

بحث مقدم لنيل شهادة ماجستير
في مشروع مرجعيات بناء الشخصية الدرامية في المسرح الجزائري
موسوم بـ:

بناء الشخصية الثورية في المسرح الجزائري
أبناء القصة لعبد الحليم رايس - أنهو ذجا -

إشراف :

د . بن ذهيبة بن نكاع

إعداد الطالبة :

بن عبد ريو سمية

أعضاء لجنة المناقشة

جامعة وهران

جامعة وهران

جامعة وهران

جامعة وهران

رئيسا

مشرفا مقرر

مناقشا

مناقشا

✓ أ. د جازية فرقاني

✓ د بن ذهيبة بن نكاع

✓ د فتيحة زاوي

✓ د . عيسى رأس الملاء

السنة الجامعية : 2011-2012

الإهداء

إلى دود

والدي الطاهرة الذي غرس فينا فحاسة العلم

و دود

جدتي الغالية التي غدت هيلدي الطفولية بأجمل الفصح الشعبية



إلى والدتي الحبيبة، رمز العطاء اللامتناهي، النسيم الدائم بركان الجنان

الساكن

إلى أخواني وإخواني جميعا

إلى رفيق دربي زوجي عمر شنيوي

إلى فرقة عيني إبنتي الحبيبة

يارا

التي كابدت - وهي في جوف- عناء السفر في رحلة البحث عن المراجع

و رافقتني - وهي في حضني - في رحلة إسكشاف الشخصية التورية

إليهم جميعا أهدي هذا العمل المتواضع .

شكر

بداية ، أتقدم بشكري الخاص إلى الأستاذ المؤطر الذي أشرف على إنجاز هذا العمل
الأستاذ الدكتور بن ذهيب بن نكاع
وله مني كل الإمتنان لحرصه الشديد وتوجيهاته طيلة مراحل تحضير لي هذه الرسالة
إلى الأستاذة أعضاء لجنة المناقشة الموقرة
الذين شرفوني بحضورهم وبقبولهم مناقشة هذه الرسالة
إلى كافة أساتذتي في قسم النقد و الأدب التمثيلي بجامعة السانية .
إلى الطاقم الإداري ومسؤولي مكتبة قسم الفنون . وإلى كل من شجعني يوما ما وأخر

بالذكر

من المعهد الوطني العالي للفنون الدرامية بـ برج الكيفان :
الأستاذ مالك العفون ، الأستاذ إبراهيم نوال ، الأستاذ بوجمعة بومباجي
الذين شجعوني طيلة مشواري الجامعي و أحاطوني بتوجيهاتهم وبكتبهم .
السيدة فريدة فرحات و السيدة وهيبه بعلي المسؤولتان على المكتبة و السيدة نورة تركي
الأستاذ مخلوف بوكروخ الذي لم يبتل علي يوما بكتبه
و من المعهد الوطني العالي للموسيقى
صديقاتي : مايفة ، رزيق ، زهية ، سامية ، ريم .
الأستاذ راجعي الطاهر / نائب المدير للشؤون البيداغوجية
السيدة مالكي أسماء / مديرة الإدارة و المالية
مسؤولي مكتبة المعهد .

صديقاتي في الإقامة الجامعية بالسانية : نوسة ، أمينة ، نجية ، فاني ، مديحة ، أسماء

كافة زملائي في قسم الماجستير

الصديق الأستاذ عباس محمد إسلام

و شكر خاص و مميز

للأستاذ الجيب سوامي والأخت منى سعيد والآن محمد بوكراس ، و السيدة نسيبة نافع .

مقدمة

كان للثورات والحروب التي شهدتها العالم أثرا واضحا على المسرح إذ خلقت فلسفات جديدة أنتجت أشكالاً مسرحية حديثة، حيث اتفقت التيارات المسرحية الأوروبية الطليعية في نهاية القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين، في نقدها للمذهب الطبيعي في الفن، ومبدأ المحاكاة من أساسه، و من ثم رفضها العملية المسرحية القائمة على الإيهام بالواقع، إذ كانت حوافرها تغتذي من فلسفات و يوتوبيات وحركات ثنوية ثورية اجتاحت القارة الأوروبية خاصة، هزت الرواسخ وتأسست على إعادة نظر جذرية في مفهومات الفرد والحرية والدولة والمؤسسات والتقاليد والفنون.

و نظرا لكثرة الثورات التي عرفتها -الإنسانية- فقد إقتصر هذا البحث على أشهر الثورات بداية من الثورة الفرنسية 1789 لأنها علميا مرورا بثورات القرن التاسع عشر، ولعل أشهر ثورة في بداية القرن العشرين هي الثورة البلشفية 1917 التي أفرزت الواقعية الاشتراكية فكان لها أثر على الأدب العالمي عموما والعربي خصوصا، وفي نفس السنة كان وعد بلفور الذي زرع الكيان الإسرائيلي في قلب الوطن العربي فخلق أهم صراع في الشرق الأوسط والذي لا يزال إلى يومنا هذا يهدد أمن البلاد العربية.

كما كان للحريين العالميتين (1914/1918 و 1939/1945) والدمار الشامل الذي خلفتهما أثر كبيرا على المسرح فظهرت تيارات حديثة مثل الوجودية والعبثية، وبرز جيل من المؤلفين المتمردين جعلوا أبطال أعمالهم المسرحية ثوارا، فمنهم من ثار على الإله ومنهم من ثار على المجتمع ومنهم من ثار على الوجود .

وعلى غرار بلدان العالم فإن الأرض العربية لم تعرف السكون حيث عرفت الكثير من الثورات والحروب وأهمها في القرن العشرين: ثورة 1919، ثورة 1952 التي أطاحت بالحكم الملكي في مصر، العدوان الثلاثي على مصر والذي شنته إسرائيل مع حليفها فرنسا وبريطانيا سنة

1956، حرب 1967 والتي عرفت بالنكسة وتمثل نقطة انعطاف في الإنتاج الأدبي العربي، حرب 1973.

أما في الجزائر فقد كان للثورة التحريرية أثر بالغ على الإنتاج الأدبي عموما والمسرحي على وجه الخصوص، فبالإضافة للنصوص المكتوبة باللغة الفرنسية فقد برزت جهود الفرقة الفنية لجهة التحرير الوطني وأعمالها المسرحية التي كانت دعائية للثورة التحريرية، ويعتبر عبد الحليم رايس المؤلف الأساسي للفرقة، تناول موضوع الثورة التحريرية في المدينة وكذا في الريف، حيث اتسمت أعماله بإشارات تاريخية كثيرة، فهي تكاد تكون نصوص تسجيلية لتلك الفترة التاريخية الحرجة.

وتعتبر هذه الدراسة المتواضعة محاولة للبحث في القيمة الفنية والتاريخية لنص كتب في ظروف غير عادية، في فترة عصيبة من تاريخ الجزائر، إنه إبداع في فترة أزمة كان الفن فيها سلاحا ليس للمقاومة فحسب وإنما للتحريض وشحذ الهمم، فهذه المسرحية مُثلت للجنود الجزائريين في الجبال على الحدود التونسية الجزائرية وشاهدها الجنود و هم مسلحون.

ونظرا لأهمية الشخصية المسرحية، في العمل المسرحي، إذ لا يمكن الحديث عن وجود مسرح في غياب الشخصية، فقد انكب البحث على دراسة الشخصية الثورية عند عبد الحليم رايس من خلال اختيارنا لأول نص مسرحي كتبه وهو "أبناء القصة".

ولقد تمحورت إشكالية البحث حول مجموعة من الأسئلة:

* ما هي علاقة المسرح بالثورة؟

* ما هي تجليات الروح الثورية في المسرح العربي؟

* ما هي الشخصية الثورية ؟

* كيف تناول المسرح الجزائري عموما و عبد الحليم رايس خصوصا موضوع الثورة ؟

* ما هو أسلوب عبد الحليم رايس في بناء الشخصيات الثورية؟.

تظهر أهمية البحث من خلال السعي إلى المساهمة في دراسة فترة مهمة في تاريخ المسرح الجزائري وهي الثورة التحريرية التي كانت حافزا على الكتابة المسرحية حينها، حيث كان حب الوطن والرغبة في التحرر هو الدافع للكتابة والإبداع، إذ تبنى بعض من أبناء الشعب هذه المهمة بكل صدق وتفاني، فلم يكن الهدف هو ترك نصوص مكتوبة بل تقديم عروض حية تصور الحقائق وتعري الواقع المأساوي الذي كان يعيشه الشعب الجزائري، وتندد به، وتشحذ الهمم للثورة.

ويهدف هذا البحث إلى :

- إثراء البحوث التي تناولت المسرح الجزائري عموما والجزائري الذي واكب الثورة التحريرية خصوصا.

- تسليط الضوء على جزئية بناء الشخصية الثورية في المسرح الجزائري باعتبار أن هذا الجانب لم يحظ بالاهتمام الذي يستحقه.

يتناول البحث معالم المسرح الثوري في الحيزين المكاني والزمني عالميا وذلك بصفة عامة بينما يتطرق لموضوع بناء الشخصية الثورية في المسرح الجزائري باعتبار الفترة الزمنية المدروسة عموما هي من 1954 إلى 1962 ، وبدقة أكثر فترة نشاط الفرقة المسرحية لجهة التحرير الوطني والتي امتدت من 1958 إلى 1962 حيث تم خلالها إنجاز مجمل المسرحيات الثورية لعبد الحليم رايس.

هناك دوافع كثيرة ساقنتني إلى هذه الدراسة، منها ما هو ذاتي، ومنها ما هو موضوعي. وتتمثل الدوافع الذاتية في حبي للمسرح الثوري وميلتي لمعالجة هذا الصنف من الشخصيات، إعجابي بشخصية عبد الحليم رايس الذي لمست كفاحه من خلال إبداعه في فترة تاريخية حرجية وحاسمة هي الثورة التحريرية، وكذا الرغبة في إحياء سيرة الرجل وعطائه الوافر تكريما له وللمجمل أعماله.

أما الدافع الموضوعي فهو الرغبة في إثراء البحوث التي تناولت المسرح الجزائري. قامت هذه الدراسة على أربعة فصول فضلا عن مقدمة ومدخل وملحق وخاتمة، حيث تناولت في المدخل مفهومي المسرح الثوري ومسرح المقاومة بعد تعريف كل منهما لغة واصطلاحا، وتوصلت إلى العلاقة الموجودة بينهما.

وجاءت الفصول كالآتي:

الفصل الأول: المسرح والثورة وقد قسم إلى ثلاثة مباحث؛ عوامل بعث الثورات الفنية والفكرية خلال القرن التاسع عشر، المسرح العالمي و الثورة، المسرح العربي و الثورة

الفصل الثاني: الشخصية الثورية، وقد توزع على ثلاثة مباحث؛ الشخصية بين علم النفس والمسرح، بناء الشخصية المسرحية في ضوء الاتجاهات المسرحية، الشخصية الثورية.

الفصل الثالث: المسرح الجزائري والثورة وقد ضم ثلاثة مباحث؛ الثورة في المسرح الجزائري قبل الثورة التحريرية، الثورة في المسرح الجزائري خلال الثورة التحريرية، الثورة في المسرح الجزائري بعد الاستقلال.

الفصل الرابع: دراسة تطبيقية على نص مسرحية "أبناء القصة" لعبد الحليم رايس، وفيها إضافة إلى دراسة البناء الدرامي في عمومها فقد ركزت على بناء الشخصية الثورية في النص.

و قد خضعت الدراسة للمنهج التاريخي الذي يعتمد على الوقائع التاريخية والمنهج التحليلي التذوقي الذي يغوص في نفسية الأديب لتحليل العمل الأدبي.

أما المراجع الأساسية التي اعتمدت عليها الدراسة فهي:

1- روبرت بروتاين: المسرح الثوري دراسات في الدراما الحديثة "من إيسن إلى جان

جينيه" تر/عبد الحليم البشلاوي.

2- غالي شكري: أدب المقاومة.

حيث استندت عليهما أساسا في تحديد مفهومي المسرح الثوري ومسرح المقاومة،

أما في ما يخص الدراسات السابقة حول المسرح الجزائري خلال الثورة التحريرية فتتمثل في :

1- أحسن ثليلاني: المسرح الجزائري والثورة التحريرية و يتضمن عرضا عاما لصور إسهام المسرح الجزائري في الثورة التحريرية ، أما عنصر الشخصية فلم يحظى بالإهتمام حيث كان تطرقه سطحي للغاية.

2- حفناوي بعلي : الثورة الجزائرية في المسرح العربي، الجزائر نموذجا، يعتبر كفهريست للنصوص المسرحية التي تناولت موضوع الثورة التحريرية .

3- أحمد بيوض: المسرح الجزائري، إنه مرجع عام عن تاريخ المسرح الجزائري في الفترة ما بين 1926-1986 .

ختاما، من الضروري التأكيد على شساعة موضوع المسرح و الثورة و أن هذه الدراسة المتواضعة ما هي إلا محاولة لمقاربة هذا الموضوع الحيوي من خلال عنصر الشخصية الثورية .

المدخل

بين المسرح الثوري و مسرح المقاومة

عند ذكر التسميتان قد يتبادر للذهن لأول وهلة أن الأمر سيان، بل إن بعض الكتب استعملتهما كمترادفان، لذا من المهم رفع الالتباس و تحديد المفاهيم.

تعريف الثورة

1/ لغة: " تَارَ - تَوَرَّأ و تَوَرَّأْنَا و تَوُورًا: هاج " و منه تارتِ الفِتْنَةُ بينهم". و تَارَتْ نفسه: جشأت // و تَارَ إليه و به: وثب عليه و تَارَ الغبار أو الدخان: إرتفع و تَارَ الجراد: ظهر. تَوَرَّ و أَتَارَ و إِسْتَارَه: صَيَّرَه يُثَوِّرُ فثَوْرَه. تَأَوَّرَ مُتَأَوِّرَةً و تَوَارًا: وَابَهُ. الثورة: الهيجان.

الثائر(فا) : يقال تار ثائره و فار فائره أي غضب // و رأيته تائر الرأس // أي مشتعلًا شيئا أو متفرق الشعر. الثائرة، ج ثَوَائِر: الضجة و الشَّعْبُ* تَوَرَّانٌ و تَوَرُّ الشَّقَق: حُمُرُهُ و إِنْتِشَارُهُ. تَوَرَّ الأمر: بَحَثُهُ.

2/ اصطلاحا: الثورة هي تغير أساسي مفاجيء في الأوضاع السياسية والاجتماعية ، يقوم به الشعب أو فريق منه في دولة ما.¹

وحسب روبرت بروتستين فإن المسرح الثوري هو: "مسرح الكتاب الدراميين المحدثين الثوريين العظام حيث تؤدي أساطير التمرد أمام أعداد متضائلة من المشاهدين في جو من الفراغ والحيرة والمصادفة"². و إذ يربط بروتستين المسرح الثوري بكتاب المسرح الحديث فهو يحدد ثلاث نقاط اختلاف أساسية بين المسرح التقليدي والحديث والتي تتمحور في : وظيفة الكاتب المسرحي، مدى ارتباط الجمهور بالمسرح وطبيعة ما يتضمنه العرض، غير أنه يركز في مفهومه حول المسرح الثوري على وظيفة الكاتب الذي غدا متمردا في عصرنا، إذ أن التمرد الذي يصوره

¹ المنجد في اللغة و الأعلام. دار المشرق. بيروت. ط31. 1991. ص75-76.

² روبرت. بروتستين. المسرح الثوري. دراسات في الدراما الحديثة من إيسن إلى جان جينيه. ترعبد الحلليم البشلاوي. دارالكتاب العربي للطباعة والنشر ، ص8

الكاتب الثوري هو صفة متأصلة في شخصيته:"إن الكاتب المسرحي الحديث هو في جوهره متمرّد ميتافيزيقي، وليس ثوريا عمليا، و مهما تكن معتقداته السياسية الشخصية فإنّ فنه هو التعبير عن حالة روحية. فهو يزود عن المثل الأعلى، وهو فردي فوضوي يعني بالمستحيل بدلا من الممكن، ويمتد سخطه إلى جذور الوجود نفسه."¹

كما يؤكد:"المسرح الثوري ليس مسرحا شعبيا، و ليس كتابه ممن يأهون كثيرا بتعليم الطبقات الوسطى، بل على عكس ذلك تماما، فقد عقدوا العزم -كما يقول تيوفيل غوتيه-على أن يثيروا الرعب في البرجوازيين الناعمين الصلح الرؤوس، أي أن عدوهم المشترك يصبح هو رجل الطبقة الوسطى نفسه. فمن إيسن الذي إنقلب غاضبا على هؤلاء الخنازير السمان، إلى جينيه الذي قدم على المسرح صورة لإبادة الجنس الأبيض بأسره، نجد أن كل كاتب متمرّد يستشيط غضبا بهذه الناحية أو بتلك من جوانب هذا العالم الرخي"²

مسرح المقاومة

تعريف المقاومة :

"مصدرها قاوم، وتعني منظمة عسكرية أو شبه عسكرية من الأنصار تشن على العدو حرب عصابات في المدن والجبال والغابات وغيرها. والمقاومة الشعبية هي: منظمة شبه عسكرية تنشأها الدول من الشباب للدفاع عنها داخليا ساعة الخطر"³.

ويبين غالي شكري في تناوله لأزمة البطولة في مسرح المقاومة، غاية بطل المقاومة وكذا مفهوم المقاومة عموما فيقول:"إذا كان تحرير الأرض هو اليقين القريب من أن يكون رؤية صوفية عند بطل المقاومة، فإن المقاومة في ذاتها ليست مطلقا من المطلقات، هي ليست دفاعا عن مطلق سماوي كالدين كما أنها ليست دفاعا عن مطلق أرضي كالعرق. وإنما المقاومة حركة نسبية إن جاز

¹ روبرت.بروستاين م س.ص12.

² م ن. ص12.

³ ينظر: حيران.مسعود. قاموس الرائد معجم لغوي عصري. دار العلم للملايين.1992. ط7.ص758.

التعبير عن ارتباطها بالأرض و الإنسان و الحرية، وكلها عناصر نسبية تتبادل السلب والإيجاب والمد والجزر والشد والجذب"¹.

إن قيمة الحرية هو موضوع مسرح المقاومة، هذا المسرح الذي يتخذ بناءا دراميا واضحا: "الحدث الدرامي في مسرح المقاومة- مهما تعددت زواياه- هو مثلث متساوي الأضلاع، اثنان يوجزان القوتين المتصارعتين، و الثالث هو دوما قطعة الأرض التي يتكئ عليها الاثنان. و ليست الأحداث بعد ذلك إلا حركة الصراع بين القوتين اللتين يلدان من خلال هذه الحركة ما يسمى بالشخصية الرئيسية. فليس شرطا أن تكون هذه الشخصية من هذا الفريق أو ذك، و إنما الشرط هو إيمانها اليقيني بحق أحد الطرفين في تحرير أرضه وتبني الفعل اللازم بتجسيد هذا الإيمان فيما يسمى بالمقاومة"².

إذن يتمحور الصراع في مسرح المقاومة حول قيمة الحرية في مفهومها الشامل: حرية الإنسان من الاستغلال و العبودية ، تحرير الأرض ذلك الحق المسلوب من طرف حاكم ظالم أو مستعمر مستبد .

غير أنه علينا التمييز بين نوعين من أدب المقاومة: "الفردية و الجماعية ، ففي الأول يصنع الفرد وحده الثورة أو المقاومة، و تتحول فيه المقاومة الإنسانية إلى قيم تتجاوز الطاقة البشرية في الحياة، ومن هنا فإن أدب المقاومة الفردية هو أدب سلمي، وهذا ما نلمسه في الأدب الرومانسي الذي يصور مقاومة الإنسان في دوائر وجدانية ضيقة، وكثيرا ما يحتوي قيم الشكوى والبكاء والانتقام و التهور الشخصي و اليأس، فهذا الأدب يخضع لصناعة الكاتب أكثر مما يخضع لصناعة الواقع. أما أدب المقاومة الجماعية فهو يجسد الحرية في إطار إنساني رحب، ويصور مقاومة الإنسان بأبعاد نصالية ترتفع إلى مستوى النضال البشري في كل مكان يخضع للسيطرة و التسلط."³

¹ غالي شكري. أدب المقاومة. دار الآداب الجديدة. بيروت. ط2. 1979. ص 181.

² م ن . ص 182.

³ عبد الناصر مباركية. الثورة التحريرية في الأدب الجزائري. رسالة ماجستير. كلية الآداب و العلوم الإنسانية. جامعة حلب. ص 4-5.

وعادة ما تظهر المقاومة بعدة أبعاد في العمل الفني الواحد، غير أن أحدها يكون أكثر بروزا، فيضفي طابعا عاما على العمل و يفسر غالي شكري هذه الظاهرة بقوله: "سواء كانت هذه المقاومة إنسانية مطلقة، أو قومية محددة أو اجتماعية ذات صيغة شعبية... فهذه الأبعاد الثلاثة قد تتجاوز إلى جانب بعضها البعض في العمل الأدبي الواحد، و لكن الفنان يركز على إحداها وفق موهبته الفنية و زاويته الفكرية معا. و أدب المقاومة لا يقتصر على ما يسمى بالأدب الشعبي، ولا يقتصر على ما يسمى بالأدب الوطني، لأن المقاومة أرحب من أن تنحصر في هذه الدائرة المغلقة أو تلك"¹

وكنتيجة لما سبق يظهر لنا جليا أن مسرح المقاومة هو مسرح رافق حركات التحرر في العالم يستमित فيه الإنسان -البطل الثوري- لاسترجاع الحرية المسلوبة.

إذن تجلت الثورة في المسرح الثوري في الشكل عندما ثار المسرحيون على الواقعية وذلك بتحطيم مبدأ المحاكاة والإيهام ، فظهر المسرح الطليعي الذي تعددت أوجهه. كما تجلت في المضمون من خلال الشخصيات الثورية؛ فكانت الثورة في المسرح إما فردية أو جماعية، وفي هذه الأخيرة يكون الموضوع ثورة ما بعينها .

ومنه فإن المسرح الثوري هو بالدرجة الأولى مسرح الكاتب المتمرد، و أبطاله ليسوا بالضرورة ثوارا، إذن فالمسرح الثوري واسع الرحاب وما مسرح المقاومة إلا أحد روافده.

¹ غالي شكري. م. س. ص. 16

الفصل الأول : المسرح والثورة

1. عوامل بعث الثورات الفنية والفكرية خلال القرن التاسع عشر
2. المسرح العالمي و الثورة
3. المسرح العربي و الثورة

1. عوامل بعث الثورات الفنية والفكرية خلال القرن التاسع عشر:

1-1 التقديم المعرفي:

عرف العالم خلال النصف الأول من القرن التاسع عشر تحولات معرفية واقتصادية كبرى كان لها الفضل في توجيه الثورات الفكرية والفنية التي برزت في نهاية القرن 19، وفي طليعتها التقدم العلمي المطرد والمتسارع، وما أدى إليه من إيمان بالعلم ولا محدوديته وبالأفق اللاهوائي للمعرفة، وما أفضى إليه من توسع جغرافي وازدهار اقتصادي، إذ كان للتطور التقني والتكنولوجي أثر مباشر على التطور العسكري لبعض البلدان التي سعت للتوسع الجغرافي على حساب الدول الغنية بالثروات الطبيعية.

كما تطورت الصناعة ووسائل الاتصال وانتعشت التجارة، ونتيجة لكل ذلك تغير طابع المجتمع، فتحول من إقطاعي يعتمد على الفلاحة، إلى صناعي يسعى للإنتاج بوسائل تقنية في تطور مستمر.

ومن أهم النظريات التي ظهرت حينها النظريات التطورية في علم الأحياء ولاسيما استنتاجاتها التبسيطية الأولى التي قدمت صورة تطور متساقط مطرد من أدنى إلى أعلى، وقد توصل إليها لامارك الفرنسي وصاغها في كتابه فلسفة الحيوانية عام 1809.

كما كان لمفكري الثورة الفرنسية الفضل في تدخل الفكر في السياسة، حيث توالى الثورات أواسط القرن في فرنسا وفي أوروبا كصدى تصحيحي للثورة الفرنسية أعاد مناقشة أفكارها.

وقد كان لهذا التطور أثر واضح على الفلسفة حيث تلاقت خطوط التوجهات المختلفة في فلسفة هيغل، ثم تفرعت منها عبر تلاميذه و أتباعه بين اليمين الهيجلي (الذي عني بالجماليات المهيكلية) واليسار الهيجلي الذي تطور جانحا عن المثالية واتسع تأثيره وشق طريقه إلى ميدان الفكر السياسي إذ طبق الديالكتيك الهيجلي على التاريخ.

ونتيجة لذلك، عمّ توجّهه يرى أن التاريخ قوة صاعدة صعودا محتما بمعنى الارتقاء والتقدم، وسقطت النظرات إلى التاريخ الدائري والعودة الأبدية والزمن الديني. وكان لهذا المفهوم الجديد الأثر الأعظم في التحولات الاجتماعية والفنية¹.

1-2 أثر الفكر الماركسي:

1-2-1 الإيديولوجيا والفن في ضوء نظرية المادية التاريخية :

لقد اهتمت النظرية الماركسية بكشف علاقة الأدب بالسياسة والإيديولوجيا، إذ تناولت في تحليلاتها كل مجالات المجتمع ووظائف الفرد والطبقات في تغيير الواقع بعد فهمه، فقدمت الأسس الجديدة لفهم الأدب والفن، التي تخالف في جوهرها جميع التعاليم المثالية.

إذ بعد اكتشاف ماركس وإنجلز لمبدأ الفهم المادي للتاريخ كتبوا في "الإيديولوجيا الألمانية": "يتلخص الفهم المادي للتاريخ في أنه انطلاقا من الإنتاج المادي للحياة العملية، يدرس العملية الواقعية للإنتاج والرابطة التي تجمع بين أسلوب الإنتاج وشكل العلاقة التي تنتج عنه، على اعتباره أساس التاريخ برمته، ثم لابد من تصوير فعالية المجتمع في نطاق حياة الدولة، وتفسير جميع النظريات التي تنتج عنه وأشكال الوعي، الدين، الفلسفة، الأخلاق... هذا الفهم التاريخي، وخلافا للفهم المثالي لا يفسر الممارسة انطلاقا من الفكرة، بل يبين أن نشوء الأفكار ينبع من الممارسة المادية، وأن الثورة لا النقد هي القوة المحركة للتاريخ، وكذلك للدين والفلسفة ولمختلف النظريات²."

حيث وضحت المادية التاريخية مختلف أشكال النشاط الإيديولوجي بطريقة جديدة تماما وكان الفن في جملة ذلك: "إن أسلوب إنتاج الخيرات المادية يحدد عموما عمليات الحياة الاجتماعية والفكرية وليس وعي الناس هو الذي يحدد وجودهم، وإنما العكس، وجودهم الاجتماعي هو

¹ ينظر: خالد سعيد، الحركة المسرحية في لبنان، 1960-1975 تجارب و أبعاد، لجنة المسرح العربي، مهرجانات بعلبك الدولية، ص 671-672

² أ. أنيكت، تاريخ دراسة الدراما من هيجل إلى ماركس، تر. مراد، ضيف الله، منشورات وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون

المسرحية، دمشق، 2000، ص 315.

الذي يحدد وعيهم وفكرهم... مع تبدل الأسس الاقتصادية يجري بسرعة متفاوتة انقلاب في كل البناء الفوقي العظيم. ومن الضروري عند دراسة هذه الانقلابات التمييز دائما بين الانقلاب المادي الذي ينظم بدقة العملية ويظهر في ظروف الإنتاج الاقتصادي، وبين الصيغ الحقوقية والسياسية الدينية، والفلسفية، أو باختصار، تلك الصيغ الإيديولوجية التي يدرك فيها الناس هذا الصدام ويناضلون من أجل حسمه.¹

لقد حلل ماركس الطبيعة الإيديولوجية للثورات البرجوازية في القرن السابع عشر والقرن الثامن عشر وبين تناقضها مع الأهداف الحقيقية للثورة بقوله: "إن كل طبقة جديدة تحتل مكان طبقة سائدة قبلها مضطرة، أن تصور أهدافها وكأنها تحقق جميع رغبات أفراد المجتمع، يعني أنها تمنح أفكارها شكلا عاما. و تصورها كأنها الأفكار الوحيد العقلانية، الأفكار الوحيدة الصالحة بصورة شاملة. الطبقة الثورية منذ البداية - ولأنها تعارض طبقة أخرى - ليس على أنها طبقة، بل على أنها تمثل المجتمع بأسره، إنما تنجلي على أنها الكتلة الكاملة للمجتمع في مواجهة الطبقة السائدة. ويحدث ذلك، لأن اهتمام الطبقة مرتبط في البداية".²

1-2-2 الاشتراكية الفوضوية وأثرها على المسرح:

وقد غدت النظرة التطورية يوتوبيات تمثلت في شيوعيات واشتراكيات كان من بينها الاشتراكية التي حملت اسم الفوضوية. هذه الاشتراكية الفوضوية إستهوت الأوساط الفنية التي انخرطت فيها. ولا شك أن هذه الجاذبية متصلة بالشخصيات المغامرة التي قادت الفوضوية والتي جاءت آراؤها في الفن ترجمة لتصوراتها الثورية. لكن جانبا آخر من الجاذبية نتج عن نزعتها الثورية وندائها بالتغيير ورفض التقليد، مع ابتعادها عن رسم مسار محدد لحركة التاريخ تقوده الدولة، وتمسكها بحلم الحرية الفردية، ومعارضتها السلطة والمؤسسة بهذه الحرية الفردية.

¹ ينظر: م. ن. ص. 315. ص. 316.

² م. ن. ص. 317.

وقد نفذت الأفكار التحررية إلى الحركات الطليعية في الفن ونقلتها من المجال السياسي إلى مجالها الفني، إذ أطلق برودون إسم الفوضوية على اشتراكية لا تنحصر بعقيدة ولا تتحدد أو تتقيد بنظام و سلطة وهي مبنية على الفرد، مبدأ الحرية والتمرد والنقض والمساءلة المستمرة.

من أشهر أقطاب الاشتراكية الفوضوية باكونين وبرودون والأمير كروبوتكين الذين وضعوا في طليعة أهدافهم التفتح الكامل والحر للشخصية الإنسانية كما مجدوا استكشاف المجهول حيث تميزت رؤيتهم الفلسفية للفن بالإيمان بالحرية المطلقة للفنان الفرد تجاه السلطات بأنواعها.

1-2-3 الرمزيون والاشتراكية الفوضوية:

وقد وجد الرمزيون في الأفكار الفردية التحررية وفي الإلحاح على الإبداعية واستكشاف المجهول، إطارا شاملا تبلور خلاله تطلعاتهم وسندا لمقولاتهم، ومن المفيد الإشارة إلى الصداقة التي ربطت بين فاغنر (الذي اعتبره الرمزيون رمزيا ملهما) وباكونين، في المراحل الأولى من عطاء فاغنر لا سيما أيام انتفاضة 1849 في ألمانيا، عندما كانا معا على متاريس درسد. وبالإضافة إلى فاغنر فقد ساهمت أسماء معروفة كثيرة في صياغة بعض الأفكار الفوضوية أمثال نيتشه وتولستوي.

ومن بين نقاط التقاء الرمزيين مع الفوضويين المثال التحرري الاجتماعي وموقف استكشاف المجهول من جهة، و بين تحديد الفن الشعري وتحدد نظرات فنية من جهة أخرى. وقد استهوت الرمزيين شعارات الفوضويين و شهرها: الإنسان الحر يحتاج إلى فن حر وأدب حر.

ولقد تبلورت الثورة المسرحية في نهاية القرن 19 في مناخ النظرة الفوضوية إلى الإنسان والفن ، حيث يمكن تلخيص أسس هذه النظرة في ما يلي:

- الإنسان ليس كينونة ناجزة أو ساكنة بل هو سيرورة وحركة، وكل ما يعطل هذه السيرورة ويحول دون التفتح المتواصل للإنسان يجب أن يزول.

- التغيير هو المهمة الأولى للفنان والفيلسوف الذي لم تعد مهمته تصريف المفهومات و التبحر في الميتافيزيقا بل صارت التغيير في حد ذاته.
- و الفن ليس صورة منتجة أو أثرا سكونيا يقتنى أو يستهلك، إنه حدث وفعل في الواقع، هو فعل تغيير، والعملية الإبداعية من حيث هي فعل الإبداع أهم من الناتج أو الأثر.
- لا سلطة على الإبداع ولا قوانين تحد حريته.
- التطلع إلى نظرية فنية جديدة وفن جديد يطلق الفنان الكامن من كل إنسان، ويفرض قيم العفوية و الخيال على المغامرة الجمالية برمتها.
- النظرة المجردة إلى الإنسان، والمدى الإنساني العالمي للنظرات الفوضوية البيوتوبية والأمميات الاشتراكية، هذا كله سيفتح الثقافات الأوروبية، وما يميز نظراتها من مركزية حضارية لإخترافات شرقية و بدائية. وفي خضم هذه النظرات التي كانت تتبلور، و مع تنامي مبادئ تحررية شمولية انطلقت النماذج الأولى للثورة المسرحية لاسيما مسرحيات ألفريد جاري¹.

1-2-4 الثورة الجمالية والبحث عن الجذور:

كانت نظرات نقد الدولة والقوانين والتقاليد تفترض، منذ روسو إلى الفوضويين صورة مثالية نقية قائمة في إنسان الطبيعة أو طفولة الاجتماع البشري. ومنذ مونتسكيو ظهر تعبير المتوحش النبيل، وجاءت الأنثروبولوجيا من جهتها تعيد الاعتبار للثقافات البدائية. وكانت الحركة الاستعمارية قد فتحت الطريق إلى الشرق فسلكتها الرحالة والمستشرقون، وتم اكتشاف حضارات وفنون. كما شهد أواخر القرن 19 موجة من الافتتان باليابان والشرق الأقصى. ولاسيما مسرح النو الياباني. ومن جهة ثانية كان علم النفس يتطور على أيدي طلائع الباحثين، أمثال إدوارد فون هارتمان وصولا إلى فرويد وكارل غوستاف يونغ، ويمضي في اكتشاف اللاوعي. وكما أعتبر

¹ ينظر: خالد سعيد. م. س. ص 675.

اللاوعي الفردي خزانة الطفولة والنوازع الأولى اللاواعية، كذلك اعتبر اللاوعي الجمعي متجذرا في طفولة البشرية مختزنا لتصوراتها الأولى.

وتتشرك كل هذه العلوم والاتجاهات الكبرى في مبدأ العودة إلى الجذور أو البدايات: جذور الفرد والخيال الفردي (الحلم ، اللاوعي ، الطفولة)، جذور التجمع البشري وجذور الحضارة أو جذور الفن (المشاعية، البدائية، الخيال الجمعي والنماذج الأصلية والأساطير).

من هذه الجذور استقت الحركات الفنية المتمردة في مطلع القرن 20، فكانت توأم للحركات الثورية ، وكان الفن المسرحي الأوضح تأثرا بهذه الجذور، حتى ليقول يونسكو: الفن الطليعي عودة إلى البدائية، عودة إلى الإنسان الفرد (أكثر مما هو عودة إلى المجتمع) كمركز للعالم المأساوي، هدفه إعادة اكتشاف الحقيقة المنسية والتعبير عنها، وبعثها بشكل لازمني في الحاضر.

غير أن العودة إلى الجذور اتخذت أشكالا ومستويات متنوعة، تبعا للمرايا الفكرية التي نظرت من خلالها إلى تلك الجذور.

ويمكن تبسيط العلاقات بين المفاهيم القديمة والحديثة بالنموذج الآتي¹:

<u>الإنسان كينونة ناجزة</u>		<u>الأنا الاجتماعي، المعقول</u>	
الإنسان صيرورة		النوازع اللاواعية، اللامعقول، الحلم ، الخيال	
<u>الوعي ، التقاليد، التعاليم</u>		<u>الرشد الدولة و السلطات و التراتيبية و المؤسسات</u>	
اللاوعي الجمعي، الأسطورة، الرمز		الطفولة الفرد، الناس الأحرار المتساوون	
<u>الملكية و الطبقات</u>	<u>الحضارة الصناعية</u>	<u>الغرب</u>	<u>الثبات</u>
المشاعية و المساواة	البدائية	الشرق	التغير

حيث الحد الأعلى هو السائد التقليدي والمهيمن بقوة السلطات والذي ينقضه الحد الأدنى ويثور عليه وهي علاقات وجدت ترجمتها و ما يقابلها في الفن:

¹ خالد سعيد.م.س.ص 677.

الفن موضوعه المعقول و المعروف المسرح محاكاة و إيهام بالواقع المسرح تـكـريـس

الفن ميدانه اللامعقول و المجهول المسرح كشف للخفي و المغيب المسرح تحرر و تغيير

في الحد الأعلى من هذا المخطط يقوم التقليدي المكرس السائد، كما تقوم سلطات السياسة والأخلاق والعقل. وفي الحد الأدنى يقوم الغريزي العفوي اللاواعي الحر الذي لا يمكن التحكم بهو الذي يتخذ أشكالا مختلفة ، و القابل للتصعيد والتحويل إلى مطلقات أو أحلام.

العلاقة بين الحد الأعلى والأدنى علاقة قمعية. والإبداع من هذا المنظور قرين الثورة التحرر، فهو يقوم، شأن الثورة والتحرر، في تمرد الحد الأدنى المكبوت على الحد الأعلى القامع. وتتعدد الأمثلة على اللقاء بين نماذج التمرد الفني والحركات الثورية: منها علاقة الرمزيين بالفوضوية، والسريالية بالشيوعية وجبهات اليسار.¹

1- 3 أثر الثورات و الحروب على المسرح:

1- 3- 1 الثورة الفرنسية 1789:

عرف القرن السابع عشر بالعصر الذهبي للمسرح الكلاسيكي في فرنسا، غير أن التراجيديا بدأت في الانحطاط بعد أن ظلت قرابة قرن من الزمان خاضعة لتلك القيود التي فرضها عليها كورناي وراسين و ظهرت حاجة المجتمع الفرنسي إلى مادة مسرحية جديدة تستجيب لحاجته، بحيث تكون وسطا بين التراجيديا الكلاسيكية التي توجه للصفوة و النوع التهريجي الذي يتملق غرائز عامة الناس. حيث يقول ميرسيه في دراسته بحث جديد عن الفن المسرحي-1773: "إن الدراما مهما افترض فيها الكمال لا يمكن أن تكون في متناول الشعب بالقدر الكافي، بل إنها لا تتسم بالإجادة إلا إذا تحدثت ببلاغة إلى الشعب" كما يضيف "إن حكومة ناجحة ليجدر بها أن تسهر على ضمان متع الطبقة الدنيا من الشعب، هذه الطبقة التي تنوء بالأعباء، والتي يكون من البربرية حرمانها من الحفلات و وسائل التسلية. ثم إن هذه الطبقة تتذوق المسرح بطبيعتها، وهي

¹ ينظر: م ن. ص 678.

تؤثر تهريج الأسواق على المسرحيات التقليدية الكبرى... أليس بالمقدور إرضائها عن طريق مسرحيات وسط بين هذين النوعين، مسرحيات يمكن أن توفر لها المتعة، وأن ترتفع بمستواها بدل أن تفسده.¹

و هذا النوع هو الميلودراما، و الذي كان رائده بيكسيريكور، الذي إستهل إنتاجه عام 1797 بـ: فكتور أو ابن الغابة، ولم يكف عن الكتابة حتى سنة 1835. وقد عرف بنائه النموذجي للميلودراما، إذ يهتم بالعقدة و بالمواقف أكثر من إهتمامه بتحليل الشخصيات، ويقدم نماذج بشرية متكاملة: طغاة أو خونة تشينهم كل الرذائل أو ضحايا بؤساء يتمتعون بكل الفضائل... و فيها يقف الكاتب دوما إلى جانب الفضيلة. وكل ذلك بأسلوب يتميز بالتفخيم.

وغداة اندلاع الثورة الفرنسية انهارت كل الأبنية الاجتماعية والذهنية فجأة أمام بلد مذهول. في مثل هذه الظروف، أصبحت الكلمة لمن كتبت عندهم غرائز التمرد والعنف كبتا أليما حتى ذلك الوقت. وإذا كانت لم تظهر مسرحيات كبيرة، ولم يظهر مؤلفون كبار فيما بين 1789 ونهاية الإمبراطورية، فذلك يرجع إلى أن من احتفظوا بالقدرة على السيطرة على فكرهم وعواطفهم كانوا ينتظرون حتى يعيدوا تنظيمها وبناءها قبل أن يعبروا عن أنفسهم. كان المسرح الثوري مسرحا للتنفيس عن الكبت، أولا قبل كل شيء، مسرحا تحررت فيه الغرائز البدائية وانتهكت القدسيات بأقوى ما في هذه الكلمة من معنى. أدت العروض المسرحية آنذاك إلى مشاهد هستيرية. ولا غرابة من أن مسرحية مثل "الضحايا السجينة" التي ألفها الممثل مونوفيل (مثلت لأول مرة في 29 مارس 1791) و عرضت على مسرح الأمة، تروي قصة فتاة أسرها راهب في قبو أحد الأديرة بالتواطؤ مع رئيسة الدير المجاور، وذلك في محاولة للاعتداء عليها. كما أن إحدى المسرحيات ذهبت إلى حد معالجة موضوع زواج البابا. وارتبطت فكرة مناهضة الدين آنذاك بفكرة التحرر الجنسي دائما.

¹ علي درويش. دراسات في الأدب الفرنسي. الهيئة المصرية العامة للكتاب. 1973. ص 322.

ورغم أن الثورة الفرنسية لم تترك إنتاجا مسرحيا إلا أنها تعتبر مرحلة هامة في تطور المسرح العالمي، حيث كانت سببا مباشرا في تغير مظهر وظيفة المسرح. إذ برز على إثرها نوعان جديدا من المسرح و هما: الحفل الوطني والميلودراما.

وكان من بين أول الأعمال الثورية غلق مسارح باريس بتاريخ 12 جويلية 1789، وتلتها في السنوات القليلة الموالية حملتين رسميتين لإعادة الاعتبار للفن المسرحي و أهله قانونيا: الأولى للإعتراف بالمواطنة لفئة الممثلين حيث تم لهم ذلك -على مضض- حيث منح المجلس الوطني حق المواطنة في ديسمبر 1789 لكل من: الغير كاثولكيين، اليهود، البروتستانت،.... والممثلين. و الثانية في جانفي 1791 حول حرية المسارح وتمثلت في؛ الحرية في إنشاء قاعات مسرح، الحرية في اختيار الأعمال المسرحية، كما تم إلغاء المراقبة على العروض.

وانتشرت المسارح الجديدة، وكثر الإنتاج المسرحي المواكب لتطور الحياة السياسية فتابعها عن كثب، وصار الجمهور يشارك في العروض المسرحية وينشد الأغاني الوطنية المتحررة كما استغل الممثلون الخشبة لنشر آخر الأخبار وخصوصا المتعلقة بالحرب. فصارت مهمة المسرح الجديدة هي الإعلام و الاحتفاء الجماهيري، مما أدى إلى عودة الرقابة من جديد ففي 1794 أعادت بلدية باريس وضع رقابة مسبقة على النصوص المسرحية.

وبتحقق الوظيفة الدعائية للمسرح، وضعت لجنة الإنقاذ العام في مارس 1794 مرسوم إنشاء **مسرح الشعب**، و الذي ينتقي نصوصا مختارة و تقدم فيه العروض المجانية للشعب. كما تم التفكير إنشاء مسرح في كل مدينة يصل عدد سكانها إلى 4000 نسمة أو أكثر، غير أن هذا المخطط قد ألغي في 26 جويلية 1794.¹

¹Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre Collection In Extensio.Larousse.6^{ème} edition.t2.p1395

الميلودراما: "تسمى بالعربية المشجاة، وكلمة ميلو دراما منحوتة من Melo لحن موسيقي، وDrame دراما، إذ كانت الميلودراما في البداية تحتوي على الغناء و الموسيقى، ثم خلت منهما وتحولت إلى نوع من الأنواع المسرحية في القرن التاسع عشر.

بدأت الميلودراما تتبلور كنوع مسرحي له أعرافه الخاصة في فرنسا في فترة الثورة الفرنسية التي أعطت لهذا النوع مبررا لوجوده ومعامله. فقد برزت الحاجة بعد الثورة لكتابة تراجيديات تتوجه للشعب والحقيقة أن الميلودراما لم تكن آنذاك مسرحا نابعا من الشعب بقدر ما كانت مسرحا للشعب كما أرادته البرجوازية.¹

1- 3- 2 الثورة البلشفية 1917:

في خضم أحداث الحرب العالمية الأولى و قبل أن تنتهي بسنة اندلعت الثورة البلشفية ضد الحكم القيصري وانتصرت عليه- بإعدام القيصر نيكولا الثاني- واستمرت لعدة سنوات في توحيد الدويلات الروسية لتكوين ما سمي بالإتحاد السوفياتي الذي سعى لتطبيق النظرية الاشتراكية لماركس كإيديولوجية .

وقد كان للإيديولوجيا السائدة حينها أثر بالغ على منحى الأدب حيث سعت لتوجيهه لخدمة رؤيتها التفاؤلية التي تؤمن بحتمية تقدم التاريخ و حتمية تشييد مجتمع بلا طبقات إذ يعتبر "الأدب الاشتراكي بمثابة الدفعة و الانطلاقة القوية للتحويل الثوري في الحياة. وقد حدد ف.أ. لينين أبعاد هذا الأدب التقدمي وأهميته والمهام الملقاة على عاتقه، كما أشار أنه على الاشتراكي البروليتاري أن يرفع شعار حزبية الأدب ويجب على الأدب أن يسخر لحل القضايا الاجتماعية العامة و الأدب بالنسبة للبروليتاريا من غير الممكن أن يكون في أي وقت أداة قهر، إن هذا

¹ ينظر: ماري إلياس، حنان قصاب: المعجم المسرحي مفاهيم و مصطلحات المسرح و فنون العرض. مكتبة ناشرون- الطبعة 1 1997. ص 496 ص 497 .

سيكون أدبا حرا، يعكس الكلمة الأخيرة للفكر الثوري الإنساني بالتجربة والعمل الفعال للبروليتاريا الاشتراكية، والأدب الذي يكون استمرار العلاقة المتبادلة بين تجربة الماضي وتجربة الحاضر"¹.

وفي هذا الإطار لمفهوم دور الأدب ظهرت أشكالا مسرحية جديدة أهمها فن "الأوتشرك" والمسرح البروليتاري اللذان يمثلان نواة المسرح السياسي الحديث الذي تبلور في ألمانيا على يد إرفين بيسكاتور وبريشت كما نشأت الواقعية الاشتراكية كمذهب فني في السنوات الموالية.

بدايات فن الأوتشرك²: كانت بعد نجاح ثورة 1917 (الشيوعية)، عندما خرج من بين صفوف الشيوعيين مجموعات أرادت توصيل مفاهيم الحزب والثورة، ومفاهيم الماركسية إلى جمهور أمني متحمس للأفكار الجديدة التي طرحت و نادى بالحرية والمساواة والرفاه للمواطنين جميعا.

الأوتشرك كلمة روسية تعني التحقيق الصحفي لأحداث سياسية أو لمظاهر اجتماعية واقتصادية تجري على الساحة، وتكون حديث الساعة.و يؤديه الهواة من المتحمسين للأفكار الشيوعية، فيتنقلون إلى الأرياف والمدن البعيدة، والقرى الصغيرة التي تعج بالأمية والجهل والتخلف، لتنقل إليها الفكرة الاشتراكية أو لإقناع الناس بتصرفات الثورة الوليدة وبأفكار الحزب، ومن أهم هذه المجموعات مجموعة القمصان الزرقاء التي كانت تتألف من مجموعة من الشبان المتحمسين الذين ارتدوا القمصان الزرقاء حدادا على لينين، حيث اتخذوا من المسرح وسيلة لتعليم الناس مبادئ الثورة الماركسية، وليسخروا من أعداء الثورة في الداخل والخارج.وقد كانت عروضهم بسيطة في شكلها وتكوينها الفني.

¹ ينظر: ماجد علاء الدين، الواقعية في الأدبين السوفييتي والعربي، دار الثقافة، دمشق، ط 1، 1984، ص21.

² ينظر: غسان، غنيم، المسرح السياسي في سوريا، 1967-1990، منشورات دار علاء الدين، ص12.

من خصائص فن الأوتشرك: عدم الاهتمام بالمناظر المسرحية والديكور، فأى مكان يحتشد فيه الناس يصلح أن يكون منبرا مسرحيا، مثل أنفاق المترو، الساحات العمومية، كما اعتمد على السرد.

إذن صار المسرح ذو وظيفة دعائية فهو أشبه ما يكون بالخطاب السياسي الذي يخدم التوجه الإيديولوجي، إذ يقوم أساسا على تقديم المضمون الإيديولوجي بطريقة مباشرة ولا يهتم إطلاقا بالجانب الفني. لذا فإن الأوتشرك لم يعمر طويلا، وهجره المؤلفون بمرور الظروف التي أدت إلى ظهوره.

المسرح العمالي¹: مسرح يتوجه لجمهور من العمال، وفي بعض الحالات يكون العاملون فيه من العمال أيضا. وتسمية المسرح العمالي هي تسمية عامة ما تزال تستعمل حتى يومنا هذا في كثير من البلدان. لكن في فترة محددة، ظهرت تسمية المسرح البروليتاري التي ارتبطت بمنظور محدد يهدف إلى خلق ثقافة خاصة بالطبقة العاملة تختلف عن الثقافة البرجوازية.

ظهر توجه المسرح العمالي اعتبارا من النصف الثاني من القرن التاسع عشر بتأثير من الفكر الاشتراكي، وضمن المنظور الذي يطالب بفتح المسارح لجمهور عريض يضم كافة الفئات، ويرمي إلى إيجاد صيغ مسرحية تتلاءم مع متطلبات فئات اجتماعية محددة ومنها العمال والفلاحين. وغالبا ما تبنت المسارح العمالية أسلوب الواقعية الاشتراكية واقتربت من طابع المسرح التعليمي والمسرح التحريضي. لكن ذلك لا يعني أن المسرح العمالي ينحصر في هذا التوجه، فقد ارتبطت في كثير من الأحيان بالتجريب و بالحركات الطليعية التي خرقت شكل الكتابة والسينوغرافيا.

الواقعية الاشتراكية في المسرح: "أسلوب في تناول العروض المسرحية أسسه في الإتحاد السوفيتي لوناتشارسكي على هدى الأسس التي وضعها لينين. ساهم هذا المذهب في إعادة التأكيد على أهمية الفرد واستشراف المستقبل وإبراز أن مهمة المسرح تتلخص أن يكون العمل المسرحي

¹ ماري إلياس. حنان قصاب، م، س، ص 323.

حقيقيا وصادقا بحيث لا يتعارض مع الحقائق الحاضرة أو حقائق الماضي، إلا إنه يجب أن يوضح هذه الحقيقة بحيث يستطيع جمهور العمال المعاصر أن ينفذ إلى رؤية للاشتراكية التي يساهم في بنائها أو إلى العوامل الكامنة في الماضي والتي نتجت عنها الاشتراكية، مع النظر إلى المستقبل بعين الأمل.¹

1-3-3 الحربين العالميتين الأولى و الثانية:

شهد العالم في القرن العشرين سلسلة من الحروب التي نتج عنها ملايين القتلى وأضعاف ذلك من المعطوبين، وسادت الأوبئة والأمراض، والدمار الشامل والاقتصاد المنهار في عديد البلدان، وكانت القنبلة النووية هي من أسدل الستار على فصول الحرب العالمية الثانية التي دامت ما يقارب الستة سنوات؛ كل هذا كان له عظيم الأثر في بروز تيارات فلسفية تبناها المسرحيون فعكسوا في أعمالهم حالة الخراب وعبثية الحياة المعاشة حينها وظهرت الشخصيات المسرحية بدون هوية فكانت بدون اسم فهي تارة رقم أو حرف أو وظيفة.

وشهدت الدراما الحديثة في هذه الفترة نقطة انعطاف زعزعت مفاهيم وأسس درامية عريقة رسخت في العمل المسرحي منذ الدراما الإغريقية إذ أعاد العديد من كتاب الدراما صياغة هذا العنصر برؤية معاصرة "إذ اختزل ألفرد جاري الشخصية إلى حالة الدمية في "إيبو ملكا"، حيث اختزله المؤلف إلى تجريد يمشي. إذ أن اللاواقعية النفسية لشخصيتي الدمى: الأب إيبو والأم إيبو تجعل أفعالهما غير مبررة. و التي تشير إلى إعتباطية النظام السياسي.² أما مسرح العبث لسنوات الخمسينيات فقد تمادى في تفكك الشخصية فهي فاقدة للهوية مثل المغنية الصلحاء، وحتى عندما يقدم بيكت تشابها مع الواقع فهو مختصر مثلما في: "آه، الأيام الجميلة"، حيث اختصر شخصيته في صدر امرأة مدفون في الرمل، أو في رأس بارزة من قلة، كما في كوميديا.

¹ فاطمة موسى محمود و مجموعة من الأساتذة. قاموس المسرح. الجزء 5. الهيئة المصرية العامة للكتاب. ط 1. 2008. ص 1781.

² Michel Pruner :l'Analyse du Texte de Théâtre. Edition Nathan. 2001. p91.

2. المسرح العالمي والثورة:

على غرار ما ذكرناه سالفًا حول الأفكار والادبيولوجيات والحروب والمآسي التي شهدتها لعالم وما تركته آثار على المسرح وتوجهاته في مختلف مناطق العالم، هناك كتاب ومسرحيون ثوريون كان لنصوصهم ونظرياتهم أثرًا وسعًا في عالم المسرح شرقًا وغربًا وفي هذه الدراسة نكتفي بـهـرمين هما إبسن و بريخت.

2-1 هنريك إبسن* الثوري:

إن المادة الرئيسية عند إبسن هي التعبير عن الثورة ، و هذا عنصر قد نجده مكتوما أو متخفيا أو مكبوتا و لكنه لا يغيب أبدا في مسرحياته. إن ثورة إبسن، في أنقى أشكالها ثورة خلاصية نجد التعبير عنها في ملاحم غير ذات شكل، و مستفيضة، و مسرفة مثل براند، بيرجنت و الإمبراطور و الجليلي.

