وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف بالمسيلة

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي:

رقم التسجيل: MLCT/04/2011

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتور في العلوم

شعبة : الأدب العربي تخصص: الأدب العربي

البنية الدرامية في المسرحية الجزائرية الثورية في ضوء المقاربة السيميائية

ـ مسرحيات عبد الحليم رايس أنموذجا ـ

-إعداد الطالبة:

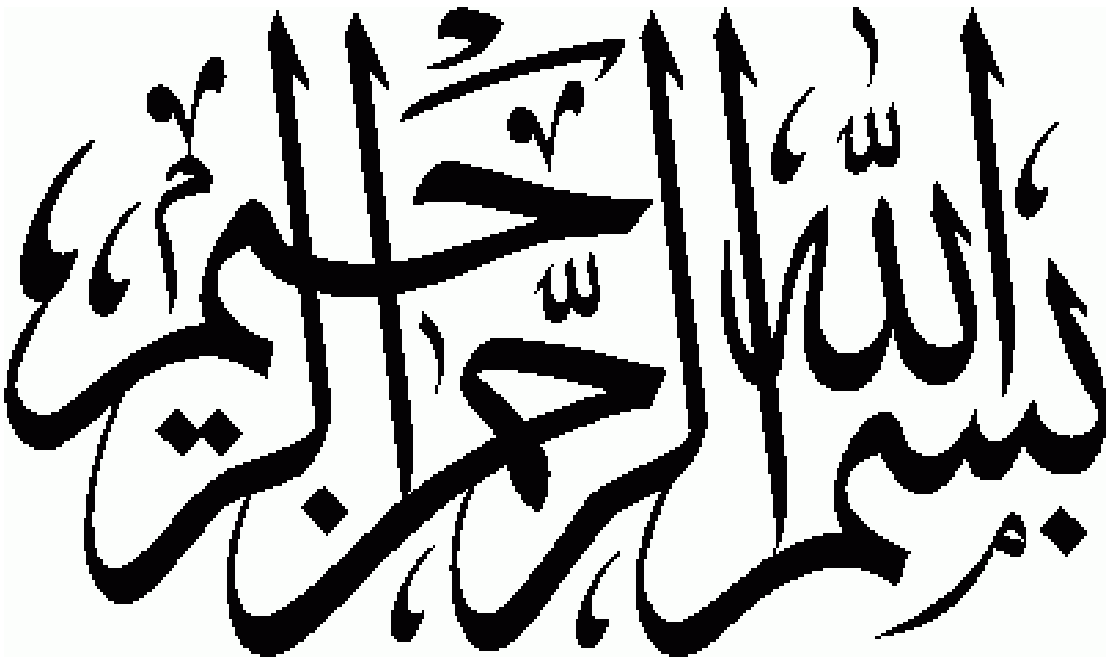
دليلة دالي

تاريخ المناقشة: 09 / 07 /2019

أمام لجنة المناقشة المكونة من السادة:

الرقم	الاسم واللقب	الرتبة العلمية	الجامعة	الصفة
01	مفتاح خلوف	أستاذ محاضر "أ"	جامعة المسيلة	رئيسا
02	فتحي بوخالفة	أستاذ التعليم العالي	جامعة المسيلة	مشرفا ومقررا
03	سعدية بن ستيتي	أستاذ محاضر "أ"	جامعة المسيلة	ممتحنا
04	رابح ملوك	أستاذ التعليم العالي	جامعة البويرة	ممتحنا
05	صبيرة قاسي	أستاذ محاضر "أ"	جامعة البويرة	ممتحنا
06	لعلى سعادة	أستاذ محاضر "أ"	جامعة بسكرة	ممتحنا

السنة الجامعية: 2019/2018


بسم الله الرحمن الرحيم

كلمة شكر

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على سيدنا محمد الأمين صلى الله عليه وسلم، جاء في الحديث الصحيح عن أبي هريرة رضي الله عنه عن النبي صلى الله عليه وسلم قال: " لا يشكر الله من لا يشكر الناس".

رواه أحمد وأبو داود والترميذي

أتقدم بأسمى معاني الشكر والتقدير إلى أستاذي المشرف الأستاذ الدكتور فتحي بوخالفة، الذي أعانني في هذا البحث من بدايته حتى نهايته، أشكره جزيل الشكر وأقدر صبره على عثراتي وجهده في تصويب أخطائي. كما لا يفوتني أن أتقدم بخالصي شكري وامتناني لعائلة عبد الحليم رايس التي جادت على بيد العون وساعدتي في الحصول على مخطوط مسرحية الخالدون وعلى رأسهم عدلان رايس الذي أقدر له جهده المبذول في الحصول على هذا المخطوط ، كما أقدر ثقته في منحي المخطوط

كما أتقدم بخالص الشكر إلى كل أساتذتي طوال مشواري الدراسي والجامعي، وإلى كل زملائي وزميلاتي بجامعة محمد بوضياف بالمسيلة.

وشكري موصول إلى كل من مدَّى لي يد العون ولو بالكلمة الطيبة وخاصة عائلتي وعلى رأسهم أمي الغالية ، وصديقتي مليكة صياد.

الإهداء

أهدي هذا لبحث إلى كل من :

نبع الحنان أمي ثم أمي ثم أمي شفاها الله وأطال عمرها وحفظها ورعاها، فلولاها ولولا دعائها ما تمكنت من اجتياز هذه العقبة ، أحمد الله أنها رأت ثمار عملي.

إلى روح والدي الطاهرة، رحمه الله وأسكنه فسيح جنانه، الذي تمنيت أن يرى قطوف عملي،

إلى أخواتي الأعزاء وخاصة ليلي التي قدمت لي يد العون، وشرقية وجمعة التي سهرت من أجل راحتي وتحملت العناء،

إلى إخواني وزوجة أخي عمر" زبيدة" إلى جميع أبناء إخوتي وأخص بذكر كتاكيت العائلة سندس و هارون وتسنيم وحسام وأنس،

وإلى جميع زملائي وزميلاتي في الدفعة، وإلى كل أساتذتي طوال مشواري الدّراسي والجامعي إلى الذين وسعهم صدري ولم تذكرهم كلماتي

مقدمة

مقدمة:

لقد كانت الثورة التحريرية المجيدة ملهمة للعديد من الكتاب والمبدعين، ومنهم كتاب المسرح(أبو الفنون)، هذا الفن الذي لا يكتب الكلمة فحسب بل يسعى لبث الروح فيها عن طريق الأداء والنبر والايماء والحركة، لذا برى العديد من كتاب المسرح أقلامهم للدفاع عن الوطن المسلوب الحرية، كما نقلوا بفضل تصويرهم الدقيق والصادق صورا حية لواقع عاشته الجزائر وأبناؤها في ظل مستعمر همجي دموي ، فتولد بذلك مسرح ثوري نضالي تسجيلي واقعي كان من رواده وأعلامه الكاتب عبد الحليم رايس الذي سخر قلمه لنقل وقائع شهدتها الجزائر بعد اندلاع ثورة نوفمبر(1954) المجيدة وقبيل الاستقلال، متنبئا بنيل الحرية والاستقلال في جميع النصوص المنوطة بالدراسة رغم تأليفها السابق للاستقلال(أبناء القصبة 1958 ،الخالدون1959 دم الأحرار 1961).

وقد عبر المسرح النضالي بصدق عن حياة المجاهدين في الجبل عنوان الثورة أو في المدن والقرى ونقل صورا عن الوقائع الحربية والهجمات العسكرية والقتل والتنكيل ، وسجل القمع والتعذيب اللذان تعرضا لهم أبناء الجزائر من قبل العدو الغاشم .

وقد بقيت الثورة ملهمة للكتاب حتى بعد نيل الاستقلال لما خلفته من خسائر مادية وبشرية بقيت راسخة في أذهان الجزائريين الذين عايشوا الثورة أو الذين سمعوا وقرأوا عنها وفي ذاكرة التاريخ الذي بقي شاهدا عليها على مر الحقب والأزمان، من هذا المنطلق اخترت المسرحية الثورية لتكون موضوع أطروحتي الموسومة بـ" **البنية الدرامية في المسرحية الجزائرية الثورية في ضوء المقاربة السيميائية مسرحيات عبد الحليم رايس أنموذجا** ، ولأثري الساحة النقدية المسرحية بهذا البحث الذي آمل أن ينال رضى كل من سنحت له فرصة الاطلاع عليه، كما وقع اختياري على واحد من الذين كرسوا كتاباتهم الدرامية لخدمة القضية الجزائرية، وهو الكاتب عبد الحليم رايس الذي تميزت منجزاته المسرحية بواقعية ثورية فكانت بذلك المرآة التي عكست واقع الجزائر إبان الفترة المظلمة من تاريخ الجزائر

المحتلة من قبل المستعمر الفرنسي، وتعد مسرحياته التي ألفها بعد اندلاع الثورة التحريرية هي النماذج التي أوليتها دراستي: "أبناء القصبة"، "دم الأحرار"، "الخالدون" لكون ابداعاته في المجال المسرحي، اقتربت من التوثيق لثورة نوفمبر، حيث نقلت شمولية الثورة: ففي حرب المدن والشوارع، كانت أبناء القصبة خير مثال على ذلك، وفي حرب الغابة ومداهمة البيوت كانت مسرحية دم الأحرار خير شاهد، وفي الجبل الجزء الذي نعم بالحرية في ظل الاستعمار والذي ارتبط بكفاح الجزائر فكان نص الخالدون من خلده وخلد من احتمى به، وقد تحدث صالح لمباركية عن واقعية ابداعات عبد الحليم رايس المسرحية فذكر أن« من خلال مسرحيتي "أبناء القصبة"، و" دم الأحرار"، لعبد الحليم رايس المناضل في جبهة التحرير، نحيا وقائع حربية سجلتها أنامله بصدق وعفوية، وستبقى أعماله تاريخا صادقا لانتفاضة شعبية عارمة ». غير أن مسرحية الخالدون، لم تحظ بالدراسة ، بل لاتزال مخطوطا، فآمل أن أوليها العناية الكافية

ولعل أهم الإشكاليات التي أطرحها هنا، محاولة الاجابة عليها ضمن فصول الأطروحة: ما علاقة البنية الدرامية بالنص الدرامي وكيف تعامل الكاتب مع عناصر البناء الدرامي الأساسية؟ ماهي الفروق الجوهرية بين النص الدرامي والنص المسرحي؟ وماهي أهم النصوص الدرامية التي واكبت الثورة؟ ما الدافع وراء بروز المسرحية الجزائرية الثورية وماذا نعني بالمسرح الثوري؟ وما العلاقة بين المسرح الجزائري والثورة التحريرية؟ كيف يمكن بناء شخصية البطل في المسرح الثوري؟ وماهي الخصائص الفنية للمسرحية الجزائرية الثورية؟ وماهي العلاقة التي تربط بين عناصر البناء الدرامي، لماذا يعد المنهج السيميائي هو المنهج الأنسب من بين المناهج النصية التي يمكن تطبيقها على عناصر البناء الدرامي للنص الثوري؟ وكيف يمكن مقاربة النص الدرامي الثوري سيميائيا؟...الخ إشكاليات عديدة سعت الأطروحة لإيجاد إجابات لها.

وفي ضوء المنهج السيميائي حاولت معالجة موضوع بحثي أما في الفصل التمهيدي فقد اعتمدت المنهج التاريخي الذي يصلح للتعريف بالمصطلحات التي شكلت في أغلبها عنوان الأطروحة، كما استعنت به في الجوانب النظرية الخاصة بكل فصل، كما لجأت للوصف والتحليل كلما دعت الضرورة لذلك.

ولتحقيق غايتي قسمت بحثي إلى فصل تمهيدي وخمسة فصول مسبوقة بمقدمة ، وقد عنونت **الفصل التمهيدي** بـ: **البنية الدرامية والمسرحية الجزائرية الثورية** تطرقت فيه إلى عنصرين: الأول وهو البنية الدرامية حيث حددت في هذا العنصر مفاهيم لكل من النص الدرامي والنص المسرحي، وبينت الفرق بين النص الدرامي و النص المسرحي، ثم تطرقت للنصوص الدرامية التي واكبت الثورة، أما العنصر الثاني فقد تمثل في المسرحية الجزائرية الثورية فقد ركزت فيه على مفهوم المسرح الثوري ثم عرجت على المسرح الجزائري وعلاقته بالثورة كما تناولت فيه شخصية البطل في المسرح الثوري وأخيرا الخصائص الفنية للمسرحية الجزائرية الثورية

أما **الفصل الأول** الذي وسمته بـ : **سيميائية العنوان في المسرحية الجزائرية الثورية** فقد اشتمل في جانبه النظري على تحديد العنونة كعتبة نظرية و سمة العنوان في الأجناس الأدبية ثم العنونة والتلقي في المسرح الثوري وأخيرا العنونة وعناصر البناء الدرامي، أما في جانبه التطبيقي فقد ركز على العنوان علامة سيميائية في المسرحيات الثورية لعبد الحليم رايس – أبناء القصبة – دم الأحرار– الخالدون " وختمته بخلاصة لأهم نتائجه

وقد تناولت في **الفصل الثاني** الذي حمل عنوان: **سيميائية الشخصية في المسرحية الجزائرية الثورية** في الجانب النظري العناصر الآتية: الشخصية مفهوم نظري ،والعلاقة بين الشخصية وعناصر الدراما المسرحية وسمة المؤثرات المحركة للشخصية في العمل الدرامي، وخصصت الجانب التطبيقي لدراسة سيميائية أسماء شخصيات مسرحيات عبد الحليم رايس– أبناء القصبة– دم الأحرار– الخالدون و للشخصيات المسرحية لعبد الحليم

رايس – أبناء القصبة – دم الأحرار– الخالدون "دراسة سيميائية، وأنهيته وختمته بخلاصة لأهم نتائجه

أما **الفصل الثالث** الذي خصصته للفرق الجوهري بين المسرحية وباقي الأجناس الأدبية وهو الحوار، فقد وسمته بـ : **سيميائية الحوار في المسرحية الجزائرية الثورية** وقد تعرضت فيه للحوار في جانبه النظري والحوار والمُرسِل و المُرسَل إليه. وسيميائية خصائص الحوار، و لغة الحوار بين دلالات الشمول والكيفية والحدث والحوار سيميائيا في مسرحيات عبد الحليم رايس– أبناء القصبة – دم الأحرار– الخالدون "، وختمته بخلاصة لأهم نتائجه

أما **الفصل الرابع** المعنون بـ: **سيميائية الأحداث والصراع في المسرحية الجزائرية الثورية** فتناولت فيه الصراع والأحداث من الجانب النظري، وعلاقة الصراع بالحدث الدرامي ،ودلالة الصراع الدرامي في مسرحيات عبد الحليم رايس– أبناء القصبة – دم الأحرار– الخالدون "، و سمة الأحداث الدرامية ودورها في الدلالة على الحبكة، وحوصلة لأهم نتائجه

أما **الفصل الخامس** فوسمته بـ: **سيميائية الفضاء الدرامي في المسرحية الجزائرية الثورية** فاشتمل على المضامين الآتية: إشكالية مفهوم كل من المكان والفضاء، و الفضاء الدرامي سيميائيا، والفضاء المكاني سيميائيا، وسيميائية الفضاء الزماني، والمفارقات الزمنية في مسرحيات عبد الحليم رايس– أبناء القصبة – دم الأحرار– الخالدون " وختمته بخلاصة لأهم نتائجه ،وأجملت في خاتمة كلما توصلت إليه من نتائج.

وقد واجهتني صعوبات عديدة أهمها قلة المراجع والدراسات المتخصصة في المجال الدرامي التي طبقت المناهج النصية الحديثة، وخصوصا المنهج السيميائي، وصعوبة الحصول على نص مسرحية "الخالدون "الذي أخذ مني الوقت الكثير

في الختام أشكر جزيل الشكر أستاذي وموجهي الأستاذ الدكتور فتحي بوخالفة وأتوجه بخالص تحياتي واعترافي بالجميل فقد كان لي العون والسند في هذا البحث، كما

أقدر جهده في تصويب أخطائي وصبره على عثراتي، كما أشكر كل من مد لي يد العون في إنجاز هذا البحث.

الفصل التمهيـــدي

البنية الدرامية والمسرحية الجزائرية الثورية

1- **البنية الدرامية :**

أ - النص الدرامي

ب - النص المسرحي

ج - الفرق بين النص الدرامي و النص المسرحي

د - النصوص الدرامية التي واكبت الثورة.

2- **المسرحية الجزائرية الثورية:**

أ- المسرح الثوري

ب- المسرح الجزائري وعلاقته بالثورة

ج - شخصية البطل في المسرح الثوري

د- الخصائص الفنية للمسرحية الجزائرية الثورية

البنية الدرامية

وردت كلمة البنية في "صحاح" الجوهري:« بنى فلان بيتا من البنيان... والبنيان : الحائط... والبَنيّةُ الكعبة ...والبُنى بالضم مقصور مثل البِنى. يقال: بُنْيَةٌ وبُنًّى، وبِنْيَةٌ وبِنًّى بكسر الباء مقصور...وأَبْنَيْتُ فُلانًا أي جَعَلْتُهُ يَبْنِي بَيْتًا»[1]« وَ الْبَنْيُ: نقِيضُ الْهَدْم»[2] غير أن في الذكر الحكيم لم ترد لفظة البنية « ولكن وردت على صورة الفعل(بنى) أو الاسماء (بناء) و(بنيان) و(مبني) نيفا وعشرين مرة ويبدوا أن معانيها التي وردت في القرآن الكريم ناتج عن مدلولها اللغوي المشار إليه»[3].

لم يختلف معنى لفظة البنية كثيرا بين نقاد العصر القديم والحديث من العرب فقد« وردت مفردة (البنية) في النقد العربي القديم، لتدل على حالة بناء اللفظة المعروفة، فهي عند ابن طباطبا كانت تعني الانشاء والتكوين... وهي في المفهوم النقدي الحديث تعني التركيب والترتيب»[4] .

أما بالعودة إلى اللغات الأوربية فنجد أن كلمة بنية تشتق في« من الأصل اللاتيني"stuerre " الذي يعني البناء أو الطريقة التي يقام بها مبنى ما، ثم امتد مفهوم الكلمة ليشمل وضع الأجزاء في مبنى ما من وجهة النظر الفنية المعمارية وبما يؤدى إليه من جمال تشكيلي، وتنص المعاجم الأوربية على أن فن المعمار يستخدم هذه الكلمة منذ منتصف القرن السابع عشر، ولا يبعد هذا كثيرا عن أصل الكلمة في الاستخدام العربي القديم للدلالة على التشييد والبناء والتركيب »[5]. فمصطلح البنية يثير« بعض الايحاءات التي يتفق عليها عامة الباحثين، ومنها مثلا أن البنية عبارة عن مجموعة متشابكة من العلاقات، وأن

---

[1] الجوهري: الصحاح، تح: أحمد عبد الغفور عطار، ط4 ،ج6، دار العلم للملايين، بيروت، 1990م.ص2286.

[2] ابن منظور :لسان العرب، تح: عبد الله علي الكبير وآخرون، د ط، مج1،ج4، دار المعارف، القاهرة ،1981 م،ص365.

[3] بيداء عبد الصاحب الطائي: البنية الدرامية في شعر نزار قباني، ط1، دار صفاف للطباعة والنشر والتوزيع، بغداد ،العراق،2012م، ص5.

[4] المرجع نفسه، ص7/6.

[5] صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، ط1، دار الشروق، القاهرة، 1998م، ص120.

هذه العلاقات تتوقف فيها الأجزاء أو العناصر على بعضها البعض من ناحية وعلى علاقتها بالكل من ناحية أخرى»[1]وهناك تعريف آخر للبنية يقدمه الباحث ألبير سوبول في دراسته الموسومة بـ "الحركة الباطنة للبنيات" حيث يبدأ هذه الدراسة بتعريف موجز للبنية يقول فيه« إن مفهوم البنية لهو مفهوم العلاقات الباطنة، الثابتة ،المتعلقة وفقا لمبدأ الأولوية المطلقة للكل على الأجزاء، بحيث لا يكون من الممكن فهم أي عنصر من عناصر البنية خارجا عن الوضع الذي يشغله داخل تلك البنية، أعني داخل المنظومة الكلية الشاملة»[2] وقد علق ألبير سوبول على هذا التعريف مبينا أن على الرغم من التحول أو التغير الذي يطرأ على العناصر المكونة للبنية فإن المنظومة الكلية تظل ثابتة، أما لالاند فقد قدم تعريفا يرى فيه الباحث زكريا إبراهيم أنه تعريف منطقي ودقيق لمفهوم البنية حيث قال« إن البنية هي كل مكون من ظواهر متماسكة، ويتوقف كل منها على ما عداه، ولا يمكنه أن يكون ما هو إلا بفضل علاقته بما عداه»[3] ويمكن القول أن التعريف الذي قدمه لالاند يصدق على جميع البنيات البنية الرياضية و البنية اللغوية...الخ.

ويعد فرديناند دي سوسير وهوعالم لغويات سويسري من أشهر علماء اللغة في العصر الحديث(1857-1913) ويعتبر الأب والمؤسس للمدرسة البنيوية في اللسانيات هو« أول من تحدث عن البنية في الدرس اللساني الحديث، إذ اكتشف أن الكلمة أو المفردة اللغوية لها بنية ، سماها علامة، وقال : إن العلامة ليست مسطحة وبسيطة، بل مكونة من دال ومدلول، فالعلامة إذن ليست هي(الدال) بذاته ولا (المدلول) بذاته، بل هي بنيتهما، أي ما ينهض بهذه العلاقة بينهما»[4].

غير أن تعريفات " البنية " تعددت من عالم لآخر ومن فيلسوف لآخر ومن مؤلف لآخر، أي بحسب مُعرفها فأبسط تعريف لها قدمه لالاند« بأنها كل مكون من ظواهر

---

[1] صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص123.

[2] زكريا إبراهيم: مشكلة البنية أضواء على "البنيوية"، دط ، مكتبة مصر، مصر/ 1990م ، ص35.

[3] المرجع نفسه، ص38.

[4] يمنى العيد: علم معرفة النص، ط1، دار الأفاق الجديدة بيروت، بيروت، 1983م، ص30..

متماسكة»[1] وعلق عليه صلاح فضل في كتابه نظرية البنائية في النقد الأدبي بقوله: « هو أبسط تعريف للبنية حتى الآن »[2] . أما بياجيه وليفي شتراوس فهما يجمعان على أن البنية« هي القانون الذي يحكم تكون المجاميع الكلية من جهة ، ومعقولية تلك المجاميع الكلية من جهة أخرى»[3]. وكذلك قدم إديث كريزويل تعرفا للبنية في كتابه "عصر البنيوية "ذكر فيه أن البنية هي« نسق من العلاقات الباطنة (المدركة وفقا لمبدأ الأولية المطلقة للكل على الاجزاء) له قوانينه الخاصة المحايثة، من حيث هو نسق يتصف بالوحدة الداخلية والانتظام الذاتي، على نحو يفضى فيه أي تغير في العلاقات إلى تغير النسق نفسه، وعلى نحو ينطوي معه المجموع الكلي للعلاقات على دلالة يغدو معها النسق دالا على المعنى»[4].

أما سعيد علوش في معجمه المصطلحات الأدبية المعاصرة فيعرف البنية بأنها « نظام تحويلي ، يشتمل على قوانين ، ويغتني عبر لعبة تحولاته نفسها ، دون أن تتجاوز هذه التحولات حدوده ، أو تلتجيء إلى عناصر خارجية... والبنية ، مفهوم تجريدي، لإخضاع الأشكال إلى طرق استيعابها»[5]. أما أحمد ياسين العرود في كتابه مناهج النقد الأدبي في الأردن في النصف الثاني من القرن العشرين فيرى أن« البنية شيء معنوي لا يمكن ادراكه في ظاهر الاشياء، بل فيما تحاوله هذه الاشياء من اقامة علامات وانساق مع الواقع»[6]

ويرى صلاح فضل أن للبنية **مفهوما اصطلاحيا** يكمن في ثلاث خصائص وهي:

« تعدد المعنى و التوقف عن السياق والمرونة.

---

[1] زكريا إبراهيم: مشكلة البنية أضواء على "البنيوية ، ص38.

[2] صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص121.

[3] زكريا إبراهيم: مشكلة البنية أضواء على "البنيوية، ص33.

[4] إديث كريزويل: عصر البنيوية ، تر :جابر عصفور،ط1، دار سعاد الصباح ، الكويت،1993م، ص413.

[5]سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ط1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان ، 1985م،ص52.

[6]أحمد ياسين العرود: مناهج النقد الأدبي في الأردن في النصف الثاني من القرن العشرين، دط ، المؤسسة العربية للنشر والتوزيع ، بيروت، لبنان ،2004م،ص433.

– أما تعدد المعنى فسرعان ما سنكتشفه...عندما ندرك أن كل مؤلف كبير يقدم تصوره الخاص عن البنية، وهذا يقتضي التحليل لكلمة البنية لدى كل مؤلف، ،وأحيانا لدى المؤلف نفسه في كل كتاب على حدة.

– ويتوقف مفهوم البنية على السياق بشكل واضح، حتى أن الفكر البنائي يعد من هذه الناحية فكرا لا مركزيا ، إذ إن محور العلاقات لا يتحدد مسبقا وإنما يختلف موقفه باستمرار داخل النظام الذي يضمه مع غيره من العناصر.

– أما الخاصية الثالثة (المرونة) فهي نتيجة لما سبق ؛إذ إن مصطلح البنية لا يخلوا من إبهام واختلاط ويلعب السياق دورا رئيسيا في تحديده مما يجعله مرنا بالضرورة؛ فتناوب عليه عمليات توصيفية مختلفة سواء كانت علمية بحتة أو فلسفية أو جمالية، وتعود هذه المرونة أيضا إلى نسبية مفهومه وغلبة جانب الشكل والعلاقات عليه. »[1]

أما عند البحث عن خصائص البنية فتجدها تتسم بثلاث خصائص اتصفت بها وهي صفات ثابتة لا تتبدل حسب كل من جان بياجيه في كتابه "البنيوية"[2] وميجان الرويلي وسعد البازعي وهذه الصفات هي« الشمولية والتحول وذاتية الانضباط. والشمولية تعني اتساق وتناسق البنية داخليا، أي أن وحدات البنية تتسم بالكمال الذاتي وليست مجرد وحدات مستقلة جمعت قسرا و تعسفا، بل هي أجزاء تتبع أنظمة داخلية من شأنها أن تحدد طبيعة الأجزاء وطبيعة اكتمال البنية ذاتها.

أما التحول فيعني أن البنية ليست وجودا قارا ومستقرا وإنما هي متحركة دائما، إذ إن قوانينها لا تعمل فقط كقوانين بناء وتكوين سلبي وإنما تقوم هذه القوانين بتحويل البنية ذاتها إلى بنية فاعلة (إيجابية) تسهم بدورها في التكوين وفي البناء وفي تحديد القوانين ذاتها. أما ذاتية الانضباط فتتعلق بكون البنية لا تعتمد على مرجع خارجها لتبرير وتعليل عملياتها

[1] صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، ص123/122.

[2] ينظر،جان بياجيه: البنيوية، تر: عارف منيمنة وبشير أوبري، ط3، منشورات دار عويدات، بيروت ، ،1982، ص 8.

وإجراءاتها التحويلية»[1]

هذا فيما يتعلق بكلمة أو لفظة البنية أما لفظة **دراميـة** فهي مشتقة من كلمة دراما و هي« كلمة إغريقية تفيد مصدر الفعل أو العمل أو الأداء ، تطلق على تأليف بالنظم أو النثر يؤدى على المسرح ، قوامه الحوار أو الفعل»[2]. فقد ارتبطت كلمة دارما عند الاغريق بالأداء والفعل ، وهذا لا ينفي ارتباط كلمة دراما أيضا بالعمل الأدبي فهي« اصطلاح أطلق على شكل من العمل الأدبي معد ليؤديه الممثلون أمام جمهور من المشاهدين... تشارك ، في طبيعتها، العمل الملحمي أو القصصي أو القصيدة مادامت تكشف عن حدث ، أو الشعر الغنائي إذا كان بوحا عاطفيا ...وأصل الدراما، مختلفة عن الفنون الأخرى، قائم على تبادل الأفكار في الحوار، والتمثيل، وتطور الحدث»[3] . أما أرسطو يحدد مفهوم الدراما بأنها لفظة تطلق« على مثل تلك المنظومات ((المسرحيات))، التي تقدم أشخاصا وهم يؤدون أفعالا»[4] فأصل كلمة دراما هو يوناني ارتبط بالفعل والحركة والحدث وهذا ما أكده ابراهيم سكر في كتابه "الدراما الإغريقية" حيث عرف الدراما قائلا: «إن كلمة دراما مشتقة من الفعل اليوناني القديم ((دراؤ)) بمعنى ((اعمل)) فهي تعني إذن أي عمل أو حدث سواء في الحياة أو على خشبة المسرح»[5]،وهذا التعريف الذي قدمه ابراهيم سكر لا تخلو منه جل الكتب التي تحدثت عن الدراما وقواميس المسرح وحتى الكتب المترجمة التي تحدثت عن المسرح ففي معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية لإبراهيم حمادة نجده يعرف الدراما بأنها« كلمة يونانية الأصل مشتقة من الفعلDran الذي يعني فعل. وصفة درامي

---

[1] ميجان الرويلي، سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب،2002م، ص71/70.

[2] دبليو وسن : موسوعة المصطلح النقدي الدرامة الدرامي، تر: عبد الواحد لؤلؤة، ط1، مج3، المؤسسة العربية للدراسات للنشر،1983م ص447.

[3] جلال الخياط : الأصول الدرامية في الشعر العربي، دط، دار الرشيد للنشر، العراق، 1982م،ص11.

[4] أرسطو: فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، د.ط، المكتبة الأنجلو مصرية، 1983م ، ص73.

[5] ابراهيم سكر: الدراما الإغريقية، دط ، المؤسسة المصرية العامة للنشر دار الكتاب العربي للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة ،2003م،ص3.

Dramatique موجودة في اللغة اليونانية Dramatikosi وفي اللاتينية Dramaticus للدلالة على ما يحمل الاثارة والخطر. وتستخدم كلمة الدراما في اللغة العربية بلفظها الأجنبي، فيمكن التعامل معها على أساس التعريب»[1]. ونفس هذا التعريف نجده عند محمد حمدي إبراهيم« الدراماDrama كلمة إغريقية قديمة يرجع اشتقاقها اللغوي إلى الفعلDran الذي كان يعني عند الاغريق((الفعل)) أو التصرف أو السلوك الانساني بوجه خاص»[2]، أما رشاد رشدي فيعرفها بأنها « حدث ومهما كان نوع الحدث لابد أن يصدر عن شخصية معينة و إلا لم يكن له معنى»[3].

غير أن كلمة دراما التي جرى استعمالها على ألسنة الناس جعلها تتداخل مع أجناس أدبية أخرى كما يرى مارتن إسلن M.Esslen « إن مفهوم الدراما غير المحدد والعريض، جعل الأجناس الأدبية تشترك معها في صفات قليلة. فليس ثمة تعريف مقبول للدراما على الرغم من ألوف المجلدات التي سيطرت عن الدراما»[4] والسبب كما يرى إسلن M.Esslen يعود إلى أن « الدراما تمتاز بتحديدات مرنة ، تستطيع باستمرار أن تجدد نفسها، بالاستناد إلى مصادر تعد حتى الآن واقعة خارج نطاقها»[5] .

