل إلى جبل الوحش ويعدم رفقة بعض الشخصيات.[3]

مع اندلاع الثورة التحريرية، اتسعت دائرة النشاط الثقافي في محيط الثورة المسلحة حتى إن السجون والمعتقلات أصبحت واحدة من الساحات التي يمارس فيها المناضلون التوعية والتعليم والتثقيف، ففيهما كان يجتمع المناضلون والمجاهدون سواء في المعتقلات

[1] ينظر: أحمد بيوض، المسرح الجزائري، 1926-1989، منشورات التبيين الجاحظية، 1998، ص 71.

[2] مخلوف بوكروح، البعد الثوري للمسرح الجزائري، مجلة صادر، عدد 8، ص 131.

[3] احسن تليلاني، المسرح الجزائري والثورة التحريرية، ص 76.

الاستعمارية أو في مراكز جيش التحرير في الجبال، كان للفعل الثقافي حضوره سواء بالأشعار الحماسية أو الاناشيد الوطنية أو بالمسرحيات.[1]

ولقد تمكن المسرحيون الجزائريون الذين هاجروا إلى الخارج من تأسيس حركة مسرحية قوية تفاعلت مع الثورة التحريرية فصورت حوادثها ومجدت مبادئها، وعبرت عن آمال الشعب في الحرية والاستقلال، فناصرت القضية الوطنية وعرفت بها الرأي العام سواء بنشر النصوص أو تقديم العروض، فقد كان للثورة فضل كبير على المسرح، إذ احدثت الوثبة التي نقلته من مرحلة الهواة إلى مرحلة الاحتراف عبر مشوار طويل وعسير كانت بعض العواصم العربية أهم محطاته ابتداء من تونس وانتهاء بالقاهرة اللتين فتحتا الاثير للمسرحيات الثورية عبر البث الاذاعي، وكانت مساهمة الطلبة الجزائريين قوية وفعالة أمام التأييد الذي حظيت به الثورة من قبل هذين البلدين الشقيقين.[2]

ب. المسرح الجزائري في المهجر (1955-1962):

تعد هذه المرحلة من تطور المسرح الجزائري حلقة من حلقات مساره الشاق والطويل، مرحلة اتسمت بالنضال من اجل التأكيد على هوية المجتمع الجزائري والشخصية الوطنية، مرحلة أصبح المسرح فيها سفير الجزائر وممثل نضالها من اجل الحرية والاستقلال، والكفاح من أجل السيادة الوطنية. منذ أن هاجر عام 1955 إلى الخارج، استقر أولا بفرنسا ثم تونس ابتداء من عام 1958 سنة تأسيس الفرقة الفنية لجبهة التحرير الوطني حتى استقلال البلاد.[3]

[1] مخلوف بوكروح، مرجع سبق ذكره، ص 124.

[2] أحسن تليلاني، مرجع سبق ذكره، ص 77.

[3] ينظر: أحمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته وتطوره، دار هومة، ص 147.

ج. المسرح في فرنسا: (1955-1957):

أسس مصطفى كاتب فرقة مسرحية هاوية، أطلق عليها اسم "فرقة المسرح الجزائري" عام 1940، حيث واصلت نشاطها حتى سنة 1942، ثم توقفت بسبب تجنيد مؤسسها في الجيش الفرنسي، وبعد تسريحه عام 1945، استعادت الفرقة نشاطها المسرحي، حين كان مكلفا أيضا بالإدارة الداخلية لفرقة المسرح العربي بقاعة الاوبرا التي تأسست عام **1947**وقد استمرت الفرقة الهاوية تنشط بالدعم من الرقابة الصارمة للإدارة الاستعمارية على الخصوص، وكانت تضم شبابا هواة بلغ عددهم 102 حيث قدمت فرقتهم العديد من الاعمال منها: البورجوازي الظريف المقتبسة عن موليير كما شاركت في دورات مهرجان الشبيبة الديمقراطية العالمية، وفي عام 1957 مثلت الفرقة الجزائرية بالاشتراك مع وفد من جمعية الطلبة الجزائريين بفرنسا، وكان يرأس الوفد محمد خميستي.[1]

د. المسرح في تونس (1958-1962):

تأسيس الفرقة الفنية لجبهة التحرير الوطني: برئاسة **مصطفى كاتب:**

تأسست في **1958** بتونس وذلك استجابة لنداء قيادة جبهة التحرير الوطني التي ارادت توسيع نطاق النضال وفتحه على مجالات جديدة كالرياضة والفنون، حيث انضم اليها اول الامر 35 فنانا من مختلف ربوع الوطن وحتى خارجه، وكانت تضم فرقتين واحدة للمسرح وأخرى للغناء، وكان أول عرض مسرحي لها بعنوان "نحو النور" تأليف وانتاج مصطفى كاتب **1958**، قدمته بالمسرح البلدي بتونس، ثم أبناء القصبة تأليف **عبد الحليم**

[1] أحمد بيوض ، المرجع السابق ، ص 148.

رايس إخراج **مصطفى كاتب 1959.**[1] مسرحية "الخالدون" تأليف **عبد الحليم رايس 1960** مسرحية "دم الاحرار" تأليف **عبد الحليم رايس وإخراج مصطفى كاتب 1961.**[2]

قامت الفرقة بجولة فنية عبر عدة مدن تونسية وليبية، وفي ديسمبر من نفس السنة انتقلت إلى يوغسلافيا حيث قدمت عروضا في عدة مناطق مثل: البوسنة، صربيا، مقدونيا، حيث كان الهدف من هذه التنقلات خارج الوطن تدويل القضية الجزائرية على المستوى الاقليمي والعالمي وكسب التأييد والمساندة الديبلوماسية.

واصلت الفرقة مهمتها بإنتاج مسرحية جديدة كل سنة وذلك بفضل عبقرية عبد الحليم رايس المتصرف الإداري للفرقة والمنشط الثقافي لها حيث شهدت 1959 ميلاد مسرحية "ابناء القصبة" والتي عرضت في إحدى قواعد جيس التحرير الوطني الموجودة "بغار ديمار" بالمكان المسمى الزيتون.

كما تنقلت الفرقة إلى المغرب حيث قدمت عروضا مسرحية وغنائية للمجاهدين في الناحية الغربية، كما خصص الاخوان المغاربة استقبالا حار للفرقة في كل من مراكش والدار البيضاء والرباط وهذا قبل أن تغادر الفرقة المغرب متجهة إلى بغداد لدعوة الاخوة العراقيين، والذين أقاموا احتفالية خاصة بأبناء القصبة.

يقول عبد الحليم رايس: " إن المسرح بالنسبة لنا يمثل إطارا للكفاح، لأن المسرح الجزائري مسرح ملتزم، يعمل في صميم الثورة، وإننا نمثل مسرحا شعبيا يعيش في حالة حرب، ومن الطبيعي بالنسبة لنا نحن كفنانين أن نفكر وأن نفعل كمناضلين، وفي هذه

[1] تيرس سعاد، دور المسرح الجزائري في المقاومة الثقافية والفعل الثوري ضد الاستعمار الفرنسي، مجلة النص، مج9، ع 02، 2022، ص 17.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

المرحلة من الكفاح الوطني، فإن مسرحنا الواقعي يجب أن يكون مسرح جبهة التحرير الوطني، إننا نترجم عبره واقع الشعب الجزائري ".[1]

هـ. النشاط المسرحي للطلبة الجزائريين بتونس:

عمدت جمعية الطلبة الجزائريين الزيتونيين في تونس عندما تولى مناضلو حزب الشعب الجزائري تسييرها إلى فرقة مسرحية من الطلبة اشرف على تدريبها، ورافقها في رحلتها عبر القطر الجزائري المسرحي التونسي القدير المرحوم "محمد الحبيب" وقامت هذه الفرقة بإخراج مسرحية باللغة العربية الفصحى من تأليفه وهي "مسرحية طارق بن زياد" وقد أشرف شخصيا بداية سنة **1948** على تنظيم جولة لهذه الفرقة لعدد من المدن الجزائرية حيث لاقت اقبالا شعبيا كبيرا على عروضها، ونظرا للمداخيل التي تحصلت عليها[2] مكنت الجمعية من رصد ميزانية خاصة لمساعدة الطلبة المحتاجين في شكل منح شهرية منتظمة " وأن أول نص مسرحي جزائري نشر بتونس عن الثورة الجزائرية صدر بمجلة الفكر التونسية خلال شهر جويلية **1957** للكاتب **مصطفى الاشرف** بعنوان الباب الاخير وهي مسرحية تتناول موضوع الثورة التحريرية وتدور أحداثها بمقاطعة قسنطينة **1954** ".[3]

وبعد الثورة بشهر واحد ديسمبر **1954** أصدر مصطفى الاشرف مسرحية الحاجز الاخير وهي مسرحية تحمل سمات جديدة للواقع والكفاح معا، إنها تصور الشعب الجزائري وقد تخلص من حيرته وبدأ يتحسس طريقه الشاق الذي يؤمن بأن اختياره لن يكون سهلا.[4]

[1] ينظر: أحسن تليلاني، المسرح الجزائري والثورة التحريرية، ص ص 82-89.

[2] محمد صالح الجابري، الثورة الجزائرية من خلال بعض المسرحيات التي نشرت بتونس إبان الثورة، ديسمبر 86، مجلة الثقافة، الجزائر، ع 96، ص 17.

[3] المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

[4] أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري، الدار التونسية للنشر ، 1985، ط3، ص 63.

و. المسرح الجزائري الناطق بالفرنسية:

نشط المسرح الجزائري الناطق بالفرنسية فواكب ثورة نوفمبر **1954**، وتفاعل معها سواء بنشر النصوص أو تقديم العروض، " وكان لهذا النوع من المسرح الريادة في عرض أحداث الثورة وبداياته كانت مع عملاق الادباء الجزائريين الذي اختار اللغة الفرنسية لغة للتعبير والكتابة "كاتب ياسين" ومن مؤلفاته (مسرحية الجثة المطوقة **LE CADAVRE ENCERCLE**) التي نشرت أول مرة في مجلة **إسبري ESPRIT** الفرنسية في ديسمبر **1954** وجانفي **1955** والتي عرضت بمسرح موليير بروكسل يومي 25 و26 نوفمبر 1958 ثم بباريس في أفريل **1959** وهذا من طرف فرقة: **(جان ماري سيرو JEAN MARI SERRON)** هذا الفنان الذي لعب دور لخضر ".[1]

لقد لاقت كتاباته استحسانا لدى التيار اليساري، وأقام علاقات حسنة مع الفنانين والادباء في العالم، فاستمر كل ذلك في ابراز القضية الجزائرية، فقد كشف أمام الرأي العام العالمي حقيقة مأساة الجزائر، لقد تغنى بالثورة وبالجزائر، ووصف حرب الابادة التي شنتها فرنسا وعبر عن آلام وآمال الشعب بقوة لم يستطع أحد قبله ولا بعده ان يعبر بها، فوقف بجانب الشعب وكرس فنه من أجله.

إلى جانب ما كتبه كاتب ياسين من نصوص مسرحية تفاعل مع الثورة التحريرية، نجد ايضا كتاب آخرين طوعوا اللغة الفرنسية لكتابة مسرحيات جزائرية الروح ثورية النزعة تناهض الاحتلال وتنتصر لقيم الأمة، أمثال: بوعلام رايس وزهير بوزاهر ونور الدين عبة الذي كتب عدة مسرحيات باللغة الفرنسية منها: استراحة المهرجين، وهي مسرحية تعالج قضية تعذيب واستنطاق الجزائريين من طرف الجلادين المحتلين أيام الثورة التحريرية.[2]

[1] ينظر: احمد بيوض، المسرح الجزائري 1926-1989، ص 90.

[2] ينظر: أحسن تليلاني، المسرح الجزائري والثورة التحريرية، ص 88.

وكذلك نجد" الكاتبة **آسيا جبار** عندما نشرت مسرحية (عند احمرار الفجر) سنة **1969** حول الثورة التحريرية، هذه المسرحية المكتوبة باللغة الفرنسية والتي تعد من المسرحيات الوطنية القليلة التي حاولت في عمق أن ترسم للمتفرجين الجزائريين لوحة تقريبية، إن لم تكن واقعية عن الثورة التحريرية، وعما أثارته من تساؤلات ومطالب لدى الفتاة الجزائرية التي أبت إلا أن تأخذ مكانها بجانب أخيها الجزائري في معركة الجزائر".[1]

ومن هنا نجد أن المسرح الجزائري الناطق باللغة الفرنسية استطاع تصوير الثورة التحريرية وايصال صوتها إلى ابعد مدى في الثقافة العالمية فشوه بذلك صورة فرنسا الحضارة، وما ارتكبته من ظلم واضطهاد في حق الشعب الجزائري، وأحسن من يمثل هذا الاتجاه وهو: كاتب ياسين مجموعته: طوق الاضطهاد **1959** والتي ضمت: الجثة المطوقة والاجداد يزدادون ضراوة.[2]

7. خصائص المسرح الجزائري:

يتميز المسرح الجزائري عن غيره من المسارح العربية بسمات خاصة تبعا للظروف والعوامل التي أدت إلى نشوؤه وتبلوره، ويمكن تعدادها فيما يلي كما حددها مصطفى كاتب:

1- إنه ظهر من خلال العرض الشعبي، مرتبطا بذوق الجماهير الشعبية غير المثقفة، حيث كانت الاستكشاف الأولى تقدم في مقاهي الأحياء المزدحمة بالسكان، وهو لهذا بشكل وآخر مسرح جزائري، أي أنه مسرح ينتمي إلى المحترفين، سواء أكانوا فنانين أم منظمي عروض مسرحية، ولهذا فقد لبس ذلك المسرح منذ البداية مطالب الاهتمامات الشعبية وتقاليدها الأصيلة.

[1] محمد مصايف، فصول في النقد الادبي الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، 1972، ص 61.

[2] أحسن تليلاني، المسرح الجزائري والثورة التحريرية، ص 89.

2- إنه مسرح مرتبط بالغناء، وبلغة خفيفة قادرة على توصيل الفكرة والتعبير الفني وإرضاء ذوق المتفرج، ومن جهة أخرى فإن الغناء قد ارتبط بالفكاهة أيضا، ولذا غلبت سمة الفكاهة على طريقة الأداء، حتى في المسرحيات الجدية.

3- إنه مسرح شعبي غير مثقف، بقي بعيدا عن رجال الأدب، حتى أن بعض هؤلاء حينما جربوا الكتابة المسرحية، لم تكن نصوصهم صالحة للتقديم ولذا بقيت أعمالا أدبية نشرت في الكتب والمجلات لم ترى النور.

4- التزم المسرح بالقضايا الاجتماعية والوطنية المختلفة، وقد وجد في الفكاهة والغناء طريقة للانفلات من الرقابة في عهد الاستعمار.

5- إن الممثلين أنفسهم هم الذين اضطلعوا بمهمة كتابة وإعداد النص المسرحي وكانت بعض هذه النصوص توضع شفهيا بواسطة أحد الممثلين، ثم تجري كتابته في وقت لاحق من قبل زملائه، كان يحدث في حالة رائد المسرح الجزائري رشيد لقسنطيني، ولهذا ارتبط النص المسرحي ارتباطا عضويا بالعرض، وبالعرض فقط.[1]

إذن المسرح الجزائري مسرح شعبي ارتجالي بالدرجة الاولى يقوم على الموهبة والعفوية، بعيدا عن المدارس ومتميز عنها.

[1] علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والادب، الكويت 1999، ط2، 474.

الفصل الثاني:

الرؤية والمعالجة في مسرحية أبناء القصبة لعبد الحليم رايس

1- نبذة عن حياة المؤلف

2- المضمون العام لنص مسرحية ابناء القصبة لعبد الحليم رايس

أ- ظروف كتابة ابناء القصبة وعرضها

ب- أهمية مسرحية ابناء القصبة

3- الرؤية في مسرحية بناء القصبة

4- المعالجة

ا- الدلالة والايحاء

ب- الوصف والتوصيف (الخيال والتخييل) في المسرحية

ج- الرمز في المسرحية

1- نبذة عن حياة المؤلف:

ولد **بوعلام رايس** المعروف بـ: "عبد الحليم رايس" في **4** جانفي **1924** بوهران هو احد اعضاء "الفرقة الفنية لجبهة التحرير الوطني"، تحصل على الشهادة الابتدائية وعمل كاتبا موثقا، بدأ حياته الفنية بتأليف الاغاني والتردد على المسارح.

في عام **1924** كتب مسرحية تحمل عنوان "اليتيم"، كما ساهم في نفس السنة في إنشاء فرقة الهلال الجزائري.

في **1945** سافر إلى المغرب ليشارك في فيلمين الاول بعنوان "معروف" رفقة محمد التوري، والثاني بعنوان "شداد العادل" رفقة جلول باش جراح ثم عاد بعدها إلى الجزائر ليتخصص في الحصص البوليسية بالإذاعة، كما ساهم رايس بفعالية في تأسيس الفرقة المسرحية البلدية لمدينة الجزائر سنة **1947** وخلال الفترة **(1948-1950)** انظم إلى الفرقة المسرحية الخاصة بحزب حركة انتصار الحريات الديمقراطية، كملا ألف في نفس السنتين عملين دراميين الاول بعنوان بين نارين" والثاني "هي الحياة"، وأعد أعمال إذاعية أخرى...وفي سنة **1957** سافر إلى تونس وأسس رفقة مصطفى كاتب وآخرين "الفرقة الفنية لجبهة التحرير الوطني" والف لها المسرحيات التالية:

أبناء القصبة **(1958)**، الخالدون **(1959)**، دم الاحرار **(1961)**، العهد **(1963)**.