إن الجوهر الحقيقي للإبسنية هو المقاومة الكلية لجميع ماهو مستقر، و هي لا تمتد إلى التقاليد السائدة في عصره فحسب بل حتى إلى معتقداته و إقتناعاته هو. لذا فجميع مسرحيات إبسن هي نتاج هذا التآرجح الذي يتزن إترانا حرجا بين إندماج المؤلف و إبتعاده، بين الذاتي و

* كان هنريك إبسن (1828-1906) الابن الأكبر بين خمسة أطفال، لأب ميسور الحال من صناعة السفن، وكان أسلافه من البحارة. أمه كانت من عائلة تعمل بالشحن، وعندما بلغ إبسن السادسة من عمره أفلس والده، ففرقت الأسرة في الديون، وفي سنة 1850 انتقل لدراسة الطب في الجامعة، لكن ميولاته الأدبية طغت عليه حيث كان يكتب في تلك الفترة الشعر والمسرح والنقد والتعليق السياسي، وحينها ترك الطب وتفرغ للأدب، كتب مجموعة من المسرحيات الفاشلة: مسرحيته الأولى نورما لم تقدم على المسرح، أما أول أعماله التي قدمت: كاتالين سنة 1850 وهي مأساة شعرية، وكان نصيبها الفشل كذلك، وهو المصير الذي واجه مسرحياته الموالية: ليلة سان جون، تل المحارب، السيدة إنجار. أما حفل في سولهاج فيعتبر أول عمل يجذب إليه الانتباه رغم أنه اعتبره تقليديا تافها. لكن كانت ثقته شديدة في أن أعماله الموالية ستكون أفضل. في سنة 1858 انتقل إلى كريستيانا حيث عمل مديرا لمسرح البلدية الجديد وكتب المطالبون بالعرش وكوميديا الحب التي كانت عبارة عن نقد لاذع لأوضاع المجتمع الإسكندنافي، وأول ضربة في حملاته التي سوف تتواصل ضد نفاق المجتمع وانتصارا لحقوق الفرد. في 1862 أفلس المسرح الذي يعمل به فتم الاستغناء عن خدماته، وفي تلك الأثناء كان متزوجا وغارقا في الديون. فأنشأ مجموعة من الطلبة صندوقا للتبرعات بهدف مساعدته للسفر للخارج، وتحقيق له ذلك وعاش ربع قرن في المنفى، حيث كانت روما المحطة الأولى. أين بقي أربعة سنوات متوالية (1864-1868) كتب خلالها مجموعة من أفضل أعماله: براند 1866، بيرجنت 1867، عصبة الشباب 1869 ومسرحية تاريخية بعنوان قيثر و الجليلي. 1873. أما معظم سنوات منفاه الاختياري الأخرى فقد قضاها في ألمانيا. ينظر: مختارات من إبسن. تر مجموعة من الأساتذة. المجلس الأعلى للثقافة. القاهرة. ط. 1 2006. ج1 ص 7 وما بعدها.

الموضوعي ، الأخلاقي و الجمال، الثائر و المرتدع. هذا التآرجح يزود كل واحدة من مسرحياته بمستوى مزدوج تتعايش فيه مسرحية الأفكار مع مسرحية الفعل بحيث تكون شخصيات إيسن التي تعمل بالفكر و بالفعل ذات حياة فكرية خصبة إلى جانب وجودها الدرامي. و مسرحية الأفكار هي على وجه العموم تعبير عن تمرد إيسن الشخصي، بينما مسرحية الفعل تضع ذلك التمرد في نوع من البعد الموضوعي. و في حين يستخدم إيسن في أغلب الأحوال شخصية ما ليتقدم بعقيدة ثورية معينة لعله يعتنقها هو نفسه، فهو يتقدم بفكرة مجردة يفحص عواقبها في ساحة الفعل الإنساني موضعاً كلاً من القوة النظرية لحقائق معينة و آثارها المهلكة على حياة الآخرين إذا وضعت موضع التطبيق.

يمكن وصف أعمال إيسن في مجملها بأنها نشيد للحرية ، فهو يعتبر من المنادين الأوائل لتحرير المرأة حيث نادى بمشروعية الطلاق، كما عكست مسرحياته حملته الدائمة في محاربته أمراض المجتمع الحديث من زيف و نفاق و أنانية.

في رده على أحد النقاد الذين هاجموه واتهموه بالانضمام إلى صفوف المحافظين كتب قصيدة بعنوان: إلى صديقي، الخطيب الثوري، وهي دفاع يرد فيها على الاتهامات ويؤكد فيها أنه مازال ثورياً ويبين أن ثورته ليست مثل الثورات التي سجلها التاريخ من قبل فهي كلها فاشلة لأنها لم تكن شاملة، أما ثورته فهي الثورة الشاملة، ودوره الفعلي فيها كما حدده في القصيدة: بكل سرور سأنسف الفلك¹، حيث أن ثورته كلية، أي أنه ساخط على الخلق كله وليس على جوانب معينة معاصرة منه فحسب. وفي مجمل فن إيسن نلاحظ أن الصراع الأساسي هو في الغالب خلاصي، فالبطل ثائر على الوجود، وليس محصوراً في إجراء تغييرات سطحية في التكوين الاجتماعي وإنما هي تغيير تام في طبيعة الإنسان الأخلاقية.

¹ روبرت. بروستين. م، س ، ص. 46.

إبسن ثائر رومانسي له خدين كلاسيكي يردع نزعاته المندفعة نحو التحرر الشامل، والتعبير عن النفس، والمثالية الأخلاقية، وذلك بكبت حريته وردع ثورته وامتحان مثله في دنيات التوطن والتراضي.

2-1-1 إبسن وشخصياته المسرحية:

لم يعتمد إبسن على سيرة حياته في مسرحياته، إنما كان يستلهم بدلا منها تجربة حياته الباطنة، فعن طريق تحليل هذه الحياة الباطنة بالتعمق في خبيثة نفسه بحثا عن النقائص والفضائل والتعرض لشخصيته بالنقد والامتحان عسيرين، كان يستمد جميع أبعاد شخصياته الثورية الكبرى، فهو يقول في عام 1870: إن براند هو أنا في أحسن أوقاتي، كما أن من المؤكد أنني بتحليلي لنفسي أخرجت إلى النور كثيرا من صفات كل من بيرجينيت وستنسجارد. كما يرى نفسه أقل تشوشا من دكتور ستوكمان، ويعترف أنهما متفقان في كثير من الأمور. وهو يسمي سولونيس، ذلك البناء الأعظم الخائن، شخصا قريبا مني نوعا ما¹.

2-1-2 البعد القومي لمسرح إبسن:

كان إنشاء مسرح بيرجن سنة 1851 خطوة هامة لتحقيق استقلال الأدب النرويجي، إذ رغم انفصال النرويج عن الدانمارك سنة 1814، إلا أنها ظلت لفترة طويلة تحت سيطرة ثقافتها، حيث ساهم إبسن كمدير لهذا المسرح في بعث الاتجاه القومي من خلال المواضيع القومية الرومانسية والفلكلورية، إذ استلهم أعماله الأولى من التاريخ النرويجي والأغاني الشعبية والقصص الإيسلندية الداخرة بالبطولة والأساطير الشعبية الوطنية.²

ففي مسرحيته بيرجينيت لجأ إبسن إلى الترويلات* وهي شخصيات من عمق الأساطير الشعبية القومية. كما في مسرحية الفايكينغ في هاجيلاند.

¹ روبرت بروستين م س، ص 44.

² ينظر: مختارات من هنريك إبسن، م، س. ج 1. ص 17.

* الترويلات : جبابرة تسكن الكهوف في الميتولوجيا الإسكندنافية.

2-1-3 البناء الدرامي عند إبسن:

تميز إبسن ببنائه الدرامي الواقعي حيث تتطور شخصياته العميقة التركيب والواضحة الملامح ضمن سلسلة الأحداث التي رسمها لها .

اعتمد إبسن القاعدة الأرسطية في بناء الحدث الدرامي وهي: بداية وسط ونهاية، إلا أنه جعل النهاية في شكل مناقشة، فهو يؤكد على التطهير العقلي في إثارة إحساس المشاهد، حيث ربط نهاية الأحداث بفكرة الحرية في شكلها الإنساني.¹

كان "التكنيك القديم يميل نحو إضعاف قوة الحدث، وهذا يظهر بوجه خاص في التراجيديا الكلاسيكية الفرنسية حيث يأخذ الوصف والشرح محل الأحداث. نجد أن القوة الدافعة للإرادة وحركة المناقضات الاجتماعية تجعل الأحداث حية وعنيفة."²

"طريقته في بناء مشهد وطريقته في تصوير الشخصيات ومنطقه في توازن وجهات النظر، وقصورها في استعمال التناقض المقتضب واستعماله الحاد للشخصيات الثانوية، واستعماله للمسرح في المواقف التراجيديا، وحيلته في جعل انحراف حياة الطبقة المتوسطة دراميا، كل هذه ليست سوى القليل من النواحي المتعددة لطريقة إبسن والتي أصبحت العملة السائدة بالنسبة للدراما الحديثة."³

2-2 بريخت الثوري:

عاش بريخت بداياته الفنية غارقا في الفوضوية غير أن لقاءه بالنظرية الماركسية والفكر الاشتراكي الثوري كان نقطة التحول التي جعلته من أبرز منظري الدراما في هذا القرن. لقد كان بريخت شاعرا ثائرا رغم انتمائه للطبقة البرجوازية، إذ لم يستسغ إحتكار هذه الطبقة للمسرح دوناً عن غيرها ، و آلمه أن المسرح كوسيلة توعية لا يصل للطبقات المحرومة.

¹ ينظر مهند طابور. الواقعية في المسرح. مطبعة الأمة بغداد. 1990. ص 131 - 132.

² حسين رامز. الدراما بين النظرية والتطبيق. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت 1972 ص 191.

³ حسين رامز. م. ن. ص 192.

كما "أدرك بريخت أن إسقاط السلطة البرجوازية يحتاج إلى وعي سياسي واجتماعي وإلى فعل ثوري، و المسرح مؤهل لنشر مثل هذا الوعي لدى الجمهور، و على هذا الأساس، نشأت لدى بريخت رغبة في تحرير المسرح من قيود البرجوازية، وجعله أداة فعالة في نشر الوعي الثوري، فابتدع نموذجاً درامياً جديداً هو المسرحية التعليمية التي ستكون الوسيلة التي يستخدمها في مرحلة من مراحل كتاباته الفنية. و هي تشكل قاعدة للمسرح الملحمي... فمسرحية القرار على سبيل المثال تواجه الجمهور بالمسائل الرئيسية للثورة : العنف، الانضباط، هيكل الحزب، العلاقة بال جماهير، العدالة الثورية... وما إلى ذلك من البيداغوجيا التحريرية، فالفنان الثوري لا يهتم بالمذهب الحزبي، ولا يعمل على جعله مستساغاً، سهل الاستيعاب، وإنما مهمته تشجيع الفكر والنقد الثوريين."¹

2-2-1 المسرح الملحمي:

يقصد مصطلح الملحمي "عند تتابع أحداث أساسية أو فرعية تسرد دون التقيد بزمان أو مكان أو عقدة. وقد استعمل بريخت مصطلح المسرح الملحمي لأول مرة عام 1926، وسماه أيضاً المسرح العلمي، والمسرح الجدلي والمسرح الغير ميتافيزيقي والمسرح غير الأرسطي ومسرح الاحتجاج، ولم يكن برخت أول من استخدم هذا المصطلح، إذ أطلق من قبل على عروض بيسكاتور التجريبية. ومع ذلك فإن الشاعر والكاتب والمخرج الألماني برتولد برخت* هو الذي

¹ ينظر جازية فرقاني. تجليات التغريب في المسرح العربي - سعد الله ونوس نموذجاً. رسالة دكتوراه الدولة. إشراف د. عبد المالك مرتاض. ص 36-ص 38.

* ولد برتولد بريشت في 10 فبراير 1898 في مدينة أوجسبورج. درس الطب في ميونخ، وهناك تعرف على لودفيج فويشتنغ، وعمل في مسرح كارل فالنتين. وفي عام 1922 حصل بريشت على جائزة كلايست عن أول أعماله المسرحية. وفي عام 1924 ذهب إلى برلين، حيث عمل مخرجاً مسرحياً. وهناك أخرج العديد من مسرحياته. وتزوج عام 1929 من الممثلة هيلينا فايجل Helene Weigel

وفي عام 1933 بعد استيلاء هتلر على السلطة في ألمانيا، هرب إلى الدانمارك. ثم هرب عام 1941 من الدانمارك من القوات الألمانية التي كانت تتوغل في أوروبا، وتحتل كل يوم بلداً جديداً، فهرب إلى سانتا مونيكا في كاليفورنيا، وهناك قابل العديد من المهاجرين الألمان الذين فروا من الدولة النازية، التي بدأت تمارس القهر والاضطهاد ضد المعارضين، وتفرض اضطهاداً لا حدود له ضد اليهود، وتحرق كتب الأدباء التي لا ترضى عنهم. والتي كانت كتب بريشت من الكتب التي أحرقت.

أشاعه وارتبط اسمه به، رغم أن بعض عناصره الفنية يمكن أن توجد في المسرح الصيني وفي كثير من الظواهر المسرحية العربية.¹

2-2-2 نظرية المسرح الملحمي²: لم يبدأ بريخت بالنظرية وإنما شرع في الإبداع المسرحي

أولاً، حيث عمل مع مؤسس المسرح التسجيلي إرفين بيسكاتور وذلك خلال الفترة ما بين 1919 إلى 1930 كما اشتغل مساعداً لرينهارت في مسرح دويتشر، حيث كانت لخبرته مع هذين المخرجين التجريبيين الأثر الواضح في تبنيه لأشكال وتقنيات مسرحية جديدة، عكست روح الشاعر المتمرد التي بداخله إذ رغم انتمائه للطبقة البرجوازية فإنه تفاعل مع الظروف التاريخية العصبية التي مر بها بلده ألمانيا فانتقل من حالة السخرية واللامبالاة إلى الإيمان بوجوب تغيير المجتمع عن طريق فحصه وتحليله وتوعية الناس بأسباب شقائهم.

تعمق برخت في دراسة النظرية الماركسية وتبنى الفكر الاشتراكي الثوري الذي يوافق روحه المتمردة على المجتمع آنذاك، فكان مسرحه "يهدف إلى بحث سياسي في المجتمع والعناصر الفاعلة فيه، مثل البنية الطبقيّة، والنظام الاقتصادي. وقد كان يسعى لتقديم مسرحيات تعليمية تكون مسلية بقدر ما هي ناجحة"³

وهناك في أمريكا لم يكن بريشت راضياً عن الأوضاع الاجتماعية والأخلاقية في أمريكا. وفي عام 1947 حوكم برتولت بريشت في واشنطن، بسبب قيامه بتصرفات غير أمريكية

وفي عام 1948 عاد إلى الوطن ألمانيا، ولكن لم يسمح له بدخول ألمانيا الغربية، فذهب إلى ألمانيا الشرقية، حيث تولى هناك في برلين الشرقية إدارة المسرح الألماني. ثم أسس في عام 1949 "مسرح برلينر إنسامبل" (فرقة برلين). وتولى عام 1953 رئاسة نادي القلم الألماني. وحصل عام 1954 على جائزة ستالين للسلام. وقد أثر مسرح "برلينر إنسامبل" على المسرح الألماني في فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية، وظل بريشت يعمل في هذا المسرح حتى وفاته في عام 1956 ينظر <http://ar.wikipedia.org>

¹ ينظر: عزام محمد، مسرح سعد الله ونوس بين التوظيف التراثي والتجريب الحداثي، دار علاء الدين، ط1، 2003، ص125.

² ينظر: نهاد صليحة، التيارات المسرحية المعاصرة، سلسلة المسرح، هلا للنشر والتوزيع، ط1، 1999، ص162.

³ ينظر عزام محمد، مسرح سعد الله ونوس بين التوظيف التراثي والتجريب الحداثي، دار علاء الدين، ط1، 2003، ص126.

2-2-3 بناء الشخصية في المسرح الملحمي:

كي تتمكن من الإحاطة بطريقة بريخت في بنائه للشخصية لابد لنا من التقرب والتعرف على أسلوبه الفني الذي يقوم أساسا على نظرية التغريب التي تنبع من النص وتتجلى في العرض عن طريق التقنيات الفنية التي يلجأ إليها المؤلف و الممثل و المخرج في المسرح الملحمي .

التغريب: ويسمى أيضا التباعد ويعتبر أساس نظرية المسرح الملحمي وهو "جعل المؤلف غريبا من أجل خلق حالة من الانفصال بين المشاهد والمسرح لمنع توحيد المشاهد بالممثل، ولتمكين المشاهد من أن يعمل عقله، وينقد نقدا بناء، من وجهة نظر اجتماعية."¹

إذن فمسرح بريخت يخاطب عقل المتفرج فهو يعرض له الأحداث موضحا ظروفها ليسمح له باتخاذ موقفا اتجاهها وذلك من منطلق إيمانه بقوة وإرادة الإنسان على التغيير.

ولتحقيق هذا الغرض فقد لجأ بريخت إلى تقنيات فنية تعتبر أسلوبا للتغريب أهمها²:

تقطيع الحدث، والانفصال عنه، واستخدام الجوقة، والراوي، ومخاطبة الجمهور وعزل الممثل عن دوره واستخدام اللافتات المكتوبة، والأشرطة السينمائية والإضاءة، كي يظل المتفرج بعيدا عن الحدث المسرحي.

1- تقطيع الحدث إلى مشاهد منفصلة، دون اهتمام بالتتابع في خط مستقيم، ودون الاعتماد على ذروة.

2- التأريخية، وهي التأكيد على تاريخية الأحداث لإتاحة فرصة الحكم على الأحداث من قبل المشاهد، نظرا لبعدها عنه زمنا وانفصاله عنها عاطفيا.

¹ عزام محمد، مسرح سعد الله ونوس بين التوظيف التراثي و التغريب الحدائي ، م س.ص 127.

² م ن. ص 127 - 128.

3- التعليمية المباشرة، إذ استعمل الطريقة التعليمية بهدف تغيير العالم، وهو هدف رئيسي من أهداف المسرح السياسي، إذ يقوم الممثلون بشرح مغزى المسرحية، أو إيصال فكرتها من خلال مخاطبة الجمهور مباشرة.

4- عزل الممثل عن الدور الذي يؤديه، وعدم تقمصه، فهو مطالب بأن يعرض لا أن يحاكي. فيتكلمون بلغة الغائب ويتبادلوا الأدوار فيما بينهم، أو يقول الممثلون للجمهور: سنمثل لكم ذلك ونريكم كيف حدث ما حدث .

5- الانفصال عن الحدث، وذلك بروايته عن طريق السرد بدلا من التشخيص، وإفساح المجال للرواية الذي يضفي على الفعل طابع الإعادة، من أجل تبديد الوهم الذي يستولي على المشاهد، وفصله عن الواقع.

6- استخدام الراوي كوسيلة لكسر الإيهام المسرحي، من خلال ما يقوم به من تعليق وشرح، أو قطع لتسلسل العمل المسرحي والتوجه للجمهور ومخاطبته بشكل مباشر.

7- استخدام الجوقة التي تتنبأ بالأحداث، و تحكم عليها، وتشرح للمشاهد حقائق تخفى عليه.

8- مخاطبة الجمهور مباشرة، وإعلامه بأنه إنما يشاهد تمثيلا ولعبة، وليس شيئا حقيقيا، وكسر جدار الوهم بين الخشبة و الصالة.

9- استخدام اللافتات المكتوبة ، كوسيلة من وسائل التغريب، وكسر الوهم الركحي، وكذا الأغاني، وأن يغير الديكور على مرأى من المشاهدين، واستخدام أفلام سينمائية، ومكبرات الصوت، وهو ما من شأنه أن يجعل المتفرج واعيا غير مستغرق في الوهم المسرحي، وكذا إضاءة الخشبة كلها إضاءة قوية حتى في مشاهد الليل.

10- ينبغي على المؤلف أن يبيّن مسرحيته على سلسلة من الأحداث. ويضع في بداية كل مشهد عنوانا مكتوبا يبقى مكانه إلى أن يستبدل بآخر. وأن يقدم وصفا تاريخيا لحدث المشهد، بحيث يبدو الحدث وكأنه الماضي، وبعيدا عن الحاضر.

حالة الإغتراب:

ركز بريخت في بنائه للشخصية على حالة الإغتراب التي تعيشها حيث تجلت هذه الأخيرة في جل أعماله حيث يمكننا تمييز ثلاثة مراحل هامة¹، ففي نصوصه الأولى يتضح من خلال إغتراب الإنسان عن كيانه الذاتي وذلك انعكاسا لواقعه النفسي، ثم أصبح الإغتراب في المرحلة التعليمية يتحدد بخروج الصراع من الإنسان بوصفه فردا إلى المجال الاجتماعي الذي يعيش فيه منطلقا بذلك من أن الواقع النفسي للشخصية ينبثق من واقعها الاجتماعي والاقتصادي، أما في المراحل الأخيرة التي تبلورت فيها أفكاره حول المسرح الملحمي تمحور مفهوم الإغتراب لديه إذ انتقل بالشخصية من الذات الإنسانية النموذج التي يظهر معها التاريخ الإنساني تاريخا مغتربا في الوقت الحالي.

ويطغى التغريب² على العديد من العناصر المسرحية ومنها اللغة التي تستعملها شخصياته فقد تقدم الشخصيات نفسها بصيغة المتكلم و الغائب متنقلة من الزمن الحاضر إلى الماضي أو العكس، ومن وسائله في تغريب اللغة أن تتحدث الشخصيات عن موضوع مهم بلغة بسيطة غير متكلفة أو عن موضوع عادي بلغة أدبية رسمية، وهذا ما يؤدي إلى تغريب الشخصية، فبالإضافة لكونها مبعدة عن المتلقي زمنيا ومكانيا، فهو ينتزع منها كل ما هو مألوف في سلوكها إذ يجعلها حالة غير متوقعة.

¹ ينظر الأعرجي. كيف فهم منهج بريخت من قبل المؤلف و المخرج في المسرح العراقي، رسالة ماجستير، كلية الفنون

الجميلة. بغداد. 1997. ص 25-26

² ينظر: م ن. ص 28 وما بعدها.

3. المسرح العربي و الثورة:

عند ظهور المسرح العربي في القرن التاسع عشر، كانت الكثير من الدول العربية تحت سيطرة الإمبراطورية العثمانية التي دامت أكثر من أربعة قرون، و مع تدهور أوضاع الإمبراطورية ظهرت حركات وطنية وانتشرت بوادر نهضة عربية في مجالات متعددة. وفي هذه الظروف اهتم المسرح بتوعية الجماهير وبعث الروح القومية في وجه الأتراك ثم في وجه المد الاستعماري الفرنسي والإنجليزي الذي تهافت لتقسيم تركة الإمبراطورية في المشرق والمغرب العربيين.

ومن الضروري هنا الوقوف عند مصطلح القومية، إذ رغم كثرة تداوله فمن المهم تحديده بدقة نظرا لكونه أساسا لتوجه المسرح حينها، وقد حدد علي إسماعيل سعيد مفهوم القومية كالآتي: "القومية الصحيحة تستمد حيويتها من شعور أفرادها بوحدة نوعهم، ومن التشابه الأساسي بين تقاليدهم وطباعهم. ومن مقومات القومية، تجانس الخصائص الثقافية، إن لم تكن وحدتها الكاملة، وكذلك تجانس النظم الأساسية، كاللغة، والدين، والملابس، وسائل الزينة، والقانون الخلقي، والنظام السياسي ونمط الأسرة، والقيم والمثل. وأساس القومية هو الشعور بال (نحن) أو الشعور بالانتماء للجماعة، ويشعر الأفراد المنتمون لقومية ما برابط التعاطف فيما بينهم، ويحسون بالرغبة في أن يعيشوا معيشة مشتركة، وهذا الإحساس هو الذي يجعل القومية حقيقية، ويجعلها واقعية."¹

وهكذا اتسعت جبهة النضال من الساحة الضيقة إلى الساحة القومية الواسعة التي يشعر فيها العرب أنهم أمام مصير مشترك، ويحل مفهوم العروبة، بديلا عن مفهوم الموقف الديني والعرقي، أو الموقف العشائري، هذه المفاهيم المغلوطة التي سعت الإدارة الاستعمارية لتكريسها، فكانت ردة الفعل على هذه المفاهيم أن نشأت بين الحريين العالميتين معظم الجمعيات والأحزاب

¹ علي إسماعيل سعيد، الفكر التربوي الحديث. سلسلة عالم المعرفة. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. الكويت. العدد 113. مايو 1987. ص 122.

التي حددت أهدافها على أساس قومي، وكان الوعي متزايدا خصوصا مع تركز الخطر الصهيوني في قلب الوطن العربي .

إذن، في ظل جثوم القوى الاستعمارية على الأقطار العربية ومحاولاتها لطمس الهوية العربية، توجه المسرح العربي نحو قضايا الحياة الاجتماعية والسياسية للأمة، فكانت القضية الفلسطينية موضوعا وهما عربيا مشتركا رغم انشغال المسرح وقتها بقضايا المحلية والقطرية.

ويمكن تقسيم تاريخ المسرح العربي إلى ثلاثة مراحل مهمة: المرحلة الأولى تستمر منذ بداية المسرح العربي على يد الرواد إلى غاية منتصف القرن العشرين، أما المرحلتان الثانية والثالثة فتتداخلان في فترة نفوذ المسرح العربي بثوب جديد منذ ستينيات القرن العشرين.

لقد عرف المسرح العربي الروح الثورية منذ نشأته على يد الرواد إلى يومنا هذا، حيث كانت ولا تزال الأرض العربية مسرحا للثورات – وإذ لا يسعنا المقام لذكرها فإنه ليس بالوسع حصرها، فالثورات العربية مستمرة إلى غاية لحظة كتابة هذه السطور – غير أننا من خلال دراستنا هذه سنشير إلى أهم الثورات التي حدثت ومدى تفاعل المسرح العربي معها، كما سنتقصى الروح الثورية في المسرح العربي، والتي تجلت في المسرح التاريخي في بداياتها ثم في المسرح السياسي، كما سنركز في دراستنا هذه على المسرح الثوري في كل من سوريا ومصر.

3-1 تجليات الروح الثورية في المسرح العربي:

في علاقة المسرح بالثورة يقول جلال خوري: "المسرح لن يصنع ثورة... ولكن ثمة فئات ثورية في المجتمع، والمسرح هو مسرح تلك الفئات الثورية، ولكن المسرح وحده لا يصنع الثورة، وكل من يزعم هذا الزعم يقف موقفا مثاليا... هناك فئات قادرة على تغيير المجتمع، وتقوم بدور تاريخي وهي البروليتاريا، ومسرحنا إذا أراد أن يكون ثوريا، عليه أن يكون مسرح الفئات الثورية، فهو ليس وسيلة لتحقيق ثورة، ومسرحنا هو بمثابة الخلفية الثقافية والفنية والاجتماعية لهذه القوى،

يصور النضال من أجل تحرير فلسطين، وهذا التصوير يجعل القضية واضحة وضوحاً أكثر. لدى الفئات التي تعنى بهذا النضال، وتعيش لأجله، هنا دور المسرح.¹

إن اقتصار القوى الثورية في البروليتاريا يبدو كاختصار للمجتمع في فئة واحدة، وهذا غير منطقي ويمكن تفسير هذا التحديد بالتوجه الفكري لجلال خوري.

كان المسرح العربي خلال مختلف مراحله سياسياً رغم أنه لم يحمل هذه التسمية رسمياً إلا بعد نكسة 1967. إذ رغم انتشار المسرحية التاريخية في الفترة الأولى من نشأة المسرح العربي بداية من منتصف القرن التاسع عشر إلا أنها كانت تحمل خلفية سياسية.

لا توجد تسمية المسرح الثوري العربي وإنما اكتست ثوب التاريخ والسياسة واتخذت أشكالاً درامية وملحمية، حيث تجلت الروح الثورية للمسرح العربي في المسرحية التاريخية والسياسية.

2-3 المسرحية التاريخية

انتشرت المسرحية التاريخية ذات الروح الثورية في سوريا ومصر وقد مرت بثلاثة مراحل هامة² تميزها بتوجهاتها الواضحة كالآتي:

1-2-3 التنوير ومقاومة المستعمر

ويمكن اعتبارها من مرحلة الرواد الأوائل حتى منتصف القرن العشرين، والغاية منها إذكاء الروح القومية في وجه الأتراك ثم في وجه الاستعمار الغربي. فكانت تعرض الأبحاد العربية لإثبات قدرة الإنسان العربي على المقاومة لإبراز خصائصه القومية والإنسانية.

تميزت المسرحيات المكتوبة في تلك الفترة بالتقيد بالسير العام للحدث التاريخي وتوافق مدلولاتها مع مدلولاته. فهي تعترف بالحقيقة التاريخية كما وردت في كتب التاريخ.

¹ العشري أحمد. المسرحية السياسية في الوطن العربي. دار المعارف. ط2. 1992. ص55-56.

² فرحان بلبل، مراجعات في المسرح العربي من النشأة حتى اليوم. منشورات إتحاد الكتاب العرب. دمشق 2001. ص26.

وكانت المسرحية التاريخية تكتل المتفرجين وراءها لتقودهم إلى العراك السياسي ضد الأتراك أو الاستعمار الغربي. فكانت تتقيد بالحدث التاريخي كما يعرفه المتفرج وكما اعتاد أن يستخلص منه العبرة للتوافق معه في الموقف المعاصر.

ولعل فتح بلاد الشام والحروب الصليبية كانت المادة التاريخية الأكثر تداولاً بين كتاب المسرح في مصر وسورية. وكان خالد بن الوليد وصلاح الدين الأيوبي أبرز الشخصيات التي دارت حولها المسرحيات التاريخية. وما ذلك إلا لأن حالة المقارعة مع المستعمر كانت تتمحور حول هذين الحدثين وهاتين الشخصيتين.

وكانت سلطات الاحتلال تتصدى لهذه المسرحيات بالمراقبة والإجبار على الحذف والتغيير أحياناً. وكمثال على ذلك نذكر معاناة فرح أنطوان الذي تقدم بمسرحيته السلطان صلاح الدين ومملكة أورشليم فصادرتها السلطة. وقد خاض إبراهيم رمزي معركة مماثلة عندما تقدم بمسرحية أبطال المنصورة.¹

وقد روى شاهد عيان وهو الكاتب المسرحي رضا الصافي حادثة جرت في سنة 1924 في حمص أثناء تقديم الجمعية الخيرية الإسلامية لمسرحية خالد بن الوليد على مسرح الروضة: "كان التجاوب بين الممثلين والمتفرجين بالغاً أقصى حدوده حتى يخيل للرائي أنه ليس ثمة مسرح ونظارة، وإنما هي تظاهرة قومية جامعة تنظمها روح الثورة. فإذا أسدل الستار تعالى التصفيق والهتاف والإلحاح لعرضها ليالي أخرى. كان آخرها ليلة جاء المتصرف المحافظ مع المستشار الفرنسي وحاشية كبيرة من رجال الأمن وضباط الجيش. وكان مجيئهم تلك الليلة قد فسر بالتحدي، فقبل التحدي بأشد منه هتافاً وتصفيقاً وطلباً لإعادة بعض المواقف. وتأتي قاصمة الظهر حين يظهر خالد بن الوليد الذي قام بأداء دوره الفنان المرحوم تيسير ضبيان ويقف حيال أسوار دمشق فيرتجل:

الشام تبكي والسواحل مثلها والكل يندب طالعا منكودا

¹ فرحان بلبل. م. س. ص 26-27.

لا تندي يا شام حظك واعلمي أنما سنبذل دونها المجهودا

إنا سنطرد بالبحافل والقنا صلا تفيأ ظلك الممدودا

وتتمتد مع هذا البيت يده بطولها تشير إلى المستشار الفرنسي في وجهه. فيتحفز في مقعده يريد النهوض ولكن عاصفة التصفيق المدوية وأصوات النظارة: أعد، أعد. وحركة سريعة من المتصرف تشده من يده، سمرته في مقعده. ويرتفع ضحى اليوم التالي على تهديد صاحب للجمعية بجلها وإنذرات صارمة للموظفين كما منعوا من إعادة عرض خالد بن الوليد.

ولا تغيب شمس ذلك اليوم حتى يبلغ تيسير ظبيان قرار عزله من وظيفته وأمر بمغادرته البلد فوراً. ويدور العام وتشب الثورة السورية الكبرى في صيف العام التالي 1925. فيكون الممثلون جميعاً من جنودها.¹

3-2-2 الدفاع عن الثورات العربية والمجتمع الجديد:

منذ منتصف القرن العشرين بدأت بعض الدول العربية تنال استقلالها عن الاستعمار الغربي، وتراجعت كتابة المسرحية التاريخية، وبرزت المسرحية الواقعية. لكن الثورات العربية على الأنظمة التي تلت مرحلة الاستقلال سرعان ما تتالت في عدد من الأقطار العربية، فشاعت الأفكار الثورية على الفساد والظلم الاجتماعي، وفي هذه الظروف برزت المسرحية التاريخية من جديد لكنها أخذت تنتقي الأحداث التاريخية من منطلق مغاير فبدل اختيار فترات التصدي للعدو الأجنبي أثرت فترات التصدي للسلطات الحاكمة، فصار الصراع يجري بين السلطة العربية والشعب العربي. وبدل انتقاء الفترات الزاهية من تاريخ العرب تم انتقاء الفترات المظلمة أو الحافلة بالظلم والطغيان. ففتح الأندلس في المرحلة الأولى يقابله غروب الأندلس في الفترة الثانية. وأبطال المنصورة حل محلهم شهداء كربلاء. وفتوح بلاد الشام وسقوط بغداد واجتياح بلاد الشام. وفي كل ذلك لم يتم الغروب والسقوط والاحتياح إلا بعوامل الفساد الداخلي.

¹ رضا صافي، على جناح الذكرى، وزارة الثقافة السورية. دمشق 1984. ج.3. ص158.

ولم يعد أبطال المسرحية التاريخية في تلك الفترة من القادة أو الطبقة الأرسطوقراطية المشهورين بانتصاراتهم، إنما صاروا من الشهداء أو من عامة الناس. فبرزت شخصيات من أمثال الحسين بن علي، ورفاعة الطهطاوي، والحلاج. هؤلاء وغيرهم ممن تم قهرهم على يد بني جلدتهم لما حملوه من أفكار مغايرة لما كان سائدا في عصرهم.

وحتى المسرحية التاريخية التي كتبت في تلك المرحلة تتغنى بالوقوف في وجه الأجنبي كانت تنتقي شخصياتها من أواسط الناس، وما سليمان الحلبي إلا شابا بسيطا ارتقى إلى مرتبة البطولة. ولم يقم بطرد الرومان في عادة أفاميا لعدنان مردم بك إلا الشعب البسيط.

ولأن نكسة حزيران 1967 ترافقت مع الدعوة إلى الاشتراكية وتغيير المجتمع، فقد توجه كتاب المسرحية التاريخية إلى فضح أسباب الهزيمة العسكرية وربطها بالظلم الاجتماعي، وفضح حاشية السلطان، ومغامرة رأس المملوك جابر ترد الهزيمة إلى فساد الحكم وجوع الشعب. ولن يكون حل مشاكل المجتمع سياسيا واقتصاديا وفكريا إلا بانتشار الفكر الاشتراكي لما يحمله من مفاهيم التغيير و العدالة الاجتماعية، حسب كتاب تلك الفترة.

وأما من جانب تناول الحادثة التاريخية، فقد اعتمد الكتاب الحدث نفسه كما ورد والتزموا بالتفسير التاريخي نفسه. لكنهم فتشوا في كتب التاريخ نفسها، عن أسباب ثانوية ذكرها المؤرخون لما حدث وجعلوها أسبابا رئيسية، وابتدعوا شخصيات غير موجودة لكي تؤكد الأسباب التي اعتمدوها. وبذلك كان التاريخ إطارا زمنيا قديما لأفكار معاصرة.

إن التحريض على الثورة والتنبيه إلى الأخطار المحدقة بالأفكار الجديدة والدعوة إلى إنهاض الأمة هي الغاية من هذه المعالجة للأحداث التاريخية التي اتبعتها الكتاب. حيث اعتمدوا في ذلك على تقديم أحداث معروفة ثم يصلون المتفرج إلى نتائج لم تخطر بباله وهي التصدي للسلطة الحاكمة والدفاع عن الثورة وأخذ زمام الحكم.

ويبدو من هذه الطريقة في معالجة الأحداث مدى تأثر العرب بالمنهج البرختي الذي سرعان ما انتشر في الوطن العربي في الستينات. والمعروف عن هذا المنهج أنه يقوم على نظرية التغريب وهي جعل المؤلف غريبا بغية إبراز الأسباب الحقيقية للظواهر الاجتماعية التاريخية منها والمعاصرة. (وستطرق للمنهج البرختي بأكثر تفصيل في الفصل الموالي). كما اعتمدت أدوات المنهج البرشتي من قطع الإيهام بإيقاف الحدث واستعمال الراوي وغير ذلك من وسائل للتعليم والتحريض والإيقاظ.

وتميزت المسرحية في هذه الفترة بانتفاء حالة الصدام، وذلك يعود لوقوفها عند العموميات. فأبطالها أغنياء وفقراء، أوظالمون ومظلومون، أو هازمون ومهزومون. وأسباب هذا التفاوت فهو الفساد والطغيان والمسرحية لا تسلط الضوء على تفاصيل هذه الوقائع وأشكالها وأساليبها. وعندما انحصرت المسرحية التاريخية على مثل هذه العموميات لم يجرؤ حاكم على رفضها. وهنا ظهرت حالة التوافق بين المسرحية التاريخية والأنظمة العربية الحاكمة وبينها وبين المتفرجين.

3-2-3 إعادة النظر في التاريخ:

بعد اقتناعهم بلا جدوى المرحلة السابقة توجه كتاب المسرحية التاريخية إلى إعادة النظر في الحدث التاريخي نفسه. وأخذ الكتاب يتساءلون عن صحة ما جاء في كتب التاريخ. وهم يعترفون بما وقع فيه من أحداث لكنهم لا يعترفون بتفاصيله وأسلوب سرده. ويتهمون المؤرخين بموالة الحكام والتزييف.

وقد كان هذا التوجه وليد اتجاه فكري جديد في الوطن العربي يقوم على قراءة جديدة للتراث. وبعد أن كان قائد فتنة الزنج حبيثا وخائنا كما تواتر وصفه في كتب التاريخ، صار بطلا يقود ثورة الفقراء ضد الظالمين في مسرحية معين بسيسو "ثورة الزنج". وبعد أن كان جيل الصحابة

مقدسین يدعی لهم علی المنابر، صار قسم منهم جشعين محرفين للإسلام في "ليل العبيد" لممدوح عدوان. وصار صقر قريش مهرجا في مسرحية "المهرج" للماغوط.

وفي هذا الإطار نذكر أيضا مسرحيات عز الدين المدني: "ديوان الزنج ثورة صاحب الحمار" "الغفران" "مولاي السلطان الحسن الحفصي".. كلها تشكل حالة مدهشة في إعادة النظر للتاريخ، فهي ترفضه وتسخر منه وتعيد صياغته مستخدمة في الوقت نفسه أفكار العصر الحاضر وشعاراته. وكأن المسرحية التاريخية في هذه المرحلة تدعو إلى الانقضاض على الأنظمة العربية التي حملتها الأفكار الثورية إلى الحكم.

والأهم من هذا أن هذا الاتجاه يحذر الناس من ضياع الفكر الثوري ومن ركوب المنتفعين له و من تحويله عن مساره بقتل الثائرين أو بتحريف ثورتهم.

إذن ظلت المسرحية التاريخية تواكب المجتمع العربي منذ نشأة المسرح العربي حتى الهزيع الأخير من القرن العشرين. وتعبّر عن تطوره الفكري وعن طموحاته الوطنية والقومية والسياسية. وإذا بها تختفي منذ ثمانينات القرن العشرين حين بدأ اليأس من التغيير الاجتماعي يسكن المواطن العربي، فالتفت الكتاب المسرحيون عن موضوعات تغيير الواقع إلى حالة تصوير الواقع.

3-3 المسرحية السياسية:

ولد المسرح العربي سياسيا، فهو يخوض المارك إلى جانب أبناء الوطن العربي، يقارع التخلف والجهل والمستعمر والفساد والظلم. لكن النقاد لم يطلقوا عليه اسم المسرح السياسي إلا في السبعينات من القرن العشرين رغم إشارتهم الدائمة لدوره السياسي.

كان لنكسة حزيران 1967 أثر كبير على الأدب العربي، وفي مجال المسرح كانت ردود الفعل متباينة. وقد مثل هذا التاريخ ميلاد المسرح السياسي العربي في شكله الواضح - لكن لم يعتمد هذا المصطلح رسميا إلى غاية سنة 1972¹ وذلك في مهرجان دمشق المسرحي الرابع، في أدبيات المسرح.

3-3-1 مفهوم المسرح السياسي ووظيفته :

يرتبط المسرح السياسي بالفكر والمضمون الثوري ارتباطا وثيقا، غير أنه لا ينحصر فيه، فمفهومه أشمل ويتجاوز هذه الحدود، إذ "يخطئ من يتصور أن المسرح السياسي هو مجرد من الدراما يعكس مفهوما ثوريا للتناقضات الاجتماعية والسياسية القائمة في مجتمع معين يمر بمرحلة تاريخية معينة... ويخطئ من يتصور أن مثل هذا النوع من الدراما هو مجرد تعرية لعوامل الهدم في مثل هذا المجتمع وتبشير بمجتمع أفضل... باختصار يخطئ من يتصور أن المسرح السياسي هو مسرح الفكرة والمضمون الثوري... إنما هو أخطر من ذلك بكثير... إنه مسرح توضيح الرؤيا الاجتماعية والسياسية في غياب فرصة الفكر الحر في التعبير عن نفسه بالمقالة والكلمة، وفي غياب حماية القانون لأصحاب الفكر الحر."²

إذن ومن الحملة الأخيرة، نستنتج أن المسرح السياسي يتزعزع ويزدهر في ظروف القهر وغياب الحرية... أي خلال فترة الأزمات.

¹ ينظر: محمد عزام. م. س. ص 201

² سمير سرحان. المسرح المعاصر. الهيئة المصرية العامة للكتاب. 1987. ص 74.

ويعرف عبد العزيز حمودة المسرحية السياسية على أنها: "استخدام خشبة المسرح لتصوير جوانب مشكلة محددة - غالباً ما تكون سياسية، وقد تكون اقتصادية - مع تقديم وجهة نظر محددة بغية التأثير في الجمهور أو تعليمه بطريقة فنية تعتمد على كل أدوات التعبير التي تميز المسرح عن كل ضروب الفنون الأخرى".¹

أما عن وظيفة المسرح السياسي فيقول عبد العزيز حمودة: "وظيفة المسرح السياسي لا تكمن فقط في التعبير عن لثورة المكبوتة وعن الرغبة في التغيير... وإنما هي أيضاً وظيفة فنية إلى أبعد الحدود... إنه تجسيد لما يجب أن يكون عليه الفن الجيد... مضمون كبير وفن مسرحي كبير يلائم ضخامة المضمون وخطورته. وتبلورت حقيقة هامة... أن المضمون الجديد لا يمكن أن ينفصل في المسرح السياسي عن الفن الجيد... إن المسرح السياسي في جوهره ليس مسرح شعارات ولا مسرح أفكار تلقى من فوق خشبة المسرح... المسرح السياسي هو توضيح للرؤيا الاجتماعية والسياسية في بلد ما... هو بلورة العواطف الثائرة في شكل منظم... إن وظيفة المسرح السياسي الحقيقية هي أن يسأل الأسئلة التي يجب أن يسألها المجتمع في لحظات القهر... ولا يجب أن ننتظر منه أن يجيب على هذه الأسئلة... وإنما عليه فقط أن يسألها كي تتخذ شكلاً محدداً... وما هذا الشكل إلا الرؤيا العميقة والواضحة التي تصاحب ميلاد أي فجر جديد".²

3-3-2 أثر الظروف السياسية على المسرح العربي في منتصف القرن العشرين

تعتبر هذه الفترة مهمة في تاريخ المسرح العربي حيث نمت فيها الوعي القومي والسياسي كما سعى المثقفون والفنانون لتحريك الوضع الفني والثقافي لما يخدم الأمة، فوافقت تلك الفترة مرحلة إنشاء الفرق الفنية والمسارح الوطنية.

¹ عبد العزيز حمودة. المسرح السياسي. دار البشير. عمان 1988. المقدمة. ص أ- ب.

² سمير سرحان. م. س. ص 176 وما بعدها.

وتعتبر الخمسينات في سورية مرحلة صراع سياسي حاد، تطاحت فيه الأحزاب السياسية وتتابع الانقلابات العسكرية وتصارعت والاتجاهات ضمن إطار الصراع الأكبر الذي كان يدور في المنطقة العربية آنذاك، إلا أنه بعد أن أطيح بالشيشكلي (25/شباط/1954) دخل القطر العربي السوري مرحلة متميزة عن سابقتها، ولعل أهم ما يميزها وعي الجماهير التي حققت استقلالاً عن الاستعمار الفرنسي، فقد قادت الطبقة المتوسطة الصراع، وحاولت إزاحة الأرسطوقراطية والإقطاع. ورافق ذلك تفتح نسبي في الوعي السياسي لدى الجماهير، وأقيمت الوحدة بين سورية ومصر (1958)، وهذا ما جعل بعض الكتاب يطلقون على فترة الخمسينات فترة الوعي القومي.

ومن ثم توطدت العلاقة مع المعسكر الاشتراكي (سابقاً) وأصبح التفاعل بين الثقافة السورية والعالمية أكثر تبلوراً، ومع تحطيم الإقطاع وظهور البرجوازية الصناعية، طرأ تغيير في العلاقات الاجتماعية والخلقية، ولم يكن المسرح بعيداً عن كل هذه التحولات. كما أن هذه المرحلة لم تخل من نشاط مسرحي تبدى من خلال جهود الفرق الفنية، والمسرح الحر الذي تأسس عام 1956 بدمشق.

أما فترة الخمسينات في مصر فقد حملت معها مناخاً سياسياً واجتماعياً كان له الدور الأكبر في تحقيق قفزة فكرية وفنية جسدها أغلب آداب والفنون بما فيها الفن المسرحي. لقد كان فجر 23 تموز 1952 من أهم الإنجازات السياسية والاقتصادية والاجتماعية، وتعتبر محاولات التأصيل لمسرح عربي من منجزات هذه الثورة، حيث بدأت مصر تعيش مرحلة جديدة، حيث تم القضاء على الحكم الملكي، وأثبت الشعب قدرته على صنع مصيره، وقد ظهر هذا أوضح ما يكون في الطبقة البرجوازية الصغيرة، ولعل العدوان الثلاثي على مصر 1956 يعد أحد أهم منجزات الثورة التي كللت نجاحاتها بإقامة الوحدة العربية بين سوريا ومصر 1958 أمل الجماهير العربية.¹

¹ ينظر: حورية محمد حمو. تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق في سوريا و مصر. منشورات إتحاد الكتاب

3-3-3 أثر نكسة يونيو على المسرح :

بدأ المسرح العربي الحديث بعد 1967 مرحلة جديدة، إذ أخذ يشارك في حوار الأمة العربية كلها، ذلك الحوار الذي وضخ التساؤل الكبير: من نحن؟ إلى أين؟ كيف؟ لأن المسرح أداة ثورية بالغة الأهمية من أجل تجاوز الهزيمة والتمزق والتخلف ومن أجل لقاء العربي بأخيه العربي لتجاوز الحدود المصطنعة في الوطن العربي.

لقد كان لنكسة يونيو أثرها في المسرح السياسي بوجه خاص، وطرحت أنواعا من المسرحيات التي من شأنها أن تؤلم وتعذب الذات العربية، كما أسهمت إلى كبير في إبراز الشخصية النضالية للإنسان الفلسطيني، وكانت الصورة التي برزت عليها صورة المناضل الفلسطيني هي صورة الفدائي الذي يولد مع الشعب بكل معاناته وآلامه، فلم يكن بطلا أسطوريا أو تمثالا جامدا، بل إنسان صاحب قضية يعي أبعادها تماما وقد اكتشف الطريق الذي يوصله لتحقيق أهدافه.

لقد حولت نكسة يونيو 1967 الأدب بشكل عام المسرح بشكل خاص، نحو مرحلة جديدة تنحو بصورة أو بأخرى نحو الاشتراكية، حيث ابتعد عن مذهب الفن للفن، واتجه الأدب إلى معالجة القضايا الاجتماعية، أي أن المسرح قد اتجه إلى الأسلوب التعليمي، ولكنه كان مشبعا بالآراء السياسية والأفكار الثورية، فقد كانت هزيمة 1967 طعنة ظهر أثرها في كل مؤسسات الوطن العربي ومنظماته الفكرية بحيث يمكن أن يعد حدثا دالا على تهمد بني فكرية وسياسية، ولقد كان المسرح أكثر الأشكال تعبيرا عن هذا التهمد، وعن عجز الأنظمة العربية عن إرساء قواعد الديمقراطية في الداخل وتوحيد الجبهة في الخارج من أجل تحرير الإنسان من الاستغلال وتحرير الأرض الفلسطينية والعربية.

فبعد النكسة خضع المسرح لمراجعة أساسية فبدأ يتخذ طريقا جديدا لرؤاه فقد حاول إعادة اكتشاف الواقع العربي والإسهام في تغييره، بدأ يرسم الحاضر بكل تناقضاته لتحديد أفق المستقبل

بنظرة مغايرة لما كان سائدا قبل الهزيمة، فبدأ المسرح من الاستفادة من منهج التداخل والمباعدة والإغراب وكسر الحائط الرابع كالاتجاه نحو المسرح الملحمي والتعليمي والتسجيلي، مثل مسرحية "حفلة سمر من أجل 5 حزيران" لسعد الله ونوس، و"النار والزيتون" لألفريد فرج و"باب الفتوح" لمحمود دياب و"وطني عكا" لعبد الرحمان الشرقاوي، و"أغنية على الممر" لعلي سالم، و"ثورة الزنج" لمعين بسيسو و"بلدي يا بلدي" لرشاد رشدي وكثير مثل تجارب مسرح الشوك و مسرح الشعب في حلب ومسرح القهوة في مصر وتجارب مسرح الهواة في المغرب.

3-3-4 المسرح السياسي السوري والثورة :

في هذه الفترة كان المسرح ينحو للتعبير عن المزاج القومي، الذي يتحول نحو الاشتراكية، وضد الإمبريالية مسهما في صنع إنسان جديد. ولكن هناك ظروف محيطية بالمرشحين بوجه خاص تجعلهم لحد ما في معزل عن مشكلات الناس وهمومهم الموحدة برغم إدراكهم أن المسرح هو أوسع الأبواب التي تدخل منها الجماهير إلى عالم السياسة، تفهم بالحجة وتشارك بالرأي، في أعنف مواجهة، يشهدها عصرنا الحاضر، مواجهة الشعوب المستعمرة للدول التي لا تعيش إلا على الاستعمار، ومواجهة الطبقات المستغلة التي لا تعيش على الاستغلال، ومن أشهر الأعمال المسرحية المعبرة عن هذا الوضع: "هملت يستيقظ متأخرا"، لمدوح عدوان، و"لعبة الحب والثورة" لرياض عصمت، وهل كان العشاء دسما أيتها الأخت الطيبة، لنفس الكاتب و الفيل يا ملك الزمان لسعد الله ونوس. ومما يلفت النظر أن الأدب الفاضح للإقطاع تكاثر في سوريا خلال السبعينات.

اهتم المسرح السياسي في سورية بفكرة الثورة فقارها من زوايا متعددة، وتعتبر من أهم موضوعاته، وخاض العديد من الكتاب في هذه القضية التي تعتبر قضية الأمم والأوطان، وقد عالج الكتاب موضوع الثورة بطرق مختلفة؛ فتمثلت في ثلاثة أوجه¹: فمن حديث عام جدا عن الثورة والثوار، دون أي تحديد، إلى ثورة مثالية فردية، تقوم على عموميات إنسانية غالبا، وفكرية

¹ ينظر غنيم غسان. المسرح السياسي في سورية 1967-1990. منشورات دار علاء الدين. ص ص 221-222.

أحيانا. كما هي الحال عند عرسان في الشيخ والطريق، وعند عدوان في كيف تركت السيف. إلى حديث عن الثورة المنظمة التي تقوم على السرية و العمل الثوري الذي ترفده نظرية تبدو في ثنايا الحوار بين الشخصيات. كما هي الحال عند ونوس في الملك هو الملك وبلبل في لا ترهب حد السيف.

إلى حديث عن ثورة مجهضة، تصل لكنها سرعان ما تجهض لأسباب مختلفة، منها ضعف الرؤيا، باستغلال أعداء الثورة لها، والسيادة باسمها بأساليبهم الملتوية التي يستخدمونها للعودة إلى مواقع المسؤولية والقرار، كما هي الحال عند عدوان في ليل العبيد، وكيف تركت السيف.

ومن أهم الكتاب السوريين سعد الله ونوس الذي كان له عناية خاصة بالمسرح السياسي ويعتبر د. ماجد علاء الدين مسرحية "حفلة سمر من أجل 5 حزيران" لسعد الله ونوس نقطة انطلاق للمسرح الثوري المناضل¹ حيث ساهمت بطريقة فعالة في تغيير بعض المفاهيم حول النضال والصمود ومعاداة الأعداء، حيث بين المؤلف أن النضال ضد هذا الوحش الشرس من سلالة الوحوش الفاشية يتطلب التنظيم الجيد والاستعداد التام وتراص الصفوف كافة القوى التقدمية على مستوى الوطن العربي والعالم. كما بين أن قضية الصراع في هذه المسرحية -مسألة صراع تناحري بين جبهتين، وبين معسكرين هما: معسكر الأعداء بزعامة الإمبريالية العالمية، ومعسكر قوى التقدم والتحرر في العالم.