هذه الرؤية لمارتن إسلنM.Esslen يؤكدها علي بن تميم في كتابه "السرد والظاهرة الدرامية- دراسة في التجليات الدرامية للسرد العربي القديم ـ بقوله: « أصبحت الدراما كلمة محببة لدى المستمعين والقراء أكثر من مجرد كونها وصفا للمسرحية ، لأنها تستعمل في الحياة العادية بمعنى الشيء غير المتوقع الذي يهز المشاعر هزة خاصة، إما

---

[1] إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية دط ، دار المعارف، القاهرة ، 1985 م ،144/143.

[2] محمد حمدي إبراهيم: نظرية الدراما الاغريقية، ط1 ، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة ، 1994م، ص9.

[3] رشاد رشدي: فن الكتابة المسرحية، د.ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1998م ، ص25.

[4] مارتن أسلن: تشريح الدراما ، تر: يوسف عبد المسيح ثروة ،ط1، وزارة الثقافة والاعلام ، العراق ،1978م ،ص8 .

[5] المرجع نفسه،ص9 .

عن طريق الصدمة أو المفاجأة، فظلت كثير من التعريفات الخاصة بالدراما في كتب النقد تنحو جهة العموم، مما يسهل انضواء كثير من الأشكال الأدبية تحتها »[1].

وهناك من ينظر إلى الدراما على أنها محاكاة باعتبارها حدث أو حركة أو عمل سواء في الحياة أو على خشبة المسرح و هذا ما يراه عادل النادي في كتابه مدخل إلى فن كتابة الدراما« إذا نظرنا إلى كلمة ((دراما))على أساس أنها عمل أو حركة أو حدث فهي محاكاة، لأن المحاكاة تشتمل على العمل والحركة والحدث »[2].

والدراما شكل فني لابد له من شخصيات تقوم بأحداث وتتبادل الحوار و تتصارع على مدى صفحات النص فهي تمثل« شكلا من أشكال الفن قائما على تصور الفنان لقصة تدور حول شخصيات تتورط في أحداث هذه القصة تحكي نفسها عن طريق الحوار المتبادل بين الشخصيات»[3]. ولقد وردت عدة تفصيلات لغوية حول كلمة دراما أجملها لطفي عبد الوهاب يحي في أنها « تعني في أصلها اليوناني ((الشيء المؤدى)) أو ((الأداء)) وليس الكتابة أو القراءة أو الاستماع، أو حول كلمة ((ثياترون)) theatron (التي اشتقت منها الكلمات الأوربية الحديثة التي تعبر عن مكان المسرح أو حتى عن المسرح كتصور شامل) والتي تعني في أصلها اليوناني ((مكان المشاهدين)) ثم صارت تعني ((المشاهدين)) ثم تدرج معناها ليصبح ((العرض المسرحي)) ذاته»[4].

وأما بالنظر في فروع الدراما بالعودة إلى أصلها اليوناني نجدها تتفرع إلى ثلاثة فروع وهي :التراجيديا والكوميديا و الساتيرية ، فالتراجيديا أو المأساة « لفظ أطلق على الدراما التي تصور الانسان السامي وكأنه ألعوبة في يد القدر ، والكلمة اليونانية تعني الماعز»[5]و هي

---

[1] علي بن تميم :السرد و الظاهرة الدرامية- دراسة في التجليات الدرامية للسرد العربي القديم -ط1 المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء المغرب ، 2003م، ص 13/12..

[2] عادل النادي: مدخل إلى فن كتابة الدراما، ط1، مؤسسة عبد الكريم بن عبد الله، تونس 1987م،ص09..

[3] رضا حسين رامز: الدراما بين النظرية والتطبيق،ط1، المؤسسة العربية للنشر والتوزيع، بيروت، 1982م، ص28م29.

[4] لطفي عبد الوهاب يحي: عن المسرح والشعري، مجلة عالم الفكر: مج15،ع1، وزارة الاعلام ،الكويت ،1984م ،ص108.

[5] فايز ترحيني: الدراما ومذاهب الأدب، ط1،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت،1988م، ص70.

حسب أرسطو« محاكاة للفعل جاد تام له طول معين، في لغة ممتعة»[1] « تختلف طبيعتها باختلاف أجزاء المسرحية، بواسطة أشخاص يؤدون الفعل لا عن طريق السرد، بحيث تؤدي إلى الخوف والشفقة بإثارتها لمثل هذه الانفعالات»[2].

أما كلمة كوميديا أو الملهاة وقد ارتبطت عند القارئ أو المتفرج في عصرنا بالضحك والسخرية غير أنها عند اليونان تجمع« بين كلمتي((كوبوس)) بمعنى إحتفال أو موكب ريفي صاخب ومعربد، و((أودي)) بمعنى أغنية من الأغاني والرقصات التي كانت تؤدى في أنحاء الريف الاغريقي إبان الحصاد ولاسيما قطاف العنب المرتبط بعبادة ديونيسوس إله الخمر. أي أنها نشأت من الاحتفالات الدينية الشعبية. »[3]. وقد اختلفت الكوميديا عن التراجيديا في كونها« تعبير يغطي أنواعا من المسرحيات تختلف عن التراجيديا في أن لها نهاية سعيدة، وتختلف عن الفارس(المهزلة) في أنها تتطلب مهارة في الحبكة، وفي تصوير الشخصيات»[4].

أما الفرع الثالث فهو الساتيرية هذا النوع من الدراما سمي نسبة إلى الملابس التي كان أعضاء الجوقة يرتدونها وهي« تشبه إلى حد بعيد التراجيديا في نمطها ، ولكن موضوعها يدور حول الأساطير. ولقد سميت بالمسرحية ((الساتيرية)) لأن أفراد الجوقة فيها ظلوا محافظين على ارتداء ملابس ((الساتيروي)) أتباع الإله ديونيسوس»[5].وتعتبر المسرحية الساتيرية « همزة الوصل بين الأناشيد((الديثيرامبية)) و التراجيديا ، ومن هذه الوجهة فهي خطوة على طريق تطور الدراما الاغريقية من الإنشاد إلى التكوين الدرامي»[6]. وهذه الاقسام أو الفروع للدراما الاغريقية ارتبطت في نشأتها بأعياد الاله ديونيسوس أي أنها نشأت نشأة دينية « ولم يكن الدين في الدراما سوى إطار لتعبير فني متكامل ، ومناسبة استغلها

---

[1] أرسطو: فن الشعر، ص95.

[2] محمد حمدي إبراهيم: نظرية الدراما الاغريقية ، ص22.

[3] المرجع نفسه ، ص82.

[4] المرجع نفسه ، ص82.

[5] المرجع نفسه ، ص19.

[6] المرجع نفسه ، ، ص20.

كتاب المسرح الاغريقي في عرض أفكار سامية، وفلسفة عميقة، وفهم للإنسان على مستوى يثير الانبهار من فرط قربه من الحقيقة واستناده إلى الواقع»[1]

فالدراما« تعالج مشكلة من مشاكل الحياة »[2]. أما الدرامية فهي« نزعة تلازم بنية عمل تخييلي ما»[3].

الدراما تعني ببساطة وإيجاز« الصراع في أي شكل من أشكاله، والتفكير الدرامي هو ذلك اللون من التفكير الذي لا يسير في اتجاه واحد، وإنما يأخذ دائمًا في الاعتبار أن كل فكرة تقابلها فكرة، وأن كل ظاهر يستخفي وراءه باطن»[4].

والبنية الدرامية هي هيكل العمل الدرامي أو النص الدرامي فهي مجموع العناصر المكونة له والتي تعمل على تشكيل بنيته وهي « الجسم النصي المتكامل في حد ذاته والذي يتألف من عناصر بانية مرتبة ترتيباً خاصاً وطبقاً لقواعد خاصة»[5]. فالبنية الدرامية هي تعبير الكاتب عن ما يختلج في صدره من أحاسيس ومشاعر أو محاكاة للواقع عن طريق البناء الفني كما يعتبر التعبير الدرامي أعلى صورة من صور التعبير الأدبي .

أ – النص الدرامي: Dramatic Text

النص الدرامي عنصر أساسي في المسرحية على الرغم من ارتباطه بالعرض وهو« نص مكتوب على لسان شخصيات مختلفة تتبادل الحوار DIALOG »[6]، فالنص الدرامي هو تعبير المؤلف وابداعه الفني الذي يصوره من خلال أحداث ترسمها مخيلته وتنفذها شخصياته من خلال الحوار الثنائي الديالوج أو الداخلي المونولوج هذا الأخير (الحوار) يعمل

---

[1] محمد حمدي إبراهيم: نظرية الدراما الاغريقية ، ص21.

[2] سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص88.

[3] المرجع نفسه ، ص88.

[4] عز الدين اسماعيل :الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ط3، دار الفكر العربي،1978م، ص 279.

[5] إبراهيم حمادة : معجم المصطلحات الدرامية و المسرحية ، ص 65 .

[6] أحمد إبراهيم: الدراما والفرجة المسرحية، ط1، دار وفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، 2006م، ص45 .

على نشوب صراع بين الشخصيات لينمو النص الدرامي على الورق فالنص الدرامي هو نص مكتوب« أي نص المؤلف ، أي الخلق fiction المصمم خصيصا للتمثيل على المسرح والمبني علي أساس التقاليد والأعراف Convention الدرامية المتعارف عليها وهو عادة ما يسبق النص المسرحي، ثم يصاحبه بعد بداية العرض. وهو علي ذلك، مجرد مشروع عرض مسرحي ،أو هو في حالته هذه ، مثله مثل أي رواية أو قصة نستطيع قراءته مكتوباً بخط اليد ،أو مطبوعا، كما أن حواره وإرشاداته، هما بمثابة حوار الرواية ووصفها. »[1]

وهو« مادة تعبيرية لفظية تتم قراءته بشكل تعاقبي دياكروني خطي ، يوظف مادة سيميائية (سمعية في الأغلب اللغة) »[2].

وللنص الدرامي دور مهم سواء تعلق الامر بقيمته القرائية « ففي الإمكان إدراك قيمة المسرحية بمجرد قراءتها»[3]، وهذا لا ينفي دور العرض لماله من أهمية كبيرة، فهو يضفي جمالية للنص عند عرضه، كما أن هناك العديد من المسرحيات التي كان للعرض دور هام في اتساع رقعة صيتها.

ب – النص المسرحي Performance Text:

يعد النص المسرحي أول خطوات النص الدرامي نحو الفرجة ، حيث يعمل المخرج على تحويل النص من ألفاظ قرائية إلى صورة مرئية « فالنص الدرامي بما حواه من حوار بين الشخصيات، وإرشادات وضعها المؤلف، هما بداية النص المسرحي، ولكن ليس بالضرورة أن يتقيد المخرج بهذه الإرشادات، ولا بنوايا المؤلف، بل قد يبتكر معنى جديدا لهذه الإرشادات أو الحوارات، تعينه في تحويل هذا المشروع الممكن، إلى صورة مرئية مجسدة لكل المعاني الظاهرة والباطنة، ويقدم لجمهوره دلالات متعددة، وشفرات موحية. »[4]

---

[1] شكري عبد الوهاب: النص المسرحي دراسة تحليلية لأصول الكتابة المسرحية ، ط2، مؤسسة حورس الدولية، القاهرة،2009م، ص 2.

[2] محمد التهامي العماري: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ط1، منشورات دار الأمان، الرباط ، 2006م، ص20.

[3] أرسطو: فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، ص230.

[4] شكري عبد الوهاب: النص المسرحي دراسة تحليلية لأصول الكتابة المسرحية ، ص 2.

فالنص المسرحي هو ترجمة للنص الدرامي وإعادة قراءته من طرف المخرج ليصنع منه فنا أدائيا، فهو يعمل على تحويل الشخصيات الورقية إلى ممثلين على الركح والحوار إلى كلام ونبر ...وغيرها من عناصر النص الدرامي التي كانت ألفاظا لغوية.

وخلاصة القول وتأكيدا لما سبق فإن« النص المسرحي، هو النص الدرامي المكتوب، بعد أن تناولته يد المخرج ومجموعة العمل،من مصممي المناظر والملابس والإضاءة والممثلين والإدارة المسرحية وغيرهم، وتأتي المعالجة النهائية تحويلاً لكل المفردات المكتوبة إلى عناصر بصرية محسوسة، وهكذا لم يعد المؤلف هو المصدر الوحيد لمعنى النص إذن، في النص المسرحي المعروض، تتضافر كل عناصر العرض لخدمة النص الدرامي، من أجل توصيل مضمونه وما يحمل من أفكار»[1]. فالمقصود بالنص المسرحي « «نص العرض» الذي يعني هنا مركب ظاهرة تشارك في تعامل الممثل – المتفرجين لإنتاج معنى Meaning وإيصاله بوساطة العرض نفسه و الأنساق التي تشكل أساسا له »[2]. مما سبق تجدر الاشارة إلا أن هناك فروق جوهرية بين النصين الدرامي والمسرحي ، وهذا ما سأتناوله في العنصر الموالي.

ج – الفرق بين النص الدرامي و النص المسرحي:

يتميز المسرح عن باقي الفنون الأخرى كونه الفن الوحيد الذي تكون من نصين نص المؤلف ونص العرض أو المخرج و على الرغم من وجود فروق جوهرية بين النص الدرامي والنص المسرحي إلا « أن هناك علاقة تبادلية معقدة و مقيدة بين النص المكتوب والنص الممسرح، ويتولد عن هذه العلاقة تداخل قوي بين النصين وهي علاقة إشكالية وليست مجرد علاقة تلقائية أو سيميترية»[3]. وهذا ما لاحظته أن أوبروسفلد « المسرح هو فن المفارقة ذاتها ، فهو نتاج أدبي وعرض ملموس في آن واحد . وهو فن أبدي(قابل لإعادة إنتاجه وتجديده

[1] شكري عبد الوهاب: النص المسرحي دراسة تحليلية لأصول الكتابة المسرحية ، ، ص 2.

[2] أكرم يوسف: الفضاء المسرحي دراسة سيميائية ، ط1، دار مشرق ، المغرب ، 1994م ، ص55 .

[3] كير إيلام: سيميولوجيا المسرح والدراما، مجلة فصول، مج2،ع3،الهيئة المصرية العامة للكتاب أفريل، ماي، جوان 1982م، ص246.

إلى ما لا نهاية) ، وفن وقتي (لا يمكن لإعادة إنتاجه مطابقا لذاته) »[1].

ويمكن تحديد الفروق بين النص الدرامي والنص المسرحي فيما يأتي:

– النص الدرامي يوظف « مادة سيميائية(سمعية في الأغلب اللغة) بينما يوظف النص المسرحي« مادة سيميائية غير متجانسة(بصرية سمعية...) »[2]. فاللغة الصامتة التي كتب بها المؤلف النص الدرامي تتحول عن طريق المخرج إلى « لغة مرئية منطوقة و مؤداة، بحيث يعطيها معناها الصحيح في الزمان والمكان ، اللذين يصبح الممثل والمشاهد شركة فيها »[3]. فالنص الدرامي يعبر من خلال الألفاظ غير أن النص المسرحي« مادته التعبيرية لفظية وغير لفظية»[4] . فهو يعبر بالحركة والايماء ...الخ.

– تكون الشخصية في النص الدرامي عبارة عن كائن ورقي خاضع لتصور المؤلف الذي حدد ملامحها الفيزيولوجية والنفسية والاجتماعية فتتحول في النص المسرحي إلى كائن مرئي على الركح يعبر « بالوجه والعينين ، وبالذراعين وبالكفين وبالوقفة وبالجلسة ، وبالسكتة وبالكلام ، وبالصمت ... أن الممثل جهاز كامل للتعبير وللتصوير»[5]. بالإضافة إلى أن النص المسرحي « موجه قصديا ، بهدف إجراء التواصل من خلال إنتاج (معنى)، يختلف عن النص الدرامي جذرياً في كون رسالته موجهة لا إلى(ذوات)، منفردة ومستقلة في المكان والزمان، بل إلى(ذوات) جمعية، ترتبط مع بعضها البعض في علاقة(نحن/الآن/هنا)، كما أن هذه الرسالة تنتج عموماً بواسطة تعدد قنوات إعلامية من موسيقى وحركة وديكور وإضاءة ....الخ»[6].

---

[1]آن أوبرسفلد: قراءة المسرح، تر: مي التلمساني ، ط1،تصميم المجلس الأعلى للأثار،القاهرة،1982م،ص17.

[2] محمد التهامي العماري: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ، ص20.

[3]وليد منير ، جدلية اللغة والحدث في الدراما ،دط، الهيئة المصرية العامة،القاهرة، 1997م، ص16.

[4] محمد التهامي العماري: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ، ص20.

[5]حورية حمو :تأصيل المسرح العربي *بين التنظير والتطبيق* في سورية ومصر، دط ، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1999، ، ص169.

[6]أحمد قتيبة يونس: الفضاء في مسرح طلال حسن(مسرحية الاعصار) أنموذجا ، مجلة دراسات موصلية:ع19 ، مركز دراسات الموصل، الموصل، فيفري 2008م. ص34.

– وقد اختلف الباحثون وتعددت المواقف حول أيهما أكثر أهمية النص الدرامي أم النص المسرحي. يرجح أصحاب الموقف الأول وهو الموقف الكلاسيكي أهمية النص حيث « يضع هذا الموقف النص موضع تمييز ولا يرى في العرض سوى تعبيرا عن النص وترجمة له. هكذا تصبح مهمة المخرج هي " ترجمة النص بلغة أخرى" وواجبه الأول هو أن يظل أمينا مع النص مخلصا له »[1]. غير أن هذا الموقف يفترض مبدئيا حسب هيلمسليف «أن يكون هناك" تكافؤ سيميوطيقي" بين النص المكتوب والعرض، أما عنصر الاختلاف الوحيد فهو " مادة التعبير"... بينما يظل المضمون مماثلا للشكل عند المرور من نسق علامات ـ النص إلى نسق علامات ـ العرض. غير أن هذا التكافؤ قد يكون مجرد وهم: فمجموع العلامات البصرية والمسموعة والموسيقية التي يخلقها المخرج ومصمم الديكور والموسيقيون والممثلون تشكل معنى ما(أو نخبة من المعاني) التي تتخطى النص في مجمله »[2].

وفي مقابل ذلك كله « فإن كثير من بنيات رسالة النص الأدبي المفترضة والحقيقية (الشعرية) تختفي أو يتعذر إدراكها، حيث يمحوها نسق العرض ذاته »[3]. هذا الموقف الكلاسيكي« الذي يقوم على وضع النص الأدبي موضع تميز بصفته الأول .يتماثل وهم التوافق (الذي لا يتحقق أبدا في الحقيقة) بين مجموع علامات النص ومجموع علامات العرض. هذا التوافق ، الذي يستحيل تحققه ويطرح إشكالية كون العرض مجرد نسق من العلامات»[4]. ترى آن أوبرسفلد في هذا الموقف الكلاسيكي خطرا رئيسيا يعمل على إحباط وتعطيل العرض وكبح خيال المؤديين قائلة: « لاشك أن الخطر الرئيسي في هذا الموقف يكمن في محاولة تثبيت النص وتقديسه إلى درجة عرقلة نسق العرض تماما، ناهيك عن خيال "المؤدين" (المخرجين، و الممثلين)، كما يكمن أيضا في المحاولة(غير الواعية) لسد

---

[1] آن أوبرسفلد: قراءة المسرح ، ص20/19 .

[2] المرجع نفسه، ص20.

[3] المرجع نفسه ص،20 .

[4] المرجع نفسه، ص21/20.

ثغرات النص وقراءته ككل مصمت لا يمكن " إنتاجه " إلا بواسطة أدوات أخرى تحول دون إنتاج العمل الفني»[1].

أما أصحاب الموقف الثاني وهو الموقف الأكثر شيوعا « في الممارسة الحديثة أو الطليعية للمسرح (وهي طليعة بلا لون في أيامنا الأخيرة) فهو موقف الرفض الجذري أحيانا للنص: حيث يدرج المسرح بكامله في تلك الاحتفالية التي تتم أمام ووسط الجمهور ، أما النص فليس سوى عنصر من عناصر العرض وربما كان أقلها»[2]. وقد أورد أرتو Artaud مقولة تقلل من أهمية النص بالنسبة للمسرح قائلا:« وقد يصبح الجزء المخصص للنص أقل حجما أو قد يسقط تماما من الحسبان»[3]. وعلقت آن أوبرسفلد على هذه المقولة« تلك هي مقولة أرتو Artaud ليس كما قالها بالطبع ولكن كما أساء فهمها الآخرون بوصفها رفضا جذريا للمسرح كنص ، وهذا شكل آخر من الوهم ...وهو الشكل الذي يجبرنا على تحليل مفهوم النص في المسرح وعلاقته المختلفة بالعرض»[4]. هذا الموقف يقلل من أهمية النص وأحيانا يلغي النص تماما، غير أن المسرح لا يمكن أن يهمل أي عنصر من عناصره كما أنه يصعب تصور عرض بدون نص« حتى ولو غاب الكلام اللفظي فيه كليا . حتى "المايم (le mime) ـ إذا اعتبرناه مسرحا ـ حيث تهيمن الحركة والايماء ، لا يمكن تصوره بدون نص سابق عليه»[5]. وترجع آن أوبرسفلد السبب الرئيسي في الخلط الذي يحدث في تحليلات سيميولوجيا المسرح « بشكل خاص إلى رفض ما يتعلق بالنص وما يتعلق بالعرض»[6]. ويذكر البعض ومنهم آن أوبرسفلد في كتابها ' قراءة المسرح"

---

[1] آن أوبرسفلد: قراءة المسرح ، ، ص21.

[2] المرجع نفسه ، ص22.

[3] المرجع نفسه ، ص،22.

[4] المرجع نفسه، ص22.

[5] محمد التهامي العماري: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ، ص21.

[6] المرجع نفسه، ص22.

أن أندريه البو Andre Helbo قد تناول في كتابه "سيميولوجيا المحاكاة" النص بشكل أساسي وساهم الكتاب إسهامات كثيرة وهامة.

وتبين آن أوبرسفلد أنه لا يمكن استخدام نفس الأدوات على العلامات النصية وغير اللفظية التي يقوم عليها العرض عند تناول هذه العلامات بالتحليل« فعلم تركيب الجملة النصيةSyntaxe ودراسة العلاقة بين البشر وفقا للمسافة المحسوسة بينهم Proxemique »[1]. يشكلان حسب آن أوبرسفلد« منحنيين مختلفين في تناول الفعل المسرحي لا يجب الخلط بينهما »[2]. هذا الخلط الذي تمركز حسب رولان بارت ROLAND BARTHES ليستقر في صلب مفهوم المسرح حيث يقول في كتابه "محاولات نقدية ESSAIS CRITIQUES « إننا إذن أمام تعددية حقيقية في المعلومات تلك هي المسرحانية: هي ثخن من العلامات»[3]. هذا التعريف يحيل إلى عدد من الأسئلة ذكرتها آن أوبرسفلد « أين تقع المسرحانية بتعريفها هذا؟ هل يجب إقصاؤها من النص وقصرها على العرض؟ هل يصبح النص إذن مجرد ممارسة كتابية خاضعة للقراءة " الأدبية " بينما تصبح المسرحانية وقفا على العرض؟ وإذا كان الأمر كذلك فإن سيميولوجيا النص تصبح بلا معنى وتصبح سيميولوجيا الفعل المسرحي هي سيميولوجيا العرض»[4]. وقد خلصت آن أوبرسفلد إلى جملة من المعطيات نذكر منها:

« أ ـ النص موجود داخل العرض في شكله الصوتيPhone ،ووجوده مزدوج فهو يسبق العرض ثم يصاحبه فيما بعد.

ب ـ نستطيع دائما أن نقرأ نصا مسرحيا (المقصود هنا النص الدرامي أي نص المؤلف) وكأنه لا ـ مسرحي ليس هناك في النص ما يمنع من قراءته كرواية... كما نستطيع في

---

[1] آن أوبرسفلد: قراءة المسرح ، ص23/22.

[2] المرجع نفسه، ص23.

[3] المرجع نفسه ، ص،23 .

[4] المرجع نفسه، ص23.

المقابل تحويل الرواية إلى مسرحية. يقول فيتيزVitez :" كل شيء يمكننا أن نصنع منه مسرحا"»[1].

وقد قرن مارون النقاش نجاح النص المسرحي في الكثير من الأحيان بحسن سبك النص الدرامي بالإضافة إلى براعة الممثلين و فروهة قاعة العرض بقوله: « طلاوة الرواية (المسرحية) ورونقها وبديع جمالها يتعلق ثلثه بحسن التأليف، وثلثه ببراعة المشخصين (الممثلين)، والثلث الأخير بالمحل اللائق (مكان العرض)»[2]. ويرى بعض الباحثين أن النص المسرحي (العرض)يسبق النص الدرامي باعتبار أن هذا الأخير لا وجود له دون تصور الكاتب للعرض وهذا ما أكده محمد التهامي العماري في كتابه "مدخل لقراءة الفرجة المسرحية"« الواقع أنه من الصعب فهم إنتاج النص الدرامي دون أن نستحضر في الذهن أن هذا النص ما كان له أن يوجد لولا وجود تصور قبلي عن التمسرح(la théatralité) »[3].

لقد عالج النص المسرحي منذ نشأته العديد من المواضيع التي كانت تلقى الاهتمام الكبير من طرف الشعوب، وهذا ما ينطبق على النص المسرحي الجزائري، فمنذ نشأته اهتم النص المسرحي الجزائري بالقضايا التي تهم مجتمعه، وبحكم الظروف التي نشأ فيها المسرح الجزائري فقد كانت الجزائر تحت وطأة الاستعمار الفرنسي لذلك كان المسرح ينشر الوعي الاجتماعي والسياسي فكتبت النصوص الدرامية الاجتماعية والتاريخية وظل المسرح الجزائري يسار الظروف ومع اندلاع الثورة ظهر المسرح النضالي الذي واكب الثورة.

د – النصوص الدرامية التي واكبت الثورة:

تعد النصوص الدرامية التي ألفت إبان الثورة التحريرية قليلة جدا ، لكن رغم قلتها إلا أنها كانت أحد الشواهد الدامغة على ثورة نوفمبر المجيدة ،كما كانت بمثابة السجل الذي حدد مواقع الثورة تاريخيا وجغرافيا، فبينت هذه النصوص مواقع الجهاد التي كان يتمركز بها

[1]آن أوبرسفلد: قراءة المسرح ، ص23.

[2]حورية حمو ، تأصيل المسرح العربي ، ص89 .

[3] محمد التهامي العماري: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ، ص21.

جيش التحرير من جبال ومدن وأوضحت أسلوب عيش هؤلاء المناضلين والتعاون والأخوة والتضحية التي كانت تسود بينهم، ونقلت الصورة الهمجية التي كان يعامل بها الشعب الجزائري من قبل العدو. ورغم كل الظروف القاسية المحيطة بالشعب الجزائري من ظلم المستعمر والأمراض والأوبئة المتفشية والفقر إلا أنه ظل صامدا في وجه الاستعمار.

ويمكن إرجاع قلة النصوص الدرامية النضالية التي واكبت الثورة إلى سببين:

1ـ«أن الاهتمام بالفن المسرحي في هذه الفترة (1954ـ 1962) كان قليلا جدا للظروف الحرجة التي يعشيها الشعب الجزائري مع الاستعمار الذي لم يدع فرصة إلا واتخذها ذريعة للزج بالمواطنين في السجون واعتقالهم أو قتلهم. فكل المثقفين والكتاب والمبدعين توقفوا عن نشاطهم، فكثير منهم داخل السجن و قليلهم غادروا البلاد واتخذوا من المهجر مقر لنشاطاتهم الفكرية والأدبية والفنية، والكثير من الجمعيات والفرق الفنية تقلص نشاطها أو اندثر»[1].

أما السبب الثاني والذي جعل التأليف المسرحي توقف هو:

2ـ« عدم وضوح الرؤيا الثورية للكفاح والجهاد، فالحركات السياسية التي كانت تدعم الفن المسرحي غابت عن الساحة وأصبحت كل الحركات تترقب وضوح الرؤية والاتجاهات لمسار الثورة، وخاصة أن الثورة اتسمت بالشمولية والقوة والبطش»[2]. فكانت بذلك الثورة التحريرية للكتاب الجزائريين في المهجر« عامل من عوامل الخلق والابداع المحض...وتهدف إلى تحطيم العلاقات القديمة وإعادة بنائها مما يؤدي حتما إلى تجدد الأشكال والمضامين الثقافية والفنية للمجتمع»[3].

---

[1]صالح لمباركية: المسرح في الجزائر(2) دراسة موضوعاتية وفنية ، ط1، دار الهدى، عين ميلة الجزائر،2005م،ص39.

[2]المرجع نفسه ،ص40/39.

[3]نصر الدين صبيان: اتجاهات المسرح العربي في الجزائر، رسالة ماجستير، جامعة دمشق ـ عام 1984 ـ 1985م، ص 208.

لقد تأثر عدد من المؤلفين الجزائريين بالثورة التحريرية فألهبت مشاعرهم فنشط عدد منهم خارج الوطن بحكم اللجوء أو الدراسة، ويعد نص مصرع الطغاة لعبد الله الركيبي والتراب لأبي العيد دودو أهم نصين كتبا تزامنا مع اندلاع الثورة.

-« **مصرع الطغاة» لعبد الله الركيبي:** هي مسرحية ثورية نضالية واكبت اندلاع الثورة ألفت سنة 1958بتونس، تتألف المسرحية من أربعة فصول، أما لغتها فهي اللغة العربية الفصحى، تدور أحداث الفصل الأول في بيت البشير وهو البطل الثوري في النص ،حيث يجتمع الثوار عنده بمساعدة أخته رحمة وخطيبها الدكتور أحمد من أجل الاعداد للثورة، أما الفصل الثاني فتدور أحداثه في مقهى حيث يجتمع البشير و الدكتور أحمد مع رجال الحركة الثورية للتحدث عن المواقف السياسية التي تعاني منها البلاد ويلحظوا هناك ما وصل إليه الشباب من قنوط ويأس من الأوضاع السياسية حيث لجؤوا من جراء الوضع إلى لعب بالورق وغيره وإلى تعاطي الخمور، فتحدث إليهم البطل البشير وبث فيهم بذور الأمل ودعاهم للمشاركة في الثورة وتغيير الأوضاع و محاربة الخونة. أما أحداث الفصل الثالث فتعود بالقارئ إلى بيت البشير، لكن هذه المرة الحوار الطويل بين الدكتور أحمد وخطيبته رحمة حيث يفصح لها عن حبه لها هذا الحب الذي اقترن بحب الوطن، أما الفصل الأخير من المسرحية فيصور مجموعة من الخونة في مركز الشرطة وهم يوشون بالبشير ورفاقه وأخته رحمة حيث يتم القبض عليها ومن جراء التعذيب تُظهر هذه البطلة صمودها في وجه العدو ويتكرر الموقف مع شاب ومع والد رحمة الطاعن في السن وتنتهي أحداث المسرحية بلقاء رحمة وخطيبها أحمد وقتل مدير الشرطة والخونة.

- أما **مسرحية « التراب» لأبي العيد دودو** فهي تروي أحداث الثورة حيث وقعت الحادثة في ربيع السنة الأولى للثورة المجيدة وهي مسرحية من ثلاثة فصول. « تحاول مسرحية التراب أن تتعرض إلى ظروف الثورة والارهاصات التي أدت إلى اندلاعها»[1]. في الفصل الأول تبدأ أحداث المسرحية بزيارة سليمة إلى بيت أختها نوارة التي كانت تهيئ لعرس ابنها حميد حيث

[1]صالح لمباركية: المسرح في الجزائر(2) دراسة موضوعاتية وفنية ،ص48.