وهي الاعمال التي أعيد تقديمها للجمهور من قبل المسرح الوطني الجزائري بعد تأسيسه مباشرة سنة **1963**.

وبعد الاستقلال التحق عبد الحليم رايس بالإذاعة والتلفزيون الجزائري وظل مرتبطا بالمنسرح الوطني كمؤلف ومخرج وممثل، واشتغل بالسينما الجزائرية كممثل من خلال الافلام التالية:

"الليل يخاف من الشمس"، "العفيون والعصا"، "سنعود"، "سنوات الجمر" و"المقاتل".

في عام **1979** وافته المنية وهو في قلب الابداع الفني وذلك في فيلم السيلان بمنطقة بوسعادة.[1]

2- المضمون العام لنص مسرحية ابناء القصبة لعبد الحليم رايس:

تتألف مسرحية أبناء القصبة من ثلاثة فصول وأربع لوحات، أحداثها تجري في مكان واحد هو دار عربية (دويرة) في حي القصبة العتيق بالجزائر العاصمة، حيث تظهر في فناء البيت بعض الاشياء منها فراش عربي، وبساط ومذياع على الكرسي أما الوقت فهي إحدى الامسيات الصيفية من سنة **1957**، حيث كانت القصبة العتيقة ميدانا لمجاهدي الثورة التحريرية، وبؤرة قوية للعمليات الفدائية، وللصراع الدائم بين الثوار والقوات الفرنسية وخاصة المظليين بقيادة الجنرال "جاك روسو" والجنرال السفاح "مارسيل بيجار".

تسكن في هذه الدار عائلة جزائرية، تتكون من "حمدان" الأب، و"يمينة" الأم، والابناء "توفيق" الاكبر سنا يعمل شرطيا في الامن الفرنسي، و"عمر" الابن الاوسط بطال سكير و"حميد" الاصغر شاب تلهو به الحياة قبل النضج، ومريم" زوجة توفيق.

وعلى عاتق هذه الشخصيات وغيرها من المشاركين يتم نسج الحبكة وتطويرها بغرض الكشف عن كثير من صور وتجليات الثورة الجزائرية.

ففي الفصل الاول يتضح لنا جليا هاجس الثورة التحريرية، الذي شغل اهتمام افراد العائلة فنجد الأب "حمدان" يبحث عن جديد هذه الثورة من خلال المطالعة اليومية للجرائد، والوقوف عند كل خبر بجملة من التفصيل والنقاش، واشراك زوجته "يمينة" ومن أمثلة ذلك نجده يخبرها ببعض المستجدات والمتمثلة في قيام الثوار بالتصفية الجسدية للعملاء

[1] عبد الحليم رايس، مسرحية: أبناء القصبة، دم الاحرار، منشورات المعهد الوطني العالي للفنون المسرحية، برج الكيفان، الجزائر، العدد 2، نوفمبر 2000.

الجزائريين، من بينهم عميل كلن يعمل مفتشا سريا لصالح فرنسا، تستبشر الأم لهذا الخبر وفي القوت نفسه ينتابها الخوف والخشية على ابنها توفيق.

ونلتمس تباين في وجهات النظر بين أفراد العائلة، فالأب حمدان نجده يعلق أملا على مجلس الامم في تصفية الاستعمار، وعمر يرى بأن مصير الجزائريين بين أيدي ابنائها، أما حميد الابن الاصغر فهو بمثابة حلقة وصل بين العائلة وما يجري في الخارج، ومن آخر ما التقطته شباك صيده أن المجاهدين قد فجروا قنبلة في احدى المقاهي القريبة واندلاع اشتباكات بين المجاهدين وجنود الاحتلال، بهذا الخبر ترسم البهجة على محيا أفراد العائلة، والأب حمدان الذي يطلب من ابنه أن يشغل المذياع من اجل اكتمال البسمة خاصة بعد إعلان إذاعة الجزائر أن الثورة تنتشر في ربوع الوطن.

هذا الخبر بدوره يؤدي إلى نشوب نقاش حاد بين جيلين اتفقا على أن الاستعمار زائل لا محالة مثل الجيل الاول الأب حمدان، والجيل الناشئ الابن حميد، ويستمر هذا النقاش رغم وجود توفيق الذي لم يعارضه طالبا منهما تخفيض صوت المذياع فالحيطان بآذانها كما يقال.

هنا يفتح توفيق باب الفضول في معرفة موقفه الحقيقي إزاء الثورة وحقيقة ذه الشخصية المقنعة التي تعمل ظاهريا لصالح فرنسا وباطنيا يظل نقطة حبر وسط فضاء ابيض.

إن المشاهد الاولى من المسرحية تخلق لدى المتلقي حالة من الترقب، فهي تلقي بهاجس الثورة التحريرية على افراد العائلة، وما يمكن أن يفرضه هذا الهاجس من امثلة وردود أفعال بصفة كلامية دون القيام بأعمال حقيقية، إلى غاية حضور المجاهدة "ميمي" وطلبها للنجدة من العائلة قصد إخفائها عن عيون العساكر الفرنسيين الذين يطاردونها، فتقع العائلة في ارتباك، ثم تعلق موقفها وهو الدفاع عن ميمي، فعند اقتحام العساكر البيت يتولى

توفيق محادثتهم وينكر وجود أس شخص غريب في البيت واستطاع في النهاية تضليلهم وابعادهم عن البيت.

وتستمر رحلة "ميمي" في الكشف عن خبايا الثورة لأفراد العائلة وتشويقهم الخوض في بحارها، وتمني المشاركة فيها، فحميد يحقق ذلك من خلال حلمه الذي يدل على التحرر والانعتاق.

أما مريم فيتضح بانها أمضت الليل بأكمله تترقب وجه "ميمي"، الذي يشع نورا قدسيا ولعل هذا راجع لعظمة العمل الجهادي الذي تقوم به. ويرى حلم حميد النور من خلال مساعدته "ميمي" في مغادرة البيت وتأمين الطريق لها.

في الفصل الثاني يعود حميد مسرعا إلى البيت وهو ملطخ بالدماء بعد مشاركته مع المجاهدين في عملية فدائية، تلقى خلالها رصاصتان من عساكر الاستعمار في ذراعه ورغم هول الحادثة إلا أن العائلة ظلت متماسكة، يخرج "توفيق" لإحضار الطبيب، فيدخل عمر حاملا صندوقا صغيرا يضعه على الطاولة منبها للجميع عدم الاقتراب منه، فيطرق الباب طرقا عنيفا، فيظن جميع اهل البيت أن الطارق هو العساكر، فينتابهم الرعب الخوف، وعند فتح مريم الباب يتضح انها بنت تريد مقابلة "عمر"، وعندما يقابلها يتنحى جانبا ويعطيها الصندوق ويخبرها بأن وقت توصيله قد حان.

إن الصندوق في الحقيقة يحتوي على قنبلة موقوتة، وهذه البنت مجاهدة نشطة في فريق "عمر" تتمثل مهمتها في توصيل الصندوق إلى العسكري المتعاون مع الثورة ليفجرها بدوره في معسكر الاحتلال، وهذه إحدى أساليب الكفاح، وبما أن العائلة لم تكن تعلم عن النشاط الدوري لابنها "عمر" فبمجرد انصراف البنت يقوم الأب "حمدان" بتوبيخ "عمر" ولومه على طيشه .... لبنت غريبة في بيت العائلة، ولكن بمجرد مجيئ "توفيق" برفقة الطبيب لمعالجة حميد، تعود نفس البنت مستنجدة "بعمر" وصندوق القنبلة بين يديها لأنه تعذر عليها

تسليم الامانة، وفي أثناء انشغال الطبيب بعلاج "حميد" تجد العائلة نفسها امام ورطة حقيقية متمثلة في القنبلة الموقوتة التي لم يبق إلا عشر دقائق وتنفجر، فيأخذها عمر محاولا إخراجها من البيت وتفجيرها وسط مجموعة من العساكر، إلا أن توفيق يوقفه ويحاول تفكيكها بخبرته العسكرية فينجح في ذلك.

وفي تلك الاثناء يطلب الطبيب دما لأجل "حميد" فيتطوع "توفيق" ولكن عم يرفض لأنه يعتقد أن توفيق خائن فيجري حوار بين الاخوة وينتهي المشهد بتبرع توفيق وخلال ذلك الحوار يزل لسان الطبيب ويذكر اسم "سي هشام" وبذلك ينكشف أن توفيق هو نفسه "سي هشام" المجاهد الكبير المسؤول عن الثورة في المنطقة، وينكشف ايضا ان نهج السكر الذي سلكه "عمر" ما هو في الحقيقة إلا قناع يمكنه من مصاحبة مسؤولي الامن الفرنسي، وعندما كان أفراد العائلة يودعون الطبيب يعيد مخاطبة توفيق "سي هشام" فيسمعه عمر ويتعرف على الموقف البطولي لأخيه وهذا ما جعله يقدم له التحية العسكرية اعترافا وتقديرا له، ثم يتبادلان النظرات ويتعانقان.

مع بداية الفصل الثالث نستنتج كمن حوار "حمدان" مع "مريم" أن "حميد" قد زجت به قوات الاحتلال في المحتشد بتهمة جمع المال لصالح الثورة، وأن "عمر" قد رحل ليواصل كفاحه انطلاقا من ملاجئ جيش التحرير الوطني، وأن ناطه قد اقتحم مضاجع الاستعمار الفرنسي مما جعل قواته تعتقل "توفيق" عدة أسابيع لتستنطقه وتعنفه حتى يعترف بمكان تواجد اخيه "عمر".

يأتي شخص يدعي أنه "ساعي البريد" وهو في الحقيقة مرافق للمجاهد "عمر" لتأمين الطريق له، يدخل عمر ملتحفا فتستقبله العائلة بشوق، مدع أنه أتى للاطمئنان على اخيه "توفيق"، لكنه في الحقيقة جاء في مهمة رسمية كلف بها من طرف قيادة الجيش والمتمثلة في إنقاذ "سي هشام" لأن جيش الاحتلال كشف هويته وفي هذه الاثناء يطرق الباب طرقا عنيفا فيعتقد عمر انها دورية عسكرية لاعتقال "سي هشام"، وبعد فتح الباب تبين انهم

مجاهدون حضروا لحماية قائدهم، وهنا يدرك "والديه" و"مريم" هوية توفيق. يعتذر توفيق مهم يودع زوجته، يسمع طلقات من الرصاص نتيجة اشتباك عمر مع عناصر الشرطة الفرنسية فواجه لوحده حوالي عشرون من عناصرهم فيستشهد عمر حتى لا يقع توفيق بين ايديهم وتعلو زغاريد الأم افتخارا بهذا الاستشهاد.

تقتحم العساكر الفرنسية بيت العائلة بكل وحشية بحثا عن "سي هشام" وبعد عجزهم عن معرفة مكانه يستعملون القوة، وذلك بأخذ "مريم" إلى غرفتها، وهنا تحدث مناوشات بينهم وبين الأب "حمدان" تنتهي باستشهاده، وتخرج مريم" في المشهد الاخير ممزقة الثياب ملطخة بالدم والمسدس في يدها وهي تقول: "يموت الاخير منا لكن الجزائر تعيش حرة مستقلة" وتطلق عليهم طلقات نارية، ثم يطلق عليها النار هي الاخرى فتسقط شهيدة.

وتنتهي المسرحية بصرخة الام راجية من أبنائها المتبقين توفيق وحميد او يواصلوا رسالتهم النضالية حيث تقول: توفيق...حميد بقيتوا انتما ما تنسوش رسالتكم اولادي.

وبهذه .... التي أطلقتها الام رمز البقاء والامل تختتم مسرحية ابناء القصبة والتي جسدت عظمة الثورة التحريرية وشخصت صور التضحيات والقيم البطولية التي بذلها الشعب الجزائري من خلال هذه العائلة.

أ- ظروف كتابة ابناء القصبة وعرضها:

قبل الدراسة التطبيقية لنص ابناء القصبة من المهم أن نضعه في اطاره الزمني الذي يحيلنا حتما لظروف كتابته، في سنة **1958** الف عبد الحميد رايس هذه المسرحية في جو عالمي تسوده موجة حركات في آسيا وشمال افريقيا وانقسام العالم بين معسكرين الشيوعي والليبرالي والصراع بينهما حول مناطق النفوذ وهو ما خدم الثورة التحريرية على الصعيد الخارجي أما على الصعيد الداخلي فقد ألفت المسرحية بعد اربع سنوات من اندلاع الثورة التحريرية التي أصبحت أكثر شمولية وتنظيما خاصة بعد مؤتمر الصومام **3**، وفي هذا الجو

المشحون دخلت إلى القاموس الكلامي اليومي عدة مفردات جديدة من حيث التداول نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر، المعسكر، فرنسا، الثورة، المعركة، المجاهد، الجبل، الشهيد،...وكلها مفردات معبرة عن وضع جديد وحركية من نوع آخر تنبئ عن كفاية الاستعمار بعد أن تأكد الجزائري من هويته وانتمائه.

وفي السادس من شهر جانفي 1959 عادت الفرقة الفنية لجبهة التحرير الوطني إلى تونس وشرعت في إعداد مسرحية أبناء القصبة وتعتبر هذه الاخيرة أول انتاج فني للفرقة، والتي تجري أحداثها في ثلاثة فصول وأربع لوحات، قدمت لأول مرة في المسرح البلدي بتونس في 10 ماي من نفس السنة، ويصفها مصطفى كاتب " إنها مسرحية واقعية وبسيطة عاش الممثلون أدوارها على الأرض الواقع".[1]

تحكي هذه مسرحية صفحة تاريخ الثورة والعائلة الجزائرية في حي القصبة والمتتبع لتاريخ الثورة الجزائرية، يعرف ما عاناه سكان العاصمة وخاصة أهل هذا الحي في هذه الفترة على أيدي المظليين بقيادة الجنرال جاك ماسيو" والجنرال السفاح "بيجار" و"جون بيير وفوسي فرانسوا، الذين مارسوا التعذيب والاستنطاق في حيال المواطنين الجزائريين ابتداء من جانفي 1957.

كما تجدر الاشارة إلى مسرحية أبناء القصبة قد عرضت عدة مرات بعد الاستقلال نظرا لأهميتها في تسجيل مرحلة تاريخية هامة من عمر الثورة التحريرية ولقد لاقت هذه العروض نجاحا وصدى جماهيريا كبيرا.

[1] صالح لمباركية، دراسات مسرحية المسرح في الجزائر، دراسة موضوعاتية وفنية، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 2005، ص 72.

ب- أهمية مسرحية ابناء القصبة:

تصور مسرحية أبنا القصبة جانبا مهما من الثورة التحريرية ضد المستعمر الفرنسي ومدى مساهمة الاسرة الجزائرية فيها فهي:

- المسرحية الأولى التي تكتب بحرية تامة بعيدا عن المراقبة الفرنسية.
- المسرحية الأولى التي قدمتها الفرقة الفنية لجبهة التحرير الوطني في تونس.
- المسرحية الأولى التي استهل بها المسرح الوطني الجزائري غداة الاستقلال.

3 - الرؤية في المسرحية:

الرؤية هي صياغة العمل الفني بناء على قدرات الكاتب الفكرية والمعرفية وبما يمتلكه من خيال واسع ينتج عنه عمل فني يدل على خلفيته الثقافية والاجتماعية، أما العناصر التي يمكن أن تشملها الرؤية المسرحية:

* كتب عبد الحميد رايس هذه المسرحية كما قلنا آنفا سنة 1958 وجاب بها بعد تحويلها إلى عرض مسرحي كل بقاع العالم، ليعرف العالم بما تفعله فرنسا في أرض الجزائر، وبذا تبدوا المسرحية رؤية ثقافية فنية تندرج ضمن مفهوم المقاومة، والمقاومة في المسرحية تبدوا كرؤية مقدسة وهل هناك أكثر قداسة من تحرير الوطن من كل معتد ؟ إن المسرح اشتغل كثيرا على المقاومة التي تناهض العدو وتطرده من أرض الوطن، هي مقاومة تحتاج إلى الندية والمجابهة والقوة كما تحتاج للفكر وللسياسة فالثورة ليست ممثلة في أولئك المجاهدين في الجبال والفدائيين في المدن ولكن الثورة تحتاج للسياسة وهي ضرورية لكل ثورة.

* إن مسرحية أبناء القصبة هي رؤية استشرافية للمستقبل ومؤازرة للثورة داخليا، من قبل الشعب في مختلف أرجاء الوطن وخير دليل على ذلك أسرة سي حمدان التي يشارك

أبناؤها في النضال ضد الاحتلال وذلك بالعمل الفدائي داخل المدن والاحياء الشعبية (حي القصبة) ففي هذه الدار التي اعتمدتها المسرحية فضاء لاحتضان البناء الدرامي تسكن فيها عائلة جزائرية تتكون من حمدان "الأب" وبمينة "الأم" ثم الابناء، توفيق (أكبرهم سنا) يعمل شرطيا في الامن الفرنسي وعمر (الابن الاوسط) بطال وسكير، بالإضافة إلى حميد (الابن الاصغر) شاب في مقتبل العمر متحمس للثورة مندفع وتواق للانضمام لصفوفها ثم مريم (زوجة توفيق) وعلى عاتق هذه الشخصيات وغيرها من المحيطين بها ينم نسيج الحبكة وتطويرها بغرض الكشف عن كثير من صور وتجليات الثورة التحريرية.