كما تجدر الإشارة إلى أن سعد الله ونوس قد شارك في ثورة الطلاب بفرنسا عام 1968 وعاش تلك الأيام التاريخية في جامعة السربون وحضر أحداث مسرح الأوديون وكان لكل ذلك الأثر الكبير على إبداعه اللاحق.

إن قضية الثورة قد شغلت المسرح السوري فعالجها من خلال تقنيات وأساليب إبعاد زمني أو مكاني، و لكنه إنما أراد معالجة الواقع، ولم يتعد عن هذا الواقع وإن كانت المسرحية تدور في

¹ ماجد علاء الدين. م. س. ص. 331.

أرض غريبة "هملت" أوفي زمن بعيد (معظم المسرحيات). أو في مكان وزمان خياليين "الملك هو الملك" ولا ترهب حد السيف و"لعبة الحب والثورة" و"الشيخ و الطريق"... إلخ.

كان المسرح العربي خلال مختلف مراحلها سياسيا رغم أنه لم يحمل هذه التسمية رسميا ، إذ رغم انتشار المسرحية التاريخية بداية من منتصف القرن التاسع عشر إلا أنها كانت تحمل خلفية سياسية.

ولعل المسرح السياسي العربي بدأ مع بدايات المسرح العربي في مطلع عصر النهضة¹، فقد تصدى يعقوب صنوع في سبعينات القرن 19 للسلطة الحكمة في مصر آنذاك، التدخل الأجنبي، واستبداد الخديوي، وطالب بالحكم النيابي، التي كانت سائدة في المجتمع المصري، مما جعل السلطة تصدر فرمانا يقضي بإغلاق مسرحه ونفيه خارج مصر، لأنه تجرأ على نقد السراي. وفي بداية القرن العشرين كتبت مسرحيات تهاجم الاحتلال الاستعماري مثل: "الضيف الثقيل" 1922، "صلاة الملائكة" 1941، و"أشواك السلام" 1957 لتوفيق الحكيم (1889-1987). ومسرحيات "إستقلال أندونيسيا" 1946، و"مسمار جحا" 1951، و"إمبراطورية في المزد" 1952، و"الزعيم الأوحده" 1959 لعللي أحمد باكثير (1910-1969). و"سقوط فرعون" 1957، و"صوت مصر" 1956 لألفريد فرج، و"عفاريت الحبانة" 1956 لنعمان عاشور ، و"اللحظة الحرجة" ليوسف إدريس 1957 وغيرها كثير.

¹ ينظر: محمد عزام م.س، ص 198.

3-3-5 الثورة عند الاحتفاليين

"الاحتفالية إذن، هزة من هزات العصر، وقد كان طموحها دائما أن تكون هذه الهزة قوية وعنيفة ومخلخله، و أن تصل درجة الثورة، وان يكون لهذه الثورة المحسوس والمتخيل، وفي الواقع والحقيقة، وفي الظاهر والخفي، وأن تتجاوز وضع الإنسان في المجتمع، وفي العالم والكون إلى وضع هذا المجتمع ووضع العالم والكون في ذات الإنسان وفي وعيه ولا وعيه"¹.

يشير برشيد صراحة إلى أن لاحتفالية ثورة حقيقية، وهي فكرة قبل أن تكون كلمة، وألا تكون هذه الكلمة مجرد شعار طائر وعابر، وحتى تكون حقيقية فإنه لا بد أن تكون شاملة وجذرية وعميقة، وأن تصل الكلمة فيها إلى درجة المبدأ، وأن يكون هذا المبدأ في مستوى الإيمان... كما يربط الثورة بعدد العوامل فالثورة عند الاحتفاليين هي ثورة إبداعية - الإبداع في معناه الشامل - وهي جزء من روح الثورة الكونية الشاملة، وإن من طبيعة هذا الإبداع الثوري - الاحتفالي - أنه يحاكي ثورية الحقيقة، ويحاكي ثورية الطبيعة، ويحاكي ثورية الحياة، ويحاكي ثورية الزمن والتاريخ... .

وتتحقق الثورة عندهم في درجتها الأولية انطلاقا من ثورة الذات على الذات، ومن ثورة الموجود على شرطه الوجودي، ومن ثورة الكائن الاجتماعي على وضعه الاجتماعي، ومن ثورة المواطن السياسي على تخلف المؤسسة السياسية..

وترجع الاحتفالية سبب فشل أغلب الثورات قديما وحديثا إلى رؤية الضيقة والجزئية والحسابات الصغيرة، فهي إما اجتماعية، أو سياسية، أو دينية، أو مجرد شعارات للاستهلاك الظرفي، وكما يرى ألبير كامي، فإن هذه الثورات تبدأ (بالدعوة إلى الحرية، وتنتهي بمصادرة الحرية، وتبدأ بالصراع ضد الشر وتنتهي بفرض الشر على الناس، تمجد الإنسان ثم تنكر حقه الطبيعي في الحياة)

¹ عبد الكريم برشيد، الاحتفالية وهزات العصر، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 2007، ص.225.

فهي حسب منظر الاحتفالية ورائدها عبد الكريم برشيد: ليست جزئية ومحدودة الفعل والتأثير، ثورة يمكن أن تشمل مجالا دون غيره، أو أن تكون انتقالية في اشتغالها، ولكنها الإنسان الشامل والكامل، جسدا وعقلا ومخيالا ونفسا وروحا.

إنها فعل له انعكساته على الصعيد الاقتصادي والاجتماعي والفكري والسلوكي والاخلاقي، هي أكبر وأخطر من أن تكون تغييرا في الأدوار، أو تكون استبدالا فقط، للمواقع، وذلك في فضاء المسرحية، أو في فضاءات المسرحية الاجتماعية والسياسية العامة والشاملة.¹

¹ عبد الكريم برشيد، م.س.ص 26 وما بعدها .

الفصل الثاني : الشخصية الثورية

1. الشخصية بين علم النفس والمسرح

2. الشخصية في ضوء الاتجاهات المسرحية

3. الشخصية الثورية

1. الشخصية بين علم النفس و المسرح

1-1 الشخصية في علم النفس

الشخصية مثل البصمة فريدة في ذاتها و بالنسبة للفرد العادي فإن التعرف على شخصية أي إنسان هو محاولة الإمام بمجموعة من المعطيات تخصه تتمثل في الإجابة على أسئلة غير محدودة مثل: كيف يفكر؟ ماهي ميولاته؟ طبيعة علاقاته مع من حوله؟ لماذا يتصرف بتلك الطريقة؟ ماهو رد فعله تجاه وضعيات أو ظروف مقترحة ؟ و غيرها من الأسئلة الكثيرة التي قد تبدر لذهن أي منا؛ إذ أن لكل فرد تصوره الشخصي لمفهوم الشخصية عموما تبعا لإطاره المرجعي الذاتي.

و حسب د. حلمي المليجي فإن : "الهدف من دراسة الشخصية هو إكتشاف المبادئ العامة لنموها و ترقيقها و تنظيمها و التعبير عنها".¹

بينما يؤكد هوفستار (1960) Hofstter أن هدف نظرية الشخصية ثنائي الجانب بقوله: "نبغي أن تقدم نظرية الشخصية الإطار النسقي (المنهجي) لتنظيم الاختلافات الملاحظة بين الأفراد» و تقديم «نموذج يسمح بتحليل الاختلافات في تصرفات الفرد الواحد تبعا لمواقف أو ميادين الحياة".²

و من أهم تعريفات الشخصية:

1- ليرش³ (1954) Lersch: 'يرى أن مفهوم 'شخص' 'Personne' يعني الشكل

الأساسي للإنسان». و هو مفهوم يهتم بدراسته علم النفس العام» الذي ينبغي أن يتوصل في المستقبل إلى وضع تصور شامل عن الإنسان و وضعيته في العالم». بينما يهتم علم الطبع 'Caracterologie' بدراسة «المميزات النفسية الفردية» و «مظاهر التعبير عن الحياة النفسية

¹ حلمي المليجي. علم نفس الشخصية. دار النهضة العربية للطباعة و النشر. بيروت. 2001. ص 13.

² وينفريد هوبر. مدخل إلى سيكولوجية الشخصية. تر: د. مصطفى عشوي. ديوان المطبوعات الجامعية. الجزائر. ص 24.

³ ينظر: م. ن. ص 15.

الخاصة في الإنسان». فالطبع (أو الشخصية) يعني المميزات الفردية للإنسان و الطريقة التي تكون منبثقة من الخبايا اللاشعورية للطبيعة الحية - يتفاهم مع العالم عن طريق حواسه وأفعاله ضمن أحكام ومواقف روحية، وهكذا يتحصل على تكوين لشخصه يميزه عن باقي الأشخاص.

2- آلبرت (1937) Allport: يعتبر الشخصية ذلك: "التنظيم الديناميكي للأنساق النفسجسمية في الفرد، التي تحدد تكييفاته الخاصة مع محيطه."¹

3- أيزنك Eysenk: "الشخصية هي مجموع الأنماط السلوكية الحالية أو الطاقة الكامنة في الجسم التي تتحدد عن طريق الوراثة و المحيط (1947) « ؛ و حسب التعريف الثاني فالشخصية هي « التنظيم المحكم و المستمر للطباع ، المزاج ، الذكاء و هيئة الشخص، الذي يحدد تكيّفه الوسط. (1953) »²

4- كاتل (1950) Cattell: هي: "التنبؤ بسلوك شخص ما في موقف معين و «هي تهم بكل السلوكات الظاهرية و الباطنية للفرد»."³

1-1-1 وصف الشخصية:

منذ العصور القديمة ، حاول الإنسان إيجاد لغة تصور شخصية الأفراد بينما لجأ الباحثون في مجال سيكولوجيا الشخصية إلى لغة وصفية مبنية على أسس علمية قوامها وحدات مختلفة للوصف تتلائم مع مجال إهتماماتهم الخاص و ذلك لصياغة نظرياتهم المختلفة حيث إستعملوا لغة السمات و لغة الأنماط.

¹ وينفريد هوبر . م. س. ص 16 .

² م. ن. ص 16 .

³ م. ن. ص 16 .

1/ لغة السمات:

حسب ريتشارد س. لازاروس: "السمات مفاهيم إستعدادية Dispositional concept؛ تشير إلى نزعات للفعل أو الإستجابة بطرق معينة. و من المفترض أن الشخص ينقل الإستعدادات السيكولوجية من موقف لآخر ، و أنها تتضمن قدرا من احتمال سلوك الشخص بطرق معينة."¹

أما د. حلمي المليجي فيعرف السمة بأنها: "أي صفة فطرية أو مكتسبة يمكن أن تفرق على أساسها بين فرد وآخر والسمات الشخصية لدى الفرد ثابتة رغم أنها تتباين من فرد لآخر"²

بينما نظر ألبورت إلى السمات باعتبارها: "الوحدة الطبيعية لوصف الشخصية ... و قد ميز بين سمات رئيسية و سمات مركزية و سمات ثانوية. فبعض الناس تسيطر عليهم بؤرة واحدة للسلوك، ويعرفون عادة بهذه السمة البؤرية. وهذه السمة عندما توجد تمثل السمة الرئيسية. و قد إعتقد أيضا أن هناك عددا من أسماء السمات يغطي عادة الخصائص الأساسية التي تميز فردا عن آخر، و قد أطلق عليها إسم السمات المركزية. أما السمات الثانوية فهي صفات إما هامشية أو ضعيفة ، و من ثمة فهي قليلة الأهمية نسبيا في تحديد الشخص و أسلوب حياته."³

و قد عرف كاتل السمة : "ميل ذو إستجابة مستمرة و واسعة نسبيا."⁴

وحسب كاتل فإنه يمكن التمييز بين "خصائص السلوك الظاهري السطحي و التي أطلق عليها سمات وصفية أو سمات سطحية و ما يقع تحتها من خصائص عميقة لا يمكن ملاحظتها كالذواغ الكامنة و التي أطلق عليها سمات أساسية أو سمات أولية."⁵

¹ ريتشارد س. لازاروس. الشخصية. تر: د. سيد محمد غنيم. ديوان المطبوعات الجامعية. الجزائر. 1999. ص 54 .

² حلمي المليجي. علم نفس الشخصية. دار النهضة العربية للطباعة و النشر. بيروت. 2001. ص 41.

³ ينظر: ريتشارد س. لازاروس. م. س. ص 55. ص 66 .

⁴ وينفريد هوبر . م. س. ص 229.

⁵ . حلمي المليجي. ن. م. ص 42

حيث يعتمد كاتل على المنهج المتعدد التغير الذي يقيم وزنا للفروق الفردية إذ يمكنه دراسة عدد كبير من المتغيرات في وضعيتها الطبيعية و على هذا الأساس وضع منهاجاً إحصائياً هو التحليل العاملي.

ويعرف العامل على أنه : "التعبير الإحصائي أو الكمي عن إحدى السمات الأساسية للشخصية أو إحدى المكونات الأساسية للشخصية".¹

وقد اعتبر كاتل: "سمات الأصل أهم من سمات السطح إذ بإعتبارها أقل عدداً ، فهي تسمح بإستبدال قياسات مئات أو حتى آلاف السمات-العناصر ، و لأنها، خاصة تبدو مؤلفة وجوبا للتأثيرات البنيوية الواقعية التي تضم الشخصية ، و التي يجب دراستها في مشاكل علم النفس التكويني ، الطلب (النفسي جسدي) و التفاعل الدينامي".²

و لتكوين قائمة دلائل السمات فقد افترض كاتل: "بأن كل جانب من السلوك الإنساني الذي يميز الفرد و المجتمع ، ممثل أنفاً برمز في قاموس، كما إختصر قائمة الكلمات الإنجليزية المميزة للأفراد التي وضعها آلبورت و أودبرن و المؤلفة من 4500 كلمة إلى أقل من 200 كلمة بتجميع المترادفات ثم إختزلها إلى 60 بحساب الإرتباطات. تمثل هذه القائمة الأخيرة حقل أو دائرة الشخصية و تحدد الميدان التام للتصرف الشخصي، ثم قام كاتل بتقدير أفراد راشدين بالنسبة إلى كل ميزة من تلك القائمة . و قد إنتهى تحليل هذه التقديرات إلى 42 متغيراً مزدوج الأقطاب ثم تقدير عينة جديدة من الراشدين نسب إليها، ثم استخرج التحليل العاملي لتلك التقديرات 12 عاملاً أو سمة أصل".³

¹ حلمي المليحي. م. س. ص 43.

² وينفريد هوبر . م. س. ص 230.

³ م. ن. ص 232.

2/ لغة الأنماط:

حسب لازاروس فإنه: " في أسلوب النمط يمكن تبني خطة التصنيف أو الوضع في خانات . فالفرد قد يصنف بإعتباره ينتمي إلى نمط ما حسب مجموعة السمات التي يكشف عنها. فإذا شارك في مجموعة سمات النمط مع مجموعة كبيرة من الأفراد الآخرين ، فإنه ينتمي إذن هو و أفراد هذه الجماعة إلى نمط ما."¹

بالنظر إلى مجمل التصنيفات النمطية التي رسخها العلماء عبر التاريخ يمكننا ملاحظة أن كل تصنيف اعتمد على منظور معين فهناك : المرفولوجي، الفزيولوجي، النفسي و السلوكي.

ومن أقدم التصنيفات النمطية تصنيف الطبيب اليوناني هيبوقراط (ق 5 ق م) حيث لجأ إلى تقسيم رباعي للشخصية أساسه فزيولوجي إذ إنطلق من مبدأ أن الجسم يحتوي على سوائل أربعة هي الصفراء، السوداء، البلغم و الدم، و أن نمط الشخصية مرتبط بالسائل الذي له الغلبة في الجسم و عليه فقد إعتد أربعة أمزجة²:

المزاج الدموي(المتفائل) و الصفراوي (حاد المزاج) و السوداوي (المتشائم) و البلغمي أو اللمفاوي (المتلبد).

أما أهم النظريات التي إعتمدت في تصنيف الأنماط على الجانب المرفولوجي للإنسان فهي نظرية شلدرون (1899) و كرشتمر.

قام شلدرون بفحص و تحليل أربعة آلاف صورة فوتوغرافية مقننة لطلبة ذكور معتمدا على سبعة عشر معيارا فميز ثلاثة عناصر أساسية موجودة في كل جسم بشري غير أنها تختلف في الدرجة إذ تكون السيادة لأحد العناصر و عليه صنف شلدرون الأنماط الجسمية إلى³:

¹ ريتشارد س. لازاروس. م. س. ص 62.

² ينظر حلمي المليجي. م. س. ص 33-34

³ Simone Clapier-Valladon. les Théories de la personnalité. Que sais-je? .PUF. édition Delta. 1996 .p48

النمط الباطني ويغلب عليه جهاز هضمي كبير مع بناء عضمي ضعيف، النمط الأوسط و فيه السيادة للعضام و العضلات و الأنسجة، النمط الظاهري و يغلب عليه الضعف الجسدي و النحافة.¹

كما ربط شلدرون كل نمط مورفولوجي بمكونات مزاجية أساسية كالآتي¹:

- النمط الحشوي: يتميز بحب الراحة و الرفاهية أو الترف و الإسترخاء و مغرم بالطعام و القدرة الإجتماعية و الحاجة للآخرين.

1- النمط الجسدي: يتميز بالحاجة إلى التدريب و النشاط الفعال و العدوانية و حصانة ضد التعب مباشرة و الحاجة إلى الفعل الجسدي حينما يضطرب.

2- النمط المخي: يتميز بردود الأفعال السريعة بإفراط و فرط الحساسية و القلق.

بينما قام كريشتمر بوضع مخطط دقيق لإختبارات إكلينيكية حول التكوين الجسدي، حيث إعتد في تصنيفه النمطي على القياس و التصوير معا و عند تطبيقها على مرضاه توصل إلى تحديد ثلاثة أنماط أساسية هي:

1- النمط : leptosome نحيف و طويل ، صدر مستقيم، تظهر نسبي توافق كل من : الوزن و الطول، الصدر و الحوض أقل من الإنسان العادي.

2- النمط المكتتر: عكس النمط الأول يميل إلى تكثيف الطبقات الدهنية ، له هيئة مكتترة و صدر منتفخ.

3- النمط الرياضي: مفتول العضلات ، و طول معتدل متكافئ نسبيا.

و بجانب هذه الأنماط الثلاثة فقد ميز كريشتمر وجود أنماط مختلطة.²

¹ حلمي المليحي.م.س.ص 37.

² Simone Clapier-Valladon.Op cit.p 48.

و أما العلماء الذين إعتمدوا على التحليل النفسي في تصنيف الأنماط نذكر كارل يونج و فرويد. حيث إستند فرويد في نظريته حول النمو النفسي الجنسي على أساس تثبيت الطاقة النفسية الجنسية عند مرحلة معينة فجأة من مراحل النمو فقد حدد فرويد ثلاثة أنماط من الشخصية¹

1- النمط الفمي: يتميز بالإتجاهات السلبية و الإتكالية تجاه الآخرين (كما في حالة التغذية)، و يكون إما متفائلا غير ناضج أو متشائما شكاكاً .

2- النمط الشرجي: له مرحلتان فرعيتان تتميز الأولى بإنفجارات العدوان و القذارة والمشاكس و بينما تتميز الثانية بالعناد و النظام و شدة البخل.

3- النمط القضبي: يتميز بعدم نضج المراهقة مع صراعات جنسية غيرية تصدر عن عقدة أوديب التي لم تحل.

و على عكس فرويد طور كارل يونج نظريته حول الشخصية من منطلق لا جنسي بحث ركز فيه على الوظائف النفسية الأربعة التي مثلت له قاعدة بناء الأنماط الوظيفية و حسبه فإن عند كل فرد تسود إحدى هذه الوظائف وهي: "التفكير و الوجدان و الحس و الحدس ؛ أما التفكير فهو خاص بالوعي، الحكم والمنطق بينما الوجدان ذاتي و أما وظيفتي الحس والحدس فهما وظيفتان ذاتيتان غير أن الأولى مرتبطة بالحاضر و الثانية بالمستقبل".²

ويتضمن تصنيف كارل يونج ' قائمتين عريضتين: "المنبسط وهو الذي يتجه أساسا نحو الآخرين والعالم الخارجي ، و المنطوي و هو الذي يكون أكثر إهتماما بنفسه و بعالمه الذاتي"³

ومن تصنيفات الطباع نجد أيضا التي إعتمدت على دراسة السلوك و الهيئة، فبالنسبة لدانيال لغاش فإن "علم النفس هو علم السلوك؛ أي دراسة الأفعال من منطلق أنها موجهة من

¹ ريتشارد س. لازاروس م. س. ص 65.

² Simone Clapier-Valladon.Op cit p53-54.

³ ريتشارد س. لازاروس م. س. ص 63.

شخصية الموضوع المدروس إذ أن السلوك هو مجموعة العمليات المنتقاة على أساس المعطيات المستقبلية من المحيط الذي يندمج الفرد فيه.¹

و قد اعتمد بيار جانيه في نظريته النفسية على مفهوم السلوك، و حتى يتعدى هذا المفهوم النظرية السلوكية التي تستعمل مصطلح السلوك في معناه الإجرائي التوجيهي و المرجعي للشخصية في مجملها و إلى السلوك الاجتماعي، و لرفع الالتباس فقد ارتئ علماء نفس الاجتماع إلى إدخال مفهوم الهيئة التي تعتبر بمثابة دعامة .

ويمكن تعريف الهيئة كالآتي: " تظهر الهيئة كمتغير مضاف ، تمثل تحضيراً خاصاً للفعل، استعداد شبه دائم ، خاضع للتحويل و للقطبية ."²

وقد شهد علم النفس الاجتماعي خلال الربع الثاني من القرن العشرين العديد من الدراسات المتعلقة بالهيئة و التي تقيس بطرق رياضية معقدة قوة و اتجاه هيئة ما.

وتلت هذه الدراسات مقارنة عامة للأنماط سعت لتحديد نماذج للحياة ، و فيها يظهر المحيط كعنصر ثانوي ، إذ أن نموذج الحياة يعود إلى عوامل في الشخصية تضع الفرد في موقع معين حسب القيم الأساسية .

في عام 1931 بالولايات المتحدة الأمريكية أعاد ألبورت وفيرون تناول أعمال سبانجر و توصلا إلى تحديد ستة أنماط وهي كالآتي³ :

1- النظري: الفرد موجه إلى البحث عن الحقيقة العلمية ، فهو ناقد و تجريبي.

2- العملي: يهدف إلى الفعالية و النفعية .

3- السياسي: الطموح في كل الميادين، حب السلطة.

¹ Simone Clapier-Valladon.Op cit p60.

² Ibid.p60.

³ Simone Clapier-Valladon.Op cit.p61.

4- الجمالي: منشغل بالتناسق و الجمال.

5- الاجتماعي: حب الآخر، المساعدة، الحس الإنساني.

6- المتدين: المنحاز للبعد الميتافيزيقي .

أهم النظريات في دراسة الشخصية:

من النظريات البنائية المتركرة على الفطرة و الوراثة إلى النظريات الثقافية التي تؤثر التعلم الاجتماعي و الثقافي في تطوير الشخصية ، يمكن التمييز بين التي تنطلق لعلم النفس من منطلق الفرد مثل النظرية السلوكية الحديثة و نظرية التحليل النفسي، والنظريات التي تتوسع إلى محيط الفرد و هي النظريات الاجتماعية و الثقافية للشخصية.

1- 2- 1 النظريات السلوكية الحديثة:

منحدرة من نظرية الإستجابة الشرطية و تطبق على الشخصية النتائج الأساسية لعلم النفس التجريبي وعلم النفس الفزيولوجي و تشمل التيارات الثلاثة : الإستجابة لبافلوف، السلوكية لواطسن ونظرية التعلم لتورنديك. إهتمت هذه النظريات بتحليل الدور المهيكل للمحيط، كما إعتمدت على دراسة عمليات التعلم.

وتعتبر نظرية التطور لداروين منطلقا للنظرية السلوكية التي شرحها واطسن في مقاله المنشور سنة 1913¹ .

إن الأبحاث و التجارب العلمية التي قام بها واطسن حول السلوك أعطت دفعا و وجهة لعلم النفس من خلال المنحى الموضوعي و التجريبي البحث الذي يؤهله لأن يصير فرعاً من العلوم الطبيعية.

¹ Simone Clapier-Valladon.Op cit p23

و حسب واطسن فإن الشخصية : "في مجملها مترسخة و مبنية على أساس نظرية التعلم ؛ فهي النتاج النهائي لمجموعة الوظائف التي يمثلها مبدأ العادة، كما أنها محددة بالعوامل المحيطة بالفرد.¹"

ويعتقد واطسن أن أبحاث علم النفس يجب أن تقدم معطيات و قوانين، فمثلا عند إعتبار منبه معين يمكننا التنبؤ بالإستجابة أو العكس عند إفتراض إستجابة يمكننا تحديد المنبه .

ومن الخلفية الفلسفية للتقليد السلوكي و المتكونة من جهود رواد المذهب التجريبي الإنجليزي (لوك و هيوم) و النفعية (البراغماتية) الأمريكية (بيرس، جيمس و ديوي) أرست السلوكية صورة للإنسان و لشخصيته و التي تقوم على خمس أسس كالآتي²: "المسلمة الذرية؛ ترى أن الظواهر النفسية المعقدة هي ترابطات من العناصر البسيطة و يجب أن تدرس(مثل الذرة) كما هي، والسلوك يحلل و يشرح بكلمات المنبه و الإستجابة (م إ)، المسلمة الميكانيكية: تكوين الإرتباطات م إ يخضع لقوانين من نوع آلي و هذا يعني أن الإنسان في الأصل حيوان آلة ، المسلمة البيئية: إن سلوك هذا الحيوان الآلة مدرك كمحدد خاصة من طرف الوسط الخارجي و نلتمس محددات السلوك في الوضعيات أكثر مما هو في هيئات الفرد الثابتة المستقرة تقريبا (سمات الشخصية)، المسلمة المتعينة: توضح أن الإستجابات يتحكم فيها الميل إلى البحث عن اللذة وإجتناّب الألم، المسلمة النفعية: إن المعرفة و الفعل يهدفان إلى تحسين الحياة لذا يجب أن يكونا مفيدين."

1- 1- 3 نظريات التحليل النفسي :

" التحليل النفسي لا يدعي إعطاء نظريات تامة عن الحياة النفسية للإنسان ، و لكنه يطمح فقط لأن تستغل إكتشافاته لتصحيح و إستكمال المعارف التي تم إكتسابها بطرق

¹ Ibid p 24.

² ينظر : حلمي المليحي.م.س.ص 253.ص254.

أخرى.¹ هذه غاية التحليل النفسي التي آمن بها فرويد، الرائد في مجال إستكشاف النفس البشرية وأغوارها العميقة؛ فهو أول من خاض في طياتها المجهولة آنذاك، حيث طور التحليل النفسي كتيرابي تعتمد أساسا على إستطلاع اللا شعور في نفس الوقت كنظرية للشخصية إكتسبت مكانة مرموقة رغم ما خلقتة من ردود.

حيث تنطلق هذه النظرية من أن "الجانب النفسبيولوجي للشخصية يركز على مبدئين : الأول يستند على النموذج الفزيولوجي الذي أعاد توجيهه و وسعه و الثاني مفهوم الدافع و هو مفهوم محصور بين ما هو بيولوجي و ذهني".²

حسب مدرسة التحليل النفسي فإن: دوافع السلوك تنبع من طاقة بيولوجية عامة و يمكن تصنيفها إلى نوعين³:

- 1- دوافع الحياة: وهي نزعات بنائية أي قوى الحياة وهي نوعان: دوافع الأنا و هي تحفظ بقاء الذات من خلال إشباع حاجات البدن، و دوافع الليبدو؛ وتعبر عن نفسها بتشكيلة واسعة من النشاطات الباحثة عن اللذة و مقرها اللا شعور و يمثلها في الجهاز النفسي الهو.
- 2- دوافع الفناء: و هي نزعات هدامة تعبر عن نفسها في صور عدوانية موجهة نحو الذات كالإنتحار أو توجه نحو الآخرين كالحقد و القتل.³

بناء الشخصية حسب فرويد:

حسب 'ماوراء النفس (الميتاسيكولوجيا) ، التي تشكل الجانب النظري لهذه السيكلوجيا والمؤسسة من طرف فرويد ، تجب دراسة الظواهر النفسية من وجهة نظر بنيوية (علاقتها

¹ Simone Clapier-Valladon.Op cit p83

² Ibid p84.

³ ينظر : حلمي المليجي.م.س.ص 55.ص56.

بالجهاز النفسي) و من وجهة دينامية (علاقتها بمجموعة القوى) ومن وجهة نظر إقتصادية (الجانب الكمي لمجموعة القوى هذه).¹

حيث إقترح فرويد تصورين للجهاز النفسي كالآتي:

التصور الطويقي²: يتميز بثلاثة أنساق هي الشعور ، و ما قبل الشعور و اللا شعور، يتعلق الشعور بالظواهر الحاضرة فورا بأذهاننا، أما ما قبل الشعور فيتضمن الظواهر النفسية الغائبة حاليا عن الشعور و التي يمكن أن تصبح شعورية بسهولة إذا وجهنا لها الإنتباه، في حين أن اللا شعور لا يمكن أن يصبح شعوريا إذا لم ترفع الشروط الخاصة كالرقابة و الكبت اللذين يحميان الجهاز النفسي من هجمة الرغبات البدائية و الطفيلية.

التصور البنيوي³: "يميز ثلاثة أنساق في الشخصية ؛ الهو و الأنا والأنا الأعلى، بحيث يوافق الهو النسق اللا شعوري القديم و هو الخلفية الغرائزية للشخصية، و يعتبر كخزان للطاقة النفسية في حين يكتسب الأنا و الأنا الأعلى جزءا لا شعوريا."

1- 1- 4 نظريات علم النفس الاجتماعي :

يعتبر الكثير من العلماء أن المحيط الإجتماعي و الثقافي يشكل عاملا مهما في تكوين الشخصية، إذ دعمت هذه المعتقدات الأبحاث و الإكتشافات التي قدمتها علوم حديثة مثل علم الأعراق و الأنثروبولوجيا الثقافية اللذان تطرقا لدراسة شاملة للشخصية في بيئتها الإجتماعية والثقافية على التوالي.

¹ وينفريد هوبر .م.س.ص146

² م.ن.ص 147-148.

³ م.ن.ص 148.

أ- الشخصية من منظور علم النفس الاجتماعي:

لا يوجد بالمعنى الحرفي نظرية علم النفس السوسيولوجي و إنما هناك عدة مقاربات للشخصية من بؤرة ثنائية تشمل الجانبين النفسي و السوسيولوجي معا.

حاول علم نفس الاجتماع دراسة الشخصية من منطلق وضعي معتمدا على ثلاثة محاور¹ رئيسية في البحث.

- الدراسات الأنثروبولوجية و علم الأعراق .
 - دراسة اندماج الفرد في المجتمع و خصوصا الطفل.
 - دراسة بعض السلوكيات التي تعطي أهمية لمفاهيم هامة مثل الوضع ، الدور و الهيئة.
- و يعرف الوضع: "كمجموعة القوانين و الواجبات التي تستلزمها مكانة و وضعية الفرد في المجتمع، و يعتبر الدور و الفكرة المتلازمة كسلوكيات من خلالها تنفذ القوانين و الواجبات"²
- أعطت أبحاث مالبينوفسكي بعثا جديدا للأنثروبولوجيا و هو الذي وضع الفرضية التي توافق نظرية فرويد في الأصل الغريزي للبناء الثقافي و التي عرفت باسم الوظيفة إذ في اعتقاده أن ضروريات الحياة الاجتماعية تتحول إلى اندفاعات في تعابير ثقافية ، حيث توجد علاقة وطيدة في الوحدة الوظيفية بين حاجيات الإنسان و الاستجابات التي ينتجها المجتمع لها.
- و تجدر الإشارة إلى الباحثة كارن هورني و هي من الفرويديين المحدثين إذ اتخذت موقفا مضادا، بإرجاع جذور عقدة أوديب إلى البناء الاجتماعي للأسرة و على ذلك فأسبابها اجتماعية وليست بيولوجية.³

¹ Simone Clapier-Valladon.Op cit P9

² وينفريد هوبر .م.س.ص80

³ ريتشارد س.لازاروس .م.س.ص.209.

² Simone Clapier-Valladon.Op cit p14.p15.

³ Ibid. P15

ب- الشخصية من منظور الثقافة:

لقد ساهمت الأنثروبولوجيا الثقافية الأمريكية في توسيع الأبحاث الإثنولوجية و ذلك بالتعمق في تاريخ و صيغة العادات و التقاليد لمختلف المجتمعات البدائية لاكتشاف المعاني و النتائج النفسية الفردية.

لقد عرف التيار الثقافي الأمريكي أوجه بين 1920 و 1950 وأشهر رواده لينتون، كاردينر بينيديكت ،هورني، كلوكهون، فروم .5 و قد عرف رالف لينتون في كتابه الأساس الثقافي للشخصية الثقافية: "الثقافة هي مظاهر السلوكيات المتكسبة و نتائجها ، والتي تكون عناصرها مشتركة و متوارثة بين أفراد مجتمع محدد."1

تسمح نظريته الشخصية الوضعية للينتون بتفسير الأنساق الفردية للعلاقة مع الثقافة والتي يجهلها الفرد نفسه: "الشخصيات الوضعية المعروفة في مجتمع ما تكون مطابقة لشخصيته الأساسية حيث تندمج الاثنان كلياً."2

أما أبراهم كردينر فقد وضع نظرية الشخصية القاعدية³ و التي تمثل تصورا متميزا لخلاصة التفاعل الحيوي بين ما هو نفسي و ثقافي و تعتمد هذه النظرية على مبدئين: الشخصية منطلق دينامي للشخصية، و الأنا ذروة ثقافية .

تنطلق من الدراسات المقارنة مثل الملاحظات الخاصة بعلم الأعراق التي فتحت آفاقا جديدة و واسعة و كذا الأنثروبولوجيا الثقافية .

⁴ Ibid. P13

1-2 مفهوم الشخصية في المسرح: "كلمة شخصية في اللغة العربية مستحدثة و قد

أخذت من كلمة الشخص و تعني :سواد الإنسان و غيره تراه من بعد ، أي أنها تعني السمات العامة فقط. و قد جرت العادة في مجال المسرح أن تستخدم أيضا كلمة كراكتر، و هي مأخوذة من الإنجليزية Character التي تعني بمعناها العام الطبع أو الصفة.

أما كلمة personnage الفرنسية فمأخوذة من من اللاتينية Persona وهي بدورها ترجمة لكلمة يونانية تعني الدور الذي كان يؤديه الممثل عندما يضع القناع الخاص به. ذلك أن الممثل الواحد كان يؤدي عدة أدوار بتبديل الأقنعة في نفس العمل ¹.

Persona ، وتعني باللاتينية القناع، و هي ترجمة للكلمة الإغريقية التي تعني الدور أو الشخصية الدرامية.

أما في القاموس الإنسيكلوبيدي لاروس : "تستعمل كلمة الشخصية لتعين شخص خيالي ، رجل أو امرأة ، في وضعية فعل ضمن عمل درامي (أديا) " ².

بينما يعرف إبراهيم حمادة الشخصية على أنها: "الواحد من الناس الذين يؤدون الأحداث الدرامية في المسرحية المكتوبة ، أو على المزرح في صورة الممثلين" ³.

1-2-1. الشخصية في نظرية الدراما:

يعتبر أرسطو أب نظرية الدراما حيث وضع أسس هذا العلم في كتابه الشهير -فن الشعر وذلك بعد دراسة مستفيضة لأعمال رواد المسرح اليوناني و هم كتاب التراجيديا سفوكليس ، إسخيلوس، يوروبيدوس و رائد الكوميديا أرسطوفان، إذ أرسى القواعد النظرية لهذا

¹ ماري إلياس، حنان قصاب : المعجم المسرحي مفاهيم و مصطلحات المسرح و فنون العرض. مكتبة ناشرون-الطبعة 1 1997ص296.

² Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre collection In Extensio.Larousse.6ème édition.p1268

³ إبراهيم حمادة. معجم المصطلحات الدرامية . دار المعارف 1985.ص155.

العلم بعد تشريح الأجناس الأدبية المعروفة حينها و هي الملهاة ، الملحمة و المأساة مركزا على هذه الأخيرة بوصفها الفن الراقي الذي وصل الذروة الفنية في القرن الخامس قبل الميلاد.

وعكس باحثي الدراما الذين جاؤوا بعده فقد منح الأولوية للحبكة الفعل و جعل الأخلاق -الشخصية- في المرتبة الثانية ، كما حدد شروطا بمثابة توجيهات للشاعر يتبعها لرسم الشخصية المأساوية و هي أربعة¹ :

1-الصلاحية الدرامية: أن تكون بطبيعتها صالحة دراميا أو مؤثرة.

2-الملائمة أو صدق النمط: مثلا ؛الشجاعة الرجولية لا يليق إسنادها إلى المرأة.

3- مشاهمة الواقع: أن تكون الشخصية مشاهمة للواقع.

4- ثبات الشخصية: أو تساوقها مع ذاتها طوال المسرحية.

و قد ميز خصائص إضافية وهي الضروري أو المحتمل² - بحيث يكون من الضروري أو المحتمل (المقبول) أن هذا الشخص أو ذاك يتكلم أو يفعل على نحو معين، و أنه بعد هذا ينتج هذا-

1-2-2 دراسة الشخصية في المسرح:

مفهوم البناء: حسب الصباغ فإن البناء هو: - الكل المؤلف من الظواهر المتضامنة حيث تكون كل ظاهرة منها تابعة للظواهر الأخرى و متعلقة بها، و البنية هي ما يكشف عنها التحليل الداخلي لكل ما، و العناصر و العلاقات القائمة بينهما و وضعها و النظام الذي يتخذه ،

¹ أرسطوطاليس . فن الشعر. نر إبراهيم حمادة. م س . ص 149-150 .

² أرسطوطاليس: فن الشعر مع الترجمة القديمة و شروح الفارابي و ابن سينا و ابن رشد. عبد الرحمن بدوي. دار الثقافة بيروت- لبنان. طبعة 1973. ص 43.

و يكشف التحليل عن العلاقات الرئيسية و العلاقات الثانوية، و بالتالي يمكن المقارنة بين الأشياء المتعددة في الموضوع¹.

يسعى كتاب المسرح لرسم شخصيات واضحة إذ كلما تحددت معالمها كانت أفعالها دوافعها -على السواء- أقرب للتصديق، حيث "تكون الدوافع غير كافية عندما تبدو تصرفات الناس في المسرحية غريبة عن شخصياتهم"².

لذا فإن الإهتمام ببناء محكم للشخصية المسرحية يتطلب الإلمام بالوحدات الأساسية التي تدخل في تركيبها و قد فكك الباحثون في هذا المجال كيان الشخصية المسرحية إلى ثلاثة أبعاد .

أبعاد الشخصية:

الإختلاف سمة البشر فكل إنسان متفرد في ذاته له معالمه الخاصة الجسدية (الفزيولوجية) و الإجتماعية والنفسية وهي تمثل الأبعاد الثلاثة للشخصية المسرحية و يمكن تفصيلها كالآتي³:

1- البعد الجسمي (المادي): يلون نظرنا للحياة، يؤثر على تطورنا الذهني ، و يصلح

أساسا لمركبات النقص و الإستعلاء فينا و يشمل:

-الجنس(أنثى أو ذكر) الهيئة و الوضع

- السن - المظهر

- الطول و الوزن - العيوب:التشوهات.أنواع الشذوذ. الؤححات.الأمراض

- لون الشعر و العينين و الجلد - الوراثة

¹ الصباغ.رمضان.العلاقة بين الجمال و الأخلاق في مجال الفن، الكويت .المجلس الوطني للثقافة و الفنونو الآداب، مجلة عالم الفكر، المجلد السابع و العشرون، العدد1، يوليو 1998، ص131.

² الشكلائيون الروس.نظرية الأدب.ج3.ترجميل نصيف التريكي.بغداد.دار الشؤون الثقافية.1994.ص52.

³ لايوس آجري.فن كتابة المسرحية.تر.دريبي خشبة.مكتبة الأنجلو مصرية .ص102 وما بعدها

2- البعد الاجتماعي (السوسيولوجي):

- الطبقة: العاملة، الحاكمة، الوسطى. من الفقراء العامة
- العمل: نوعه. ساعات العمل. الدخل. ظرف العمل. داخل الإتحاد أو خارجه.. لياقته للعمل.
- التعلم: مقداره. أنواع المدارس. الدرجات ... إلخ.
- الحياة المزرية: معيشة الوالدين. القدرة على كسب الرزق. يتيم. هل والداه منفصلان... إلخ.

- الدين

الجنس و الجنسية

- المكانة في المجتمع.

- مشاركاته السياسية

- هواياته.

3- البعد النفسي (السيكولوجي): و هو محصلة البعدين السابقين و يشمل:

- الحياة الجنسية، المعايير الأخلاقية.
- أهدافه الشخصية، أطماعه.
- مساعيه الفاشلة: أهم ما أخفق فيه.
- مزاجه و طبعه: حاد الطبع، سلس القيادة، متشائم، متفائل.
- ميوله في الحياة: مستسلم، مكافح، حوار
- عقده النفسية: الأفكار المتسلطة عليه. أوهامه.

- قدراته في اللغات. مواهبه. سجاياه: تفكيره. حكمه على الأشياء. ذوقه. إتنانه و سيطرته على نفسه.

1-2-3 نمو الشخصية المسرحية:

الحركة خاصية فيزيائية في الكون، و الحركة تنتج التغير من وضعية لأخرى هذا فيزيائيا والأمر نفسه بالنسبة للبشر غير أن المسألة تتخذ أبعادا أكثر عمقا و تشابكا حيث أن العلاقات الإنسانية نفسها مركبة أما إسقاط الشخصية في المعلم المسرحي الشخصية فهو ثلاثي الأبعاد له علاقات متداخلة مع مختلف عناصر المسرحية: بداية بفكرتها الأساسية و الشخصيات الأخرى - التي تكون في صراع معها و حتى الشخصيات الموالية لها-، الصراع، الزمان و المكان.

إن حركة الشخصيات و علاقاتها المتبادلة ببعض تجعلها في علاقة تأثير و تأثير متوالية تدفع بسلسلة أحداث المسرحية و تغذي الصراع -الذي عادة ما نستشف معالمه في المقدمة المنطقية- إذ يتطور و يصل لذروته و يدفع بالمسرحية إلى ختامها.

يقول لايوس إجري: "إذا كانت شخصية ما، في قصة أو أقصوصة أو تمثيلية تحتل في نهاية هذه الأعمال نفس المكان الذي كانت تحتله في أولها، كانت القصة أو الأقصوصة أو التمثيلية شيئا رديئا و لا بد"¹. كما يؤكد على طبيعة التغير: "إن أية شخصية في أية صورة أدبية لا ينتابها تغير أساسي في ذاتها هي شخصية رسمت رسما رديئا"².

¹ لايوس إجري. م.س.ص. 142

² م ن. ص. 144.

1-2-4 التشخيص المسرحي و تقنياته:

أ/ تشخيص النوع و الفرد:

"كل كائن حي في الحياة الواقعية هو فرد مهما اختلفت فرديته وراء خصائص الطبقة أو النوع الذي ينتمي إليه. و قد يشارك هذا الإنسان جماعته في معظم أرائها و مواقفها و عاداتها و مع ذلك تظل هناك عناصر في ذاته الجسمية و النفسية لتعطي له وجودا فرديا و ذاتيا متميزا"¹.

إذن رغم تداخل مفهوم التشخيص الفردي مع النوعي للشخصيات إلا أننا نلاحظ الميولات المختلفة لكتاب الدراما عبر تاريخ المسرح العالمي حيث "في الملهاة الرومانية إن الكاتب لم يكن يحاول أي تشخيص سوى التشخيص النوعي، و لم يكن يحس أي حرج في حشره الشخصيات على صورة النماذج التي عرفناها في الملهاة الجديدة الإغريقية"².

ب/ تقنيات التشخيص المسرحي:

1/ التشخيص بالمظهر: يشمل المظهر الخارجي للشخصية كل ما يبرز للبصر من بنية جسدية عامة و تفاصيل فزيولوجية خاصة وطبيعة الحركة وكذا الهيئة التي يعكسها الزي والمكياج والوضعية، هذه العناصر التي يستقي منها المتفرج معلومات صريحة حول الحالة الاجتماعية للشخصية و تلميحات عن ميولاتها النفسية.

مثال: عطيل: أسود البشرة ، ضخم فالمنديل الذي ضاع -ورثه عن والدته- لا يلف رأسه

نينا الخال فتنيا: غير جميلة، حيث نكتشف هذا من حوار الشخصيات عنها.

إعتاد كتاب الدراما الإشارة إلى المظهر العام لشخصياتهم إلا أن كتاب العصر الحديث بالغو مقارنة معهم في تحديد التفاصيل .

¹ لا يوس إجري.م س. ص 442.

² م ن. ص 445.

2/التشخيص بالكلام: إن الصوت البشري أداة تواصل في الحياة أما في المسرح فهو وسيلة تواصل درامي يحمل بالإضافة إلى المعنى السطحي معاني عميقة لذا يجتهد الممثل في عملية صقله حسب إرشادات المخرج و المؤلف ليعكس الشخصية المتخيلة فنيا إلى أقصى درجة ممكنة، "إذ لا شيء من صفات الشخصية الجسمانية يقارب في أهميته الصوت للتشخيص. إن عمق الصوت و مداه و حجمه و إتساعه، و سواء كان خارجا من الأنف أو الحلق، أو كان ضعيفا أو قويا- كل هذه الصفات لها أثر كبير في الكاتب المسرحي و الجمهور على السواء".¹

إن الشخصية المسرحية عادة ما تعبر عن نفسها و عن غيرها غير أن مدى صدق هذا الكلام يبقى نسبي لذا فإن : "الكاتب المسرحي كالقصاص قد يضمن الكلام إشارة فيها شيء من السخرية أو التزييف ز قد يبين طبيعة الملاحظة بتعليق جانبي أو بتعليمات مسرحية".²

3-التشخيص بالرأي: قد يكون الرأي عبارة عن إنطباع أو حكم تنطق به إحدى الشخصيات حول شخصية أخرى يزودنا بمعلومات حولها كما يوضح علاقة المتحدث معها، و لا يفوتنا أن نذكر أن الرأي مسألة ذاتية محضة فلكل إنسان أسسه ومعايير الفكرية و قيمه الأخلاقية الخاصة، "إذا ما إستخدمت بمهارة أعطينا كأحسن ما يمكن أن تعطيه لنا أية طريقة فنية من إنطباع كامل عن الشخصية و ذلك بخلق جو إجتماعي له أوامره و نواهيه، و إبداع عالم من القيم الشخصية يسلك فيه الشخص سبيلا مستقيما أو معوجا".³

3- التشخيص بالفكر: يعتبر وسيلة صريحة يستعملها الكاتب للكشف عن أغوار الشخصية ، و تشمل ثلاثة تقنيات مختلفة : شخصية الصفي ، الكلام الجاني، المناجات الداخلية .

أ- شخصية الصفي: و فيها: "يلجأ إلى وسيلة بعيدة عن التصديق نوعا ما، فيأتي لكل شخصية رئيسية بصفي يفضي إليه البطل ما يعمل في صدره... فقد كان محكوما على هذا الصفي

¹ لا يوس إجري.م.س.ص.453.

² م.ن.ص.444.

³ م.ن.ص. 455 .

بأن يصغي دائما دون شكوى، و لا يقوم بأي دور حتى في العمل الذي يبدو واضحا أنه يسير في اتجاه تراجيدي.¹

ب-الكلام الجانبي: إنها تقنية قديمة عرفت في الملهاة العريقة التاريخ كما شاع إستعمالها في مسرح الكوميديا ديلارتي والمسرح الكلاسيكي خصوصا و نذكر على سبيل المثال كوميديات موليير فهي لا تكاد تخلو منها. "الكلام وسيلة سهلة جدا لكشف التناقض بين ما يقوله الشخص وبين ما يحس به كشفا سريعا و فوريا أمام الجمهور... إذ إنها ظلت موجودة في جميع أنماط الملهاة، و لازالت إحدى الوسائل الأكيدة التي تبعث على الضحك في إستعراضات الفودفيل و مسرحيات السخرية اللاذعة التي تسخر من الأحداث الجارية.²

ج-المناجاة الذاتية: إنها تقنية مسرحية عريقة قدم المأساة إستعمالها الكتاب طيلة قرون خلت لتوطيد العلاقة مع الجمهور و إستثارة عواطفه لذا فهي تتنافى مبادئ المدرسة الواقعية التي تركز على الإيهام، "هي من الناحية المنطقية و العملية أسلوب لتحدث هذه الشخصية عنمشاعرها و أفكارها الخاصة بصوت مرتفع ، و هي تصوير موضوعي للمادة النفسية الشخصية و الخاصة...إنها من أقصر السبل و أوضحها لجعل الجمهور على معرفة مباشرة برأي الشخصية في نفسها و في الآخرين، و تفسيرها للفعل السابق و نواياها المتعلقة بالفعل المقبل.³

4- التشخيص بالفعل: عرف أرسطو التراجيديا على أنها: "محاكات لفعل جاد، تام في ذاته، له طول معين، في لغة ممتعة...و تتم هذه الأحداث في شكل درامي لا سردي، و بأحداث تثير الشفقة و الخوف و بذلك يحدث التطهير.⁴ كما أكد على الشروط الأربعة الواجب توفرها في الشخصية الدرامية ممزا خصائص إضافية هي: "الضروري أو المحتمل -

¹ لا يوس إجري. م. س. ص 457 .

² م. ن. ص 458، ص 459.

³ م. ن. ص 460.

⁴ أرسطو طاليس - فن الشعر. نر إبراهيم حمادة. مكتبة الأنجلو المصرية. ص 95.

(المقبول) أن هذا الشخص_أوذك تكلم أو يفعل على نحو معين ، و أنه بعد هذا ينتج هذا.¹ إنها العلاقة المنطقية بين الفاعل (الشخصية) و الفعل ، ففي المسرح كما في الحياة كل شيء مبرر بدوافع .

يرى عبد الرحمان بدوي أن : "المشكلة الخاصة التي تنطوي على عرض الشخصية من خلال الفعل هي في تحقيق صلة معقولة بين الشخصية و الفعل. فقد تكون الشخصية جذابة جدا أو منفرة جدا، و قد يكون الفعل بهيجا أو مفرعا أو مفرحا، و لكن ما لم تقم هناك علاقة بين الشخصية و الفعل، و يحافظ عليها، فإن صفتي المعقولة و الإقناع تنتفيان عن المسرحية كما أن وحدتها تهتز إهتزازا شديدا."² و الدافع الناجحيتصف ببعض الصفات التالية أو بها جميعا و هي: "اللياقة و الكفاية و الإنسجام و الإمكانية."³

و قد أتاحت الدراسات الحديثة العديد من الآليات للتعرف على الشخصية، و إدراك التفاعل بينها و بين الشخصيات الأخرى من خلال شبكة العلاقات التي تربطها بغيرها، و هي التي إختزلها تورودوف في ثلاثة علاقات⁴:

علاقة الرغبة التي تقيم في إطار الفعالية و المفعولية، و علاقة التواصل التي تشيد شبكة العلاقات بين الشخصيات و تفصح عن نوعية التواصل فكريا كان أو إجتماعيا أو سياسيا. ثم علاقة المشاركة أو المساعدة من شخصية لأخرى في موقف ما، أو حدث ما. و يشير تورودوف أيضا إلى إمكانية الإنطلاق من العلاقات المذكورة لإشتقاق أنماط أخرى من علاقات تتمحور حول قاعدتي التقابل و السلب.

¹ أرسطو، فن الشعر، تر عبد الرحمان بدوي. ص43.

² م ن. ص43.

³ فرد ب. ميلت، جيرالد ايدس: بتلي فن المسرحية. تر: صدقي خطاب. دار الثقافة. بيروت. 1986. ص466.

⁴ عبد المطلب زيد: أساليب رسم الشخصية المسرحية قراءة في مسرحية مصرع كليوبترا لشوقي. دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع- القاهرة 2005. ص57.

1-2-5 نماذج تصوير الشخصية:

بين الراعي بعض النماذج الحديثة في تصوير الشخصية¹:

1-رسم الشخصية من الداخل: و هذا النموذج ينظر إلى الشخصيات على أنها نفوس و أرواح كما في الآنسة جولي(ستريندبرج).

2-رسم الشخصية من الخارج: و هذا النموذج ينظر إلى الشخصيات على أنها تجسيد لأفكار و معان، و إذا هي تصارع و إصطدم بعضها ببعض ففي (حركة فكرية) و بين عقول كما في مسرحية (كانديدا) لبرناردشو.

3 - رسم الشخصية بطريقة متكافئة و متوازنة: وهذا النموذج يوازن بين الحياة الداخلية و الخارجية للشخصية المسرحية مع إتخاذ المظاهر الخارجية (رمزا) لما يجري في الداخل-كما في بيت الدمية لهنريك إبسن.

تحليل الشخصية المسرحية من خلال النص:

تماما مثل أي شخصية في الحياة فإن للشخصية المسرحية بطاقة هوية تميزها عن غيرها و تشمل²:الإسم، الحالة المدنية، الوضعية الاجتماعية،الصفات المميزة، حيث يولي الكاتب إهتماما بالغاً في تحديد هذه العناصر لتكون للشخصية واضحة ، متساوقة و ذات سلوك متجانس مع محدداتها الأساسية فلا نلتبس أي خلل في تطورها خلال سلسلة الأحداث الدرامية، و يمكن مقارنة الشخصية من خلال النص عن طريق تقصي كل المعلومات حولها و التي تتوفر على عدة مستويات ؛ قد تكون إشارات وضعها المؤلف في قائمة شخصيات المسرحية أو في خطاب الشخصية حول نفسها،سواء أكانت مباشرة أو ضمنية.

¹ علي الراعي.فن المسرحية.مصر:1959، ص4-6

² . Michel Pruner :l'Analyse du Texte de Théâtre. Edition Nathan.2001. p70.