يدور حوار طويل بين الأختين و هما تتحدثان عن أبناء نوارة وعن عودة حميد من وهران وعن خطيبته فضيلة ليدخل شاب يدعى سعيد وبعد حوار مع الأختين يتبين أنه ليس من الشرطة وإنما شاب يبحث عن حميد ليطلب منه أن يدع فضيلة وشأنها ، لأنه هو أحق بها منه، وبعد مشاجرة كلامية مع والدة حميد نوارة وأختها سليمة تقوم هذه الأخيرة بطرده من بيت أختها ثم يدخل حميد فتحضنه أمه باكية وتخبره عن سعيد فلا يكترث للأمر و يفاجئها بتأجيل العرس وأنه سينضم إلى الثوار في الجبل للنضال في سبيل الوطن وبعد حديث حميد مع أمه تقتنع برأيه ، تسأل فضيلة حميد عن سبب تأجيل العرس فيخبرها بصعوده إلى الجبل ومشاركة إخوانه في الثروة، ورغم عدم اقتناعها بصعوده للجبل يطلب منها أن تشارك هي الأخرى في الثورة وأن تعمل إلى جانبه على تضميد جراح الثوار و ترفع من معنوياته، وبعد حوار طويل لم يتمكن فيه حميد من إقناع خطيبته فضيلة ولم تقتنع حتى بصعوده هو نفسه إلى الجبل وتنفجر باكية وتخرج يسمع صوت سعيد في الخارج وهو ينادي بأن يفتح له الباب وأن فضيلة عندهم ،وفي أثناء ذلك تمسك سليمة بإبريق ماء حار وتخرج و الإبريق بيدها ونوارة تصرخ وراءها إرجعي يا مصيبتي ويسدل الستار. في الفصل الثاني: « بعد شهر رقعة فوق هضبة، انتصب على جانبيها أشجار صغيرة ،في المؤخرة صخرة متوسطة الحجم تطل من خلفها بين وقت و آخر رؤوس بعض المجاهدين ، إلى اليمين علم الثورة مغروس في الأرض»[1]. يصور هذا الفصل حياة الأخوة والتعاون والفداء بين المجاهدين كما يحدث في هذا الفصل التحاق سعيد للانتقام والتحاق فضيلة بالجبل من أجل النضال رفقة حميد ،أما في الفصل الثالث « بعد حوالي شهر أخر، فسحة فوق طريق جبلي، يشكل شبه مثلث داخل شعبة، تنتصب على جانبيه أشجار وصخور. المجاهدون يرتدون زيا عسكريا غير متجانس .الوقت نحو التاسعة صباحا».[2] يصور هذا الفصل عزم المجاهدين وتأكدهم بأنهم سيزدادون ضراوة وعنفا لأنهم سيقاتلون على جبهتين العدو والخونة/ وفي ختام

[1] أبو العيد دودو: التراب مسرحية من ثلاثة فصول ، ط1، دار الأمة، الجزائر، 2008م ص65.

[2] المرجع نفسه ، ص119.

المسرحية وبعد حديث طويل بين حميد وسعيد يتبين لحميد أن سعيد لم يكن خائنا وإنما غادر مع بعض المجاهدين لجلب أسلحة جديدة و قنابل يدوية لمحاربة العدو، وقد قام بتفجير إحدى هذه القنابل في بيت أحد الخونة المتواطئين مع العدو، وأنه أخذ مجاهدين ليكونا شاهدين على صدق قوله ،أما سعيد فتيقن أن الرسائل التي كانت تأتيه كانت من عند صديقه دحمان وليست من عند فضيلة. وأن فضيلة لا علم لها حبه. ومن المآخذ التي وجهت للمسرحية أن مسرحية التراب« في حقيقتها نص اتخذ من الثورة ميدانا ثانويا ، وعناصر الحوار كلها كانت بعيدة عن الثورة والنضال ، والعقدة لازمت سعيد وحبه لفضيلة هذا الحب الذي كان من جانب واحد أي من جانب سعيد و تنتهي المسرحية بانكشاف العلاقة أمام حميد خطيب فضيلة الرسمي»[1]. أما عيد الله الركيبي فيتجسد رأيه في المسرحية في قوله: « أناس شغلتهم الثورة عن أنفسهم وأصبحت خبرهم اليومي ينطلقون منها وينتهون إليها في أحاديثهم ومواقفهم»[2]. أما أبو القاسم سعد الله فقد أورد تقريرا عن المسرحية في كتابه تجارب في الأدب والرحلة حدد فيه المآخذ والمزايا التي اشتملت عليها المسرحية فأورد المآخذ في جملة من النقاط :

«1ـ طول الحوار أحيانا بين شخصيتين في صورة سؤال وجواب أو نحو ذلك . مما أدى إلى بعض البرودة في الجو العام

2 ـ قلة اختلاف المناظر، مما أحدث رتابة في الحوار.

3 ـ طول المسرحية ، فهي تتجاوز معدل الزمن العادي(حوالي ساعتين)

4 ـ ضعف الحبكة، فهناك استطرادات وانتقالات مختلفة نتج عنها أحيانا تفكك في الفكرة العامة للمسرحية

5 ـ هناك نقص في وصف الشخصيات وعلاقتهم ببعضهم.

---

[1]صالح لمباركية: المسرح في الجزائر(2) دراسة موضوعاتية وفنية ،ص5

[2]عبد الله الركيبي: تطور النثر الحديث 1930ـ 1974، .. المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر، 1983م، ص232.

6ـ لعل القارئ والمشاهد سيخرجان بفكرة غير واضحة عن المسرحية كعمل فني متكامل »[1].

أما محمد مصايف فقد تعمق في دراسة وتحليل المسرحية في كتابه فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث محددا وكاشفا الجوانب المبهمة ،

رغم المآخذ التي وجهت للنص الدرامي لمسرحية التراب إلا أنها كتبت بأسلوب أدبي ناضج كما بينت بدقة ملامح الشعب الجزائري الذي « لم يكن يكافح من أجل مغانم اجتماعية، ولا من أجل حقوق أهدرت ، ويريد استرجاعها، وإنما من أجل صلة نفسية وتاريخية تربطه إلى هذا الذي أطلق عليه المؤلف ((التراب))، ومن أجل هذه الكرامة التي لا يفرق المجاهد الجزائري بينها وبين حياة الوطن كرمز لعزته وبقائه».[2]

– **مسرحية«الحاجز الأخير» لمصطفى الأشرف:** هي مسرحية كتبت باللغة الفرنسية بعد اندلاع الثورة بشهر واحد ونشرت بتونس وقد أصدرت مجلة الفكر التونسية « سنة 1955 ترجمة للمسرحية...ويبدو أنه كتبها في ديسمبر1954 أي في بداية العهد الثوري .وهي مسرحية ليس لها بطل واحد . وربما رمز الأشرف إلى أن البطل هو الشعب نفسه»[3].

تتألف المسرحية من ثلاثة فصول وهي « مسرحية تحمل سمات جديدة للواقع وللكفاح معا، إنها تصور الشعب الجزائري وقد تخلص من حيرته وبدأ يتحسس طريقه الشاق الذي يؤمن بأن اجتيازه لن يكون سهلا»[4]. كما أن المسرحية « تعطي الاشارة إلى بداية المعركة الفاصلة أو المأساة التي لم تتم فصولها بعد كما يقول الكاتب، تلك التي يعيشها الجزائريون منذ حملوا السلاح بقيادة الأمير عبد القادر إلى الغد المنتظر »[5].

تدور أحداث الفصل الأول أمام سجن سركاجي أو بربروس. بالعاصمة حيث تجتمع جماعة من النسوة لزيارة أبنائهن وأزواجهن وهن يحملن إليهم سلال الطعام ، وقد دار بين

---

[1]أبو القاسم سعد الله: تجارب في الأدب والرحلة، ط1 ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ،1983م، ص134/133.

[2]محمد مصايف: فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث، دط، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1972م ص51 .

[3]أبو القاسم سعد الله: تاريخ الجزائر الثقافي، ط1،ج10 ، دار البصائر ، الجزائر ،2007م، ص353.

[4]أبو القاسم سعد الله: دراسات في الأدب الجزائري الحديث، ط5، دار الرائد للكتاب ، الجزائر ،2007م، ص64/63

[5]المرجع نفسه، ص64.

النسوة « نقاش حول دورهن في غياب رجالهن، وحول الحواجز المقامة بينهن وبينهم ، وهي حواجز وهمية لأن القدر يربط بين الجميع. وقد تعلمن كيف يتغلبن من الآن فصاعدا على الصعوبات لأن العالم غير مكترث بمن يعاني من القيود والاغلال، وعليهن الاعتماد على أنفسهن»[1].

أما أحداث الفصل الثاني فتدور داخل سجن حيث عرض مؤلف النص لوحة أخرى« ففي سجن فبيح المنظر جلس خمسة رجال مسندين ظهورهم إلى الحائط ومعهم رجل قوي العقيدة يحدثهم عن التعذيب الذي خضع له وعزيمته التي واجه بها الجلادين، وهو يرمز إلى الإصرار الذي يميز العهد الجديد والذي يمثله الرجل الذي ظهر في شخص "طالب" كان يريد أن يبعث الأمل واليقظة في زملائه الشباب الذين يمثلون نصف سكان البلاد»[2].

أما أحداث الفصل الثالث تضمنت حوار جرى بين سيدتين ريفيتين جلستا تقارنان« بين زوج حليمة المجاهد مرزوق وزوج مريم السجين. ومن الحوار نعرف أن حياة مرزوق في الجبل أفضل من حياة زوج مريم القابع في السجن الذي قد ينسونه فيه، أما مرزوق فيتمتع بالحرية. و فجأة ظهر مرزوق أمام الكوخ ليطمئن على زوجته وابنه لأنه كان في معركة قريبة من الكوخ»[3]. ويطلعنا الكاتب على شعور المرأة بالذات في هذه المأساة على لسان حليمة إذ تقول لزوجها وهي تحاوره « نحن الأمهات نمشي قدما وأبناؤنا ينبتون كالأشجار دائما إلى الأعلى»[4]. وقد وصف مصطفى الأشرف المستعمر و درجة الحقد واليأس التي وصل إليها الشعب الجزائري في قول مرزوق وهو يناقش زوجته« إن هذا الوحش الطليق يفترس منذ قرن أخيارنا وأكثرنا براءة»[5].

---

[1]أبو القاسم سعد الله: تاريخ الجزائر الثقافي ، ص354/353.

[2]المرجع نفسه ، ص354.

[3]المرجع نفسه ، ص354.

[4]أبو القاسم سعد الله: دراسات في الأدب الجزائري الحديث، ص65 .

[5]المرجع نفسه ، ص65 .

وتظهر الفكرة الأساسية للمسرحية جلية وهي الكفاح الحقيقي الذي يمتلك نفوس الشعب الجزائري من أجل استرداد حقوقه المسلوبة، هذه الفكرة التي أثرت في الكاتب مصطفى الأشرف ليبدع نصه الدرامي ويوضحها في قول مرزوق البطل الثائر « إن كفاحنا الحقيقي ليس كفاحا مسلحا فحسب بل إنه يمتلك النفوس أيضا، إنه كفاح محجب وعميق كالمستقبل»[1].

وخلاصة القول أن مسرحية " الحاجز الأخير" لمصطفى الأشرف كانت كما وصفها أبو القاسم سعد الله في كتابه الموسوم بعنوان دراسات في الأدب الجزائري الحديث« نذير بالعاصفة التي تكتسح ذلك السد وتقوضه، وهي في الوقت نفسه بداية طريق جديد، وقد أوضحت الثورة معالمه ، وحددت أهدافه وهي الآن تسير إلى نهايته المحتومة بخطى أشد حماسة وأوسع مدى من أية ثورة أخرى في العالم»[2]. فمسرحية " الحاجز الأخير" كانت عاصفة دمرت السد لإعادة بناءه من جديد بطريقة مختلفة وهذا بالضبط ما فعلته ثورة نوفمبر المجيدة قوضت أركان المستعمر لتبني من جديد أركان أمة جزائرية حرة حاول المستعمر بكل الوسائل والأساليب طمس هويتها العربية الاسلامية.

– **مسرحية « حنين إلى الجبل » لصالح للخرفي:** مسرحية نضالية تصور مقاومة الشعب الجزائري و بطولاته وتضحياته في ثلاثة فصول، كتبها صالح للخرفي وهو طالب في تونس وهي تعرف إضافة إلى عنوانها حنين إلى الجبل بعنوان في المعركة في عام 1957م، تجسد أحداث المسرحية شخصية الطالب عبد الحميد الذي ترك قلمه من أجل أن يصبح ضابطا في جيش التحرير الوطني، فقد عانى الطالب عبد الحميد قبل الالتحاق بإخوانه في الجبل من أزمة نفسية من جراء عدم جدوى الجهاد بالقلم، وعند زيارة أحد المجاهدين لتونس يلتقي بعبد الحميد ويقنعه أن الجهاد له وسائل عديدة وأن الجهاد بالقلم لا يقل أهمية عن الجهاد بالسلاح « وفي خضم الصراع النفسي المرير، والمحاورة الموصولة بين الشاب عبد الحميد

[1]أبو القاسم سعد الله: دراسات في الأدب الجزائري الحديث ، ص66.

[2]المرجع نفسه ، ص66.

والمجاهد يتلقى خطابا من خاله المقيم بالجزائر، يخبره بالنكبة التي ألمت بالأسرة بعد أن حاصر العدو دوارهم، وصوب مدافعه من أربع جهات، بما في ذلك أسرتهم التي لم ينج منها أحد، سوى أخيه الذي التحق بالجبل. وق تضمنت الرسالة وصفا لما تعرضت إليه أخته على يد الأوغاد .وكيف ذبحوا العجوز ومثلوا به أيما تمثيل»[1].فكانت بذلك الرسالة التي تلقاها الطالب عبد الحميد الفاصل بينه وبين دراسته فقرر على إثرها الالتحاق بالجبل للأخذ بثأر شعبه وأسرته التي دنس المستعمر شرفها« وماهي إلى أيام حتى تولى مهمة التحريض والخطابة والتوجيه بين الثوار و هم يتأهبون للهجوم عبى أحد مراكز العدو، حيث يسقط جريحا ويلجأ إلى كوخ أحد العجائز التي تتولى علاجه قصد التمويه على الجنود، الذين اعتادوا التردد على كوخها للتفتيش والمراقبة»[2]. وبعد انتهاء المعركة قصد جنود العدو المنطقة للبحت عن الثوار الجرحى لاعتقالهم، وقصدوا « كوخ العجوز للانتقام منها ومن زوجها، ويقررون شفاء غليلهم منها ،ثم يقفون للتشاور في الطريقة المناسبة لذلك . وفي اللحظة التي يتأهبون فيها لإطلاق الرصاص على العجوز ، ينطلق من أعماق الخيمة وابل من الرصاص من رشاش الشاب عبد الحميد الذي كان يراقب الموقف في الظلام فيحصد الجميع»[3]. وبقدوم المجاهدين إلى ساحة المعركة يفاجئون بعبد الحميد و إلى جانيه العجوز فيقررون « نقلهما بسرعة خشية أن ينتقم منهما العدو، حيث يودع الشاب عبد الحميد في مصحة خاصة بالثورة لاستكمال العلاج. وفي حفل مشهود يقام بساحة الأمير عبد القادر، يظهر الشاب عبد الحميد إلى المنصة الشرفية إلى جانب قادة الثورة ، يستعرضون كتائب جيش التحرير الوطني ، بعد أن أعلن عن الاستقلال الوطني للجزائر»[4]. وقد عبر الشاب عبد الحميد عن أحاسيسه ومشاعره من خلال قصيدة ذكر فيها أمجاد الثورة . فالكاتب صالح

---

[1] حفناوي بعلي: الثورة الجزائرية في المسرح العربي [الجزائر نموذجا]، د.ط، محافظة المهرجان الوطني للمسرح المحترف وزارة الثقافة ، الجزائر ،2008م، ص120.

[2] حفناوي بعلي: الثورة الجزائرية في المسرح العربي [الجزائر نموذجا]،.ص120.

[3] المرجع نفسه ص120/121.

[4] المرجع نفسه ص120.

للخرفي اختصر ثورة الجزائر بأكملها في معركة فاصلة حسمت الحرب وحررت الجزائر وهي صورة لجميع المعارك. وما« نظن عبد الحميد في هذه المسرحية إلا نموذجا للقائد الجزائري الواعي كما تخيله الكاتب ، الذي يضحي بمستقبله في سبيل مستقبل شعبه. ويتنازل عن جميع طموحاته ليحقق طموحات بلاده .وقد يكون لهذا الخيال صلة بحياة الكاتب الذي يتمنى شأن رفاقه من طلبة العلم بالزيتونة ترك الدراسة، وتعليق الطموح العلمي والالتحاق بالوطن، وعندما عز تحقيق الأمنية لموانع عديدة تقمص شخصية عبد الحميد وأفصح من خلالها عن الحلم المنشود»[1].

2 – المسرحية الجزائرية الثورية:

لقد فرضت حياة الاستبداد على الشعب الجزائري واقعا مريرا ،أدى بكتاب المسرح والرواية والقصة... الخ أن يوجهوا أقلامهم إلى الدفاع عن الوطن أو على الأقل نقل الواقع الذي عاشه الشعب إبان الفترة الاستعمارية ، فكانت بذلك المسرحية الجزائرية الثورية مرآة عاكسة لفترة من تاريخ الجزائر و« يعد الفن المسرحي وسيلة تعبيرية هامة، يحمل رسالة اجتماعية لطالما كان المرآة العاكسة لهموم المجتمعات ، والمسرح النضالي برز خلال موجة التيارات التحررية والمقاومة ضد الاستعمار والاستغلال و النضال يعني العمل وفق موقف معين ومحدد ، والمناضل هو الذي يؤمن بقضية تحررية وطنية، ويجاهد من أجل تحقيقها على الواقع، والنضال يعني الجهاد حتى الموت والاستشهاد. والمسرح النضالي مسرح قومي ووطني وعالمي ، يمكن أن يتخذ صورا عديدة لتحرير الانسان من الاستغلال والعبودية»[2].

والجدير بالذكر أن المسرح الجزائري أدى« رسالة مهمة لا يستهان بها في تهيئة الظروف وإعداد الشعب الجزائري للتحرر من الاستعمار الفرنسي ، وذلك بما كان ينشره من وعي اجتماعي وسياسي تحت غطاء فني وهو ما يتجلى بصورة واضحة في النصوص

[1] حفناوي بعلي: الثورة الجزائرية في المسرح العربي [الجزائر نموذجا]،.ص121.

[2] المرجع نفسه، ص97.

المسرحية المؤلفة»[1].

أما الثورة فهي السعي إلى تغيير الأوضاع السائدة بكل أشكالها سياسية واجتماعية واقتصادية ، فمفهوم الثورة يتحدد بحسب « سياقاته وغايات استخدامه ونتائجه، وينطوي في جوهره على معطيات الرفض والتمرد والمقاومة وتحقيق الأهداف المنشودة من أجل تغيير وضع راهن يتسم بالسلبية ، لأن الثورة تراهن على التغيير الجذري بكل مجالات الحياة وقطاعاتها السياسية والاجتماعية والاقتصادية . ذلك لإن مفهوم الثورة اشمل واعم من مفهوم الإصلاح الذي ينشد التغيير في مجالات محددة بذاتها »[2].

والثورة في الجزائر خلال الفترة الاستعمارية هي الحرب ضد المستدمر من أجل تحقيق الحرية والاستقلال من قيوده « أما الثورة بمفهومها العام فهي التغيير، تغيير المجتمع من سلوكات إلى سلوكات أخرى جديدة، ، فالمسرح كله وفي كل اتجاهاته، ثوري همه التغيير، يسعى دوما على الثورة على الاستعمار والاوضاع والمفاهيم والتقاليد والأعراف البالية نحو أفكار وأساليب ومبادئ مشرقة. ومنه فإن المسرح النضالي هو رد فعل على قوى الشر والطغيان والقهر و الاستعباد»[3].

ت- **المسرح الثوري:**

تعددت المصطلحات التي تعبر في مجملها عن المسرح الثوري الذي ارتبط بالثورة بصورة مباشرة أو التحريض عليها فيكاد مسرح الثورة أو المقاومة «أن يكون شكلا مستقلا من أشكال التعبير الدرامي ، فهو في ـ معظمه ـ لا يخضع إلى التقسيم الأرسطي إلى تراجيديا وكوميديا. ولا يخضع للتقسيم الحديث نسبيا... فلا ريب أن مسرح المقاومة قد أفاد كثيرا من الاشكال جميعها، ولكنه يكاد أن يتصف بسمات جوهرية تستقل به ـ وإن لم تفصله ـ عن بقية أشكال التعبير الدرامي...لكن مسرح المقاومة يستعير من العالم التراجيدي بعض

---

[1] صالج لمباركية: المسرح في الجزائر (2) دراسة موضوعاتية وفنية ،ص5

[2] عمر نقرش: المسرح الثوري: مسرح الثورة وثورة المسرح، مجلة فرجة موقع يعنى بالفنون العربية، ع37، مركز الفنون العربية، **نوفمبر 07، 2013**،http://www.alfurja.com

[3] صالج لمباركية: المسرح في الجزائر (2) دراسة موضوعاتية وفنية، ص39.

سماته. كما يستعير من الملحمة بعضا من ملامحها»[1].وعليه فإن المسرح الثوري « يتبنى فكرة« الانتصار النهائي» على مستوى المجموع...وهكذا يقترب من أبواب الملحمة وهو يتبنى فكرة« المأساة» على مستوى الفرد ...وهكذا يقترب من دنيا التراجيديا»[2] ، فالمسرح الثوري حسب روبرت بروستاين« شديد الوعي بنفسه»[3].ومن مرادفات المسرح الثوري أو المسرح المقاوم، المسرح النضالي الذي ظهر في الجزائر إبان الثورة واستمر بعدها حيث« اتخذ الثوار والمجاهدون في الجزائر المسرح وسيلة للتعبير عن قضيتهم»[4]. والمسرح النضالي حسب ما ذكر صالح لمباركية في كتابه المسرح في الجزائر (2) دراسة موضوعاتية وفنية « هو أحد التعريفات للمسرح السياسي»[5] . وقد ورد للمسرح السياسي عدة أشكال في المعجم المسرحي لماري لياس وحنان القصاب حيث اعتبر الكثير من المنظرين المعاصرين أن « البعد السياسي موجود دائما في المسرح ، وأن أي عمل مسرحي له علاقة بواقع ما وبالتاريخ، حتى ولم يكن للمسرحية أي مضمون سياسي أو واقعي .بل اعتبر البعض أن اختيار صيغة التوجه للجمهور وشكل التلقي الذي يفترضه المسرح مهما كان نوعه هو موقف سياسي»[6]. فالمسرح السياسي كالمسرح« البروليتاري والمسرح الجماهيري والمسرح التحريضي والمسرح الملحمي ومسرح الشعب ومسرح الجوال الوطني والمسرح التاريخي والمسرح الملتزم »[7] .

غير أن المسرح النضالي لم يرد له تعريف في المعجم المسرحي ولكنه« وجد في الجزائر إبان الثورة التحريرية مجالا رحبا ، لأن أصحابه مناضلون في الجبهة ومجاهدون في

---

[1] غالي شكري: أدب المقاومة ، دط، دار المعارف ، مصر 1970م ، ص179.

[2] المرجع نفسه ص179.

[3] روبرت بروستاين: المسرح الثوري دراسات في الدراما الحديثة من ابسن إلى جان جنيه: تر : عبد الحليم البشرلوي: دط ، دار الكتاب العربي ، مصر ، دت ،ص16.

[4] صالح لمباركية: المسرح في الجزائر (2) دراسة موضوعاتية وفنية، ص52.

[5] المرجع نفسه ، ص52.

[6] ماري إلياس وحنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، ط1 ، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، 1997م.ص258 .

[7] ينظر المرجع نفسه ، ص258 .

ميدان الوغى، ولأن التسمية وليدة الظرف ، فإن المسرح الجزائري في هذه الفترة كان أداة للنضال والمقاومة»[1]. ولاشك أن فترة الستينيات من القرن الماضي شهدت موجة من التحرر في جميع أقطار العالم ونتيجة « للظروف السياسية التي خلفتها حرب في فتنام والحركات الطلابية في سائر أنحاء أوربا .عاد شعار المسرح السياسي إلى الظهور بنفس جديد وأخذ أشكالا مسرحية وصيغا متعددة »[2]. فقد لعب المسرح دورا كبيرا في الوعي السياسي لدى المجتمعات التي كانت تخضع لسيطرة الاستعمار، وأيقنت الشعوب أن لا سبيل للحرية إلا بالجهاد فعد بذلك المسرح« من وسائل التثقيف والتوعية السياسية والاجتماعية ، ولقد كان دائما في طليعة الاسلحة لمحاربة الاستعمار وكل أصناف الظلم والطغيان»[3] .

أما في الجزائر فقد واكبت فترة الثورة المجيدة المسرح النضالي الذي عبر عن الجهاد والمقاومة بصدق كما« أفرزت ثورة نوفمبر 1954 مسرحا خاصا قريبا من المسرح التسجيلي الوثائقي لكن يختلف عنه بأنه يعطي صورا حية عن الثورة في مختلف مراحلها الجهادية، فهو مسرح نضالي، .يعبر عن الأزمات النفسية التي يحياها الثوار ، حين يواجهون العدو، ثم هو تصوير للوقائع الحربية والكمائن والهجمات والقتل والاغتيال. وهو كذلك تسجيل حي لصور التعذيب والترهيب والتنكيل من قبل العدو للأهالي والسكان»[4].

فقد ارتبط المسرح التسجيلي الوثائقي بالواقعية ، فقد عكس من خلال تصويره الحي والصادق فترة من تاريخ الجزائر والظروف التي كانت سائدة خلال الفترة الاستعمارية، وهذا ما يتبين من خلال مسرحيتي "أبناء القصبة" و" دم الأحرار" للمناضل عبد الحليم رايس الذي كان موضوع بحثي، فمن خلالهما« نحيا وقائع حربية سجلتها أنامله بصدق وعفوية ،

[1]صالح لمباركية: المسرح في الجزائر(2) دراسة موضوعاتية وفنية، ص53/52.

[2]ماري إلياس وحنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، ص260 .

[3]جروة علاوة وهبي: ملامح المسرح الجزائري، دط، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 2004 م،ص59.

[4]صالح لمباركية: المسرح في الجزائر(2) دراسة موضوعاتية وفنية، ص53.

وستبقى أعماله تاريخا صادقا لانتفاضة شعبية عارمة»[1].فالمقاومة والثورة والسعي إلى فك قيود المستعمر هي الموضوعات التي حركت عواطف عبد الحليم رايس وأثارت اهتمامه ليبدع مسرحيا تسجيليا واقعيا، حيت كانت «الواقعية منهج مسرح الثورة الذي عبر بحق عن ثورة نوفمبر المجيدة، فسواء في المدن أو في الجبال، فقد تناول رجل مسرح الثورة عبد الحليم رايس الوقائع اليومية التي كانت تعيشها الثورة وعكسها على الخشبة بلغة شعبية بسيطة»[2]. وهذا ما وضحه خلال تصريح له « لقد أردنا أن يكون مسرحنا ، مسرحا متفتحا ومفهوما من كل شعبنا، فإذا نحن استعملنا هذا التعبير العامي، وهذه المواضيع ، فلكي نكون مفهومين واليوم لا نكتفي بمكافحة الاستعمار ـ كما هو الحال قبل الثورة ـ بل إننا نتحدث عن حياة الشعب بوضوح؛ ولهذا ، تعتبر مسرحية أبناء القصبة تطورا طبيعيا لمسرحنا الذي كان بالنسبة إلينا شكلا من أشكال الكفاح ضد الاحتلال...لقد ظل مسرحنا ملتزما يعمل في صميم الثورة»[3]. فكان رايس بذلك أيقونة المسرح التسجيلي الوثائقي ، وأحد روافد المسرح الثوري ، فعبر عن هموم الشعب الجزائري وواقعه واستطاع رسم شخصية المقاوم أثناء الثورة التحريرية وبعد الاستقلال ، أما مصطفى كاتب الذي تولى مهمة إخراج مسرحيات رايس فقال مؤكدا:«إن مسرحيات" أبناء القصبة ، الخالدون ، دم الأحرار" لعبد الحليم رايس والتي أخرجتها جميعها ، تتحدث كما توضح عناوينها عن مختلف جوانب كفاح الشعب الجزائري من هويته واستقلاله»[4]. الجدير بالذكر أن مسرحيات رايس عرضت في تونس من قبل الفرقة الفنية لجبهة التحرير الوطني، فالمسرح الثوري الجزائري ، إبان الحرب كان« وبشهادة قطبيه الرئيسيين المرحومين مصطفى كاتب و عبد الحليم رايس، مسرحا واقعيا مناضلا وسفيرا

[1]صالح لمباركية: المسرح في الجزائر(2) دراسة موضوعاتية وفنية ، ص53.

[2]أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره، ط2، دار هومه، الجزائر، 2011م،ص163.

[3]المرجع نفسه ،،ص163.

[4]المرجع نفسه ،ص163.

للجزائر في الخارج حيث سعى حيث سعى إلى تقديم هوية الجزائر الثقافية المتميزة عن شخصية المحتل وأكسبها بذلك المزيد من التأييد السياسي في الدول الصديقة والشقيقة»[1].

ب ـ المسرح الجزائري وعلاقته بالثورة

ارتبط المسرح في الجزائر خلال فترة الاستعمار الفرنسي بالثورة لذلك نجد العديد من النصوص المسرحية« التي عبرت وتناول موضوعها الثورة التحريرية الكبرى والتي تم تأليفها وعرضها خلال الثورة أو في مرحلة الاستقلال »[2]. نذكر منها مسرحية الجثة المطوقة لمؤلفها كاتب ياسين 1954،ومسرحية الحاجز الأخير لمؤلفها أشرف مصطفى 1954 ومسرحية حنين إلى الجبل لمؤلفها الخرفي صالح 1957 ومسرحية مصرع الطغاة لمؤلفها عبد الله الركيبي 1959 و مسرحية (أبناء القصبة) 1959 تأليف عبد الحليم رايس ...,وغيرها وما يميز المسرح الثوري بالا ضافة للواقعية تعدد نصوصه الدرامية وتعدد روافده.

وقد برز عدد معتبر من الفرق المسرحية إبان فترة الاحتلال كفرقة المسرح الجزائري التي أسسها« مصطفى كاتب عام1940 م، ثم حلت نتيجة صعوبات مالية غير أنه أعاد تأسيسها عام1946م بنفس الاسم الذي كانت تحمله»[3]. وكذا فرقة هواة التمثيل العربي التي أسسها « محمد الطاهر فضلاء عام 1947م»[4]. وفي قسنطينة ظهرت فرقة المزهر القسنطيني التي تأسست سنة «1948م على يد الدكتور بن دالي وأحمد رضا حوحو»[5] ولم يقتصر نشاط الفرقة على « مدينة قسنطينة، حيث مقر الجمعية، بل امتد إلى المدن المجاورة كسكيكدة وقالمة وعين البيضاء والعلمة وشاطودان/ شلغوم العيد، وبسكرة، وقامت الفرقة برحلة إلى فرنسا في صيف1954»[6]. وقد اعتمدت فرقة المزهر في عروضها المسرحية

---

[1]أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره ،ص164/163.

[2]حفناوي بعلي: الثورة الجزائرية في المسرح العربي [الجزائر نموذجا]، ص97.

[3]أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره، ص119.

[4]المرجع نفسه ،ص120.

[5]المرجع نفسه ،ص120.