فانطلاقا من الأب هذا الرجل المرتبط بماضيه والمتطلع إلى المستقبل والمهتم بما يجري على الساحة الوطنية والدولية من خلال سماعه الاخبار من الراديو ويظهر هذا الاهتمام بالثورة أيضا من خلال حواره مع أبنائه حاثا اياهم بضرورة قراءة تاريخ الاجداد ليؤكد على استمرارية الثورة كفعل مقصود بين الماضي والحاضر، وتبدوا في المسرحية رؤية استرجاعية للماضي كفعل تحريضي ويظهر هذا جليا عندما اراد أن يبين لابنه أن الثورة كانت قبل الامير عبد القادر، ثم الامير وبعده ثورة المقراني وغيرهم حتى تصل إلى الثورة الاخيرة في الفاتح من نوفمبر، وهو إلى جانب ذلك يواجه الخلاف القائم بين أبنائه الثلاثة الذي كاد ان يتحول إلى صراع، فيحاول تهدئة الجو، ويحثهم على التفكير مليا في الوضع الجديد الذي تمخض عن الثورة التحريرية.

* وتبرز المسرحية السرية التامة التي اتسمت بها الثورة ويتضح هذا من خلال تلك الشخصيات التي توحي بالتزامها التام بالقضية.

لقد اعتمد عبد الحليم رايس في صياغة هذا العمل الفني (مسرحية أبناء القصبة) على قدراته الفكرية والمعرفية وبما يمتلكه من خيال واسع ينتج عنه هذا العمل الفني الذي يدل على خلفيته الثقافية والاجتماعية، وكل هذا لإبراز رؤيته الاستشرافية والواقعية للثورة وهو يرى بأنها قضية وطنية عادلة عدالة القيم الثورية التي تتغنى بها، وكل هذا نابع من التزامه التام

والمطلق بالثورة الجزائرية، ولقد اعتمد في بناء مسرحيته على مجموعة من الأسس الا وهي الفكرة، الحبكة، الحوار، الصراع، الشخصيات ثم اللغة ووحدة الزمن.

3-1- الفكرة:

إن التضحية في سبيل التحرر من نير الاستعمار هي الفكرة العامة لهذا النص المسرحي، ويدور الموضوع العام للمسرحية حول احتضان الاسرة الجزائرية للثورة التحريرية في المدن واستماتتها في سبيل انتزاع الحرية المسلوبة من قبل المستعمر الغاشم، وهذا إيمانا منها بواجب التضحية ونجد بأن هذه الفكرة مسيطرة على كل الشخصيات الموجودة في هذه الاسرة في سلوكها وحواراتها وهي بالنسبة لهم أمر بديهي الجميع مقتنع به ويدافع عنه، لكن الفرق الوحيد بينهم يكمن في الكيفية فقط فلكل طريقته في التضحية في سبيل الوطن.

أما أهم الافكار الاساسية التي تناولتها المسرحية فيكمن تلخيصها في:

- ❖ مشاركة ودعم سكان المدن للثورة التحريرية كل على طريقته.
- ❖ وعي الجزائريين وإيمانهم بحتمية الكفاح المسلح لتحرير الوطن.
- ❖ مساهمة المرأة الجزائرية في الثورة التحريرية.
- ❖ مأساة الشعب الجزائري في ظل الاستعمار الغاشم.

إن ابناء القصبة مسرحية ثورية واقعية تصور فظاعة الاستعمار وتدينه، وتمجد الوطن والحرية وتؤكد على مساهمة كل شرائح المجتمع في الثورة مع إشادة خاصة بصنيع المرأة الجزائرية في هذه الثورة.

3-2- الحبكة:

ا- البناء الدرامي:

هو الجسم النصي المتكامل في حد ذاته والذي يتألف من عناصر مرتبة ترتيبا خاصا وطبقا لقواعد خاصة ومزاج معين كي يحدث تأثيرا معينا في الجمهور ومن خلال هذا التعريف نتوصل إلى أن البناء الدرامي يتكون من مجموعة من العناصر لابد من تظافرها لإنتاج الشكل النهائي للعمل الفني والذي يتكون من: المشهد الإفتتاحي، العقبات، التعقيدات، الأزمة، والذروة، الحل.

ب- المشهد الافتتاحي:

يعد المشهد الافتتاحي مدخلا أو اشارة إلى ما سيأتي مباشرة، إذ هو يدفع عجلات التمثيل إلى الحركة معطيا دفعة للشخصيات كل تصل حيث يراد لها أن تتوجه ذلك لأن هذه الدفعة الاولى يقصد من خلالها أو من ورائها توليد ما يسمى بحالة عدم الاتزان في قوى هذه الشخصيات مما يقلب موازينها رأسا على عقب فيدفعها إلى أن تتحرك وتستجيب، فمنذ بداية المسرحية نلاحظ هاجس الثورة التحريرية على اهتمام أفراد العائلة، نستشف ذلك من مطالعة "حمدان" للجريدة وإخبار زوجته "يمينة" بأن الثوار قد قاموا بالتصفية الجسدية لأحد العملاء من الجزائريين يعمل مفتشا سريا لصالح فرنسا رغم أنه عربي، وفي حين تعبر الام عن احتقارها للخونة، فإنها تبدي خشيتها على ولدها توفيق، وإذا كان الأب يعلق الامل على دور مجلس الامم في تصفية الاستعمار، فإن الابن "عمر" يرى أن الثورة لا ينبغي لها الاعتماد على هذا المجلس فمصير الجزائر بين ايدي ابنائها، ثم يدخل الابن الاصغر حميد" من الخارج ويخبر العائلة بأن المجاهدين قد فجروا قنبلة في أحد مقاهي القرية وأن اشتباكا بالرصاص قد اندلع ضد جنود الاحتلال، ويزداد حضور هاجس الثورة وإخبارها بأن أفراد العائلة عندما يقوم حميد بتشغيل المذياع بناء على طلب والده، فتقدم إذاعة الجزائر التابعة

للاستعمار رغم سياستها التحفظية والتضليلية مجموعة من الاخبار تبرز انتشار الثورة في مختلف المناطق كما مكتشف الاختلافات في المواقف بين افراد العائلة.

إن توظيف الكاتب في مسرحيته للإذاعة أو الراديو ما هو إلا دليل على أهمية هذه الوسيلة في نشر الوعي وبث الاخبار، وما تلعبه من دور ايجابي في المجتمع الجزائري.

ثم يكتمل الحوار بين الوالد "حمدان" وابنه الاصغر "حميد" ويدور الحوار بينهما كما يلي:

((حمدان وأنت راك تكافح مع خاوتك؟

حميد: هذا هو الشيء اللي صبتني نخمم فيه مرارا، وعلاش ومن آش عايلتنا راها بعيدة

على الثورة .....

حمدان : أنا على كل حال راني مخلص في الاشتراك أمتاعي...

حميد : أنا كذلك ويمكن عمر والتوفيق لكن هذا ما يكفيش...)).[1]

إن الجهاد من اجل تحرير الوطن من المستعمر الفرنسي يقتضي الكتمان والسرية التامة وهذا ما نلاحظه من خلال الحوار الذي دار بين حميد وحمدان. فكل منهما محتضن للثورة بل كل فرد من أفراد الشعب الجزائري ثائر ضد الغزو الفرنسي ومناضل بكل اساليبه، وإمكانياته التي توجد عنده، لأن الجهاد لا يقصد به المجاهرة من اجل التفاخر وحتى وإن كان بعض الافراد لا يهتمون بالثورة بحكم أعمالهم ومكانتهم الاجتماعية، ويؤدون واجبهم الوطني على أكمل وجه، وهذا ما نجده عند اخوي "حميد" فهما لا يبدوان من الثوار، لكن

[1] عبد الحليم رايس، مسرحية أبناء القصبة، ص 16.

يقومان بتشجيع الثوار للمشاركة في الثورة. كما أن اشتغال توفيق في الامن الفرنسي يجعل عائلته يعيشون جوا من الخوف بل أن موقفه وعمله يثير الشك بين أفراد عائلته:

((حمدان: على حسابك أنت يلزم كل أفراد الأمة يكونوا يا مجاهدين يا فدائيين...

.... لا يا وليدي كاين اللي المتكلفين بالسياسة، وهذا ملزوم ....

حميد ولكن للأسف أحنا ما فعلناش لهذي لا لخرى أنا من الخدمة للدار ....وكي نتلاقى بالعسكر يفتشوني، وساعات يصفعوني وما نقدرش حتى نتكلم...عمر من التبارن ما يخرجش والتوفيق ... هذاك شرطي...شرطي عند فرانسا ومن قال اللي ما راهش يعذب في خاوتو في دار الكوميسار ....

حمدان: ما نظنش يا وليدي على كل حال ما تعاودش هذا الكلام على خوك ...

الأم: وزيد ما نحبش مريم تسمعك راهي تغير على راجلها وهذا ما كانش منه)).[1]

ففي مسرحية ابناء القصبة بدأ مشهدها الافتتاحي بتقديم احداثها التي تجري في مكان واحد هو دار عربية (دويرة) في حي القصبة العتيق بالجزائر العاصمة حيث تظهر في فناء البيت بعض الاشياء منها فراش عربي وبساط، ومذياع اما الوقت إحدى الامسيات الصيفية من 1957.

ج-العقبات والتعقيدات:

بمجابهة التحدي المبدئي للمسرحية فإن الشخصيات تتحرك خلال حلقات متتابعة تتقلب بهم بين نجاح وفشل وبين أمل ويأس وفي اللحظة التي تبدوا فيها أنها كادت تحقق هدفا أو تصل إلى حالة من الاستقرار المعقول نسبيا فإن شئنا ما يقع بسياق أحداث المسرحية عليهم قالبا للموازين ويبدأ في نقلهم إلى طريق آخر غير متوقع، إذ يلقى المؤلف

[1] عبد الحليم رايس، مسرحيةابناء القصبة، ، ص 16

فجأة في طريقهم بمجموعة متلاحقة من الحواجز أو التحديات التي يشار اليها في المسرحية فأفراد هذه العائلة يرفضون الاستعمار ويقاومونه كل واحد بطريقته الخاصة فحميد الولد الصغير معتدل في سلوكه وصريح في أعماله، يدعوا إلى الثورة جهارا، أما عمر السكير فإنه ثائر على نحو آخر، ولا يمكن معرفة أسلوبه الثوري، أما توفيق الاخ المتزن الذي يؤدي وظيفته كشرطي في الامن الفرنسي ثائر ومجاهد في سرية تامة، هذا التباين في الافكار والاعمال التناقض في الشخصيات هو الذي ولد الصراع الدرامي الحي والذي أكسب النص القوة والمتانة.

إن كلام حميد يدل على الاحساس بالتقاعس في النهوض بواجب تحرير الوطن لمشاركة الشعب في مكافحة الاستعمار، وبالتالي فهو يدين الموقف السكوني الذي يعيشه أفراد العائلة رغم انهم يدفعون رسوم الاشتراك في جبهة التحرير الوطني ويطالب بمواقف أكثر حيوية وشجاعة ثورية أما إدانة حميد لجيل والده واتهامه بأنه جيل مستسلم، فإن الوالد ينبري للدفاع عن مقومات وتضحيات الاجداد والآباء قبل ثورة التحرير فيقول:

((حمدان: لالا...على خاطر إذا أنت سميتلي سفينجة والموسيقى والقعدات متنساش بلي من عهد الامير عبد القادر، وروح الثورة ساكنة في شعبنا ياوليدي قبل ما تتحدث وتستعمل الكلام ألي تسمعوا عند أحبابك طالع شوية تاريخ بلادك وذاك الوقت تسمع بوبغلة وبوقاسي والمقراني في القبائل وبوزيان وأولاد سيدي الشيخ في الصحراء كل الاحزاب الظاهرة والسرية اللي توجدوا في الجزائر قبل وحدتنا هذي في جبهة التحرير، لا ياوليدي مرادي تتحقق بللي الاجيال اللي كانت قبلك ماكنتش نايمة،...الخطب في المنصة...الممثل في المسرح...المغني بأغنيته...محرري الجرائد السياسية واللي يكتبوا فيهم المقالات، أصحاب المطابع موزعين المناشير إلى كل هذا وكل هذوا كانوا يقوتوا روح الثورة اللي كانت ساكنة

في الشعب ومحافظين بغيره على ذيك النار اللي توصل للنور واللي شعلت في أول نوفمبر وما تطفاش بإذن الله حتى ليوم الاستقلال...)).[1]

يحيلنا هذا الحوار إلى المرحلة الاولى التي أدت إلى تفجير الثورة، حيث شاركت فيها الادوار القبلية، وقدمت فيها كل المساهمات والمساعدات، فمن بين خصال حميد أنه عندما يجد عائلته يتحدثون في موضوع يتعلق بالثورة والمستعمر في نقاش سياسي لا ينهي عائلته عن مواصلة الحديث أو يستاء لذلك، وإنما يقدم لهم نصائح ويوجههم بصفته شرطي في الامن الفرنسي يعرف حركات المستعمر وطريقته في التنصت واستراق السمع من كل مكان لقد بدأ الهم والغم ينصب على توفيق وكثرة الاسئلة الموجهة اليه من قبل والديه ، وإجابته عنها ينكشف موقفه من الثورة التحريرية وتظهر ملامح شخصيته التي وراء القناع.

((الأم: ياخي توفيق ما صارلك حتى شيء مع الخاوة قول ؟

توفيق (مبتسم)واش تحبي يصير لي معاهم ؟

الأم: منعرف أنا نقول باالك حلفوا فيك باش تبطل خدمتك ياوليدي إذا هكذا غير بطل ما نحبش يصيرلك كما المفتش اللي قتلوه اليوم.

توفيق: سمعت بيه، هذا أنت يا بابا الي تقرا لها الجرائد....

الأم: قول يعيش وليدي، ياك ما حلفوش فيك ؟...

توفيق: لالا يا يما، ما وصلوش حتى الهذا ما تخافيش...

الأم: إمالة غير بطل قبل ما يوصلوا...

توفيق: ما تخفيش يا يما هذوا الناس منظمين يعرفوا واش يفعلوا، ماراهمش يقتلوا برك، راهم حتى يحكموا على الانسان باش يقتلوه.؟

[1] عبد الحليم رايس، مسرحية ابناء القصبة، ص 18.

الأم: وعلاش قتلوا المفتش إمالة لو كان ماشي على الصنعة متاعه...؟

حمدان: ياك فهمتك يا امرأة ؟

توفيق: هذاك خبيث يا يما وعنده ما عمل باطل هو اللي كان متكفل بوسائل التعذيب، هذا وحش يايما كان ضد كل جزائري مسلم، كان عندو لذة كي يعمل اكثر مما كان مطلوب منه...

الأم: وأنت توفيق تعاون المجاهدين...؟

توفيق: أنا...نخدم خدمتي يايما على كل حال ما نيش ضدهم.

الأم: وماراكش معاهم.

حمدان: واشنه، ضرك راه في البحث، رجعت من مسؤولين الجبهة باش تسالي هكذا هيا...تنوضي تصلي العشاء راهوا فاتك الوقت وتخلينا نتحدثوا.[1]

إذا ما عدنا إلى هذا المشهد نجد أن توفيق يظل متحفظا في الكشف عن موقفه ورأيه الصريح تجاه الثورة، ورغم الحاح الوالدين وخاصة اصرار أمه بالتوقف عن العمل مع الامن الفرنسي، أما عمر فتتكشف وطنيته وحماسه تجاه الثورة كل هذه المواقف تجعل المتلقي السامع مشدودا لفضوله وخياله إلى معرفة الشخصية الفاترة والغامضة التي لم تظهر موقفها العلني من الثورة لأن الجهاد والكفاح يتطلب السرية التامة للعمل الثوري.

د- الازمة والذروة

تأتي الازمة نتيجة الصراع في المسرحية وما يحويه من عقبات وتعقيدات فإن الشخصيات المسرحية تنضوي في غمار دوامة متلاحقة من الازمات المتضاربة قل خطرها أو عظم والتي يشار اليها باسم الذروة.[1]

[1] مرجع سبق ذكره، ص 22.

وإذا كانت الشخصيات لا تتطور كثيرا بما يحقق هذا الانتقال من حالة إلى حالة أخرى، وهذا بحكم جاهزيتها القبلية لاحتضان الثورة والدفاع عنها، ذلك لأن المسرحية تنطلق في بناء حوادثها والثورة قد انفجرت وانتشرت فلم يكن في وسع الكاتب وهو بصدد تصويرها وتمجيدها ان يقدم شخصيات مناهضة لها أو مترددة في خوضها، مثلا قبل أن تتطور وتنمو مع الحوادث فتتحول إلى شخصيات ثائرة، إنما كان عمل الكاتب في تجاه دفع الشخصيات نحو مزيد من التمرد والثورية بمواجهة الاستعمار، وما يقتضي من وراء ذلك من بذل لصور التضحية والفداء، بمعنى أن عبد الحليم رايس انطلق من ثورية الشخصيات لدفع بها بواسطة المواقف الدرامية المتوترة نحو مزيد من الثورية، فتطور الشخصية انطلق من الثورة لينمو داخلها، ولكن الكاتب مارس لعبة الشد والتشويق،مع المتلقي فجعل الشخصيات تتذرع بالسريى لتخفي عن بعضها ، وبالتالي عن المتلقي الحقيقة، حقيقة نشاطها الثوري ولا تكشف حقيقة مواقفها إلا من خلال الحوادث وتطورها فحققت المسرحية بذلك افضل انواع الاستكشاف.