1-2-6 أنواع الشخصية¹:

1-شخصيات غير عادية:

من الثابت تاريخيا ، أن الشخصيات الرئيسية، كانت عبارة عن ملوك و ملكات و قواد أو أفراد من الطبقة النبيلة، أو من علية القوم، أو شخصيات لها مكانتها الاجتماعية. كما أن الشخصية الدرامية، بشكل عام ، تمثل الإنسان رجلا كان أو امرأة، في أسوء أو أحسن حالاته، و يبدو ذلك واضحا في سلوكياته و أفعاله. تتسم الشخصية غير العادية بسمات خاصة ، تتفق مع تكوينها و مكوناتها.

2-الشخصية النموذجية:

هذه الشخصيات تعكس فرديتها بشدة و لكنها في ذات الوقت شخصيات عادية. إن هؤلاء الأبطال يقفون منعزلين ، لا كشخصيات شاذة و إستثنائية ، و لكن بكونها نموذجا لقطاع كبير و هام من البشر . خير مثال على ذلك شخصية نورا هلمر بطلة بيت الدمية لإبسن.

3-الشخصيات النمطية المألوفة:

إن الشخصيات العادية ، لا تتمتع كغيرها من الشخصيات ذات الأبعاد الثلاثية ، إنها نوع خاص ، أو صورة واضحة، أو شخصيات بارزة ذات سلوك إنساني محدد نحو شيء ما. إن مثل هذه الشخصيات النمطية مجالها الملهاة، أو الملودراما، كما يمكن أن توجد في كل الألوان المسرحية. و من يبين هذه الشخصيات نماذج أكثر شهرة نجدها في الكوميديا المرتجلة الإيطالية، مثل: أرلوكان، بنطلوني، كاييتينو.

إن الشخصيات المعتادة هي نموذج يسود كل مسرحية ؛ جرسون في مقهى، طالب جامعي، أب ظالم، مخبر سري... .

¹ ينظر شكري عبد الوهاب. النص المسرحي. دار فلور للنشر و التوزيع. ط2. 2001. ص79-83.

4-الشخصيات الجانبية المصاحبة :

قد يلجأ مؤلف ما عند خلق شخصياته ، إلى عمل توليفة بين شخصيتين ليصل إلى سمات محددة، و إبراز صفات هامة لكل شخصية.و على هذا يكون البروتاجونست(البطل) هو بطل العرض و أهم شخصية فيه، و أبرز من يقومون بالحدث.

لقد وضح الاختلاف و التميز بين الشخصيات الرئيسية، و الشخصيات الثانوية، إذ أن الشخصية الرئيسية هي البطل الأساسي في العرض المسرحي.أما الشخصيات الثانوية المصاحبة، فهي تلك التي تلعب أدوارا صغيرة في الحياة إذ تساعد الحبكة على التقدم و التطور، و تدعم الشخصيات الرئيسية.

5-الشخصية المحورية أو البطل التراجيدي:

البطل في النص هو الشخصية الرئيسية فيه، و هو الذي تدور حوله كل المحاور و يطل عليه البروتاجونست.هذا البطل هو خالق الصراع و الدافع لتطور الحدث و الموضوع، و هو في رأي لايوس إجري:"الشخصية التي تدفعه رغبته نحو الوصول إلى هدفه،لا مجرد أن يتمنى دون سعي، تحقيق هذه الأمنيات و الرغبات."

2. الشخصية في ضوء الاتجاهات المسرحية:

1-1-2 بناء الشخصية في المسرح التعبيري

لقد كان للتعبيرية فضل في بلورة المسرح الغربي المعاصر¹ في أشكاله و أساليبه التجريبية المعروفة، حيث إزدهرت كحركة واضحة المعالم في ألمانيا في الفترة ما بين 1910 و 1925 وانتشرت مبادئها و أساليبها الفنية عبر العالم، ففي روسيا مثلاً نجد تقارباً كبيراً بين التعبيرية و نظرية يفجين فاختنجوف المسماة الواقع الخيالي ، و التي تنتصر لمبدأ تشويه الواقع كوسيلة من وسائل الإبداع والخلق، و ترى أن هدف الفن الشرعي هو التعبير عن مشاعر الفنان بدلاً من محاكاة الواقع أو الطبيعة.

2-1-2 أسس التعبيرية:

تنامت التعبيرية الألمانية كمقاومة للمذهبيين التأثري(أو الإنطباعي) و الطبيعي²، حيث قامت على تصوير دخيلة النفس الإنسانية، و عدم الإندفاع بالمظاهر السطحية التي قد لا تدل على شيء مطلقاً مما فطرت عليه نفس الشخص و ما اندس فيها من غرائز و اسرار... و هو عكس ما يذهب إليه المذهبان التأثري والطبيعي. ، فالتعبيرية -كما يدل إسمها- "مذهب يرفض مبدأ المحاكاة الأرسطية، و يحل محلها مبدأ التعبير عن مشاعر الفنان في تناقضاتها و صراعاتها، و يتخذ من هذه الروى الذاتية و الحالات النفسية موضوعاً مشروعاً للإبداع الفني، و مقارنة بالمذاهب التي سبقت التعبيرية تعتبر هذه الأخيرة الأكثر ذاتية لدجة الإفراط، حيث يلجأ الفنان التعبيري إلى تشويه الواقع عن طريق التبسيط والمبالغة، التفتيت، و خلط الواقع دائماً بالرمز، و إستخدام نبرة و إنفعالية عالية،

بحيث تتحول أي رؤية موضوعية إلى رؤية بالغة الذاتية... بالغة الغرابة ، و في أحيان كثيرة

بالغة القبح."³

¹ ينظر. نهاد صليحة. التيارات المسرحية المعاصرة. هلا للنشر. 1999. ص 63

² ينظر دريني خشبة. المذاهب المسرحية ونماذج من أشهر المسرحيات. الدار المصرية اللبنانية. 1999. ص 236

³ ينظر. نهاد صليحة. م. س. ص 64

2-1-3 جذور و بدايات التعبيرية:

تعود الجذور الحقيقية للتعبيرية إلى تلك النظرة الجديدة للعالم و الفن و الإنسان التي أتت بها الحركة الرومنسية¹ التي أرسى قواعدها في أوروبا في النصف الأول من القرن التاسع عشر، وساهم في بلورتها فلاسفة مثل جان جاك روسو و وليام جودوين و شعراء مثل رذورث وكوليردج و شيلي و بايرون، حيث رفعت الحركة الرومانسية شعار الثورة ضد كل ما هو قائم ومدرّوس و مقبول سواء في مجال الفن و السياسة أو المجتمع أو العقائد، و مجدت الفرد و آمنت بقوة الروح فوق المادة ، و أحاطت بشخصية الإنسان بمهالة من من القداسة ، و أحلت ملكي الخيال و الحدس مكان العقل و المنطق، لكن رغم اشتراك الفنان التعبيري مع الرومنسي في مبدأ الثورة و إيمانه بذاتية الفن و الفنان فإنه يرفض النظرة المثالية للإنسان و مفهومه لفلسفة الجمال، إذ آمن التعبيريون بأن الجمال هو صدق التعبير مهما كان هذا التعبير قبيحا، ورفضوا الجمال بمفهومه التقليدي أو الكلاسيكي أو الرومنسي المبتذل-أي تصوير الأشياء كما يجب أن تكون عليه في اكتمالها المثالي.

رغم الذاتية المفرطة التي اتسم بها التعبيريون² فقد حاولوا عن طريق المبالغة و التشويه الذي يقرب من الكاريكاتور، واختيار مواضيع من جانب الحياة المظلم، أن يسجلوا احتجاجا غاضبا على القسوة و الظلم في عالمهم، و على كم العذاب الإنساني الهائل الذي ساد مجتمعاتهم آنذاك إن وعيهم الاجتماعي العميق يقترب من الثورية في كثير من الأحيان، إذ كان تعاطفهم دائما مع الرجل العادي المطحون -أو ما إسطلح تسميته في ما بعد بـ (الرجل الصغير)- إذ يسعى الفنان التعبيري إلى تجسيد رؤيته الخاصة في عالم الواقع عن طريق الثورة و التغيير الاجتماعي ليصبح العالم الخارجي مطابقا لرؤياه، و هذا ما سعى إليه توللر و بيشر فعلة لما حاولا تطبيق برنامج عمل سياسي محدد.

¹ م س ص. 65. ص 67.

² م ن ص 68.

2-1-4 بدايات و زعماء التعبيرية في المسرح¹:

يرجح مؤرخو الأدب المسرحي أن أول نص مسرحي تعبيرى يعود إلى حوالي 1891، لمؤلفه الألماني فرانك و دنكند بعنوان (اليقضة المبكرة) و الذي لم يمثل إلا سنة 1906، و فيه إستعمل بدعة الأقنعة القديمة و غيرها من الرموز التعبيرية ، و كتبها بأسلوب خطابي

مملوء بالمنولوجات، ثم برزت أعمال السويدي سترندبرج و أشهرها (لحن الأشباح)، كما تبنى أسس هذه الحركة كمقاومة فعلية لمادية الطبيعيين كل من الكتاب تللو و بخر و قيصر ثم الكاتب الأمريكي جون هوارد لوسون ، بينما سارت فئة أخرى من المذهب التعبيري في مغامرة التغلغل في النفس البشرية و سبر أغوارها و أشهرهم: ورفل و كافكا، ثم ظهر بعد ذلك أوجين أونيل مؤلف مسرحية (الإمبراطور جونس)

المسرح التعبيري في ألمانيا:

ظهرت التعبيرية لتنادي بسيادة الروح على المادة ، و بأن الفرد ليس نتاجا و عبدا لظروف و قوى إجتماعية و مادية و تاريخية ، إنما هو نفسه عنصر خلاق محرك يمكنه تغيير العالم وفق رؤيته، و قد حمل لواء التعبيرية جيل خاض تجربة الحرب العالمية الأولى و بعدها ، في 1933 تجربة النازية، و على أيديهم مرت التعبيرية بمرحلتين²:

أولا: مرحلة ما قبل الحرب: تميزت بالذاتية المفرطة ، وروح البحث -وسط فوضى القيم و العقائد- عن الخلاص و البعث الروحي، فمعظم المسرحيات تصور تجارب شخصية لمحاولة الفرد التحرر من أثقال الحياة المادية و الروتين اليومي بحثا وجود أغنى و أفضل، كما طغى على بعض المسرحيات و الروتين اليومي بحثا وجود أغنى و أفضل، كما طغى على بعض المسرحيات إحساس غامض بقرب وقوع كارثة ما.، حيث إرتبط هذا الأخير بفكرة الثورة عند بعض الكتاب إثر

¹ ينظر دريني . خشبة . م س ص 236.

² ينظر نهاد صليحة . م س . 1999 ، ص 62/ص 66.

دخول تيارات إجتماعية ثورية إلى الحركة التعبيرية، إذ تظهر هذه الثورية في الأسماء التي إختارها التعبيريون لمجالاتهم: دي أكسون (التحرك) 1910، دشتورم (العاصفة) 1910، وريفولسيون (الثورة) 1912. و أبرز كتاب هذه الفترة هم: أوسكار كوكوشكا، أرنست بارلاخ وفرانز ويرفل وراينهارد سورج.

ثانيا :مرحلة ما بعد الحرب:و فيها إنغمس المسرح التعبيري في القضايا الإجتماعية و ركز على الصراع بين الفرد و المجتمع، فرغم إنتقال بؤرة التركيز من الروح إلى المجتمع إلا أن الأساليب الفنية للتعبيرية بقيت نفسها في المرحلتين ، و المميز في هذه المرحلة أن رؤية التعبيريين للمستقبل إتخذت تصورا إشتراكيا بلغ في بعض الأحيان حد الشيوعية، و علق الآمال على طبقة البروليتاريا.

2-2-1 أهم سمات الشخصية في المسرح التعبيري :

- إشتغال المسرحية على شخصية رئيسية واحدة تعاني أزمة روحية أو ذهنية أو نفسية¹، على أن نرى البيئة و الناس في المسرحية من خلال نظرة تلك الشخصية الرئيسية إليهما... على أن تكون نظرة متفرسة يترجمها مؤلف المسرحية و يعبر عنها بوسائله المسرحية الرمزية.

- الشخصية التعبيرية شخصية ثائرة في دواخلها، و هذه الثورة جاءت إنعكاسا لإيمان التعبيريين القائم على رقص العالم الفاسد و البحث عن شكل أعلى للوجود، ففي مسرحية الجماهير و الرجل للكاتب الألماني أرنست تولر تنضم المرأة إلى الحركة الثورية كونها من الطبقة الوسطى معارضة للحرب الأهلية لكن الزوج يحاول إعادة المرأة إلى حياتها السابقة فيفشل و تفشل بعد ذلك الثورة و تنتصر الرجعية و يقبض على البطلة.

- إستخدام أنماط بشرية عامة مثل الغريب و الشحاذ و الطبيب بدلا من إستخدام شخصيات متفردة بالطريقة الدرامية التقليدية.

¹ دريني .خشبة .م س ص.236.

² ينظر يحيى البشتاوي .بناء الشخصية في العرض المسرحي المعاصر .دار الكندي. 204. ص37.

- الشخصيات-عدا الشخصية الرئيسية-تبدو أشبه بشخص الأعلام¹ غير محددة الملامح، شخوصا تسبح في عالم الظلال، إنها شخصيات مساعدة لا أكثر... كلها في خدمة البطل لتتركز كل الأضواء عليه.

- توحد الكاتب مع الشخصية المحورية في العمل² كما في بعض أعمال إيسن.

- بالإضافة للشخصية المحورية التي تمثل توحد الكاتب تماما كما في مسرح إيسن و ستندبرغ، فقد وجد نمط ثاني من الشخصيات يواجه الواقع الاجتماعي الفاسد و يسعى إلى تغييره من خلال الثورة عليه كما في مسرحيات إرنست تولر³.

2-2-2 البناء الدرامي للمسرحية التعبيرية:

- تتألف المسرحية التعبيرية من عدد كبير متتابع من المشاهد و المناظر⁴ التي تصور منازل الطريق التي يحط البطل فيها رحاله من حين لآخر أثناء تجولاته في دنياه الداخلية الخاصة و هو يعاني أزمته النفسية. و لا بأس من أن يكون المشهد الأول من المسرحية التعبيرية من مشاهد الحياة الواقعية ، و ذلك لتيسير الدخول في الموضوع و عرض العقدة النفسية التي يعيشها البطل.

- تتميز المشاهد المنفصلة في المسرحية التعبيرية بإرتباطها دائما بمستوى روحي⁵، أي يقدم المشهد على مستويين أحدهما واقعي و الآخر روحي، هذه المشاهد تكاد تكون مستقلة ولا ترتبط إلا في وجدان الشخصية المحورية، مشاهد تبرز فيها الواقعية بالرمز والحلم وتستخدم لغة ذات شحنة إنفعالية قوية قد تخفت أحيانا لدرجة الشاعرية و قد ترتفع أحيانا أخرى لدرجة الصراخ الهستيري.

¹ ينظر دريني .خشبة م س. ص237

² ينظر نهاد صليحة.م س . ص70.

³ ينظر يحيى البشتاوي .م س.ص37.

⁴ دريني .خشبة م س. ص236.

⁵ ينظر نهاد صليحة.م س . ص71.

أما اللغة "فيجب أن تكون مقتضبة... يكثر فيها حذف أواخر الجمل... وأن تكون لغة سريعة تلغرافية لا شيء فيها من البلاغة... وأن يكثر فيها التكرار و الجرس الغنائي... وأن تكون ذات لهجة حماسية تكثر فيها المونولوجات التي يعبر بها البطل عن أحاسيسه الداخلية و جيشانه النفسي".¹

أما التمثيل "فيكون سريعاً شديداً التحدر، موهشاً، خيالياً، متنوع المناظر، مصحوباً بالموسيقى و الأصوات الرمزية، حافلاً بالحيل المسرحية كالأقنعة و الملابس الغريبة التي تثير الخيال، غنياً بالمركبات الخاصة (الديكور) خصباً بالحركة الإيقاعية و التكوينات الإنشادية و الأنغام الرتيبة و دق الطبول التي تهز قلب البطل و ترفع من أزمته النفسية و تزيدها حدة".²

2-2 الشخصية في المسرح الملحمي³:

1-2-2 بناء الشخصية في المسرح الملحمي:

تتنامى شخصيات المسرح الملحمي وسط مواقف متناقضة أرادها بريخت إطاراً لبث أفكاره. حيث تتسم شخصيات بريخت بمعالمها الواضحة إذ تعتمد على الطريقة المباشرة في الإفصاح و توضيح وجهة نظرها وهذا ما يخلق الجدل بينها، هذا الأسلوب المعروف عن بريخت ينطلق من مبدئه في مخاطبة عقل المتفرج و تحريض روح النقد فيه كي يحدد موقف حاسم.

"تتتمي شخصيات بريخت إلى مجتمع طبقي يحكم سلوكها وتفاعلها وتصرفاتها الاجتماعية في ظل الواقع، حيث جاءت محكومة بانتمائها الاجتماعي وبحقيقة الظروف المحيطة في سبيل ممارسة دورها الإصلاحي و تثبيت وجهة النظر الصحيحة، لذلك فلم يركز بريخت على تأثير الأحداث في

¹ ينظر دريني .خشبنة .م.س. ص 237.

² ينظر م.ن. ص 237.

³ تم التطرق إلى أسلوب بريخت في بناء شخصياته في الفصل الأول المبحث الثاني تحت عنوان بريخت الثوري.

الشخصيات الرئيسية دون غيرها إنما أكد الأسباب الاجتماعية والاقتصادية التي تقف وراء الأحداث.¹

ومن هذا المنطلق فإن الصراع بين الشخصيات هو صراع اجتماعي، قد يكون بين شخصيتين أو بين قيمتين كالخير والشر في شخصية واحدة مثل الأم الشجاعة.

2-2-2 أساليب بناء الشخصية عند بريخت:

ومن أساليب بريخت إستعمال الحوار الجدلي على لسان شخصياته، هذا الحوار الذي يرسخ مبدأ تحكيم العقل لدى المشاهد في الحكم على المواقف المتناقضة تماما كما في مسرحيته دائرة الطباشير القوقازية.

كما يعتمد بريخت في مسرحه على الشعر و النثر و الأغاني التي تردها شخصياته حيث تمثل عناصر فنية مهمة في بناء الشخصية في المسرح الملحمي " إذ تتخذها الشخصيات لتشكل منها سجلا مريرا ساخرا للأحداث و ملابساتها، و تقوم الشخصيات بعرض المواقف القوية مستخدمة اللوحات و التلميحات و الألغاز و الإيماءة."²

وعكس المنهج الواقعي الذي ينصهر فيه الممثل في الشخصية فإن الممثل في المسرح الملحمي مطالب بالأداء الموضوعي البعيد عن أي تعاطف حيث " تشكل التناقضات الموجودة في الشخصية مفتاح الممثل في عرضها دون أية مشاركة عاطفية ، حيث تتحقق واقعيتها من خلال الكشف عن تلك التناقضات التي هي نتيجة حتمية للوسط المحيط، و انعكاس للوضعين الاجتماعي والاقتصادي اللذين تعيشهما الشخصية."³

¹ ينظر: عبد الحليم البشتاوي. م س ص 24 .

² ينظر: م ن. ص 26.

³ ينظر .عبد الحليم البشتاوي. م س. ص 31.

3-2 الشخصية في منهج ستانسلافسكي:

اعتمد ستانسلافسكي على الواقعية النفسية، حيث ركز على الحياة الداخلية للشخصية و قد اشتهر بعبارته: إن الهدف الأساسي لفننا هو خلق الحياة العميقة للروح البشرية و التعبير عنها في شكل فني و جمالي ، لذا فقد وجد النصوص التي توافق مبدأه الفني و ذلك في مسرحيات تشيخوف الذي أحدث ثورة في الكتابة الدرامية فشخص مسرحياته يعيشون في رتبة و لا يكاد يحدث شيء ... إنه الملل... حيث يضجرون من وضعيتهم التي تعتبر مصير حتمي بالنسبة لهم و لا يملكون إمكانية التغير...لذا فالحياة تستمر، إنها وضعية الإنتماء لجنسية الروسية في الفترة ما بين نهاية القرن التاسع عشر و بداية القرن العشرين، و على هذه النصوص الواقعية الغنية بالشخصيات ذات الأعماق الدفينة أخذ ستانسلافسكي يطبق منهجه الجديد و أبدع أشهر العروض إخراجا حينها.

لقد وضع ستانسلافسكي أسس منهجه في كتاب ألفه سنة 1919.. و أسماه إعداد الممثل و فيه بين و شرح بطريقة عملية الخطوات التي ينبغي على الممثل إتباعها لتقمص الشخصية المسرحية ; و هي كالآتي:

الظروف المعطاة للمسرحية وتعني: "قصة التمثيلية .حقائقها. و أحداثها وعصرها وزمان ومكان تمثيلها و ظروف الحياة و تفسير المخرج و أوضاع و حركات الممثلين على المسرح والإخراج و المناظر والملابس و الأثاث والإضاءة و المؤثرات الصوتية وكل الظروف المعطاة للممثل و التي يدخلها في حسابه عندما يخلق الدور".¹ إذن تبدأ مقارنة الشخصية كبناء من هذه المرحلة حيث يحدد الممثل أبعادها الجسدية والاجتماعي والنفسي ليتمكن من الانتقال للمرحلة الموالية التي سيوظف فيها هذه المعطيات.

إستعمال لو السحرية، حيث عليه أن يحاول الإجابة على مجموعة أسئلة كلها تبتدئ بكلمة لو، و أولها: ماذا كنت سأفعل لو كنت في هذه الظروف؟ حيث يلج بلو السحرية بعدا آخر

1. قسطنطين . ستانسلافسكي. إعداد الممثل. تر. دريني خشبة. دار الهمنا للطباعة. 1973 ص 79.

فاسحا المجال لخياله لرسم خط سير منطقي للشخصية التي يتقمصها من منطلقه هو كإنسان وكمخزون من الخبرات الحياتية و العاطفية.

الاسترخاء العضلي قدر الإمكان، و هو العنصر الذي يزيد من قدرته على التركيز في الدور كما يعطيه القدرة على التحكم الجيد في حركاته و إيماءات وجهه" إن الممثلين يضغطون على أعصابهم في لحظات عادة في التهيج و الاستثارة ، لذلك كان ضروريا في اللحظات ذات الخطورة الكبيرة بصفة خاصة أن يحرروا عضلاتهم من التوتر تحريرا تاما. و لا جرم أن ميل الممثل إلى الاسترخاء في اللحظات العالية من الدور يجب أن يكون أقرب إلى المعتاد من ميله للتوتر.¹

تقسيم الدور إلى وحدات و تحديد هدف لكل وحدة على أن تكون صياغة الجملة التي تحدد الهدف كالاتي: أريد أن أفعل كذا، بحيث يكون الهدف ممكن التحقيق و المعاينة أي تقيم مدى تنفيذه مثلا: أريد أن أهين فلان. و عندما يحدد الهدف عليه تعين سلسلة من الأفعال الجسدية التي تخدم ذلك الهدف .، و تمثل سلسلة الأهداف المتتابعة وفقا للوحدات خط الفعل المتصل الذي يؤدي إلى الهدف الأسمى الذي تسعى إليه الشخصية طيلة المسرحية.

الإيمان و الإحساس بالصدق؛ "إن ما يهمنا هو حقيقة الحياة الداخلية لروح إنسانية في حالة قيامها بدور معين، و مدى إيمانها بأن ما تقوم بأدائه هو حقيقة واقعة.إننا لا شأن لنا بالوجود الطبيعي الفعلي للأشياء المحيطة بنا فوق المنصة الذي لا يفيدنا إلا بقدر ما يهيئه لنا من الظهارة العامة أو الخلفية التي تعمل أمامها مشاعرنا."²

¹ قسطنطين . ستانسلافسكي . م. س. ص 137

² م ن، ص 174.

"إن الصدق على خشبة المسرح هو كل ما يمكن أن نؤمن به إيماناً حقيقياً من أفعال و أقوال تصدر منا أو من زملائنا... كل ما يحدث على المسرح يجب أن يكون مقنعاً للممثل نفسه و لزملائه و للجمهور."¹

الذاكرة الانفعالية يعرفها ستانسلافسكي لطالبه في كتابه إعداد للمثل : "هذا النوع من الذاكرة الذي يجعلك تعيش من جديد تلك المشاعر التي إنتابتك عند مشاهدتك لموسكوفين و هو يمثل أو عند وفاة صديقك ، هو الذي نسميه الذاكرة الانفعالية. و كما أن ذاكرتك البصرية تستطيع استحضار صور باطنة لأشخاص أو أماكن أو أشياء عفا عليها النسيان، فإن ذاكرتك الانفعالية تستطيع أن تبعث في نفسك التي خالجتك من قبل."²

و يقول ستانسلافسكي : "المشاعر التي نستمدّها من تجاربنا الواقعية، و التي ننقلها إلى أدوارنا هي التي تضيف الحياة على التمثيلية و كل تصوير للمشاعر من الخارج هو تصوير شكلي لا حياة فيه و لا جدوى منه إن لم يكن منبعثاً من داخل النفس."³

الاتصال الوجداني بين الممثلين؛ تماماً كما في الحياة الواقعية إذ ينتبه الناس لردود أفعال بعضهم مهما كانت صغيرة، فإن على الممثل في منهج الواقعية النفسية أن يسخر كل طاقته من تركيز و انتباه في التواصل مع زملائه على الخشبة إذ أن لهذا التواصل الحقيقي الفضل في ربط التواصل بين الممثلين على الخشبة و الجمهور على أن يكون مضمونه مثيراً للاهتمام " وإذا أراد الممثلون أن يستأثروا حقاً بانتباه عدد كبير من المتفرجين فيجب أن يبذلوا قصارى جهدهم في المحافظة على تبادل غير منقطع للمشاعر و الأفكار و الأفعال التي تجري بينهم. و ينبغي أن تكون

¹ قسطنطين ستانسلافسكي م س، ص 175.

² م ن. ص 223.

³ م ن. ص 118.

المادة النفسية لهذا التبادل مادة شيقة و هامة ، بحيث تكفل للممثلين السيطرة على إنتباه المتفرجين"¹

التكيف؛ و هو "الوسائل الإنسانية الداخلية و الخارجية ، التي يستخدمها الناس للتوفيق بين أنفسهم و بين الآخرين لإقامة علاقات شتى بينهم و بين غيرهم ، كما يستخدمونها كعمل مساعد لتحقيق هدف معين."²

وحسب المشاعر التي يسعى الممثل لبثها فإنه يلجأ إلى الشكل المناسب للتكيف و الموافق لها تحديدا ، بحيث " نستخدم حواسنا الخمس جميعا، و كل عناصر تكوينه الداخلي و الخارجي للإتصال، فنحن نرسل لأشعة و نستقبلها ، و نستخدم أعيننا و تعبيرات وجوهنا، و أصواتنا و نبراتها، و أيدينا وأصابعنا، و أجسامنا كلها، و في كل حالة نحقق أشكال التكيف المناسبة التي تقتضيها الظروف"³

القوى المحركة الداخلية؛ للإبداع و هي ثلوث العقل و الإرادة و الشعور، إن العلاقة بينهم متداخلة إذ يلجأ الممثل إلى العقل لتفكيك النص إلى وحدات و أهداف و لكل هدف طبيعته، فمنها من يؤثر على الإرادة أكثر مما يؤثر على الشعور و منها العكس، و حسب الطبيعة النفسية للممثلين فهناك له استعدادات توافق أدوارا معينة فمنهم " الذين ترجح كفة مشاعرهم على كفة أذهانهم يغلبون الناحية العاطفية بالطبع في أثناء تمثيلهم أدوارا من قبيل دور روميو أو عطيل، و الممثلون الذين تكون الإرادة أقوى خصائصهم قمنيون بأن يمثلوا ماكبت أو براند لأنهم بذلك يبرزون الطموح و التعصب. و الطراز الثالث يغلب النواحي الفكرية من دور كدور هاملت أو ناتان الحكيم."⁴

¹ قسطنطين ستنسلافسكي .م.س.ص 261.

² م ن ص 296.

³ م ن ص 299.

⁴ قسطنطين ستنسلافسكي .م.س.ص 331.

خط الفعل المتصل؛ و هو " يجذب إليه جميع الوحدات و الأهداف الصغيرة في المسرحية و يوجهها نحو الهدف الأعلى . وابتداء من تلك اللحظة تخدم هذه الأهداف و الوحدات كلها الغرض المشترك.¹

الهدف الأعلى؛ ويعرفه ستانسلافسكي بقوله "إن كل تيار الأهداف الفردية الصغرى المتفرقة-في مسرحية من المسرحيات - و كل ما يصدر عن الممثل من أفكار و مشاعر و أعمال مما هو من وحي التخيل ، يجب أن يتجه إلى تحقيق الهدف الأعلى الذي ترمي إليه عقدة المسرحية ، و يجب أن تكون الرابطة التي تجمع بين هذه الأشياء من القوة بحيث يظهر أتفه التفاصيل ، إذا لم يكن متصلا بالهدف الأعلى ، زائدا عن الحاجة أو خطأ.²

¹ م.ن. ص332.

² م.ن. ص357.

3- الشخصية الثورية

3-1 الشخصية الثورية في المسرحية الحديثة

من وجهة نظر فلسفية، يمكن تصنيف المسرح الثوري إلى ثلاثة أنواع من المسرحيات تعكس المراحل التي مرت بها المسرحية الحديثة و هي خلاصة اجتماعية و وجودية.

3-1-1-3 الشخصية الثورية في المسرحية الخلاصية

إن المسرحية الخلاصية أداة للتحرير المطلق لا تتقيد بقواعد درامية أو حدود بشرية. من خلال هذه الأداة يروي الكاتب ظمأه الذي لا يرتوي إلى اللانهاية. إنه يتصور الكون صورة ممتدة لشخصيته هو. يمكن تغييرها أو معالجتها بإرادة فوق بشرية، يتصور نفسه "خالقا" أسمى من الله و مقدرا أن يحول الحياة إلى شيء أكثر نظاما من هذه "الكلفة" التي لا معنى لها و التي يراها من حوله.

إن البطل الخلاصي هو إنسان عالي "سوبرمان" يجمع بين صفة الرجل الشرير و الرجل الخير، بين صفات رجل يقضي على عقيدة و رجل يقيم كنيسة. و هو كرجل خير يسير على نهج الأبطال الرومانسيين الأوائل: "كارل مور" عند شيلر، و "جوتز" عند جيته و "هرنان" عند هوجو، إنه طريد القانون، يشن الحرب على المجتمع و يسعى إلى الإشباع التام بعيدا عن القوانين المصطلح عليها.

و البطل الخلاصي بوصفه فاعلا للشر يريد أن يقتل الدين و يحو النظام القديم و بوصفه فاعلا للخير يريد أن يقيم نظاما من عنده هو. يحاول أن يضع قوانين جديدة و يقدم نفسه كمنقذ لديه وسيلة الخلاص. و هو كمعظم المنقذين يلقي مصير كبش الفداء على يد الجماهير، و الغدر بالبطل المخلص هو الذروة الدرامية للمسرحية الخلاصية. و من ثم فإن المسرحية الخلاصية ملتزمة و منهجية، هي مسرحية فلسفية على منوال "فاوست" لجوته. وهي كذلك طنانة و خطابية و تتبعثر في الاستطرادات و في النثر الغير الدرامي، كما هو الحال في "في دليل الثوريين" الذي ذيل به شو مسرحيته "الإنسان العادي و الإنسان العالي".

يظل الأمر الهام في المسرحية الخلاصية ليس هو مضمونها الفلسفي بقدر ماهو موقفها الثوري و سعيها الدائب إلى التلاحم في عالم الآلهة المهجورة. إن المسرحية الخلاصية هي إعداد درامي للبحث الرومانسي عن الإيمان، و هي بهذه الصفة أشد الأشكال ذاتية في المسرح الثوري و تقوم بوظيفة الإنجيل الذي يقدمه كاتب المسرح.

إن الكاتب الخلاصي يكون دائما ذا شبه قوى ببطله: ذلك أن البطل الخلاصي - بطريقة أو بأخرى- امتداد للكاتب الخلاصي الذي يضيف على نفسه -تبعا لذلك- قدرات أسمى من قدرات البشر.

في المسرحية الخلاصية -التي هي أجراً الثورات المسرحية كافة و أحفلها بالأماني و أشدها ذاتية -نجد الحافز الرومانسي نحو الحرية مقيدا بعض القيد. و بالرغم من بروز الأفكار الذاتية فإن المسرحية تظل في ظل قالب صراع ، صدام بين رغبات البطل المثالية و بين العقبات التي لا يمكن التغلب عليها في العالم الحقيقي.

تصور المسرحية الخلاصية على مقياس كبير ، فهي دائما طويلة للغاية و في بعض الأحيان و نظرا لثورة الفنان على القواعد تكاد تكون غير صالحة للتمثيل و لو أن من الواضح أن الذي صاغها كاتب مسرحي. إن تمثيل مسرحية "براند" يستغرق سبعة ساعات على الأقل، و "الإمبراطور و الجليلي" مسرحية مزدوجة، و "الطريق إلى دمشق" ثلاثية.

إن طول مثل هذا النوع من المسرحيات يوحي بوظيفتها الإنجيلية كما يوحي بتكوينها الملحمي. وقلما نجد في مسرحية كهذه خطة موحدة و إنما هي تضم بدلا من ذلك مشاهد للأحداث مع تغيير كبير في المناظر. أما فيما يتعلق بمكان الأحداث، فهي تدور إما في الماضي(الإمبراطور و الجليلي) و إما في المستقبل (العودة إلى موتشولخ). و إما في مكان و زمان غير محددين كما في الأحلام.

3-1-2- الشخصية الثورية في المسرحية الاجتماعية

أما المرحلة الثانية من مراحل المسرح الحديث، و هي " الثورة الاجتماعية" فأقل طموحا بكثير، و الثورة الاجتماعية هي بطبيعة الحال جانب من جوانب المسرحية الخلاصية، لكنها تكون هنا خاضعة لأمر أخرى، فإذا هي سيطرت على المسرحية، كانت في العادة مظهرا متواضعا إلى

حد ما. و بدلا من أن يفحص الكاتب الاجتماعي العلاقة بين الإنسان و ربه-يركز جهده على الإنسان في مجتمعه، في صراعه مع المجتمع و الحكومة و الكنيسة و الأسرة.و يقابل ذلك تغير في القالب الدرامي، فبدلا من المسرحية ذات الأحداث المتعددة نجد المسرحية ذات ثلاثة فصول أو أربعة، مسرحية تتخلى عن الزخرف لتصبح مسرحية محكمة، محبوكة، جيدة الصنعة.و المسرحية الاجتماعية هي مسرحية كلاسيكية بالمعنى الذي حدده "إدموند ولسون" للكلاسيكية، فهي "في ميدان السياسة و الأخلاق انشغال بالمجتمع ككل، و في الفن مثل أعلى للموضوعية". و فيها يختفي الكاتب و يدع الحدث المسرحي يتحدث عن نفسه: و تثار المشاكل الاجتماعية و السياسية و الأخلاقية و الاقتصادية في جو من عدم التحيز.

أما بخصوص الشخصيات فإن المسرحية الاجتماعية تضع المجتمع المعاصر على خشبة المسرح و تستمد شخصياتها الدرامية من الطبقة الوسطى. فالبطل أو الشخصية الرئيسية يخضع لما يخضع له سائرنا من قوانين و يشاطرنا نفس الطموح (أو الإفتقار إله) و يؤدي نفس الواجبات المتزلية و يتحدث بالنثر غير المحبب كما نتحدث، و تنكمش ألقابه البشرية إلى الطول العادي، و تطبق على الإنسان بيئته.

و مسرحية الثورة الاجتماعية تكتب في الغالب بما يسميه "فراي": "أسلوب محاكاة الحياة العادية" الذي هو أسلوب معظم القصص الواقعية ، و البطل واحد منا، و نحن نستجيب إلى الإحساس بإنسانيته المشتركة، الشخصية الرئيسية تختفي تماما من مسرحيات تشيخوف لتظهر المجموعة على المسرح، و يحتفظ بريخت بالبطل إلا أن أهميته ليست راجعة إلى بطولته بقدر ما هي راجعة إلى جنبه و جشعه، و في معظم المسرحيات الاجتماعية تقوم النساء بأدوار رئيسية. و تدور أحداث المسرحية الاجتماعية عادة في زمن معاصر، و هي محكمة البناء الذي يجري تنظيمه بحيث يصعد إلى قمة الشعور و لغته هي النثر العادي.

و حتى في المسرحيات الأشد من ذلك موضوعية-مثل مسرحيات تشيخوف- نجد أن الثورة مازالت تزار في أعماقها، إن الكتابة للمتفرجين العصريين تعني، كما كان إبسن يرى، التخلي عن الروح البطولية الذاتية، و لكن الحدث نفسه في المسرحية الاجتماعية هو شكل من أشكال الثورة نظرا لأنه هجوم على مفاصل العصر.

وفي الثورة الاجتماعية يكتب الكاتب الثائر إرادته في القوة لكي يفحص حياة الإنسان الخاضعة للمنظمات والمنشآت ويحتج عليها.

3-1-3- الشخصية الثورية في المسرحية الوجودية

أما في المرحلة الأخيرة من مراحل المسرحية الحديثة و هي "الثورة الوجودية" فإن الكاتب يفحص حياة الإنسان الميتافيزيقية و يحتج عليها. إن الوجود نفسه يصبح مصدر الثورة. فمسرحية الثورة الوجودية محددة غاية التحديد-هي صحيحة التألم من كون الإنسان إنسان، تلك الحالة التي لا يمكن تحملها. و الثورة الوجودية باختصار ، إنها ثورة المتعيين و من لا أمل لهم، وذلك يفسر صلتها الوثيقة بالثورة الخلاصية لأنها في الحقيقة تطور عكسي للترعة الخلاصية.

و بينما الإنسان السامي الخلاصي نشيط، أرسطوقراطي، بطولي، إذا بعدو البطل في الوجودية محروم، مهان، ضال و غير قادر بالمرّة على أي عمل هام.

الشخصيات الرئيسية في المسرحية الوجودية تكون أحيانا طاعنة في السن مثل شخصيتي يونسكو، في مسرحية "الكراسي" و لكنها تكون في العادة طاعنة في القصور الذاتي كذلك. و خير مثال للمسرحية الوجودية هي "ويني" في مسرحية بيكت "أيام سعيدة" و هي مدفونة حتى رقبتها في الأرض ، أو الصعلوكان في "انتظار غودو" و عبارتهما المشهورة: "نعم، فلنذهب (لا يتحركان)".

إن التهكم هو علامة المسرحية الوجودية بأسرها التي تكتب وفق ما يسميه "فراي": "المنوال التهكمي"، و فيه تفقد البطل كلمة البطل معناها تماما، و يصبح الشخص الرئيسي "أدنى من القوة و ذكاء بحيث نشهد منظر تقييد و كبت و سخف" هذا هو منظر عدو البطل، و هو عادة صعلوك أوبروليتاري أو مجرم أو رجل عجوز أو سجين، سجين بالروح و جسد.

ولا يمكن أن تقوم مأساة بدون فعل. و مع ذلك فإن المسرحية الوجودية هي من حيث اللهجة أشد أنواع المسرحية الحديثة مأساوية. و بينما يزج الثائر الخلاصي بنفسه في الأعمال البطولية التي تقوم بها شخصياته المسرحية، فإن الكاتب الوجودي يزج نفسه في أحزان شخصياته وشكاواها، وهذا الكبح للعواطف هو من خصائص المسرحية الوجودية التي تتنازل لتصبح نوعا من الاستسلام وتقبلا للانتظار و الصبر و الحن.

وإذا كانت المسرحية الوجودية مأساوية فهي مأساوية الإدراك؛ إنها تفتقر إلى بطل مأساوي و لكنها تستعين بإحساس مأساوي بالحياة.

إن الطبيعة والمجتمع والإنسان لا وجود لها في المسرحية الوجودية. ففي هذه المرحلة الأخيرة من مراحل المسرحية الحديثة- في هذه الكوابيس و الأوهام المخيفة و الهلوسة و الخرافات المحمومة- تتخذ الثورة أشد قوالبها تشاؤما و تناقضا.¹

3-2- الشخصية الثورية نموذج تطبيقي /مسرحية "ثورة الزنج" لمعين بسيسو

3-2-1 مسرحية ثورة الزنج

كان أول عرض لمسرحية ثورة الزنج بالقاهرة من إخراج نبيل الألفي وذلك سنة 1970،² وكما يدل العنوان فالموضوع المطروح هو الثورة حيث استعار معين بسيسو أحداث وشخصيات هذه المسرحية من التاريخ العربي وصاغها في قالب ملحني كما اعتمد بشكل أساسي على تقنية المسرح داخل المسرح.

وثورة الزنج هي ثورة هؤلاء العبيد والأحرار في جنوب العراق في القرن الثالث للهجرة. ورغم أنها من أهم الحركات الثورية التي عرفها التاريخ العربي، حيث هددت النظام القائم في بغداد تهديدا خطيرا، فهي لم تكن ثورة عبيد ضد الرق، بقدر ما كانت ثورة من يعملون ولا يملكون ضد مالكي الأرض وأصحاب الإنتاج، شارك فيها العبيد والأحرار الموالي والعرب، جنبا إلى جنب. ولم تستطع الدولة العباسية أن تقضي على الثورة إلا بعد حرب استمرت لسنوات، وتميزت الثورة بالدموية والعنف من الجانبين، واستخدمت الدولة كل الوسائل لتصفية هذه الثورة: الترغيب، التهيب، والتخويف والقتل والتكيل. ولا يكاد ينقضي عامان على إخمادها حتى اندلعت ثورة أخرى في الكوفة هي ثورة القرامطة التي اتسعت لتشمل مناطق متباعدة في العالم العربي.³

¹ روبرت بروتاين. م. س. ص 20 و ما بعدها.

² فاروق عبد القادر. رؤى الواقع و هموم الثورة المحاصرة. دار الآداب. بيروت. ط 1. 1990. ص 155.

³ م. ن. ص 167.

3-2-2- قراءة في "ثورة الزنج"

المسرحية مقسمة إلى جزأين: الأول مكون من ثلاثة لوحات والثاني من خمسة لوحات، حيث سنتطرق في هذه الدراسة على اللوحة الأولى كنموذج.

شخصيات المسرحية: الرجل صندوق الدنيا، الرجل التيكريز، الرجل الغسالة، وطفاء، عبد الله بن محمد، الشحاذ، النحاس، العطار، العبد/الجلاد، البحراي، المنادي.الأراجوز.

الجزء الأول: اللوحة الأولى: الأحداث تدور وسط ديكور بسيط؛ آلة غسيل، حبل غسيل معلق عليه أوراق كتب بألوان حبر مختلفة..، دلاء من الحبر، الرجل الغسالة ورجل التيكريز كل منهما منهنك في عمله.يتقدم رجل صندوق الدنيا: صندوق الدنيا والتاريخ على حبل غسيل...

كل التاريخ على حبل غسيل...

....أوراق تغسل، أوراق تصبغ

والرأس المقطوع وأوراق النقد الزائفة على حبل غسيل..

صندوق الدنيا...

كلكم مغسول،

كلكم مصبوغ،¹

إنها عملية تزييف للتاريخ، يشترك فيها الرجل التيكريز والرجل الغسالة إلا أن الأول يفصح عن خشيته من ظهور أحد الأبطال من المسجونين بالغسالة، وليد الرجل الغسالة أوهام صاحبه يقترح عليه رسم وجه فلسطين.

المرأة: وجهي... ولماذا وجهي أنا يا قتلة

وجهي لوح زجاج يكسر كل صباح

¹ معين بسيسو. ثورة الزنج. دار العودة. بيروت. ط1. 1979. ص120.

...أنا في واجهة متاجرهم تلك المانيكان

مانيكان فلسطين

أنا في طبق القرن العشرين

أؤكل بالشوكة و السكين

لكن سوف يجيئون

سوف يجيئون

وسيقطع هذا الحبل...

وتحطم هذه الغسالة

وتكسر هذه الآلة...(تسير و تختفي كالطيف).

ثم يقترح الرجل التيكروز تأليف وجه آخر لأن وجه فلسطين قريب، أي أن عملية تزوير الوقائع آتيا تبقى صعبة حتى لا نقل مفضوحة، فالتزوير في الماضي البعيد أسهل بكثير لذا يقترح استدعاء وجه من مقبرة التاريخ...فيقترح:لماذا لا تلقي في غسالتك بوجه الزنج وقائدهم عبد الله بن محمد... . ليدخل الخشبة رجل في ثياب القرن الثالث هجري.وكأنه قد خرج من الغسالة فوجهه ملطخ ببقع الدم ويتقدم كالطيف؛

الرجل: القتل...

المعتمد أمر بقتلي مره...

وقتل على أيدي وراقية في القرن الثالث مره

هاهم قد وضعوا السكين على عنقي

في القرن العشرين

لكني لن أقتل بعد الآن

لن يغسل وجهي ، لن يصبغوا يعلق،

في حبل غسيل بعد الآن...

الدم و الخبز وعنقي والسيف

بين ياأبا عبد الله،

وبينكم ويا قتله... (يسير و يخنفي)¹

إذن، في أول ظهور له على خشبة ترسم شخصية عبد الله بن محمد قوية و ثابتة العزيمة، فهو يعلن تحديه لمن يحاول قتله في القرن العشرين، حيث لا يعلن رفضه للواقع الذي يريده له الرجال فحسب بل تمرده و ثورته فيتوعدهما بالمواجهة المسلحة (السيف بيني أنا عبد الله وبينكم يا قتله).

اللوحة الثانية: ديكور فيلم فلسطين في القلب ؛ صليب ضخمة وفوقه هندي أحمر مصلوب، رجل مهلهل يمد يده بمجمعة، وسط الخشبة في قفص ضخم، بعض الرجال في ثياب رعاة البقر الأمريكان والبعض الآخر في ثياب عادية، وبعض النساء في الثياب التقليدية للفلاحة الفلسطينية، أمام القفص رجل في الثلاثين يرتدي مايوه و فوق رأسه مظلة ملونة... بقرة سوداء تواجه الجمهور بطولها مكتوب على جلدها "تبرعوا لفلسطين" وتحت بطن البقرة رجل يفترش الأرض وبين يديه جردل ووراءه ثلاثة رجال يقفون في طابور وفي أيديهم الجرادل، وفي الزاوية اليمنى للخشبة رجل يقتعد الأرض و أمامه مفرش عليه بعض الزجاجات و بعض أكياس القماش الصغيرة والأحجار وصندوق زجاجي في الوسط فيه روث بقر، الرجل يرتدي سروالا يحمل ألوان العلم الفلسطيني، على صدره العريان كتب بحروف كبيرة اسم مدينة غزة والقدس ويافا.

الرجل الغسالة يقوم بدور المخرج بعد بداية التصوير بلحظات يدخل رجل بثياب القرن الثالث للهجرة فيتوقف التصوير. و عند سؤال الرجل الغسالة للرجل الدخيل عن هويته لا يتوان هذا الأخير في مواجهته بجرائمه؛

¹ معين بسيسو. م. س. ص 126.

الرجل في ثياب عبد الله بن محمد: أولا تعرفني...؟

أولا تعرف من تقتلهم...

من تغسلهم...من تصبغهم...؟... (يسكت لحظة و يغرس عينيه في وجه الرجل الغسالة).

أنا عبد الله بن محمد...¹

وعندما يوضح له الرجل الغسالة/المخرج أنه كومبارس وليس له دور في هذا العرض الذي يدور في القرن العشرين، يعلن الرجل في ثياب عبد الله بن محمد رفضه للخروج ثانية من الغسالة بالأصباغ، ويؤكد أن الموقف يحدث في القرن الثالث للهجرة فقد تعرف على الديكور الذي يمثل البصرة والمسجونون عبيد البصرة.

ويتقدم نحو كل شخصية ويواجهها باسمها في القرن الثالث للهجرة: الرجل الجالس أمام الصليب ماذا يده بالجمجمة؟ أبا بشار تاجر جلود الزنج.

ابن الأسحم، والرجل بالمايوه النحاس ابن عتيق. (أما أنت أأست النحاس ابن عتيق... ألم أقطع رأسك...)². والمسجونون زنج البصرة والأهواز، أما الرجل الغسالة فهو ابن قتام مدرب جوارى المعتمد على الله. أما الرجل التيكروز فمقاوول توريد الشعراء للخليفة. و يقوم الرجل الذي يقتعد الأرض أمام الزجاجات و يمسك بتلايب الرجل في ثياب عبد الله بن محمد صارخا داعيا إياه بالسكوت فتلك الثورة تكفي، فلا داعي لثورة أخرى في القرن العشرين، غير أن الرجل بثياب عبد الله يأمره: أترك عنقي³، و المؤلف هنا لم يشر إلى أي حركة يقوم بها الرجل بثياب عبد الله بن محمد للتحرر من يد ماسكه، فالكلمة وحدها تكفي حيث نقرأ من وراء النص مدى احتقاره للرجل الذي يصفه بابن الأفعى... يتعرف عليه إنه عطار كان يتاجر بالغش بآثار الحرب والآن

¹ معين بسيسو. م. س. ص 133

² م. ن. ص 135

³ م. ن. ص 127.

يبيع رماد المحترقين المذبوحين بدير ياسين...!. وعندما يصرخ الرجل الغسالة طالبا النجدة يواصل الرجل بثياب عبد الله كلامه وكأنه لم يسمعه، يواصل في التعبير عن فضاة اكتشافه للحاضر: حولتم بيت أبي إلى وكر دعارة وجعلتم معبده سردابا ومغارة...¹ فيثور على الممثلين الذين يصورون الوضع في القرن العشرين: فيندفع نحوهم فيفرون مهرولين مفزوعين كما وصفهم المؤلف حيث تظهر قوة وبأس الرجل في ثياب عبد الله بن محمد الذي أرعبهم وهم المسلحون وهو الأعزل! إذ يندفع إلى الرجل المقتعد الأرض تحت الصليب وهو شاهر سيفه فينهض ويهرب، ينهال على الهندي الأحمر المصلوب بطن السيف فيقفز من فوق صليبه. الرجل بالمايوه يهرول هاربا والرجل الذي يحلب ضرع البقرة يلقي بالجرذل ويهرب هو الآخر، وعبد الله وهو يتقدم من القفص ويضرب عيدانه وهو يصيح:

انطلقوا الآن ...

كونوا ماشتم...

زنجا في القرن الثالث للهجرة

أو زنجا في القرن العشرين...

إن عليكم أن تنطلقوا الآن..

لا يستأذن عبدا من قيصره...

كي يعلن ثورة...²

إنه يهب لتحرير العبيد من وطأة القهر والاستغلال، فهو يكلف المحبوسين بالثورة إذ يخبرهم بأن الموعد قد حان وأن عليهم أن ينطلقوا الآن فهو يلح ويصر على طلبه، كأنما يذكرهم بواجب لهم كما يؤكد على طلبه من خلال شرحه لطبيعة الثورة: إنها لا تمنح وإنما تنتزع بالقوة.

¹ معين بسيسو. م س ص 128

² م ن. ص 138. ص 139.

اللوحة الثالثة:

صحن بيت عبد الله بن محمد الوقت ليل فالقناديل مضاءة، وطفاء تمسح ظهر رجل ممددا على الأرض، عبد الله يروح و يأتي عاقدا يديه خلف ظهره، يتوقف لحظة يحديق في ظهر الرجل وفي المرأة ثم يواصل السير بمنولوج يعبر فيه عن دهشته مما آل إليه الإسلام إذ يقول:

صار المؤمن يلقي في الحب و سيف الفتح على السندان...

يطرق ، يصنع منه لحريم المعتمد الخاتم و الخلخال...

...هل صار على المؤمن أن ينطلق يؤذن في جره...¹

إذن فالسيف التي كانت في عهد مضى تفتح البلدان لتنضوي تحت راية الإسلام وقد أقامت العدل في عهد الخلفاء الراشدين...صارت في القرن الثالث للهجرة تصهر لتصير حليا لحريم الخليفة المعتمد، حتى إعلاء الأذان صار جريمة .

يظهر عبدالله في هذه اللوحة عجولا إذ لا يطيق صبرا، فهو يتعجل الثورة على الظالمين لدرجة أن صورة العراق الثائر تتراءى له في الجراح المحروثة على ظهر الرجل الممدد، إنه يتربص بلهفة موعد انفجار الثورة.

عبد الله: هو ذا يا وطفاء-عراق المعتمد بأمر الله-..

هذا الجرح الفاجر فمه-قصره-..

هذي هي بغداد.

جرح آخر..

و قلاع عساكره بين الجرحين

¹ معين بسيسو.م.س.ص141

لو ينطبق فكيه الجرح

لو هذا الجرح يعظ بأسنانه..

فمتى تنبت أسنان الجرح..؟¹

حينها تحاول وطفاء استيعاب جنوحه للثورة فتهدئ حماسه لأن الوقت لم يحن بعد، فعليه بالصبر، إلا أن عبد الله يواصل تأكيده على ضرورة فعل شيء لأن الكأس قد طفحت، غير أن وطفاء تذكره بأن كأس الزنج لم تطفح بعد، ولا كأس البصرة ولا دجلة... فالحجر الواحد لا يبني بيتا للثورة.² فهي تذكر عبد الله أنه وحيد و لن يستطيع مواجهة الظالمين فنجاح الثورة مرهون بإتحاد كل المناطق و تكاتف جهود الثوار معا.