[6]حفناوي بعلي: الثورة الجزائرية في المسرح العربي [الجزائر نموذجا]، ص98.

على النصوص الدرامية التي كان يبدعها أو يقتبسها أحمد رضا حوحو« فقدمت له عشرة أعمال ضاع نصفها تقريبا، ونشير أن حوحو كان قد أعلن سنة 1954، أنه أعد للطبع ست مسرحيات له يصدرها تباعا ، لكن الظروف قد حالت دون ذلك»[1] . وكذا فرقة مسرح الغد التي أسسها« رضا الحاج حمو بن عبد القادر المعروف بـ رضا فلاقي عام1949م»[2]. وفرقة المركز الجهوي للفن الدرامي بوهران والتي تأسست في موسم«1950-1951م على يد عبد القادر غالي»[3].أما خارج الوطن فقد تأسست فرقة جبهة التحرير الوطني بتونس التي كانت صوت الثورة الجزائرية وصداها في الجانب الفني والتي تعتبر« حدثا ثقافيا ونضاليا هاما في تاريخ الثورة الجزائرية عامة والمسرح الجزائري في المهجر خاصة حيث سجلت الجزائر خطوة كبيرة باعتمادها لممثلين لها في الخارج »[4]. حيث تحدث مصطفى كاتب الذي يعد رئيسها و أحد ركائزها الأساسية « قررت القيادة الثورية (لجنة التنسيق والتنفيذ) للجبهة توسيع ميدان النضال...وتكوين فرقة درامية وموسيقية غنائية، والذي شجع على تبلور هذه الفكرة هو النشاط والنجاح الذي حققته فرقتنا في مهرجان موسكو»[5]. واعتمد نشاط الفرقة الفنية في بدايتها على اللوحات التمثيلية التي كان يقدمها مصطفى كاتب فأول عرض لها كان«15 أفريل1958 بالمسرح البلدي بتونس يتمثل في تركيب درامي بعنوان" نحو النور"»[6]. وقد تحدث عنه مبدعه قائلا« إنه كان عبارة عن لوحات فنية تمثيلية لكفاح الشعب الجزائري»[7].

ولم يقتصر نشاط فرقة جبهة التحرير الوطني على تونس بل جابت العديد من أقطار العالم كيوغسلافيا ،والبوسنة، وكرواتيا، صربيا ، مقدونيا...الخ ، قامت بتقديم عروضها المتمثلة

---

[1]حفناوي بعلي: الثورة الجزائرية في المسرح العربي [الجزائر نموذجا]، ص98.

[2]أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره،ص121.

[3]المرجع نفسه ،ص122.

[4]المرجع نفسه ،ص149.

[5]المرجع نفسه ،ص149.

[6]المرجع نفسه ،ص150.

[7]المرجع نفسه ،ص151/150.

في« نحو النور ومسرحية قصيرة من تأليف محمد زينات تحت عنوان" آخر القومية "... ومسرحية" المنصورة"»[1].

ولقد اختلفت النصوص الدرامية التي تطرقت للثورة الجزائرية خلال أو بعد اندلاع الثورة من حيث الموضوعات فالبعض منها« ركز على العمل الفدائي في المدن مثل مسرحيتي "أولاد القصبة" لعبد الحليم رايس. و"حسان طيرو" لرويشد. و" الحاجز الأخير" لمصطفى الأشرف و"أصوات في القصبة " لحسين زاهر. و" الزلزال" لهنري كريا. و"الهارب" لطاهر وطار وغيرها. والبعض الآخر ركز على الكفاح المسلح في القرى والأرياف مثل مسرحيتي «الخالدون» والعهد لعبد الحليم رايس و« حنين إلى الجبل» أو«المعركة» لصالح خرفي وغيرها»[2]. وهناك من الكتاب من اهتموا في نصوصهم الدرامية بموضوع المقاومة « التي توجت بثورة تحررية ووجدت صدى على الصعيد الداخلي والخارجي تمثلها مسرحيات « نحو النور » لمصطفى كاتب، و« الجثة المطوقة » لكاتب ياسين ،« احمرار الفجر» لأسيا جبار، و«الزوبعة لمولود معمري، وغيرها»[3] . المتتبع للمسرحيات التي تناولت موضوع الثورة الجزائرية يجد بعضها كتب خلال الفترة الاستعمارية أي قبيل الاستقلال ، وبعضها الآخر كتب بعدما كسر الشعب الجزائري قيود الاستعمار؛ أي خلال فترة الحرية والاستقلال مثل « «الولادات» لمحمد بوديا و مسرحية« 132سنة » لبد الرحمان كاكي. و« في انتظار نوفمبر جديد » « للجندي خليفة. والتراب ، والبشير لأبي العيد دودو. والشهداء يعودون هذا الأسبوع للطاهر وطار وغيرها»[4].

ولعل أهم عنصر أولاه كتاب النص الدرامي الثوري أهميتهم هو الشخصية البطلة لما

---

[1] أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره ،ص152.

[2] حفناوي بعلي: الثورة الجزائرية في المسرح العربي [الجزائر نموذجا]، ص100/99.

[3] المرجع نفسه ، ص100.

[4] مخلوف بوكروح: المسرح وجمهوره ، دراسة في سوسيولوجية المسرح الجزائري ومصادره مطابع حسناوي، الجزائر، 2002 م ص25/24.

تتطلبه هذه الشخصية من قدرة على الاقناع والقوة والذكاء والحنكة الحربية.

ج – شخصية البطل في المسرح الثوري:

البطل الثوري هو شخصية يرسمها مبدع النص الدرامي تدور حولها جل أحداث النص وتقوم بتفجير ثورة ضد الواقع الذي تعيشه فهي الشخصية المحورية التي تتولى القيادة. والبطل الثوري بذلك « إفراز لطبقة كادحة تعاني من الاضطهاد، يعبر عن مشاعر طبقته وإرادتها ومطالبها متلاشياً في مجتمعه يسعى نحو الحرية ولا يكفي أن يكون مضطهداً كي يختار أن يكون ثورياً لكنه لا يريد الثورة التي تحطم المجتمع، ولا يعمل بمفرده بل بالتضامن مع مصالح طبقته »[1]. فشخصية البطل الثوري تنبع من الطبقة الشعبية للمجتمع الذي تنتمي إليه ، تقدس الحرية وتسعى لتحقيقها. وهو بذلك شخصية قيادية تواجه التحديات تعمل على تغيير واقع صعب وتطهير المجتمع من الذل واستبداد الظالم وترفض الخضوع بكل أشكاله استعمارا أو حماية أو وصاية، فهي شخصية ذات قوة فاعلة لها أثرها تسعى إلى تغيير المصير المؤلم الذي آلت إليه مجتمعاتها من جراء الظالم، فالبطل الثوري بالإضافة إلى توليه القيادة هو الذي يخلق الصراع ويحرك الأحداث ، أما الشخصية الثورية في المسرح «واعية تحمل على عاتقها رسالة سامية ونبيلة، يمليها الظرف والمسار الفكري للعمل المسرحي. ومنه فإن الكتابات المسرحية خلال الثورة جاءت لتعبر عن هموم الجماهير التي كانت قد وصلت إلى حالة من السأم »[2]. ففي فترة اندلاع الثورة التحريرية وما تلاها لجأ كتاب النصوص الدرامية وبحكم الواقعية التي فرضتها الثورة وتميز بها المسرح الثوري في رسم شخصياتهم إلى ابراز جميع شخصيات النص الدرامي في البطولة والأهمية محددين بذلك مفهوم البطولة أو الشخصية البطلة في الاهتمام « بالشخصية اهتماما كبيرا بتسليط الضوء عليها، الذي يكشفها من الداخل والخارج من خلال المواقف والظروف، التي تعمل

---

[1] ينظر حفناوي بعلي: الثورة الجزائرية في المسرح العربي [الجزائر نموذجا]،ص82.

[2]المرجع نفسه ص80.

على إبراز هذه الشخصية وبلورتها أمام الجمهور»[1].ولم يحصر مبدعو النصوص الدرامية الثورية اهتمامهم بالشخصية البطلة فحسب بل جعلوا لباقي شخصيات النص دورا هاما في البطولة فعملوا على تحديد ملامحها بطريقة تضاهي الطريقة ذاتها التي رسمت بها ملامح الشخصية البطلة، وذلك بتسليط الضوء عليها فتظهر جميعها في دور البطولة، محددين صفات كل شخصية على حدى، فيظهر للقارئ أن كل شخصية لا تبتعد عن البطل في الاهمية، فالشخصيات عندهم« تتقاسم فيما بينها البطولة وتتحرك وفق أهداف معينة ،رسمها الكاتب لتؤدي مهاما منوطة بها ولكن هذا لا يعني أن الشخصيات متساوية في البطولة والقوة والمقدرة والوضوح، فمنها شخصية تمثل القيادة ؛ وهناك شخصية فدائية ثائرة لا تتكلم إلا عن الحرب. وكذلك نجد أحيانا المرأة الثائرة، التي تريد أن تتحرر من الاغلال التي تقيدها. وهكذا فإن لكل شخصية صفات تتميز بها، وإن كانت كلها تتوحد في الثورة وتلتقي عند الفداء والجهاد»[2]. فكاتب النص الدرامي الثوري يقدس شخصياته و يجعل البطولة ليست حكرا على شخصية واحدة من هذا المنطلق « فإننا لا نجد بطلا واحدا في النص، وباقي الشخصيات ثانوية تدور في قلك البطل، بل نلمس أن كل الشخصيات تبدو بطلة وعلى هذا النسق تتقاسم الشخصيات البطولة بالتساوي، إلا بعض الشخصيات قد تبدو جلية ومتميزة أكثر...نجد عندها رغبة جامحة واندفاع بطولي للجهاد ، ودعوة للانتفاضة»[3].

البناء الدرامي للنص الثوري يتطلب تعدد الشخصيات التي تتقاسم البطولة لأن البطل يدرك «أنه وحده لا يمثل أي قوة وأن الارادة الفردية لا وجود لها . فلا بد للبطل الفرد مهما كان قويا أن يعتمد على رفاقه وشعبه في الكفاح؛ ضد الاستعمار والاستغلال والاستلاب »[4].

---

[1] حفناوي بعلي: الثورة الجزائرية في المسرح العربي [الجزائر نموذجا]، ص81.

[2] المرجع نفسه ، ص81.

[3] المرجع نفسه ، ص82/81.

[4] المرجع نفسه ، ص82.

ولأن الثورة تتطلب تظافر جهود شعب برمته و إرادة جماعية من أجل فك قيود المستعمر فإن دور البطل الثوري يتجلى « بمقدار ما يعبر عن الحاجات والمهام الثورية والاجتماعية وفي قيامه بدور القيادة المنظمة للجموع الثائرة»[1]. فلا يمكن عزل البطل الثوري عن الشعب واعتباره المخلص الوحيد لمجتمعه ، لأنه غير قادر على تفجير ثورة ومقاومة محتل بمفرده لأن« البطل الثوري يجد انتماءه وذاته من خلال الشعب، لأن الهموم والقضايا والنضالات واحدة . والمرحلة الأولى لتحرر البطل الثوري وتجاوز استلابه ؛عليه أن يحطم هؤلاء الذين يسلبون منه نفسه، ولن يتأتى ذلك إلا بالثورة على المفاهيم السائدة، والثورة على الاستغلال والاستعمار، لبناء مجتمع جديد ينعم بالحرية وتسوده العدالة، فبالثورة يتخطى البطل الثوري وضعه المهين ، ويتجاوزه إلى ما يجب أن يكون»[2].

د- الخصائص الفنية للمسرحية الجزائرية الثورية:

لعل أهم خصائص المسرحية الثورية الجزائرية أنها كانت سلاحا لمقاومة الاستعمار الفرنسي ذلك من خلال الأفكار الثورية التي طرحتها ومسار الكفاح الذي رسمته والصراع ضد قوى الطغيان الذي أنشبته، والواقع الذي سجلته والأحداث التي أرخت لها في الزمان والمكان، فمبدع النص الدرامي الثوري« ناضل في سبيل استرجاع وطنه، وبذل من التضحية الشيء الكثير و قد لاقى من جراء ذلك ، السجن والمضايقة. لم يتخلى لحظة عن الدفاع عن وطنه، ولم يحد يوما عن الهدف الذي رسمه الشعب .لقد ناضل نضال الصناديد إلى جانب إخوانه من أبناء شعبه ، فجند قلمه ومسرحه لخدمة قضية الوطن »[3].

لذلك نجد جل تركيز كتاب النصوص الدرامية الثورية على القضية الأهم التي تشغلهم وهي الجهاد والثورة في بناء نصوصهم وذلك على حساب الجانب الفني و لذا « قليلة هي الدراسات التي اهتمت بالجوانب الفنية للنص المسرحي في الجزائر، و أغلب الدراسات

[1] حفناوي بعلي: الثورة الجزائرية في المسرح العربي [الجزائر نموذجا] ، ص82.

[2] المرجع نفسه ، ص83/82.

[3] المرجع نفسه ، ص170.

انصبت حول الموضوعات ،وهذا الاهتمام يكشف الضعف الفني للمسرحية الجزائرية، إذ أن الكتاب المسرحيين كانوا يتخذون من الشكل المسرحي الفني وسيلة للتعبير عن قضاياهم رغم جهلهم لهذا الفن وأسسه الفنية الدقيقة، وكان همهم الوجيد هو إيصال الفكرة إلى الجمهور عن طريق الشخصيات المختارة في الغالب من المجتمع الجزائري »[1]. فالنصوص الدرامية المؤلفة كانت بمثابة النداء للشعب من أجل استرجاع سيادته على ترابه، فالكتاب يتحدثون عن محاربة الاستعمار ومعاناة الشعب منه ويستلهمون من التاريخ الاسلامي والعربي ما يوظفونه ليحققوا هدف تحريض الجماهير على الثورة وقصد « إحياء التراث العربي والاسلامي وبعث الروح الوطنية في نفوس النشء والشباب ودعوتهم إلى العمل والجهاد خاصة في سنوات النصف الأول من القرن العشرين»[2]. فكانت بذلك المسرحية الثورية الصرخة التي يطلقها المخرج المسرحي من أعلى الخشبة بأصوات جميع ممثليه ليسمعها أبناء الشعب ويصغوا لها وليدركوا حقيقة هذا المستعمر وليتصدوا لنِّيره، ولإقناع فرنسا أن هذا الشعب حر« ينشد الحرية والسلام، ويأبى أن يهان أو تداس كرامته، من قبل الطغاة .إنه شعب يطالب بحقوقه المشروعة، وبالعدل لكي يستطيع تحقيق مصيره بنفسه. والمسرح يقف أمام الواقع المرير للشعب الجزائري مدافعا عن حريته وكرامته ومصورا حياته البائسة التي تحولت إلى ظلمات من اليأس»[3] ، فلم يكن كاتب النص الدرامي الثوري مهتما بالخصائص الفنية لنصه، بل كان مصورا لوقائع وحوادث عاشها تجري أمامه، فهو لا يكترث لمتعة الحوار ومتعة التخيل...وغيرها، وإن تمكن من تحقيقها في نصوص كثيرة، بل ركز على استخدام اللغة العامية أو القريبة من الفصحى من أجل توصيل الأفكار التي يرغب أن يعيها القارئ أو المتفرج، مبتعدا عن التكلف والاستعارات والكنايات ، فمن مقومات المسرحية الثورية عنصر الصدق والواقعية التي تطابق مجريات الحياة التي يعيشها الشعب في فترة

[1] صالح لمباركية: المسرح في الجزائر (2) دراسة موضوعاتية وفنية، ص143.

[2] صالح لمباركية: المسرح في الجزائر (1) ، ط2، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع، قسنطينة ،الجزائر ،2007م،ص275.

[3] حفناوي بعلي: الثورة الجزائرية في المسرح العربي [الجزائر نموذجا]، ص170.

الطغيان. فالمسرحية الثورية لازمت الشعب وبقيت إلى جانبه وعملت على إثارة حماسه الثوري من أجل الدفاع عن الوطن.

والمتتبع للنصوص المسرحية الجزائرية المؤلفة« طوال الفترة الزمانية لنصف قرن(1922-1972).يتضح أن المسرحية العربية في الجزائر كانت تتبع النمط البطولي، ولم تحد عنه ، فالمسرحيات تتخذ من الشخصيات المختارة أحداثا ووقائع لها، وهذا ما يجعلنا ندرج هذه المسرحيات ضمن المسرح الكلاسيكي الذي يهتم بالدرجة الأولى بالشخصية البطلة في تكوينها الفني، وفي بناء أحداثها وتطورها»[1]، فالمسرحية الجزائرية الثورية كانت وليدة الظروف لذا نجدها تركز على خلق شخصيات بطلة من أجل خوض المعارك ضد قوى الطغيان، وهذا ما اقتضته ضرورة الوضع، فالإنسان يناشد الحرية منذ خلق على الأرض فقضية الانسان المعاصرة « هي قضية الحرية والمسئولية. وهي بطبيعة الحال ليست قضية جديدة في حياة الإنسان لأنها قضية اليوم، بل هي قضية قديمة عرفها الإنسان و واجهها الفلاسفة والمفكرون منذ أمد بعيد. »[2]. وقد تعاملت المسرحية النضالية والثورية مع الواقع الاجتماعي والسياسي والنضالي و الثوري« بوصفه ميدانا حرا للبحث الإبداعي، تنمحي فيه الشروط التي تعيق حرية المبدع . حيث حاولت المسرحية الثورية أن تبحث عن الأفق غير المنغلق، في سياق تطورها التاريخي والجمالي .وحاولت أن تقدم عرضا مطابقا للشخصية الإنسانية الثورية المتكاملة»[3]. والمؤكد أن المسرح الثوري رغم الواقعية التي ميزته في تسجيل الحوادث والوقائع الحربية إلا أنه لم يصور الأوضاع الاجتماعية والحياتية المزرية كالفقر والأمراض والمعاناة التي تحبط عزيمة الشعب، حيث وقف المسرح الثوري« في وجه كل المظاهر الحياتية السلبية، من فقر ومرض وأمية وانتهازية، وخيبة أمل وتجاوز الانكسارات

[1]صالح لمباركية: المسرح في الجزائر(2) دراسة موضوعاتية وفنية، ص143.

[2]عز الدين اسماعيل: قضايا الانسان في الأدب المسرحي المعاصر دراسة مقارنة، ط1، دار الفكر العربي،1980م، ص314.

[3]حفناوي بعلي: الثورة الجزائرية في المسرح العربي [الجزائر نموذجا]، ص172.

والأحلام الثورية موقفا صارما جدا من حيث رفضه لهذه السلبيات. لكنه سلك للوصول إلى ذلك طريقين واضحين: إما براز هذه الظواهر بشكل السخرية والانتقاد المر وإما اللجوء إلى البحث عن بديل لهذه العلاقات الاجتماعية الانسانية في بعض الرموز التي تشير إلى الواقع من قريب أو من بعيد ، بدون أن يفقد المسرح علاقته التاريخية بالواقع»[1] .

ومما لاشك فيه أن المسرحية الجزائرية الثورية وعلى الرغم من النقص الظاهر على بنائها الفني وذلك بشهادة أحد عشر أعلام المسرح العربي وهو صالح مباركية حيث وضح أن« البناء الفني للمسرحيات التي كتبت حتى في فترة الاستقلال ينقصه كثير من الروابط والأسس الفنية للمسرح . ويعود ذلك إلى أن الكتاب لم يتمرسوا على الكتابة المسرحية ، ودراستهم للمسرح سطحية وبسيطة باستثناء أحمد رضا حوحو و ولد عبد الرحمان كاكي. وما عداهما فإنهم لم يكتبوا إلا نصا أو نصين للتعبير عن أفكارهم دون دراسة واعية ونقدية للفن المسرحي»[2]. إلا أنها نقلت واقع الجزائر الثوري وأعطت صورا حية عن الثورة إلى الأجيال المتعاقبة فكانت بمثابة السجلات التاريخية للثورة الجزائرية ، وعبرت عن هموم الشعب. وخلدت رموزا بقيت منحوتة في أذهان أبناء الشعب، وذلك من خلال الشخصيات الثورية التي رسموا ملامحها وركبوها لتنقل أفكارهم ومعاناتهم وتجسيدها على الواقع بكل صدق.

---

[1] حفناوي بعلي: الثورة الجزائرية في المسرح العربي [الجزائر نموذجا]، ص172.

[2] صالح لمباركية: المسرح في الجزائر(2) دراسة موضوعاتية وفنية، ص144.

الفصل الأول

سيميائية العنوان في المسرحية الجزائرية الثورية

1 - العنونة عتبة نصية

أ- العنوان لغة

ب- العنون اصطلاحا

2- أنواع العنوان:

أ ـ العنوان الحقيقي

ب ـ العنوان الفرعي

ج ـ العنوان المزيف

د ـ العنوان التجنيسي أو المؤشر الجنسي

هـ ـ العنوان التجاري

3- سمة العنوان في الأجناس الأدبية

4- العنونة والتلقي في المسرح الثوري

5- العنونة وعناصر البناء الدرامي

6- العنوان علامة سيميائية في المسرحيات الثورية لعبد الحليم رايس

- **أبناء القصبة - دم الأحرار- الخالدون "**

6- 1- عنوان مسرحية أبناء القصبة

6- 2- عنوان مسرحية "دم الأحرار"

6- 3- عنوان مسرحية "الخالدون":

1- العنونة عتبة نصية

أول ما يستوقف القارئ ويثير انتباهه عند ولوج عالم القراءة هو عنوان المؤَلف باعتباره العتبة التي يتم من خلالها دخول النص و العنوان جزء يحيل على الكل، فهناك علاقة رحمية يبن العنوان والنص فالعنوان« وبعد مرحلة مخاض طويلة، أضحى حارسا للنص أو العتبة التي يجري على حافتها التفاوض إيذانا بالدخول إلى ردهات النص ودهاليزه»[1]. ونظرا لأهمية العنوان يمكن تحديد دلالته اللغوية ثم الاصطلاحية.

أ- العنوان لغة

إن الباحث والمتتبع لأصل كلمة العنوان في المعاجم العربية يجدها في لسان العرب تشتق من مادتين الأولى "عنا" والثانية "عنن" ، وقد حملت مادة "عنا" عدة معاني منها الظهور والخروج يقال « عنت الأرض بالنبات تعنو عنوا وتعني أيضا وأعنته: أظهرته وعنا النبت يعنو إذا ظهر...عنوت الشيء: أخرجته، قال ذو الرمة:

لم يبق بالخلصاء مما عَنَت به من الرُّطب ،إلا يبسها وهجيرها»[2].

من بين المعاني الأخرى التي حملتها " عنا" القصد وهذا موجود عند ابن منظور فيقال «عنيت فلانا عنيا أي قصدته. و من تعني بقولك أي من تقصد؟... و منه قولهم: إياك أعني واسمعي يا جارة »[3].

ومن معاني "عنا" أيضا الارادة والسمة أو العلامة أو الوسم « عنيت بالقول كذا: أردت. ومعنى كل كلام ومعناته ومعنيته: مقصده ،والاسم العناء ...قال ابن سيدة : وفي جبهته عنوان من كثرة السجود، أي أثر؛ حكاه اللحياني؛ و أنشد:

و أشمط عنوان به من سجوده كركبة عنز من عنوز بني نصر »[4].

---

[1] منير الزامل: التحليل السيميائي للمسرح، ط1، دار مؤسسة رسلان ، دمشق سوريا2014م، ص22.

[2] ابن منظور: لسان العرب، مج4، ج35 ، ص3145 /3146.

[3] المرجع نفسه 3146.

[4] المرجع نفسه 3147.

كما ارتبط العنوان بالكتاب فكان بذلك سمته و الدال عليه يقول ابن سيدة « العُنوان و العِنوان سمة الكتاب. و عَنْوَنَه و عَنْوَنَةً و عِنْوَانًا، وعَنَّاه، كلاهما: وَسَمَهُ بالعُنْوَانِ. وقال أيضا والعُنْيَانُ سمةُ الكتاب ، وقد عنَّاهُ وأَعْناه ، و عَنْوَنْتُ الكتاب و عَلْوَنْتُهُ »[1].

كما حملت أيضا المادة الثانية "عنن" في لسان العرب عدة معان منها الظهور والاعتراض والاستدلال فيقال: « عن الشيء يَعِنُّ و يَعُنُّ عَنَناً و عُنوانا: ظَهَرَ أمامك؛ عَنَّ يَعِنُّ و يَعُنُّ عَنَا وعُنوانا واعْتَنَّ: اعترض وَ عَرَضَ، و منه قول امرئ القيس :

فعَنَّ لنا سِرْبٌ كأَنَّ نِعاجه عذارى عليهن الملاءُ المحَبَّكُ»[2]

وقال ابن بري : « و كلما استدللت بشيء تظهره على غيره فهو عُنوان له كما قال حسان بن ثابت يرثي عثمان رضي الله عنه:

و ضحَوا بأشمط عُنوانُ السجود به يُقطَع الليلَ تسبيحاً وقرآناً»[3]

ولم تقتصر معاني "عنن" على المعاني سالفة الذكر بل حملت دلالات أخرى كالأثر والتعريض حيث قال ابن بري « و العُنوانُ الأثرُ قال سَوَّارُ بن المضرِّب:

و حاجةٍ دون أخرى قد سنحْتُ بها جَعلتُها للتي أخْفيْتُ عُنوانا»[4].

وقال أبو داود الرُّواسي: «

لمن طَلَلٌ كعُنْوانُ الكتابِ ببَطن أواقَ ، أو قرَن الذُهابِ؟»[5].

« ويقال للرجل الذي يعرِّض و لا يصرِّحُ: قد جعل كذا وكذا عُنْوانًا لحاجته و أنشد

وتعرفُ في عُنْوانها بعضَ لحْنِها وفي جَوْفِها صَمْعاءُ تحْكي الدَّواهيا»[6].

---

[1] بن منظور: لسان العرب ، ص3147.

[2] المرجع نفسه 3139.

[3] المرجع نفسه ص3142.

[4] المرجع نفسه ص3142.

[5] المرجع نفسه ،ص3142.

[6] المرجع نفسه ،ص3142.

ووردت في مادة "عنن" عنونة الكتاب حيث يذكر في اللسان « عَنَنْتُ الكتابَ وأعنَنْتُهُ لكذا أي عرَّضْته له و صرَفته إليه. و عَنَّ الكتابَ يعنه عَنَا كعَنونَهُ، وعنونته وعلونته بمعنى واحد ، مشتق من المعنى »[1].

والملاحظ أن كلتا المادتين (عنا) و(عنن) قد اشتركتا في معنى إظهار الكتاب وإبرازه وإعطائه وسما يميزه عن غيره .

وقد أجمل محمد فكري الجزّار الدلالات الحافة بالمصطلح في تعريفه اللغوي على النحو الآتي: « – الظهور العلانية (عَنَّ– عَلَنَ).

– الإرادة القصد المعنى (عَنَّ– عَنَا)

– الأثر السّمة (عَنَّ– عن) » [2].

أما العنوان في المعاجم الأدبية المعاصرة فهو« عنونَّ بعنوان، عنونة و عِنوانا ، فهو معنون، والمفعول معنوَن. عنون الكتاب: كتب عنوانه...عُنوان/ عِنوان مفرد : جمعه عُنوانات و عِنوانات وعناوين...المقالة/ الكتاب يظهر الشيء من عنوانه: افتتاح الكلام دليل مضمونه »[3]. و« عنَّ: الكتاب، عنونهُ عنوان: الكتابِ، اسمه بمعناه: عنوان، عُنيان، عِنيان. عَنونَ: الكتابَ، كتب عُنوانهُ» [4]. وهو عند سعيد علوش في معجمه المصطلحات الأدبية المعاصرة « مقطع لغوي، أقل من الجملة، نصا أو عملا فنيا. » [5]

لم تبتعد كثيرا المعاني اللغوية التي وردت في لسان العرب عن المعاجم الأدبية المعاصرة فكلها تعبر عن ما يسم الكتاب ويظهره ويختصر مضمونه ويعبر عنه ، ولذا لابد من تسليط الضوء على المعنى الاصطلاحي الذي كان للسيميائيين الاهتمام البالغ بهذا الجانب.

---

[1] بن منظور: لسان العرب ص3142.

[2] محمد فكري الجزار: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبيّ، د ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ،1998،ص20.

[3] أحمد مختار عمر: معجم اللغة العربية المعاصرة ، ط1، مج2 ، عالم الكتب، القاهرة ،2008م ، ص1566 .

[4] **جبور عبد النور ، المعجم الادبي ، ط2، دار العلم للملايين، بيروت 1984**، ص185.

[5] سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص155.

ب- العنون اصطلاحا

التفت الباحثون الغربيون والعرب في الدراسات المعاصرة المنشغلين بمجال السيمياء والسرد للعنوان وحرصوا على دراسته باعتباره العلامة اللسانية التي تميز النص عن غيره لذا تعددت التعاريف التي تطرقت للعنوان لماله من أهمية فهو العتبة الأولى التي يتم من خلالها الدخول للعمل الابداعي وسبر أغواره، ولكونه « نظاما سيميائيا ذا أبعاد دلالية وأخرى رمزية تغري الباحث بتتبع دلالاته ومحاولة فك شفرته الرامزة » [1]. فالعنوان يعد« من أهم العتبات المهمة في دراسة النص الأدبي أو الفني .فهو المحور الدلالي الذي يدور حوله مضمون النص .وتبنى عليه دلالاته السطحية و العميقة .كما أنه الأساس الموضوعاتي الذي يتحكم في بناء الأشكال الإبداعية، واختيار الفنيات الجمالية والأسلوبية» [2].

مما يعني أن العنوان يخدم النص جماليا وموضوعاتيا ، فهو من جهة يلخص للقارئ المضمون ، ومن جهة أخرى يقدم هذا المضمون في شكل مختصر وجذاب.

وقد كان للمدارس الغربية الحديثة الفضل الكبير في تأسيس علم العنوان (TITROLOGIE) وصياغته نذكر منهم جيرار جنيتG.GENETTE وهنري متران H.METTERAD ولوسيان گولدمان L.GOLDMAN وشارل گريفل CH.GRIVEL و روجر روفرROGER ROFER ولوي هويكLEO HOECK هذا الأخير الذي قدم تعريفا شاملا و دقيقا للعنوان في كتابه الموسوم بـ" سمة العنوان" حيث جعل العنوان « مجموعة العلامات اللسانية، من كلمات وجمل، و نصوص، قد تظهر على رأس النص لتدل عليه وتحدده، وتشير لمحتواه الكلي، وتجذب جمهوره لقراءته»[3].

وقد أكد جيرار جنيت ـ وهو أحد مؤسسي علم العنونة في دراسات معمَّقة على مستوى التنظير أطلق عليها عنوان (Seuils) سنة 1987 والتي ترجمت على يد عبد الحق

---

[1] بسام قطوس: سيمياء العنوان، ط1، وزارة الثقافة ،عمان، الأردن، 2002م ، ص 33.

[2] المرجع نفسه، ص 06.

[3] Léo H.ock , la marque du titre , dispositifs Sémiotiques d'une moutors publishers .Paris .1981, p5.

بلعابد إلى ـ عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)ـ أنه من الصعب تعريف العنوان فهو يعد « من بين أهم عناصر المناص (النص الموازي)، لهذا فإن تعريفه يطرح بعض الأسئلة ويلح علينا في التحليل، فجهاز العنونة كما عرفه عصر النهضة...كعنصر مهم، كونه معقد أحيانا أو مربك / وهذا التعقيد ليس لطوله أو لقصره ، ولكن مرده مدى قدرتنا على تحليله وتأويله»[1].