ولمعرفة تطور احداث عائلة حمدان نورد الحوار الذي دار بين توفيق وعمر:

توفيق: بركانا من البسالة متاعك هذا الشيء نعرفوه ومطلبناش منك خطاب سياسي

عمر: آوه... أنت ما كانش اللي يهدر معاك أوزيد لاش ما تحبش نتكلموا على السياسة، لاش تخاف من كاش واحد يبيعك هذا باباك والا خوك وإلا وعلاش ما تحبش على سيدك البريفي؟ خفت ناخذوا الاستقلال وما ترجعش كوميسار ؟....

توفيق: أنعم... لو كان ماجيتش خويا .....

[1] سامي منير عامر، من اسرار الابداع النقدي في الشعر والمسرح، منشأة المعارف بالاسكندرية، القاهرة، ص 111.

عمر: خوك؟ ولاش هذوك اللي تديهم المركز الشرطة ماشي خاوتك ؟ وهذوك اللي راهم يموتوا في الجبال ماشي خاوتك، والمثلت (المشاتي) اللي راهي تتحرق مافيهاش خاوتك وخوتاتك، والا واشنه خوك غير اللي ولدتو يماك ؟

توفيق: يكفي عمر ... أسكت ....[1]

هنا تتطور احداث المسرحية نتيجة الفضاء المفعم بين افراد الاسرة فكل واحد منهم يواجه الاستعمار بقوة الايمان والروح الوطنية الموجودة داخل كل فرد من أفراد عائلة حمدان هذه العائلة التي الهمت الثورة بأفكارهم من الأم إلى الأب إلى الاخوان الثلاثة. وما يزيد ارتباك العائلة هو الحضور المفاجئ للمجاهدة ميمي من اجل الدفاع عنها ومحاولة إخفائها عن عيون العساكر الفرنسيين الذين يطاردونها كل ذلك أوقع العائلة في توتر وقلق حيث ظهرت الصورة الحقيقة لكل فرد من أفرادها وكان الثورة مجسدة في شخصية "ميمي".

إن المجاهدة ميمي قد لاذت بحماهم، وما عليهم إما الاختيار غما احتضانها والانخراط في صفوفها أو رفض التعاون معها:

ميمي: (من الخارج) الغيث حلوا لوجه الله. حلوا (حميد يفتح الباب تدخل بنت لابسة لباس عصري...العائلة كلها في القبو)راني بين يديكم العسكر راهم ورايا.

حمدان: واش تكوني.

ميمي: انا مجاهدة والعسكر راهم ورايا.

حميد: عليك اللي قرصوا ؟

[1] عبد الحليم رايس، مسرحية ابناء القصبة، ص 22.

ميمي: نعم الآن يلحقوا بالله عليكم خبيوني لوكان يلقوا علي القبض يقتلوني انا معليهش لكن لوكان يعثروا على هذي الكواغط اللي راهم في هذه المحفظة تموت جماعة من الابطال (كل افراد العائلة يبقوا في أماكنهم حد منهم ما يتحرك).

وهم ينظرون إلى توفيق

توفيق: لاش تبكمتوا وبقيتوا تنظروا فيا ؟ مريم سلفيلها كسوة من كساويك غاولوا (مريم تخرج مع ميمي التي نسيت محفظتها فوق الطاولة).

توفيق: (يتقدم إلى عمر) نسيبتي معانا...

عمر: أخت مريم...

توفيق: لا زوجتك يمة أنت، وبابا أدخلوا لبيوتكم ما يخرجوا حتى يدخلوا العسكر للدار...

حمدان: معليه باوليدي...

الأم: خليني نبوسك.

عمر: (يمد يده لأخيه) صحة توفيق...يطرق الباب بمؤخرات البنادق.[1]

ثم دار حوار بين توفيق وبين الرقيب الفرنسي وكان توفيق يرد على كل الاسئلة التي كان يلقيها ذلك الرقيب، ويؤكد له انه لا يوجد في البيت شخص غريب أو أي مجاهد فاستطاع تضليلهم معتمدا على اخبارهم بمهنته كشرطي في الامن الفرنسي، وبأن دروب حي القصبة متشعبة ومتداخلة، وهنا نلاحظ بأن العائلة قد اختارت اعلان موقف عملي وفعلي لصالح احتضان الثورة والدفاع عنها، حتى إذا ما التحق العساكر الفرنسيين الذين كانوا يطاردون "ميمي" واقتحموا البيت عنوة وبعنف، وتعكس صورة المداهمات وحشية المستعمر

[1] عبد الحليم رايس، مرجع سبق ذكره، ص 27.

الفرنسي في أرض الجزائر، واعتمادا على الاحداث التي نجدها في هذا المشهد والتي تكشف عن سرائر الاشخاص وخبايا نفوسهم وتعزز اواصر الود بين افراد الاسرة فقد تأكد وتيقن الاب أن أبناءه كلهم ثوار ومجندون لخدمة الوطن. وهذا بعد أن رأى ابنه الصغير انخرط فعليا في النظام وهذا بعد انبرى لمساعدة المجاهدة ميمي بتأمين الطريق – بعد أن باتت ليلتها معهم وحدثتهم عن الثورة والكفاح والتضحيات – إن تأمين الطريق هو مهمة يحتاجها المجاهدون كثيرا وخاصة في الطرق الملتوية والمتداخلة في حي القصبة.

إن عقدة المسرحية ظلت تسبح حول شخصية توفيق فهو أكبر الابناء ووظيفته في الشرطة الفرنسية تجعل مع علاقته بالثورة والثوار محل تساؤلات وشكوك، وكذلك شخصية عمر فهو بطال وسكير كثيرا ما يتخاصم مع افاد عائلته مما يثير الغرابة في شخصيته ومواقفه.

أضف إلى ذلك شخصية المجاهد الكبير سي هشام الذي اشتهر في وسائل الاعلام اكثر من نار على علم، ولكن لا أحد من أفراد العائلة يعرف هويته الحقيقية كل هذه التساؤلات ساعدت على تمتين الحبكة ودفع الاحداث نحو التأزم.

هـ- الحل:

عند بلوغ المسرحية ذروة النهاية تكون جميع القضايا قد حلت إما إلى نعيم وإما كما يحدث عادة في المآسي إلى موت البطل.

ففي الوقت الذي يخرج فيه توفيق لإحضار الطبيب يدخل أخوه عمر حاملا بيده صندوقا صغيرا، ثم يضعه فوق الطاولة ويطلب من الجميع عدم الاقتراب منه، ولا يقطع انشغال الجميع بإصابة حميد إلا طرق عنيف على الباب، فيسود الاعتقاد بحضور العساكر الفرنسيين فيستبد الخوف والرعب على افراد العائلة، قبل أن تتبين زوجة توفيق بأن الطارق على الباب مجرد بنت تريد مقابلة "عمر" وعندما تقابله يتنحى بها جانبا ويعطيها الصندوق

الصغير ويخبرها أن الوقت قد حان لتوصيله فورا قائلا:" ...مدي له هذا قولي له ما بقاله إلا وقت قليل باش يوصلها للمعسكر".[1]

إن الصندوق الذي سلمه عمر لهذه البنت المجاهدة هو عبارة عن قنبلة موقوتة يجب أن تسلمها لعسكري متعاون مع الثورة ليفجرها في معسكر الاحتلال، وهذه احدى اساليب الكفاح، ولكن العائلة لم تكن تعلم شيئا عن نشاط ابنها "عمر" الثوري، وما هي إلا دقائق نجد بأن هذه الفتاة قد عادت إلى منزل سي حمدان تطلب النجدة من قائدها عمر وبين يديها تلك القنبلة الموقوتة وهذا بعد أن تعذر عليها تسليمها للمكلف بالتفجير، والذي وجدته محاصرا من قبل الشرطة الفرنسية. وهذا بسبب وشاية من طرف أحد العملاء الخائنين للوطن، حاول عمر أخذ تلك القنبلة والجري بها خارج المنزل وتفجيرها في احد تجمعات العساكر الفرنسيين لأنه لم يبق لها إلا عشر دقائق على الانفجار لكن أخاه توفيق منعه من فعل ذلك بعد أن ترك الطبيب يعالج اخاه الاصغر حميد.انبرى توفيق لتفكيك القنبلة وحجته في ذلك انه لديه خبرة عسكرية في هذا المجال.

((توفيق: لا كونوا أذكياء إذا خليتها نموتوا كلنا وإذا خرج بها عمر يموت وحده.

عمر: لا ربما ندي معايا أربعة ولا خمسة عسكر.

توفيق: وإذا وقفتها نسلكوا كلنا بالله عليكم بعدوا، وإلا أدخلوا لبيوتكم احسن.

مريم: ان نبقى معاك هذا هبال هذا يا ناس العنوا بليس.

الحاضرون: وأحنا أيضا.

حمدان: ياالله يا وليدي على كل صفة احنا ميتين إذا مت وحدك وإذا بقينا يكملوا علينا أوباش فرنسا.

[1] عبد الحليم رايس، مسرحية ابناء القصبة، ص 48.

عمر: توفيق بقاو ثلاث دقايق (سكوت وبعد برهة زمنية يوقف القنبلة)).[1]

إن تضامن أفراد العائلة وتماسكهم في مواجهة القنبلة لدليل على انخراطهم الكامل في قلب الثورة التحريرية وتوحدهم في مواجهة مخاطرها وبذلهم ما يلزم من تضحيات فدائية لحرية الوطن، فإذا كان الموقف الوطني الثوري للابنين (حميد، عمر) قد تأكد. فإن شكوك عمر نحو اخيه توفيق لا زالت قائمة، فراح يطالبه بإعلان موقفه الصريح من الثورة التحريرية، حتى عندما طلب الطبيب منهم التبرع بالدم لفائدة حميد، فإن عمر رفض اختلاط دم اخيه الفدائي بدم اخيه الشرطي.

عمر: أنا برك ما نحبش دم توفيق يتخلط مع دم حميد.

الحكيم: لاش هذا سيدي إذا ما نيش غالط توفيق ثاني خوه وزيد المسألة ما هيش ثم يقدر حتى انسان اجنبي يهدي الدم.

عمر: نعلم لكن توفيق ماشي هو قاسوه بالرصاص

الحكيم: لالا المسألة ترجع للدم نفسه...من أي نوع دمك ؟

عمر: (ب).

الحكيم: أنت يا سي ؟

توفيق: توفيق ...دمي عالمي يا حكيم.

الحكيم: طيب انت اللي حاجتي بيك.[2]

ينتهي الفصل الثاني بانتهاء الطبيب من معالجة "حميد" وعندما كان أفراد العائلة يودعون الطبيب، فإن هذا الاخير يعاود مخاطبة "توفيق" بلقب "سي هشام" فسمعه عمر

[1] عبد الحليم رايس، مسرحية ابناء القصبة، ص 55.

[2] عبد الحليم رايس، مسرحية ابناء القصبة، ص 60.

ويتعرف على الموقف البطولي والوطني لأخيه وهذا ما يجعله يقدم له التحية العسكرية اعترافا وتقديرا ثم يتبادلان النظرات ويتعانقان.

ثم يبدأ الفصل الثالث بريتم بطيء يعرض فيه عبد الحليم رايس الوضعية المأساوية التي تعيشها الاسرة، ورغم ذلك فإن صدى الثورة، وعملياتها الكاسحة موجود من خلال الجرائد الفرنسية وكذا خبر استشهاد ابن احد معارفهم الذي أعدم بالمقصلة. كل هذا يزيد من حماسة ويقين مريم بحتمية الاستقلال، إنها بوادر النهاية المأساوية حيث تتسارع الاحداث بعدها بداية من دخول ساعي البريد الذي زاد للموقف غموضا بسؤاله إن كان في البيت غير افراد الاسرة، ثم يطلب مقابلة توفيق شخصيا لتقديم رسالة له في حين يتضح بأن الرسالة سيأتي بها شخص آخر، وأن الساعي جاء ليؤمن له الطريق فقط، إنه عمر الذي قدم في مهمة رسمية من جيش التحرير لإبلاغ توفيق/ سي هشام بخطة تهريبه خارج المدينة ثم يأتي الحدث الذي يليه والمتمثل في نجاة عمر إثر عملية تفتيش البيت التي نفذها الجنود الفرنسيون، حينها تواجه مريم زوجها باسمه الثوري سي هشام إنها اللحظة التي يتعرف فيها كل أفراد الاسرة بالهوية الحقيقية لتوفيق، ويغادر عمر البيت، طلقات الرصاص في الخارج تزيد من التوتر الدرامي، اما في الحدث الخامس يحضر الساعي لتهريب توفيق واخبار العائلة بمواجهة عمر المجموعة من الشرطة. وفي الحدث السادس يستشهد عمر وتزغرد الأم عليه قبل أن الحدث السابع هو قدوم عمار الذي شهد صدفة استشهاد عمر فيحي للشيخ حمدان عن شجاعة البطل دون ان يدري انه ولده.

أما في الحدث الثامن يهجم رجال المضلات الفرنسيين على بيت الشيخ حمدان، ويعمدوا إلى استنطاق الجميع وأمام تعنتهم وإنكارهم مكان توفيق يدفع الضابط مريم إلى الغرفة ليغتصبها، عندها يواجهه الشيخ حمدان بجبنهم ودناءتهم فيرمي الضابط الرصاص عليه، بينما تقتل مريم الضابط بسلاحه وتخرج لمواجهة العساكر بالسلاح فيردوها شهيدة هي الاخرى.

إن الحل المأساوي الذي اختاره المؤلف عبد الحليم رايس لأبطاله واقعي للغاية، ثلاثة شهداء من عائلة واحدة في يوم واحد، ففي فترة الثورة التحريرية قدمت العائلات الجزائرية ابناءها بالجملة فداء للوطن وما عائلة الشيخ سي حمدان إلا عينة من ذلك.

3-3- الحوار:

الحوار شكل من أشكال التواصل يتم فيه الكلام بين طرفين أو اكثر...وظيفته الحقيقية هي وظيفة إبلاغيه تقوم على توصيل المعلومات إلى المتفرج عبر الشخصيات صور عبد الحليم رايس واقع الثورة في مسرحية أبناء القصبة، بحوار بسيط مبني على الفاظ وتراكيب واقع المحادثة اليومية، التي يتكلم بها الجزائريين وبالضبط العاصميين، فجاء الحوار منسجما تماما مع طبيعة الشخصيات معرفا بها ومعبرا على أفكارها ومشاعرها في صدق وواقعية، واستعمل المؤلف في ذلك جملا قصيرة، لإضفاء بعض الديناميكية على المسرحية التي اتسمت شخصياتها بالهدوء رغم هول الاحداث، فقد فرضت الثورة ايقاعها على الحوار فجاء أكثر واقعية إلى درجة أن المؤلف أنطق الشخصيات بلسانها الواقعي عند مداهمة العساكر الفرنسيين لبيت العائلة، قصد البحث عن المجاهدة ميمي:...

Tewfik: qui cherchez-vous?

Sergent: vos papiers?.

Tewfik: vous permettez qui je baisse l'sains? Je suis de la police.

Sergent: Ah! Montez-Moi cela (Tewfik s'exécute et lui montre les papiers).[1]

إن المؤلف بالغ في إعطاء البعد الواقعي في الحوار المسرحي ويعتبر مثل هذا الطرح اللغوي بمفهوم الواقعية هو طرح سطحي، ينافي طبيعة الفن، الذي هو خلق وتجاوز للمحاكاة الحرفية للواقع لأن واقعية الحوار لا تعني ان الشخصية في المسرحية تتحكم في نفس

[1] عبد الحليم رايس، مسرحية أبناء القصبة ودم الاحرار، ص 27.

القاموس والاسلوب الذي يتحكم به في واقع الحياة،[1] بل هي تعني ان الكاتب يحافظ على مستواها وابعادها وملامحها، ثم يمكن بعد ذلك ان يجعلها تتكلم باللغة التي يشاء، وفي مثل حالة العساكر الفرنسيين في هذه المسرحية، كان بإمكان الكاتب ان يوحي إلى الملتقي من خلال بعض الكلمات والاشارات بأنهم عساكر فرنسيون ثم يجعلهم ينطقون باللغة العربية الفصحى او على الاقل باللهجة الشعبية الدارجة:

وبذلك تميز حوار المسرحية بعدة خصائص منها:

1- نجاح المؤلف في نقل الحوادث الخارجية عن طريق الحوار باللجوء إلى السرد على لسان الشخصيات كشخصية الساعي، وسي عمار دون الوقوف في فخ التعابير الشعارية كما هو الحال في المسرح التاريخي.

2- تميز الحوار باستعمال لغة قوية، وقاسية ملائمة بطبيعة المواقف التي تتعرض لها الشخصيات وللهدف الذي تريد الوصول اليه.