ويظهر أن عبد الله يفكر في نصيحة وطفاء فهو يطلب من العبد المجلود عند نهوضه وإبدائه للهفه للثورة أن يصبر ، كما أن المؤلف يشير في ملاحظاته أنه بعد مرافقة وطفاء للعبد المجلود للحجرة عبد الله بن محمد يسير جيئة وذهابا في صحن الدار، فهو يتدارس أمر الثورة ويقبله من كل جوانبه، ذلك ما نقرأه في حركته الميكانيكية ذهابا وإيابا، وهنا نلاحظ الفرق بين هذا المشهد والمسند الافتتاحي لهذه اللوحة، أين أشار المؤلف أن عبد الله بن محمد يمشي عاقدا يديه خلف ظهره، يتوقف لحظة يحدق في ظهر الرجل و في المرأة ثم يواصل السير، و هذا ما يوحي إلى حالة التأمل والأسف بخصوص أمر في غاية الخطورة؛ إنها علاقة الحاكم بالمحكوم في القرن الثالث للهجرة والتي انقلبت رأسا على عقب مقارنة ببداية الخلافة الإسلامية ؛ إنها ذروة القهر، إذن فيظهر لنا جلليا التطور الذي حصل لشخصية عبد الله بن محمد فبعد أن كان في حالة تأمل وذهول صار في وضعية المفكر الذي يتدارس الأمر في مرحلة تمهيدية للقيام بالفعل لدرجة أنه لا يهتم بالرجل الغسالة/المخرج عندما يخرق وحدته و يكلمه : ستوب...برافو...عبد الله بن محمد ،برافو...³،

¹ معين بسيسو م س. ص 141 - 142

² م ن. ص 143

³ م ن. ص 145

إذ يتوقف ينظر للمخرج ثم يواصل سيره كأنه لم يره إذ أنه مندمج مع أفكاره... الثورية لدرجة أن المخرج يضطر للهولة إليه يهنئه لإتقانه الدور، لكن عبد الله بن محمد لا يتعرف عليه وبعد أن يفصح المخرج عن هويته يعلن عبد الله تمرده "سنؤلف نحن الآن و سنخرج... لن يخرج أحد بعد الآن لنا... أغرب عن وجهي"¹، ثم يتقدم بخطوتين إلى الأمام في منولوج يستهله بالتأكيد على أنه في البصرة ويعلن فيه أن الثورة على وشك القيام "صار الزلزال امرأة، وعشيق الزلزال هو الثورة"²، و هنا يشير المؤلف إلى أن الرجل الغسالة /المخرج يختفي و أن الأضواء تتركز ثانية على صحن عبد الله بن محمد، أي أن عبد الله بن محمد بقناعته الثورية انتصر ودحض المخرج الذي استسلم أمامه وانسحب تاركا التاريخ يغدو في حركيته في القرن الثالث للهجرة، حيث تعود وطفاء تذكره بأن صديقه البحراني تأخر عن مواعده و بعد أن تظهر عجبها من سلوك البحراني إذ أن ما يعتبره هو شجاعة إنما يعتبر إقداما على التهلكة و هي تخاف على عبد الله الذي يمثله في الطبع، كما تفصح عن خوفها على الجنين الذي بجوفها إنه ابن عبد الله، غير أن عبد الله يظهر عجبه من خوفها، و يعلن عن ضرورة قلب الموازين والثورة على المعتمد بأمر الله فلم يبق لهم شيء يخافون عليه. إلا أن وطفاء تستدعي ذاكرتها وكأنها تبرر الخوف الذي يسكنها إنه يعود لطفولتها لما كانت جارية في قصر المعتمد بأمر الله لتقطع طرقات البحراني حوارهما.

يخبر البحراني عبد الله بن محمد بمأساة العبد الذي غفل عن ثغرة تدفقت منها المياه فوضعوا جسده سدا لها؛

البحراني: ألف من عبدان أبي دعبل

سنة أيام بلياليها كانوا يسقون الأرض

و يقيمون سدود الطين ...

¹ معين بسيسو، م س. ص 146

² م ن . ص 146

نعس أبو يوسف... ستة أيام بلياليها و هو وراء سدود الطين

ثقلت عيناه وذراعاه أغفى...

فالعبدان تنام وقوفا...

تحلم واقفة وتموت

واقفة أيضا يا عبد الله بن محمد...

وتسرب من سد الطين الماء...

وانفتحت ثغره...

ورآه خصيان الأرض...

غرسوه في الطين...

أصبح لحم الإنسان هو الطين¹

وعندما صاح بعض رفاقه من بشاعة مارأوه، ربطوا أيديهم ووضعوا كل واحد منهم في

قربة بها ثعبان أو طير جارح ورموا بهم في المستنقع.

يذهل عبد الله بن محمد و يهوله ما سمع ، فيقول :إنا نطفو يا بحراني الآن ...وعلينا أن

نلقي بالمرساه... لكن... أين...؟ أين...؟² .

يطل أراجوز من خلف الحائط يدلي من يده اليمنى حبلا في نهايته كيس صغير ...ويدلي

من يده اليسرى حبلا آخر في نهايته يتأرجح رأس ملطخ بالدم.

الأراجوز: كيس الذهب ونخلات عشر للطائع...

¹ معين بسيسو. م. س. ص 152

² م. ن. 154

للعاصي ، هذا الرأس المقطوع...

يا أهل البصرة ...

يا زنج البصرة ...

إختاروا بين الكيس و بين الرأس المقطوع...

إختارو بين الذهب و الدم...¹

يتقدم عبد الله يسلم سيفه ثم يقطع الحبل الذي تتدلى منه الرأس ثم يتقدم قائلاً: اخترنا الرأس المقطوع². فهو في هذه اللحظة وبعد ما سمع من فظاعة القتل، يعلن اختياره رفقة أهل البصرة للثورة.

3-2-3- البطل الثوري في "ثورة الزنج":

إن ثورة الزنج عبارة عن دراما شعرية لمؤلفها الفلسطيني معين بسيسو ، تطورت أحداثها على ثلاثة مستويات متباينة : المستوى الأول هو الكومبارس الذي تمرد على المخرج في القرن العشرين، أما الثاني فهو وجه فلسطين المبعثر و الذي لا يزال يعاني من التشويهات الحديثة، بينما المستوى الثالث يجري في القرن الثالث للهجرة حينما تتخمر فكرة الثورة في ذهن عبد الله بن لإنقاذ الزنج من القهر المفروض عليهم.

إن الشكل الملحمي لنص "ثورة الزنج" يوافق طبيعة الموضوع المعالج في المسرحية، إنها قصة عبد الله بن محمد " قائد ثورة من أخطر الثورات التي عرفها تاريخ العرب-ثورة باحثة عن الخلاص للمقهورين، و العدل للمظلومين و الحرية للأرقاء، واجهها جهاز الدولة بشراسة حتى

¹ معين بسيسو. م. س. ص 155

² م. ن. ص 156

قضى عليها، لكنها تركت أثارا خطيرة في الواقع العربي، و لم يكد ينقضي عامان على إخمادها حتى اندلعت ثورة أخرى في العراق نفسه ، إنها ثورة القرامطة.¹

"ثورة الزنج" مسرحية خلاصية شكلا و مضمونا ، إذ أنها كتبت في شكل ملحني ؛ على مشاهد و مناظر كسر فيها الممثلون الإيهام ، و لم تتقيد بشروط درامية أو حدود بشرية، أما أحداثها الرئيسية فتدور في زمن بعيد (القرن الثالث للهجرة أساسا) ، كلها تمثل خصائص المسرحية الخلاصية² كما شرحها روبرت بروستين في كتابه المسرح الثوري.

و عبد الله بن محمد بطل ثوري خلاصي قد رسم المؤلف ملامح شخصيته تدريجيا فبعد أن اجتثها من واقعها/زمنها - ليدفع بالجمهور للتفكير في حقيقة أمر تزيف التاريخ- أعادها إليه لتمشي نحو مصيرها المحتوم. ومن المهم الإشارة إلى أن المؤلف في اللوحة الأولى منح لبطله إسم الرجل بتياب القرن الثالث للهجرة و كأنه يؤكد على أنه كومبارس تمرد على المخرج، أي أنه ممثل يتقمص دور عبد الله، بينما في اللوحة الثانية فإن المؤلف يسمي بطله الرجل في ثياب عبد الله بن محمد، أما في اللوحة الثالثة فيسميه عبد الله بن محمد.

إن هذه التسميات المختلفة ذات مغزى؛ ففي أول ظهور سماه رجل بتياب القرن الثالث للهجرة و كان ظهوره محدود للغاية (في مشهد واحد) لكنه مميز إذ يعلن رفضه لتزيف التاريخ كما يكشف عن هويته و ثورته في آن واحد، بينما في اللوحة الثانية يسميه الرجل بتياب عبد الله إنه كومبارس ثائر، أما في اللوحة الثالثة إنه عبد الله بن محمد حتى الفضاء يمثل بيته و الزمن زمنه؛ القرن الثالث للهجرة.

يختتم الجزء الأول من المسرحية باختيار عبد الله بن محمد للرأس المقطوع، أي الثورة المعلنة، إنها ثورة ضد الطغاة، فالمسرحية الخلاصية هي أداة للتحرير المطلق، و إن كان البطل الخلاصي يتصور نفسه خالقا ، فإن عبد الله بن محمد و من قبله الكومبارس تصوروا أنفسهم آلهة

¹ فاروق عبد القادر. م. س. ص 168.

² روبرت بروستين. م. س. ص 24.

ولم يعترفوا بسلطة أحد عليهم. حقيقة إنها ثورة على أكثر من مستوى. ويتصارع عبد الله بن محمد بين رغباته المثالية كبطل ثوري و بين العقبات التي لا يمكن التغلب عليها في العالم الحقيقية و ككل الأبطال الخلاصيين، و"كفاعل للخير يريد أن يقيم نظاما من عنده هو ، يحاول أن يضع قوانين جديدة و يقدم نفسه كمنقذ لديه وسيلة الخلاص و كمعظم المنقذين يلقي مصير كبش الفداء..."¹ إنها النهاية التراجيدية الحتمية.

¹ روبرت بروتستين. م. س. ص. 22.

الفصل الثالث

المسرح الجزائري و الثورة

1. الثورة في المسرح الجزائري قبل ثورة التحرير
2. الثورة في المسرح الجزائري أثناء الثورة التحريرية
3. الثورة في المسرح الجزائري بعد الاستقلال

1- الثورة في المسرح الجزائري قبل ثورة التحرير

1-2 المشهد الثقافي في الجزائر في النصف الأول من القرن العشرين:

أجتاح الإستعمار الفرنسي الأراضي الجزائرية سنة 1830، وكانت رقعته تتسع سنة بعد سنة فحتى عام 1832 اكتسح كل من: الجزائر، وهران، عنابة، مستغانم، البليدة، المدية. وإن كانت السلطة العثمانية-التي خضعت لها الجزائر منذ 1518- آنذاك قد استسلمت إلا أن الشعب الجزائري قاوم هذا المد الاستعماري وذلك بثورات ومقاومات شعبية متوالية فكانت أشهرها: مقاومة الأمير عبد القادر (1832-1847)، مقاومة الزعاطشة ببسكرة (1848-1849)، مقاومة القبائل بزعامة الشريف بوبغلة ولالة فاطمة نسومر (1851-1857)، وثورة أولاد سيدي الشيخ (1864-1881)، وثورة الشريف بن عبد الله (1851-1895) والتي ضمت قبائل بني ميزاب والأغواط وورقلة.... إلخ فلم تستكن الروح الثورية للشعب الجزائري حتى قام بالثورة التحريرية (1954-1962) وانتزع الحرية والاستقلال.

وطيلة هذه الفترة، سعت السلطات الفرنسية بكل الطرق لحو معالم الثقافة العربية الإسلامية وطمس الهوية الجزائرية من لغة و دين وثقافة، وسعت لتكريس ثقافة الجهل.

غير أن أعلاما من أبناء هذا الوطن- منهم علماء ومثقفون- أدركوا خطورة هذه السياسة فعملوا على نشر العلم والوعي القومي لدى عامة الشعب عن طريق تأسيس المدارس والنوادي والجمعيات رغم شدة مراقبة السلطات الفرنسية لمثل هذه النشاطات وصعوبة منحها الاعتماد فالكثير منها كان ينشط بطريقة غير شرعية .

وقد أدركت السلطات الفرنسية الأثر التوعوي والتحريري الذي يصنعه النشاط الثقافي والفني وخصوصا المسرحي نظرا لطبيعته فهو يتسم باللقاء والتأثير المباشر مع المتلقي المتمثل في

تجمع جماهيري، "إذ منعت القراقوز سنة 1843 لأسباب سياسية حتى تمنع السلطات الفرنسية تحريضه للثورة و كذا سخريته منها".¹

و في مقاله حول البعد الثوري للمسرح الجزائري يؤكد د. بوكروخ على دور المسرح النضالي فيقول: "إرتبط المسرح الجزائري على صعيد المضمون بالنضالات التي خاضها الإنسان الجزائري من أجل إثبات هويته الثقافية وشخصيته الوطنية. فهو مسرح ملتزم يترجم المطالب الوطنية ، وهو مسرح شعبي بتوجهه إلى الأغلبية الساحقة من السكان من خلال الجولات التي كانت تقوم بها الفرق الجزائرية . و بمحتواه و موضوعاته المستقاة من الحياة اليومية ، وهو مسرح وطني بموقفه من الأحداث التي كانت تعيشها الجزائر من خلال الإنتقادات الموجهة للسلطات الفرنسية و إن كانت تتم بصورة غير مباشرة. وتمحورت الموضوعات الذي كان يعالجها المسرح الجزائري أثناء فترة الاحتلال حول نقد بعض العادات والتقاليد الاجتماعية والمظاهر السلبية المتفشية في المجتمع. إلى جانب هذه الموضوعات تناولت الفرق الجزائرية موضوعات تاريخية مستقاة من التاريخ العربي الإسلامي".²

ولعل أبرز الذين أرسوا دعامة الفن المسرحي بالجزائر وحاولوا إدراجه ضمن الوسائل التثقيفية في الأوساط الشعبية هو الأمير خالد³ حفيد الأمير عبد القادر الجزائري ، فبحكم وجوده في فرنسا للدراسة ، فقد أدرك أهمية المسرح في توعية الأمة وإستغل فرصة لقائه بجورج أبيض سنة 1910 في باريس في مأدبة احتفال هذا الأخير بحصوله على شهادة الكونسيرفاتوار، و طلب منه الأمير خالد أن يبعث له ببعض المسرحيات عند وصوله القاهرة.

1. Arlette Roth. Le Théâtre algérien de langue dialectale 1926-1954. François Maspéro. 1967. p14.

² مخلوف بوكروخ. البعد الثوري للمسرح الجزائري. مجلة المصادر. العدد 8. ماي 2003. المركز الوطني للدراسات و البحث في الحركة الوطنية و ثورة أول نوفمبر 1954. ص120.

³ ينظر بن شنب سعد الدين. المسرح العربي لمدينة الجزائر. مجلة الثقافة العدد 55. ص30.13

وفعلا بعث له سنة 1911 برواية ماكبث لشكسبير، عرّبا محمد عفت المصري سنة 1889، و رواية المروعة و الوفاء لخليل اليازجي، إضافة إلى رواية الشهيد لحافظ إبراهيم. وفي نفس السنة أسس الأمير خالد ثلاثة جمعيات الأولى في العاصمة والثانية في البليدة والثالثة في المدية. وقدمت هذه الجمعيات العروض المسرحية طوال السنوات اللاحقة، حيث أوكلت رئاسة جمعية العاصمة إلى قدور بن محي الدين الحلوي فقدمت مسرحية ماكبث وعرضت في قصره بالعيون الزرقاء قرب الحامة، وقام بتمثيلها نخبة من المثقفين الجزائريين من بينهم : محمد بن شنب، وعبد الحليم بن سمايا و قدور موارد التركي وابن ونيش والشيخ دحمين. أما جمعية البليدة فقد أسندت رئاستها إلى محي الدين بن خدة و مثلت نفس المسرحية وكان الحفل بزواوية سيدي أحمد لكبير بحضور نخبة من الأدباء ومنهم الشاعر الشيخ المولود الزري. أما جمعية المدية فأسندت إلى الوكيل إسكندر محمد بن القاضي عبد المؤمن فقدمت مسرحية المروءة والوفاء. بممثل القاضي عبد المؤمن سنة 1912 كما قدمت في السنة الموالية رواية مقتل الحسين من تأليف الجماعة و حضرها الشيخ محمد بن شنب والمفتي حميد فخار و الأمير خالد وذلك بزواوية محمد أبركان.

1911 جمعية المطربية¹: أسسها إيدموند نتان يافيل كانت تمثل جمعية فنية صديقة لقدماء طلبة مدرسة الموسيقى العربية لنفس مؤسسها. حيث انضم إليها التنور محي الدين باشتارزي في موسم 1918-1919 بطلب يافيل الذي أعجب بإدائه الغنائي المميز، إذ بعد عشر سنوات من النشاط الفني المحتشم كان لها إنطلاقة مميزة رفقة نجمها الجديد محي الدين باش تارزي ، ونظرا لنجاح الحفلات الموسيقية و صعوبة الإجراءات مع الإدارة الفرنسية فقد آثر يافيل تسليم مسؤولية تسير المطربية لباش تارزي في شهر ديسمبر عام 1923.

عرفت المطربية بطابعها الأندلسي التقليدي وكان هدفها نشر وتوزيع هذا الطابع حيث كانت تبرمج الجولات الفنية في الوطن، و كان برنامجها ثري حيث يتخلل الحفل الموسيقي عرض

Emergence Artistique Algérienne au XX Siècle. OPU. P56. p57. 1988¹ Nadia Bouzar –Kasabdjil.L

فني، فكان نواة للنشاط المسرحي حينها، كما أدى تنظيمها المحكم إلى تأسيس مجلس إدارة يجتمع سنويا ويقدم الحصيلة المالية و المعنوية ، كما كان لها مشجعين يقدمون لها الهبات.

بعد الحرب العالمية الأولى عرفت الجزائر حركية ثقافية فتأسست الجمعيات والنوادي الثقافية، ففي عام 1919 قام محي الدين باش طارزي رفقة مجموعة من المثقفين: لخدري، بن جلول، بن حبيلس، بومالي ، البشير عبد الوهاب، فرحات عباس، بن سماية الشريف سعدان بتأسيس **ودادية الطلبة المسلمين** التي كانت تعنى بمساعدة أبناء الفقراء على الدراسة، وفي إطار نشاطها المناضل قام باشتارزي برحلة إلى تلمسان أين إلتقى بالطاهر علي شريف الذي إقترح عليه أغاني وطنية أداها بألحان عربية.

ومن أنشط الجمعيات **المهذبة جمعية الآداب و التمثيل العربي**¹، و التي ترأسها و كتب نصوصها علي الشريف الطاهر حيث قدمت ثلاثة مسرحيات إجتماعية باللغة الفصحى يبدو من خلال أعمالها الهدف الإصلاحي واضحا بجلاء **الشفاء بعد العناء** من فصل واحد قدمت عام 1921 قبل التأسيس الرسمي للجمعية بقاعة التلاميذ القدامى لثانوية العاصمة ، و موضوعها إحتضار سكير، خديعة الغرام وهي مأساة في أربعة فصول تبدو كتوسيع للمسرحية السابقة عرضت سنة 1923 في دار الأوبرا ، بديع قدمت سنة 1924 في المسرح الجديد كورسال سابقا و تروي الأيام الأخيرة لسكير وتصور الأضرار الإجتماعية لتعاطي الكحول.

نادي الترقى: تأسس عام 1926² على يد نخبة من المثقفين الجزائريين ثقافة دينية ، و أصبح في فترة قصيرة مركز إشعاع و شكل النواة الأولى التي تأسست منها جمعية العلماء المسلمين عام 1931. وقد كان علالو و سيد علي حوات المعروف سيد علي فرنونديل على علاقة بالنادي الذي لعب دورا كبيرا في دفع الحركة المسرحية و ساهم بطريقة فعالة في بعث النهضة الجزائرية المعاصرة .

¹ ينظر محمد إسطنبولي .أضواء على تاريخ المسرح في الجزائر. مجلة آمال. العدد 35 سبتمبر و أكتوبر 1976. ص 67 و ما بعدها.

² بيوض. أحمد: المسرح الجزائري 1926-1989. منشورات التبيين الجاحظية. الجزائر 1998. ص 41.

المزهر القسنطيني للمسرح و الموسيقى: أنشئت بتاريخ 27 أكتوبر 1949¹ برئاسة أحمد رضا حوحو وضمت الأعضاء المؤسسين الآتية أسماؤهم: بن دالي، بن القشي خليل، يوسف عمر، بن لعجيلة سليم، بن لكحل لعروسي، شرفي شريف. و كانت تتألف من فرقتين واحدة للمسرح برئاسة حوحو و الثانية للموسيقى برئاسة بن دالي.

قدمت أول عرض لها بتاريخ 12 أبريل 1950. مسرحية من تأليف بن القشي الزواري بعنوان البارح و اليوم² وهي فكاهية، وخلال نفس السنة قدمت مسرحيتين لحوحو: البخلاء الثلاثة عرضتها بكلية الشعب بقسنطينة بتاريخ 1950/06/3 والثانية إبن الرشيد عرضتها بالمسرح البلدي بقسنطينة 1950/12/13 قد إعتمدت الفرقة المسرحية في نصوصها على إبداعات رضاحوحو التي تمثلت في عشرة نصوص ضاع -للأسف- نصفها.

فرقة هواة المسرح العربي الجزائري: أسسها محمد الطاهر فضلاء عام 1947³ بمدينة الجزائر، و إعتمدت على النصوص المكتوبة باللغة العربية الفصحى و من أشهر أعمالها الأولى: دموع الفقراء (مقتبسة عن مسرحية أولاد الفقراء)، الصحراء (مقتبسة عن مسرحية سيف الجلاد ليوسف وهي) وهي عن المقاومة الباسلة للبيين ضد الاحتلال الإيطالي.

فرقة المسرح العربي⁴: 1946 أسسها مصطفى كاتب بنفس الاسم الذي كانت تحمله عام 1940 و ضمت شبابا تراوحت أعمارهم بين 19 و 20 سنة، من بينهم عبد النقلي، علال المحب، سيد علي كويرات... قدمت العديد من المسرحيات: البرجوازي الظريف لمولييرو مسرحية طارق بن زياد لسراج أمين في جانفي 1950 في 5 فصول تروي فتح الأندلس. و إستمرت في

¹ الجريدة الرسمية رقم 271 لـ 1949/11/17.

² الشعلة العدد 20 بتاريخ 1950/04/27.

³ فضلاء محمد الطاهر. المسرح... تاريخا... و نضالا. آفاق، وزارة الثقافة. ج. 1. ج. 2. ط. 1. 2009. ص. 64-65.

⁴ مجلة كل العرب. عدد 135 ليوم 27 مارس 1985 ص. 48-49.

⁴ أحمد بيوض. م. س. ص. 67.

النشاط لغاية 1955، مع إنقطاع في موسم 48/49. كما شاركت في مهرجان الشبيبة الديمقراطية في كل من برلين عام 1951، بوخارست 1953، فارسوفيا 1955، موسكو عام 1957. و قد إستقرت بداية من 1957 في فرنسا حيث إنضم العديد من أعضائها إلى الفرقة الفنية لجهة التحرير الوطني عند تأسيسها في تونس شهر مارس 1958.

فرقة عبد القادر غالي بوهرا¹: نسبة لمؤسسها الذي كان يكتب نصوص الأعمال المسرحية التي يقدمها رفقة مجموعة من الشباب و معهم شابة تدعى درية جمال و أول مسرحية قدمتها بعنوان آه يا الخير و قد شارك فيها كل من مصطفى كاتب و عبد الرحمان عزيز و عرضت في أوبرا وهران.

1-3 المسرح الجزائري و الحركة الوطنية:

لقد إرتبط نشاط المسرح الجزائري بالحركة الوطنية فكان بينهما تبادل حيوي في إطار النضال المشترك ، فتركز نشاطهما على توعية الشعب لمقاومة المستعمر و صد محاولاته الرامية لطمس الهوية الوطنية. فكانت بعض الجمعيات تخصص مداخل بعض الحفلات لدعم نشاط أحزاب سياسية تماما كما فعلت فرقة المطربية بقيادة بشطارزي يومي 6 و 7 جويلية 1934 حين تبرعت بمدخول الحفلتين لدعم حزب نجم شمال إفريقيا ليواصل نشاطه السياسي.²

و بخصوص المساعدات المالية المتبادلة بين الجانبين يروي محي الدين باشتارزي في مذكراته : " في تلك الفترة كانت الحركة الوطنية في أوج فورانها مع نشاط حزب حركة إنتصار الحريات الديمقراطية و المصاليين ، و نفس الأمر في المغرب مع علال الفاسي و حزب الإستقلال و كذا بتونس حبيب بورقيبة زعيم الحزب الدستوري الذي قبض عليه و سجن في فرنسا. حيث عرف حزب حركة إنتصار الحريات الديمقراطية أزمة مالية — رغم دفع المناضلين لإشتراكهم — إلا أن

². أحمد بيوض. م. س. ص. 41.

²Mahiedine Bachetarzi. Mémoires. ENAG.Régaia.1986. T3.p97.

العجز المالي كان مهما ، و بما أن قادة الحزب يدركون أن مدير الأوبرا يتصرف في ميزانية دعم من مدينة الجزائر تقدر بـ 85 مليون فرنك فرنسي. منها 5 ملايين فرنك تقدم لفرقة المسرح العربي بالإضافة لمداخيل التذاكر. فقد طلب ميني المستشارين البلديين المسلمين أن أساهم في بمبلغ مالي لدعم الحزب فكانت أقدمه لهم على عدة مرات مقتطعا 200.000 و 300.000 فرنك و ذلك رغم العجز المالي للفرقة وواجبي في تقديم التبريرات المالية لكل المصاريف للمدير السيد بورتيلي. و في موسم 1952-1953 وبفضل نفس هؤلاء الزعماء السياسيين رفعت المعونة المالية لفرقة المسرح العربي إلى 7 ملايين و 500.000 فرنك فرنسيا بالإضافة لمدخل التذاكر.¹

أما حزب جبهة التحرير الوطني فقد أدرك أهمية و دور المسرح في شحذ الهمم و توعية الشعب و كذا أثر هذا الفن دعائيا لصالح الثورة التحريرية لكسب المساندة الشعبية و المناصرة الدولية، فوجه نداءا للفنانين الجزائريين لتشكيل الفرقة الفنية لجبهة التحرير الوطني-و التي سنعود لها مفصلا في الفصل الأخير من البحث- فكانت خير رسول للثورة التحريرية العادلة فقدمت عروض فنية و مسرحيات من واقع الثورة في المحافل الدولية .

3-1 اتجاهات المسرح قبل الثورة التحريرية:

عند الإطلاع على عناوين المسرحيات التي أنتجت قبيل الثورة التحريرية يظهر جليا التوجه الإصلاحية الذي نهجه المسرح الجزائري حيث كان الرواد و من بعدهم أصحاب الجمعيات الفنية يختارون النصوص التي توافق هدفهم في توعية الشعب و إصلاح حاله فحاربوا الآفات الاجتماعية المنتشرة و الدخيلة على مجتمعنا الإسلامي مثل إدمان الكحول و الدجل كما إنتشرت المسرحية التاريخية التي تمجد الأبطال المسلمين مثل سيدنا علي رضي الله عنه و طارق بن زياد.

3-1-1 الاتجاه الاجتماعي الإصلاحية: إعتد القالب المسرحي الكوميدي لتمرير

الموعظة للشعب لتوعيته وردعه عن الآفات الاجتماعية الدخيلة التي سعى المستعمر لغرسها في

الاجتمع لتهديد كيان الأسرة الجزائرية حينها ؛ كإدمان الخمر، الشعوذة، الدجل و غيرها . و قد عرضت العشرات من المسرحيات تطرح هذه الموضوعات و لاقت نجاحا كبيرا، مثل: وعلاش رايكتالف، أجبد يماهم ، بوكريشة، المشحاح، الشباب السكير، الكيلو، عائشة أم الزبايل، بوقرنونة، ولد الليل، شكشوك، فاطمة المقروننة، مصايب بوزيد ، بوزيد و الجن، الأم و إبليس، نكار الخير، الفلوس، دار المهابل، زعيط و معيط و نقاز الحيط، بوحدة، آه على المنافقين، دولة النساء، السحار، عمي بوشحيحة، كيد النساء. غير أن غالبية هذه النصوص ضاعت و يمكن تقسيم هذه الموضوعات إلى ثلاثة محاور¹:

أ- مشاكل الأسرة ب- الفقر و الشعوذة . ج- واقع المثقفين و الأدباء.

1-3-2 الاتجاه التاريخي: و شمل محورين : أ- موضوعات من التاريخ القديم للمنطقة ب-

التاريخ العربي الإسلامي.

أ- موضوعات من التاريخ القديم للمنطقة: يتطلب هذا النوع من الكتابة دراية واسعة بالتاريخ لذا فلم يسلك هذا النهج إلا بعض المؤلفين ذوي الثقافة التاريخية الواسعة أمثال أحمد توفيق المدني الذي كتب حنبعل بإيعاز من العلامة عبد الحميد بن باديس و التي قدمتها فرقة هواة المسرح العربي لمديرها محمد الصالح فضلاء، هذه الفرقة التي قدمت مسرحيات في نفس السياق مثل: الصحراء ليوسف وهي، الكاهنة لعبد الله النقلي ، كاهنة الأوراس لمحمد البشير الإبراهيمي ، و روما لعبد الرحمان ماضوي . كما كتب هذا الأخير مسرحية تاريخية بعنوان يوغرطة.

ب- التاريخ العربي الإسلامي: كان رواد الإصلاح يعملون على إيقاظ الحس القومي

العربي الإسلامي عند عموم الشعب لغرس و شحذ روح المقاومة في وجه المستعمر الذي سعى لطمس الهوية الجزائرية بشتى الطرق فكان إحياء البطولات العربية للإقتداء بالسلف الصالح سبيلا لمواجهة سياسته هاته . و كان لجمعية العلماء المسلمين فضل في نشر مثل هذه المسرحيات في إطار

¹ ينظر نصر الدين صبيان إتجاهات المسرح الجزائري. ص 165.

المدارس والمؤسسات التعليمية التي تشرف عليها فكانت الأعمال المسرحية تربط بمعلمي المدارس الإصلاحية و بفرق التمثيل التابعة لها المكونة من التلاميذ الذين كانوا يمثلونها بقصد إحياء مناسبات بعينها؛ كعيد المولد النبوي و عيد عاشوراء و قدوم رمضان و انتهائه و الهجرة النبوية و تاريخ الغزوات في الإسلام كغزوة بدر و أحد. و يمكن إستعراض بعض عناوين المسرحيات حينها لإدراك مدى إهتمام المؤلفين بالتاريخ العربي الإسلامي: الخنساء، أميرة الأندلس، إمرء القيس، عنتر و عبلة، هارون الرشيد، البرامكة إلا أن جل هذه النصوص ضاعت.¹

2- الثورة في المسرح الجزائري أثناء الثورة التحريرية

2-1- خارج إطار الفرقة الفنية لجهة التحرير الوطني

يمكن تقسيمها حسب اللغة إلى:

2-1-1 النصوص المكتوبة باللغة العربية:

مصرع الطغاة لعبد الله الركيبي: "نشرت سنة 1959 و فيها يستعيد الكاتب فجر الثورة التحريرية. فتصور المسرحية في أربعة فصول اللقاءات السرية للقادة و تعطي صورة عن الوضع السياسي والاجتماعي العام للجزائر عشية انطلاق الثورة. تبين يأس الشعب من السياسيين بسبب انقسامهم و من ثم استعداد عموم الشعب لخوض الكفاح المسلح بعد فشل النضال السياسي... وتبرز دعر الاستعمار وانتقامه البشع من الشعب الجزائري الأعزل . و تنتهي بمشهد مصرع الطغاة."²

ملخص المسرحية³: تجري أحداث الفصل الأول في بيت البشير، الرجل الثوري الملتزم بقضية بلاده، فبعد عيادة الدكتور أحمد للشيخ عارف والد البشير يأتي الثوار في وقت متأخر من الليل لعقد اجتماع سري و توزيع المهام النضالية وتعيين رؤساء المناطق. أما الفصل الثاني فتدور

¹ ينظر: لمباركية. صالح. المسرح في الجزائر. دار بهاء الدين للنشر و التوزيع. 2007. ص 137 وما بعدها.

² ينظر تليلاي، أحسن: المسرح الجزائري و الثورة التحريرية- دراسة تاريخية فنية. وزارة الثقافة. الجزائر 2007 ص 124.

³ ينظر. صالح لمباركية. م. س. ص 163-168.

وقائعه في المقهى يجتمع فيه الشباب للعب الدومينو والورق، أين يسعى لإقناع المنحرفين والمتقاعسين بالانضمام إلى الثورة، لأداء الواجب المقدس وخاصة الشباب اليأس من الأوضاع. بينما تجري وقائع الفصل الثالث في منزل البشير أين يصرح الدكتور لرحمة (أخت البشير) بحبه لها المقرون بحب الوطن، ثم يدخل المجاهدون و يتبادلون أطراف الحوار حول الاستعدادات للثورة ، حيث يرقى الخطاب أحيانا إلى أسلوب حماسي ثوري:

البشير :رفاقي الأحرار ..باسم الله ...و باسم الشعب الجزائري الحر ...نرفع علم الكفاح في وجه الاستعمار الفرنسي اللعين ...و باسم الحرية المقدسة التي كافح من أجلها الأمير عبد القادر وذهب ضحيتها مئات الآلاف من أبناء الجزائر الأحرار...باسم هؤلاء جميعا: نعلنها صرخة مدوية في وجه فرنسا الظالمة...و نعاهد الله و الشعب الجزائري الذي وهبنا أرواحنا وهي أعز ما نملكك... (وهنا يتملكه الحماس...فيقوم من مقعده يروح ويحيى هائجا) و هكذا ، أننا نعاهد على الإخلاص والموت...

أما الفصل الأخير فتجري أحداثه في مركز الشرطة أين تعذب رحمة في محاولة لاستنطاقها ... وتنتهي المسرحية باللقاء بين الدكتور أحمد و رحمة و قتل مدير الأمن و بوحدة الخائن.

التراب لأبو العيد دودو: كتبت في السنة الأولى من اندلاع الثورة التحريرية و طبعت عام 1968¹، و فيها حاول المؤلف إبراز ظروف الثورة و الإرهاصات التي أدت إلى اندلاعها، تدور الأحداث حول قضية اجتماعية وهي الزواج ، حيث تتكون الأسرة من أختين نورة وسليمة وحميد وفضيلة نورة و سعيد الذي أراد الزواج من فضيلة.

¹ ينظر: حفناوي بعلي، الثورة في المسرح العربي، الجزائر أنموذجا، محافظة المهرجان الوطني للمسرح المحترف، وزارة الثقافة، 2008، ص143.

إن مسرحية التراب نص اتخذ من الثورة ميدانا ثانويا ، و عناصر الحوار كلها كانت بعيدة عن الثورة والنضال، و العقدة لازمت سعيد و حبه لفضيلة، هذا الحب الذي كان من جانب واحد، وقد أورد أبو القاسم سعد الله ملاحظات حول هذا العمل و لخصها في ثلاثة نقاط¹:

- طول الحوار أحيانا بين شخصيتين في صورة سؤال و جواب .

- قلة اختلاف المناظر مما أحدث رتابة في الحوار.

- هناك نقص في وصف الشخصيات و علاقتهم ببعضهم .

حنين إلى الجبل لصالح خرفي: أو المعركة ، كتبت سنة 1957 في أربعة فصول² ؛ "حاول فيها المؤلف تقديم نموذجاً لأمثاله من الطلبة الجزائريين المقيمين في المهجر؛ مجسماً في شخصية الطالب عبد حميد ، الذي كان يزاول تعلمه خارج الوطن. و يعاني من أزمة نفسية حادة بين جدوى الجهاد بالقلم و الانقطاع عن العلم الذي هاجر من أجله، و بين الرغبة و التشوق الملح للالتحاق بالثورة. و تزداد أزمته عندما يلتقي أحد المجاهدين في تونس و يخيل له أنه مقصر في واجبه الوطني إلى أن يقنعه أحد المجاهدين أن الجهاد بالقلم لا يختلف في شيء عن الجهاد بالسلاح وأن الاغتراب طلباً في العلم يتساوى مع العمل الثوري في الجبال، و في خضم حوارهما يتلقى عبد الحميد خطاباً من خاله المقيم بالجزائر يخبره أن الدوار قد حوَصر من طرف العدو و تم قصفه مدفعياً و أن كل أفراد أسرته لقوا حذفهم و لم ينجو غير أخيه الذي التحق بالجبل. كما يرد في الرسالة وصفا لما تعرض له شرف أخته وكيف ذبحوا جده العجوز فيقرر الشاب عبد الحميد ترك مقاعد الدراسة و الالتحاق بالجبل"³. ويعتبر صالح خرفي أن المؤلف قد ركز على المعركة في تمثيله الثورة كما يصرح: "إن هذه الواقعة التي تتطابق و الحقيقة، لم تكن نادرة المثال، إذ أن الكثير من

¹ أبو القاسم سعد الله. تجارب في الأدب و الرحلة. ص 133.

² - ثيلاني أحسن. الثورة الجزائرية في المسرح العربي، مسرحية مأساة جميلة لعبد الرحمان الشرقاوي نموذجاً. وزارة الثقافة 2008. ص 25.

³ ينظر أحمد بيوض. م. س. ص 87-88.

الطلبة الجزائريين المهاجرين بتونس أوقفوا دراستهم إبان الثورة وانضموا إلى صفوفها و ضحوا بالفعل بمستقبلهم و طموحهم العلمي و حملوا السلاح و أصبح بعضهم قادة من الثورة"¹.

2-1-2 النصوص المكتوبة باللغة الفرنسية:

ساهم الأدب الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية في مسيرة النضال و التوعية التي خاضها المثقفون الجزائريون، فالكتابة بلغة المستعمر لم تكن خيارا و إنما نتيجة لظروف نشأتهم خلال الفترة الاستعمارية، حيث عمد السلطات الفرنسية لطمس الهوية الوطنية عن طريق غلب المدارس العربية و فرض اللغة الفرنسية في كل الميادين، غير أن إتقان الكثير من الأدباء الجزائريون للغة الفرنسية على حساب اللغة العربية كان سلاحا تمتد تسديداته إلى أبعد مدى ، فالأدب سفير صادق للمشاعر و الأفكار. "و المسرحية الجزائرية باللغة الفرنسية هي كذلك تعالج مواضيع كفاحية و إن اختلفت فيها أساليب العرض عن أختها المعروضة بالعربية، إنها مسرحية تقف في مصاف المسرحيات العالمية من حيث مستواها الفني العالي و قيمتها الجمالية الرفيعة. إنها مسرحيات متأثرة بتقاليد المأساة اليونانية إلى جانب تأثرها بالمسرح الفرنسي الزاخر."²

ومن المؤلفين الجزائريين الذين خلدوا الثورة التحريرية في نصوص مسرحية: كاتب ياسين، مصطفى الأشرف، آسيا جبار، نور الدين عبة، و هنري كريا، فكانت النصوص في مجملها دعوة للثورة على المستعمر، حيث لجأ أغلبهم للتاريخ الجزائري القديم كإطار لرسم شخصياتهم الثورية، ويعتبر كاتب ياسين من الأوائل الذين مهدوا هذا الطريق فكانت مسرحيته الجثة المطوقة تلون بين الشعر و النثر تعكس معانات الشعب الجزائري من قهر الاستعمار الفرنسي كما تصور الصراع بين الأجيال ومسؤولية السلف في مستقبل الخلف. و قد علقت سعاد لخضر عن الجثة المطوقة بقولها: "أنها تصور لنا مأساة البطل لخضر الذي يدور ليس فقط داخل حلقة الضغط الاستعماري، بل الذي يدور داخل نطاق مأساته الذاتية... حيث يحاول أن يشيد بمعالم الأجداد و

¹ صحيفة الشعب. عدد يوم 14 جوان 1987. ص 11.

² سعاد خضر. الأدب الجزائري المعاصر. منشورات المكتبة العصرية. بيروت. ص 60.

أن يعود لنفسه ولماضيه ويعيد لوطنه صفاته و وحدته الممزقة خلف قناع المستعمر. وفي غمرة هذا الصراع مع ظروفه يتوصل إلى أن الإنتفاضة الثورية هي وحدها التي تنقذه من دائرة الموت البطيء التي يدور فيها"¹

لقد "طرح كاتب ياسين موضوع المقاومة، من خلال الحركة الوطنية و الثورة الجزائرية. وتصور جثة البطل التي ترمز إلى جيل كامل من الشباب...و ما هذان الأخضر و انتقاله من الحلم إلى اليقظة إلا صورة معبرة عن طموح الشباب الرفض للاستعمار، و يتجلى هذا الرفض في الدعوة إلى المقاومة ؛ بتدخل الجوقة منادية الشباب. أما الصورة التي تجسد تعلق الشباب بالثورة فتمثلها شخصية علي ابن الأخضر، و هو فوق الشجرة ماسكا مدية أبيه. رافضا التزول كما رفض أبوه. إن هذا الإصرار يرمز لروح الثورة وهو الإرث الوحيد الذي ترثه الأجيال الصاعدة." ²

و قد نشر نصها لأول مرة في مجلة Esprit الفرنسية في ديسمبر 1954 و جانفي 1955. والتي عرضت. مسرح موليير في بروكسل (بلجيكا) يومي 26 و 27 ديسمبر 1958³ ثم في باريس في أبريل 1959. من طرف فرقة جان ماري سيرو الذي لعب دور لخضر.

كما قدمت نفس الفرقة مسرحيتين لهنري كريا المولود يوم 6 نوفمبر 1933 بالجزائر العاصمة ، صاحب كتاب "الشعر و الثورة" المنشور عام 1957⁴. حيث ضمن كتابه المسرح الجزائري نصين :الأول الزلزال و هي تراجيديا الثانية على ضفة النهر. و قد قدمت فرقة جان ماري سيرو الزلزال في مسرح Alliance Française' في باريس بتاريخ 16 ماي 1959.⁵

زواج هنري كريا في الزلزال بين النثر و الشعر، و جعل من التاريخ القديم للجزائر إطارا للأحداث التي تبدأ من تاريخ نوميديا و الصراع الروماني. شخصيات بدون أسماء فهناك: كورس،

¹ سعاد خضر . م س. ص 61.

² كاتب ياسين. الجثة المطوقة . تر ملك أبيض العيسى، المؤسسة العمومية للدراسات النشر. بيروت. 1979. ص 28.

³ Kateb Yacine. Le Cercle des Représailles. Edition du Seuil. Paris 1976. p9-11

⁴ أحمد بيوض . م س. ص 90.

⁵ Henri Kréa . Théâtre Algérien. SNDED. Tunis. 1962. p13.

العقيد 1، العقيد 2، سيلا، الشاب، العجوز، السيدة العجوز، الشيخ، الفتات، الشعب، الجنود. حيث تبدأ المسرحية بإنبعاث صوت من الكواليس يتحدث عن خسائر الزلزال عبر أرجاء العالم. ثم يظهر جنديان رومانيان يتحاوران حول موضوع الحرب بين الرومان و البربر، و كيف كان الرومان يريدون الإستيلاء على نوميديا. ثم ينتقل الحوار إلى يظهر شيخ و عجوز حيث يذكر الشيخ خيبة هذا الشعب فيقول: و مرت الأيام في صمت الاغتصاب و النهب و البلدان الأخرى تتأمل في ذهول نومنا العميق، لقد استمر هذا الوضع قرونا. كما يصرح: يبدو لي أحيانا أنني لم أعش أبدا كرجل حر و الأجنبي نفسه غير حر. فمن يملك خدما ، يملك قواعد اللعبة الغبية لأهوائه ، لكن الأرض تثور كالمریض الهالك الذي لا يرغب في الموت. ثم ينتقل الحوار بين الشيخ و البنت الشابة ثم بينه و بين الشاب...و في الختام يعود الجنديان لحوارهما كإشارة لاستمرار ظاهرة الغزو عبر الأزمان.

وعن المقاومة الشعبية في المدن كتب حسين زاهر و هو مناضل في حزب جبهة التحرير الوطني نص بعنوان **أصوات القصة**¹ و قد طبع سنة 1960 في كتاب ضمنه مسرحية لن تحجبوا الشمس، ركز فيها على فضح جرائم الاستعمار و الجيش الفرنسي خاصة في الجزائر.

تبدأ المسرحية بظهور مناضلين يتوجهان بحديثهما إلى الشعب(أصوات من وراء الكواليس)؛ تسأل: ماذا جرى في 13 مارس 1957؟ و فيه قامت العساكر الفرنسية في دوار يسر بإيقاف القرويين و رميهم في غرفة و خنقوا كانتقام على كمين نصبه جنود جيش التحرير الوطني للجيش الاستعماري.

و في دراسة له عن المسرح الجزائري خلال الثورة التحريرية ، قدم محمد الصالح الجابري دراسة بين فيها نشاط الطلبة الجزائريين بتونس ، فقال: " إن أول نص مسرحي جزائري نشر بتونس عن الثورة التحريرية صدر بمجلة (الفكر) التونسية خلال شهر جويلية 1957 للكاتب

¹ ينظر: حفناوي بعلي، الثورة في المسرح العربي، الجزائر أنموذجا، محافظة المهرجان الوطني للمسرح المحترف، وزارة الثقافة، 2008، ص196.

مصطفى الأشرف بعنوان الباب الأخير ، هذا النص كتب أصلا بالفرنسية ، و أرسل به مؤلفه إلى هذه المجلة من سجن لاسنتي بباريس حيث كان معتقلا مع جملة من زعماء الثورة الجزائرية... و قد ترجمتها أسرة المجلة.¹

2-2- المسرح الثوري الجزائري في إطار الفرقة الفنية لجهة التحرير الوطني:

سنتين فقط بعد اندلاع الثورة التحريرية، قرر قادة الثورة في المؤتمر المنعقد بمنطقة الصومام بتاريخ 20 أوت 1956، أن تندمج كل الفئات الاجتماعية من طلبة و مثقفين و عمال في خدمة القضية التحريرية ، و من ثم بدأت الاتصالات بالمتقنين و الطلبة و النقابيين ليتحرك الشارع الجزائري على صعيد واحد و بمختلف الوسائل (الإضرابات ، الاحتجاجات ، التعبيرات الفنية و الثقافية) ضد المستعمر الغاشم و تحت راية واحدة هي جبهة التحرير الوطني، لكي يسمع كل العالم صوت الجزائر الثورية و كي يفهم المستعمر أن جبهة التحرير الوطني هي قيادة مكونة من شعب واحد و لها هدف واحد هو الاستقلال و السيادة. و لقد لبى الفنانون و الفنانة الجزائريون الدعوة جاعلين من الإبداع الفني جهادا في سبيل الوطن و التحرر.

إن هذا الوعي هو ثمرة الجهود و النضالات التي جاءت مطلع القرن العشرين و كونت نخبة رصينة في مختلف الميادين الفكرية و الأدبية و الفنية في الثلاثينات و الأربعينات، من خلال الإصلاح الذي قامت به جمعية العلماء المسلمين ، سواء في الإعلام أو في التدريس و التعليم ، و لكي يصبح الفن وسيلة لبعث الأفكار التحريرية ، و تصبح العروض المسرحية و القصائد الشعرية و الأغاني دعوة للتفكير و إيقاظ الوعي السياسي، و تصبح الثقافة و الإنتاج الفكري سلاحا بيد الشعب المضطهد ضد الاستعمار الفرنسي، وهكذا بادر منذ بداية الاستعمار كوكبة من المثقفين و العلماء و على رأسهم الأمير خالد إلى حث المثقفين على النهوض بالفكر و الثقافة و العودة

¹ الحاربي محمد الصالح. الثورة التحريرية من خلال بعض المسرحيات التي نشرت بتونس إبان الثورة. مجلة الثقافة

الجزائر. 1996. نوفمبر -

ديسمبر 1986. ص 17.

بالشخصية الجزائرية إلى الأفكار الأصلية ، والعودة إلى التاريخ نظرا لما يحمله من تأثير في النفوس خاصة عن طريق تجسيده لبطولات تاريخية و رموز وطنية ويصبح الكتاب و الشعر و المسرح مجالا لعرض هذه البطولات، وتصير صفحات المجلات والجرائد منبرا يسجل صمود الأجداد و كل الشعب الجزائري ضد العدو ليس فقط في الميدان الحربي ولكن في الميادين الإيديولوجية و الثقافية ، ويصبح تراثنا الإسلامي العربي و الأمازيغي سلاحا ضد المحتل الذي لم يأخذ الأرض فقط بل عمل على طمس الهوية الوطنية.

فكل هذه المراحل النضالية مهدت للمسرح كي يلعب دوره النضالي إلى جانب كل الحركات الاجتماعية و الثقافية من خلال مسرحيات تاريخية عبرت بكل صدق و موضوعية عن حالة و وضعية الشعب الجزائري و هو يرزح تحت نير المستعمر و كشفت أساليب هذا الأخير و محاولاته لهدم هويتنا الحضارية و مقوماتنا الثقافية.¹

فكان المسرح خير سفير للقضية الجزائرية في الخارج ففي إطار المهرجان العالمي للشباب الذي تم تنظيمه سنة 1957 في موسكو قدمت فرقة المسرح الجزائري عملا بعنوان **الجزائري** **تسيير** و هو عبارة عن لوحة فنية تمثل جميع مناطق الجزائر تقريبا من حيث الرقص و الغناء والموسيقى والأزياء بمثابة فسيفساء فنية عكست التنوع الثقافي الجزائري و أصالته و كانت نواة لمشروع مسرحي أرقى تبلور ضمن برنامج الفرقة الفنية لجبهة التحرير الوطني.

2-2-1 إنشاء الفرقة الفنية لجبهة التحرير الوطني:

تعود فكرة إنشاء الفرقة الفنية لجبهة التحرير الوطني إلى أواخر عام 1956 و بداية عام 1957، حيث تم الاتصال بين المناضل أحمد بومنجل و الفنان المسرحي الكبير مصطفى كاتب لتأسيس الفرقة ، و في نوفمبر 1957 جرت اتصالات بين مصطفى كاتب مع السي عبد القادر و

¹ ينظر نوال، إبراهيم، تكريم الفرقة الفنية لجبهة التحرير الوطني 1958-1962. وزارة الثقافة 2008. ص 6-7.

هو أحد مسؤولي فدرالية الجزائر بفرنسا، لإنشاء فرقة فنية و استدعي على إثرها كاتب إلى فرنسا ، أين تمت الترتيبات اللازمة لعقد اجتماع بتونس.

وفي مارس 1958، تم انعقاد الاجتماع المذكور بقرار من لجنة التنسيق و التنفيذ حيث تكونت الفرقة الفنية لجهة التحرير الوطني التي ضمت في اجتماعها الأول خمسة و ثلاثون فنانا (في مختلف المجالات : تمثيل ، موسيقى ، رقص، بالإضافة إلى بعض التقنيين) من كل مناطق الوطن و من الخارج (فرنسا، سويسرا،المغرب ، تونس) انقسموا إلى فرقتين : فرقة للمسرح و أخرى للغناء .

وهكذا تأسست رسميا الفرقة الفنية لجهة التحرير الوطني و التحقت بها فيما بعد عناصر أخرى استكمالا لتشكيلة الفرقة.

أما الميلاد الفعلي للفرقة فكان 15 أفريل 1958 في المسرح البلدي بتونس ، حيث قدمت أول عرض لها « نحو النور » للمؤلف عبد الحليم رايس.¹

2-2-2 الخصائص الفنية لمسرحيات الفرقة الفنية لجهة التحرير الوطني:اهتمت الفرقة

الفنية لجهة التحرير الوطني بالتقنيات المسرحية حيث صبغت على مشاهد مسرحياتها لمسة حسية ورونقا متفردا، إذ كان عليهم رسم مأساة الوطن بالكلمات، الصور و الحركات البسيطة ، فظهرت جمالية الكفاح حقيقة أخذت تتشكل و تتطور مع كل عمل مسرحي.

المواضيع تتجدد، فتحت ضغط الأحداث خضعت الكتابة الدرامية لتحور حقيقي، فكانت القطيعة الجذرية مع الممارسات المسرحية لسنوات الأربعينيات، و أخذت السياسة تشق طريقا جديدا هو العروض الفنية ليصير العنف رمزا.

¹ نوال إبراهيم .م.س.ص7.

اشتركت المسرحيات المنتجة بين 1958 و 1962 في شخصية البطل الجماعي الذي يتشكل من مجموعة أفراد . و قد برع الممثلون في رسم هذه النماذج الحية ، حيث كان أثر هذه الشخصيات كمحفز في بعث الوعي و شحن العزيمة الشعبية التي يخاطبها.

إن أشهر المسرحيات المنتجة في هذه الفترة من تأليف عبد الحليم رايس و هي عن كفاح الشعب الجزائري في سبيل الحرية.

إذن هدف الفرقة هو التعريف بكفاح الشعب الجزائري ، فالمواضيع المتناولة لم تكن إلا لتعبر عن الإرادة و العزيمة على التحرر.

المتطلبات التاريخية والسوسيولوجية فرضت توظيف طريقة كتابة وخطاب مسرحي جديد ، فالجولات الفنية في الإتحاد السوفياتي سابقا ، الصين الشعبية ، يوغسلافيا وكذا البلدان العربية كانت في إطار مشروع سياسي- ثقافي لحزب جبهة التحرير الوطني، فالممثلون كانوا يظهرون صورة الجزائر المكافحة فجاءت المسرحيات تعبر عن حقيقة معاشة ، إنها شهادة حية لشعب في خضم الكفاح؛ ففي **نحو النور** ، **أبناء القصة** و **الخالدون** اللهجة مشحونة، الكلمة قوية ،الحركات سريعة والريتم متقطع....إنها صورة من الكفاح الحقيقي.

2-2-3 أهم المسرحيات التي أنتجتها الفرقة الفنية لجبهة التحرير الوطني:

جلها من تأليف عبد الحليم رايس مثل: **نحو النور** ، **أبناء القصة** ، **الخالدون** ، **دم الأحرار** ، أما مسرحية **مونصيرا** فهي لإيمانويل روبلاس.