أما مؤسس النظرية التفكيكية جاك دريدا فقد نظر للعنوان على أنه المصباح الذي لا يمكن الاهتداء بدونه فهو الوحيد القادر على إنارة غيبات النص ومن خلال إنارته يمكن تحديد خفايا النص وأسراره و« لم يشبه (دريدا) العنوان بالثريا اعتباطا، فهو مفتاح لإضاءة النص والكشف عن أسراره وخفاياه، إذ يمثل بنية صغرى لا يمكن أن تنفصل عن البنية الكبرى التي تحتها، فهو بنية افتقار يغتني بما يتصل به من نصوص ...ليتوحد معها على المستوى الدلالي».[2]

في حين نظر رولان بارت للعناوين على أنها« أنظمة دالة سيميولوجية تحمل في طياتها قيما أخلاقية واجتماعية وايديولوجية. » [3]

ويرى أندريه مارتنيه في كتابه مبادئ الألسنة العامة أن العنوان« يشكل مرتكزا دلاليا يجب أن ينتبه عليه فعل التلقي ، بوصفه أعلى سلطة تلق ممكنة ، ولتميزه بأعلى اقتصاد لغوي ممكن، و لاكتنازه بعلاقات احالة (مقصدية) حرة إلى العالم ، وإلى النص ، وإلى المرسل».[4]

---

[1] عبد الحق بلعابد :عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص) ، تقديم : سعيد يقطين ، ط1 ، منشورات الاختلاف، الجزائر،2008م ص65 .

[2]بتول حمدي البستاني : ثريا النص في حكايات الموصل الشعبية قراءة في التراكيب والدلالة مجلة دراسات موصلية، ع27 ، مركز دراسات الموصل ، الموصل ، نوفمبر 2009م ، ص1 /2.

[3]بسام قطوس: سيمياء العنوان، ص37.

[4] أندريه مارتنيه: مبادئ ألسنة عامة، ، تر: ريمون رزق الله، دار الحداثة ، بيروت ،1990م ،ص223.

كما ويمكن النظر إلى العنوان ،« من زاويتين أـ في السياق ب ـ خارج السياق و(العنوان السياقي) ، يكون وحدة مع العمل ، على المستوى السيميائي ، ويملك وظيفة للتأويل عامة و(العنوان المسمى)، عنوان يستعمل في استقلال ، عن العمل ، لتسمية والتفوق عليه سيميائيا،(مثال مدام بوكاري عمل كلاسيكي»[1].

أما من الباحثين العرب المهتمين في الدراسات المعاصرة بالعنوان نجد الباحث المغربي جميل حمداوي الذي اشتغل بمجال السيميوطيقا والعنونة فأفرد لذلك موضوعا وسمه بإشكالية العنونة في الدواوين و القصائد الشعرية في الأدب العربي الحديث والمعاصر" وقد قدم الحمداوي في مقال له في مجلة عالم الفكر بعنوان ((السيميوطيقا والعنونة)) تعريفا للعنوان بقوله: « إن العنوان عبارة عن رسالة، وهذه الرسالة يتبادلها المرسل والمرسل إليه، يساهمان في التواصل المعرفي والجمالي، وهذه الرسالة مسننة بشفرة لغوية، يفككها المستقبل، ويؤولها بلغته الواصفة أو الماورا لغوية، وهذه الرسالة ذات الوظيفة الشاعرية أو الجمالية ترسل عبر قناة وظيفتها الحفاظ على الاتصال».[2]

فإذا كان النص رسالة طويلة، فإن العنوان أضحى بمثابة الرسالة المختصرة للرسالة الطويلة ولابد قبل الاطلاع على هذه الرسالة الأخيرة من فتح الرسالة المختصرة لأنها بمثابة التمهيد لها.

ولم يقتصر تعريف العنوان في الآونة الأخيرة على باحث بعينه بل امتد الأمر إلى مجموعة من الباحثين العرب لدرجة أن هناك من أفرد لذلك كتبا لمعالجة الموضوع وهناك من عالج الموضوع من خلال المذكرات والأطروحات الجامعية، والمقالات المقدمة في المجلات المختلفة، أما الباحث المغربي شعيب حليفي يقدم تعريفا للعنوان يعكس فيه ضرورة القراءة للعمل الإبداعي كي تتم بلورة الفكرة التي يصبو إليها مؤلف العمل حيث يقول:«إن

---

[1] سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص155.

[2] جميل حمداوي: السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر: مج25، ع3 ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت،1997م، ص100.

العنوان هو المرآة التي تكون في بداية الأمر مكسورة تعطي انطباعا مشتتا ، ومن زوايا وأحجام متعددة تدفع العنوان كي يفتح سؤالا ولا تتم الاجابة عنه إلا متأخرا ».[1]

فلا يمكن تصور نص أو أي جنس إبداعي أدبيا كان أو علمي دون عنوان فالعنوان يكشف هوية النص بحيث:« يمدنا بزاد ثمين لتفكيك النص ودراسته، ونقول هنا: إنه يقدم لنا معرفة كبرى لضبط انسجام النص وفهم ما غمض منه، إذ هو المحور الذي يتوالد ويتنامى ويعيد إنتاج نفسه...فهو- إن صحت المشابهة بمثابة الرأس للجسد ...غير أنه إما أن يكون طويلا فيساعد على توقع المضمون الذي يتلوه، وإما أن يكون قصيرا، وحينئذ ، فإنه لابد من قرائن فوق لغوية توحي بما يتبعه»[2]، فالعنوان إذن يسهل عملية اطلاع القارئ على المصنفات فيعرف ما ينتقي منها انطلاقا من العناوين فقط، فهي تكفيه مشقة الاطلاع على المضمون كاملا ، فمن العنوان نعرف وجهة الكتاب ، ونختار على هذا الأساس فكرة الشراء أو الامتناع، غير أن هذا لا يمنع أن نطلع على المضمون في حالة اقتناعنا بعنوان ما ، لأن العنوان لا يقدم كل شيء.

والعنوان عند عبد الجليل منقور في مقاله " المقاربة السّيميائية للنّص الأدبي :"أدوات ونماذج " هو « تجميع مكثفّ لدلالات النص، إنّ البؤرة قد يستقطبها العنوان ثم يتمّ ترددها في مقاطع النص، فتأتي تلك المقاطع تمطيطا للعنوان و تقليبا له في صورة مختلفة، فالكلمة المحور، والتي هي العنوان تتحوّل إلى الجملة المنطلق لتناسب النّص عبر تشكّلات و تقابلات عدّة ليمرّ على الجملة الرّابطة وتتلاقى الآليات).جميعها في الجملة الهدف) ».[3]

فالعنوان علامة لسانية و العتبة الموازية الأولى التي يقف عندها المتلقي فتعمل على إغراءه وترغيبه لقراءة النص واكتشاف مكنوناته ومن ثم فالعنوان « هو المفتاح الضروري

---

[1] شعيب حليفي: النص الموازي للرواية، " استراتيجية العنوان "، مجلة الكرمل، ع 46، فلسطين ، أكتوبر 1992 م ، ص 89.

[2] محمد مفتاح : ديناميكية النص، د.ط ، المركز الثقافي العربي بيروت ، لبنان، 1987م ، ص72 .

[3] عبد الجليل منقور: " المقاربة السّيميائية للنّص الأدبي :"أدوات ونماذج " محاضرات الملتقى الوطني الأوّل (السّيميائية والنّص الأدبي) قسم الأدب العربي ،جامعة محمّد خيضر بسكرة، الجزائر ،2001م، ص06.

لسبر أغوار النص، والتعمق في شعابه التائهة، والسفر في دهاليزه الممتدة . كما أنه الأداة التي بها يتحقق اتساق النص وانسجامه، وبها تبرز مقروئية النص، وتنكشف مقاصده المباشرة وغير المباشرة. وبالتالي، فالنص هو العنوان، والعنوان هو النص».[1]

لم يقف تعريف العنوان عند كاتب معين ولا عند تعريف معين ، بل نجد كل كاتب أو دارس أو ناقد أو مهتم بهذا المجال أي العنونة يضع له تعريفا من الزاوية التي ينظر منها إليه ، كونه ذا أهمية بالغة في عملية التلقي و بناءه يتم وفق استراتيجية معينة من طرف الكاتب، فالكاتب الحاذق يجعل من العنوان لافتا للنظر و علامة دالة على النص و متربعة على عرشه .

[1]جميل حمداوي: السيميولوجيا بين النظرية والتطبيق ، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع ، الأردن، 2011م، ص261.

2- أنواع العنوان

تختلف أنواع العنوان وتتعدد من كاتب لآخر وحسب موقعها ووظيفتها غي صفحات المتن وأهمها:

أ ـ العنوان الحقيقي (LE TITRE PRINCIPALE):

هو ما يعرف ويسمى به المتن ويوجد بارزا على الصفحة الأولى للكتاب معلنا عن هويته في مواجهة القارئ وهو ما يسمى « العنوان الحقيقي أو الأصلي أو الرئيسي، بطاقة تعريف تمنح للنص هويته »[1]،

يمثل العنوان مجموعة « علامات تندرج على رأس نص لتحدده وتدل على محتواه، وهو بإنتاجيته الدلالية هذه، إنما يؤسس سياقيا دلاليا يهيئ المتلقي لتلقي النص ليعمل على : (تعيين النص ، وتجديد مضمونه، والتأثير في جمهوره)، وتبرز وظيفة العنوان في تحديد هوية النص فضلاً عن وصف النص بإحدى خصائصه الموضوعية أو الشكلية».[2]

فالعنوان الحقيقي هو الاسم الذي يحمله المتن هذا النوع يبقى يعرف به المتن على مد الأجيال المتعاقبة فنقول مسرحية "الخالدون" و"أبناء القصبة " ودم الأحرار " لعبد الحليم رايس و" الهارب " للطاهر وطار... وغيرها.

ب ـــ العنوان الفرعي (SOUS TITRE):

وقد تعددت تسميته فقد سماه دوشي« العنوان الثاني»[3] أما ليوهوك فيطلق عليه اسم«

---

[1] شادية شقروش : سيميائية العنوان في مقام البوح لعبد الله العشي ، محاضرات الملتقى الوطني الأول" السيمياء والنص الأدبي ،منشورات جامعة محمد خيضر، بسكرة، 07 . 08 نوفمبر 2000م.ص270. نقلا عن
Heuri Maheraud les Titres des romons de gay de cassen elaud duchet sociocritique Ed Fernand Nathan. France.1979.p91.

[2] م .م . بان صلاح الدين محمد : شعرية العتبات في رواية (أنثى المدن) لحسين رحيم مجلة دراسات موصلية:ع42 ، مركز دراسات الموصل، الموصل، نوفمبر 2013م. ص.

[3] محمد الهادي المطوي ، شعرية عنوان كتاب الساق على الساق في ماهو الفارياق، مجلّة عالم الفكر، مج 28 ، ع1 ،1999م، ص457.

العنوان الثانوي »[1]

هو عبارات أو جمل تأتي بعد العنوان الحقيقي أو الرئيسي « لتكملة المعنى»[2]، وليظهر المعنى أكثر وضوحا ويكون عادة بخط أقل سمكا من الخط الذي كتب به العنوان الحقيقي، وعادة ما نجد العنوان الفرعي عندما لا يكتفي المتن أو النص بالعنوان الأصلي لتبليغ القارئ بالمحتوى ، غير أن هذه المكانة لا تلغي أهمية العنوان الفرعي فللعنوان الفرعي« أهميته في الكتابة الإبداعية، فهو الذي يعين طبيعة النص، ويحدد نوع القراءة بالنسبة للمتلقي، إذ إن تحديد جنس النص، يوجهنا نحو تحديد طبيعة نوع الدراسة المقاربة التي ينبغي اتباعها في دراسة تلك النصوص، ويتميز العنوان الفرعي بخاصيتين هما:

1- خاصية تبعية :أي وقوعه في الدائرة الدلالية للعنوان الرئيس.

2-خاصية توضيحية تخصصية : بوصفه يتمتع بمحمول إعلامي مغاير، يكون شارحاً للعنوان الرئيس. »[3]

أما النصوص المنوطة بالدراسة فقد أكتفى عبد الحليم رايس في مجملها بالعنوان الحقيقي " الخالدون" ،"أبناء القصبة"، " دم الأحرار " دون أية عناوين فرعية، وهذا ما ينطبق على جل النصوص المسرحية الجزائرية فنجدها تكتفي بالعنوان الحقيقي دون ما اضافات فرعية.

ج ــ العنوان المزيف (FAUX TITRE):

هو العنوان الذي يكتب في الورقة الأولى من المتن وهو تأكيد للعنوان الحقيقي المتصدر للكتاب فهو« بين الغلاف والصّفحة الدّاخلية»[4]، فهو بالنسبة للعنوان الحقيقي «اختصار وترديد له، وظيفته تأكيد و تعزيز للعنوان الحقيقي»[5]. وهو بمثابة التعويض إذا

[1] محمد الهادي المطوي ، شعرية عنوان كتاب الساق على الساق في ماهو الفارياق، ص457.

[2] شادية شقرون : سيميائية العنوان في مقام البوح لعبد الله العشي.ص270.

[3] م . م . بان صلاح الدين محمد : شعرية العتبات في رواية (أنثى المدن) لحسين رحيم ،ص127.

[4] شادية شقرون : سيميائية العنوان في مقام البوح لعبد الله العشي.ص270.

[5] محمد الهادي المطوي ، شعرية عنوان كتاب الساق على الساق في ماهو الفارياق، ص457.

ما ضاعت أو اتلفت الصفة التي تحمل العنوان الرئيسي، ولا يخلو كتاب من العنوان المزيف مهما كانت طبيعته.

د ــ العنوان التجنيسي أو المؤشر الجنسي (Indication générique):

تعددت التسميات والمسمى واحد العنوان التجنيسي أو المؤشر الجنسي أو الإشارة الشكلية كلها تعني « العنوان الذّي يميّز نوع النص وجنسه عن باق الأجناس، وبالإمكان أن يسمى العنوان الشكلي»[1]، ويعد العنوان التجنيسي « المحدد لطبيعة الكتاب أي تلك الكتابة التي تجدها تحت العنوان » [2]، محددة ودالة على جنس المولود الابداعي وهويته إن كان رواية أو قصة أو مسرحية أو ملحمة أو أسطورة أو مذكرات أو سيرة ذاتية...وغيرها من الأجناس الابداعية الأخرى.

عند التحدث عن العنوان التجنيسي لابد من الاشارة إلى التضليل الذي يسعى إليه بعض الكتاب من خلال نشر العمل دون عنوان تجنسي تاركين للقارئ مهمة التصنيف وتحديد جنس الإبداع بعد القراءة ، ولكن عدم تحديد الجنس الأدبي يصعب على القارئ الباحث مهمة تحديد الجنس الابداعي الذي هو بصدد دراسته ، كما يخلق حيرة و بلبة بين النقاد لتداخل الأجناس الأدبية وتحاورها، فالرواية توظف الشعر والقصيدة توظف النثر والمسرحية توظف السرد والوصف...وغير ذلك.

هـ ـ العنوان التجاري(TITRE COURANT) :

هذا النوع لا نجده في جميع النصوص بل تستحوذ عليه النصوص المعدة للتسويق والاستهلاك مثل الجرائد والمجلات، فهو متعلق بالأعمال التجارية لذا يعمد كتاب هذا النوع

[1] محمد الهادي المطوي ، شعرية عنوان كتاب الساق على الساق في ماهو الفارياق، ص435.

[2] عبد الحق بلعابد :عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)،ص68.

إلى توظيف العنوان « لترويج الكتاب وإغراء الجمهور باقتنائه وقراءته، لذلك نجده يعتمد على العديد من المظاهر الاقتصادية والجمالية مثل علم النفس، والفنون».[1]

هذا النوع من العناوين لا يراعي بالضرورة مستوى الابداع الفني بقدر ما يهتم بالجانب التجاري والاشهاري، فقد وضع لاستقطاب أكبر عدد ممكن من المقتنيين لتحقيق شهرة و الأرباح .

3- سمة العنوان في الأجناس الأدبية:

لقد أولت الدراسات السيميائية أهمية بالغة لعتبات النص وقد أفردت للعنوان باعتباره أهم هذه العتبات كتبا ومقالات على غرار بسام قطوس وجيرارد جينيت وجميل حمداوي وغيرهم وذلك باعتباره نصا موازيا ولما له من أهمية ووظائف في فتح أغوار النص و مغاليقه فهو« المحور العام، وكل ما يدور في النص مسندات إليه وهو من سمات النص النثري لقيامه على الوصل والقواعد التركيبية المنطقية، كما يعد العنوان أول المراحل التي يتأملها الباحث السيميولوجي ، قصد كشف بنياته وتراكبيه ومنطوقاته الدلالية ومقاصده التداولية، إذ العناوين علامات سيميائية تقوم بوظيفة الاحتواء لمدلول النص، كما تؤدي وظيفة تناصية، إذ العنوان يحيل على نص خارجي يتناسل معه ويتلاقح شكلا وفكرا»[2]،وعلى هذا الأساس فإن العنوان« يعد العنصر الأول الذي يظهر على واجهة الكتاب كإعلان إشهاري محفز للقراءة».[3]

وقد تعددت الأجناس الأدبية فنجد الشعر، والرواية، والقصة، والمسرحية واختلفت من جنس لأخر إذ انفرد كل جنس من تلك الأجناس بسمات ميزته عن باقي الأجناس الأدبية الأخرى إلا أن العنوان يربط بين كل هذه الأجناس فهو حلقة الوصل التي تربطها فالعنوان الخارجي يميز كل الأجناس الأدبية ولا يخلو أي كتاب أو عمل منه فهو الذي« يتربع

---

[1] محمد الهادي المطوي ، شعرية عنوان كتاب الساق على الساق في ماهو الفارياق، ص458.

[2]شلواي عمار: مسرحية أهل الكهف دراسة سيميائية ، محاضرات الملتقى الثالث" السيمياء والنص الأدبي ،منشورات جامعة محمد خيضر، بسكرة، 19 . 20 أفريل 2004م،ص359

[3] رشيد بن مالك :السيميائيات السردية ، ، ط1، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، 2006م.ص81 .

فوق صفحة الغلاف الأمامي للكتاب أو العمل أو المؤلف ، مشبعا بتسمية بارزة خطا وكتابة وتلوينا ودلالة ...ويؤدي العنوان الخارجي إلى جانب العنوان البصري عدة وظائف سيميائية ، كوظيفة التعيين والتسمية».[1] ، وعلى هذا الأساس تنوعت العناوين بتنوع الوظائف فنجد من ذلك العنوان التعييني أو التجنيسي فهو يوجد تحت العنوان الغلافي الخارجي وهو الذي« يحدد جنس العمل الأدبي بمجموعة من التوصيفات النقدية التي تندرج ضمن نظرية الأدب مثل : شعر، ورواية، نقد ، قصة قصيرة، رحلة ...الخ ».[2] ومادام العنوان التجنيسي من أولوياته تحديد جنس العمل الأدبي ، ومادامت الأجناس الأدبية عديدة ، فوجوده على صفحة الغلاف يُعد أكثر من ضرورة حتى يتمكن القارئ من معرفة نوع المصنف الذي هو بصدد الاطلاع عليه مما يؤكد أن غياب هذا العنوان ـ التجنيسي ـ سيجعل المصنفات الأدبية تختلط ويقع القارئ في فوضى التشابه إذ كثيرا ما تتقارب عناوين المصنفات ، فيأتي العنوان التجنيسي ليفرق بين الشعر والنثر وبين الرواية و المسرحية .

فالعنوان قد اختلف بين الاجناس الأدبية فهو في الشعر« أكبر ما في القصيدة إذ له الصدارة و يبرز متميزا بشكله و حجمه» [3] ، بينما نجد النثر قد أولاه أهمية خاصة تجاوزت اهتمام الشعر به وهذا ما أكده جون كوهن في كتابه "بنية اللغة الشعرية" حيث قال عن العنونة أنها « واقعة قلما اهتمت بها الشعرية حسب علمي» [4]، على اعتبار أن« الشعرية موضوعها الشعر» [5] حسب جون كوهن، ويؤكد على أن« كل خطاب نثري علميا كان أم أدبيا يتوفر دائما على عنوان، في حين الشعر يقبل الاستغناء عنه ، على الرغم من أننا نضطر إلى اعتبار الكلمات الأولى في القصيدة عنوانا. وهذا ليس إهمالا ولا تأنقا. وإذا

---

[1] جميل حمداوي: السيميولوجيا بين النظرية والتطبيق ، ص267.

[2] المرجع نفسه ، ص267.

[3] عبد الله محمد الغذّامي، الخطيئة والتّكفير،(من البنيوية إلى التشريحية نظرية و تطبيق) ،ط6، المركز الثّقافي العربي المغرب ، 2006، ص263.

[4] جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري ط1، دار توبقال ، الدار البيضاء ، المغرب، 1986م، ص161.

[5] المرجع نفسه ، ص09.

كانت القصيدة تستغني عن العنوان فلأنها...نفتقر إلى تلك الفكرة التركيبية التي يكون العنوان تعبيرا عنها »[1]، لأن القصيدة في تصور جون كوهن« مستغنية عن العنوان مادامت وظيفته غير متجانسة مع بنية النص الشعرية. فالقصيدة كون متعدد الأضلاع و الأبواب. وما العنوان إلا الباب الأوحد لدخول البيت الرمزي. والصراع بين الأبواب (التي تنتجها دلالية النص) »[2].

أما عند الحديث عن الخطابات النثرية بصفة عامة والأدبية بصفة خاصة فإن هذه الخطابات لا تخلو من العناوين رغم الاختلافات الموجودة، كاختلاف الرواية عن النص الدرامي وهذا ما حاول فورستر(E.M.Forster) توضيحه حين « تجاوز المفهوم الدرامي الأرسطي مبرزا الفرق الجوهري بين الرواية والدراما ، فإذا كان العمل الدرامي يفترض شكلا واحدا هو استقلال الشخصيات وتعبيرها عن نفسها » [3] فإن العمل الروائي يفرض شكلا آخر من الشخصيات فميزة الرواية أن الكاتب« يمكنه أن يتحدث عن شخصياته و أن يتحدث على لسانهم، أو أن يعمل الترتيبات لنا لكي نصغي حينما يتحدثون عن أنفسهم. كما أنه يستطيع الوصول إلى مناجاة النفس، ومن هنا يمكنه التعمق والنظر في اللاشعور » [4]. غير أن العنوان لم يكن قط من الفروق الجوهرية التي تميز الجنس الأدبي عن غيره حيث يعتبر العنوان هو واجهة النص ومرآته التي تعكس محتواه ولوحته البصرية التي تجذب المتلقي وتغريه فهو في الرواية « الذي يوجه قراءة الرواية، ويغتني بدوره بمعان جديدة، بمقدار ما تتوضح دلالات الرواية .فهو المفتاح الذي به تحل ألغاز الأحداث، وبه يستساغ إيقاع نسقها الدرامي وتوترها السردي .علاوة على مدى أهميته في استخلاص البنية الدلالية

---

[1] جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ص161.

[2] محمد *بنيس*: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها 1 – *التقليدية* ، دط ، دار توبقال للنشر – الدار البيضاء، المغرب،2001م ، ص108.

[3] حميد الحمداني: بنية النص السردي، ط1 ، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1991م، ص15.

[4] إدوارد مورغان *فورستر*: أركان القصة، تر : كمال عيد جاد، محمود حسن ، دط ، دار الكرنك، القاهرة،1960م ص103.

للنص، وتحديد تيمات الخطاب القصصي، وإضاءة النصوص بها. »[1]

أما العنوان في المسرح في شقه المقروء فينظر إليه « بوصفه مكونا أساسيا ، ويؤدي حالة استثنائية في تهيئة نفسية القارئ، لاستقبال المضمون، وذلك بالكشف عن نوايا الكاتب الاستراتيجية ، وغاياته الايديولوجية»[2]، فهو كما يحدده نادر أحمد عبد الخالق بقوله« العنوان المسرحي من الوسائل الإشارية والعلامات الدلالية الهامة في تقديم البعد المسرحي الفني القائم على التشكيلات الخاصة التي تكتنز العديد من التأويلات الرمزية والأبعاد المسرحية التصورية المتصلة بالعرض و التلميح و البناء المتجدد بالفكرة الخاصة والهدف الفني الذي يود الكاتب التنبيه إليه منذ البداية.»[3]

العنوان سمة تميز كل الأجناس الأدبية فهو يعين الكتاب ويحدد جنسه ، كما يميز كل مؤَلَف عن آخر حتى ضمن الجنس نفسه، فهو الاسم الذي يعرف به النص والعلامة الدالة عليه التي تبقى على مر الزمن سواء كان هذا النص رواية أو قصة أو نصا دراميا...الخ.

4-العنونة والتلقي في المسرح الثوري:

في القرن العشرين ظهرت عدة مناهج غربية في مجال النقد الأدبي فصبت جل اهتمامها على الأدب، وخاصة السيميائية المعاصرة التي تحدثت عن التلقي وآلياته، غير أنه يمكن القول أن مناهج ما بعد البنيوية هي« المرحلة التي اهتمت فيها الدراسات النقدية بالاستقبال أو التلقي (حيث ينصب اهتمامها بعملية القراءة)، وتهدف إلى دراسة (فعل القراءة)، وليس الهدف منها هو معرفة عالم المؤلف أو عالم النص، وإنما أصبح الاهتمام هنا بعالم القارئ، وتنطلق هذه المرحلة من إنجازات الفلسفة الظاهراتية

---

[1] جميل حمداوي : سيميوطيقا العنوان، ط1، المغرب، 2015م ص34.

[2] منير الزامل: التحليل السيميائي للمسرح، ص25.

[3] نادر أحمد عبد الخالق: آفاق المسرح الشعري المعاصر مرايا الوهن للشاعر محمود الديداموني دراسة تطبيقية ط1، دار الوفاء، الاسكندرية، 2012م، ص19.

[1]« Phenomenology

فالتلقي يركز على المتلقي فهو الذي توكل له عملية القراءة فنظرية التلقي تأخذ على عاتقها مهمة ترجيح الكفة لصالح المتلقي« فالذي يقيم النص هو القارئ المستوعب له. وهذا يعني أن القارئ شريك للمؤلف في تشكيل المعنى. وهو شريك مشروع؛ لأن النص لم يكتب إلا من أجله»[2].

ويعد الناقد والمؤرخ الأدبي الألماني هانز روبرت ياوس، (1921 -1997) ، من أبرز أعلام جامعة كونستانس الالمانية المهتمين بنظرية التلقي حيث أشار ياوس « إلى أهمية دراسة التأثير الذي يخلفه العمل الأدبي في القارئ بقوله: « لا يوجد عمل أدبي بلا تأثير ،وهو ما يفترض مسبقا وجود متلق، وأحكام المتلقي هي التي توضح أعمال المؤلف»[3].

أما إنجاردن صاحب نظرية التلقي الجمالي للأعمال الأدبية والذي يرى أن المعرفة تتم من داخل النص ولكنها لا تتم إلا بفعل القراءة فينطلق من مفهومه عن « قضية (التجسيد)، والتي يشرحها بافيز بقوله: " تركز [نظرية التجسيد] على أهمية وجود معرفة بما تشير إليه العلامة Refrent وذلك أثناء عملية بناء العالم الخيالي، ولكن أنى لنا أن نحصل على هذه المعرفة داخل النص؟

يرى إنجاردن أن هذه المعرفة نحصل عليها من داخل النص ذاته، أما كيفية وضع هذه المعرفة داخل النص فهذه مسألة تتوقف على المنهج المتبع في القراءة »[4].

ويرى ياوس أن الجمالية والأدبية في النص تتوقف على القارئ الذي له القدرة على كشفها « ذلك أن أدبيته تلك تبقى معلقة منتظرة في حيز القوة، ما لم يتدخل القارئ لتحقيقها،

---

[1] عصام الدين أبو العلا: آليات التلقي في دراما توفيق الحكيم، دط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،2007 م، ص13.

[2] نبيلة إبراهيم: القارئ في النص نظرية التأثير والاتصال، مجلة فصول، مج5،ع1، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة، 1984م، ص 101.

[3] عصام الدين أبو العلا: آليات التلقي في دراما توفيق الحكيم، ، ص21.

[4] المرجع نفسه، ، ص18.

فالنص بلا قراءة مجرد علامات متضام بعضها إلى بعضها الآخر، لا ترتقي إلى درجة الأدب، إن لم يباشر القارئ وظيفة القراءة الأولية، فالتأويلية فالمتدبرة"»[1].

ولابد للقارئ من قدرة ووعي على تحديد الجمالية والأدبية طبقا لمعطيات تحددها الأعراف والتقاليد الأدبية « وبالطبع فإن لرؤية المتلقي في تحديد أدبية العمل أو لا أدبيته مجموعة من المظاهر توحي بهذه الأدبية أو بعدم وجودها، وتوجد هذه المظاهر في تشكيلات من رصيد العرف الأدبي الذي اصطلح عليه المجتمع، ومن المفترض أن يكون المتلقي واعيا بالتقاليد الأدبية التي صارت عرفا في مجتمعه»[2].

والجدير بالذكر أن المتلقي مهم للنص باعتباره الذي يبث الروح في النص الذي كان مجرد علامات متراكمة فوق بعضها البعض على حد تعبير ياوس لكن هذا لا يلغي دور النص فلولا النص لا ما وجد القارئ فصحيح« أن المتلقي هو الذي يوجه النص وجهته كعمل فعال يتم إدراكه والوعي به تبعا لمقتضيات ثقافية ونفسية، ولكنه أيضا، وبنفس القوة إن لم يكن بشكل أقوى يتم توجيه المتلقي تبعا لآليات التلقي النابعة من النص ذاته، أو تبعا للمرتكزات التي تشكل المعنى داخل العمل الأدبي. »[3]

أما بالنظر إلى النص الدرامي أي المسرح في شقه المقروء وبحكم اختلافه عن النص الأدبي وذلك بطغيان الحوار على السرد ولوجود الارشادات المسرحية التي تساعد المخرج عند تجسيد النص بصريا فقد« كشفت اهتمامات الدراسات الحديثة التي عنيت بموضوع التلقي جماليا عن إمكانية الوصول لآليات التلقي النصية من خلال إجراء دراسة تحليلية وافية لعناصر النص ذاتها(الكلامية وغير الكلامية)، بما يتضمن الوصول لركائز ومسارات

---

[1] صبحة أحمد علقم: النص المسرحي وجمالية التلقي قراءة في مسرحية إيزيس لـ نوال السعداوي، مجلة دراسات للعلوم الانسانية والاجتماعية ، ع2 ، مج39، جامعة الأردن 2012م ، ص 380.

[2] عصام الدين أبو العلا: آليات التلقي في دراما توفيق الحكيم ، ص26.

[3] المرجع نفسه ، ص26..

النص التي توجه المتلقي إلى طريقة استقبال النص الدرامي المكتوب . مما يمكن أن يكشف عن قصدية الكاتب بشكل درامي»[1].