3- وتميز أيضا بالحيوية والتفاعل مع الصراعات الحركية.

4- كان الحوار واضحا مباشرا لا تنميق ولا زخرفة فيه اتسمت لغته بالمنطقية والنبرة الخطابية، بحيث اعطى الكاتب أكبر قدر من المعنى بأقل قدر من الكلمات، وهذا ما نلحظه مثلا في قزل شخصية الام (كنت رايح نقول)، فهذه الجملة تتكون من ثلاث كلمات لكنها تحمل الكثير من الدلالات، فهي توحي بمدى خطورة الموقف الذي اتخذه ابنها "حميد" من أخيه "توفيق" حين تساؤل عن اخيه "عمر" وطلب الانقاص من صوت الراديو.

[1] أحسن تليلاني، المسرح الجزائري والثورة التحريرية، الجزائر عاصمة الثقافة العربية، ص 176.

3-4- الصراع:

إن الاصل في العمل المسرحي هو الاداء الحركي (التمثيل)، فالصراع يمثل الجوهر إذ يعد بمثابة الروح من الجسد، فكما تقوم الروح بمنح الحياة والحركة والوجود للجسد كذلك الصراع في المسرحية إذ يمثل روحها التي تمنحها الحركة وتبث فيها الحياة فهو عنصر أساسي من عناصر البناء الفني للمسرحية " كون الصراع هو العمود الفقري للبناء الدرامي فبدونه لا قيمة للحدث اولا وجود له ويؤدي الصراع الدرامي في جزئياته إلى لحظات من التوتر العاطفي ".[1]

ولأن الصراع جوهر الموقف الدرامي، فهو يتفاعل مع جميع عناصر العمل المسرحي فيمنحها الحركة والدلالة ومن ثم لا يمكن ان يكون الصراع الدرامي داخليا فحسب، ولا خارجيا تجريديا، بل لا مناص من ان يكون حيا بواقع الملابسات والحدث ولقد قسم النقاد الصراع إلى اربعة انواع هي:[2]

- **الصراع العمودي:** هو الصراع الذي يواجه فيه الانسان قوة الارادة الالاهية، ونجد هذا النوع من الصراع مجسدة في المسرح اليوناني بصفة عامة.

- **الصراع الافقي:** وفي هذا الصراع يواجه الفرد قوانين المجموعة، والكيان الاجتماعي المفروض (صراع بين الفرد والمجتمع).

- **الصراع الديناميكي:** في هذه الحالة تقف العفوية البشرية بوجه الذي لا مفر منه القدر التاريخ، القدر والمعاش دراميا (صراع بين الانسان ونفسه).

---

[1] عبد الوهاب شكري، النص المسرحي دراسة تحليلية الاصول، مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع، الاسكندرية، مصر، 2007، ص 93.

[2] أحسن تليلاني، المسرح الجزائري والثورة التحريرية، ص 192.

- **الصراع الداخلي:** وهو الحالة الصراعية الاكثر دقة، حيث يصل البطل المأساوي إلى تناقضات داخلية تفجره وتوجه حدثه نحو اكمال وجوده.

يظهر لنا الصراع في مسرحية "أبناء القصبة" على عدة أشكال تتجدد من خلال الحوار بين الشخصيات والمواقف، فمن خلال الحوار الذي جرى بين شخصية "توفيق" وشخصية حمدان نجد الصراع:

((توفيق: ما تنجموش تنقصوا في المذياع كي تكونوا تسمعوا فأخبار الجي.

حمدان: نقص حميد...على سلامتك توفيق)).[1]

الصراع هنا صراع ساكن، والسكون يعني انعدام الحركة وبالتالي سكون الشخصية وهذا ما نلحظه على "حمدان" حيث لم يبد أي رد فعل، بل طلب من ابنه حميد تنفيذ الامر.

كما نلمس نوعا آخر من الصراع من خلال الموقف البطولي الذي خاضه "عمر" مع العساكر الذين جاؤوا لاعتقال أخيه "توفيق"، الذي نقله لنا الكاتب على شكل حوار بين الوالد "حمدان" و"سي عمار" :

((سي عمار: بصح راجل يا سي حمدان ... هما أكثر من عشرين ولا ثلاثين وهو وحده لكن عفريت غير قول عشر دقائق ولا شاد معاهم خسارة خانه الرصاص زعما شاف روحه ما عندوش وين يهرب وقف في وسطهم وضربهم بالرشاش أمتاعه بعدما صاح تحيا الجزائر .. تقول حب يموت أو ما حبش يقبضوه حي... حاجيتك يا سي حمدان كان متحلف كي المرة على ما يقولوا ... سي حمدان راك تسمع فيا؟

حمدان: إيه يا سي عمار راني نسمع ملحف كي المرأة قلت ؟

[1] عبد الحليم رايس، مسرحية أبناء القصبة ودم الاحرار، ص53

سي عمار: هذوا رجال عندها ما ولدت الجزائرية يا سي حمدان أولادنا سواء هنا في العاصمة وإلا في الجبال وإلا في كل بقعة عندهم ما داروا .. أنا نقولك الحق لو كان قبل الثورة كاش واحد قالي أولاد شعبنا يديروا هذا الشي كنت نكذب)).[1]

فنوع الصراع هو صراع عمودي حيث نجد "عمر" الذي يمثل إرادة الشعب الجزائري المدفوع بوعي التغيير من أجل الحرية والاستقلال تواجه إرادة الاستعمار المكرسة للقهر والاستعباد وكأنه قد حل محل إرادة الآلهة، ونجد الصراع العمودي موجودا أيضا لدى أفراد عائلة حمدان، والمتمثل في مواجهة المستدمر الفرنسي، إذ مع تطور الاحداث تكشف أن كل فرد يحمل في أعماقه هاجس الجهاد ومواجهة المحتل، رغم علمهم ببطش الجنرال "لاكوست" ولكن لا خيار امامهم إلا الجهاد والتضحية لنيل الاستقلال، مهما كان الثمن.

كما نلمس في المسرحية نوعا آخر من الصراع يتمثل في الصراع الافقي إذ كادت المسرحية أن تقفل الصراع الافقي تماما، لان شخصياتها لها قابلية احتضان الثورة منذ البداية بل أنها سعت للانخراط فيها، ولا تبدي أي اعتراض عليها، وإننا نرى الشخصيات قلقة ومتوترة بسبب تأنيب الضمير جراء الاحساس بعدم الاحتضان الكلي للثورة.

كما نلمح نوعا من انواع الصراع في المسرحية وهو الصراع الديناميكي والذي تجسد من خلال الحوار الذي دار بين شخصية "حميد" الذي يمثل جيل الشباب الثائر والمؤمن بالثورة والتغيير، وشخصية "حمدان" الذي يمثل جيل الآباء المؤمن بفكرة القدر المحتوم، وكأن فرنسا قدر مقدر ومحتوم على الشعب الجزائري.

((حمدان: يفرج ربي يا وليدي.

[1] عبد الحليم رايس، أبناء القصبة، ص 48.

حميد: يفرج ربي نعم لكن هذا كلام زمان ياك المثل يقول تسبب يا عبدي وأنا نعينك لكن الجيل متاعكم ما سببش كنتوا لاهين البعض بالسنيترة والبعض بالسفنجة والآخرين القصبة والقعدات...)).[1]

وكان هذا النوع من الصراع قليل في المسرحية إذ بعد هذا الحوار يدافع حميد عن فكرة التضحيات الجسيمة التي يجب أن يقدمها الشعب الجزائري من أجل كسر نير الاستعمار.

بالإضافة إلى الصراع الداخلي الذي أبرزه الكاتب في نفوس أفراد العائلة، وهذا بهدف التشويق لمعرفة مواقفهم وأحاسيسهم اتجاه الثورة، وهذا الصراع تكابده العائلة ككيان اجتماعي واحد، ويكابده أفرادها كنواة مستقلة.

ويتجلى هذا الصراع من خلال حوار حميد مع والده، يعبر فيه عن شك كل واحد من الابناء في الآخر، ولا يستطيع أي واحد منهم المجاهرة بموقفه، ولكن مدة هذا الشك تخف بظهور المجاهدة "ميمي" ومسارعة العائلة لإنقاذها، وحتى توفيق نجح في ذلك، ثم المجاهدة البنت، التي بظهورها اكتشفنا ولاء أفراد العائلة للثورة.

لقد قصد عبد الحليم رايس إلى تشويق المتلقي إلى نهاية هذا الصراع الداخلي، وذلك بترك مجموعة من العلامات الاستفهامية في حوار الشخصيات التي تستطيع من خلالها حسم الموقف إلا بتتبع المسرحية إلى النهاية.

3-5-الشخصيات:

إن التزام المسرح الجزائري بتصوير الثورة التحريرية وتمجيدها قد فرض عليه النهج الواقعي في رسم الشخصية المسرحية، فجاءت الشخصيات جزائرية محضة تحمل كل أبعاد

[1] المرجع نفسه، ص 15.

ومميزات الانسان الجزائري في تلك الفترة، بل أن الكاتب،[1] يتحدث عن وجود حقيقي وفعلي لكثير من شخصيات المسرحية، فيذكر أن حادثة تفكيك القنبلة في المسرحية قد عاشها إثنان من رفاقه في حي القصبة حيث عاد المرحوم والشهيد "طالب عبد الرحمان" ذات مساء بقنبلة بعد أن تعذر عليه وضعها، ثم فككها في خمس دقائق قبل أن تنفجر والعرق يتصبب منه.

أغلب شخصيات هذه المسرحية تنتمي إلى عائلة واحدة وهم: الاب "حمدان"، الأم "يمينة"، الابناء "توفيق" و"عمر" و"حميد" والكنة "مريم" إضافة إلى بعض الشخصيات المجاهدة "ميمي" والبنت المجاهدة، وساعي البريد الطبيب سي عمار وكذلك الضابط والسرجان.

وحتى ندرك هذا التوجه الواحد الذي رسمه المؤلف لشخصياته، وجب علينا دراسة كل شخصية على حدة على اعتبار أن البطولة في هذه المسرحية جماعية.

***شخصية الأب "حمدان"**: هو عماد الاسرة منبع الحكمة، يتمتع بروح وطنية فذة، مؤمن بفكرة الثورة واعتبارها المسلك الوحيد القادر على حمل لواء الحرية وباعتبارها ركيزة البيت سعى لترسيخ هذه الفكرة في ذهن أبنائه.

ظهر في فصول المسرحية الثلاثة دون انقطاع بمثابة الحارس الامين بين الابناء على أساس السلطة الابوية الموجهة له ويعد المرجع الاول لأخلاقهم وسندا لزوجته في تحمل مصائب الدهر من فراق فلذات كبدها، من ذلك قوله:

((الآن يلزمك تكوني شجاعة يا لالا يمينة....هو مكتوب عليه بش يكون كيما راه يسعى في تحرير البلاد وأنت راكي مشاركة بحيث كنت سبب في ولادته)).[2]

كما نلمس فيه الروح الوطنية وذلك في حواره مع ابنه حميد:

---

[1] مخلوف بوكروح، المسرح والجمهور، مطابع حسناوي، ط1، 2002، ص 26.

[2] عبد الحليم رايس، مسرحية أبناء القصبة ودم الاحرار، ص 77.

حمدان: وأنت راك تكافح مع خوتك.[1]

وفي حواره مع زوجته:

حمدان: ولدناهم لوطنهم يا يمينة.

الأم: إيه ضرك كل ما توقع حاجة أنسبوها للجزائر....كانت فرنسا تديلي ولادي لما يكبروا.

***شخصية الام "يمينة"**: تجسد شخصية الأم بكل أبعادها الحنونة، دائمة الخوف على أولادها تسايرهم بروح الامومة إذ انها لا تعرف توجهاتهم ولا طريقة تفكيرهم إلا بعد اصطدامهم مع العدو الذي يساهم في إزالة الغشاء الذي يغشوا كل وجه، ودائما نجدها رمزا للوطن الذي نضحي من أجله وتبقى أرضه شاهدة على شهدائها الابرار والتضحيات التي قاموا بها من اجل نيل الحرية والاستقلال.

***شخصية توفيق**: وهو الابن الاكبر للأسرة، شرطي في سلك الامن الفرنسي يتصف بالاتزان والغموض والهدوء حيث لا يمكن فهم توجهاته من البداية وهو أيضا مكافح مناضل ومحتضن للثورة بطريقة سرية وغامضة، لكنه كان يعاني من الشكوك التي كانت تحوم حوله، وذلك للمنصب الحساس الذي يشغله في الامن الفرنسي. وتظهر شخصية توفيق في المشهد التاسع والعشرين شخصية غامضة ترمز إلى النجاح والتفوق في أداء المهام المسندة اليه بالإضافة إلى بعض الدلالات على وطنيته.

توفيق: واش كنت تقوللها ؟

حميد: آه...كنا نتكلموا على المجاهدين والشجاعة والواجب والقضية والايمان.

توفيق: آه...

[1] عبد الحليم رايس، مرجع سبق ذكره، ص 78.

حميد: يا خويا وأنت علاه عاونتها.

توفيق: آه واش من دم يجري في عروقي حميد.

حميد: الدم...دم بابا وأمي...دمي ؟

توفيق: إذن ما تنساش أنا ثاني جزائري "توفيق يتكلم ضاحكا وحميد يبقى مفكرا".[1]

***شخصية عمر**: يأتي في المرتبة الثانية بعد توفيق يمثل فئة البطالين المتسكعين والمتشردين بل المهمشين في الشارع. سكير وكثير ما يعود للبيت وهو مخمور ولكن مع تطور الاحداث نكتشف أنه مجاهد وثوري من نوع آخر إذ كثيرا ما كان يرتاد الحانات، حتى يتمكن من مغالطة المسؤولين الفرنسيين وتمرير الاسلحة في سياراتهم، ووضع القنابل الموقوتة في مراكزهم العسكرية، ويظهر هذا جليا في هذا المقطع:

عمر: هذي بيعة للأسف ما زالوا الخبثاء...القنبلة...

الحاضرون: القنبلة ؟

البنت: ها هي (تتقدم وتضعها على الطاولة).

عمر: لاش ما رمتيهاش في أي مكان، في كاش سقيفة مثلا! لاش...

توفيق: باش تقتل الابرياء.

عمر: ما دخلكش أنت.

البنت: خفت وما عرفتش واش نعمل.

عمر: ما عرفتش واش تعملي (ينظر نحو الساعة) ما زلولها عشر دقائق.

[1] عبد الحليم رايس، مسرحية أبناء القصبة ، ص 31.

الحاضرون: آه.

عمر: عشر دقائق على كل حال أو ما يبقى منا غير الغبار.

توفيق: في يدنا عشر دقائق على كل حال...ما تتقلقوش، منين جبتها.[1]

***شخصية حميد:** هو الابن الاصغر لهذه الاسرة معتدل في سلوكه، وواضح في مواقفه، صريح في أعماله يدعوا إلى الثورة جهارا عكس اخويه توفيق وعمر ويظهر ذلك في الحوار الذي دار بينه وبين المجاهدة ميمي:

حميد: أختي كيفاش يعمل الإنسان باش يشارك في الجبهة.

ميمي: حبيت تشارك في الكفاح.

حميد: نعم.

ميمي: هذا نظام ما يخفاش عليك بللي تروحلك حريتك كلها.

حميد: واشنه هي حريتي الخاصة أمام حرية الوطن والشعب كله.

ميمي: طيب هذا حق كل جزائري ما تعرف حتى واحد في الجبهة....هنا في حومتك.

حميد: إيه وإلا لا...إيه نعرف اللي يخلصوا الاشتراك...

ميمي: أيوا تكلم معاه....[2]

***شخصية مريم:** رمز الوفاء، وهي زوجة توفيق لازمتها حيرة كبيرة بسبب وظيفة زوجها في الامن العسكري، ولكن تلك الحيرة تلاشت ، عندما تيقنت ان زوجها هو نفسه

[1] عبد الحليم رايس، مسرحية أبناء القصبة ، ص 28.

[2] عبد الحليم رايس، مسرحية أبناء القصبة ، ص 30.

البطل سي هشام، وقد اختار لها المؤلف هذا الاسم نسبة إلى مريم العذراء، بكل ما يحمله من معاني.

***شخصية ميمي:** هي فدائية ودورها قصير في المسرحية، حيث لجأت إلى بيت حمدان خوفا من العساكر، لأنها كانت تحمل وثائق سرية...وتخصيص هذا الدور للعنصر النسائي دلالة على المشاركة القوية للمرأة الجزائرية في الثورة إذ عملية الاتصال ونقل الاخبار بين المجاهدين داخل المدن تتقنه النساء أكثر من الرجال.

***شخصية البنت المجهولة:** هي فدائية أخرى كانت مهمتها توصيل القنابل إلى مواضعها وبقي اسمها مجهولا طوال المشاهد التي ظهرت فيها، وكانت علاقتها بعمر وبظهورها كشفت عن انتماء عمر الثوري، الذي كان في نظر العائلة سوى سكير لا هم له في الحياة.

***شخصية الحكيم:** هو طبيب جزائري مسلم، ظهر في المسرحية في نفس الوقت مع البنت المجاهدة ويتمثل دوره في معالجة الطفل حميد كما ساهم في كشف شخصية توفيق الحقيقية.