حيث أكتفي في هذه الدراسة بعرض نصوص عبد الحليم رايس و هي :

1- نحو النور

أول عرض قامت به الفرقة الفنية لجبهة التحرير الوطني ، وذلك يوم 15 أفريل 1958 بالمسرح البلدي لتونس، قال عنه الراحل مصطفى كاتب : « العرض عبارة عن لوحات فنية تمثيلية

لكفاح الشعب الجزائري حيث يبدأ العرض بعملية استنطاق يقوم بها مظلّيون لأحد المجاهدين ثم يعذب و يلقى في الزنزانة و بعدها يبدأ بإستيعاد ذكرياته ، من أمه التي تطلب منه الصبر و التحمل ، إلى أسفاره عبر أنحاء الوطن و زيارته للأهل و الأقارب، كلها تخرج من لوحة غرينكا الشهيرة لبيكاسو ، كما إحتوى الديكور على لوحات تزيينية ، مثل لوحة تمثل المجاهدين الجزائريين و قد حرروا جزءا من التراب الوطني و أخرى تمثل قمم الجبال الجزائرية الصامدة في وجه الآلة الاستعمارية ، ويختم العرض بالقرار الجماعي للشعب الجزائري بالتححر من نير الإستعمار الفرنسي يتلوه مجاهد بقوله : لم يعد أحد يرقص اليوم، أنبائي منهمكون في الكفاح ، فقد أراد العدو الخارجي أن يسلبنا أغانينا و ضحكاتنا ، فغطى أصواتنا بالمدافع و القنابل و لكنه لا يستطيع إجبار شعب بأكمله على الخضوع» .

2- الخالدون

مع مطلع 1960 أنتجت الفرقة الفنية لجهة التحرير الوطني مسرحية **الخالدون** من ثلاثة فصول ، و قدمتها في أفريل 1960 في المسرح البلدي بتونس، و إذا كانت مسرحية أبناء القصبة قد ركزت على الوعي الثوري داخل العائلة و النضال الثوري في المدينة فإن **الخالدون** جاءت لتعالج قضايا الثورة في الجبل و تطرح الحرب النفسية بين جيش التحرير الوطني و الجيش الفرنسي، و عكست جانبا من الواقع الجزائري المرير. لقد تم عرض الأحداث في قالب في متماسك و بإيقاع متسارع ، وسط ديكور طبيعي (الغابة و الجبل) حيث تدور الأحداث بين الجبل ومركز القيادة .

أبطال المسرحية : سي قدور ، سي عيسى ، الفلاح سي مصطفى و حميدة المناضلة في جيش التحرير الوطني . و قد ركزت المسرحيات في هذه الفترة على تصوير المجاهد في المسرحية كما هو في الواقع رجل يتحلى بروح الوعي و المسؤولية حيث أبرزوا من جهة أخرى الروح الجماعية التي سادت هذه المرحلة من تاريخنا باعتبار البطل الحقيقي هو الشعب الجزائري الذي

صنع الملاحم البطولية بفضل تفاني أبنائه المخلصين في الجهاد و حب الوطن . كما لم يجد هذا المسرح عن مساره ألا و هو نشر الوعي و التعبير عن تطلعات الشعب الجزائري نحو التحرر و الإعتاق من وطأة الاستعمار.

3-دم الأحرار:

ألفها عبد الحليم رايس سنة 1961¹، من ثلاثة فصول ضمت ستة و تسعون مشهدا. تجري وقائعها في ثلاثة فضاءات: الفصل الأول في مركز جيش التحرير الوطني أمام كهف بإحدى الغابات ثم في أحد المشاتل، و ينتهي في بيت حارس الغابة فرانسوا أين تجري وقائع الفصلين المواليين.

الفصل لأول:

مجموعة من الجنود في الجبل قرب كهف، تبدأ المسرحية بسرد سريع لحصيلة العملية الناجحة التي نفذتها الكتيبة أمس ضد الجيش الفرنسي و المتمثلة في حرق قافلة تتكون من ستة شاحنات وسيارة جيب، بينما تبدأ الوقائع على الحشبة بجلسة تخطيط لعملية تفجير قطار في اليوم الموالي. وهذا ما يرسم الجو العام للمسرحية إنه مركز عمليات جيش التحرير في الجبل، يتم فيه التخطيط للعمليات وكذا ربط الاتصال مع باقي القيادات، حيث يظهر التنظيم الجيد للعمل الثوري، إذ يتم التعرف على الشخصيات من خلال جو مشحون بروح التضحية، و الحدث الأول هو إطلاق سراح جندي فرنسي، وذلك تنفيذا لأوامر الحكومة المؤقتة؛ و يظهر من خلال الحوار بين القائد قدور و الجندي لحظة إبلاغه بقرار الإفراج عنه الفرق بين الجيشين الجزائري و الفرنسي في تعاملهم مع السجناء، حيث يبرر قدور ذلك بدافع الإنسانية النابعة من شرعية الثورة:

"الجندي 1:

لم نعاني إطلاقا، و أصارحكم أنني لا أتفهم سبب حسن معاملتكم لنا

¹ عبد الحليم رايس. دم الأحرار. منشورات المعهد الوطني للفنون المسرحية. 200 العدد 2. نوفمبر. ص 2.

قـدور:

المسألة بسيطة، هذه خصالنا ،دوافعنا في هذه الحرب غاية نبيلة ، لذا تصرفنا إنساني.¹ و تتواصل الأحداث في أحد المشاتل أين يتنقل مجموعة من المجاهدين(قدور و مراد و مريم) حيث يأتي شاب من المشتل المجاور ليخبرهم بعملية الإبادة التي نفذها المظليون الفرنسيون في المشتل المجاور فيروي فضاعة الأحداث:

الشاب:العسكر...العسكر هجمو على المشتل اللي أنا فيه و عملوا الباطل اللي ما يتوقعش...و من غير شك راهم جايين أل هنا...على هذا اللي جيت نعلمكم .

مراد: واش من باطل قول.

الشاب:بعد ما فتشو البيوت أكل يبحثوا على الفلاقة كيما يقولوا...لما ما وجدوا والو...حكمو الرجال أكل جعلوهم في بيت و قعدو يعذبو في النساء، يبحثو على البنات و يعبثو بيهم...أختي لما خافت الإهانة رمات روحها في البير... و أنا كنت مخي ماشافونيش، هربت و حيث نعلم ناس المشتل هذا ...كي كنت نمشي في الطريق سمعت الرصاص ؛صوت الرشاشات(صمت) يكونوا قتلوا الرجال اللي جعلوهم في البيت.²

وهذا هو الحدث الثاني والذي لا يزال متواصلا في زمن روايته، ويتسارع وقع الأحداث بدوي الرصاص و إجتياح مظليين(إثنان) للمشتل، حيث تطلق مريم سلسلة من الطلقات النارية ترعب المظلي فيسلم نفسه،بينما يصاب مراد برصاصة إثر تبادل الطلقات، و تظهر ضرورة نقله

¹ عبد الحليم رايس.م.س. ص 97.

Soldat1: Nous n'avons pas souffert mon capitaine, et sincèrement je ne comprends pas pourquoi vous agissez comme cela avec nous.

Kadour : Il n'ya absolument rien à comprendre, nous sommes fait comme cela, nous faisons la guerre .pour une noble cause et nous la faisons comme des hommes

² عبد الحليم رايس . م.س.ص102.

للغابة لإسعافه، إذن الحدث الثالث هو نجاة المجاهدين من هجوم المظليين و جرح مراد ؛ إنها نقطة الهجوم فهي تمثل البداية الحقيقية للأحداث وما سبق كان إستهلالا.

المكان الثالث في هذا الفصل هو منزل حارس الغابة فرانسوا أين لجأت مريم رفقة مراد (المجروح) حيث تضمد له جراحه، عند إسترسالهم في الحوار يعبر مراد عن إشتياقه للكفاح فقد سئم من المكوث هنا فهذا حاله منذ ثلاثة أشهر وهي المدة التي تفصل هذا المشهد عن سابقه.

يأتي رزقي لاصطحاب مراد و في جلسة القهوة يروي لهم فرانسوا حكايته من أم فرنسية وأب جزائري جند و قتل في الحرب العالمية الأولى أما هو فاسمه الكامل فرانسوا علي صنهاجي ،جند وأرسل للجزائر عام 1938 وكانت فرصته ليكتشف وطنه، أرض أجداده فعشق الحياة مع بني وطنه وانبهر بشجاعتهم وبطولتهم و أدرك بشاعة إستغلال الإستعمار لهم.قدوم عاشور و إعلامهم بتمشييط الجيش الفرنسي للغابة وعزمه على الإلتقاء في منزل فرانسوا هو الحدث الرابع.للخروج من هذا المأزق وأمام حالة مراد الذي يتعذر عليه المشي طويلا و ضرورة تنقل أحدهم للجبل لإعلام المجاهدين، يقترح فرانسوا على مريم أن تمثل دور ابنته المسافرة مليكة وعلى مراد أن يتقمص دور خادمه فيقدم لهما الثياب المناسبة لكلا الدورين أما رزقي فيسرع لإخبار المجاهدين باجتياح العسكر.

الحدث الخامس هو التحويل الفعلي لمثل فرانسوا إلى مركز للعمليات إذ يدخل الليوتنو بيرال رفقة بعض العساكر و يعلم فرانسوا أن القيادة قررت اتخاذ منزله مركز للعمليات، يرحب فرانسوا بالقرار و يقترح أن يخلي البيت حتى يجد العساكر راحتهم وذلك بإرسال ابنته إلى خالتها بالعاصمة رفقة الخادم في محاولة منه لتهديب المجاهدان المتكران، غير أن بيرال يرفض.الحدث السادس هو القبض على بملول القرية الذي يحسبه العسكر من الفلاقة إلا أن فرانسوا يتعرف على هويته فيطلقون صراخه.يطلع مراد/البشير على برقية وصلت عبر اللاسلكي ويخبر زميله بالأمر ؛ لقد قبضوا على أحد الفلاقة و سيأتون به لمركز العمليات؛إنه تمهيد للحدث الموالي.

الفصل الثاني:

الحدث السابع هو القبض على رزقي و محاولة استنطاقه حيث يستهل الفصل بمشهد رزقي المرمي في المركز/بيت فرانسوا ،مقيدا و هو مجروح في رجله، بعد تناولهم العشاء رفقة قادة المركز يذهب أهل البيت للنوم ليبدأ بيرال مهمة استنطاقه للمسجون الذي لا يصرح إلا بما هو معروف فقط، فيحاول إغراءه بالمال و تبرير أعمال الجيش الفرنسي بأنها بغرض الاتصال بجيش التحرير من أجل عقد مفاوضات للسلام و نظرا لتعنت رزقي يساومه بيرال في حريته إلا أن رزقي يرفض الحرية الشخصية و يؤكد على الحرية الشاملة للوطن من خلال الاستقلال ، عندها يقرر بيرال تأجيل الاستنطاق للغد لمنحه فترة للتفكير لعله يستسلم للمساومات المغربية،و يترك رزقي مربوطا بقرب المدخنة.في المشهد الحادي عشر يدعو رزقي الله أن يقدره حتى لا يخون إخوانه فهو يتمنى إما أن يمنحه الله القوة كي لا يعترف عند تعذيبه أو أن يموت قبل طلوع النهار، و تأتي مريم حذرة لتطلق سراحه و بينما هي تفك رباطه يدخل مارتيناز فيشك في نيتها تحرير الأسير ليهرب لا ليشرب الماء كما تزعم إلا أن مراد يداهمه محاولا خنقه إلا أنه يعجز عن ذلك فتهم مريم بانتزاع الخنجر من مارتيناز و تطعنه به فيسقط أرضا، يأخذ رزقي السلاح حتى يرفع التهمة على مريم أما مراد يأخذ سلاح مارتيناز، يدخل فرانسوا و يساعد رزقي على الهروب إذن الحدث السابع هو مقتل مارتيناز و فرار رزقي. نسمع طلقات نارية...الجنود يحاولون القبض على أحدهم في الخارج فيدرك رفاق رزقي أن الجنود قد انتبهوا له فيتسللون لغرفهم تاركين جثة مارتيناز.عند اكتشافها تظهر شكوك بيرال حول البشير فيطلب استدعاءه.

في المشهد 22 يستجوب بيرال البشير الذي ينفي علمه بأي شيء ، يتدخل فرانسوا ليضمن براءة البشير ،الحدث الثامن القبض ثانية على رزقي و استشهاده، إذ بعد أن واجه سجانه بشجاعة يرمى بالرصاص فيسقط شهيدا كما تمنى.

يأمر بيرال السرجان مسعود بمحاصرة المنزل و عدم السماح لأهله بالمغادرة. يأتي فرنسوا مدعيا الأرق ليسهر مع بيرال حتى يستشف آخر الأخبار، فيكتشف أن رزقي استشهد دون أن يعترف بشيء، بينما يقوم العساكر بنقل أجهزة الاتصال اللاسلكي و يغادر الجنود منزل فرنسوا و هو الحدث التاسع.

الفصل الثالث: في منزل فرانسوا

صاحب البيت رفقة مراد و مريم و كأنهم في نهاية الفصل الأول نفس الإشكالية لا تزال مطروحة ؛ كيف نخبر الإخوان بالجليل بحملة التمشيط التي ينفذها جنود الجيش الفرنسي؟ لا يمكن مغادرة المنزل المحاصر و لا يمكن استعمال جهاز الإرسال لأنه تحت الحراسة .

تعود الكتيبة دون أي غنائم حرب، بيرال بدأ يشك في أن الغابة خالية لكن وجود رزقي أكيد يخفي تواجد مركز قيادة كان رزقي مرسوله ، يعزم بيرال تنظيم حملة تمشيط للمنطقة الباقية من الغابة و التي يشك في تواجد المركز بها ، فيعقد جلسة عمل مع عساكره حول خريطة الغابة و يخطط لعملية الغد، إلا أن تذكره خطأ مارتيتز يدفعه لحركة عنيفة صوب الحائط فيكتشف بالصدفة مخزن أسلحة؛إنها لحظة التعرف، إذ تنكشف حقيقة فرانسوا الذي يساند الثورة التحريرية بالسلاح هذا هو الحدث (العاشر) الذي يقلب الأوضاع رأسا على عقب و يدفع بالأحداث بتواتر سريع يؤدي الحل، فبعد إستدعاء فرانسوا يعترف مباشرة بعضويته في جيش التحرير، تحول غير منتظر يطرأ لكنه منطقي (فقد مهد له المؤلف في المقدمة)، فبعد أن كان فرانسوا سجينا صار بيرال هو السجين، إذ اندلعت ثورة في الفيلق وتبادلوا طلقات الرصاص ،إنهم العرب المجددون بزعامة مسعود الثائر؛ كانوا ينتظرون الفرصة السانحة للإعلان عن موقفهم و الالتحاق بجيش التحرير الوطني.ينطلق الجنود الجزائريون في سيارات عدوهم بينما يفضل فرانسوا البقاء في بيته.هكذا تنتهي المسرحية بانتصار المجاهدين و انضمام مجموعة جديدة إلى جيش التحرير الوطني ،تماما كما في بداية المسرحية عندما يتحدث المجاهدون عن عبد الرحمان و زملائه من العرب

المجندون في جيش فرنسا الذين يهتمون بالانضمام لجيش التحرير الوطني، إنه تأكيد على شرعية الثورة وحثمية انتصارها ؛ فالكل ينضم إليها ليزيدها تأججا لافتتاك الحرية المسلوبة و استرداد الكرامة المداسة ورفع القهر الذي دام أكثر من قرن من الزمن؛ إذن الكل يصعد للجبل لحمل السلاح و نصرة الثورة ؛ الشباب، النساء، الجنود العرب المجندون غصبا في الجيش الفرنسي، فرانسوا.... كل من يجري في عروقه دم جزائري... إنه حقا دم الأحرار.

الشخصيات:

لم تحتوي دم الأحرار على شخصية البطل الرئيسي و إنما مجموعة من الشخصيات الرئيسية التي و إن تباينت مساحة دور كل منها فهي تشترك في البطولة ، فالجميع مستعد للتضحية بالروح في سبيل الوطن، جميعها شخصيات ثورية اختلفت في ملامحها و لكنها في مجملها ترسم لوحة شاملة للشعب الجزائري الذي ثار لاسترجاع حريته، و من خلال الحوار و الأفكار التي يحملها وكذا بتحليل الفعل الدرامي نتوصل لملامح الشخصيات الثورية لدم الأحرار حيث سنتناول دراسة أربع شخصيات رئيسية مجندة في جيش التحرير الوطني :مراد، مريم ، رزقي ، فرانسوا.

مراد: أول شخصية نكتشفها في العرض، حيث تظهر وظيفته ؛ تقني اتصال لاسلكي، كما نكتشف بداية من المشهد الثالث للفصل الأول روحه الإندفاعية للجهاد و حميته لبني وطنه، إذ يدافع بشدة عن صدق نية عبد الرحمان(الجزائري المجند في الجيش الفرنسي) الذي يطلب الانضمام لجيش التحرير مع مجموعة من بني جلدته، و يصر على ثقته التامة رغم التحفظات التي يظهرها قائده تجاه المسألة ، غير أن إندفاعيته المفرطة سريعا ما تختفي لتترك مكانها للحرص و الإعتراف للغير بالحق كما تظهر روح المبادرة التي يتميز بها إذ يقترح كإجراء احتياطي عدم إصطحابهم لمركز العمليات وتوجيههم لموقع آخر.

مراد: بحيث الثقة ماراهيش تامة و عندك الحق السي قدور. نقترح لو كان نسيروا بيهم لعند سي رضا في القسم الثاني أحسن.¹

في المشهد الثالث عشر عندما يسرد الشاب القادم من المشتل المجاور فارا من المجزرة ، تظهر صفة الإندفاع و الحمية إذ يقطع كلام الشاب الذي وفد عليهم ليحذرهم من الجنود الفرنسيون المتجهون نحو المشتل الذي يتواجدون فيه لمواصلة المجزرة:

مراد: واش من باطل قول². إذ يسأله عن ما فعل أولائك الدمويون بالأهالي عوض أن يسأل عن عددهم و موقعهم و هما السؤال اللذان طرحهما القائد السي قدور.

و لحظة إصابته في صدره بعار ناري إثر مواجهته مع رفاقه لهجوم المظليين الفرنسيين، تتضح شجاعته، فهو راض بقدره الذي تمناه، إنه سعيد و راض بالاستشهاد في سبيل الوطن .

مراد: أنا معليش...يمكن ألحق الوقت...على كل حال هذا وين راني نحس بسعادة ، عجيب السعادة كاش تسكن الإنسان.³

إن إصابة مراد و لجوئه رفقة المجاهدة /المرضة عند حارس الغابة فرانسوا يكشف لنا جوانب أخرى من شخصيته، فهو المجاهد الذي تعود على الكفاح و لا يستطيع البقاء مطولا في مكان واحد، إعتاد أن يكون في الميدان ، إذ ينعكس نفاذ صبره في الحوار التالي:

مراد:لازالت الدعوة طويلة؟

مریم : دقيقة برك.

مراد: راني على الدوا نتاعي.

مریم : ذاق خاطرك هنا؟ مسيو فرانسوا يظهر إنسان طيب.

مراد أكثر من طيب ..لكن

¹ عبد الحليم رايس . م.س.ص.102.

² م ن .ص.102.

³ عبد الحليم رايس. م س .ص.105.

مريم: لكن بوجدك تكون في قلب المعركة؟ لا سي مرادمهمتك الآن في الصبر...الصبر و الإعانة في علاجك باش ترتاح...ترتاح باش تكافح ثاني.¹

كما تبرز شجاعته الفائقة في العديد من المشاهد أهمها في المشهد الأول من الفصل الثاني حين يحاول خفية مساعدة رفيقه رزقي/ المسجون الذي يطلب منه شربة ماء. بينما تظهر قمة شجاعته في المشهد الرابع عشر من الفصل الثاني إذ يهيم بخنق مارتيناز الذي داهم المجاهدة مريم و هي تحاول أن تسقي رفيقهم المسجون، غير أنه لا يوفق في ذلك لأنه مريض و في فترة نقاهة ، و هذا ما يسمى بالاندفاع إذ أنه مريض، كما أن مارتيناز الذي ساورته الشكوك حول شخصية مريم أخلى سبيلها و سمح لها بالانصراف و هذا ما يجعل أمر محاولة مراد لقتل مارتيناز يعتبر إندفاعا حماسيا وسؤ تقدير للأوضاع.

مريم:

مجاهدة تمارس التمريض، لم ترتدي لباس نسوي منذ التحاقها بالجبل حيث نذرت ألا تفعل ذلك إلا عندما تستقل الجزائر.

يظهر من حوارها مع مراد أنها رزينة فهي تقدم له النصيحة السديدة، و الصفة التي تميزها و تتجلى من خلال المسرحية في أكثر من مشهد هي الشجاعة التي تبرزها و تبدو كصفة أصيلة فيها، فهي لا تطلق النار على العدو فتحسن التصويب فقط بل إن استلزمات الظروف أن تستل خنجرا وتطعنه به تقوم بذلك دونما تردد و ترده جثة هامة كما فعلت مع مارتيناز عندما عجز مراد على خنقه. كما أنها مثال للجنديّة الملتزمة بالتعليمات، فرغم زيارتها لفرانسوا أكثر من عشر مرات إلا أنها لا تعرف شيئا عن حياته الشخصية.

فتاة ذكية ، سريعة البديهة ، فهي تتقن دور مليكة ابنة فرانسوا، رغم هاجس الخطر الذي يشحن مركز العمليات/متزل فرانسوا. و حبها للوطن يجعلها تهم بمصاحبة مسؤول

¹ م س. ص. 107.

الإرسال اللاسلكي الفرنسي خارج المنزل لتمنحه فرصة مغازلتها، كل هذا لتمكين مراد من استعمال جهاز اللاسلكي.

رزقي:

مجاهد شجاع وفي لعهد الثورة إذ تتجلى شجاعته و روحه القيادية في العديد من المشاهد من خلال أفعاله و من الأمثلة على ذلك:

رفضه اصطحاب مراد (المصاب) عندما يهم بالمغادرة لإخبار الرفقاء بحملة التمشيط و إصراره على أن يمكث في منزل حارس الغابة بصفة تنكرية، و هذا يبين حسن تديره، فهو يفكر في مصلحة الثورة : كون مراد مصاب فهذا سيؤثر على سرعة تنقله للوصول للمركز و تحذير الرفاق، و في نفس الوقت يعرض مراد لخطر القبض، فبقاؤه في منزل حارس الغابة أسلم له خصوصا أنه تقني لاسلكي عنده دور مهم في التواصل بين مختلف المراكز، كما تبدو روحه المرحية في أشد الأوقات العصيبة فيمزح مع رفاقه ؛

رزقي: طيب ...لما أنت اختصاصي في الإرسال اللاسلكي عد نفسك رسلتي و أنا اللي نروح.¹

و مثلما ظهر ميوله للهزل من خلال خفة روحه و مزاحه مع زملائه المجاهدين فقد برز في التهكم الطاغى على حوار مع جلاده.

يتميز بالثبات في الموقف، إنه وهو السجين الأعزل يواجه جلاده/ بيرال و ينكر علمه بأي شيء بخصوص مركز عمليات جيش التحرير الوطني، كما يرفض المساومة على وطنه رغم كل الإغراءات المالية و الوعود المقدمة.وعندما يترك له جلاده مهلة الليل للتفكير كي يعترف بكل المعلومات، فإنه يتمنى الموت فيدعو الله إما أن يمنحه الشجاعة كي لا يستسلم و يخون رفاقه أو أن يموت قبل بزوغ الفجر.

¹ عبد الحليم رايس . م س.ص112.

فرانسوا علي صنهاجي: حارس الغابة ، من أم فرنسية و أب جزائري ، ذو روح وطنية عالية ، فبالرغم من أنه لم يترعرع في الجزائر ، إلا أنه يحس بالانتماء لهذا الشعب الذي إنبهر بشجاعته البطولية أمام قوة استعمارية طاغية. يعمل مع جبهة التحرير الوطني فيبته نقطة عبور و مخزن أسلحة ، إذ جنسيته و اسمه الفرنسيين يخرجانه من دائرة الشك، لذا فيبته مكان آمن لدرجة أن مراد أقام به لأكثر من ثلاثة أشهر.

الصفة المميزة في شخصيته التي تتباين جليا مع باقي الشخصيات الثورية هي برودة أعصابه، التي قد تعود لأصوله الأوروبية. ذكي و سريع البديهة حيث في لحظة توتر و وسط الخطر المحقق به بدرت بذهنه فكرة تقمص مريم لدور إبنته مليكة.

3. الثورة في المسرح الجزائري بعد الاستقلال:

بعد نجاح الثورة التحريرية المجيدة وإفთكاك الشعب الجزائري للإستقلال، عكفت الدولة الجزائرية الفتية على تنظيم النشاط الفني و الثقافي حيث أقدمت على تأميم مؤسسة المسرح الوطني وذلك بمقتضى المرسوم رقم 12-63 المؤرخ في 8 جانفي 1963، و عهدت بإدارته لمصطفى كاتب.

ضمت المسرح فرقة المسرح الوطني الجزائري في بدايتها 45 عضوا، بعضهم كان ينتمي لفرقة المسرح العربي بقاعة الأوبرا التي كان يديرها باشطارزي و البعض الآخر كان ينتمي للفرقة الفنية لجبهة التحرير الوطني التي كان يديرها مصطفى كاتب، حيث افتتح المسرح الوطني الجزائري موسم المسرحي الأول بمسرحية من إنتاج الفرقة الفنية لجبهة التحرير الوطني وهي "أبناء القصبه" لعبد الحليم رايس و إخراج مصطفى كاتب وذلك يوم 4 أفريل 1963، و التي تمثل انطلاقة ثورية للمسرح الجزائري لما بعد الاستقلال الذي قدم عدة أعمال جزائرية ثورية منها ما كتب خلال الثورة التحريرية و تم عرضه للجمهور من قبل و لكن في إطار محدد نظرا لظروف الحرب و تمثلت في أعمال الفرقة الفنية لجبهة التحرير الوطني و أخرى كتبت بعد الاستقلال تستعيد الأحداث و

تسجلها للتاريخ.... ومنها ما يخاطب الضمير الحاضر عن مدى الوفاء لقيم الثورة مثل مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع كما قدم المسرح الوطني أعمالا من الريرتوار العالمي تتغنّى و تمجد الثورة و الحرية.

ومن بين أهم النصوص المسرحية ذات البعد الثوري و المكتوبة في ظل جزائر ما بعد الإستقلال و التي عرضها المسرح الوطني الجزائري نذكر:

3-1 حسن طيرو من تأليف أحمد عياد و إخراج مصطفى كاتب سنة 1964¹ ، و تدور

أحداثها في بيت العامل البسيط حسان الذي يعيش مع زوجته زكية حيث يطلب منه صديقه أحمد إيواؤه لفترة معينة إلى غاية استتجاره لبيت ، و تتطور الأحداث عندما يكتشف حسان أن صديقه فدائي مطلوب من السلطات الأمنية الفرنسية ، و يزداد الموقف تأزما عندما تقوم فرقة عسكرية بتفتيش بيت حسان الذي يرتبك وحينها تظهر شجاعة زوجته و ثباتها، حيث يخرج العساكر دون العثور على شيء يذكر ويستمر حسان في دعمه للثورة من خلال مساندته لصديقه أحمد.²

حيث يمثل حسان وزوجته العائلة الجزائرية البسيطة التي تبنت الثورة التحريرية، إنها رمز لنضال الشعب الجزائري وكفاحه لإنتزاعه لحرية المسلوبة فالبطل هو الشعب بكل شرائحه "حتى الفئات التي تعتبر هامشية في نظر المجتمع، تجسدها شخصية في هيئة سكير و حمله للأسلحة".³ و قد تميز النص و العرض على السواء بطابع الهزل وذلك لكون الفكاهي أحمد عياد المعروف برويشد هو المؤلف و مؤدي دور حسان في نفس الوقت ، و هذا مما زاد في قيمة العمل حيث يقول مخلوف بوكروخ: "ومما زاد في أهمية المسرحية هو الشكل الذي قدمت به ، إذ وظفت الكوميديا كوسيلة فنية لخدمة موضوع الثورة".⁴

¹ أحمد بيوض.م.س. ص.103/101.

² نور الدين عمرون. المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000. باتنيت. ط.1. 2006. ص.150.

³ مخلوف بوكروخ. المسرح و الجمهور .دراسة في سوسيولوجية المسرح الجزائري و مصادره. مطابع حسناوي. 2002. ص.26.

⁴ م.ن. ص.27.

2-3 إحرار الفجر لآسيا جبار و قد أخرجها مصطفى كاتب سنة 1964¹، و هو نص مكتوب باللغة الفرنسية اقتبسه باللغة العربية وليد قرن، وفيه تعرض المؤلفة جانبا من مشاركة الشعب الجزائري في الثورة من خلال عائلة جزائرية تتألف من الوالدين و ابن و بنت، الابن فدائي في الثورة التحريرية الجزائرية و البنت ياسمينه حبيسة البيت، فتسعى لإقناع أمها و أخيها الذي زارهم لبعض الوقت للالتحاق بالثورة كمرضة، لكن طلبها قبل بالرفض... و بعد القبض على والد ياسمينه واعتقاله، تختفي ياسمينه عند إحدى الجيران ثم تلتحق بالجبل مع المجاهدات المرضيات... و تسير ياسمينه و أخوها إلى مصير واحد إذ تقبض عليهم جيش الاحتلال و يزوجهما في السجن ضمن المحكوم عليهم بالإعدام.²

و بالإضافة لإبرازها لدور المرأة في الثورة فقد كشفت المسرحية عن إيمان الشعب و إحتضانه للثورة معتمدة على شخصيتين رئيسيتين أساسيتين للتعبير عن معانيها و هما شخصيتا الشاعر والمرشد، رمزا للتقاليد الفنية الشعبية التي تحلى بها بعض الشعراء الشعبيين الذين عبروا عن روح الثورة من خلال أشعارهم النابعة من وجدان و أحاسيس الشعب، و المعبرة عن وعيهم بالقضية الوطنية، و ما إنشاد الشاعر في الأسواق إلا رمزا لذلك، و تعد هذه الشخصية أحد الرموز التي رافقت المقاومة الوطنية و تغنت بأبطالها منذ ثورة الأمير عبد القادر، لقد واكب الشعر الشعبي تطور المقاومة، و صور الظروف الاجتماعية التي كان يعيشها الإنسان الجزائري و ربطها بالماضي. يموت الشاعر و لكن أشعاره ظلت في ذاكرة الناس. أما المرشد فيرمز إلى المستقبل الزاهر أمام هؤلاء الشباب الذين ملأ بهم الاستعمار السجون.³

3-3 مسرحية الفؤان لمولود معمري، و هو نص روائي باللغة الفرنسية كتب سنة 1957 واقتبسه جان ماري بوقلان سنة 1967؛ و الفؤان هي ريح تسبب الجنون؛ حيث يعيش كل من بروديو Brudieu (و هو من الأقدام السوداء) وطارق (الجزائري) حالة من التمزق و الهذيان

¹ ينظر أحمد بيوض. م. س. ص 103/101.

² نور الدين عمرون. م. س. ص 155-156.

³ تلي بن شيخ. دور الشعر الشعبي في المقاومة الوطني، الجزائر. الشركة الوطنية للنشر و التوزيع. 1983. ص 6.

تصور مجمل العلاقات المتشابكة للمأساة الجزائرية، ومن هذا المنطلق صنع المؤلف مواجهة للبطلان ووضعها في نفس المصاف، كما وازن بين حضور شخصيات المعمرين و الشخصيات الجزائرية في النص¹

وفي يلخص مخلوف بوكروخ موضوع المسرحية فيقول: " تصور المسرحية لحظة صراع الإنسان الجزائري و معاناته، و هو يواجه تسلط المستعمر و نهبه لخيرات و استغلاله ،معتمدة على العلاقة الغير متكافئة بين الأهالي و المعمرين، تلك العلاقة المدعمة بالجيش الذي جاء ليدافع عن الأقلية الفرنسية حفاظا على مصالحها، و امتيازاتها ، ضانا في نفس الوقت أنه يدافع عن حقوق الإنسان الفرنسي .و تبرز هذه الصورة في شخصية المعمر عندما يوجه الجيش الفرنسي وفق ما تقتضيه مصلحته الشخصية. والريح هنا هي ريح قوية تهب شمال جبال الألبتودي من شدتها إلى حد الهيجان والجنون، هي في نفس الوقت رمز للثورة الجزائرية .التحريرية."²

3-4 نصوص كاتب ياسين :

يعتبر كاتب ياسين أشهر كاتب جزائري على المستوى العالمي، فهو كاتب و شاعر ثوري أبدع أعماله باللغة الفرنسية التي أتقنها فسجل بروحه الشعرية محن البلاد، حيث تفتحت عيناه على بشاعة الاستعمار وهو طالب في الثانوية ،عندما شارك في المظاهرات السلمية لـ 8ماي 1945 .عسقط رأسه سطيف، "فكانت الصدمة التي بددت أحلام المراهقة و وضعته في خضم المأساة ،لقد ظلت صور أكداس الجثث و أكوام الجرحى تملأ الشوارع، و ظلت تطارد خياله في كل أعماله. كانت حياة كاتب ياسين زاخرة بالنشاط الثوري حيث ساهم في الحركة الوطنية فكان يلقي المحاضرات الأدبية السياسية ، كما ناضل إلى جانب الأحزاب الوطنية .وذاق كاتب عذبات السجن حيث حاول اكتشاف الشعب و التعرف عليه، كما كان ينشر أشعارا و مقالات

¹ 55.-Roselyne Baffet.Tradition théâtrale et modernité en Algérie.L'Harmattan.1985.p54

² مخلوف بوكروخ.م.س.ص29

في جريدة الجزائر الجمهورية، حيث قام بجولات صحفية لصالح الجريدة في عدة بلدان إفريقية و آسيوية".¹

كتب العديد من النصوص أشهرها رواية نجمة 1956. و العديد من النصوص المسرحية أشهرها ثلاثية حلقة الاضطهاد التي تضم: الجثة المطوقة ، الأجداد يزدادون ضراوة ، محمد خذ حقيبتك. فلسطين المخدوعة، و كما يدل العنوان فمجمل هذه الأعمال ثورية تتغنى بالوطن و ترسم التضحية الجسيمة التي يقدمها الشعب المضطهد لتحرير وطنه المسلوب و المضطهد ، من هنا يبرز البعد العالمي لكاتب ياسين الذي لم يكتب للجزائر و ثورتها المجيدة فحسب و إنما لكل شعوب العالم.

3-4-1 الرجل ذو النعل المطاطي:

دراما سياسية ثورية بعدة لوحات فنية ترجمها أحمد بن قطاف و أخرجها للمسرح الوطني مصطفى كاتب سنة 1970.² و يعلق مخلوف بوكروخ عن تقديم المسرح الوطني لهذه المسرحية عند تحليله لموضوع المسرحية قائلا: "إن تقديم المسرحية عن الثورة الفيتنامية لا يجسد موقف الكاتب فحسب ، بل يعكس موقف الجزائر تجاه الحركات التحريرية في العالم، خاصة بالنسبة للقضية الفيتنامية التي تلتقي معها الجزائر في الانطلاق و الأولى لثورة نوفمبر 1954، تتمثل في المشاهد المختلفة كالانتقال من الجزائر إلى سايجون إلى دكار إلى المغرب، حيث يلتقي أبناء إفريقيا في حرب الفيتنام، و هي إشارة إلى وعي أبناء المستعمرات الذين شاركوا في حرب تخدم مصالح الاستعمار. كما تبرز الطابع الشعبي الذي تميزت به الثورتان الجزائرية و الفيتنامية الذي أضاف بعدا جديدا للثورات التحريرية في العصر الحديث و هو ما أكسبها بعدها العالمي".³ كما يلخص موضوعها قائلا: "يتطرق المؤلف إلى القضايا التحريرية في العالم ، و يبحث في جذور القضية الفيتنامية لاكتشاف الصراع الدائر حول هذا البلد الذي عانى شعبه عبر مراحل تاريخية طويلة من

¹ ينظر سعد محمد خضر. م. س. ص 191.

² نور الدين عمرو. م. س. ص 158.

³ مخلوف بوكروخ. م. س. ص 31.

الاستعمار. و لا تقف المسرحية عند حد التأريخ للثورة الفيتنامية، بل تتناول الحاضر و تتطلع إلى المستقبل و يجسد هذه الصورة مشهد بناء الجسر المحطم، حيث يبرز الاستعداد الشامل لخوض معركة "ديان بيان فو" الشهيرة التي حطمت أسطورة تفوق الاستعمار، و أثبتت إرادة الشعوب و قدرتها على التحرر.¹

3-4-2 الجثة المطوقة:

قدمها المسرح الوطني سنة 1968، حيث أخرجها مصطفى كاتب²، تدور أحداث هذه المسرحية حول البطل لخضر الذي يحاصره الاستغلال الاستعماري. يحاول أن يستعيد ماضيه نفسه و ماضي بلاده اللذين أخفاهما قناع المستعمر. و هو في غمرة ذلك الصراع و هو يدور في تلك الدائرة الضيقة يكشف أن الانتفاضة الثورية وحدها هي التي تحطم تلك الدائرة و تنقذ لخضر. ويموت لخضر في نهاية المسرحية ليعود بعد ذلك في شكل نسر في الجزأين التاليين من الثلاثية التي كانت الجثة المحاطة جزؤها الأول. و تتحول "نجمة" إلى "المرأة المتوحشة" المجرّحة المهدورة الكرامة كالجائز التي تحاول في عناد و إصرار أن تنطوي على نفسها في مقاومة يائسة. و لا يعتبر مسرح كاتب ياسين مسرحا يخص الجزائر وحدها، وإنما يقف إلى مصاف روائع الأدب العالمي: تلك الصيحة العنيدة يطلقها في قوة و إصرار، تلك الأغنية العميقة الخالدة يختار لها ياسين الكلمة الصورة ببراعة تميز أسلوب الكاتب ياسين و تساهم في إبراز مستواها الفني الرفيع.

وتتضمن تلك المسرحية جميع مقومات المسرحية الفنية وموضوعها يلخص مأساة الجزائر بجميع أبعادها هكذا: كفاح وذود عن حياة الوطن وكرامته-تشرذ و نفى واستشهاد ومقاومة ضارية عنيدة تواصل بها الجزائر كفاحها ضد المستعمر المستغل. فإن بروميثوس كاتب ياسين كان يعتقد أن بالثورة وحدها يحصل الإنسان على ما يريد و إن طريق الخلاص الوحيد هو الكفاح من أجل تخليص الجزائر وكان من أهداف مسرح كاتب ياسين كذلك تمزيق ذلك القناع الزائف

¹ مخلوف بوكروح م.س.ص31.

² أحمد بيوض.م.س.ص103.

الذي أسدله المستعمرون على ماضي الجزائر لكي تتعرف على طريقها الوحيد ، طريق الثورة المستمرة المتواصلة في عناد وإصرار.

لقد كان كاتب ياسين أول كاتب جزائري استطاع أن يكتب مسرحيات بهذا المستوى الفني الرفيع. فقد عاش المأساة بجميع أبعادها. و هو لخضر في مسرحيته، هو الثائر أبدا يدور في حلقة رهيبة من التعذيب والضغط من قبل السلطات و في ذات الوقت يدور في حلقة من أفكار و تخيلات تطارد ذهنه في إصرار. إنه يدور حول نفسه في تلك الحلقة و يقتنع أنه بالثورة وحدها يمكنه أن يحطم تلك الحلقة وأن ينقذ جسده و يخلص روحه و ترمز عودة لخضر بعد مماته في المسرحية على شكل نسر إلى قناعة الكاتب وإيمانه بضرورة استمرارية الثورة التي ستأخذ أشكالا أخرى حتى تستطيع الجزائر أن تضمدا تماما جميع الجراح لتبني حياتها من جديد.¹

3-5 إفريقيا قبل واحد مسرحية ثورية لولد عبد الرحمان كاكي أنتجها و أخرجها للمسرح الجهوي لوهران سنة 1963 حيث كان مديرا ، و تم عرضها في المسرح الوطني في نفس السنة²، و كمجمل أعمال كاكي الذي عني بالبحث في الشكل التراثي للمسرح فإن إفريقيا قبل واحد عكست توجهه الاحتفالي ، إذ تشكلت من مجموعة من اللوحات عرضت "بعض الجوانب من نضال الشعوب الإفريقية في مواجهة الاستعمار الأجنبي، بحسبة في اللافتات والملصقات التي تعرض عناوين وصورا عن ممارسات الاستعمار في هذه القارة، مستعرضة المراحل التي شهدت فيها أحداثا وانتفاضات كبرى. كما أشار إلى مخاطر الاستعمار المستقبلية إذا لم تتحد شعوب هذه القارة."³

3-6 132 سنة لولد عبد الرحمان كاكي: أخرجها ولد عبد الرحمان كاكي سنة 1963⁴، هي مسرحية شعبية سياسية قريبة من المسرح التسجيلي الوثائقي، حيث تناولت أحداثا

¹ ينظر سعاد محمد خضر. م. س. ص 192، ص 194.

² بيوض. أحمد. م. س. ص 104.

³ مخلوف بوكروح. م. س. ص 30.

⁴ بيوض. أحمد: المسرح الجزائري 1926-1989. منشورات التبيين الجاحظية. الجزائر 1998. ص 146-147.

تاريخية نضالية حقيقة. و تتلخص حوادثها في قصة صراع الشعب الجزائري مع الاستعمار الفرنسي و تدور فكرتها حول نظرة الأسرة الجزائرية بعاداتها و تقاليدها و شخصياتها الحضارية إلى هذا الاستعمار.

جاءت هذه المسرحية في مشاهد و لوحات قصيرة، و في قوالب مختلفة: منها ما هو شعر شعبي ملحون، و منها ما هو كلام شعبي مرصع بالحكمة و المثل، و منها ما هو رقص معبر، كل ذلك ليرمز إلى لوحات تاريخية.

تميز النص بالأسلوب اللغوي المعروف عن ولد عبد الرحمان ككي، لغة شعبية مقفاة موحية بالشعرية. و هذه الأقوال الشعبية صادرة من إحدى الشخصيات المسرحية و هو الدرويش، رجل محنك و عالم بالنفوس و السرائر. و هو يعرض الأفكار و يدعو الناس لليقظة، يستعمل في ذلك لغة منبهة و دعائية و إخبارية.¹ و ينطلق الدرويش في عرض قصة الشعب الجزائري بداية من مقاومة الأمير عبد القادر إلى حادثة المروحة إلى قدوم القوات الفرنسية إلى الجزائر و نزولها بسيدي فرج، و مجيء المعمرين و استيلائهم على الأراضي الفلاحية الجزائرية بقوة بعد انتزاعها من الفلاحي. ثم صور المجاعة و الحرمان طيلة ليل الاستعمار.

الدرويش: يا شعب الغفلة أتحدّر، هذا قرن ثلاث عشر، و قرن أربعة عشر راه جا،
يا شعب الغفلة أتحدّر هاذا ما وقت الغفلة، هذا ما وقت الطعومات،
سيدي فلان مات، و عبد القادر لوحده، مايطيق على الغزوات، أتنشبو
مكاحلكم للسما و تقرصو بارودكم في الفرحات و الزهوات، و العدو
والى قطع البحر ، باش تلقوه يا اللي والفتو الزهوات، أشهدو يا شهداء،
اللي حررتو البر و رويتو الأرض بالدمومات، الشعب مازال في الطعومات

¹ ينظر: بعلي، حفناوي. الثورة الجزائرية في المسرح العربي (الجزائر غمودجا). محافظة المهرجان الوطني للمسرح المحترف. وزارة الثقافة

و عبد القادر لوحده ما يطيق على الغزوات.¹

و تميزت أكثر مقاطع المسرحية بالروح الثورية المتأججة ،و التي تعبر عن فترة الاستعمار بكل صدق كما جاء في لوحاتها الاستعراضية.

و تتواصل الأحداث؛ ففي محاولتها لامتنصاص غضب الشعب تلجأ فرنسا للانتخابات، غير أن هذه الإجراءات لتهدئة الأوضاع ، أيقضت الضمائر و دفعت الشعب إلى إعلان الثورة في ليلة أول نوفمبر 1954، و هكذا تكون الانتفاضات و يمتد لسان الثورات.

تتوالى اللوحات الواحدة تلو الأخرى: لوحة البياع، لوحة الفدائي، لوحة الرجل الذي تقبض عليه القوات الفرنسية و تعذبه. و تتوالى الأحداث و المراحل حتى مجيء الجنرال ديغول بخطبه ووعوده، ثم حركة الأقدام السوداء و الصراع مع المعمرين.

و الثورة هي التي تربط هيكل المسرحية. كما أن المسرحية تمثل ما يسمى مسرح الفكرة، الذي يعتمد على تسلسل الأفكار أكثر من تتابع البناء الدرامي، فهو تتابع تدريجي لكل ما سجلته ذاكرة التاريخ عن الواقع، التي عاشها الشعب الجزائري و المقاومة الباسلة.²

الرجل 1: كل الشعب الجزائري ناض

الرجل 2: ما بقي له ما يرقد.

الرجل 3: الناس ناضت ،تدافع.

الرجل 4: في سبيل الوطن

الرجل 5: الناس ناضت ،تدافع

الرجل 6: على الإستقلال

الرجل 7: بداو الثورة الأحرار

الرجل 8: بداو الثورة الأبطال

¹ ولد عبد الرحمان كاكي. 132 سنة. المهرجان الوطني لمسرح الهواة. مستغانم. مؤسسة فنون و ثقافة. ص 2.

² ينظر: بعلي، حفناوي. الثورة الجزائرية في المسرح العربي (الجزائر نموذجاً). محافظة المهرجان الوطني للمسرح المحترف. وزارة الثقافة 2008. ص 212.

الرجل 9 من الشرق إلى الغرب

الرجل 10: من قلب الجزائر الأوراس

الرجل 1: ناضو عرب، مزاب و القبائل

الرجل 2: ناس قسنطينة

الرجل 3: ناس الظهرة

الرجل 4: ناس الصحرة

الرجل 5: و ناس التل

الرجل 6 يقعدو قدام التاريخ مثل

المجموعة : كل الشعب الجزائري ناض، ما بقاله ما يرقد

....

المجموعة: أحمد

أحمد: حتى واحد ماراه محكوم فيه...

المجموعة: إلا...

أحمد: خلوني؟ خلوني... خلو دمي داير وديان، خلوه يروي أرض الأجداد،

خلو دمي يروي الرملة، خلو دمي يسقي أرض الجزائر

و في هذا المضرب تنبت وردة و نسموها الاستقلال و تحيا الجزائر.

نلاحظ شخصيات بدون إسم فقط الأمير عبد القادر في المشهد الافتتاحي كان شخصية

ذات هوية بعينها، وفي هذا المشهد المتكلمون رجال فحسب نفرق بينهم بالأرقام.

إذن كل الشخصيات تحمل هويتها إما في وضعيتها: مثل الفدائي، المسجون أو في الفئة

التي ينتمي إليها مثل الطفل.

المسجون: ليمن راكم تلعبو في هذه الرواية، ليكم باش تحسبو بلي راكم على حقيقة

و ما راكمش ظالمين و إلا قدام العالم باش يحسبو بلي فالجزائر مازال

الحكم واش من حكم راني قدامه. حكم فرانسواي... قانون فرانسواي و
يحكم على فرنسا... أنا ما نيش فرانسواي أنا جزائري و نضت ندافع
باش أرضنا ماتقعدش تحت السيطرة الفرنسية... ألعبو روايتكم وحدكم و
ديرو بيها الدعايات لناس الخارج اللي بلعت عليهم الجزائر و ما
خليتوهمش يجيو يشوفو الظلم اللي عملتوه.
أنا جابوني قدامكم، على خاطر صابو عليا حجة، و اللي قتلوهم على
خاطر ماصابو عليه والو ، دخلو عليهم العسكر في الليل في ديارهم و
دارو الشيء اللي بغاو فقي بناقم و الفلاح، اللي قتلوه قدام زايلتو و
محراثه، و الأم اللي قتلوها و هي ترضع في ولدها، واش من حكم يحكم
على هذا المجرمين ، حكم فرانسواي، قانون فرانسواي
الحكم و إلا القانون... يحكم علينا أحنا...
أحنا اللي مارانش فرنساويين و يقطعو
علينا بالموت... و يقطعو علينا بالموت.¹
إن هذا المسجون يواجه جلاديه بحقيقتهم بكل شجاعة، و هو المعذب ، إنه يجهر بثورته
ويؤكد على إستماتته في موقفه هذا لأنه مقتنع به .
بينما يظهر في مشهد آخر إستجواب طفل إرهابي قام برمي قنبلة فيروي لهم السبب بكل
تلقائية و يختتم حكايته بسؤال حرج يربك الشرطي:

Policier1: Nous avons attrapé le terroriste qui a jeté la grenade
...chef.

Policier : on vous l'amène chef ?

Le Chef : Faites le rentrer .

Policier1: Chef il y a 36 témoins qui l'ont vue jeter
...chef.

Le Chef :Faites le rrrrrentrrrrrrrr... rentrrrrrrrr...

¹ ولد عبد الرحمان كاكي.م.س.ص.16.

Comment...comment...des enfants...c'est
la fin de tout...qui t'a dit de jeter la
grenade ?

L'enfant : أنا

Policier¹ : C'est lui chef je vous l'assure.

Chef : Pourquoi a tu jeté la grenade ? On t'a monté
la tête ?hein ?¹

الطفل المسجون: خطرة كنت جاي من الليكول، في الصبحة لعبت مع بيار و بول كان الليل و كنت ندير الدوفوار نتاعي قالونا قولو الخير اللي دارتو فرنسا بديت نكتب فرنسا اللي قراتنا حتى طبطبو، فالباب أبا كان راقد- عيان من الخدمة -نوضوه من النوم كان في عباية ، و عراوه زق، أمي تشوف و أنا، و أنا نشوف. ضربوه و صفعوه قدامنا، خرجوه عريان و أداوه من هناك الليل ماشفنا هاش ، ها علاش، ها بوركوا².pourquoi.

إن مسرحية 132 سنة لوحات متفردة تصور بعمق كفاح الشعب الجزائري للاستعمار الغاشم، إذ لم يسلم أحد من جرائمه اللاإنسانية، فكل الشخصيات تواجه الاستعمار الطاغى في اندفاع ثوري مثلته كل الفئات الجزائرية حتى الأطفال.

كما ألف بعض الكتاب نصوصا مسرحية بعد الاستقلال تناولت الوضع الاجتماعي والسياسي للبلاد عموما، فكانت الثورة التحريرية موضوع تداعيات للشخصيات، ونذكر من بين هذه النصوص :

3-7 في إنتظار نوفمبر جديد للجندي خليفة، مسرحية سياسية تسجيلية ثورية³ ؛ تقع في أربعة فصول، و تطرح العلاقة بين الشعب و المسؤولين، تنطلق أحداثها من أسرة شارك أفرادها في ثورة التحرير و لم يتحصلو على حقوقهم كاملة. من شخصيات المسرحية: تبرة، سعيدة ، فاطمة، هؤلاء النسوة و مثلهن كثيرات لم ينلن حقوقهن من الثورة. فهذه البيروقراطية و ما يتبعها من

¹ م.ن.ص18.

² ولد عبد الرحمان كاكي.م.س.ص16.

³ حفناوي بعلي.م.س.ص217.

أمراض، أدت إلى تفاقم الأحوال الاجتماعية، فلم يبق للأفراد إلا الشعور بالضييق و الثورة والنظر إلى التغيير بأنه خلاص.

وفي تقيمه لمسرحية في انتظار نوفمبر جديد يقول صالح لمباركيه أنها: "وجهة نظر وتقرير واقعي لما جرى بعيد 19 جوان 1965، وهي إن عبرتني عن ذلك بصدق أحداثها وواقعتها، فهي من الأدب التسجيلي الواقعي الذي يتخذ من الواقع ميدانا له و وسيلة للتعبير داخل المجتمع".¹

3- 8 الشهداء يعودون هذا الأسبوع:

في موسم 1987 قدم المسرح الوطني الجزائري مسرحية "الشهداء يعودون هذا الأسبوع" التي اقتبسها أحمد بن قطاف عن قصة الروائي الطاهر وطار تحمل نفس العنوان و أخرجها زباني شريف عياد و تتناول موضوعا حساسا له علاقة بتضحيات الجزائريين. و تكمن دراميتها في السؤال المعلق و المخرج و هو: ما العمل لو يعود الشهداء؟ و أحداثها تبدأ من تلقي أب يسكن في قرية من القرى الجزائرية يدعى "العابد" رسالة من ابنه مصطفى الذي استشهد في الثورة التحريرية ، تخبره بعودته هذا الأسبوع فينتشر الخبر و يشيع بين أهل القرية حيث تتوالى الأحداث و يتصاعد الصراع الدرامي بين مؤيد و معارض لتخلص المسرحية في النهاية إلى عدم الرغبة في عودة الشهداء.

هذه العودة ليست عودة جسدية- كما نعتقد- بل هي عودة المبادئ التي ضحوا من أجلها و رفعوا السلاح رغبة في تحقيقها. فالمسرحية تتعامل مع الرمز و اللغة و الديكور من هذا المنظور.² تميزت مسرحية "الشهداء يعودون هذا الأسبوع" بالعرض المحكم و البناء الدرامي و الاحتفالي للنص؛ الشيخ العابد بمظهره الرصين، الملابس البيضاء و العصا يتكئ عليها، و هيئة التأمل التي تعلو وجهه، يحرك عالمه الصغير، إذ يعلن عن عودة ابنه الشهيد و الشهداء كلهم.

¹ صالح لمباركية. المسرح في الجزائر. دار بهاء الدين للنشر والتوزيع. 2007. ص 223.

² ينظر: بيوض. أحمد: المسرح الجزائري 1926-1989. منشورات التبين الجاحظية. الجزائر 1998. ص 146-147

الشهيد/الشبح، يميّط اللثام عن واقع يعيش فيه الفساد في كل مكان: في الحزب، في الدولة، في المنظمات و المؤسسات و النقابات. يموت العابد تحت عجلات القطار و يرفع صوت القول/المثلة شجيا حزينا، يوحى بالمأساة ليلتقي بالجوقة و يتبادل الأدوار معها، ضمير الشعب/أو هذا الحضور الجمعي لهم، مشكلة الثورة حاضرة بقوة عبر فكرة تقول: إن الأموات يقدمون الامتيازات للأحياء، أي أن هناك من هو مستفيد من الشهداء، و عودتهم تعني عمليا إلغاء هذا الامتياز.