وقد كشف إنجاردن عن « أهمية آليات التلقي داخل النص الأدبي والدرامي ذاته، وخلفه إيزر وأوبرسفيلد وبافيس، بالتأكيد على أن هذه الآليات التي عمد إليها إنجاردن هي قصدية نصية تهدف إلى تحديد ما يمكن أن نطلق عليه جماليات التلقي. »[2]، و الجدير بالذكر أن كاتب النص الدرامي يجعل في حسبانه دائما إمكانية عرضه، ولذلك يجسد عرضا تخييليا قبل ولوج عالم الكتابة و يسعى جاهدا من خلال الارشادات المسرحية التي تعمل على تسهيل تحويل النص الدرامي إلى عرض مسرحي أي تحويل اللغة المكتوبة إلى كلمات سمعية وبصرية وقد « أكدت أوبرسفيلد وبافيز واستون وغيرهم على أن النص الدرامي يحتوي فعليا على آليات تجسيده وبالتالي آليات تلقيه، استنادا إلى أن النص الدرامي يحتوي على إمكانات عرضه بوصفه إنتاجا أوليا. »[3]

أما التلقي في علاقته بالنص الدرامي الجزائري الثوري فيمكن القول أن المسرح مرتبط بالتغيير وبالحياة والثورة التحريرية الجزائرية قامت على تغيير المجتمع، وكانت تهدف إلى إزالة الاستعمار، وهذا ما جعل الكاتب الثوري يسعى بكتابته لنقل الواقع المظلم جاعلا في حسابه الجمهور المتلقي للعمل سواء تعلق الأمر بالمتلقي القارئ للنص الدرامي أو المتلقي المشاهد للعرض المسرحي« كما أن مستويات العلاقة بين الفن المسرحي والثورة متداخلة ومتشابكة فقد يسبق المسرح الثورة ويمهد لها ويحرض عليها ويسعى إلى خلقها، وقد تسبق الثورة المسرح فتزوده من وحي حوادثها وقيمها، وقد يلتحم المسرح بالثورة فيواكبها ويكون صوتها وصداها من خلال فعل وفاعليه التلقي وتقاطع الأفكار والمشاعر والاندماج في

[1] عصام الدين أبو العلا: آليات التلقي في دراما توفيق الحكيم ، ص31.

[2] المرجع نفسه ، ص31.

[3] المرجع نفسه ، ص31.

سلوك الجماعة ضمن تفاعلات ذاتية وموضوعيه، فردية وجماعية، وعليه فان ثمة ثلاث مستويات للعلاقة بين الفن المسرحي والثورة.

1-**المستوى الجمالي:** يتمثل في كيفية انعكاس إحداثيات الثورة في بنية الإعمال المسرحية نصا وعرضا.

2/ **المستوى السوسيولوجي** : الذي يتمثل في التناغم بين تطور بنية العمل الفني من خلال التطور الاجتماعي للثورة و مستجداتها .

3/ **المستوى السوسيوجمالي** : الذي يحقق علاقة الفن بالمجتمع وعلاقته بالثورة فنياً واجتماعياً »[1].

ولعل أول ما يحرص عليه كاتب النص الدرامي الثوري هو العنوان لأنه« أحد المداخل التي تجعل المتلقي يمسك بالخيوط الأولية والأساسية للعمل المعروض»[2] وباعتباره العتبة السيميائية الأولى التي يقف عليها المتلقي لينطلق في عملية القراءة و للدور البارز الذي يلعبه العنوان من خلال الاثارة والاغراء المباشرين للطرف الأخير من الثالوث الأساسي للنقد الأدبي والدرامي مؤلف /نص/ متلقي. فالعنوان « يحتل الصدارة في الفضاء النصي للعمل الأدبي فيتمتع بأولوية التلقي»[3]. و العنوان هو أول جزء على واجهة المؤلف يواجه المتلقي فهو بذلك « يشكل الرسالة اللغوية الأولى التي يتلقاها القارئ فتشد بصره وتحرك ادراكه، للحفر في مدلولاتها. فالعنوان هو النص الأول الذي يتوقف عنده المتلقي، باعتباره المفتاح الأساسي لقراءة مضمون النص الابداعي، ورغم الطابع الاختزالي للعنوان، إلا أنه يمثل الجزء الأهم ، بوصفه الواجهة الاشهارية، والإغرائية، لما يتوفر عليه من

[1] عمر نقرش: المسرح الثوري: مسرح الثورة وثورة المسرح، **2013**، http://www.alfurja.com

[2] شعيب خليفي : النص الموازي للرواية "استراتيجية العنوان " ، ص82.

[3] شادية شقرون : سيميائية العنوان في مقام البوح لعبد الله العشي ، ص271.

حمولة مكثفة تثير في المتلقي هاجس التوغل في كنه العمل الادبي لذا يفترض أن يكون الاهتمام منصبا على اختيار العنوان الملائم لمضمون النص»[1].

ويعد العنوان العلامة الأولى بالنسبة للمتلقي ليقتحم به عالم النص، أما بالنسبة للمؤَلِف فتعد العلامة الأخيرة و النهائية التي يسم بها إبداعه الأدبي أو الفني لما لها من أهمية واعتياص وهذا ما أشار إليه إبراهيم بادي بقوله « ومن هنا أبدا من الإشارة إلى أن أغلب الذين يتعاطون الكتابة. انما يجدون كل الصعوبة في اختيار عنوان أعمالهم»[2]، حيث أن صعوبة اختيار العنوان تنجم من كونه اختزال وتلخيص لمضمون عمل كامل في بضع كلمات.

وذلك لأن العنوان« ضرورة كتابية ، فهو بديل من غياب سياق الموقف بين طرفي الاتصال ، وهذا يعني أن العنوان بإنتاجيته الدلالية، أي بنصيته ، يؤسس سياقا دلاليا يهيئ المستقبل لتلقي العمل»[3].

فالعنوان يعد الرابط بين القارئ و النص فلا بد لهذا الرابط أن يتمتع بالقوة والجاذبية ليؤثر في المتلقي ويؤدي دوره المنوط به وهذا ما يؤكده **جوزيف بيزاكومبروبي Joseph Besa Coprubi** « إنّ العنوان عنصر متعدد الأبعاد **(multidimensionnel)** لأنه يقيم روابط علامة جدّ مختلفة، العمل الأدبي، النص والقارئ »[4].

وبالنظر للعلاقة التي يقيمها العنوان مع العمل والمتلقي فيمكن القول أنه« يتوسط علاقة عمله/ مرسلته بمتلقيه، حتى لا يكاد يتمكن هذا المتلقي من الوصول إلى العمل إلا عبر فعاليته الخاصة في تلقي العنوان الذي يحمل ، بشكل من الأشكال ، خصوصية عمله

---

[1] فريدة أبراهيم ابن موسى: زمن المحنة في سرد الكاتبة الجزائرية ، دراسة نقدية، دار نشر المنهل ، الجزائر،2012م ، ص234.

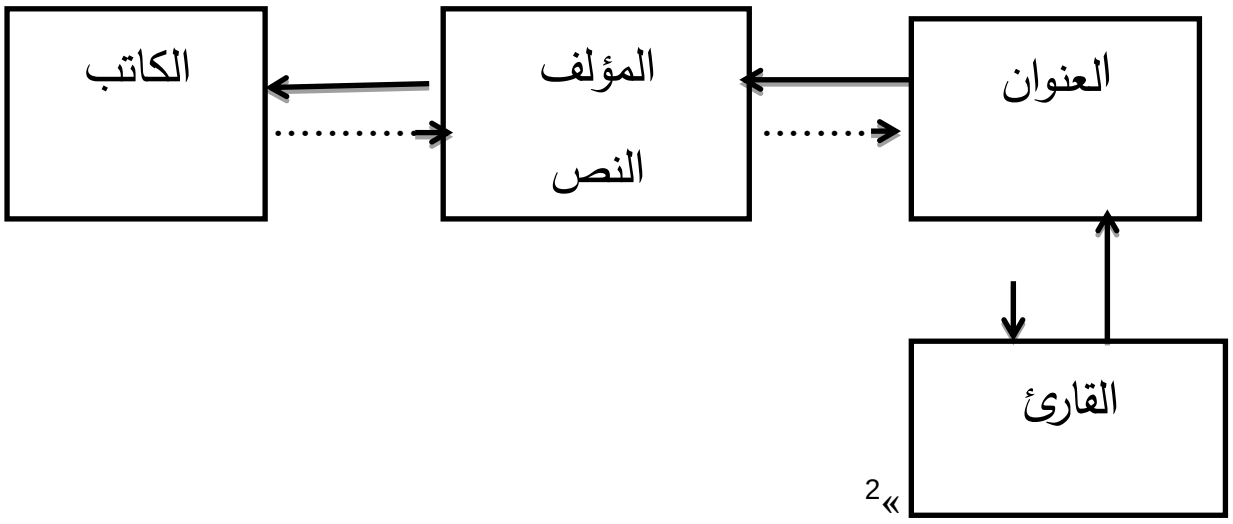
[2] إبراهيم بادي: دلالة العنوان في أبعاده في موته الرجل الأخير، مجلة المدى، سوريا، شتاء 1999م ، ص113.

[3] محمد فكري الجزار: العنوان و سميوطيقا الاتصال الأدبي ،ص45.

[4] JOSEPH Besa Camprubi: les actes sémiotiques nouveau en titre, du fonctions ، Pulim, 82 universitaires de Limoges, 2002, p 91.

داخل بنيته النصية : خصوصيته الدلالية والجنسية على السواء ، هذه وتلك يدخل المتلقي بها إلى العمل مزودا بأحد أهم مفاتيح الشفرة الرمزية Symbolical code . وهذه العلاقة هي التي يجب أن يدور عليها التحليل المنهجي للعنوان باعتباره نصا »[1]، فالأثر الدلالي الذي يتركه العنوان في المتلقي هو الذي يجعله يخوض عملية القراءة الجنس الأدبي

« و يمكن أن نمثل للحركية العكسية للإبداع والتلقي بالخطاطة التالية:



»[2]

فالمتلقي هو القادر على الحكم على العنوان حيث « يمكن اعتبار العنوان أسلوب بناء لأفق توقع ولا سيما إذا كانت المادة المعنونة تمنح أفقا مؤسسا على معطيات واضحة، ، سخية، وإذا كانت نسبية المعلومات المعطاة هشة ، فقيرة ،يمنح العنوان أفق توقع مهزوم ، سمته الشك والتذبذب»[3]

ولعل أهم وظيفة يتمتع بها عنوان الكاتب المعاصر هي « مهمة جذب أو صدم :حيث يستهوي الكاتب المعاصر لعبة الجذب من خلال عنوان جرئ أو من خلال عنوان

[1] محمد فكري الجزار: العنوان و سميوطيقا الاتصال الأدبي ،،ص68.

[2] شادية شقرون : سيميائية العنوان في مقام البوح لعبد الله العشي ،ص271.

[3] طامر أنوال: المسرح والمناهج النقدية الحداثية نماذج من المسرح الجزائري والعالمي، ، د.ط، دار القدس، وهران، الجزائر،2011م، ص172.

يزلزل بعض المفاهيم الثابتة فيصبح المتلقي في وضعية بلبلة»[1].

يمكن القول أن العنوان هو علامة « تواصلية ، وعلامة ثقافية تنجز قصد التواصل مع العالم ، كرسالة ذات مرسل ومتلقي لها ، حمولة مكثفة هي علامة تضع دالا ومدلولا ، ثم مرجعا ينتمي إلى الصيرورة الثقافية »[2].

من خلال ما تقدم فالعنوان هو بمثابة البصمة التي يضعها المؤلف ليسم بها مؤلفه فيعرف هذا الأخير بعنوانه الذي يعد أول ما يتوقف عنده القارئ وآخر ما يبقى في ذهنه لذا فحياكته– العنوان– تتطلب من المؤلف سبك ألفاظه وصياغتها وتهذيبها تَرصِيفها، وبلورة نصه في كلمة أو جملة تكون دالة على المؤَلف برمته و جاذبة للمتلقي.

5- العنونة و عناصر البناء الدرامي:

لعل أهم عناصر البناء الدرامي التي لها صلة مباشرة بالعنوان الشخصية و المكان و الزمان والحدث، فكثيرة هي النصوص الدرامية التي اتخذت من المكون الفاعل عنوانا حيث« يكون العنوان في هذه الحالة حاملا لاسم شخص قد يكون هو البطل أو هو الضحية، وفي كلتا الحالتين ، فهو شخصية مبأرة ،و رئيسية تكون محورا ترتبط به الشخوص الأخرى»[3]، وعلى سبيل الذكر لا الحصر نذكر المسرحيات التي كان عنوانها اسم لشخص المسرحيات اليونانية: الكترا، أياس، أنتيجونا، أديب ملكا لسوفوكليس التي قام بترجمتها طه حسين جميعها ضمن كتاب واحد عنونه بـ من الأدب التمثيلي اليوناني *سوفوكليس* سنة 1939 ميلادي، وبروميثيوس الطليق، بروميثيوس المقيد ، أجاممنون .لاسخيلوس، وألكستيس و مديا ، وننويج هيبولوتوس ليوريبيدس والمسرحيات الألمانية منها مسرحية حياة إدوارد الثاني ملك إنجلترا ومسرحية الرجل هو الرجل ، ومسرحية الأم شجاعة وأبنائها لبرتولت بريخت والمسرحيات الانجليزية مثل مكبث ، هاملت ،عطيل لشكسبير وغيرها

[1] طامر أنوال: المسرح والمناهج النقدية الحداثية نماذج من المسرح الجزائري والعالمي، ص172.

[2] شعيب خليفي : النص الموازي للرواية "استراتيجية العنوان " ، ص89.

[3] المرجع نفسه ، ص94.

والمسرحيات الفرنسية مثل البرجوازي النبيل و البخيل لموليير والمسرحيات العربية مثل شهرزاد و السلطان الحائر لتوفيق الحكيم ومسرحية جميلة لكمال الشناوي ومسرحية هالة والملك ، ومسرحية الشخص، ومسرحية لولو للإخوة الرحباني وغيرها كثير، ومن المسرحيات الجزائرية التي كانت الشخصية وَسْمَهَا و العلامة الدالة عليها وواجهة غلافها الخارجي نذكر مسرحية بلال بن رباح لمحمد العيد آل خليفة ومسرحية الهارب للطاهر وطار ومسرحية الشهداء يعودون هذا الاسبوع والتي كانت نموذج قصصي *للطاهر وطار* حوّله الممثل والمؤلف الجزائري أمحمد بن قطاف إلى مسرحية ومسرحية الراعي والأميرة لمحمد الأخضر السائحي و مسرحية البشير لأبي العيد دودو ومسرحية حسن طيرو لأحمد عياد المعروف بـ (رويشد) ومسرحية أدباء المظهر لأحمد رضا حوحو ومسرحيات أبناء القصبة و الخالدون " لعبد الحليم رايس موضوع الدراسة وغيرهم ويتخذ الكاتب من الشخصية عنوانا وذلك من أجل إحالة مرجعية أو تحقيق وظيفة أو « مهمة مماثلة أو تحقيق هوية : من خلال استعارة اسم بطل من التاريخ »[1] مثل مسرحية حنبعل لأحمد توفيق المدني كما يمكن « أن يكون صفة أو طابع البخيل لموليير»[2].

فيمكن أن نكتشف تعدد الاحالات المرجعية للعنوان فقد تكون « معرفية أو دينية أو اجتماعية أو سياسية أو حتى نصية»[3]، حيث نجد أن العنوان باسم الشخصية في كثير من الأحيان« يحمل ضمنيا وصفا دقيقا وصورة عن الشخصية و تقريرا لحالتها»[4] ، فيقوم العنوان بوصفه« علامة سيميائية بوظيفة الاشارة إلى الشخصية المحورية في النص ، وتحديد وظائفها وصفاتها عن طريق الاقتصاد اللغوي »[5] كما يمكن أن يتعدى العنوان الاحالة المرجعية الواحدة لينهل من جميع الاحالات المرجعية مجتمعة معرفية و دينية و سياسية

[1] طامر أنوال: المسرح والمناهج النقدية الحداثية نماذج من المسرح الجزائري والعالمي،.ص172.

[2] المرجع نفسه، ص172.

[3] بسام قطوس: سيمياء العنوان ، ص147.

[4] منير الزامل: التحليل السيميائي للمسرح، ص68.

[5] المرجع نفسه، ص67.

و نصية« فالعنوان الدال على اسم علم عنوان يتغذّى من العصر والميثولوجيا ومن العادات والتقاليد وحتىّ من الخيال، ليكون علامة أو شفرة أدبية مفاتيحها تكمن في فهم هذه المخازن التيّ قد لا يعيها الإنسان، لأنها تجري في تفكيره مجرى الدّم في عروقه، و من هذا نرى تناصّا مع البعد المرجعي لأن التّناص يشمل الممارسات الإنشائية المغلقة والنظم الترميزية ذات الأصوات المفقودة التّي تجعل الممارسات الدّالة للّنصوص اللاحقة ممكنة»[1]، فالعنوان الدال على اسم علم أو شخصية عنوان يكون في كثير من الأحيان في تناص مقصود أو غير مقصود مع مجموعة من النصوص، التي تتراءى في ذهن القارئ عند نقْطَة التَّحَاذِي الأولى مع العنوان، ولفهم هذا الأخير لابد للقارئ من فك شفرات الاحالة المرجعية التي استقى منها الكاتب عنوانه .

أما عند الحديث عن المكان كعنوان فلا يمكن حصر النصوص الدرامية التي اتخذت من المكان عنوانا لها ، ففي الجزائر كانت الثورة الجزائرية ملهمة الكثير من كتاب المسرح الجزائري فتخذوا من الأماكن التي شملتها عنوانا لمؤلفاتهم المسرحية ويرجع ذلك لمحبتهم للوطن المسلوب أرضه وفضاءه المكاني لتحريره بأقلامهم ، فصبوا اهتمامهم على كل جزء من التراب الجزائري جبلا وسهلا ومدينة لعنونة مؤلفاتهم وتعاملوا مع المكان ليس « باعتباره إطارا سلبيا يحتضن الشخصيات بل من خلال فاعليته في سيرورة الرواية »[2] أو المسرحية ، وعلى سبيل المثال يمكن ذكر بعض المسرحيات الجزائرية التي كان المكان واجهتها الاشهارية و الإغرائية، نذكر مسرحية "حنين إلى الجبل" لصالح خرفي ومسرحية" التراب" لأبي العيد دودو ومسرحية "أصوات من القصبة" لحسين زاهر و مسرحية "بيت النار" لمحمد شرشالي ومسرحية "ملحمة مستغانم" لجمال بن صابر و مسرحية" الحاجز الأخير" لمصطفى الأشرف، و مسرحية " أبناء القصبة " لعبد الحليم رايس، حيث لجأ كتاب النص الدرامي

[1] محمد سالم محمد الأمين الطلبة، مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر،، ط1، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت– لبنان، 2008م، ص15 .

[2] بسام قطوس: سيمياء العنوان ، ص147.

الثوري بحكم واقعية الأحداث التي جرت في الجزائر إبان الثورة إلى اتخاذ المكان عنوانا لأنه يمثل« الاطار الذي تقع فيه الأحداث»[1]، كما أن الكاتب بوصفه للمكان« يصطحب القارئ من يده مثلما يفعل الدليل الحاذق يوجهه في هذا العالم الذي قد يكون مستقى من الواقع»[2] فالكاتب المسرحي الثوري وبحكم الثورة الجزائرية التي شملت كل مكان في الوطن جبلا ومدينة « يجعل للمكان حضوره القوي وشخوصه الدائمة، باعتبار الإنسان والمكان ثنائية متلازمة منذ بدء الخليقة وحتى نهايتها، ولذلك يتدفق المكان في نبض الإنسان ويتجسم الانسان في ملامح المكان وفي تفاصيل جغرافيته ويرتبط الإثنان ويندغمان ببعضهما »[3]، وهذا ما جعل كاتب النص الدرامي الثوري يجعل المكان عنوانا « لأن المكان في العنوان يشكل أهمية ذات دلالة قصوى»[4] ولأن العنوان هو آخر ما يبقى في ذهن القارئ والنص ككل مختزل في العنوان الذي يسميه ويعرف به لذا يضع الكاتب «عند العتبة الأولى لنصه عنوانا إشاريا دالا مستقى من مكان ما في محيطه، وهكذا يعمد على وضعه في العنوان»[5]

وقد ارتبط كتاب المسرحية الثورية في الجزائر بالمكان لأنه جزء من انتمائهم الحضاري ولأن المستعمر أراد تدميره والاستلاء عليه، وهذا ما جعل المكان« يلعب دورا هاما في تكوين هوية الكيان الجماعي وفي التعبير عن المقومات الثقافية، وقد أثَّرت العوامل البيئية على المفاهيم الأخلاقية والجمالية التي تحرك الشعوب في جميع أرجاء العالم . و يصبح المكان إشكالية إنسانية إذا ما استُلب أو إذا حرمت منه الجماعة، ولذا فإنه يكتسب قيمة خاصة ودلالة مأساوية بالنسبة للمستعمرين و اللاجئين»[6].

---

[1] *سيزا قاسم* : بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ المؤلف، دط ، مكتبة الأسرة ، القاهرة ،2004م ، ص106.

[2] المرجع نفسه، ص118 .

[3] عبد الرزاق الربيعي: ما وراء النص، ط1، شمس للنشر والتوزيع ، القاهرة ،2008م ،ص168 .

[4]شعيب خليفي : النص الموازي للرواية "استراتيجية العنوان " ، ص94.

[5] عبد الرزاق الربيعي: ما وراء النص،ص170 .

[6] سيزا قاسم ، يوري لوتمان وآخرون: جماليات المكان، ط2، عيون المقالات، الدار البيضاء ، 1988م،ص03.

وبحكم انجذاب الإنسان للمكان الذي خلق وعاش فيه فإنه دائما يتوق فيه للحرية والاستقرار والهدوء ، هذا ما دفع بعض الكتاب الدراميين الجزائريين الذين عايشوا الثورة أن يتخذوه ـ أي المكان ــ عنوانا لأن« للمكان في حياة الإنسان قيمة كبرى وميزته التي تشده إلى الأرض، ولا غرو فالمكان يلعب دورا رئيسيا في حياة أي إنسان ، فمنذ أن يكون نطفة يتخذ من رحم الأم مكانا يمارس فيه تكوينه البيولوجي والحياتي ، حتى إذا حان المخاض وخرج هذا الجنين يشم أول نسمة للوجود الخارجي كان المهد هو المكان الذي تتفتح فيه مداركه وتنمو فيه حواسه... بعده ـ أي المهد ـ تتبلور الأبعاد المكانية للإنسان بصور أوضح في البيت... »[1]، فالجزائر في فترة الاحتلال الفرنسي أضحت لها قداسة خاصة في قلوب وعقول أبنائها وخاصة المبدعين منهم ولذا لا يمكن إغفال « البعد النفسي (للمكان) داخل النص وداخل الصورة الشعرية إلى جانب وظائفه الفنية وأبعاده الاجتماعية و التاريخية والعقائدية التي ترتبط بالمكان ولا تفارقه»[2]، فأغلب المسرحيات المعنونة بالمكان تحرص على« حماية الذاكرة المكانية ، وتجعل المكان هو الحكاية من بدايتها إلى نهايتها ، مجسدة العلاقة الحميمية أو الجدلية بين الزمان والمكان»[3].

أما في ما يخص العنونة اعتمادا على الزمان فلا يخفى على القارئ أنه هناك العديد من النصوص الأدبية والدرامية التي جعلت الزمان وسما لها وعلامتها الإغرائية والاغوائية ومن أمثلة ذلك نورد على سبيل الذكر لا الحصر بعض المؤلفات الدرامية الجزائرية الثورية في " إنتظار الربيع "عبد الحميد هدوقة "و" احمرار الفجر" لأسيا جبار ووليد قرن ، في "إنتظار نوفمبر جديد" للجندي خليفة و" الشهداء يعودون هذا الأسبوع " للطاهر وطار والمقتبسة من طرف أمحمد بن قطاف و " استراحة" لنور الدين عبة وغيرها، فالزمن في العملية الإبداعية هو« أداة طيعة تسهم في جماليات النص الأدبي، لتسمو به إلى مرتبة

---

[1] سيزا قاسم ، يوري لوتمان وآخرون: جماليات المكان ، ص05.

[2] المرجع نفسه، ص22.

[3] بسام قطوس: سيمياء العنوان، ص137.

الخلود»[1] ، و ارتباط كتاب المسرح الثوري بالواقع الذي عاشوه في الحقبة الزمنية الحرجة من تاريخ الجزائر جعلهم يلجؤون إلى اتخاذ الزمن الواقع عنوانا لمؤلفاتهم أو« بعبارة أدق " اللحظات الراهنة " وذلك لكي نتعرف على نوع العلاقة القائمة بين الكاتب والواقع»[2] ، فقد نظر كتاب المسرح الثوري إلى الزمن نظرة واقعية ، فليس الزمن عند هؤلاء « حالة ركود قابلة التقسيم كما في القديم وليس شيئا مجردا غامضا ميتافيزيقيا بل هو واقع محسوس وحاضر مستمر يغمرنا من كل ناحية ، فالحاضر متصل بالماضي ومواز في امتداده لتاريخ الشعب بأسره وكأنه يعي في غضونه كل ما مضى وكل ما يكون بلا تفريق و لا حواجز»[3] فالوضع القاسي والدموي الذي عاشه أبناء الشعب الجزائري إبان الفترة الاستعمارية وخاصة المبدعين في المجال المسرحي الثوري الذين تأثروا بالوضع جعلهم يعملون على تغييره بالتأليف و التمثيل، و على بعث التاريخ من جديد حيث أنه « لاشك أن سعي الكاتب إلى رواية أحداث الماضي ينطوي على رغبة منه في ايقاظ وعي الناس بالتاريخ ودروسه وعبره ، ويفترض أن يكون تاريخ الصراعات الدموية بين البشر درس تتعلمه الأجيال اللاحقة»[4]، فحسب الباحث رابح الأطرش« الزمن كامن في وعي كل إنسان، غير أن كمونه في وعي المبدع أشد إيلاما، وأعمق مدى»[5].

أما عند الحديث عن العنونة بالحدث أو المكون الحدثي فنجد على واجهة المؤَلف الدرامي قبل ولوج أعماقه وسبر أغواره حدث يتربع على دفته الأولى وقد حدد الباحث شعيب خليفي : النص الموازي للرواية "استراتيجية العنوان " تعريفا للمكون الحدثي قائلا : هو « أحداث تطغى على هذا المكون ، وحيث هذا المكون يستوعب باقي المكونات الأخرى، ينطوي على

---

[1] رابح الأطرش: مفهوم الزمن في الفكر والأدب ، مجلة العلوم الانسانية ،ع09 ، جامعة بسكرة ، مارس 2006، ص140.

[2] عبد العزيز المقالح: المطر والجنس والزمن في القصة اليمنية القصيرة ، مجلة الحكمة، ع46، اليمن ، جانفي 1976، ص15.

[3] زوز غريب : فكرة الزمن في الأدب الحديث، مجلة الأديب ، ع10، لبنان ، أكتوبر 1946، ص07.

[4] طالب عبد الأمير : نبوءة الرواية ودرامية الزمن الآتي ، مجلة الثقافة الجديدة، ع282، سوريا، ماي1998، ص154.

[5] رابح الأطرش: مفهوم الزمن في الفكر و الأدب ، ص145.

حدث في حاجة إلى تغيير أو تأويل »[1] ، فالعنونة بالحدث لها أقسام فيمكن للعنوان أن يتخذ أحداثا دينامية وهي « التي تترجم تحولا في الوضعية أي نوعا من الحركية»[2] وهذا النوع نجده في نص مسرحية "ملحمة مستغانم" للكاتب جمال بن صابر.

كما يمكن للعنوان أن يتخذ أحداثا ستاتيكية « وهي التي تترجم وضعية وحالة الروح والعواطف والخصال والتصورات المجردة كالحب والسعادة والموت»[3] وهذا النوع من العناوين تميزت به مسرحية الجثة المطوقة لكاتب ياسين، و "الزلزال" هنري زكريا و" أبيرات الشمس والجلاد " للكاتب عز الدين ميهوبي وغيرها.

وهكذا فإن العنوان في أي مؤَلف لم يوضع اعتباطا من طرف المؤلِف بل راعى فيه شروطا معينة، فلا بد للعنوان « أن يحقق، الانسجام و الاختلاف، انسجامه مع ذاته، وتحققه لنكهة خاصة، تعبر عن لعبة الكتابة»، هذه الشروط وغيرها لابد أن يعيها الكاتب قبل وضع العنوان سواء تعلق الأمر بالعنونة باسم الشخصية أو المكان أو الزمان أو الحدث.

---

[1] شعيب خليفي : النص الموازي للرواية "استراتيجية العنوان ، ص95.

[2] المرجع نفسه ، ص95.

[3] المرجع نفسه ، ص95.

6- العنوان علامة سيميائية في المسرحيات الثورية لعبد الحليم رايس - أبناء القصبة - دم الأحرار- الخالدون "

بما أن العنوان هو أول ما يصطدم به القارئ قبل الخوض في عملية قراءة النص وفهم مكنوناته وتحديد دلالاته الظاهرة والخفية فإن هذه الميزة جعلت « العنوان بناء يتمركز في واجهة النص , له دلالاته السطحية والعميقة ,الخفية والمرئية ,وفي مرآة هذه الدلالات نرى فحوى النص من ناحية ,ومن ناحية أخرى نرى ملامح نص يوازي النص الأساس طوال عملية القراءة ,تربطه بالنص الأم جسور يتحكم الكاتب في بعدها وقربها حفاظًا على شغف المتلقي .والعلاقة بين العنوان والمتن يمكن أن تكون" تقابلية، أو انزياحية، أو لا تكون بالضرورة ائتلافية»[1].

تعتمد القراءة السيميائية للعنوان على مستويات ثلاثة مستوى البنية التركيبية والمستوى الدلالي، والمستوى البلاغي وقد حدد الباحث منير الزامل في كتابه التحليل السيميائي للمسرح تعريفا لكل منها « مستوى البنية التركيبية: أو المستوى التركيبي البنيوي، الذي يعالج وضعية العنوان، أو هيئته التركيبية، المستوى الدلالي: أو المستوى المعجمي، الذي ينظر إلى دلالات الكلمة في ذاتها، وفي إطار إيديولوجي خارج نطاقها المحيط، والمستوى البلاغي يوسع المعنى برونق الاستعارات، وعالم التشبيه، وفضاء الرمز، ويزيد في عملية إغرائه للمتلقي »[2].

ولابد عند البدء في قراءة العنوان سيميائيا التركيز على البنى الثلاث فالعنوان هو« نص مصغر ، له بنيته التركيبية الخاصة أو المستقلة عن النص الأصلي ، لكونه يمثل نصا موازيا على حد قول جينيت؛ لذلك تبدأ قراءة العنوان في تحليل البنية النصية له، المتمثلة في السياق اللغوي، و هي ما يسميها الباحثون البنية التركيبية»[3].

---

[1] توفيق قريرة :كيف أشرح النص الأدبي ،دط، دار قرطاج للنشر، تونس، 2000 م ، ص 20.

[2] منير الزامل: التحليل السيميائي للمسرح، ص25.

[3] المرجع نفسه ، ص30.