***شخصية ساعي البريد:** مجاهد كانت مهمته متمثلة في تأمين الطريق للمجاهدين ومنهم عمر، كشف هذا الدور عن الاصل العائلي لحمدان وهو "ابن الريف" واختيار مثل هذا اللقب للعائلة دلالة على الاصالة والعراقة للعائلة الجزائرية.

***شخصية سي عمار:** هو صديق سي حمدان أقحمه المؤلف لأنه كان شاهدا على استشهاد "عمر" حيث حكى لصديقه بطولة هذا الشهيد في قتاله مع المظليين الفرنسيين.

***شخصيات الاستعمار الفرنسي (العساكر، والشرطة والمظليين):** كانت تتميز بالغلظة والوحشية والفضاضة، والعنف، وقد تجلى ذلك بوضوح في المشهد الاخير من المسرحية.

مميزات الشخصيات: لقد فرض الالتزام المسرحي على المؤلف انتهاج أسلوب واقعي في بناء الشخصيات وعرضها، فصورها تصويرا دقيقا حيث حملت كل أبعاد ومميزات الشخصية الجزائرية في تلك الفترة فبدت وكأنها شخصيات حقيقية من قلب الثورة، ومن مميزات هذه الشخصيات نذكر:

1- البعد النفسي، حيث نجد ان كل الشخصيات تحمل هاجسا واحدا تمثل في المشاركة في الثورة، واحتقارها ونبذها للاستعمار.

2- انتمائهم إلى طبقة اجتماعية واحدة.

3- تقاسمت الشخصيات البعد النضالي والثوري، رغم اختلافهم في كيفية النضال.

4- اتسمت بعض الشخصيات بالتكتم والغموض الشديد، فظاهريا اكتست باللامبالاة وعدم الاكتراث اما باطنيا فقد بصمها الحقد الشديد للاستدمار.

5- قسم المؤلف الشخصيات بين الادوار بما يتناسب مع طبيعتها، فقد استطاع تقديمها واضحة مألوفة بالنسبة لنا، متناسقة في أفعالها وتصرفاتها. حيث جعل مسؤولية الثورة تلقى على عاتق "توفيق" الابن الاكبر، في حين أسند وظيفة استطلاع الطريق الطفل "حميد" محققا بذلك تناسقا فنيا بين كيان الشخصية ودورها في الثورة، كما استطاع إعطاء شخصية عمر بعدا دراميا جعلها شخصية جذابة.

6- غياب شخصية محورية تتقمص دور البطولة لأن المؤلف جعل البطولة جماعية والمسرحية تصور بطولة الشعب بمختلف شرائحه.

7- للشخصية رؤية ثقافية في مسرحية ابناء القصبة، لتنجح الثورة لابد لها من خطة تقويها وتحميها وبالتالي تنصرها لتحقيق الهدف المنشود الذي انطلقت من اجله، وهذه الرؤية كانت تتمثل بنشر ثقافة الثورة في البلدان المحيطة والعالم، ليتعرفوا على شناعة الاحتلال

الفرنسي، والمطالبة بالمساندة الخارجية، لتحقيق هدف خلاص الجزائر من الاستدمار الفرنسي.

3-6- اللغة:

عمد المؤلف في هذه المسرحية إلى استعمال اللهجة العامية المتبلة بالألفاظ والعبارات الشعبية المستوحاة من الواقع الجزائري المعاش آنذاك (ماشفتش الجريدة، الخاوة، النيف، الجبهة، حلو الراديو نسمع الاخبار، إيه واشنه، واش كاين، إيه مليح، راس لحشيش...) وغيرها من الالفاظ التي تدل على تمسك أفراد الشعب الجزائري بلغتهم التي تثبت أصالتهم وتميزهم عن باقي الشعوب وهذا ما نجده في كثير من المقاطع الحوارية المسرحية نحو:

((عمر: مساء الخير عليكم.

توفيق: حتى لضرك أنت...؟

عمر: كنت هنا غير كيما خرجت، عملت دورة ورجعت.

توفيق: ما نيش فاهم وقتاش تتخلص من الدورات متاعك؟

عمر: آه اسم يا خويا أن ما نسالك وأنت ما تسالني ما رنيش نرضع في صبعي وراني حر الله اعلم ؟)).[1]

من خلال هذا المقطع الحواري الذي دار بين "عمر" وتوفيق" نلاحظ بأن الألفاظ المستعملة هي الفاظ عامية من اللهجة الجزائرية الدارجة والمتداولة بين عامة الناس، و"عبد الحليم رايس" هما لم يستعمل اللغة العربية الفصحى ولا أي لغة أخرى، وإنما عمد إلى استعمال اللهجة الدارجة وهذا ليس اعتباطا وإنما الهدف منه هو تجسيد وإعطاء صورة حقيقية عن هوية المجتمع الجزائري.

[1] عبد الحليم رايس، مسرحية أبناء القصبة ، ص 22-23.

كما تتجلى اللغة أيضا في ذلك الحوار الذي دار بين الام ومريم:

((مريم: لالة آش نطيبوا أعشا اليوم...

الأم: آه طبخي اللي يظهرلك ولا لالا اعملي مثوم توفيق يحبو.

مريم: على كل حال ما نتعشاوش بكري.

الأم: ما عليش...قولي لي...واش راه توفيق كيما خرجت، خليته راقد.

مريم: ما زال في فراشه لالة كيما قلت لسيدي لبارح الليل كامل ما رقدش)).[1]

ورغم كون اللغة الراسخة لا تزعزعها المؤثرات الخارجية التي تعترضها إلا أننا نجد في المسرحية، حوارا لتوفيق مع الضابط باللغة الفرنسية:

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

Tewfik: Voilà, voilà j'arrive (il ouvre la porte les soldats entrent)

Sergent: Les mains en l'air tout le monde... où est la personne qui est entrée ici ?

Tewfik: qui cherchez-vous ?

Sergent: vos papiers?)).[2]

* لقد كانت اللغة هي الهدف الاول للمستعمرين في سياستهم في ارض الجزائر، إلا أن الشعب أصر على عدم التحول من لغته إلى لغة أخرى، حتى وإن تكلم بها، ففي هذا المقطع الضابط الفرنسي لم يتكلم باللغة العربية وإنما تكلم بالفرنسية هدف بذلك إلى صهر اللغة العربية وطمس معالمها وايمانا منه انه لن يتمكن من التغلغل في البلاد إلا إذا أحكم سيطرته على اللغة وقام بترويج لغة أخرى اما توفيق فإن هدفه من التكلم باللغة الفرنسية

[1] المصدر نفسه، ص 67-68.

[2] عبد الحليم رايس، مسرحية أبناء القصبة ، ص 27.

(لغة المستعمر) لم يكن التخلي عن هويته، وإنما تضليل العدو وايهامه بأنه يقف في صفه وأنه مؤمن بأفكاره التي جاء بها، إذ انه لم يستعملها إلا في حديثه معهم.

* وبشكل عام فإن القاموس اللغوي المستعمل في هذه المسرحية معبر عن أجوائها الثورية نابض بإيقاع الحروب والمعارك، جعلها تتميز بالقوة والقسوة حتى إنها تكاد تخلو تماما من الالفاظ والعبارات الرقيقة (الخاوة، المناشير، الثورة، النار، مجاهد، مناضل....)، هي لغة تشحن المتلقي بلهيب الثورة وتعكس حماسة الجزائريين وخصوصا السباب منهم للتضحية في سبيل الوطن.

* لقد زاوج النص المسرحي "أبناء القصبة" بين العامية والفصحى والتي حضرت في بعض المواضع لينقل لنا كيف شغلت الثورة الشعب الجزائري بعامة والأسرة بخاصة، حيرت المثقف والبسيط، والغني والفقير، والرجل والمرأة، والزوج والزوجة، والآباء والابناء، حضرت تيمة بارزة تثير التساؤلات، وتبعث الامل وتستنهض الهمم، فتوطنت في ثنايا النص وشكلت كل أجزاء النص ومشاهده، لتقول التاريخ في تلك الفترة.

3-7- الزمن في المسرحية:

اهتم النقاد والدارسون بفكرة الزمن في العمل الادبي كما اهتموا بفكرة المكان او الحيز، وذلك للحمة الوثيقة التي بينهما، وإذا كان المكان لا يبذر جنينه إلا في رحم الزمان، فإن الزمن لا يجوز له ان ينفصل عن المكان إلا اجرائيا والزمن الادبي لا يبسط ظلاله وسلطانه على المكان فحسب، بل يشد اليه كل شيء داخل العمل الفني بحبال من مسد، فإذا الكل تحت سطوته وجبروته الحدث الشخصيات والحبكة والحوار، إن الزمن الادبي ...زمن متسلط شفاف متولج في أشد الاشياء صلابة ومتحكم في أبعد الامور.[1]

[1] عبد المالك نرتاض، القصة الجزائرية المعاصرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1990، ص 228.

ومسألة توضح العمل المسرحي في الزمن هي قضية رئيسية في تحديد اسلوب العمل المسرحي وقراءته، وبقد اختلفت معالجة الزمن في المسرح باختلاف الدراما تورجية وباختلاف النظرة إلى الزمن كصيرورة تاريخية [1] وسنعرض في هذه الوقفة من هذا البحث لزمن الخلق والزمن الداخلي في المسرحية:

أ- **زمن الخلق:** ونتقصد بزمن الخلق الذي اخرج فيه المبدع عمله إلى النور، ولا شك أن معرفة الزمن ضرورية جدا لتنزيل هذا العمل في سياقه التاريخي والاجتماعي. ونلاحظ أن زمن الخلق مضبوط في مسرحية ابناء القصبة لعبد الحليم رايس في المشهد العاشر من الفصل الاول على لسان "حمدان" في حديثه مع ابنه الاصغر حميد:

((لالا...على خاطر إذا أنت سميتلي سفينجة والموسيقى والقعدات متنساش بلي من عهد الامير عبد القادر، وروح الثورة ساكنة في شعبنا ياوايدي قبل ما تتحدث وتستعمل الكلام ألي تسمعوا عند أحبابك طالع شوية تاريخ بلادك وذاك الوقت تسمع بوبغلة وبوقاسي والمقراني في القبائل وبوزيان وأولاد سيدي الشيخ في الصحراء كل الاحزاب الظاهرة والسرية تاللي توجدوا في الجزائر قبل وحدتنا هذي في جبهة التحرير، لا ياوليدي مرادي تتحقق بللي الاجيال اللي كانت قبلك ماكنتش نايمة،...الخطب في المنصة...الممثل في المسرح...المغني بأغنيته...محرري الجرائد السياسية واللي يكتبوا فيهم المقالات، أصحاب المطابع موزعين المناشير إلى كل هذا وكل هذوا ملانوا يقوتوا روح الثورة اللي كانت ساكنة في الشعب ومحافظين بغيره على ذيك النار اللي توصل للنور واللي شعلت في أول نوفمبر وما تطفاش بإذن الله حتى ليوم الاستقلال...)).[2]

فإذا اردنا أن نستفز النص المسرحي بربطه بتاريخ بداية المقاومة والثورة ضد المحتل الغاشم من عهد الامير عبد القادر وصولا إلى الثورة أول نوفمبر فإننا نلحظ بأن الكاتب خلق

[1] ماري الياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي، ص 240.

[2] عبد الحليم رايس، مسرحية ابناء القصبة، ص 18.

مسرحية بالربط الزمني بين الماضي والحاضر وهذا ليؤكد على لسان "سي حمدان" استمرارية الثورة الجزائرية ويهديها إلى الشباب الجزائري ليحملا راية الكفاح في سبيل حريته وتحرير الوطن وهو بذلك يعطي للأحداث التاريخية التي يجسدها في مسرحيته روحا جديدة تجعلها تعايش الاحداث وتؤثر فيها فإذا اردنا ان نسقط المسرحية على الوقائع التي خلقت فيها فإننا نلاحظ التطابق التام، من ذلك قتل الثوار للمفتش السري الذي باع اخوانه ووطنه مقابل العمل لدى الامن الفرنسي.

حمدان: قتلوا مفتش سري هذا الصباح.[1] وقوله: معلوم يستاهل يخي كان مشهور بفعل الباطل والظلم وهذا من قبل الثورة.[2]

نلاحظ أن الأب حمدان تناول في هذه العبارة مقتل المفتش وهو يتلذذ ويبين من خلالها وجود الخيانة قبل الثورة أي قبل أول نوفمبر 1954، التي وظفتهم فرنسا خدمة لأغراضها الاستعمارية.

* واحتضان العائلات الجزائرية للمجاهدين ليلا وهذا ما نجده في قول المجاهدة "ميمي" " لكن إذا بقيت يلزمني نطلع مع طلوع النهار ".

ب-زمن الحكاية:

وهو الزمن الواقع عن طرفي الرواية المسرحية، او غيرها أي البداية والنهاية، وبالتالي فهو موضوعي مرتبط بالزمن التاريخي، وما فيه من موضوعات اجتماعية، إنه بمعنى أدق التوقيت القياسي للأحداث التي تجري في الآن فإنها تروى عادة بصيغ الحاضر.

نبدأ أحداث المسرحية في منزل الشيخ حمدان بالحوار الذي درا بينه وبين زوجته الذي اتسم بالحيوية وبينه بين كل أفراد العائلة حول الثورة وأهم الاحداث التي تجري فيها من قبل

[1] المرجع نفسه، ص 11.

[2] المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

للخونة ومشاركة الأبناء في الثورة واحتضان هذه العائلة للمجاهدة ميمي، ومعرفة حقيقة سمي هشام من قبل عائلته.

إلى غاية مقتل عمر وزوجة توفيق والشيخ حمدان على يد المستعمر الغاشم، وتنتهي المسرحية بدعوة الأم أبنائها حميد وتوفيق لعدم نسيانهم لرسالتهم والمتمثلة في ضرورة الكفاح المستميت إلى غاية نيل الجزائر حريتها.

ج-زمن المسرحية: وهو الزمن الداخلي المرتبط بالزمن الماضي المستحضر بواسطة الذاكرة والومضة الروائية وهو أيضا زمن المستقبل المعيش في الحلم بنوعيه، حلم النوم وحلم اليقظة وإذا ما عدنا إلى هذه المسرحية نجد ان الزمن الماضي يتجسد في قول الشيخ حمدان:

" من عهد الامير عبد القادر وروح الثورة يا وليدي ".[1]

يبرر الشيخ حمدان لابنه بأن الشعب الجزائري لم يكن في الزمن الماضي نائما ومتقاعسا وإنما روح الثورة موجودة منذ عهد الامير عبد القادر أي من 1830 سنة دخول المستعمر الفرنسي الاراضي الجزائرية وهذه الروح ساكنة في قلب الصغير والكبير، والرجل والمرأة على حد سواء.

وفي قول حميد: "...إلى يوم الاستقلال" نستشف م خلال هذه العبارة حلم هذا الصغير بالاستقلال وانتصار الثورة الجزائرية.

وصفوة القول: عن الزمان لعب دورا أساسيا في ابراز ملامح الثورة الجزائرية أنداك في المسرحية.

4- المعالجة:

[1] عبد الحليم رايس، مسرحية ابناء القصبة، ص 18.

المعالجة في المسرحية تشير إلى الطريقة التي يتم بها تناول موضوع أو قضية او فكرة في النص المسرحي، وهي تركز على الأسلوب الذي يستخدمه الكاتب لإبراز الجوانب المختلفة للمسرحية، وكيفية تأثيرها على الجمهور، أما الهدف منها هو خلق تجربة درامية مؤثرة تمس الجمهور وتثير تفكيره او مشاعره حول القضية المطروحة في المسرحية، اما العناصر التي يمكن أن تشملها المعالجة المسرحية هي:

أ- الدلالة والايحاء:

هما عنصران اساسيان في المعالجة المسرحية بحيث يسهمان في ايصال الرسالة والموضوع إلى الجمهور بشكل غير مباشر، مما يتيح لهم التفاعل مع النص والعرض على مستويات اعمق وأعتى.

فالدلالة تشير إلى المعاني الرمزية والتفسيرية التي يمكن أن نستنتج من النص أو العرض المسرحي بحيث يعتمد المسرح على استخدام الدلالات لتوجيه الجمهور نحو فهم معين دون الحاجة إلى التصريح بشكل مباشر.

أما الإيحاء هو استخدام إشارات غير مباشرة للتعبير عن الافكار والمشاعر، يمكن للإيحاء أن يكون اكثر تأثيرا من الافصاح المباشر لأنه يسمح للجمهور بالتفاعل والتفكير حول المعنى.

وقد ورد في المسرحية الايحاء في مواضع: نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر: وظفت الدلالة في المسرحية في كثير من المواضع للدلالة على الألوان والديكور والحركات وتوظيف الاماكن، وكل ما تعلق بضبط عناصر الصوت ونبرة الحوار لخلق جو للمسرحية ومختلف الاشكال فيها أهمها:

– ورد ديكور من البيت أو الدار الموجودة بالعاصمة " فراش عربي وعلى الكرسي مذياع تجلس الام وعلى رجليها غربال لصنع المكرون، تسمع من المذياع حفلة شعبية الأب السيد حمدان يخرج من البيت ".[1]

ففي هذا الايحاء دلالة للصوت وهو صوت المذياع، ولديكور الدار وحركات الأب هذه الدلالة أعطت المسرحية قيمة جمالية رائعة وكأنها لوحة فنية.