إن عرض المسرحية "الشهداء يعودون هذا الأسبوع" يطرح جدلا تمثيلا بين الفرجة والتغريب؛ فصيغة البطل المزدوجة تطرح من بداية المسرحية بصورة جلية، حين تدخل خديجة عبر المنصة وتتحوّل إلى صونية عبر الخشبة الأساسية، لتحقيق المطابقة بين الحاضر و الماضي، وليجنح الأداء نحو التمثيل المزدوج: تمثيل فردي أو البطولة الفردية، عندما يقوم الممثلون بأداء أدوار الذوبان وتتقمص الشخصية. تمثلت هذه الميزة في تمثيل شخصية العابد الذي حافظ على وجهه الحقيقي و هو ينطلق في رحلة بحث دائرية؛ وسط عالم من التقنع و الأقنعة و تنتهي رحلته بمأساوية. و تمثيل جماعي أو البطولة النمطية، يتحوّل فيها الشخص إلى فرقة جوقة للغناء الشعبي، يقودها بصورة واضحة ودائمة الراوي.

و بالرغم من التمايز الواضح للمسرحية على أساس بناء فني قائم على أساس مبدأ التناوب بين التشخيص و السرد، مما جعلنا بصدد مسرحية ملحمية. إلا أن العرض لم يخلو من بعض الشخصيات التي تم تصويرها بالأسلوب الدرامي الواقعي، أي أننا أمام أداء انفعالي يلغي الآلية من الأداء، و يجعل الشخصية المؤداة أكثر انفعالا من الموقف، و تحمل ظلالة مأساوية و انعكست هذه الصفة في شخصية العابد وجاءت نهايتها تراجمية. إن نص "الشهداء يعودون هذا الأسبوع" تضافرت فيه ملكات إبداعية؛ جعلت العرض نصا و أداءا يتمتع ببنية فنية ازدواجية

الإحكام و ثنائية المبنى، مما خلق مرونة فائقة سمحت للارتجال عند الممثلين، فخلقت مشاهد احتفالية أعادت صياغة تراث الفرجة الشعبية للحفاظ على لمسة خلود الماضي و آنية الحاضر.¹

و قد فازت مسرحية "الشهداء يعودون هذا الأسبوع" بالجائزة الكبرى في مهرجان قرطاج المسرحي الدولي المنعقد ما بين 7 و 15 نوفمبر 1987 بتونس.

¹ ينظر: بعلي، حفناوي. الثورة الجزائرية في المسرح العربي (الجزائر نموذجاً). محافظة المهرجان الوطني للمسرح المحترف. وزارة الثقافة 2008. ص 229/232.

الفصل الرابع

أبناء القصة، دراسة تطبيقية

1- تقديم مسرحية أبناء القصة

1-1 ظروف كتابة "أبناء القصة"

قبل الدراسة التطبيقية لنص "أبناء القصة" من المهم وضعه في إطاره الزمني الذي يحلينا حتما لظروف كتابة فهو أول إنتاج للفرقة الفنية لجهة التحرير الوطني:

في السادس من شهر جانفي 1959 عادت الفرقة الفنية لجهة التحرير الوطني إلى تونس و شرعت في إعداد مسرحية أبناء القصة ، والتي تجري أحداثها في ثلاثة فصول و أربعة لوحات ، قدمت لأول مرة في المسرح البلدي بتونس في 10 ماي من نفس العام ، و يصفها مصطفى كاتب بقوله: « إنها مسرحية واقعية و بسيطة ، عاش الممثلون أدوارها على أرض الواقع.

إن مسرحية " أبناء القصة" تحكي صفحة تاريخ الثورة و العائلة الجزائرية في حي القصة و المتبع لتاريخ الثورة الجزائرية ، يعرف ما عاناه سكان العاصمة و خاصة أهل هذا الحي في هذه الفترة على أيدي المظلمين بقيادة الجنرال جاك ماسيو و الجنرال السفاح مارسيل بيجار ، و جون بيري و فوسي فرانسوا و ميير ، الذين مارسوا التعذيب و الاستنطاق في حيال المواطنين الجزائريين ابتداء من جانفي 1957 ، في كل من بني مسوس و بن عكنون و و فيلا سيرينيو و كذا فيلا زهور وغيرها من المراكز.

كما تجدر الإشارة إلى أن أبناء القصة عرضت عدة مرات بعد استقلال الجزائر نظرا لأهميتها في تسجيل مرحلة تاريخية هامة من عمر الثورة الجزائرية.

1-2 أهمية مسرحية "أبناء القصة" :

بالإضافة لكونها تصور جانبا مهما من الثورة التحريرية و مدى مساهمة الأسرة 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 يستهل بها المسرح الوطني الجزائري نشاطه غداة الاستقلال.

إن التضحية في سبيل التحرر من الاستعمار هي الفكرة العامة التي يبرزها النص حيث يدور الموضوع العام للمسرحية حول احتضان الأسرة الجزائرية للثورة التحريرية في المدن ووعي كل الأجيال بواجب النضال واندفاعهم للتضحية في سبيل الحرية.

3-1 أهم الأفكار التي تناولها النص :

تناول النص مجموعة من الأفكار الأساسية يمكن تلخيص أهمها في:

* مشاركة و دعم سكان المدن للثورة التحريرية كل على طريقته.

* وعي الجزائريين و إيمانهم بحتمية الكفاح المسلح لتحرير الوطن.

* مساهمة المرأة الجزائرية في الثورة التحريرية.

4-1 تحليل الفكرة و الموضوع:

لا يمكننا التطرق لمسرحية أبناء القصة خارج إطارها التاريخي، فهي أول عمل أنتجته الفرقة الفنية لجبهة التحرير الوطني؛ تلك الفرقة التي قررت الإرادة السياسية الجزائرية إنشاءها بين 1957/1958 لتكون الصوت الفني للجزائر الثائرة ، إذ قامت بجولات فنية عديدة داخل الوطن (لصالح الجنود على الحدود الجزائرية التونسية) و خارجه ، حيث لاقت عروضها الثورية نجاحا و صدى جماهيريا كبيرا.

إن مسرحية "أبناء القصة" صورة حية لاحتضان سكان المدن الجزائرية للثورة التحريرية و استماتتهم في سبيل انتزاع بل استرداد حق الحرية، فالإيمان بواجب التضحية فكرة مهيمنة على كل الشخصيات في سلوكها و حواراتها، التضحية بالنسبة لهم مسألة بديهية الجميع مقتنع بها و يدافع عنها ، الفرق الوحيد بينهم يكمن في الكيفية فقط فلكل طريقته.

إن الحوارات و النقاشات بين حميد ووالده حول جدوى الكفاح السياسي والمسلح هي توجهات حقيقية تعكس الصراعات القائمة حينها في الساحة الجزائرية و موقف المؤلف واضح فهو يتكلم على لسان حميد متهما الجيل الذي سبقه بالتقاعس و الإتكالية.

هذه المسرحية الثورية تبين مدى وعي الشعب الجزائري - بمختلف شرائحه - بالقضية الوطنية ، إذ يظهر ذلك في سلسلة النقاشات بين أفراد الأسرة حول الثورة التحريرية ؛ و التي من خلالها نكتشف القناعات والحجج الموضوعية التي تؤسس لحكم كل واحد منهم في هذه المسألة ، إنه حوار مع عقل المتفرج .

بينما تمثل النهاية المأساوية للعائلة عينة بسيطة من مأساة الشعب الجزائري في ظل الاستعمار الغاشم . والتي رغم فظاعتها لا تلخص جرائم الاستعمار الذي لا تزال مآسيه قائمة... فهل يصدق أن الآلاف من القنابل لا تزال إلى يومنا هذا تلغم الأراضي الجزائرية ... تحصد الضحايا من أطفال وشباب الاستقلال !

إن عائلة الشيخ حمدان هي عينة عن كل الأسر الجزائرية التي بذلت الغالي و النفيس لاسترجاع الكرامة و الأرض المسلوبتين على مدى أجيال و أجيال .

أبناء القصة مسرحية ثورية واقعية تصور فظاعة الاستعمار و تدينه و تمجد الوطن و الحرية و تؤكد على مساهمة كل شرائح المجتمع في الثورة مع إشادة خاصة للمرأة الجزائرية.

1-5 تلخيص أحداث المسرحية:

تتألف مسرحية أبناء القصة من ثلاثة فصول و أربعة لوحات، و تجري أحداثها في مكان وحيد هو دار عربية (دويرة) في حي القصة العتيق بالجزائر.

الفصل الأول :

اللوحة الأولى: وسط الدار أمسية صيف (تضم 29 مشهدا).

يطغى هاجس الثورة على مشاهد الفصل الأول ، حيث نكتشف تدريجيا أفراد الأسرة و هم : حمدان (الوالد) ، يمينة (زوجته)، توفيق (الابن الأكبر) ضابط شرطة ، عمر (الابن الأوسط) ، حميد (الابن الأصغر) ، مريم (زوجة توفيق) ؛ و هم يتبادلون الآراء حول الثورة و الوضعية الأمنية التي تعيشها البلاد ، و ترسم شبكة العلاقات العائلية التي تعترها بين الحين و الآخر توترات و صراعات بسبب التصادم في المبادئ و المواقف ، حيث يظهر لنا جليا من أول جملة في المسرحية اهتمام الأب بالسياسة حيث يسأل : أين هي الجريدة ؟ إذ أن ابنه قد أخذها و انزوى في غرفته يطالعها، ثم يخبر حمدان زوجته عن عملية قتل مفتش سري عربي يشغل لصالح فرنسا ، فيتضح لنا من الحوارات أنهم جميعا مع الثورة ، كما يدافع حمدان بحماسة عن مبدأ الكفاح السياسي، وذلك بتفعيل القضية الجزائرية دبلوماسيا على المنابر الدولية ، حيث يتصادم في الرأي مع ابنه عمر الذي يصف هذا السبيل بالعبثية و يؤكد إيمانه بالكفاح المسلح. و تتسارع الأحداث بدخول حميد الذي يخبرهم أنه قد تم رمي قنبلة يدوية في مقهى فرنسي و العساكر تلاحق الفاعلين، ثم ينتقل اهتمامهم إلى الراديو حيث يستمعون إلى الأنباء و فيها خبر الاعتداء على مفتش البوليس، حيث يرد حميد على اندهاش والده لإذاعة الخبر بقوله إن التصريحات الفرنسية فيها تقزيم للأحداث ، لكن رغم قوة فرنسا العسكرية إلا أن قوتنا أعظم لأنها تكمن في الإيمان بالقضية الوطنية ، هذه القناعة تدفع بالمجاهدين لمواصلة الثورة، عكس الجنود الفرنسيين الذين لا يملكون لا عزيمة و لا وعي . ثم يلوم حميد والده و يتهم جيله بالانغماس في مجالس الأنس و الطرب، فلا يجد الأب من دفاع مجدي عن نفسه و جيله سوى الاستشهاد بعمر – ذلك الشاب العرييد- كنموذج عن الجيل الحالي من الشباب المتقاعس. ليوجه بعدها حميد سخطه إلى أخيه توفيق مستغزا إياه بسؤال محرج : و أنت مع أي طرف؟ ما هو موقفك؟ غير أن توفيق يتهرب من هذا الموقف لكن أخاه عمر يعيد استفزازه و يتهمه بالعمالة لفرنسا و يصل الشجار إلى ذروته بصفع توفيق لأخيه عمر... ولكن حدوث وعكة صحية للأب تلملم أفراد الأسرة و تصالحهم، خصوصا مع توتر الأوضاع في الخارج حيث تتضارب أصوات الرشاش

و تدخل المتزل ميمي ، تلك الفتاة الفدائية التي تطلب العون فيبادر توفيق في مساعدتها و يقدمها لدورية التفتيش على أنها زوجة أخيه ، لينتهي الفصل الأول بسؤال حميد لميمي حول كيفية الانخراط في الجبهة.

الثانية : وسط الدار، فجر اليوم الموالي / تضم 18 مشهدا.

إنه صباح مغادرة الفدائية ميمي، التي تعتبر العامل الذي جعل حميد و مريم يفصحان عن دواخلهما ، حيث نكتشف ميولاتها الثورية، إذ أن هاجس الانخراط في الجبهة استحوذ على حميد لدرجة أنه سيطر على أحلامه ، بينما تتأسف مريم من وضعها الاجتماعي الذي لا يسمح لها بالانخراط في الجبهة ،لتنصرف بعدها ميمي متخفية في حايك، لكن مغادرة ميمي لم ترجع الأوضاع لحالها بالعكس ، إذ جعلت الشكوك تساور مريم حول زوجها لدرجة طلبها أن يصارحها بحقيقة موقفه من الثورة خصوصا بعد الموقف النبيل تجاه الفدائية ميمي ، لكن توفيق يطمئنهما بتحفظ و ينصرف.

الفصل الثاني : في المساء / يضم 36 مشهد.

عند عودة توفيق آخر النهار للبيت ، تقدم له زوجته رسالة جاء بها طفل ، فيحرقها مباشرة بعد قراءتها . و تتسارع الأحداث بدخول حميد مصاب بالرصاص ، ثم عمر حاملا صندوقا و يحذر الجميع من الاقتراب منه ، ثم تحضر آنسة تأخذ الصندوق و ينشب شجار بين حمدان و عمر بسبب سلوك هذا الأخير.

يأتي توفيق برفقة الطبيب لعلاج حميد ، و ترجع البنت بالقنبلة بعد أن تعذر وضعها في المعسكر ، حيث يتمكن توفيق من إزالة مفعولها في الدقيقة الأخيرة و بأعجوبة . لتتوتر العلاقة أكثر بين عمر و توفيق فيقرر عمر الرحيل غير أن هفوة الطبيب تكشف له أن توفيق هو السي هشام و يتصالح الأخوان.

الفصل الثالث: بعد أيام (يضم 35 مشهداً)

ندرك من حوار الأب و مريم أن توفيق مصاب و طريح الفراش بعد التعذيب الذي تلقاه في السجن، إثر اعتقاله بسبب نشاط عمر في الجبهة، ويظهر جلياً إيمان حمدان و زوجته و مريم بضرورة التضحية في سبيل الوطن و يقينهم بقرب موعد الاستقلال.

يأتي عمر متنكراً في زي امرأة (متلحفا حايك) و يقدم لتوفيق خطة الجبهة لتفريجه للجبل، وينصرف عمر و يعود ساعي البريد بعد لحظات ليخبر توفيق أن عمر في مشادات بالرصاص مع الشرطة و هو يطلب منه أن يفر في الحين فينفذ توفيق الأمر مباشرة بعد توديعه لأهله. و يدخل السي عمار ليحكي لحمدان مشهد استشهاد ابنه البطل عمر.

و تنتهي المسرحية بهجوم رجال المظلات على البيت و استجوابهم لأهله حول هشام/توفيق و بعد الحوار الشفهي يلجأ الضباط إلى العنف الجسدي حيث يضربون الأب ثم يطلقون عليه النار بينما يجر أحدهم مريم للغرفة في محاولة لاغتصابها غير أنها تقتله بسلاحه و تشهر بالرصاص في وجه العساكر ليردوها شهيدة، و رغم كل هذا العنف تبقى الأم صامدة، و تختتم المسرحية بقولها: توفيق... حميد بقيتو غير أنتوما، ما تنساوش رسالتكم.

2- البناء الدرامي لمسرحية أبناء القصة

"إن الحديث عن بناء الحكمة يعني أن الحكمة و البناء الدرامي وجهان لعملة واحدة... إذن الحكمة ما هي إلا ترتيب الأحداث و ربطها معاً، و توحيد عقدة الصراع."¹ و عليه سنتابع تسلسل الأحداث في نص أبناء القصة لنتوقف عند كل جزئية في البناء الدرامي لنستخلص شكله العام .

عندما شرح أرسطو عناصر المسرحية أعطى الأهمية الكبر للفعل على حساب الشخصية حيث اعتبر أن: "أكثر تلك العناصر أهمية هو بناء الأحداث (الحبكة)، لأن تراجيدياً-بالضرورة -لا تحاكي الأشخاص، و لكنها تحاكي الأفعال، و الحياة بما فيها من سعادة و شقاء. و سعادة الإنسان

¹ ينظر: شكري عبد الوهاب. النص المسرحي. ص50.

و شقاؤه، يتخذان صورة الفعل. و غاية ما نسعى إليه في الحياة هو ضرب معين من الفعل، لا خاصية من الخصائص. فالشخصية تكسبنا خصائص و لكننا نكون سعداء أو أشقياء بأفعالنا. و على هذا الحدث الدرامي يستخدم فعلا كي يصور به الشخصية، و لكنه يتعرض للشخصية بسبب علاقتها بالفعل و من ثم، فإن مجرى الأحداث-أي الحبكة- يشكل غاية التراجيديا، و الغاية في كل شيء أهم ما فيه.¹

الفصل الأول يتشكل من لوحتين ؛ الأولى تدور أحداثها في ذات مساء صيفي و تضم 29 مشهدا ، أما اللوحة الثانية فجر اليوم الموالي و تضم 18 مشهدا، و بعد أيام تتوالى أحداث الفصل الثاني عبر 36 مشهدا، أما الفصل الثالث يجري بعد مرور بضعة أيام وضم 35 مشهدا.

2-1 الفصل الأول:

يعتبر عرض تمهيدي للتعرف على الشخصيات الدرامية في حيزها الزماني و المكاني ، وفيه نكتشف الجو العام الذي يخيم على تلك الفترة التاريخية الحرجة (1957)؛ المناقشات حول عبثية الكفاح السياسي، إلتفاف الشعب بتلقائية حول الثورة، وحماسه الدافق للكفاح المسلح، العمليات الفدائية في المدينة، قتل الخونة، حملات التفتيش... فيظهر توتر في العلاقات الأسرية بسبب المواقف المتباينة شكليا حول الثورة.

إن هاجس الثورة يخيم على الفصل الأول فهي الموضوع الأساسي للحوارات بل للنقاش، أحبار قتل الجبهة للخونة يزيد من خوف الأم على ولدها توفيق. إنه بداية التوتر الدرامي. يمكن إعتبار دخول الفدائية مريم للدار هو نقطة الهجوم ، إذ تمثل فعليا اللحظة التي تبدأ منها الأحداث الحقيقة و ما سبقها لم يكن إلا تمهيد أي مقدمة أولى.

إذن بعد أن كانت الثورة جوا عام محيط بالعائلة و موضوع نقاش ، فإن دخول مريم لبيت السي حمدان يكشف لنا عن إستعداد الأسرة للمساهمة الفعلية ميدانيا بعد أن كانت تكتفي

¹ أرسطو. فن الشعر. تر إبراهيم حمادة. ص 97.

بدفع الإشتراك المالي فحسب. كما أن تكتم العائلة و مساعدة توفيق (الشرطي) للفدائية من النسماة الأولى للثورة التي تنبعث من قلب العائلة.

إن وضعية توفيق حرجة، فالوالدة تحشى عليه من القتل كونه يشتغل مع السلطات الفرنسية، و من جهة أخرى زوجته تشك في حقيقة تصرفاته تجاه ميمي و الدوافع التي تحركه، إنها الأزمة¹ الأولى .

2-2 الفصل الثاني:

تتسارع الأحداث في هذا الفصل بدخول حميد مجروح إثر عملية فدائية هو الأزمة الثانية. أما الأزمة الثالثة تسببها البنت الفدائية التي تستلم العلبة من عند عمر، فيحسب الأب أن لولده علاقات غرامية فيقوم بالتحري في الموضوع طارحا الكثير من الأسئلة على عمر الذي يحاول تبرير الموقف دون إثارة الشكوك، هذا النقاش الذي يرتفع يزيد من التوتر الدرامي إذ أن حميد مجروح و مغمى عليه في الغرفة المجاورة ، و يدفع المؤلف بالأزمة إلى ذروتها حينما تعود البنت بالقبلة بعد أن تعذر عليها وضعها فالوقت الفاصل عن الانفجار عشر دقائق فقط، ويأتي الفرج على يد توفيق الذي يفكك القبلة . بعد عيادة الحكيم لحמיד ينادي توفيق باسمه هشام سهوا فيكتشف عمر حقيقة أخاه؛ إنها لحظة التعرف و عندها يختم الفصل الثاني.

و التعرف هو أحد عناصر الحبكة، يمثل نقطة تحول بالنسبة للشخصية و وضعيتها وسط الأحداث ، إذ أن "التعرف" موضوعه الأشخاص، إذ أن الأحداث المسرحية تجري في خطها المرسوم دون أن يعرف بطلها أو أبطالها حقيقة الأمر، و عندما تحين لحظة التعرف، يتحول وضع

¹ الأزمات هي مواقف تنطوي عادة على تضارب في المصالح و العواطف و على عدد من ردود الفعل المرتقبة تجاه موقف معين. و مهما كانت الأزمة صغيرة فإنها كالعرض التمهيدي تشمل على اجتذاب الاهتمام و تعميق الترقب و زيادة في عدد ونوع العواطف التي تشعر بها شخصيات المسرحية و يشاركها الجمهور في شعورها هذا. فن المسرحية ص419.

البطل إما إلى السعادة ، و إما إلى الشقاء و هنا يتعاطف المشاهد مع البطل و تظهر عاطفتي الشفقة و الخوف.¹

إن شخصيات الأبناء الثلاثة للشيخ حمدان تشترك في حملها لهوية ثنائية فرغم كونهم إخوة إلا أن كل واحد منهم يجهل إنتماء أخيه للجبهة، إنهم ملتزمون و منضبطون بتعاليم الجيش، كتومين، و هذا ما يعكس مدى وفائهم لعهدهم للثورة. لذا فقد حوت المسرحية أكثر من لحظة تعرف.

2-3 الفصل الثالث:

يبدأ بريتم بطيء إنه عرض للوضعية المأساوية التي تعيشها الأسرة ورغم ذلك فإن صدى الثورة و عملياتها الكاسحة موجود من خلال الجرائد الفرنسية و كذا خبر استشهاد ابن أحد معارفهم الذي أعدم بالمقصلة البارحة، كل هذا يزيد من حماسة و يقين مريم بجمعية الاستقلال ، إنها بوادى النهاية المأساوية حيث تتسارع الأحداث بعدها بداية من المشهد السادس لتصل إلى العقدة، فالحدث الأول في هذا الفصل هو دخول ساعي البريد الذي زاد للموقف غموضا بسؤاله إن كان في البيت أحد غير أفراد الأسرة ثم بطلبه مقابلة توفيق شخصيا لتقديم رسالة في حين يتضح أن الرسالة سيأتي بيها شخص آخر و أن الساعي جاء ليؤمن له الطريق. إنه عمر الذي قدم في مهمة رسمية من جيش التحرير لإبلاغ توفيق/سي هشام بخطة قهره خارج المدينة ، إنه الحدث الثاني، الحدث الثالث هو نجاة عمر إثر عملية تفتيش البيت التي نفذها الجنود الفرنسيون. حينها أي في المشهد الثامن عشر تواجه مريم زوجها بإسمه الثوري/سي هشام إنها اللحظة التي يتعرف فيها كل أفراد الأسرة بالهوية الحقيقية لتوفيق. و يغادر عمر البيت. طلاقات الرصاص في الخارج تزيد من التوتر الدرامي الذي يتصاعد أكثر نحو العقدة ، الحدث الخامس قدوم الساعي لتهريب توفيق و إخبارهم بمواجهة عمر لمجموعة من الشرطة، الحدث السادس هو استشهاد عمر الذي لا يحدث

¹ شكري عبد الوهاب. م. س. ص. 57.

على الخشبة و إنما توقف طلقات الرصاص و إحساس والدته باستشهادها، لذا زغردت على ابنها الشهيد قبل أن تراه. الحدث السابع هو قدوم السي عمار الذي شهد صدفة استشهاد عمر فيحكي للشيخ حمدان عن شجاعة البطل دون أن يدري أنه ولده.

في المشهد الواحد و الثلاثون يهجم رجال المظلات على البيت، إنه الحدث الثامن و يمثل العقدة التي حين تصل لذروتها يكون الحل، حيث يقومون باستنطاق الجميع، وأمام تعنتهم و إنكارهم مكان توفيق يدفع الضابط مريم للغرفة ليغتصبها، عندها يواجهه الشيخ حمدان العساكر بجبنهم و دناءتهم فيرمى بالرصاص بينما تقتل مريم الضابط بسلاحه و تخرج لمواجهة العساكر بالسلاح فيردوها شهيدة هي الأخرى.

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

3- الصراع:

تضمنت أبناء القصة أشكالاً مختلفة من الصراع، و الذي ارتسمت ملامحه بوضوح بداية من المشاهد الأولى للمسرحية حيث يظهر جليا:

* الصراع بين الأجيال :

جيل الكهول (و يمثله الشيخ حمدان) و جيل الشباب المتحمس للثورة ممثلا في حميد و عمر.

مقتطف من الحوار:

حمدان : يفرج رب

حميد: يفرج رب ... نعم ، لكن هذا كلام زمان ياك المثل يقول...تسبب يا عبدي وأنا نعينك ... لكن الجيل أنتاعكم ماسبش ، كانوا لاهين البعض بالسنيتر و البعض بالسفينجة ولاخرين القصبة و القعدات... .

حمدان: لاش؟ و الجيل أنتاعكم و اش أعمل ؟ شوف حتى خوك عمر من التبارن ما يخرجش.

حميد: مابقاوش كثير كيما خويا عمر يا بابا ، راني متحقق اللي عن قريب يترك السيرة هذه اللي راهم فيها، إنما شوف الشعب الآن شبابو كلو راه في الكفاح .

الأساتذة تركوا المدارس...، الأطباء المستشفيات، الفلاح ، الخماس؛ كل أفراد الشعب راه يكافح ، هذا عصرنا يا بابا.

حمدان: و أنت راك تكافح مع خاوتك؟

حميد: هذا هو الشيء اللي صبتني نخم فيه مرارا، وعلاش و من آش عايلتنا راها بعيدة على الثورة .

حمدان : أن على كل حال راني نخلص في الاشتراك أمتاعي...

حميد : و أنا كذلك و يمكن عمر و التوفيق ثاني لكن هذا ما يكفيش....

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

لا لا يا وليدي، كاين المتكلفين بالسياسة ، وهذا ملزوم...¹

نلاحظ في لهجة الوالد روح الانصياع للقدر المحتوم - المتمثل في الإستدمار الغاشم -

وفي أحسن الأحوال الإتكالية المفرطة حيث يكرر استعمال عبارة يفرج رب ، بينما نلمس في كلام حميد نبرة التأنيب لأبيه من جهة و روح التمرد و الثورة ضد الاستعمار من جهة أخرى.

¹ عبد الحليم رايس . م.س.ص.15-16.

* الصراع الداخلي :

يظهر بوضوح من المشاهد الأولى حيث تمثل في تأنيب الضمير لتقاعس أفراد الأسرة عن المساهمة في النضال في من أجل الحرية :

حميد : و لكن للأسف أحنا ما فعلنا لهذي لا لخرى أنا من الخدمة للدار....

وكي نتلاقى بالعسكر يفتشوني ، و ساعات يصفعوني و ما نقدرش حتى نتكلم...

عمر من التبارن ما يخرجش و التوفيق...هذاك شرطي عند فرانس و من قال اللي ماراهش يعذب في خاوتو في دار الكوميسار...

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

الأم : وزيد مانحبش مريم تسمعك راهي تغير على راجلها و هذا الشيء يمكن ماكانش منه...¹

نلاحظ أن حميد استعمل ضمير نحن...لأن الإحساس بتأنيب الضمير جماعي. إنها لإحساس الذي تشترك فيه كل العائلة فحتى مريم تعترف لميمي على ما يجول في خاطرها و تحسرها لكونها امرأة متزوجة أي اجتماعيا غير حرة، ولا يمكنها الالتحاق بالجبهة للمشاركة في الكفاح.

مريم: نستحي و نتأسف...

ميمي: أيه...علاش؟

مريم: تتأسف اللي راني متزوجة و ما نحكمش في نفسي، و نستحي اللي ما نقدرش نفعل مثلك...و نفتخر بيك و بأمثالك اللي راكم نثلثونا أحنا النساء في هذه الثورة، و سمعتو بيها كل نساء العالم.

¹ عبد الحليم رايس . م س. ص 16.

ميمي: مريم تحقي يا אחتي بلي الشيء اللي عملتوه البارح و اللي راكي قائمة بيه الآن وحدك يعني كل ما يعني مجاهدو إلا مناضل راك شريكة في العمل و راك أيضا خدمتي على وطنك.

مريم: تقولي هذا و لكن في الحقيقة لو كان رايني جنبك في الكفاح لو كان أحسن، لكن هناك ما كان... هذا ما كتب ربي.¹

* الصراع العمودي: طرفه العلوي هو المستعمر الغاشم الذي تمثل كالقدر المحتوم، إنه كالألهة أو نصف الآلهة في المآسي الإغريقية ، و أما الشعب و الذي يمثله أفراد أسرة حمدان فهو بمثابة البطل التراجيدي في الأساطير يسير إلى نهايته المأساوية ، إلا أن الاختلاف يكمن في أن أفراد أسرة حمدان لهم الوعي و القناعة للإستمرار في الكفاح لغاية إسترداد الحرية أو الموت في سبيل الوطن، إذ أن " الموت في مسرح المقاومة هو موت إضطراري يخضع لقانون الإحتمال لا للقدر و لا للمصادفات، و هو موت معقد يرتبط بالأرض و القيمة، و هما ما نسميهما بالاستشهاد... والاستشهاد أقرب ما يكون إلى الرؤية الصوفية، و هي رؤية يقينية واضحة لا لبس فيها و لا غموض، و بالرغم من أن الشهيد لا يسمى شهيدا إلا بموته، إلا أنه يحيا عمره بما يمكن تسميته روح الاستشهاد و هي الروح التي تدفعه إلى المقاومة و هو يعلم مقدما أن الموت أرجح الإحتمالات، لكنه يعلم كذلك أن النصر لا يقل عن الموت رجحانا. الموت للفرد ربما، و النصر للمجموع حتما."² .

فمسألة التحرر و انتزاع الاستقلال أمر مفروغ منه رغم كل الظروف التي تعيشها الأسرة : فحميد مسجون ، و توفيق طريح الفراش بعد التعذيب الذي تلقاه خلا ستة أيام من

¹ م.ن.ص37.

² ينظر غالي شكري .م.س. ص180-181.

الاستنطاق و أما عمر الفدائي فهو محل بحث من قبل السلطات الفرنسية، حيث في حوارها مع والد زوجها تؤكد مريم يقينها أن الاستقلال حتمي لا محالة؛

حمدان: ...حميد مسكين نظن يا مريم يقدر يصبر حتى الاستقلال و هو في السجن؟

مريم: و علاش سيدي ، بلاك راهم ساعة على ساعة يطلقوا البعض منهم.

حمدان: إيه بعد ما يخيروهم بعد ما يغسلوهم دماغهم... كيما يقولوا ذك الوقت يطلقوهم...

مريم: على كل حال فرنسا ما بقالهاش أكثر من عام و إذا كثرت زوج و نتهناو منها.¹

طرفا هذا الصراع هما أفراد عائلة حمدان من جهة و المستعمر الغاشم من جهة ثانية ،إنه صراع غير متكافئ القوى؛ ففرنسا قوة استعمارية عريقة ، لها جيش عظيم و سلاح عتيق ...إنه العدو المتجبر الذي يحاصر القصبة، يجتاح بيوتها بعنف ليفتشها بين الفينة و الأخرى دون سابق إنذار، يملأ الطرقات بالحواجز، يفتش المارة و يتطاول على العزل فيهن أحدهم أو يصفعه دون أن يرد عليه هذا المظلوم بل يحني رأسه ل يتم طريقه تماما كما روى حميد، إنه المستبد الذي يزرع بالشباب الجزائري في السجن، يقتل الأبرياء، يغتصب النساء.... .

لكن رغم عدم تكافؤ القوى إلا أن الروح الثورية لم تكن لتواجه فقط بل إنها تبادر بالهجوم المسلح و المشيع بالإيمان العميق بأن بلوغ الحرية يكون بتقديم النفس فداء للوطن.

و في أبناء القصبة كان الصراع تصاعديا حيث توالي الأحداث دافعة به تدريجيا، و هو أمر متوقع نظرا لوضوح ملامح الشخصيات و مواقفها من بعضها البعض و المبنية أساسا على حكم كل واحد منهم على الموقف المعلن من الآخر حول الثورة، حيث يؤكد لايوس إجري:

¹ عبد الحليم رايس. م.س.ص.65.

" الصراع الصاعد-المتدرج-هو نتيجة لمقدمة منطقية واضحة ، محددة و لشخصيات متناسقة تناسقا بديعا اكتملت لها أبعادها الثلاثة و قامت بينها الوحدة على أساس قويم ثابت"¹.

4- الشخصيات الدرامية :

4-1-بناء الشخصيات الدرامية:

نميز صنفان من الشخصيات الدرامية :الرئيسية وتشمل أفراد أسرة الشيخ حمدان و المتكونة من الشيخ حمدان / الأب، الأم / زوجته، توفيق (الابن الأكبر)، عمر (الابن الأوسط)، حميد (الابن الأصغر)، مريم (زوجة توفيق)، و ثانوية و هي: ميمي/الفدائية، البنت الفدائية(حاملة القنبلة)،ساعي البريد، السي عمار، الجنود الفرنسيون، رجال المظلات.

أ- بناء الشخصيات الدرامية الرئيسية :

تنطوي الشخصية الدرامية على ثلاثة أبعاد :البعد الاجتماعي ،البعد فسيولوجي(المادي)، و البعد النفسي الذي يعتبر محصل البعدين السابقين.

تتشرك الشخصيات الدرامية الرئيسية لمسرحية "أبناء القصة" في أسس البعد الاجتماعي فهم بطبيعة الحال من طبقة اجتماعية واحدة و هي الطبقة المتوسطة ، ومن عامة الجزائريين الذين يقطنون المدينة. عائلة مسلمة متوسطة الحال،الأب يؤدي فريضة الصلاة و الابن الأوسط بطل و سكير، و الأكبر موظف في الشرطة الفرنسية...كلهم مهتمون بالسياسة حتى الأم تسأل عن آخر المستجدات... إنها عائلة جزائرية تحوي بل تلخص تناقضات المجتمع، هذه التناقضات التي تغذي الصراع تدريجيا لتعطي دفعا للأحداث.

¹ لاجوس اجري م.س.ص395.

أما بالنسبة للبعد النفسي فإنهم يشتركون في عنصر المعايير الأخلاقية التي سادت في تلك الفترة؛ الابن الأكبر له مكانة خاصة بين إخوته، فالأخ يحترم أخاه لأنه أكبر منه سناً، والكنة مطيعة وتخدم الجميع

تجدر الإشارة إلى أن عبد الحليم رايس لم يقدم تصويراً لمظهر شخصياته (بحيث لا توجد في الصفحة الأولى قائمة للشخصيات أصلاً)، كما أن النص خالي من الملاحظات الخاصة بالمظهر الخارجي للشخصيات، و الإشارات النادرة كانت حول الملابس ذلك عند الضرورة فقط مثل: دخول توفيق للبيت ببدلة الضابط الفرنسي بينما ظهور ميمي بلباس عصري أمر ضمني لأنها تخرج في الغد متكررة بالحايك، و هي نفس الحيلة التي يلجأ إليها عمر عند زيارته البيت متخفياً.

*الشيخ حمدان/ الأب : متشبع بالوطنية و الحكمة ، يسعى لشحن أولاده بالروح الوطنية لكن بتعقل، له دور كبير في لم شمل أعضاء الأسرة خصوصاً الأبناء الذين تباعد بينهم — شكلياً — المواقف تجاه الثورة التحريرية ، حيث يحاول دوما تهدئة التوتر الناشب بينهم .

إنه متعلم—أو على الأقل يقرأ—فهو يطالع الجريدة بانتظام، يظهر أنه متشبع بالثقافة الوطنية و ملم بالتاريخ العام للمقاومة الجزائرية ، كما أنه متتبع للأحداث السياسية المتعلقة بالوطن سواء التي تصنعها جبهة التحرير الوطني أو السلطات الفرنسية.

من المشهد الأول نكتشف صفتين مهمتين فيه الأولى متابعته للأخبار السياسية إذ يسأل عن الجريدة و عندما تعلمه مريم أنها عند حميد يطلب منها أن تأتية بها حال انتهائه منها؛ و هذا يبين أنه لا يطيق صبراً على متابعة الأخبار. و في نفس المشهد (1) يسأل عن حال عمر.

حمدان: كيفاش راه عمر اليوم؟

الأم: يظهر لي خير من العادة و ما نعرف؟¹

¹ عبد الحليم رايس. م.س.ص.10.

لنكتشف بعدها أن حيرة الأب سببها سهر عمر و غيابه عن البيت لإدمانه الخمر. كما أنه أب حنون و يعطف على أولاده ، بل يطلب منهم العفو متى أخطأ في حق أحدهم و المثال على ذلك حواراه مع توفيق:

حمدان: توفيق وين راه عمر؟

توفيق: راه هنا.

حمدان: مانيش عارف كاش نقابلو كنت قتلو كلام ما يعجبش و من بعد ظهر لي بصفة أخرى اللي... ما كنتش ظانو فيها، توفيق في الحقيقة حقرناه مسكين كي نميز مليح هو خوكم ولدبييت نطلب منو السماح، و ما علرفتش كيفاش نبداه...¹

كما أنه أب ديمقراطي، لا يتخذ قرارات حاسمة لوحده و إنما يشرك ابنه الأكبر فيها فهو يتشاور مع توفيق في مشروع شراء حوش جارهم في الريف.

و نستخلص مما سبق أن الشيخ حمدان يمثل الشخصية النموذجية للأب الجزائري.

* الأم / زوجته : إنها عمود البيت و ركيزته ، يجتمع حولها الأبناء المتخاصمون ليتآلفوا من جديد، تمثل كل أمهات الجزائر ، مثل الأب تسعى لتوثيق العلاقة بين أبنائها و ذلك بتخفيف حدة التوتر بينهم ، رغم غريزة الأمومة المتدفقة ورغبتها في حماية أبنائها- و نلاحظ ذلك جليا في جملة الأسئلة التي طرحتها على توفيق حول تصفية الجبهة للعمالء- فهي تزغرد على ابنها الشهيد ، حيث لا تبخل في التضحية بأبنائها في سبيل حرية الوطن. هي أم حتى لكننتها (مريم) إذ تؤنب ابنها الذي لم يحترم شعور الكنة و ذكر أخاه بسوء (شكك في وفاء توفيق للوطن).

يظهر اهتمامها بأدق التفاصيل التي تخص أبنائها فهي تطلب من مريم أن تحضر لتوفيق الوجبة التي يحبها(مثم)، كما تظهر علاقتها الجيدة مع أب أولادها فهي تسأله:

¹ عبد الحليم رايس . م س. ص 58.

حمدان: ما عليناش كاش قهوة و إلا لتاي؟

الأم: إذا تحب القهوة نسخولك و إذا تحب لتاي وجدو أنت.

حمدان: إي هذا رأي¹.

إذن، تماما مثل شخصية الأب فإن الأم تمثل الشخصية النموذجية للأم الجزائرية.

توفيق (الابن الأكبر): ضابط في الشرطة الفرنسية، أول ظهور له في المشهد الحادي عشر

و أول جملة ينطقها: ماتنجموش تنقصو في المدياع كي تكونوا تسمعو في أخبار الجيش...²

حيث أراد الكاتب من البداية إبراز موقف كل شخصية من الثورة و إعطاء طابع التصادم

في المواقف.

إن شخصية الضابط في الشرطة الفرنسية ما هي إلا قناع لإخفاء هويته الحقيقة و نشاطه

السري مع الثورة ، إنه المسؤول عن العمليات الفدائية في المنطقة ، شخصية هادئة و واعية. يثق

والده في رأيه و حكمته حيث يستشيريه في مسألة الأرض. وفي و يعطف على زوجته حيث يظهر

ذلك جليا عندما يقبلها على جبينها طالبا منها طرد الشكوك، إنه شاب ذكي إذ تمكن إخفاء

حقيقة علاقته عن الجميع، و ذو شجاعة كبيرة حيث رغم التعذيب لم يفصح عن أي معلومات ،

إنها قمة الوطنية متجسدة في شخصيته.

طبعه هادئ، فقد تمكن من تفكيك القنبلة في لحظات قبل انفجارها، و هذا يدل على

التحكم التام في الأعصاب.

إنه يدفع بالأحداث قدما، و الأحداث المقصودة هنا على مستويين: البيت العائلي

و كذا الأحداث الثورية و جملة الاغتيالات و العمليات الفدائية المتزايدة ضد السلطات الفرنسية

و الخونة و التي يتابع أفراد الأسرة أخبارها عن كثب.

¹ م.ن.ص.10.

² عبد الحليم رايس . م.س.ص.18.

عمر (الابن الأوسط): يبدو شابا عصيبا متمردا و سكيرا، إنه شخصية نمطية ، ذلك الشاب البطال و العرييد ، لكن يتضح بعد ذلك أنه فدائي يمثل دور السكير حتى يبعد الشكوك من حوله و يرافق الجنود الفرنسيين ليتمكن من وضع القنابل و جمع المعلومات العسكرية ، كان له الشجاعة في مواجهة أخيه و اتهمه إياه بالعمالة، كما أعاب على أسرته عدم انخراطها في النضال.

بعدهما يفكك توفيق القنبلة يواجه أخاه عمر ببعض عقده النفسية :

توفيق: عمر مانيش فاهم علاش و لو يقولو بلي اللي يتزاد على خوه يغير من اللي سبقوا. أنا هذي تقريب عشرين سنة و ما فهمتكش من صغرك تغير ميني لما أخذيت الشهادة الابتدائية و النهار اللي عملنا الإسفنج و الشرابات أنت ما جيتش للدار نهار كامل، و نهار زواجي أنت أسبوع كامل ما بنتش ...¹

كما تظهر روحه التهكمية في أحلك الظروف وفي أكثر من موضع و على سبيل المثال؛

عمر:...حقا كاش راه حميد؟

حمدان: راه في المحتشد، راه مليح ، رحنا شفناه...يجي راه يقرأ العربية و الإنجليزية

عمر: لاش راك تضحك؟

عمر: راني نضحك على هذي النهاية أنتاج الفرنسيين. قبل الثورة و طول مدة الإستعمار و هما مانعين علينا القراءة و التعليم و الآن زعم باش يوقفوا الثورة ، سجنوا الأدباء في المحتشدات بعثوهم الشباب باش يونسوهم...واش يعملوا هذا الناس هناك؟...يتعلمو اللغات و ياخذو دروس سياسية و بهذه الكيفية حبت فرانس تنجح مع شعبنا...ساعات بنادم يفكر إذا كان فرانس عارفة آش تعمل... (يضحك الجميع).²

¹ عبد الحليم رايس . م.س.ص57.

² م.ن.ص71.

حميد (الابن الأصغر): شاب متحمس للثورة، مندفع و تواق للانضمام لصفوفها ، حيث ينجح في ذلك، نراه في مواجهته لأخيه عمر كالضمير المؤنب، رغم كونه أصغر إخوته إلا أنه يملك حكمة و شجاعة في الفكر و القول. علاقاته مع إخوته متوترة بخصوص موقفهم الغامض تجاه الثورة التحريرية ، و لشدة حماسه فهو لا يتوان عن محاسبة والده بل و كل الجيل الذي يتهمه بالإهتمام بجلسات الطرب فقط.

مريم (زوجة توفيق): امرأة هادئة، تتمنى أن تساهم في الثورة و من شدة ولعها بالفكرة تتأسف لظروفها الاجتماعية كونها زوجة و ليست حرة نفسها، إنها ربة بيت واعية بالقضية الوطنية ومؤمنة بحتمية التضحية بالنفس في سبيل الوطن.

ب- بناء الشخصيات الدرامية الثانية:

ميمي : فتاة رصينة و شجاعة و مؤمنة بالقضية الوطنية ،فرغم الظروف الطارئة التي اضطرتها لإجتياح بيت الشيخ حمدان إلا أنها هادئة ، فهي مجاهدة لا تبالي بالموت و إنما ما يهمها هو الحفاظ على الوثائق التي تدين زملائها بالإنتماء إلى الجبهة.

أما عن مكانة شخصية ميمي في المسرحية فهي تعتبر شخصية جانبية مصاحبة للفعل إذ أنها تخلق نقطة الهجوم في المقدمة الأولى، فالبيت قبل ظهورها طغى عليه الحوار فقط و لم يبدأ الفعل الحقيقي إلا بدخولها.

البنت: تظهر في المشهد الخامس من الفصل الثاني و تعود للظهور مرة ثانية و أخيرة في المشهد الثاني و العشرون بعد أن تعذر عليها وضع القنبلة.

لم يمنحها عبد الحليم رايس إسما، إنما لقبها بالبنت؛ إنها فدائية تمثل فدائيات الجزائر، تتصف بالشجاعة ، إنها ملتزمة بمهمتها إذ لم تظهر أي شيء حول شخصيتها ، كما أنها ذات وعي و حس عالي بالمسؤولية، إذ رغم تعذر وضع القنبلة من جهة و كذا خطورة التنقل بها من جهة أخرى، إلا أنها لم تفكر في التخلي عنها في مكان ما حتى لا يحصد الانفجار أرواح الأبرياء.

الساعي: ظهر في خمسة مشاهد فقط، مهمته تأمين الطريق لعمر، بدى من سلوكه و حديثه أنه إنسان حريص و منضبط و شجاع.

سي عمار: شيخ من الريف، ظهر في مشهد وحيد ، إنه الواحد و الثلاثين(الفصل الثالث)، حيث يشهد لحظة إستشهاد عمر و يحكيها للشيخ حمدان و كله إنبهار بشجاعة هذا الفدائي.

الجنود الفرنسيون: يجتاحون المنزل مرتين الأولى في المشهد الواحد و العشرون من الفصل الأول حيث يستجوب العقيد توفيق بإحترام لأنه زميل مهنة. و الثانية في مشهد صامت إنه السابع عشر من الفصل الثالث.

رجال المظلات: يجتاحون البيت في المشهد ما قبل الأخير للمسرحية ،يتحلون بسلوك همجي، إذ يستجوبون الأسرة بعنف، و بلغت بهم الهمجية لدرجة محاولة اغتصاب مريم و قتل الشيخ حمدان و هو أعزل. إنها صورة مختصرة و صادقة عن جرائم الاستعمار.

تجدر الإشارة إلى أن عبد الحليم رايس قد جعل من المذيع شخصية في حد ذاتها، إذ أنه يمثل صوت الثورة القادم من الخارج و أحيانا أخرى يكون بوقا للسلطات الفرنسية التي تقزم الأحداث.

4-2- تطور الشخصيات الدرامية :

بالموازات مع صدى الثورة الذي يصل أسرة الشيخ حمدان(تارة عن طريق أخبار الراديو و تارة أخرى عن طريق سرد العمليات الفدائية على لسان إحدى الشخصيات) . و بدنو لهيب نارها يوما بعد يوم من بيت الأسرة، تتنامى و تتطور شخصيات المسرحية تدريجيا و فق منطق الأحداث.

إن شخصيات عائلة حمدان كان لها قابلية لاحتضان الثورة ، فهي تتحلى بروح تواقه للثورة، حيث ظهر جليا من المشاهد الأولى تبني كل الأفراد للثورة، حتى توفيق الضابط في الشرطة الفرنسية لم يتردد في إخفاء هوية ميمي الفدائية عند احتياح دورية التفتيش للبيت.

توفيق: يبدو في البداية متحفظ حول الثورة التحريرية إذ يتفادى إعطاء موقفا صريحا، حتى عندما يحاصره أخاه بالأسئلة يجيبه أنا ماشي معاهم و مارانش ضدهم، لكن تدريجيا يظهر موقفه المساند للثورة من خلال أفعاله، الشخصية التي تفرض الانضباط داخل البيت و لا يتردد في صفع أخيه عمر عندما يتجاوز حدود اللياقة تجاهه.

عمر: في الظاهر فإن شخصية عمر قد تطورت و لكن في الحقيقة لأنه أزاح الستار عن هويته الحقيقية وأما العربة فهي قناع فقط و يتضح ذلك عندما يصارح والده بذلك عند زيارته الخاطفة؛

عمر: ...بابا الخمر اللي كنت نشربه أولا كان يهدنلي أعصابي و مرارا كان الوسيلة اللي كنت نخدم بيها...مرارا شربت مع مفتشين سريين و في سياراتهم جوزت سلاح(يضحك)¹

الأم: في بداية المسرحية كانت خائفة على ابنها توفيق، تسعى لحمايته، في الختام تؤمن بأن الوطن أولى بأبنائها منها، فهاهي تزغرد على سقوط ابنها عمر شهيد...قبل أن تسمع خبره.و هذه نقل مهمة في الشخصية ، من موقف إلى نقيضه.

الأب حمدان: الذي دافع بحماس شديد في البداية على الكفاح السياسي، اقتنع بعمل أولاده الفدائيين و ضرورة الكفاح، و إن كان لا يستطيع القيام بذلك بنفسه فهو راض بتقديم أبنائه الثلاثة فداء للوطن، حيث يصير زوجته لفراق ابنها عمر قائلا:

¹ عبد الحليم رايس . م س.ص62.

حمدان: الآن يلزمك تكويني شجاعة يا لا يمينه... هو مكتوب عليه باش يكون كيما راه يسعى لتحرير البلاد و أنت راكي مشاركة بحيث كنت سبب في ولادته...¹

يتغير حال حمدان في الفصل الثالث إذ يشير المؤلف إلى دخوله بالقفة و هو متعب، و هذا ليبين تغير الأوضاع في البيت بعد انخراط حميد و عمر في العمل الفدائي، و التدهور الصحي لتوفيق إثر التعذيب.

و تظهر شجاعته عندما يواجه في الختام (و هو أعزل) المعتدين المسلحين بحقيقتهم و همجيتهم، كاشفا ظلمهم و طغيانهم... و يبدو جليا أنه مقتنع بكل تصريحاته (في الختام) أما الكلام الذي رد به على اتهامات ابنه في الفصل لأول فكان كرد فعل مضاد للترعة الثورية العنيفة التي أظهرها حميد. إذن في هذا المنولوج التاريخي يعري حمدان حقيقة الاستعمار بكل شجاعة... في الختام ينعتهم بالجناء ليردوه شهيدا.

حمدان: لا أنتم رجال عمركم ما تصيرو رجال تحقرو زوج نساء و شايب ما نسمحلكم مش الرب ما يسمحلكم مش... و الإنسانية أيضا، جنس فاسد، أمة ساقطة راكم أمة ساقطة تبقوا سنين و أنتم تتألمو و تتناوحو على ما فعل فيكم النازيزم لكن أنتم فتوه و أنتم أوحش منه أوحش من الوندال أوحش من الوحوش المقترسة خنتو و خدعتو العالم بآدابكم و برجال العلم أنتاعكم و ما ظهر خبثكم حتى كشفه الشعب الجزائري بعدما نزاح ثوب النفاق اللي كان كاسيكم و هذا باش اليوم و غدوة تبقوا واش راكم وحوش اللي ما تعلق غير الدم ناس منحطين اللي ما تطفي غلتهم إلا بالقمع و الكره... راكم أهنا تنظروا ليا تتساءلو و حاضرين في الخصام اللي وقع بينكم و بين ضمائركم إذا عندكم ضمير ... و لكن أنتم متحققين اللي راني نقول فالحق... نعم أنتم سفاكين الدماء... وحوش بشرية أمحيتو تاريخكم و لطختو أسماء عظماءكم لما عرضتم بأسماء ماسي... بيجار... أرواحكم الحبيثة أنتم متحققين اللي تنتصرو و عن قريب إن شاء

¹ م.ن.ص 77.

الله أفعالكم الوحشية هذه تظهر ضعفكم و ضعف قوتكم أمام إيمان و إخلاص شعبنا... نعم، نعم رغم جيوشكم المكدسة في الجزائر نزلتم للأفعال الساقطة و هذا دليل بلي الجزائر أشرف و أشجع و أقوى منكم و يصير العلم المرشوش بدماء الشهداء يرفرف في سماء العاصمة... جبناء... جبناء... (يطلقوا عليه النار).¹

إنه أطول مونولوج في المسرحية على الإطلاق؛ إنه لا يعكس موقف الشيخ حمدان فحسب بل إنه المؤلف يتكلم على لسان شخصيته.

حميد : كانت الثورة بالنسبة له هاجسا لدرجة حلمه بها، انتقل من مرحلة الرغبة و الكلام إلى مرحلة الفعل بانخراطه في العمل الفدائي. كان لقاءه بالفدائية مريم هو لحظة انخراطه في العمل الثوري ، إذ بتلقائية يبادر بتأمين الطريق لها صباح اليوم الموالي حينما تهم بغادر المنزل. ينفذ عملية فدائية فيصايب على إثرها برصاصتين في ذراعه، ثم نكتشف من خلال حوار الأب مع عمر خلال زيارته الخاطفة أن حميد قد اعتقل و أنه يدرس اللغات في المعتقل.

مريم التي تأسفت لعدم إمكانيتها المشاركة في الثورة، ظهرت في النص زوجة مهمة بزوجها و بشؤون بيتها، كنة مطيعة، كل هذا لا يوحى بشجاعتها في المشهد الختامي ، حين حملت السلاح و قتلت الضابط و واجهت الضباط مشهرة السلاح. إنه تطور ملحوظ في الشخصية حيث انتقلت من مرحلة الأمل في الفعل إلى الفعل الثوري الانتحاري.

3-4- شبكة العلاقات:

العلاقات الأسرية تبدو وطيدة رغم التوترات المتنامية ، فهي تمثل حقيقة التآزر المعروف في الأسرة الجزائرية إذ يظهر الإخوة الثلاثة بتوجهات مختلفة فهم يضعون قناعا لتمويه حقيقة نشاطهم ضمن صفوف الجبهة ، حيث تبدأ ملاحظتهم الحقيقية بالظهور تدريجيا مع تطور الأحداث و تنامي الصراع إلى أن تسقط الأقنعة في ذروته و يعود التآلف بين الإخوة .