6- 1- عنوان مسرحية أبناء القصبة : وقد ألف عبد الحليم رايس عنوان مسرحية **أبناء القصبة** من كلمتين الأولى نكرة و الثانية معرفة، الثانية وردت لتزيل الابهام عن الأولى، وقد جاءت الكلمتين تعبيرا عن ذاتين محسوستين؛ فالأبناء ذات محسوسة ؛ والقصبة مكان محسوس والملاحظ على العنوان أنه مبتدأ معرف بالإضافة حذف خبره، كأن الكاتب يخبرنا بأن خبر المبتدأ موجود في النص الأصلي فعلى الباحث أو المتلقي لهذا العنوان البحث في متن مسرحية **أبناء القصبة** ليعلم ما الخبر الذي وقع لهؤلاء الأبناء وما خطبهم ولأن الحذف في اللغة العربية ما هو إلا ضرب من ضروب الإيجاز قال عنه الجرجاني« دقيق المسلك ، لطيف المأخذ عجيب الأمر شبيه بالسحر، فإنك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد في الإفادة. »[1] ولا يكون الحذف اعتباطاً، « بل الأصل في المحذوفات جميعها أن يكون في الكلام ما يدل عليها، من قرائن دلالية كأن تكون تلك القرائن سياقية لفظية أو عقلية»[2] والملاحظ أن« الحذف يقود إلى نوع من الغموض والابهام المقصود من طرف الكاتب والذي هو غموض وظيفي...فالحذف يشتغل على المستوى التركيبي للعنوان بينما يشتغل الغموض على المستوى الدلالي »[3] وقد ورد عنوان أبناء القصبة جملة اسمية "لتدل على الاستمرارية و الثبوت" « وغالبا ما يرد العنوان الخارجي في شكل جمل اسمية للتقرير والإثبات قصد تأكيد مضمون النص وتحقيقه نصيا .»[4] وهذا ما نجده في "أبناء القصبة" في الدفاع عن الوطن وثبوتهم على عهدهم تجاهه . وهذا ما تميزت به مسرحية أبناء القصبة فكل من دال " أبناء" ودال " القصبة" يشكلان مدلولا واحدا، فالأبناء وهو الشق الأول من العنوان جمع ابن ويعني أيضا الولد ، وهذا ما جاء في

---

[1] عبد القاهر الجرجاني: دلائل الاعجاز، تحقيق: محمود محمد شاكر أبو فهر، دط ، مكتبة الخانجي ، القاهرة،1984م،ص146.

[2] يونس حمش خلف محمد: الحَذْفُ فِي اللُّغَةِ العَرَبِيَّةِ، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، مج 10 ، ع2 ، نينوى، العراق 2010م، ص273.

[3] شعيب خليفي : النص الموازي للرواية "استراتيجية العنوان " ، ص 92/ 93.

[4] جميل حمداوي : سيميوطيقا العنوان، ط1، المغرب، 2015م ص60.

لسان العرب لابن منظور« الابن : الولد...والجمع أبناء»[1] ، لكن الكاتب عبد الحليم رايس أوردها في عنوانه بصيغة الجمع أبناء لتشمل الكل ؛ أي الاناث والذكور كذلك لم يوظف الكاتب عبد الحليم رايس مفردة أولاد لأنها تعني فقط من كان من صلب واحد أي من والد واحد وأبناء هي كلمة أشمل فأبناء القصية من أباء كثر، إذ كل قاطن بالقصبة هو ابن لها ويحق له الدفاع عنها ، وقد وردت كلمة أبناء في القرآن الكريم لتدل على الذكور والاناث ولا تقتصر على واحد منهم في قوله تعالى ﴿**الَّذِينَ آتَيْنَاهُمُ الْكِتَابَ يَعْرِفُونَهُ كَمَا يَعْرِفُونَ أَبْنَاءهُمْ**﴾[2].

وقوله تعالى: ﴿**ما جَعَلَ اللَّهُ لِرَجُلٍ مِّن قَلْبَيْنِ فِي جَوْفِهِ وَمَا جَعَلَ أَزْوَاجَكُمُ اللَّائِي تُظَاهِرُونَ مِنْهُنَّ أُمَّهَاتِكُمْ وَمَا جَعَلَ أَدْعِيَاءكُمْ أَبْنَاءكُمْ ذَلِكُمْ قَوْلُكُم بِأَفْوَاهِكُمْ وَاللَّهُ يَقُولُ الْحَقَّ وَهُوَ يَهْدِي السَّبِيلَ**﴾[3] وقوله جل في علاه: ﴿ **وَقَالَتِ الْيَهُودُ وَ النَّصَارَى نَحْنُ أَبْنَاءُ اللَّهِ وَأَحِبَّاؤُهُ قُلْ فَلِمَ يُعَذِّبُكُم بِذُنُوبِكُم بَلْ أَنتُم بَشَرٌ مِّمَّنْ خَلَقَ يَغْفِرُ لِمَن يَشَاءُ وَيُعَذِّبُ مَن يَشَاءُ وَلِلَّهِ مُلْكُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَمَا بَيْنَهُمَا وَإِلَيْهِ الْمَصِيرُ** ﴾[4].

وقوله تعالى: ﴿ **لا تَجِدُ قَوْمًا يُؤْمِنُونَ بِاللَّهِ وَالْيَوْمِ الْآخِرِ يُوَادُّونَ مَنْ حَادَّ اللَّهَ وَرَسُولَهُ وَلَوْ كَانُوا آبَاءَهُمْ أَوْ أَبْنَاءَهُمْ أَوْ إِخْوَانَهُمْ أَوْ عَشِيرَتَهُمْ أُولَٰئِكَ كَتَبَ فِي قُلُوبِهِمُ الْإِيمَانَ وَأَيَّدَهُم بِرُوحٍ مِّنْهُ وَيُدْخِلُهُمْ جَنَّاتٍ تَجْرِي مِن تَحْتِهَا الْأَنْهَارُ خَالِدِينَ فِيهَا رَضِيَ اللَّهُ عَنْهُمْ وَرَضُوا عَنْهُ أُولَٰئِكَ حِزْبُ اللَّهِ أَلَا إِنَّ حِزْبَ اللَّهِ هُمُ الْمُفْلِحُونَ** ﴾[5].

---

[1] بن منظور: لسان العرب، ، مج01 ، ج01، ص362.

[2] سورة البقرة الآية 146. .

[3] سورة الأحزاب الآية 4 .

[4] سورة المائدة الآية 18.

[5] سورة المجادلة الآية22.

وقوله تعالى: ﴿**فَمَنْ حَاجَّكَ فِيهِ مِن بَعْدِ مَا جَاءَكَ مِنَ الْعِلْمِ فَقُلْ تَعَالَوْا نَدْعُ أَبْنَاءَنَا وَأَبْنَاءَكُمْ وَنِسَاءَنَا وَنِسَاءَكُمْ وَأَنفُسَنَا وَأَنفُسَكُمْ ثُمَّ نَبْتَهِلْ فَنَجْعَل لَّعْنَتَ اللَّهِ عَلَى الْكَاذِبِينَ**﴾[1].

فكل هذه الآيات الكريمة تبين أن كلمة الأبناء تعني الذكور والاناث ولا تقتصر على جنس دون الآخر وكذلك الجهاد الذي خاضه أبناء الجزائر ضد المستعمر الفرنسي سواء في القصبة أو أي شبر من أرض الجزائر الطاهرة لم يقتصر على الرجال بل شمل المرأة أي البنت الجزائرية، فالثورة في أحياء وشوارع وبيوت القصبة قام بها جميع الأبناء. ولعل الآية الكريمة ﴿ **وَحَلَائِلُ أَبْنَائِكُمُ الَّذِينَ مِنْ أَصْلَابِكُمْ** ﴾[2]. تبين أن مفردة الأبناء أشمل فقد يكون الأبناء من الصلب وقد لا يكونون من الصلب؛أي أن القصبة الأم أنجبت أبناء وتبنت أبناء من غير صلبها ليدافعوا عنها كأبناء المدن المجاورة لها. والعنوان في شقه الثاني يشمل دال القصبة الذي يحيل إلى مدلول مكاني هذا العنوان ينتمي إلى ما يسمى "العنونة باسم المكان" حسب التصنيف الذي قام به الباحث بسام قطوس حيث يرى أن « التأكيد على مكانية النص إحلال القارئ في دائرة مجرى الأحداث حيث تتفاعل الوقائع و تتعالق مرتبطة ببعضها مع بعضها الآخر، والأمكنة منها المغلقة ... مثل الدار، المدينة ، الوطن ، ومنها المفتوح الذي يأتي على شكل فضاء كالمقهى وفيها اللامتناهي مثل البحر، الغابة والصحراء. وكل مكان له معنى ووظيفة»[3]، ومن خلال التصنيف السابق يمكن اعتبار عنوان مسرحية " أبناء القصبة " ينتمي إلى الأمكنة المغلقة لأنه حمل معنى المدينة . وقد حمل العنوان التيمة الأساسية لمتن المسرحية ، فقد كان المرآة العاكسة لفحوى النص وللواقع الثوري الذي عاشه أبناء الشعب الجزائري بما فيهم أبناء القصبة إبان الثورة المجيدة. فكانت العلاقة بين العنوان والمتن علاقة مباشرة فالعنوان« يحيلنا مباشرة إلى أهم المكونات الأساسية التي دائما هي أول

---

[1] سورة آل عمران الآية61.

[2] سورة النساء الآية23.

[3] بسام قطوس: سيمياء العنوان ، ص136.

ما يواجه المتلقي ، وآخر ما يبقى في ذهنه بعد القراءة»[1]. حيث عبر العنوان عن كل شخصيات النص ولم يقتصر على شخصية بعينها كذلك المتن الذي تحدث عن الأسرة الجزائرية التي تسكن القصبة وكل أبنائها وهم الشخصيات في المسرحية الذين واجهوا المصير ذاته وعانوا من الظروف القاسية التي واجهتهم. ومن خلال ألفاظ العنوان السلسة والمعتادة تبدو بنية العنوان سطحية وظاهرية لكن هذه البنية السطحية و الظاهرية، كان الكاتب عبد الحليم رايس يصبو من خلالها لمعالجة قضية هامة عانى منها أبناء القصبة وهو يوجه أنظارنا و فكرنا إلى أن نتعمق ونغوص في دلالات شفرة أبناء القصبة ونحدد دلالاتها ومدلولاتها فأبناء القصبة توضح مآسي الأم وآلامها وتبين أن الأم تبقى« كرمز للأمل و الاستمرارية، مع استشهاد جميع أفراد العائلة وهذا من أجل وقوفهم في وجه المستعمر»[2] قد سجلت أنامل الكاتب عبد الحليم رايس من خلال مسرحية أبناء القصبة نصا مسرحيا تسجيليا اعلاميا، « مسرحا خاصا قريبا من المسرح التسجيلي الوثائقي لكن يختلف عنه بأنه يعطي صورا حية عن الثورة في مختلف مراحلها الجهادية، فهو مسرح نضالي، .يعبر عن الأزمات النفسية التي يحياها الثوار ، حين يواجهون العدو، ثم هو تصوير للوقائع الحربية والكمائن والهجمات والقتل والاغتيال. وهو كذلك تسجيل حي لصور التعذيب والترهيب والتنكيل من قبل العدو للأهالي و السكان »[3] فالمسرح التسجيلي ليس غرضه التشويق والإثارة والبناء الفني المحكم ولكن غرضه عرض الواقع بطريقة فنية وقد أوضح بيتر فايس أهم سمات المسرح التسجيلي والمتمثلة في كونه « مسرح تقريري ملتزم بأحداث العصر»[4] وهذا ما أكده عبد الرحمان ياغي في مقالته" في الفروق الدقيقة بين الأجناس

---

[1]ضياء غني لفتة: العنونة عند محمود يعقوب في مجموعته القصصية ((ضريح السرو))، مجلة واسط للعلوم الإنسانية، مج7،ع19، جامعة ذي قار، العراق،2012م،ص260.

[2]عبد الحليم رايس : أبناء القصبة ، دم الأحرار ، مطبعة برج الكيفان، الجزائر ، 2000م،ص09.

[3]صالح لمباركية: المسرح في الجزائر(2) دراسة موضوعاتية وفنية، ص53.

[4]عبد الفتاح قلعة جي: المسرح الحديث الخطاب المعرفي وجماليات التشكيل ، دط، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا ،2012م،ص99.

الأدبية قائلا« إذا كان حضور الواقع ماثلا بكل أبعاده: الزمانية والمكانية والإنسانية واللغوية ، وكان الواقع الفني الأفضل ماثلا أمامه في حالة مواجهة ومصارعة ومحاورة ، كان الابداع منتميا لعالم الدراما أو المسرحية»[1] مبرزا الوظيفة الذي تلعبها المسرحية بحكم واقعيتها والمتمثلة في « شحذ الإرادة لدى الكتاب والقراء على خلق قناعة بأن الواقع المفروض قابل للتحول إلى واقع أفضل»[2].

ومن خلال لغة تواصلية يتفاعل معها القارئ ويعيها الشعب الجزائري عبر عبد الحليم رايس عن هموم وآلام و آهات الشعب الجزائري خلال فترة الاضطهاد والاستعباد الفرنسي الذي استخدم كل الأسلحة لمجابهة الشعب الجزائري الأعزل ، فاختار لمسرحيته أبناء القصبة اللغة العامية التي يمكن أن يستوعبها كل أطياف المجتمع الجزائري وتنقل له صورا حية من واقع الجزائر خلال فترة الاستعمار، ومسرحية "أبناء القصبة" لعبد الحليم رايس من المسرحيات الثورية الواقعية « وهي ليست مسرحية جاءت لتلبية طلب ما ، أو هي مسرحية دعائية، إنما هي مسرحية كتبت نفسها، كما يقول المؤلف، وأحداث المسرحية بالفعل وقعت في حي القصبة /العاصمة سنة 1956 وبداية 1957 ، ويمكن أن تكون قد جرت في مدن الجزائر برمتها»[3].

ويمكن التمثيل للعنوان في شقه الثاني "القصبة" وتشظي دلالاته إلى أن القصبة كدال مكاني يحيل إلى مدلول مادي هو المدينة و الأم و الجزء من الوطن ويحيل أيضا إلى مدلول معنوي و هو الاحتواء و الحنان و الحماية والدفاع وكلا المدلولين ـ المادي و المعنوي ـ يحلان إلى مدلول واحد وهو الجزائر.

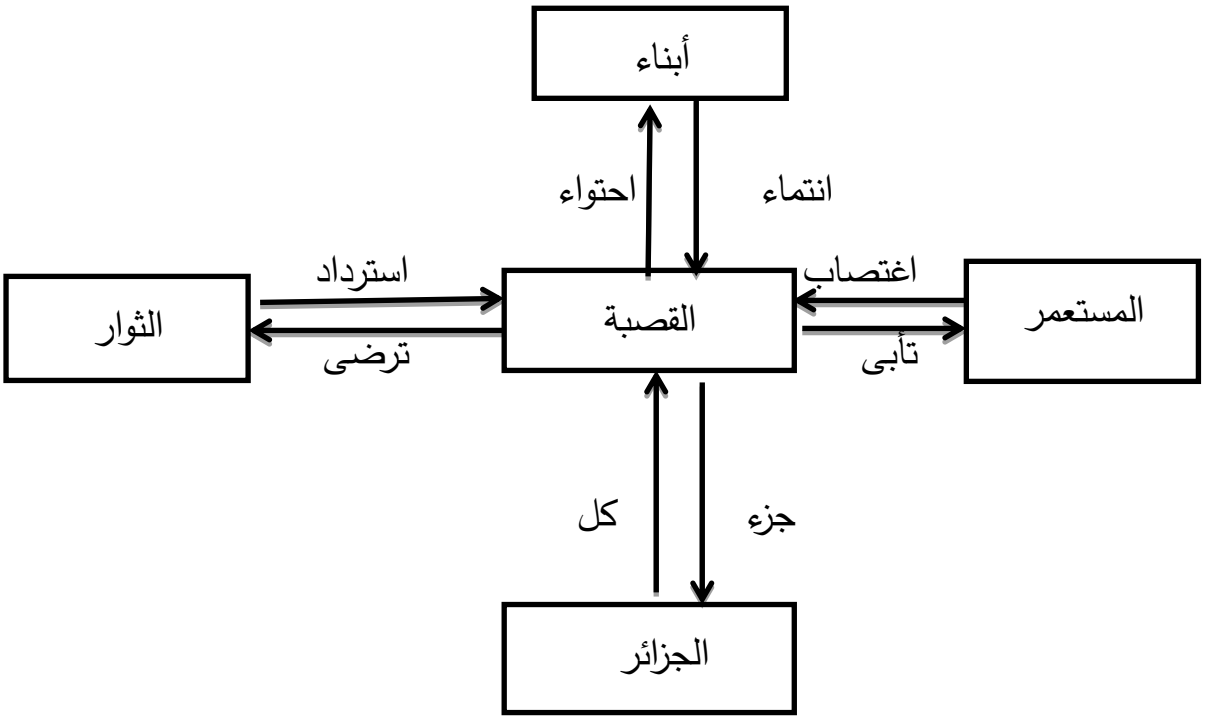
ويمكن التمثيل للعنوان أبناء القصبة وتشظي دلالاته وفق الخطاطة الآتية:

---

[1] محمد عبد الله القواسة وأخرون: أدباء مثقفون يتابعون بعض جهود الدكتور عبد الرحمن ياغي ، دط ، دار النهضة العربية، بيروت، 2012م، ص34.

[2] محمد عبد الله القواسة وأخرون: أدباء مثقفون يتابعون بعض جهود الدكتور عبد الرحمن ياغي ص34.

[3] حفناوي بعلي: الثورة الجزائرية في المسرح العربي [الجزائر نموذجا]،ص148.

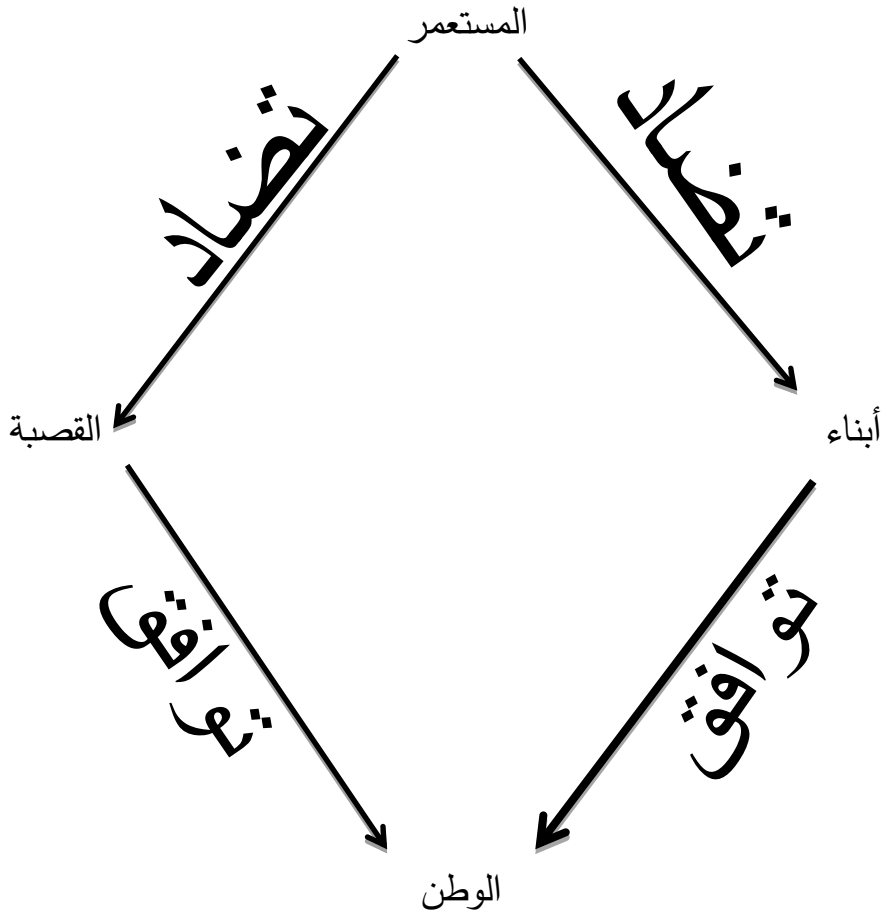


يمكن القول إذن أن العنوان أبناء القصبة استطاع أن« يقبض على بعض دلالات نص المسرحية، لكن المتلقي عندما يغوص في أغوار المسرحية سوف يقبض على شتى الدلالات...فالعنوان يقدم كونا دراميا يخلق من الصوت الواحد أصواتا متعددة »[1] ، وهذا ما جعل الكاتب يستغني عن دال الخبر حتى يتسنى « للمحور الاستدلالي أن يمارس نشاطه، حيث يمكن أن يتغير المحذوف تبعا لاختلاف التأويل واختلاف المؤول ، فيكون العنوان بذلك خطابا مستقلا يمارس سلطته في التواصل»[2].

كما يصور العنوان العلاقة القائمة بين الوطن وأبناءه و يشير إلى العلاقة بين المستعمر وأبناء الوطن ومن خلال هذه الخطاطة تظهر علاقة التوافق والتضاد بين جزئيات العنوان وبعض دلالات النص المسرحي :

[1] منير الزامل: التحليل السيميائي للمسرح، ط1، ص35.

[2] المرجع نفسه ص35.



من خلال هذه الخطاطة يتبين أن المستعمر في مواجهة مستمرة مع أبناء القصبة داخل الحيز المكاني القصبة، أما أبناء ومدينتهم القصبة فهم على توافق وحب مع بعضهم ومع بلدهم الذي يرجون تخليصه من المستعمر.

6- 2- **عنوان مسرحية "دم الأحرار"** : أما العنوان مسرحية "**دم الأحرار**" فهو أيضا مؤلف من شقين الأول لفظة نكرة و الثاني لفظة معرفة، الثانية وردت لتزيل الابهام عن الأولى، وقد وردت الكلمتين تعبيرا عن شيء وذات محسوستين هما الدم و الأحرار حيث استطاعت لفظة الأحرار إزالة الغموض و الإبهام عن لفظة دم والجملة من حيث تركيبها النحوي جملة اسمية حذف مبتدأها فهي خبر معرف بالإضافة ، واختصار العنوان في لفظتين جاء هنا لتكثيف الدلالة وقد أضاف الكاتب الأحرار للدم ليجعل ذهن القارئ يغوص في حقل دلالات الكلمة ويستنطق العنوان ليعلم لماذا سفك دم هؤلاء الأحرار؟ ومن كان يريد تطويق حريتهم؟، لقد جعل الكاتب عنوانه يتميز بوظيفة تعيينية « وهي التي تعين اسم الكتاب وتعرف به للقراء

بكل دقة وبأقل ما يمكن من احتمالات اللبس...فهي الوظيفة الوحيدة الإلزامية والضرورية، إلا أنها لا تنفصل عن باقي الوظائف لأنها دائمة الحضور ومحيطة بالمعنى».[1]

من خلال قراءة عنوان النص يتبن للقارئ أن البنية الظاهرية للعنوان تستحضر القتل وسفك دماء الأحرار لكن البنية العميقة للعنوان تخفي دلالات أعمق فلا يمكن القول«أن دالا معينا هو موضوع لمدلول معين إلا إذا فهمنا معنى الدال في سياقه ودلالاته التي يوحي بها ضمن السياق . وهذا يتطلب فك الشفرات التي يحملها الدال حتى يستساغ في الذهن»[2].

الدم كلمة مفردة تشكل دال مفرد وورد في معجم اللغة العربية المعاصرة دال الدم « دم مفرد: جمعه دماء ودمِيّ، مثناه دمان ودميان و دموان وفي الأحياء سائل حيوي أحمر اللون يسري في الجهاز الدوري للإنسان والحيوان».[3]

كما وردت كلمة " الدم " في القرآن الكريم وذلك في قوله تعالى﴿ **وَإِذْ قَالَ رَبُّكَ لِلْمَلاَئِكَةِ إِنِّي جَاعِلٌ فِي الأَرْضِ خَلِيفَةً قَالُواْ أَتَجْعَلُ فِيهَا مَن يُفْسِدُ فِيهَا وَيَسْفِكُ الدِّمَاء وَنَحْنُ نُسَبِّحُ بِحَمْدِكَ وَنُقَدِّسُ لَكَ قَالَ إِنِّي أَعْلَمُ مَا لاَ تَعْلَمُونَ**﴾[4] وهي دالة على المعاصي والقتل والفساد في الأرض.

كما ذكرت لفظة " الدم " في القرآن الكريم فذكرت في قوله تعالى﴿ **إِنَّمَا حَرَّمَ عَلَيْكُمُ الْمَيْتَةَ وَالدَّمَ وَلَحْمَ الْخِنزِيرِ وَمَا أُهِلَّ بِهِ لِغَيْرِ اللهِ فَمَنِ اضْطُرَّ غَيْرَ بَاغٍ وَلاَ عَادٍ فَلا إِثْمَ عَلَيْهِ إِنَّ اللهَ غَفُورٌ رَّحِيمٌ**﴾[5] لتدل على تحريم المولى عز جل لها وهي تعبر عن الدم المسفوح كما في الأنعام.

و قوله تعالى:﴿**حُرِّمَتْ عَلَيْكُمُ الْمَيْتَةُ وَالْدَّمُ وَلَحْمُ الْخِنْزِيرِ وَمَا أُهِلَّ لِغَيْرِ اللهِ بِهِ وَالْمُنْخَنِقَةُ وَالْمَوْقُوذَةُ وَالْمُتَرَدِّيَةُ وَالنَّطِيحَةُ وَمَا أَكَلَ السَّبُعُ إِلاَّ مَا ذَكَّيْتُمْ وَمَا ذُبِحَ عَلَى النُّصُبِ وَأَن**

---

[1] عبد الحق بلعابد: عتبات (جيرار جينيت من النص الى المناص) ، ص86 .

[2] منير الزامل: التحليل السيميائي للمسرح، ط1، ص36.

[3] أحمد مختار عمر: معجم اللغة العربية المعاصرة، ص771.

[4] سورة البقرة الآية 30.

[5] سورة البقرة الآية 173.

تَسْتَقْسِمُواْ بِالأَزْلاَمِ ذَلِكُمْ فِسْقٌ الْيَوْمَ يَئِسَ الَّذِينَ كَفَرُواْ مِن دِينِكُمْ فَلاَ تَخْشَوْهُمْ وَاخْشَوْنِ الْيَوْمَ أَكْمَلْتُ لَكُمْ دِينَكُمْ وَأَتْمَمْتُ عَلَيْكُمْ نِعْمَتِي وَرَضِيتُ لَكُمُ الإِسْلاَمَ دِينًا فَمَنِ اضْطُرَّ فِي مَخْمَصَةٍ غَيْرَ مُتَجَانِفٍ لِّإِثْمٍ فَإِنَّ اللهَ غَفُورٌ رَّحِيمٌ﴾[1].

و قوله تعالى: **﴿إِنَّمَا حَرَّمَ عَلَيْكُمُ الْمَيْتَةَ وَالْدَّمَ وَلَحْمَ الْخَنزِيرِ وَمَآ أُهِلَّ لِغَيْرِ اللهِ بِهِ فَمَنِ اضْطُرَّ غَيْرَ بَاغٍ وَلاَ عَادٍ فَإِنَّ اللهَ غَفُورٌ رَّحِيمٌ﴾**[2].

وقد عاقب الله عز وجل آل فرعون برجز من السماء ومنه الدم فأجراه في مياههم فصارت مياه آل فرعون دما لا يستقون من بئر ولا نهر ولا يغترفون من إناء إلا عاد دما عبيطا وهذا ما ذكره ابن كثير في تفسيره حيث قال« وأرسل الله عليهم الدم فكان ما استقوا من الأنهار والآبار، وما كان في أوعيتهم ، وجدوه دما عبيطا، فشكوه إلى فرعون، قالوا: إنا قد ابتلينا بالدم ، وليس لنا شراب. فقال: إنه قد سحركم!!فقالوا من أين سحرنا، ونحن لا نجد في أوعيتنا شيئا من الماء إلا وجدناه دما عبيطا؟ فأتوه وقالوا : يا موسى، أدع لنا ربك يكشف عنا هذا الدم فنؤمن بك، ونرسل معك بني اسرائيل. فدعا ربه ، فكشف عنهم ، فلم يؤمنوا، ولم يرسلوا معه بني اسرائيل»[3]. وذلك لإفسادهم وإجرامهم وتكبرهم عن عبادة الله وعلوهم في الارض.

﴿ فَأَرْسَلْنَا عَلَيْهِمُ الطُّوفَانَ وَالْجَرَادَ وَالْقُمَّلَ وَالضَّفَادِعَ وَالدَّمَ آيَاتٍ مُّفَصَّلاَتٍ فَاسْتَكْبَرُواْ وَكَانُواْ قَوْمًا مُّجْرِمِينَ﴾[4].

فدال الدم من خلال ما سبق له دلالات لغوية متمثلة في: القتل ـ الاجرام ـ الابتلاء ـ الضر ـ الرجز ـ العذاب.

---

[1] سورة المائدة الآية 03.

[2] سورة النحل الآية 115.

[3] ابن كثير: تفسير القرآن العظيم، تحقيق: سامي بن محمد السلامة،ط2، ،ج3، دار طيبة، الرياض، السعودية، 1999م ، ص465 .

[4] سورة الاعراف الآية 133.

أما كلمة الأحرار فقد جاء في لسان العرب لابن منظور الحر هو من أُعتق« حرَّ يحرُّ حراراً إذا عتقَ ، و حرَّ يحرُّ حريَّةً من حرِيَّةِ الأصل»[1].

أما في الذكر الحكيم فقد وردت الحرية على وزن تحرير ويظهر ذلك في قوله تعالى﴿ **لا يُؤَاخِذُكُمُ اللهُ بِاللَّغْوِ فِي أَيْمَانِكُمْ وَلَكِن يُؤَاخِذُكُم بِمَا عَقَّدتُّمُ الأَيْمَانَ فَكَفَّارَتُهُ إِطْعَامُ عَشَرَةِ مَسَاكِينَ مِنْ أَوْسَطِ مَا تُطْعِمُونَ أَهْلِيكُمْ أَوْ كِسْوَتُهُمْ أَوْ تَحْرِيرُ رَقَبَةٍ فَمَن لَّمْ يَجِدْ فَصِيَامُ ثَلاَثَةِ أَيَّامٍ ذَلِكَ كَفَّارَةُ أَيْمَانِكُمْ إِذَا حَلَفْتُمْ وَاحْفَظُواْ أَيْمَانَكُمْ كَذَلِكَ يُبَيِّنُ اللهُ لَكُمْ آيَاتِهِ لَعَلَّكُمْ تَشْكُرُونَ**﴾[2] لتدل على منح الحرية للعبد على عكس ما ورد في نص مسرحية دم الأحرار التي تريد سلب الحرية من الأحرار وسفك دمائهم.

وقوله جل جلاله﴿ **وَمَا كَانَ لِمُؤْمِنٍ أَن يَقْتُلَ مُؤْمِنًا إِلاَّ خَطَئًا وَمَن قَتَلَ مُؤْمِنًا خَطَئًا فَتَحْرِيرُ رَقَبَةٍ مُّؤْمِنَةٍ وَدِيَةٌ مُّسَلَّمَةٌ إِلَى أَهْلِهِ إِلاَّ أَن يَصَّدَّقُواْ فَإِن كَانَ مِن قَوْمٍ عَدُوٍّ لَّكُمْ وَهُوَ مْؤْمِنٌ فَتَحْرِيرُ رَقَبَةٍ مُّؤْمِنَةٍ وَإِن كَانَ مِن قَوْمٍ بَيْنَكُمْ وَبَيْنَهُمْ مِّيثَاقٌ فَدِيَةٌ مُّسَلَّمَةٌ إِلَى أَهْلِهِ وَتَحْرِيرُ رَقَبَةٍ مُّؤْمِنَةً فَمَن لَّمْ يَجِدْ فَصِيَامُ شَهْرَيْنِ مُتَتَابِعَيْنِ تَوْبَةً مِّنَ اللهِ وَكَانَ اللهُ عَلِيمًا حَكِيمًا**﴾[3]

وقوله تعالى﴿ **وَالَّذِينَ يُظَاهِرُونَ مِن نِّسَائِهِمْ ثُمَّ يَعُودُونَ لِمَا قَالُوا فَتَحْرِيرُ رَقَبَةٍ مِّن قَبْلِ أَن يَتَمَاسَّا ذَلِكُمْ تُوعَظُونَ بِهِ وَاللَّهُ بِمَا تَعْمَلُونَ خَبِيرٌ** ﴾[4].