(دلالة على تمسك الأسرة الجزائرية بعاداتها وتقاليدها).

وقد وردت الحركة في قول حميد: " (يدخل يجري) مريم، مريم، آه راكم هنا مساء الخير عليكم.

حمدان: واش بيك تجري وتصرخ ؟".[2]

هنا ايحاء للحركة والصوت معا.

وأيضا حدد ابعاد للصوت في: " سكوت حميد يفتح المذياع تسمع لغات عديدة نهاية الاغنية الصبر والايمان موصولة بصوت الجزائر بتونس ".

" حميد يطفئ المذياع تأتي الأم".[3]

ففي هذا المقطع ابعاد للحركة والصوت معا.

– وفي المشهد الرابع عشر إيحاء للحركة والصوت معا، وكذلك ذكر للمكان وز الالوان " يقوم الشيخ ويذهب حتى إلى باب توفيق وينادي" توفيق؟ أيا وليدي تشرب آتاي معايا.

[1] عبد الحليم رايس، مسرحية أبناء القصبة ، ص 10.

[2] عبد الحليم رايس، مسرحية أبناء القصبة ،ص 13.

[3] المرجع نفسه، ص 18.

" يرجع حمدان في تفكير...مريم تخرج من المطبخ تحمل بعض الاواني إلى الصهريج".

" وقت قليل توفيق يدخل بلباس أبيض".[1]

– في المشهد اللثامن عشر ايحاء للحركة والصوت:

حميد: " من بيته وهو يتقدم"...." يسعل".

" عمر يقترب من أبيه ثم يذهب إلى بيته ".[2]

ومن الإيحاء على المكان:

عمر: " خوك ؟ ولاش هذوك اللي تديهم لمركز الشرطة ماشي خاوتك ؟ وهذوك اللي راهم يموتوا في الجبال ماشي خاوتك....".[3]"

فالجبال ومركز الشرطة دلالة لمكان كان إبان الثورة يعج بالحركة.

– في المشهد العشرون والواحد واتلعشرون دلالة على الحركة وديكور الاشياء

" كل أفراد العائلة يبقوا في أماكنهم حد منهم ما يتحرك وهم ينظرون إلى توفيق".

" مريم تخرج مع ميمي التي نسيت محفظتها فوق الطاولة ".[4]

توفيق: يتقدم إلى عمر.

الأم: " تسلم عليه وتخرج مع حمدان الاخوة الثلاثة ينظرون إلى بعضهم بعد سكوت" .

[1] المرجع نفسه، ص 20.

[2] المرجع نفسه، ص 22.

[3] عبد الحليم رايس،مسرحية أبناء القصبةِ ، ص 23.

[4] المرجع نفسه، ص 26.

فالدلالة هنا شملت الامكنة وايماءات الصوت.

– ومن الايحاء إلى الديكور " إني حطيت الماء والحليب على النار بالأقل تشرب قهوة قبل ما تروح".

ودلالة الحركة في: " ميمي تجلس وحميد يطوي الغطاء يتناولان النظرات في حيرة. ميمي تبتسم ".[1] و" وأيضا يصعد إلى الطابق الاعلى".

" تحمل الصينية وتخرج دقيق" " تدخل إلى المطبخ حاملة ماعونا ومنشفة وترجع نحو الصهريج لتملأه بالماء".[2]

ومن الدلالة على الديكور " موسيقى، آذاه وانبثاق النهار المسرح خال إلا حميد ينام متكئا على الطاولة، الأب حمدان يخرج إلى الصهريج قصد الوضوء وقبعة فوق رأسه وقبقاب في رجليه، يرى انه حميد فيهم بإيقاظه ولكنه يرجه إلى البيت ويأتي بغطاء فيدثره ويتوجه إلى البيت البنات عند الشباك ".[3]

ب– الوصف والتوصيف (الخيال والتخييل) في المسرحية:

الخيال في المسرحية يشير إلى استخدام الكاتب لعناصر خيالية واقعية لإضافة عمق ومعنى للأحداث والشخصيات، يمكن ان يظهر هذا في تصوير احداث غير ممعتة او في خلق عوالم بديلة او رمزية تساعد في توصيل رسالة أو فكرة معينة، اما التخييل هو العملية التي من خلالها يقوم الكاتب بتحويل عناصر الواقع إلى عناصر فنية تجعل القارئ أو المشاهد يرى الاحداث والشخصيات من متطور جديد ومبتكر، ففي ابناء القصبة يستخدم

[1] المرجع نفسه، ص 32.

[2] المرجع نفسه، ص 33.

[3] عبد الحليم رايس،مسرحية أبناء القصبة ،ص 32.

رايس التخييل لتقديم صور وافكار تعكس واقع المجتمع الجزائري وأحلام أبنائه ممزوجة برؤية فنية تعزز من تأثير العمل.

وقد ورد في المسرحية الخيال والتخييل في مواضع اهمها:

فمن الخيال ما تصوره حمدان لكنه واقعي أيام الثورة

حمدان: " على كل حال اللي يكن شرطي ولا عسكري عند فرنسا الآن ما نظنش يحبوه ويقدروا يعدوه من اللي راهم ضدهم ".[1]

حمدان: " ما راناش في وقت القوت...هذي ثورة يا يمينة...هذي مسألة موت وحياة...آه خليني نطالع الجريدة...".

فلقد تخيل حمدان الموت والحياة مصير اي شخص لكنها واقعية.

لكن التخييل ورد في تجسيد شخصية لاكوست الشريرة وقتل الفكرة في حد ذاتها.

حمدان: " من غير شك لا حل، عليه العسة كثير وفي الحقيقة موته ما فيها حتى فايدة، يموت لاكوست يجيبوا ميات لاكوست. الكفرة يا يمينة. الفكرة هي اللي يلزمها تنقتل".[2]

كما خيل في تحطيم الاستعمار لكنه واقعي وممكن:

حمدان: " الاستعمار يا بنتي....الاستعمار اللي يلزمه يتحطم...على كل حال قريب يجتمعوا في مجلس الامم ونظن اللي هذا المرة تنفصل القضية ".[3]

كما ورد الخيال في مقطع الأم:

[1] المرجع نفسه، ص 11.

[2] اعبد الحليم رايس، مسرحية أبناء القصبة ،ص 11.

[3] المرجع نفسه، ص 12.

" ...وزيد خدمته ماشي سهلة أعصابه الكل يزعزعوا هذوا سريقات وهذوا ناس تضاربوا هذا واحد قتلوه، انت ما تشوفيش كي يكون يدور مع العسكر، وإلا مع السانيقال وكي يدخل للدار يا يسمعكم مع الاخبار يا يسمعكم تتعلموا على السياسة...".[1]

فقد تخيلت الأم أمور يمكن قد تحصل ولكنها موجودة.

وأيضا قول حمدان: " من صغرهم وهما كي القط والفار جات الثورة قلت تردهم للطريق وتنزل العطف والحنان لكن بالعكس هذا يشك في هذا، ولدتي العديان يا يمينة ".[2]

ومن التخييل: " ...كان كاسيك نور يمكن عندهم الحق كي يقولوا المجاهد كاسيه النور، ولما يموت تخرج منه رائحة طيبة... ".[3]

كما جاء الخيال في المسرحية في قول:

حمدان: " يمينة راهي راقدة البارح باتت معذبة كانت خايفة كللي العسكر يرجعوا ولما شفتها راقدة كالصغير خفت نقيمها، نقيت الدعوة هنا نقدر نصلي؟"."

ومن التخييل قول الأم: ها كذا عمر ؟ حميد رجل في القبر والأخرى برا وانت واحد لواحد هكذا.[4]

ومن الخيال قول حمدان: " ...اليوم عرفت واش يحس الانسان اللي يعد عملية من العمليات يجريو وراه العسكر يمكن يلقوا عليه القبض، يمكن يقتلوه، يمكن يجرحوه كيما خوك

[1] المرجع نفسه، ص 19.

[2] المرجع نفسه، ص 25.

[3] المرجع نفسه، ص 35.

[4] عبد الحليم رايس، مسرحية أبناء القصبة ،ص 35.

حميد، ولا يمكن ينكشف ويصير يتخبا من ملجأ لملجأ وما يقدرش حتى يوصل لدار والديه..."."[1]

ومن التخييل قول توفيق: إيه...راني نشوف بللي السعادة نزلت في هذه الدار والحمد لله.

حمدان: إيه عمر كان يحكي في الخرافات.

توفيق: عجيب يلزملك تحكي منهم ساعة على ساعة يا خويا.[2]

وأيضا:

" نعم يا راس الحشيش، انا هو هشام".[3]

ومن التخييل أيضا:

الأم: " إيه الدم يطلب الدم، والروح تطلب الارواح والنهاية ما نعرف ؟ ".

حمدان: " تفرى يا يمينة كيما كان الحال تفرى لكن لما بقاو رجال مثل لاكوست وموريس وفايار وسوستيل اللي ما يخمموا إلا على جيوبهم الثورة راهي ماشية ".[4]

ج- الرمز في المسرحية:

الرمز هو استخدام شيء مادي او ملموس لتمثيل فكرة او مفهوم مجرد، يمكن ان يكون الرمز شخصا، مكانا، شيئا، او حتى حدثا يستخدم لتوصيل معان اعمق تتجاوز المعنى الحرفي. في "ابناء القصبة" لعبد الحليم رايس الرمز عنصر أساسي يعزز من قوة

[1] المرجع نفسه، ص 61.

[2] المرجع نفسه، ص 93.

[3] المرجع نفسه، ص 63.

[4] عبد الحليم رايس، مسرحية أبناء القصبة ،ص 67.

النص المسرحي ويجعله اكثر عمقا وتأثيرا. من خلال استخدام الرموز، يتمكن من معالجة مواضيع معقدة بطرق فنية وابداعية، مما يتيح للجمهور تجربة غنية ومتعددة الابعاد.

هذه المسرحية تمثل الرمز التاريخي وهو الثورة الجزائرية والمستعمر الغاصب التي ذكرت فيها عبارات والفاظ تصب في حقل الرمز أهمها:

سفاكين الدماء: وهم المستعمرون. القادة الفرنسيون: " ...نعم انتم سفاكين الدماء... وحوش بشرية أمحيتوا تاريخكم ولطختوا اسماء عظمائكم كما عرضتم بأسماء ...ماسي...بيجار...أفعالكم الوحشية هذه تظهر ضعفكم وضعف قواتكم أمام ايمان وإخلاص شعبنا...".[1]

المجاهدة أو الشهيدة: " تخرج ممزقة الثياب ملطخة بالدم والمسدس في يدها ".[2] يموت الاخير منا لكن الجزائر تعيش مستقلة.

العفريت: وهو المناضل الذي كان لا يبوح بأسراره لاو يترك وثائقه.

مريم: " عمر ما يجيب كواغط للدار وإذا جاب معاه بعد ما يقراهم يحرقهم ".

السارجان: " منتظم العفريت".[3]

الوحوش: وهو المستعمر.: حمدان: " ...أنتم أوحش من الوندال أوحش من الوحجوش المفترسة خنتوا وخدعتوا العالم بآدابكم وبرجال العلم أمتاعكم وما ظهر خبثكم حتى كشفه الشعب الجزائري...".[4]

[1] المرجع نفسه، ص 90.

[2] المرجع نفسه، ص 90.

[3] عبد الحليم رايس، مسرحية أبناء القصبة ، ص 88.

[4] المرجع نفسه، ص 89.

الدم: هو رمز الثوار وتكافلهم على النضال:. الأم: " إيه الدم يطلب الدم. والروح تطلب أرواح، والنهاية ما نعرف ؟ ".

لاكوست، موريس، فايار، سوستيل .حمدان:" ...رجال مثل لاكوست وموريس وفايار وسوستيل اللي ما يخمموا إلا على جيوبهم...".[1]

البقراج: إناء يوضع فيه لصنع الشاي " ...آنية بأواني القهوة، بالك البقراج نالماء".

ويعتبر رمزا للضيافة والكرم وهو جزء من التقاليد والترحيب والضيوف.

اللحاف: وهو نوع من الغطاء للمرأة الجزائرية.

عمر: مساء الخير عليكم (وهو بلحاف المرأة الجزائرية).

عمر: ينزع اللحاف تظهر الرشاشة لالتي يحملها... ".[2]

فهو يرمز إلى السترة وايضا رمزا للأمان الذي يبحث عنه الشخصيات في وسط الصراع والتحديات التي يواجهونها.

السفنج، الشاربات: ترمز إلى الاكلات الجزائرية التقليدية. يرمزان إلى الكرم والضيافة ويعكسان التقاليد والعادات الاصيلة في المجتمع الجزائري.

" والنهار اللي عملنا السفنج والشاربات أنت ما جيتش للدار نهار كامل".[3]

كلمة السر: يستخدم هذا الرمز كإشارة إلى التواصل السري بين أعضاء المقاومة والروح النضالية التي تجمعهم في سبيل تحرير وطنهم. عمر: " قوليله كلمة السر...".

---

[1] المرجع نفسه، ص 67.

[2] المرجع نفسه، ص 70.

[3] عبد الحليم رايس ،مسرحية أبناء القصبة ، ص 57.

تميزت مسرحية ابناء القصبة ببناء جمالي وفني يعكس بوضوح الاحداث الثورية الجزائرية وذلك لصنع مشهد تاريخي في المسرح، ويتجلى البناء الجمالي في عدة عناصر اساسة تشمل اللغة، الشخصيات، والرمزية التي استخدمها المؤلف.

فاللغة المسرحية في أبناء القصبة تتسم بالواقعية وتستخدم العامية الجزائرية لتعكس البيئة المحلية والاحداث الواقعية، هذه اللغة تجعل النص أكثر قربا من الجمهور وتزيد من تأثيره العاطفي والواقعي، مما يعزز الشعور بالانتماء والهوية الوطنية.

فاللغة تم تصويرها في هذه المسرحية على انها لغة جديدة تتحرر من قواعد تركيب الجمل، فامتزجت الصورة بالحركة لتعبر تعبيرا رمزيا عن الحالة الداخلية والنفسية وذلك لصنع مشهد تاريخي في المسرح.

وكما استخدم الرمز في المسرحية كآلية لتجسيد التجربة الفنية وإيصالها بالشكل الذي يرمز اليها، فمثلا يمكن اعتبار القصبة رمزا للجزائر وأبناؤها يمثلون الشعب الجزائري الذي يناضل من أجل الحرية، فقد تم ترتيب عناصر المسرحية ترتيبا خاصا ومتكاملا لأحداث تأثير في نفس المتلقي عن طريق الصوغ الصحيح للمشهد المسرحي.

وقد أجاد مؤلف المسرحية ربط الاحداث بالمواقف الموجودة في المسرحية، وخلق العلاقات الحتمية لبنائها تحت موضوع تاريخي واحد ألا وهو الثورة الجزائرية وما تبعها من نضالات.

تفاعلت الأحداث والمواقف وز الشخصيات والصراع مع هذه الحقبة التاريخية في تاريخ الجزائر، فاستخدمت لذات الكاتب نفسها هدفا من ورائها لخلق المشهد المسرحي الذي اتضح في شكل دراما للتضحيات والبطولات الجزائرية التي عبرت حقا عن الواقع السائد في ذلك الوقت.

خـــــاتمة

خاتمة:

تأتي هذه الخاتمة لتلخص أهم النتائج التي تم التوصل إليها خلال البحث، حيث تبين أن مسرحية أبناء القصبة ليست مجرد عمل فني فقط، بل هي وثيقة تاريخية تجسد الروح النضالية للشعب الجزائري من خلال تلك الرؤى المتعددة والمشعرة المؤازرة للثورة الجزائرية، أما جملة النتائج التي تم التوصل إليها يمكن إيجازها في:

1-تصدى المسرح الجزائري للاستعمار الفرنسي، وذلك من خلال تنويع نصوصه المسرحية وأساليب التعبير اللغوية من اللهجة الشعبية واللغة العربية الفصحى واستعمال اللغة الفرنسية، كل هذا من أجل تيسير عملية التخاطب والتواصل مع جل شرائح المجتمع وخدمة للثورة.

2-الفرقة الفنية لجبهة التحرير الوطني كان لها دور كبير في دعم ومؤازرة الثورة فكانت بمثابة بمثابة المنبر الذي يعلو منه صوت الحق والناطق الرسمي للثورة الجديدة وبفضلها أخرجت القضية والثورة الجزائرية إلى العالمية.

3-بلغت مسرحية "أبناء القصبة" مستوى عالي في تمثيل الصورة الجزائرية، ولعل ذلك مرده إلى تجربة الكاتب في التأليف المسرحي قبل اندلاع الثورة، وهذا ما جعلها تقوم بدور السجلات التاريخية للثورة لما تتميز به من وصف حي وتفصيلي لها وذلك من خلال لغتها الواقعية وشخصياتها الشعبية ونضالها الجهادي.

4- وظف عبد الحليم رايس كل أنواع الصراع الداخلي والخارجي الذي تمثل في المستعمر الفرنسي وصراع الفرد ضد الفرد، وضد تقاليد مجتمعه، وضد المجموعة، والصراع العمودمي الذي يمثل إرادة الشعب الجزائري المدفوع بوعي التغيير من أجل الحرية، بالإضافة إلى الصراع الديناميكي والذي تجسد من خلال الحوار الذي دار بين "حميد" والذي يمثل الشباب الثائر، وبين "سي حمدان" الذي يمثل جيل الآباء المؤمن بقوة القدر المحتوم.