¹ عبد الحليم رايس . م س. ص 90.

تظهر شخصية المرأة الجزائرية كمحور تلتف من حوله كل أفراد العائلة، فالأم و مريم هما الشخصيتان اللتان تربطهما علاقة توافق مع باقي الشخصيات ، إنهما صورة للمرأة الجزائرية الأصيلة. كما أن صراع الأجيال واضح بين الأب و ميوله للكفاح السياسي و أبنائه المتحمسون للكفاح المسلح.

بتطور أحداث المسرحية تتطور شبكة العلاقات فالتنافر الذي كان بين عمر و توفيق يصبح تآلفا بعد أن يكتشف عمر حقيقة هوية توفيق.

و تجدر الإشارة إلى أن هناك علاقة من نوع خاص تتطور عبر مختلف الفصول، إنها العلاقة مع الوطن، إنها حب الوطن؛ ففي الفصل الأول تبدو بتحفظ سببه الحذر، إذ يستمعون لأخبار الراديو و كأنهم يسترقون السمع خوفا من السلطات الفرنسية، يتحدثون عن مآثر جيش التحرير و عملياته التي تحصد كل يوم عدد أكبر من الفرنسيين...، الشك يساور كل واحد منهم حول حقيقة الآخر و موقفه من الثورة، إن بعضهم يصرح أنه يدفع اشتراكه المالي، و يشك في أن الآخرين يفعلون ذلك أيضا... هذه العلاقة مع الوطن التي يطمح حميد إلى أن تتبلور في عمل فدائي، تتجلى في الفصل الثاني أفعالا، و إن أصبح عمر في عداد المبحوث عنهم فإن العائلة تظهر السلمية تجاه الجنود الذين يفتشون البيت من حين لآخر، غير أن هذه العلاقة المكبوتة تنفجر بتلقائية في المشاهد الأخيرة؛ حيث تصل لحد الاستشهاد في سبيل الوطن.

4-4- أسلوب بناء الشخصيات الثورية عند عبد الحليم رايس:

كخلاصة عامة تشترك مجمل أعمال عبد الحليم رايس في روحها الثورية، فهي الثورة بكل تجلياتها، شخصياتها تشمل كل الفئات المشاركة فيها عن قريب أو بعيد، إنها نصوص و إن لم تطغى عليها أساليب و تقنيات المسرح التسجيلي فقد اتسمت بطابع تسجيل الوقائع التاريخية ، التي كانت تارة كخلفية و تارة أخرى كإطار للموضوع.

و قد أكد عبد الحليم رايس عند حديثه على أبناء القصة على إيمانه على الوقائع التاريخية المعاشة و الشخصيات التي عرفها: «إنها مسرحية كتبت نفسها و لقد اخترنا حوارا حيا ومعيشيا يعبر عن واقع الأمة ... و يستطرد قائلا : المسرحية تصور واقع حي القصة بالجزائر العاصمة خلال 1956 و بداية 1957 ، وهي مناسبة لكل قصبات الجزائر ، و لقد ركزت على هذه الفترة في هذا المكان بالذات لأنني أعرفه، فرمي القنبلة الذي تعرضنا له في المسرحية، عاشه اثنان منا في حي القصة، فذات مساء جاءنا الشهيد عبد الرحمان طالب بقنبلة ، عاد بها بعد أن تلقى صعوبات في وضعها ، ثم فكها في خمس دقائق قبل أن تنفجر ، و العرق يتصبب منه ... إننا نحكي ما عشناه في واقعنا».¹

و يشرح عبد الحليم رايس طريقة تصويره للمجاهد/ الشخصية الثورية : « لقد قدمت صورة المجاهد في هذه المسرحية لا كما يريد البعض أن يراه رجلا مثاليا، أو شخصية مجردة و قوية لا يتعب و لا يخاف و لا يعطش بل كما هو على أرض الميدان. وهذا هو سر نجاح المسرحية ».

كما علق على "أبناء القصة" قائلا: « هناك شيء مسيطر في المسرحية ألا و هو نضال المرأة الجزائرية ، إنها مسرحية تشيد بدور النساء الجزائريات في الثورة التحريرية ؛ ميمي هي أول المناضلات اللواتي برزن على الساحة النضالية، فتاة واثقة من نفسها، هادئة، رقيقة، إنها جميلة بوحيرد كما عرفتها، و كما رأيتها في النشاط النضالي ، أما مريم و يمينة فهما امرأتان عرفتهما أيضا و هناك آلاف النساء الجزائريات مثلهن».²

¹ ينظر نوال.إبراهيم ، بوكراس. محمد. تكريم الفرقة الفنية لجبهة التحرير الوطني 1958-1962. وزارة الثقافة 2008.ص8.

² - ينظر م ن، ص8.

اعتنى عبد الحليم رايس في بنائه لشخصياته الثورية بالبعدين النفسي و السوسيولوجي، بينما لم يهتم بالبعد الفسيولوجي (المادي) للشخصية، و ذلك يبدو جليا إذ بعد عدة قراءات للنص نستشف معلومات شحيحة للغاية حول المظهر الخارجي للشخصيات.

وقد يرجع هذا الأمر للظروف التي رافقت معظم كتابته، فأعماله واكبت الثورة، قدمتها الفرقة الفنية لجهة التحرير الوطني في إطار سياسة الدعاية للثورة، فمن جهة؛ الأعمال الثورية تشحذ همم الجنود (لأنها مثلت على الحدود الجزائرية التونسية و المغربية) و تحرض الجماهير على الفعل الثوري بإيقاظ ضميرهم وإلهاب حماسهم و من جهة أخرى كانت خير سفير للثورة خارج الوطن لكسب المزيد من التأييد السياسي . إنها نصوص كتبت في أوج لهيب الثورة التحريرية لتكون صورة صادقة عن كفاح المجاهدين و الفدائيين، في سبيل انتزاع الحرية، إنها نصوص تفضح لا إنسانية المستعمر و تعري ممارساته الاستغلالية و القاهرة.

تشارك كل شخصيات عبد الحليم رايس في استعدادها للتضحية بالروح في سبيل الوطن، فهي كلها شخصيات ثائرة ، تمايزت في طريقة ثورتها كل حسب طبعه. و البطل الحقيقي في المسرحية هو الشعب.

تصنف مسرحية "أبناء القصة " ضمن مسرحيات "الثورة الاجتماعية" ، حيث تتسم بأهم خواصها الفنية التي لخصها روبرت بروتستين بقوله : " بدلا من المسرحية ذات الأحداث المتعددة نجد مسرحية ذات ثلاثة أو أربعة فصول، مسرحية تتخلّى عن الزخرف لتصبح مسرحية محكمة، محبوكة، جيدة الصنعة... فهي "في ميدان السياسة و الأخلاق انشغال بالمجتمع ككل، وفي الفن مثل أعلى للموضوعية".... و فيها يختفي الكاتب و يدع الحدث المسرحي يتحدث عن نفسه: و تثار المشاكل الاجتماعية و السياسية و الأخلاقية و الاقتصادية في جو من عدم التحيز".¹

¹ روبرت بروتستين. م.س.ص.25.

أما الشخصيات الثورية لـ "أبناء القصة" فتتسم ظاهريا بصفات شخصيات مسرحية الثورة الاجتماعية لكن روحهم هي روح الشخصية الثورية الخلاصية ، فهم في صراعهم مع المستعمر مثل البطل الخلاصي الذي يتحدى الإله.

5/ الحوار :

اتسم بالحوية، إذ انبثق بتلقائية من تفاعل الشخصيات فجاء نابضا بالحياة و حقق وظائفه العديدة: الكشف عن مكونات الشخصيات ، بين أطراف الصراعات... إلخ ، كان في مجمله عبارة عن تبادل جمل قصيرة.

كما كان له أحيانا وظيفة سردية حيث كثيرا ما لجأ المؤلف لسرد موقف أو حكاية على لسان إحدى شخصياته تماما كما في مشهد السي عمار الذي يسرد لعائلة السي حمدان استشهاد ابنه عمر. و من خلال هذه الحكايات يزداد هاجس الثورة سيطرة على مشاهد المسرحية.

6/ اللغة :

استعمل عبد الحليم رايس اللهجة «العامية» الشعبية الجزائرية و قد برر ذلك في قوله «لقد أردنا أن يكون مسرحنا مسرحا متفتحا و مفهوما من كل شعبنا، فإذا نحن استعملنا التعبير العامي، و هذه المواضيع ، فلنكون مفهومين، و اليوم لا نكتفي بمكافحة الاستعمار ، كما هو الحال قبل الثورة بل إننا نتحدث أيضا على حياة الشعب بوضوح، و لهذا تعتبر مسرحية أبناء القصة تطورا طبيعيا لمسرحنا الذي كان بالنسبة إلينا شكلا من أشكال الكفاح ضد الاحتلال»

إذن بدافع التصوير الواقعي رسم المؤلف الشخصيات تتكلم بالعامية التي يستعملها الشعب الجزائري بكل ما تتميز به من بساطة في الألفاظ و التراكيب على السواء، فالعبارات سهلة و واضحة المعنى.

خاتمة

نخلص للقول أن هذا البحث محاولة لدراسة الشخصية الثورية في المسرح الجزائري من خلال نموذج "أبناء القصة" لعبد الحليم رايس، الذي كتب أشهر نصوصه في فترة الثورة التحريرية، لذا فالثورة لم تكن الموضوع الأساسي لمسرحياته فحسب بل غايتها، ففي أوج لهيب الثورة التحريرية التي جندت الشباب المتحمس للكفاح المسلح تجند الفنانون هم أيضا للمساهمة في الثورة عن طريق الفرقة الفنية لجهة التحرير الوطني التي أنتجت جل أعمال عبد الحليم رايس و عرضتها داخل و خارج الوطن ؛ فكانت سفيرا للثورة التحريرية. وحسب الإشكالية الأساسية المطروحة حول طريقة معالجة عبد الحليم رايس لموضوع الثورة و أسلوبه الخاص في بناء الشخصيات الثورية فقد توصل البحث بعد الدراسة النظرية والتطبيقية إلى النتائج التالية:

1/ تشترك مجمل أعمال عبد الحليم رايس في روحها الثورية، فهي الثورة بكل تجلياتها، شخصياتها تشمل كل الفئات المشاركة فيها عن قريب أو بعيد، إنها نصوص و إن لم تغطي عليها أساليب و تقنيات المسرح التسجيلي فقد اتسمت بطابع تسجيل الوقائع التاريخية ، التي كانت تارة كخلفية و تارة أخرى كإطار للموضوع.

2/إن مسرحية "أبناء القصة" صورة حية لاحتضان سكان المدن الجزائرية للثورة التحريرية و استماتتهم في سبيل انتزاع حق الحرية، فالإيمان بواجب التضحية فكرة مهيمنة على كل الشخصيات في سلوكها و حواراتها.

3/تشترك كل شخصيات عبد الحليم رايس في استعدادها للتضحية بالروح في سبيل الوطن، فهي كلها شخصيات نائرة ، تمايزت في طريقة ثورتها كل حسب طبعه.

4/ تتميز نصوص و شخصيات عبد الحليم رايس الثورية بالواقعية، لذا نلاحظ غياب الشخصية الرئيسية/ البطل الثوري ، فالبطل الثوري الحقيقي هو الشعب.

- 5/ إعتنى عبد الحليم رايس في بنائه لشخصياته الثورية في "أبناء القصة" بالبعدين النفسي و السوسيولوجي، بينما لم يهتم بالبعد الفسيولوجي(المادي) للشخصية، و ذلك يبدو جليا إذ بعد عدة قراءات للنص نستشف معلومات شحيحة للغاية حول المظهر الخارجي للشخصيات.
- 6/ اعتمد عبد الحليم رايس في بنائه لشخصيات أبناء القصة أساسا على نوعين من الشخصيات وهي إما شخصيات نموذجية أو نمطية.
- 7/ الشخصيات الثورية لـ "أبناء القصة" تتسم ظاهريا بصفات شخصيات مسرحية الثورة الاجتماعية لكن روحهم هي روح الشخصية الثورية الخلاصية ، فهم في صراعهم مع المستعمر مثل البطل الخلاصي الذي يتحدى الإله.
- 8/ "أبناء القصة" مسرحية واقعية ثورية تصور فظاعة الاستعمار و تدينه و تمجد الوطن والحرية و تؤكد على مساهمة كل شرائح المجتمع في الثورة مع إشادة خاصة للمرأة الجزائرية.
- 9/ الشخصيات عند عبد الحليم رايس واقعية، تتكلم بالعامية التي يستعملها الشعب الجزائري بكل ما تتميز به من بساطة في الألفاظ، كما أنه لم يستعمل الكلمات الفرنسية رغم شيوعها على الألسن آنذاك و استبدلها بكلمات عربية فصيحة مثل : القنبلة ، الرشاش...إلخ.
- 10/ وظف عبد الحليم رايس على لسان شخصياته الألفاظ و العبارات الجزائرية الشعبية الصرفة مثل: الخاوة ، الخماس، النيف...إلخ. فاللغة المستعملة في المسرحية تعكس الجو العام الذي صنعتته الثورة آنذاك، إنها لغة تشحن المشاهد بلهيب الثورة و تعكس حماسة الجزائريين و خصوصا الشباب منهم للتضحية في سبيل الوطن.
- 11/ أبرز عبد الحليم رايس في نصوصه الثورية بشاعة الاستعمار و سياسته الدنيئة لفرض سيطرته...إذ لجأ لكل الوسائل العسكرية و حتى الأساليب الإغرائية ، كما عكف على وضع دعاية إعلامية تعظم من شأنه و تقزم إنجازات الثورة التحريرية، إنها حرب إعلامية و عبد الحليم رايس بتصويره لذلك يفضح سياسة المستعمر و يوعي الشعب في الآن نفسه.
- 12/ قدم عبد الحليم رايس جل نصوص في إطار الفرقة الفنية لجبهة التحرير الوطني التي كانت مهمتها الأساسية دعائية ، لذا فاهتمامه بالخطاب السياسي واضح مقارنة مع الجانب الفني للعمل ككل .

الملحق

عبد الحليم رايس/بطاقة تعريف¹

لقد كان الممثل عبد الحليم رايس و اسمه الحقيقي بوعلام بن رايس صاحب صوت إذاعي محبوب لدى المستمعين، و كان المسرح يشكل بالنسبة إليه أرضية للكفاح و البطولة.

إن مسار عبد الحليم رايس بصفته ممثلا و مؤلفا مسرحيا لخدمة الثقافة الجزائرية لثري للغاية، لقد بدأ حياته المهنية كعوان في الكهروباء بمدينة الجزائر، غير أن اكتشاف المسرح غير مجرى حياته.

خلال الموسم المسرحي 1947، و هي السنة التي اعترفت فيها السلطات الفرنسية بالمسرح العربي ، إنطلق عبد الحليم رايس بمسرحية نحو النور ، متبوعة بعدد من المسرحيات التي كان محتواها يعكس ظروف حياة الجزائريين في تلك الفترة.

أخرج عدة تمثيليات إذاعية من النوع البوليسي و التي كانت تبث على أمواج إذاعة الجزائر بالعربية كل سبت.

لقد وجد المسيرين لهذه الإذاعة آنذاك في تلك التمثيليات أحسن وسيلة لإيقاظ الضمير السياسي لدى الشعب، إذ ساهمت هذه الإذاعة بعد اندلاع الثورة التحريرية بقسط وافر في الدعاية لصالح الثورة و كذا فيما يتعلق بالاتصال بالمجاهدين.

و في عام 1951، وقع عبد الحليم رايس عقدا مع محي الدين باشطارزي يتعهد من خلاله بالاشتغال معه طيلة ثماني سنوات ، كما أنه كان ينشط أيضا ضمن المسرح البلدي إلى جانب مجموعة من الفنانين المعروفين مثل: مصطفى كاتب، حبيب رضا ، علال المحب ، طه العامري.

و في 1956 توجه إلى باريس حيث اتصل بفدرالية فرنسا لحزب جبهة التحرير الوطني و ساهم في تكوين النواة الأولى للفرقة الفنية لجبهة التحرير الوطني، و كان دورها يرمي إلى الدعاية و جمع الأموال لصالح القضية الوطنية.

¹ بن دماش عبد القادر: الفرقة الفنية لجبهة التحرير الوطني 1958-1962. تر فوضيل أحمد . منشورات أنترسيني 2007. ص46.

و في 8 مارس 1958، توجه إلى تونس بهدف تعزيز الفرقة الفنية التي يرأسها مصطفى كاتب فأصبح أمينها و محمد بوزيدي شاعرها. حيث قامت الفرقة بعدد كبير من الجولات الفنية عبر العديد من العواصم للتعريف بالقضية الجزائرية.

و قدمت له خلال تلك الفترة مسرحيتين ألا و هما أبناء القصبة و الخالدون، و قد عرفت هاتين المسرحيتين اللتان كتب أولهما سنة 1948 و الثانية 1955 نجاحا كبيرا في الصين. و في سنة 1961 كتب راييس دم الأحرار.

خلال الموسم 1967/1968 ؛ عين عبد الحليم راييس رئيسا لمصلحة الإنتاج في مؤسسة الإذاعة و التلفزيون كرس كل طاقته و إمكانياته الفنية في خدمة المؤسسة و لصالح الثقافة الجزائرية و هذا ما أبعده عن ميدان الإبداع المسرحي .

و ابتداء من 1963 إشتغل عبد الحليم راييس ضمن فرقة المسرح الوطني الجزائري أين اشتهر في العديد من المسرحيات و أهمها : أبناء القصبة ، إفريقيا قبل واحد، 132 سنة لولد عبد الرحمان كاكي و كذا مسرحية العهد.

ساهم في مسرحية الغولة للفنان رويشد (1964) ، و غرفتين و مطبخ لعبد القادر السافري (1965).

اهتم عبد الحليم راييس بالسينما و أدى أول دور له- في الجزائر- في فيلم الأفيون و العصا للمخرج أحمد راشدي ، كما أدى أدوارا أخرى في: سنعود لسليم رياض ، الشبكة لغوتي بن ددوش و المفيد لعمار العسكري.

توفي وهو بصدد تصوير المسلسل السيلان (للمخرج أحمد راشدي) بناحية بوسعادة.

مصطفى كاتب / بطاقة تعريف¹

مثل و مخرج مسرحي سجل اسمه في تاريخ المسرح الجزائري حيث كرس ما يقارب نصف قرن من حياته في خدمة الفن المسرحي.

ولد مصطفى كاتب في 08 جويلية سنة 1920 بمدينة سوق أهراس، و كانت بدايته في الميدان المسرحي مع الفنان محي الدين باش طارزي ، و بمبادرة من هذا الأخير مثل مصطفى كاتب أول دور بالعربية في مسرحية الطبيب الصقلي التي أذيعت على أمواج إذاعة الجزائر في شهر أفريل من عام 1939، وقد تميزت هذه الفترة ببروز الجيل الثاني من الممثلين الذين كان يمثلهم كل من : كاتب ، خطاب ، سيساني ، و عبد الرحمان عزيز. عشرة سنوات فقط كانت كافية لهذا الفريق أن يصبح في الصف الأول و في طليعة تكوين عناصر جديدة. وعندما بلغ مصطفى كاتب سن العشرين تمكن من تكوين فرقة سماها المسرح الجزائري. بمشاركة علال المحب و حوات شعبان الملقب بسيد علي فرنديل ، حيث سير الفرقة حتى عام 1947.

وبعد ذلك حول إهتمامه إلى المسرح البلدي الذي تنازل عنه محي الدين باشطارزي لصالحه. وقد شاركت الفرقة التي كان يسيروها مصطفى كاتب في مهرجان فرسوفيا ثم استقرت فيما بعد في فرنسا حيث قدمت عروضاً للجالية الجزائرية.

وفي عام 1956 كان عليها تقديم عرض في سان دوني (فرنسا) غير أن الإدارة الفرنسية منعتها بسبب الأفكار الوطنية التي كانت تحملها بعض العروض مثل لوحات إستعمارية و الحرية.

وبدعوة من الطلبة الجزائريين شاركت الفرقة في مهرجان موسكو و ذلك عام 1957 حيث قدمت عرض الجزائر تسيير، ليتم في نفس السنة تكليف مصطفى كاتب بتأسيس الفرقة الفنية لجهة التحرير الوطني.

لقد ساهم مصطفى كاتب الفنان المربي في ميلاد المدرسة المسرحية المسرح الجزائري الذي رأى النور عام 1947 و قدم مسرحيات لموليير و روبلاس و بانيول .

كما تعتبر المدرسة الكبرى لبرج الكيفان التي أنشئت عام 1964 إحدى الإنجازات المهمة التي قام بها هذا الفنان الشغوف بالمسرح.

¹ بن دماش عبد القادر. م. س. ص 39، ص 40، ص 41. ص 42.

و بعد إسترجاع السيادة الوطنية أدى مصطفى كاتب دورا هاما بجانب محمد بودية في إنشاء المسرح الوطني الجزائري و قام الإثنان بتنمية مسار التنشيط المسرحي، و في هذا الإتجاه أعدا العديد من الأعمال الفكرية ولاسيما التقرير الذي عنوانه: **في التوجيه** الذي تم تصوره عام 1962.

و إبتداءا من عام 1963 قام مصطفى كاتب بتسيير المسرح الوطني طيلة عشر سنوات، و قد تميزت مسيرته ضمن مؤسسة المسرح الوطني بإنجاز ثلاثة عشر مسرحية من بينها **أبناء القصبه** ، **حسن طيرو**، كما مارس السينما و كانت أشهر أدواره في الأفلام التالية : **الليل يخاف من الشمس** لمصطفى بديع ،**الأفيون** و **العصا** لأحمد راشدي.

و في سنة 1972 غادر المسرح الوطني ، حيث عبر في تلك الفترة عن عدم موافقته على تفكيك مركزية المؤسسة ، غير أن شغفه بالفن المسرحي لم يبعده عن موهبته بحيث إهتم من عام 1974 إلى غاية 1986 بالتنشيط المسرحي في الوسط الجامعي، و يعتبر بحق أحد الفنانين النادرين الذين خاضوا معركة التكوين من أجل مسرح المستقبل.

قضى الراحل مصطفى كاتب السنة الأخيرة من عمره بين أحضان المسرح الوطني حيث سلمت له إدارته ثانية عام 1988.

و وافته المنية يوم 29 أكتوبر 1989 إثر مرض عضال، و تجدر الإشارة أنه تم منح الراحل مصطفى كاتب وسام الإستحقاق الوطني وسام الأثير و ذلك يوم 21 ماي 1992.

محمد بودية 1932/بطاقة تعريف¹

ولد محمد بن علي بودية في 24 فيفري 1932 بالجزائر العاصمة (حي سوطارة) ، كان عصاميا إذ ولد في وسط جد فقير، اشتغل كعامل بسيط و ماسح للأحذية و عامل بمقهى و بائع جرائد ، وكان متعطشا للتعلم شغوبا بالسينما و المسرح كما إستحوذت عليه الكشافة الإسلامية بعض السنوات قبل ان يكتشف الفن الرابع برفقة مصطفى قريي و ضمن فرقة المركز الجهوي للفن الرابع ذلك الفن الذي جعله يحتك بعالم الثقافة و الأفكار الجماعية. ففي هذا المركز تعرف على العديد من رجال الثقافة و الممثلين مثل علي شاوشي و عبد الرحمان أوكيد و محمد بن قانة (صديقه الدائم) و كمال باقدون و عبد النور و غيرهم.

قال عنه العملاق جون فيلار : إنه أحد الرجال الممتازين في الفن المسرحي بالنسبة لجيله .

و قد مكث من سنة 1950 إلى 1952 في مدينة ديجون بفرنسا من أجل القيام بالخدمة العسكرية ، ففي حي دينيو العتيق حي المسارح الستة تعرف محمد بودية على جون ماري بوقلا أثناء تربص دولي حول المسرح و أصبح هذا الأخير فيما بعد صحفيا في جريدة فرنسية ، حيث قام بتغطية المظاهرات التي قام بها الجنود الذين إستدعوا من جديد إلى الجيش الفرنسي سنة 1956 ، و في الوقت الذي كان فيه أمينا لمسرح فيلوربان بمدينة ليون سنة 1958، فقد كان مناضلا نشيطا في شبكة جانسون الشهيرة بنفس المدينة.

كان محمد بودية مناضلا من أجل القضية الثورية الوطنية و كان على رأس فرقة الكوموندوس المتكونة من أربعة عشر عنصرا المنظمين لعملية محطة البترين بموربيان و ذلك بواسطة جهاز ساعي. ثم أُلقي عليه القبض و حكم عليه بعشرين سنة سجن، و هكذا عرف عالم السجون بكل فضاقتها و إنتقل من سجن لآخر لأنه كان يعتبر عنصرا خطيرا و مشوشا ، حيث رحل من سجن فران إلى لاسنتي ثم لي بوميت فسجن أنجي.

كان سجن لي بوميت بالنسبة لابن القصبة تجربة كبيرة ، هناك كون فرقة مسرحية و نظم دروسا خاصة بالفن المسرحي، و في هذا الفضاء المغلق ظهرت للوجود أول مسرحية له عنوانها < ولادة >.

إستطاع محمد بوديا سنة 1961 أن يفر من السجن ليتوجه إلى بلجيكا ليلتحق بعد ذلك بالفرقة الفنية لجبهة التحرير الوطني التي كان مصطفى كاتب مشرفا عليها و كان صديقه الدائم محمد بن قانة المراقب فيها.

¹ بن دماش عبد القادر. م. س. ص. 53، ص. 54، ص. 55.

في سنة 1962 كان بودية الملقب رابح مع مراد بوربون ضمن أعضاء اللجنة الثقافية لجهة التحرير الوطني التي قررت التوجيه فيما يتعلق بتأميم قاعة الأوبرا سابقا بالعاصمة و القاعات الملحقة لها بقسنطينة ، عنابة ووهران.

و كذا الأمر بالنسبة لقاعات السينما مع إنشاء المركز الوطني حيث كان المنشط الرئيسي قصد علي ومراقب قاعات العرض عبد القادر بن زيغالة.

لم يبدد عزيمة محمد بودية لا التعب و لا الملل فهو رجل الثقافة المطلع على كل الأمور، ففي أول نوفمبر من عام 1964 أنشأ أول جريدة مسائية تحت عنوان *الجزائر هذا المساء* ، مع عبد العزيز بلعزوق و سارج ميشال والصغير أوخمانو، و قبل ذلك أشرف على إنشاء *مجلة نوفمبر* التي كانت لسان حال إتحاد الكتاب الجزائريين الشهير.

و في 1965، أقصي محمد بودية نهائيا من القائمة الرسمية لرجال الثقافة و كذا الأمر بالنسبة لأحمد جلول وبلقاسم بن يحيى، و هنا تبدأ المغامرة الدولية لمؤسسي المسرح الجزائري و معهد برج الكيفان.

إستشهد محمد بودية يوم 28 جوان 1973 إثر انفجار قنبلة وضعت في سيارته من طرف رجال المخابرات الإسرائيلية الموصاد.

كان محمد بودية مناضلا نشيطا للقضية الفلسطينية و هو مدفون منذ 19 جويلية 1973 بمقبرة القطار بالجزائر.

قائمة أعضاء الفرقة الفنية

لجنة التحرير الوطني

المتوفين - رحمهم الله -

الرقم	الإسم و اللقب	المدعو	الوظيفة
01	مصطفى كاتب		مدير الفرقة
02	بوعلام رايس	عبد الحليم رايس	المؤلف المسرحي للفرقة
03	محمد بوزيدي		شاعر و ممثل
04	دريشي التيجاني	أحمد وهي	مغني و ملحن
05	عبد الحميد جلواحجي	عبد الحميد النمري	ممثل
06	محمد\ زينات	زينات	ممثل
07	سعداوي خمو	خمو	ممثل
08	محمد حمدي	حمدي	ممثل
09	العربي حسني	أحسيسن	مغني
10	خليفة علي	فريد علي	مغني
11	قدوح مسعود	بولعوينات	موسيقي
12	بوعلام الدهماني	الشيخ الدهملي	موسيقي
13	علي دباح	أعليلو	موسيقي
14	العباس الشيخ	محمد أخليفي	موسيقي
15	محمد بن يحي		موسيقي
16	بوعلام منصر		موسيقي
17	مهدي عبد الرحمان		موسيقي
18	يوسف عليوش	يوسف البجاوي	مغني و موسيقي

قائمة أعضاء الفرقة الفنية

لجنة التحرير الوطني¹

المتوفين - رحمهم الله-

-تابع-

19	يوسف سليمي	يوسف شكوكو	مغني و موسيقي
20	علي العياشي	سيد علي الكوميسار	تقني
21	أحمد حرب		تقني
22	محمد كواسي		مصور
23	بوعلام سحنون		سائق
24	يحيى بن مبروك	لابرني	مثل
25	الحاج بلاحة الوفية	بلعربي وفية	ممثلة
26	براهيمي مليكة	مليكة	ممثلة

¹ نوال، إبراهيم . بوكراس، محمد.ء أحمد بن قطاف: تكريم الفرقة الفنية لجبهة التحرير الوطني 1958-1962. وزارة الثقافة 2008. ص13/12

قائمة أعضاء الفرقة الفنية

لجبهة التحرير الوطني 1958

الذين مازالو على قيد الحياة

الرقم	الإسم و اللقب	المدعو	الوظيفة
01	باستنجي عبد الرحمان	طه العامري	ممثل
02	سيد علي كويرات		ممثل
03	حليت أحمد		ممثل
04	دري إبراهيم		ممثل
05	سواغ محمد		ممثل
06	بلحاج حسني		ممثل
07	خليفة الطاهر		ممثل
08	جعفر دمارجي		ممثل
09	رزقاوي حليلة		مثلة
10	بن ابراهيم الزهرة		راقصة
11	قواسي صفية		مصممة أزياء
12	شروق عبد القادر	جعفر باك	مغني
13	ثامر الطاهر	طاهر بن أحمد	مغني
14	سايع سعيد		مغني
15	فارس أحسن	حسيبن	موسيقي
16	مصطفى تومي		شاعر
17	عبد اللاوي مجيد	عبد العزيز بودية	موسيقي
18	بوليفة الهادي	الهادي رجب	مغني
19	مصطفى سحنون		قائد أوركسترا

سلسلة جولات الفرقة الفنية لجهة التحرير الوطني¹

- 15 أفريل 1958: أول عرض مسرحية **نحو النور** بالمسرح البلدي لمدينة تونس.
- جوان/جويلية 1958: جولة فنية عبر التراب التونسي (بئررت، الساحل ، سوسة ، باجة ... إلخ).
- أوت / سبتمبر 1958: عرض مسرحية **مونصيرات** في تونس و كذا في مدن أخرى مجاورة.
- أكتوبر/نوفمبر 1958: جولة في كل من ليبيا و المغرب و عروض مسرحية: **نحو النور و مونصيرات**.
- ديسمبر 1958: جولة دامت 20 يوما في يوغسلافيا (كرواسيا، صربيا،البوسنة ، ماسيدونيا، فوجفودين).
- 6 جانفي 1959: جولة في الحدود الجزائرية التونسية و تقديم عروض متنوعة للجنود.
- 10 ماي 1959: العرض الأول **لأبناء القصبة** في المسرح البلدي لمدينة تونس
- جوان/ سبتمبر 1959: جولة في القطر التونسي.
- فيفري 1960: تحضير مسرحية **الخالدون**.
- 12 أفريل 1960: العرض الأول لمسرحية **الخالدون** في المسرح البلدي لمدينة تونس.
- سبتمبر/ أكتوبر 1960: جولة في الصين (بكين ، شنغاي،نكهونغ و فون سين)
- 5 ديسمبر 1960: الوصول إلى موسكو (الإتحاد السوفيتي سابقا) ثم لينينغراد.
- 4 جانفي 1961 : العودة إلى تونس و تحضير مسرحية **دم الأحرار**.
- جوان/جويلية 1961: جولة في المغرب الأقصى(مراكش،الدار البيضاء،الرباط، مكناس ، تيطوان).

¹ بن دماش عبد القادر: الفرقة الفنية لجهة التحرير الوطني 1958-1962. تر فوضيل أحمد . منشورات أنترسيني 2007. ص35/37.

أوت 1961: جولة في العراق : (تقديم 27 عرضا).

سبتمبر / أكتوبر 1961 : جولة في مصر (تقديم خمسة عروض).

29 ديسمبر 1961: عرض مسرحية دم الأحرار في المسرح البلدي لمدينة تونس .

20 مارس 1962: العودة نهائيا للجزائر بعد وقف إطلاق النار.

الأعمال الموسيقية للفرقة الفنية لجهة التحرير الوطني¹:

إن قائمة الأناشيد التي تم أدائها كانت جد ثرية و متنوعة في آن واحد، فهي تتراوح بين التراث الوطني و المغربي ، و بين الإبداع في مواضيع وطنية كانت مستوحاة من : حب الوطن ، الحنين ، الشرف ، تمجيد الجزائري في المعركة ، حب الغير ، التضامن ، الإسلام.

و كانت أغلب المؤلفات الغنائية لمصطفى سحنون، و أحمد وهبي و محمد بن يحي و فريد علي و الطاهر بن أحمد.

أشهر الأناشيد بالطبع النشيد الوطني الجزائري « قسما » و « جزائرنا » و « فداء الجزائر »، بالإضافة إلى العديد من الأناشيد و الأغاني (الملحق).

الأناشيد التي أدتها فرقة الغناء لجهة التحرير الوطني

العنوان	صاحب الكلمات	الملحن	المطرب
أيم عزيز نور تسرو	فريد علي	مصطفى سحنون	الهادي رجب
قلبي يا بلادي	مصطفى تومي	مصطفى سحنون	الهادي رجب
يا ديقول	جعفر بك	مصطفى سحنون	جعفر بك
يا أمي ماتخافيش	محمد بوزيدي	أحمد وهبي	أحمد وهبي
أنا لاجيء	محمد بوزيدي	أحمد وهبي	أحمد وهبي
صرخة الثوار	محمد بوزيدي	أحمد وهبي	أحمد وهبي
يا ماشي	محمد بوزيدي	أحمد وهبي	أحمد وهبي

¹ بن دماش عبد القادر: الفرقة الفنية لجهة التحرير الوطني 1958-1962. تر فوضيل أحمد . منشورات أنترسيني 2007. ص24/21.

يارب يا وهاب	دحموني	دحموني	دحموني
رفرف يا علم	العباس محمد	العباس محمد	العباس محمد
أنا جندي	محمد بن يحيى	محمد بن يحيى	السعيد السايح
يا أخي يا ابن أما	مصطفى سحنون	مصطفى سحنون	السعيد السايح
ابن الجزائر	محمد بن يحيى	محمد بن يحيى	الطاهر بن أحمد
من قوس حاجبه	محمد نجات	موسيقى من التراث	الطاهر بن أحمد
راح طيري	من التراث	موسيقى من التراث	حسين والطاهر بن أحمد
يا ناس حرات لي غرايب	من التراث الأندلسي	من التراث الأندلسي	الطاهر بن أحمد المجموعة الصوتية
يا حمام	مصطفى كبايطي	من التراث	فريد علي
ليك نشتكى قصتي	من التراث	الطاهر بن أحمد	الطاهر بن أحمد
شملت لعياني	عبد الحكيم قرامي	عبد الحكيم قرامي	فريد علي
أفريديك يحن أويت	فريد علي	فريد علي	فريد علي
هيا يا أخي	مصطفى سحنون	مصطفى سحنون	مصطفى شرفي
حيوا الجزائر	مصطفى سحنون	مصطفى سحنون	علية
العنوان	صاحب الكلمات	الملحن	المطرب
شعب الجزائر	محمد بوزيدي	أحمد وهي	صفية الشامية
الجزائر أرض الحرية	محمد بوزيدي	مصطفى سحنون	كارم محمود
هيا يا أخي	مصطفى سحنون	مصطفى سحنون	محمد قنديل
يا جزائر يا جمهورية	السعيد السايح	مصطفى سحنون	فايدة كامل
عليك مني السلام	حليم دموس	مصطفى سحنون	نجاة الصغيرة
نداء الضمير	صالح خرفي	رياض السنباطي	وردة الجزائرية
جميلة	عفيف رضوان	عفيف رضوان	وردة الجزائرية
بعدك يا أمي حيرني	محمد بوزيدي	أحمد وهي	الهادي رجب

دعاء المهاجر	مصطفى سحنون	مصطفى سحنون	الهادي رجب
ألفين سلام ألفين تحية	شاعر ليبي	السعيد السايح	الهادي رجب

أعمال الفرقة الموسيقية :

إن قائمة الأناشيد التي تم أدائها كانت جد ثرية و متنوعة في آن واحد، فهي تتراوح بين التراث الوطني و المغاربي ، و بين الإبداع في مواضيع وطنية كانت مستوحاة من : حب الوطن ، الحنين ، الشرف ، تمجيد الجزائري في المعركة ، حب الغير ، التضامن ، الإسلام.

و كانت أغلب المؤلفات الغنائية لمصطفى سحنون، و أحمد وهبي و محمد بن يحي و فريد علي و الطاهر بن أحمد.

أشهر الأناشيد بالطبع النشيد الوطني الجزائري « قسما » و « جزائرنا » و « فداء الجزائر »، بالإضافة إلى العديد من الأناشيد و الأغاني (أنظر الملحق).

فائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر و المراجع

المعاجم:

1. إبراهيم حمادة. معجم المصطلحات الدرامية .دار المعارف1985.
2. جبران.مسعود. قاموس الرائد .معجم لغوي عصري.دار العلم للملايين.1992.ط7.
3. قاموس المسرح.فاطمة محمود مرسي و مجموعة من الأساتذة.الهيئة المصرية العامة للكتاب.5أجزاء. 2008.
4. ماري إلياس،حنان قصاب:المعجم المسرحي مفاهيم و مصطلحات المسرح و فنون العرض.مكتبة ناشرون-الطبعة 1. 1997.

5. Patrice Pavis : Dictionnaire du Théâtre,édition revue et corrigée.
Dunod.Paris,1996

6. Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre Collection In Extensio.Larousse.6^{ème} édition.t2.

المصادر:

1. ثورة الزنج. معين بسيسو. الأعمال الكاملة. دار العودة للطباعة والنشر.بيروت.ط1. 1979.
2. عبد الحليم، رايس.- أبناء القصة ،دم الأحرار.منشورات المعهد الوطني للفنون المسرحية ، العدد 02 ، الجزائر2000 .
3. ولد عبد الرحمان كاكي.132سنة.المهرجان الوطني لمسرح الهوات.مستغانم.مؤسسة فنون وثقافة
4. Henri Kréa .Théâtre Algérien.SNDED.Tunis. 1962.p13
5. Kateb Yacine. Le Cercle des Représailles.Edition du Seuil.Paris 1976.p9-11

المصادر المترجمة :

1. كاتب ياسين. الجثة المطوقة . تر ملك أبيض العيسى، المؤسسة العمومية للدراسات النشر. بيروت. 1979.
2. مختارات من إبسن. تر مجموعة من الأساتذة. المجلس الأعلى للثقافة. القاهرة. ط. 1. 2006.

المراجع :

أ/ المراجع العربية:

1. أحمد زياد محبك ، المسرحية التاريخية في المسرح العربي المعاصر ، دار طلاس دمشق . 1989
2. بعلي، حفناوي: الثورة الجزائرية في المسرح العربي(الجزائر نموذجاً). محافظة المهرجان الوطني للمسرح المحترف.وزارة الثقافة 2008.
3. بوكروح ،مخلوف: المسرح و الجمهور/ دراسة في سوسيولوجية المسرح الجزائري و مصادره – ط1 مطابع حسناوي. الجزائر 2002.
4. بيوض.أحمد: المسرح الجزائري 1926-1989. منشورات التبين الجاحظية. الجزائر 1998.
5. ثليلاني،أحسن: المسرح الجزائري و الثورة التحريرية- دراسة تاريخية فنية. وزارة الثقافة. الجزائر 2007.
6. ثليلاني أحسن. الثورة الجزائرية في المسرح العربي، مسرحية مأساة جميلة لعبد الرحمان الشرقاوي نموذجاً. محافظة المهرجان الوطني للمسرح المحترف.وزارة الثقافة 2008.
7. حسين رامز. الدراما بين النظرية والتطبيق. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت 1972
8. حلمي المليحي. علم نفس الشخصية .دار النهضة العربية للطباعة و النشر.بيروت. 2001
9. حمادة إبراهيم. هوامش في الدراما والنقد. الهيئة المصرية العامة للكتاب. 1988

10. حورية محمد حمو. تأصيل المسرح العربي بين التنظير و التطبيق في سوريا و مصر. منشورات إتحاد الكتاب العرب. 1999.
11. خالد سعيد. الحركة المسرحية في لبنان 1960-1975. تجارب و أبعاد. لجنة المسرح العربي مهرجانات بعلبك الدولية.
12. دريني خشبة. المذاهب المسرحية ونماذج من أشهر المسرحيات. الدار المصرية اللبنانية. 1999.
13. رضا صافي. على جناح الذكرى. وزارة الثقافة السورية. دمشق 1984.
14. سعاد خضر. الأدب الجزائري المعاصر. منشورات المكتبة العصرية. بيروت.
15. سمير سرحان. المسرح المعاصر. الهيئة المصرية العامة للكتاب. 1987.
16. شكري عبد الوهاب. النص المسرحي. دار فلور للنشر و التوزيع. ط2. 2001.
17. عبد العزيز حمودة. المسرح السياسي. دار البشير للنشر و التوزيع. عمان. 1988.
18. عبد الكريم برشيد، الاحتفالية وهزات العصر، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 2007، ص. 225.
19. عبد المطلب زيد: أساليب رسم الشخصية المسرحية قراءة في مسرحية مصرع كليوبترا لشوقي. دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع - القاهرة 2005.
20. عزام محمد. مسرح سعد الله ونوس بين التوظيف التراثي و التجريب الحداثي. دار علاء الدين. ط1. 2003.
21. العشري أحمد. المسرحية السياسية في الوطن العربي. دار المعارف. ط2. 1992.
22. العشري أحمد. مقدمة في نظرية المسرح السياسي. الهيئة المصرية العامة للكتاب. 1989.
23. عصام محفوظ. مسرح القرن العشرين. المؤلفون. دار الفارابي. ANEP. ط1. 2001.

24. علي إسماعيل سعيد، الفكر التربوي الحديث. سلسلة عالم المعرفة. المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب. الكويت. العدد 113. مايو 1987.
25. علي درويش. دراسات في الأدب الفرنسي. الهيئة المصرية العامة للكتاب. 1983.
26. عمرون نور الدين. المسار المسرحي إلى سنة 2000. شركة باتنيت. ط1. 2006 .
27. غالي شكري. أدب المقاومة. منشورات دار الآفاق الجديدة. بيروت. ط2. 1979.
28. غنيم غسان. المسرح السياسي في سورية 1967-1990. منشورات دار علاء الدين .
29. فاروق عبد القادر. رؤى الواقع.. و هموم الثورة المحاصرة.. دراسات في المسرح المعاصر. دار الآداب . بيروت. ط1. 1990.
30. فرحان بلبل، مراجعات في المسرح العربي من النشأة حتى اليوم. منشورات إتحاد الكتاب العرب. دمشق 2001
31. فضلاء محمد الطاهر. المسرح... تاريخا... و نضالا. آفاق، وزارة الثقافة. ج1. ج2. ط1. 2009.
32. فوزي فهمي. المفهوم التراجيدي و الدراما الحديثة. سلسلة المسرح . هلا للنشر و التوزيع. ط1. 2000.
33. مباركية. صالح. المسرح في الجزائر. دار بهاء الدين للنشر و التوزيع. 2007.
34. ماجد علاء الدين. الواقعية في الأدبين السوفيتي و العربي. دار الثقافة. دمشق. ط 1. 1984.
35. محمد حمدي إبراهيم. رحلة الدراما عبر العصور من ق الخامس ق.م حتى القرن العشرين. الدار الدولية للإستثمارات الثقافية. القاهرة. مصر. ط1. 2007.
36. منور أحمد. مسرح الفرجة و النضال في الجزائر. دراسة في أعمال رضا حوحو. دار هوما للنشر. ط1 . 2005.

37. مهند طابور. الواقعية في المسرح. مطبعة الأمة بغداد. 1990.
38. نهاد صليحة. التيارات المسرحية المعاصرة. سلسلة المسرح. هلا للنشر و التوزيع. ط1. 1999.
39. نوال، إبراهيم . بوكراس، محمد.ء أحمد بن قطاف: تكريم الفرقة الفنية لجبهة التحرير الوطني 1958-1962. وزارة الثقافة 2008.
40. الورقي سعيد. تطور البناء الفني في المسرح العربي المعاصر في مصر. دار المعرفة الجامعية. 2010.
41. يحي البشتاوي : بناء الشخصية في العرض المسرحي المعاصر . الطبعة 1- دار الكندي للنشر والتوزيع 2004.

ب/ المراجع المترجمة:

1. أ. أنيكت. تاريخ دراسة الدراما، نظرية الدراما من هيجل إلى ماركس. تر. ضيف الله مراد. منشورات وزارة الثقافة . المعهد العالي للفنون المسرحية. دمشق. 2000.
2. أرسطو طاليس - فن الشعر. نر إبراهيم حمادة. مكتبة الأنجلو المصرية.
3. أرسطو طاليس: فن الشعر مع الترجمة القديمة و شروح الفارابي و ابن سينا و ابن رشد. عبد تر. عبد الرحمان بدوي. دار الثقافة بيروت- لبنان. طبعة 1973.
4. بن دماش عبد القادر: الفرقة الفنية لجبهة التحرير الوطني 1958-1962. تر فوزيل أحمد . منشورات أنترسيني 2007.
5. روبرت بروستين ، المسرح الثوري دراسات في الدراما الحديثة من ابسن إلى جان جينيه . تر عبد الحليم البشلاوي. الهيئة المصرية العامة للكتاب مصر.
6. ريتشارد س. لازاروس. الشخصية. تر: د. سيد محمد غنيم. ديوان المطبوعات الجامعية. الجزائر. 1999.

7. ريتشارد.س. لازاروس: الشخصية، تر: سيد محمد غنيم. ديوان المطبوعات الجامعية ، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر. 1980 .
8. فرد ب. ميلت، جيرالدايدس: بنتلي فن المسرحية. تر: صدقي خطاب. دار الثقافة .بيروت. 1986.
9. قسطنطين . ستانسلافسكي. إعداد الممثل. تر. دريني خشبة. دار الهنا للطباعة. 1973.
10. لا يوس آجري. فن كتابة المسرحية. تر. دريني خشبة. مكتبة الأنجلو المصرية.
11. وينفريد هوبر. مدخل إلى سيكولوجية الشخصية. تر: د. مصطفى عشوي. ديوان المطبوعات الجامعية. الجزائر

ج/ المراجع باللغة الأجنبية:

1. Michel Pruner :l'Analyse du Texte de Théâtre. Edition Nathan.2001.
2. Arlette Roth.Le Théâtre algérien de langue dialectale.François Maspéro.1967.
3. Mahiedine Bachetarzi. Mémoires.Tomes :1,2,3.ENAG.Régaia.1986.
4. Nadia Bouzar-Kasabdjil.L'Emergence Artistique Algérienne au XXème siècle.Tome1.O.P.U.Alger.1988.
5. RoselyneBaffet.Tradition théâtrale et modernité en Algérie.L'Harmattan.1985.
6. Simone Clapier-Valladon.les Théories de la personnalité.Que sais-je .PUF.édition Delta.1996

د- الرسائل الجامعية :

1. الأعرجي. كيف فهم منهج بريخت من قبل المؤلف و المخرج في المسرح العراقي، رسالة ماجستير، كلية الفنون الجميلة. بغداد. 1997.
2. عبد الناصر مباركية. الثورة التحريرية في الأدب القصصي الجزائري. رسالة قدمت لنيل شهادة الماجستير. كلية الآداب و العلوم الإنسانية. حلب. 1986.
3. فرقاني جازية: تجليات التغريب في المسرح العربي سعد الله ونوس نموذجاً. رسالة لنيل شهادة الدكتوراه. جامعة وهران السانية. 2003.

الجرائد والمجلات:

1. صحيفة الشعب. عدد يوم 14 جوان 1987.
2. مجلة الثقافة. الجزائر. العدد 55
3. مجلة المصادر. العدد 8. العدد 8. ماي 2003. المركز الوطني للدراسات و البحث في الحركة الوطنية و ثورة أول نوفمبر 1954.
4. مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، المجلد السابع و العشرون، العدد 1، يوليو 1998.
5. الجريدة الرسمية رقم 271 لـ 17/11/1949.
6. الشعلة العدد 20 بتاريخ 1950/04/27 .

7. مجلة آمال. العدد 35 سبتمبر و أكتوبر 1976.
8. مجلة كل العرب . عدد 135 ليوم 27 مارس 1985
9. مجلة الثقافة . الجزائر. 1996. نوفمبر - ديسمبر 1986.

الفهرس

الفهرس

الإهداء

الشكر

مقدمة أ

المدخل 11

الفصل الأول المسرح والثورة

عوامل بعث الثورات الفنية والفكرية خلال القرن التاسع عشر 16

المسرح العالمي والثورة 29

المسرح العربي والثورة 38

الفصل الثاني الشخصية الثورية

الشخصية بين علم النفس والمسرح 56

الشخصية في ضوء الاتجاهات المسرحية 82

الشخصية الثورية 94

الفصل الثالث: المسرح الجزائري والثورة

الثورة في المسرح الجزائري قبل ثورة التحرير 112

الثورة في المسرح الجزائري أثناء الثورة التحريرية 121

الثورة في المسرح الجزائري بعد الاستقلال 142

الفصل الرابع دراسة تطبيقية لبناء الفصبة

158	تقديم المسرحية
163	البناء الدرامي لمسرحية أبناء القصبة
167	الصراع:
172	الشخصيات الدرامية:
185	الحوار:
185	اللغة:
186	الزمان:
186	المكان:
188	الخاتمة
191	الملاحق
206	المصادر والمراجع
214	الفهرس

الطالبة: بن عبد ربو سمية

عنوان رسالة الماجستير

بناء الشخصية الثورية في المسرح الجزائري، أبناء القصة لعبد الحليم رايس أنموذجا

الملخص:

كان للثورات والحروب التي شهدتها العالم أثرا واضحا على المسرح إذ خلقت فلسفات جديدة أنتجت أشكالاً مسرحية حديثة، حيث اتفقت التيارات المسرحية الأوروبية الطليعية في نهاية القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين، في نقد المذهب الطبيعي في الفن، ومبدأ المحاكاة من أساسه، ومن ثم رفضها العملية المسرحية القائمة على الإيهام بالواقع، إذ كانت حوافزها تغتذي من فلسفات و يوتوبيات وحركات شمولية ثورية اجتاحت القارة الأوروبية خاصة، هزت الرواسخ وتأسست على إعادة نظر جذرية في مفهومات الفرد والحرية والدولة والمؤسسات والتقاليد والفنون.

تظهر أهمية البحث من خلال السعي إلى المساهمة في دراسة فترة مهمة في تاريخ المسرح الجزائري وهي الثورة التحريرية التي كانت حافزا على الكتابة المسرحية حينها، حيث كان حب الوطن والرغبة في التحرر هو الدافع للكتابة والإبداع، إذ تبنى بعض من أبناء الشعب هذه المهمة بكل صدق وتفاني، فلم يكن الهدف هو ترك نصوص مكتوبة بل تقديم عروض حية تصور الحقائق وتعري الواقع المأساوي الذي كان يعيشه الشعب الجزائري، وتندد به، وتشدذ الهمم للثورة.

ويهدف هذا البحث إلى : إثراء البحوث التي تناولت المسرح الجزائري عموما والجزائري الذي واكب الثورة التحريرية خصوصا. تسليط الضوء على جزئية بناء الشخصية الثورية في المسرح الجزائري باعتبار أن هذا الجانب لم يحظ بالاهتمام الذي يستحقه. يتناول البحث معالم المسرح الثوري في الحيزين المكاني والزمني عالميا وذلك بصفة عامة بينما يتطرق لموضوع بناء الشخصية الثورية في المسرح الجزائري باعتبار الفترة الزمنية المدروسة عموما هي من 1954 إلى 1962 ، وبدقة أكثر فترة نشاط الفرقة المسرحية لجبهة التحرير الوطني والتي امتدت من 1958 إلى 1962 حيث تم خلالها إنجاز مجمل المسرحيات الثورية لعبد الحليم رايس.

وجاءت الفصول كالآتي: الفصل الأول: المسرح والثورة وقد قسم إلى ثلاثة مباحث؛ عوامل بعث الثورات الفنية والفكرية خلال القرن التاسع عشر، المسرح العالمي و الثورة، المسرح العربي و الثورة الفصل الثاني: الشخصية الثورية، وقد توزع على ثلاثة مباحث؛ الشخصية بين علم النفس والمسرح، بناء الشخصية المسرحية في ضوء الاتجاهات المسرحية، الشخصية الثورية. الفصل الثالث: المسرح الجزائري والثورة وقد ضم ثلاثة مباحث؛ الثورة في المسرح الجزائري قبل الثورة التحريرية، الثورة في المسرح الجزائري خلال الثورة التحريرية، الثورة في المسرح الجزائري بعد الاستقلال.

الفصل الرابع: دراسة تطبيقية على نص مسرحية "أبناء القصة" لعبد الحليم رايس، وفيها إضافة إلى دراسة البناء الدرامي في عمومه فقد ركزت على بناء الشخصية الثورية في النص. وقد خضعت الدراسة للمنهج التاريخي الذي يعتمد على الوقائع التاريخية والمنهج التحليلي التذوقي الذي يغوص في نفسية الأديب لتحليل العمل الأدبي.

الكلمات المفتاحية:

عبد الحليم رايس؛ أبناء القصة؛ المسرح الثوري؛ مسرح المقاومة؛ بناء الشخصية؛ الشخصية الثورية؛ المسرحية التاريخية؛ المسرحية السياسية؛ المسرح الملحمي؛ الفرقة الفنية لجبهة التحرير الوطني.