5-تلعب النساء دوار مهما في مسرحية "أبناء القصبة" حيث تظهر المرأة كشخصية قوية وفعالة في المقاومة، تسهم في الحفاظ على الأسرة والمجتمع والنضال ضد المستعمر.

6-ركز الكاتب عبد الحليم رايس على تضحية الشعب الجزائري بالنفس والنفيس من أجل الاستقلال مرورا إلى الشخصيات التي منحها مظهرا وسمات ثورية، فكانت الشخصيات انعكاسا لكل مناضل ومدافع جزائري غيور على وطنه إبان الثورة التحريرة، بالإضافة إلى الحوار الذي كان واضحا مباشرا لاتنميق فيه والذي تميز بالحيوية والتفاعل مع الصراعات الحركية.

مما سبق يمكن القول إن كل عناصر مسرحية "أبناء القصبة" جاءت خادمة ومساهمة للمظاهر الثورية البحتة.

وفي النهاية نؤكد على شساعة موضوع المسرح الجزائري والثورة التحريرية رغم قصر الفترة إلا أنها تعد فترة ذهبية في سجل تاريخ المسرح الجزائري وهذا لتعدد نصوصها المسرحية وتنوعها بين اللغة العربية والعامية واللغة الفرنسية، ولهذا ندعو كل الباحثين والمهتمين بالمسرح الجزائري أن يهتموا بدراسة هذه الحقبة الزمنية من تاريخ المسرح الجزائري ونقصد بها فترة الثورة التحريرية نظرا لغناه والدور الذي لعبه هذا الفن اتجاه الثورة التحريرية.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

1/- المصادر:

1. عبد الحليم رايس، مسرحيتا: أبناء القصبة، دم الاحرار، منشورات المعهد الوطني العالي للفنون المسرحية، برج الكيفان، الجزائر، ع2، نوفمبر 2000.

2/- المعاجم:

2. إبراهيم مصطفى، أحمد حسين الزيات، حامد عبد القادر، محمد علي النجار، معجم الوسيط، دار الدعوة، اسطنبول، تركيا
3. ابن منضور أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، دار الحديث، القاهرة، 1523هـ، ج5.
4. حمادة ابراهيم، معجم مصطلحات المسرحية والدرامية، دار الشعب، القاهرة.
5. عبد المنعم سيد عبد العال، الشامل لمجموع التصحيح والتكسير في اللغة العربية، مكتبة غريب، ط1، 1503هـ، ج2.
6. كامل المهندس ومجدي وهبه، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984.
7. ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض عربي، إنجليزي فرنسي ، مكتبة لبنان الناشرون ، لبنان، ط.2

3/- المراجع العربية:

8. أبو الحسن سالم، حيرة النص بين الترجمة والاقتباس والاعداد والتأليف.
9. أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، ج5، 1954، دار البصائر، الجزائر، ط6، 2009.
10. أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري، الدار التونسية للنشر 1985، ط3.

11. احسن تليلاني، المسرح الجزائري والثورة التحريرية، دراسة تاريخية فنية، الجزائر عاصمة الثقافة العربية، 2007.

12. أحسن تليلاني، المسرح الجزائري، دراسات تطبيقية في الجذور التراثية وتطور المجتمع، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2013.

13. أحسن كليلاني، المسرح الجزائري والثورة التحريرية، دراسة فنية تاريخية، الجزائر عاصمة الثقافة العربية، 2007.

14. أحمد ابراهيم، الدراما والفرجة المسرحية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، ط1، 2006.

15. أحمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته وتطوره، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، 2011.

16. أحمد بيوض، المسرح الجزائري، 1926-1989، منشورات التبيين الجاحظية، 1998.

17. أحمد بيوض، المسرح الجزائري، نشأته وتطوره، دار النشر منار هومة، الجزائر، 2011.

18. أحمد بيوض، مسرح الطفل التجربة والافاق، دار الفيروز للإنتاج الثقافي، الجزائر، 2013.

19. ادريس قرقرة، التراث في المسرح الجزائري، دراسة في الاشكال والمضامين، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر، الجزائر، ط1، 2009.

20. بوعلام رمضاني، المسرح الجزائري بين الحاضر والماضي، المكتبة الشعبية، المؤسسة الوطنية للتاب، الجزائر.

21. جلال الشرقاوي، الأسس في فن التمثيل وفن الاخراج المسرحي، الهيئة المصرية العامة للمكاتب، 2002.

22. جميل جلال، مفهوم الضوء والكلام في العرض المسرحي، الهيئة المصرية للكتاب، 2002.

23. سامي منير عامر، من اسرار الابداع النقدي في الشعر والمسرح، منشأة المعارف بالاسكندرية، القاهرة.

24. شكري عبد الوهاب، النص المسرحي، مؤسسة حورس الدولية، الاسكندرية، ط2، 2004.

25. صالح بك، تاريخ المسرح عبر العصور، الدار الثقافية للنشر، 2001.

26. صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، النشأة والرواد والنصوص، حتى سنة 1972، دار الهدى، عين مليلة، 2005.

27. صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع، قسنطينة، الجزائر، 2001، ط2.

28. صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، دار بهاء الدين، قسنطينة، الجزائر، ط2، 2007،.

29. صالح لمباركية، دراسات مسرحية المسرح في الجزائر، دراسة موضوعاتية وفنية، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، 2005.

30. عبد الرحمان الجيلالي، مسرحية المولد النبوي، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1987.

31. عبد القادر القط، من فنون الادب المسرحية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت،1972.

32. عبد الله الركيبي، الشعر في زمن الحرية، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، ط1، الجزائر، 2009.

33. عبد الله الركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث، الدار العربية للكتاب، 1978.

34. عبد الله الركيبي، دراسة في الاشعر العربي الجزائري الحديث، الدار القومية للطباعة والنشر، مصر، د ط.

35. عبد المالك مرتاض، القافة العربية في الجزائر بين التأثير والتأثر، دار الحداثة، الجزائر، 1982.

36. عبد المالك مرتاض، القصة الجزائرية المعاصرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1990.

37. عبد المطلب زيد، أساليب رسم الشخصية، دار غريب للطباعة والتوزيع، القاهرة، 2005،.

38. عبد الوهاب شكري، النص المسرحي دراسة تحليلية الاصول، مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع، الاسكندرية، مصر، 2007،.

39. عز الدين جلاوجي، المسرح في الأدب الجزائري، مطبعة سطيف، الجزائر، 2000، ط1.

40. عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، مطبعة هومة، الجزائر، ط1، 2000.

41. علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والادب، الكويت 1999، ط2.

42. علي الراعي، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، ط2، أغسطس، 1999.

43. علي عواد، المتخيل المسرحي، مقاربات النص والنقد، المركز الثقافي العربي المغربي، ط1، 1997.

44. علي كاظم حسين، وسائل المخرج في صياغة العرض المسرحي لتعزيز الاستجابة لدى التفرج، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، 2002.

45. عمر الدسوقي، المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، مكتبة الأنجلو مصرية، 1954، ط1.

46. فرحان بلبل، النص المسرحي الكلمة والفعل، منشورات اتحاد العرب، دمشق، 2003.

47. كمال الدين عبده، اعلام المصطلحات المسرح الاوربي، دار الوفاء للطباعة والنشر، ط1، 2007.

48. لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان، دار النهار للنشر، لبنان،/ ط1، 2002.

49. مجدي وهبة، محمد عناني، درايدن والشعر المسرحي، مكتبة الانجلو مصرية، القاهرة، 1982.

50. محمد محمد داود، معجم التعبير الاصطلاح في العربية المعاصرة، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2003.

51. محمد مصايف، فصول في النقد الادبي الجزائري الحديث، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، 1972.

52. مخلوف بوكروح، المسرح والجمهور، دراسة في سيسيولوجيا المسرح الجزائري ومصادره، د ط.

53. مخلوف بوكروح، المسرح والجمهور، مطابع حسناوي، ط1، 2002.

54. ميراث العيد، الادب المسرحي نشأته وتطوره، جامعة القاهرة، 1998.

55. نوار أمين، ابحاث في القضاء المسرحي، مصر، القاهرة الدولي، للمسرح التجريبي، القاهرة، محاضرة دونيس بابلي.

56. وليد البكري، موسوعة اعلام المسرح والمصطلحات المسرحية، دار اسامة للنشر والتوزيع، عمان، 2003.

4/- المراجع المترجمة:

57. آبيا أدولف، وظيفة الفن الحي، تر: أمين حسين، الرباط، وزارة الثقافة، القاهرة، 2005.

58. بوبوف الكسي، التكامل الفني في العرض المسرحي، شريف شاكر، وزارة الثقافة والارشاد، دمشق، 1976.

59. فريد فون مارسيل، السينوغرافيا اليوم، تر: ابراهيم حمادة، وزارة الثقافة، القاهرة، 2003.

60. كونستا سلافينسكي، اعداد في التجسيد الابداعي، منشورات المعهد العالمي للفنون، دمشق، 1985

5/- المجلات والدوريات:

61. بوطابع العمري، حكاية المسرح الجزائري، المسرح الجزائري الجذور، مجلة الثقافة، يونيو 2005.

62. بوعلام مباركي، لغة المسرح الجزائري بين الهوية والغيبوبة، حوليات المركز الجامعي سعيدة، العدد 6.

63. تيرس سعاد، دور المسرح الجزائري في المقاومة الثقافية والفعل الثوري ضد الاستعمار الفرنسي، مجلة النص، مج9، ع 02، 2022.

64. سفيان شلالي، ملامح الثورة الجزائرية في المسرح الجزائري، قراءة في نماذج مسرحية، المجلة الدولية للدراسات الادبية والانسانية، جامعة باتنة 1، الجزائر، المجلد 1، العدد 2، (سبتمبر 2019).

65. عبد الرحمان بن زيدان، قضايا التأسيس الفكري للسونغرافيا، دراسات مسرحية، منشورات المعهد العالي للفن المسرحي، العدد 6، 7 مارس 1996، سدر للنشر، تونس.

66. محمد صالح الجابري، الثورة الجزائرية من خلال بعض المسرحيات التي نشرت بتونس إبان الثورة، ديسمبر 86، مجلة الثقافة، الجزائر، ع 96.
67. محمد محبوب اسطنبولي، اضواء على تاريخ المسرح في الجزائر، مجلة أمال، السنة 8، ع35، سبتمبر، أكتوبر 1976.
68. مخلوف بوكروح، البعد الثوري للمسرح الجزائري، مجلة صادر، عدد 8.

4/- الرسائل الجامعية:

69. سوالمي لحبيب، طبيعة الحركة النقدية ودورها في الممارسة المسرحية في العالم، جامعة وهران، كلية الآداب واللغات والفنون، قسم الفنون الدرامية، 2011/2010.
70. عبد الحكيم سعادة، توظيف التراث في المسرح الجزائري الحديث، رسالة ماجستير جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2012-2013.
71. علي عبد النبي عباس، توظيف التقنيات السنيمائية في العرض المسرحي، كلية الفنون الجميلة، 2005.
72. نادية موات، النص المسرحي الجزائري (محاضرات وتطبيقات)، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والادب، جامعة 8 ماي 1945، قالمة، 2017-2018.

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات:

شكر وعرفان.....

إهداء.....

مقدمة:..... أ

مدخل مفاهيمي

1- مفهوم المسرح:..... 5

أ-لغة..... 5

ب-اصطلاحا 6

2- مفهوم المسرحية:..... 7

3- الفرق بين المسرح والمسرحية:..... 8

4- المسرحية عند الغرب والعرب 9

4-1- المسرحية عند الغرب:..... 9

4-2- المسرحية في الجزائر:.....14

5- عناصر المسرحية:.....17

5-1- الحدث:.....17

5-2- الشخصية:.....18

5-3- الحوار:.....19

5-4- الصراع:.....20

6- عناصر العرض المسرحي:.....22

6-1- الممثل: ACTEUR.....22

6-2- الديكور DECORATION.....23

6-3- الإضاءة ECLAIRAGE.....23

6-4- الأزياء ROBE-LES-ABITS.....24

6-5- الماكياج SE MAQUILLER.....24

6-6- الإكسسوارات: ACCESSOIRES.....25

6-7- المؤثرات الموسيقية والصوتية: EFFETS MUSICAUX ET SONORES.26

الفصل الأول: نشأة ومراحل تطور المسرح الجزائري

1- نشأة وتطور المسرح الجزائري:.....28

2- مراحل تطور المسرح الجزائري:.....33

أ- المرحلة الاولى (1921-1926):.....33

ب- المرحلة الثانية (1926-1936):.....34

ج- المرحلة الثالثة (1939-1945):.....35

د- المرجلة الرابعة (1945-1955):.....36

هـ- المرحلة الخامسة (1955-1962):.....36

و- المرحلة السادسة (1962-1972):.....37

3- موضوعات المسرح الجزائري:.....38

أ/- الموضوعات التاريخية:.....38

ب/- الموضوعات الاجتماعية: 39

ج/- الموضوعات الدينية: 40

د/- الموضوعات الايديولوجية:.....40

هـ/- الموضوعات الفكاهية:.....41

و/- الموضوعات الثورية:* 41

ز/- الموضوعات السياسية: 42

4- الثورة الجزائرية وعلاقتها بالمسرح:.....42

5- رواد المسرح الجزائري:.....44

6- صور اسهام المسرح الجزائري في الثورة التحريرية:.....48

أ- المسرح الجزائري بين الحصار والمنفى: 49

ب. المسرح الجزائري في المهجر (1955-1962):.....50

ج. المسرح في فرنسا: (1955-1957): 51

د. المسرح في تونس (1958-1962):.....51

هـ. النشاط المسرحي للطلبة الجزائريين بتونس: 53

و. المسرح الجزائري الناطق بالفرنسية:.....54

7. خصائص المسرح الجزائري:.....55

الفصل الثاني: الرؤية والمعالجة في مسرحية ابناء القصبة لعبد الحليم رايس أنموذجا

1- نبذة عن حياة المؤلف:.....58

2- المضمون العام لنص مسرحية ابناء القصبة لعبد الحليم رايس:.....59

أ- ظروف كتابة ابناء القصبة وعرضها:.....63

ب- أهمية مسرحية ابناء القصبة:.....65

3 - الرؤية في المسرحية:.....65

3-1- الفكرة:.....67

3-2- الحبكة:.....68

3-7- الزمن في المسرحية:.....95

4- المعالجة:.....98

أ- الدلالة والايحاء:.....99

ب- الوصف والتوصيف (الخيال والتخييل) في المسرحية:..... 102

ج- الرمز في المسرحية:..... 105

خاتمة:..... 110

قائمة المصادر والمراجع..... 113

فهرس المحتويات:..... 121

ملخص:

تعد الثورة الجزائرية من الأحداث المحورية في تاريخ الجزائر، ومن هنا تبرز أهمية دراسة تمثليها في الفنون المختلفة، لاسيما في المسرح الذي يعتبر من أبرز وسائل التعبير الفني والثقافي، تهدف هذه الدراسة (المذكرة) إلى تناول المسرح الجزائري لأهم قضايا الثورة الجزائرية من خلال أعمال عبد الحليم رايس، وكيف ساهم المسرح في تشكيل الوعي الجماعي والتأريخ لهذا الحدث العظيم.

تطرقنا في هذه الدراسة إلى أسئلة تتعلق برؤية الكاتب ومعالجته لأهم الأحداث والرموز الثورية في إطار درامي، وما إذا كانت النصوص المسرحية قد نجحت في نقل روح المقاومة والتضحيات التي بذلها الشعب الجزائري من أجل الحرية.

الكلمات المفتاحية: الثورة – المسرح الجزائري – النص المسرحي – الرؤية – المعالجة.

Résumé:

La révolution algérienne est l'un des événements charniers de l'histoire de l'Algérie, mettant en lumière l'importance d'étudier sa représentation dans les arts divers, notamment dans le théâtre concéder comme l'un des principaux moyens d'expression artistique et culturel les plus importants. Ce mémoire vise à aborder le théâtre algérien des enjeux les plus importants de la révolution algérienne à travers les œuvres d'Abdel Halim Rais, et comment le théâtre a contribué à façonner la conscience **collective** et l'historiographie de ce grand événement.

Dans cette étude, nous avons abordé des questions liées à la vision de l'écrivain et au traitement des événements et symboles révolutionnaires les plus importants dans un cadre dramatique, et si les textes théâtraux ont réussi à transmettre l'esprit de résistance et les sacrifices consentis par le peuple algérien pour la liberté.

Mots clés: révolution-théâtre algérien-scénario – texte dramatique-théâtral-vision-traitement.

Summary:

The Algerian revolution is one of the pivotal events in the history of Algeria, hence the importance of studying its representation in related arts, especially in samreh, considered one of the most important means of artistic and cultural expression.this study aims to address the Algerian theater of the most important issues of the Algerian revolution through the works of Abdel Halim Rais, and how the theater contributed to shaping the collective consciousness and the historiography of this great event.

In this study, we addressed issues related to the writer's vision and the treatment of the most important revolutionary events and symbols in a dramatic coverage, and whether the theatrical texts managed to convey the spirit of resistance and the sacrifices made by the Algerian people for freedom.

Key words: revolution-Algerian theater-theatrical scenario-vision-treatment.