وقد وردت لفظة الأحرار على لسان الخليفة عمر بن الخطاب رضى الله عنه حين استرد للقبطي حقه من ابن عمرو بن العاص الذي كان واليا على مصر وقال لعمر بن العاص " متى استعبدتم الناس وقد ولدتهم أمهاتهم أحرارا" لتدل اللفظة في هذا المقال على العدل والكرامة والإنسانية، وهذا البيان الأول للثورة الفرنسية "يولد الرجل حرا ولا يجوز

---

[1] بن منظور: لسان العرب، مج02، ج10، ص827.

[2] سورة المائدة الآية 89.

[3] سورة النساء الآية92 .

[4] سورة المجادلة الآية03 .

استعباده". وهذا ما أكده لويس عوض في كتابه الثورة الفرنسية « يولد الناس ويظلون دائما أحرارا ومتساوين في الحقوق»[1].

أما عنوان المسرحية "**دم الأحرار**" فقد كان له مدلولين، أحدهما واقعي هو قتل أحرار الجزائر وتخريب أرضهم وتدميرها فقد ارتبط الدم هنا بالمجازر الدامية التي ارتكبتها فرنسا في الجزائر،والآخر رمزي حيث دل الدم على الثورة الجزائرية التي قامت على تضحية الأحرار ونضالهم ومقاومتهم و الفداء والموت من أجل الوطن والتضحية بأغلى ما يملكون وهو الدم فالدم «هو أغلى شيء في الانسان»[2]. وهذا ما قدمه أبناء وثوار و شهداء الجزائر في سبيل استقلال الجزائر.

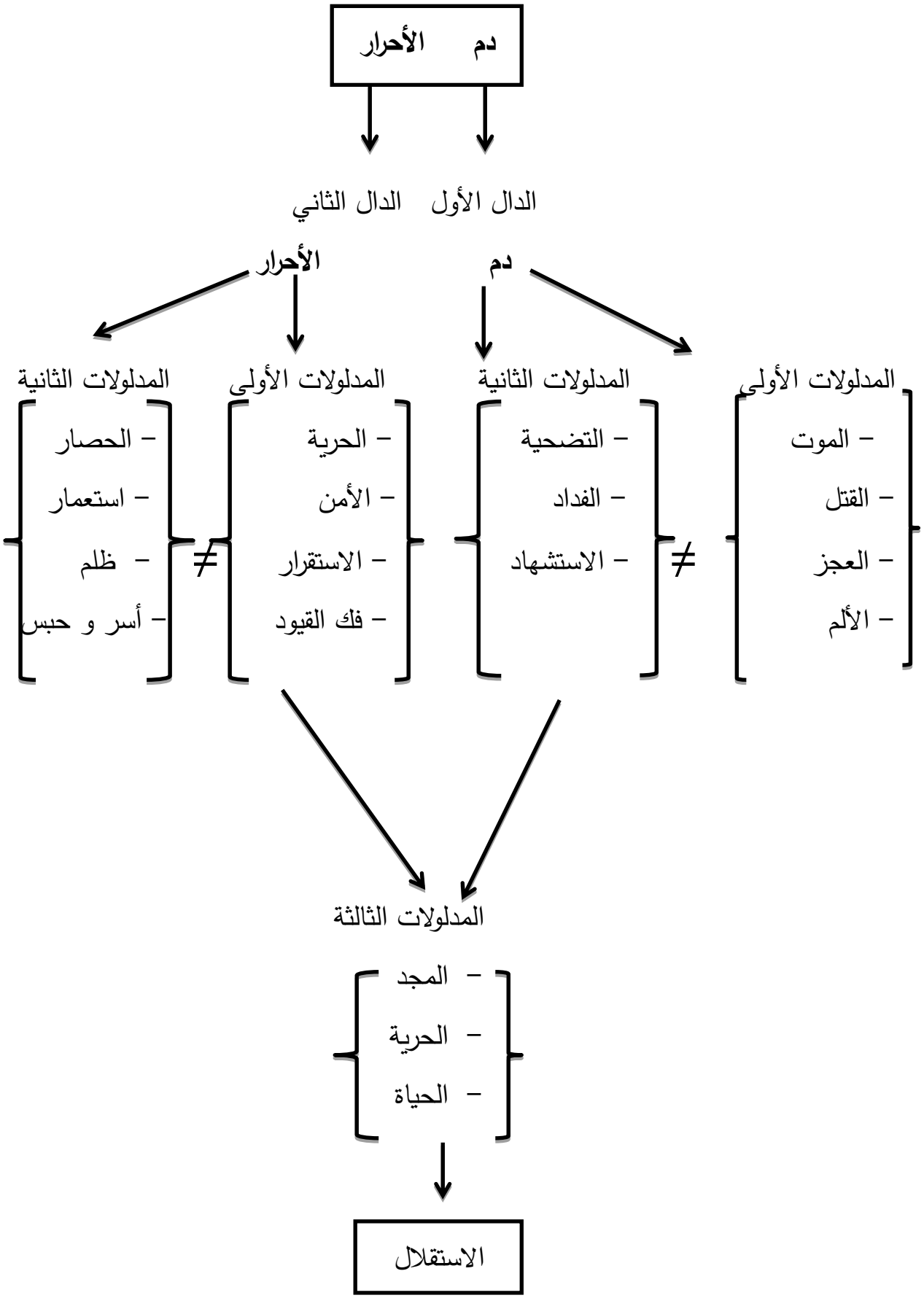
فقد شكل العنوان "**دم الأحرار**" خطابا أرسله عبد الحليم رايس للمتلقي الجزائري المضطهد من الحرب من جهة ، و إلى شعوب العالم قاطبة من جهة أخرى، فهو عنوان رمزي يحيل إلى مخلفات الثورة الجزائرية من دماء أبناء الوطن الأحرار ، هذه الدماء التي سقوا بها أرض الجزائر الطاهرة.

العنوان "دم الأحرار" يجمع بين مدلولات متناقضة يمكن التمثيل لهذه الدلالات وفق الخطاطة التالية :

---

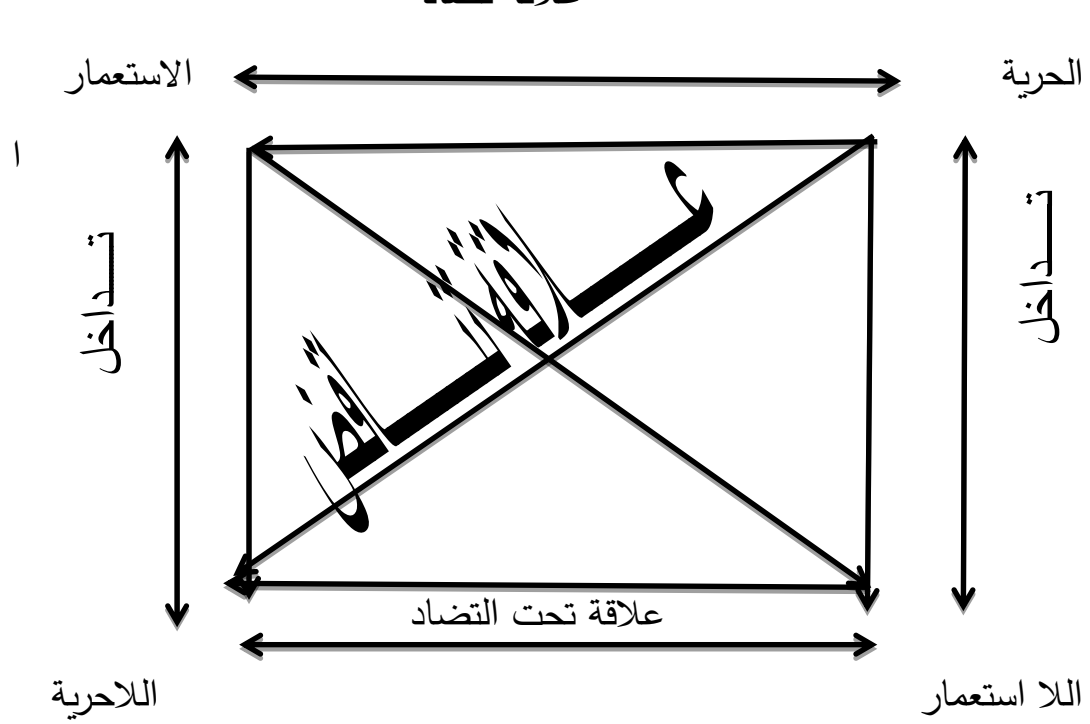
[1] لويس عوض : الثورة الفرنسية، دط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، 1992م، ص92.

[2] بسام قطوس: استراتيجيات القراءة التأصيل والإجراء النقدي، ط1، مؤسسة حمادة ودار الكندي، الأردن،1998م ، ص77.


دم الأحرار
الدال الأول الدال الثاني
دم
الأحرار
المدلولات الأولى
– الموت
– القتل
– العجز
– الألم
≠
المدلولات الثانية
– التضحية
– الفداد
– الاستشهاد
المدلولات الأولى
– الحرية
– الأمن
– الاستقرار
– فك القيود
≠
المدلولات الثانية
– الحصار
– استعمار
– ظلم
– أسر و حبس
المدلولات الثالثة
– المجد
– الحرية
– الحياة
الاستقلال

والدم في العنوان " دم الأحرار" لم يعد يعني القتل والموت والعجز والألم أي المعاني التي ترتبط بالدم أو تكون الناتج عنه ، بل عبر عن معاني وهي التضحية والاستشهاد والفداء فالدم تجاوز لحظات الموت والقتل والعجز ليكون سبيلا ودافعا للمجد والحرية كما أرتبط الدم بالأحرار هذه الكلمة التي ترمز إلى المجاهدين المستعمرين في أرضهم والذين يبحث عنهم المستعمر لسفك دمائهم وتقيد حريتهم وحصارهم بأسرهم وسجنهم ، لكن بحثهم عن الحرية جعلهم أحرار يتيقون للمجد والحياة ، فبدمائهم الزكية يسعون الاستقلال

فالعنوان في تشظي دلالاته يربط بين صورتين بحث أحرار الجزائر عن الحرية والتخلص من الاستعمار الفرنسي الغاشم ولهذا فقد ربط العنوان بين متضادين هما الحرية والاستعمار ويمكن ان نمثل لهذا العنوان بالمربع السيميائي (carre sémiotique) الآتي:



ويمكننا تبيان التركيب السيميائي للصورتين (الحرية /الاستعمار) على الشكل الآتي:

الحرية/ اللا الاستعمار /عدل /المساواة /العيش الكريم /تحقيق الذات/ الإنعتاق

الاستعمار /اللاحرية/ العبودية / ظلم /اللامساواة / الفقر /التسلط والاستعباد

من خلال هذا المربع السيميائي نستشف العلاقات القائمة في دلالات العنوان:

-علاقة التضاد :و القائمة بين الحرية / الاستعمار

-علاقة شبه التضاد : اللا استعمار اللاحرية

-علاقة التناقض :القائمة بين الحرية اللاحرية /الاستعمار اللا استعمار .

-علاقة التضمن : والقائمة بين الحرية اللا استعمار / الاستعمار اللاحرية.

الملاحظ أن التمثيل السيميائي للعنوان ربط بين سمتين متضادتين هما الحرية والاستعمار أو العبودية، فالاستعمار يعمل على سلب الحرية ، والانسان الحر يرفض الاستعمار والعبودية ويضحي بأغلى شيء عنده دمه ، ولذا ربط العنوان بين الدم أو النفس أعز شيء عند الانسان والحرية التي ارتبطت بكرامة الانسان، فلا يمكن للإنسان الحر الخضوع والانقياد لأنه يملك إرادته وقدرته على تغيير الواقع وكسر قيود العبودية والاستعمار

أما في حوار العنوان مع النص يظهر أن العنونة "دم الأحرار" كانت تحصيل حاصل لمضمون للنص ، فقد عكس العنوان محتوى النص فالكاتب عبد الحليم رايس يبين من خلال العنوان أن ما أخذ بالقوة لا يسترد إلا بها أي الدم والتضحية في سبيل الحرية .

6-3- عنوان مسرحية "الخالدون": ألف عبد الحليم رايس عنوان المسرحية من لفظة واحدة عبرت عن ذات محسوسة، وقد رفع مبتدأ الخالدون بالواو ليدل على جمع المذكر السالم ، فالخالدون عنوان في بنيته التركيبية « يحيل إلى الواقع الفني ، وأبعد عن الرمز »[1] ويحيل إلى المتن وقد ذكرت لفظة الخالدون في الذكر الحكيم لتدل على البقاء ومنها قوله جل جلاله﴿ **ومَا جَعَلْنَا لِبَشَرٍ مِّن قَبْلِكَ الْخُلْدَ أَفَإِن مِّتَّ فَهُمُ الْخَالِدُونَ**﴾[2]

و أما في لسان العرب لابن منظور فدلت لفظة الخالدون كما في الذكر الحكيم على البقاء ودوامه « الخلد: دوام البقاء في دارٍ لا يخرج منها. خَلَدَ خُلْداً و خُلُوداً، بَقِيَ و أقامَ. و دار الخلد: الآخرة لِبقَاءِ أَهْلِها فِيها. و خَلَّدهُ الله و أَخْلَدهُ تخْليداً؛ و قد أخلد الله أهل دار الخلد فيها وخلَّدهم ؛ و أهل الجنّة خالدون مخلدون آخر الأبد؛ وأَخْلَدَ الله أهل الجنة إخْلاداً»[3].

فالخالدون كبنية سطحية ظاهرية تحيل إلى بنية عميقة ذات دلالات متعددة فالخالدون في المسرحية هم شهداء الثورة الجزائرية، و الخالدون عنوان يحيل إلى الواقع الثوري الجزائري بكل وضوح ويحيل إلى حياة الخلد التي يحظى بها الشهداء، فهم خالدون في ذاكرة أبناء شعبهم ، الشعب الذي منحوه الحياة الآمنة والطيبة وخالدون عند الله

في جنة الخلد ﴿**وَلاَ تَقُولُواْ لِمَنْ يُقْتَلُ فِي سَبيلِ اللهِ أَمْوَاتٌ بَلْ أَحْيَاء وَلَكِن لاَّ تَشْعُرُونَ**﴾[4]

يخبر تعالى أن الشهداء في برزخهم أحياء يرزقون كما جاء في صحيح مسلم "إن أرواح الشهداء في حواصل طيور خضر تسرح في الجنة حيث شاءت ثم تأوي إلى قناديل معلقة تحت العرش فاطلع عليهم ربك اطلاعة فقال : ماذا تبغون؟ فقالوا: يا ربنا، وأي شيء

---

[1] بسام قطوس: سيمياء العنوان ، ص120.

[2] سورة الأنبياء الآية 34.

[3] بن منظور: لسان العرب، مج02، ج15، ص1225.

[4] سورة البقرة الآية 154.

نبغي، وقد أعطيتنا ما لم تعط أحدا من خلقك؟ ثم عاد عليهم بمثل هذا ، فلما رأوا أنهم لا يتركون من أن يسألوا، قالوا: نريد أن تردنا إلى الدار الدنيا ، فنقاتل في سبيلك، حتى نقتل فيك مرة أخرى، لما يرون من ثواب الشهادة – فيقول الرب جل جلاله " إني كتبت أنهم إليها لا يرجعون". وفي الحديث الذي رواه الإمام أحمد ،عن الإمام الشافعي، عن الإمام مالك عن الزهري ،عن عبدالرحمن بن كعب بن مالك ،عن أبيه قال: قال رسول الله صلى الله عليه وسلم "نسمة المؤمن طائر تعلق في شجر الجنة حتى يرجعه الله إلى جسده يوم يبعثه". ففيه دلالة لعموم المؤمنين أيضا وإن كان الشهداء قد خصصوا بالذكر في القرآن تشريفا لهم وتكريما وتعظيما.

ونخلص إلى أن عنوان مسرحية الخالدون عبر عن المتن بكل صدق فكانت بذلك مسرحية الخالدون« امتداد لمسرحيتي (أبناء القصبة والعهد) لعبد الحليم رايس، من حيث أنها تطرح هي الأخرى موضوع الثورة التحريرية، فهي تترجم الكفاح المسلح لجيش التحرير الوطني، ومدى ترابطه بالجماهير التي هي امتداد طبيعي له »[1].

وما ميز مسرحية الخالدون هي الواقعية التي عكست الواقع ،الواقع الثوري الذي عانى منه أبناء الشعب الجزائري فالواقعية تعني « تصوير أشياء بشكل موضوعي وبأقرب صور لها ، إذ هناك تطابق بين التصوير والنموذج المصور كما يستلهم الواقعيون حاضرهم من منظار حقيقي ، وتقطع أية صلة بالنموذج " القديم " المنبعث من أشلائه في ظل كلاسيكية مجدت الأطلال، أو ذاك التوجه نحو "الجواني" والملاذ إلى الذات فيظل الرومانسية. إنه نداء التغيير، التجديد لأجل إحداث القطيعة مع العالم القديم ، ليس فقط على المستوى الاستطيقي أو الفلسفي ، وانما أملته الأحداث الواقعية»[2].

حيث استمد عبد الحلم رايس من الواقع « مادته لكنه لا ينقلها كما هي بل يبث فيها

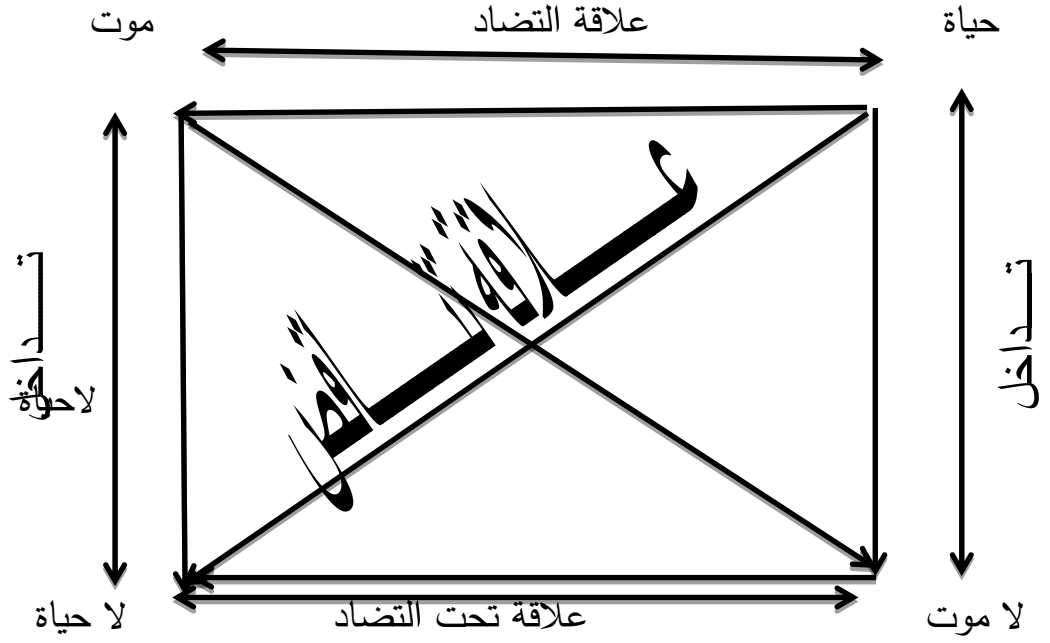
[1] حفناوي بعلي: الثورة الجزائرية في المسرح العربي [الجزائر نموذجا]،ص154.

[2] طامر أنوال: المسرح والمناهج النقدية الحداثية نماذج من المسرح الجزائري والعالمي، ص75.

الروح الفنية التي تميزها وتمنحها سماتها. »[1]

فالخالدون كان العنوان المناسب الذي أختاره عبد الحليم رايس ليكون أيقونة دالة على مسرحيته التي كانت تصويرا حيا لما قام به الفدائيين« في سبيل أهداف وطنية شريفة طالما تغنوا بها قبل الثورة المسلحة»[2]، هذه المسرحية التي كانت بحق « آية في الاخلاص للمبادئ وطلب التضحيات»[3].

ويمكن القول أن دال الخالدون يربط بين متضادين هما الموت الذي خلد الشهداء عند الله والحياة التي خلدت الشهداء في ذاكرة لأبناء الجزائر ويمكن أن نمثل لهذا العنوان بالمربع السيميائي (carre sémiotique) الآتي:



ويمكن تبيان التركيب السيميائي للصورتين على الشكل الآتي:

الحياة/ البقاء/الاستمرارية /العيش / الدوام/ الخلد

موت / الفناء /اللاإنقطاع /اللاعيش /الوفاة/ الانتهاد /

[1] طامر أنوال: المسرح والمناهج النقدية الحداثية نماذج من المسرح الجزائري والعالمي ، ص76.

[2] محمد مصايف: فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث، د.ط، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر ، 1972م، ص128

[3] المرجع نفسه ، ص128

من خلال هذا المربع السيميائي نستشف العلاقات القائمة في دلالات العنوان:

-علاقة التضاد : والقائمة بين حياة / موت

-علاقة شبه التضاد :لاموت لاحياة

-علاقة التناقض :القائمة بين حياة لاحياة / موت لاموت .

-علاقة التضمن :والقائمة بين حياة لاموت / موت لاحياة.

و الملاحظ أن هناك تضاد بين السمتين الحياة والموت، هذا التضاد بين السمتين يظهر الصراع القائم بين جبهتين جبهة المجاهدين الذين يسعون للاستشهاد من أجل الخلود (الحياة)، والمستعمر الذي يسعى من خلال الدمار للقضاء على الثورة والمجاهدين(الموت).

أما بالنظر إلى باقي الثنائيات المتناقضة فيلخصها غريماس في

« المسار الأول : حياة ؟ لا حياة ؟ موت؟ وهو *يعني* الرفض (*النفي*) و الخضوع أو الامتثال (الإثبات).

المسار الثاني: موت ؟ لا موت ؟ حياة ؟ : وهو *يعني* التمرّد (نفي آخر) والقبول أو الرضى (إثبات)

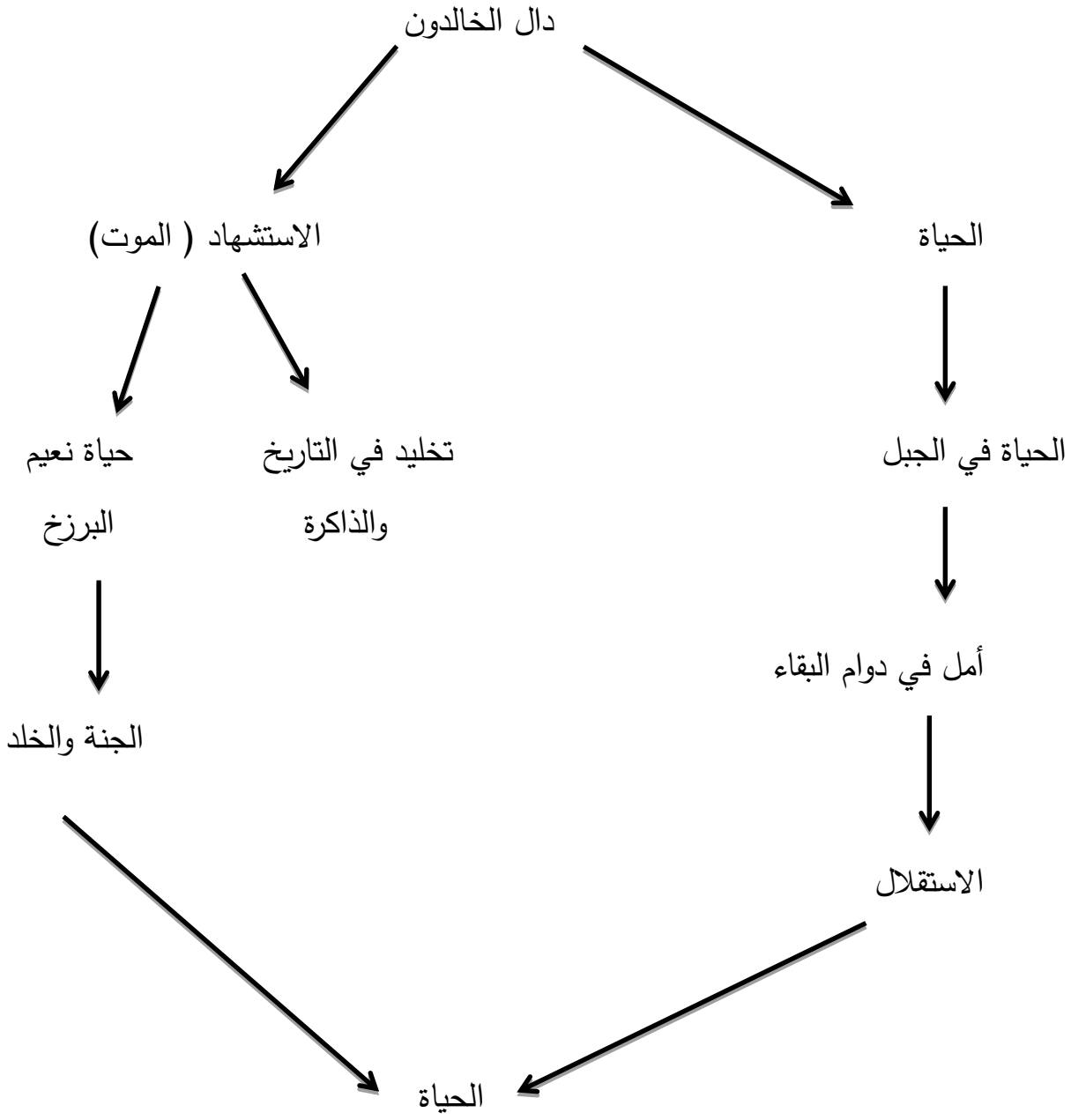
ومن هنا يتعمق "غريماس" في التحليل فيدرج المسار الأول في سياق الكذب، والمسار الثاني في مجال الحقيقة»[1]. فحسب "غريماس" المربع السيميائي على هذا النحو « يلخص البنية الأولية للدلالة»[2].

من خلال دراسة العنوان يظهر أن المستعمر سعى من خلال الموت (الدمار) إلى الحياة إطالة عمره في أرض غير أرضه، والمجاهدون سعوا من خلال بذل حياتهم إلى منح حياة آمنة لغيرهم، من هذا المنطلق يمكن الاشارة إلى فضية أنانية المستعمر وإثار المجاهدين.

[1] محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات ،ط1، دار الفارابي، لبنان ، 2010م،ص384

[2] المرجع نفسه، ص384.

من خلال دراسة العنوان " الخالدون" نستشف أن الحياة والموت بالنسبة للثوار الجزائر لم يعدا متضادين بل مترادفين فالحياة في الجبل أو الاستشهاد والموت هو أيضا تخليد لهم في الحياة وفي هذه الخطاطة يتبين:



في مسرحية الخالدون، أصبحت الحياة مرادف للاستشهاد والموت ــ بالنسبة للمجاهدين ــ بدل التضاد ، فالخالدون بالحياة ما داموا أحياء بدفاعهم عن الوطن ، وبقائهم مجاهدين في سبيلة ، وهم خالدون إذا ما استشهدوا في تاريخ هذه الأمة التي ضحوا من

أجلها، وخالدون عند الله في انتظار بعثهم، وخالدون في الجنة بعد البعث مصداقا لقوله تعالى ﴿ **وَلَا تَحْسَبَنَّ الَّذِينَ قُتِلُوا فِي سَبِيلِ اللَّهِ أَمْوَاتًا بَلْ أَحْيَاءٌ عِندَ رَبِّهِمْ يُرْزَقُونَ**﴾[1] فالشهداء وإن قتلوا في دار الدنيا فأرواحهم حية في دار الأخرة عند بارئها، وهذا ما عكسه عنوان المسرحية الخالدون بالحياة أو الموت.

[1] سورة آل عمران الآية 169.

نتائج الفصل الأول:

– لم تبتعد كثيرا المعاني اللغوية للعنوان و التي وردت في المعاجم الأدبية القديمة والمعاصرة فكلها تعبر عن ما يسم الكتاب ويظهره ويختصر مضمونه ويعبر عنه.

– لم يقف تعريف العنوان عند كاتب معين ولا عند تعريف معين ، بل نجد كل كاتب أو دارس أو ناقد أو مهتم بهذا المجال أي العنونة يضع له تعريفا من الزاوية التي ينظر منها إليه ، كونه ذا أهمية بالغة في عملية التلقي و بناءه يتم وفق استراتيجية معينة من طرف الكاتب، فالكاتب الحاذق يجعل من العنوان لافتا للنظر و علامة دالة على النص و متربعة على عرشه .

– العنوان سمة تميز كل الأجناس الأدبية فهو يعين الكِتاب ويحدد جنسه ، كما يميز كل مؤَلَف عن آخر حتى ضمن الجنس نفسه، فهو الاسم الذي يعرف به النص والعلامة الدالة عليه التي تبقى على مر الزمن سواء كان هذا النص رواية أو قصة أو نصا دراميا...الخ

– يعد العنوان العلامة الأولى بالنسبة للمتلقي ليقتحم به عالم النص، أما بالنسبة للمؤَلِف فتعد العلامة الأخيرة والنهائية التي يسم بها إبداعه الأدبي أو الفني لما لها من أهمية واعتياص.

– العنوان هو بمثابة البصمة التي يضعها المؤلف ليسم بها مؤلفه فيعرف هذا الأخير بعنوانه الذي يعد أول ما يتوقف عنده القارئ وآخر ما يبقى في ذهنه لذا فحياكته– العنوان– تتطلب من المؤلف سبك ألفاظه وصياغتها وتهذيبها تَرصِيفها، وبلورة نصه في كلمة أو جملة تكون الدالة على المؤَلف برمته والجاذبة للمتلقي.

– ولعل أول ما يحرص عليه كاتب النص الدرامي الثوري هو العنوان وباعتباره العتبة السيميائية الأولى التي يقف عليها المتلقي لينطلق في عملية القراءة و للدور البارز الذي يلعبه العنوان من خلال الاثارة والاغراء المباشرين للطرف الأخير من الثالوث الأساسي للنقد الأدبي والدرامي مؤلف /نص/ متلقي.

– بما أن العنوان هو أول ما يصطدم به القارئ قبل الخوض في عملية قراءة النص وفهم مكنوناته وتحديد دلالاته الظاهرة والخفية فإن هذه الميزة جعلت القراءة السيميائية للعنوان تعتمد على مستويات ثلاثة مستوى البنية التركيبية والمستوى الدلالي، والمستوى البلاغي

– يمكن اعتبار عنوان مسرحية " أبناء القصبة " ينتمي إلى الأمكنة المغلقة لأنه حمل معنى المدينة . وقد حمل العنوان التيمة الأساسية لمتن المسرحية ، فقد كان المرآة العاكسة لفحوى النص وللواقع الثوري الذي عاشه أبناء الشعب الجزائري بما فيهم أبناء القصبة إبان الثورة المجيدة. فكانت العلاقة بين العنوان والمتن علاقة مباشرة.

– شكل العنوان "**دم الأحرار**" خطابا أرسله عبد الحليم رايس للمتلقي الجزائري المضطهد من الحرب من جهة ، و إلى شعوب العالم قاطبة من جهة أخرى، فهو عنوان رمزي يحيل إلى مخلفات الثورة الجزائرية من دماء أبناء الوطن الأحرار ، هذه الدماء التي سقوا بها أرض الجزائر الطاهرة.

ونخلص إلى أن عنوان مسرحية الخالدون عبر عن المتن بكل صدق فكانت بذلك مسرحية الخالدون« امتداد لمسرحيتي (أبناء القصبة والعهد) لعبد الحليم رايس، من حيث أنها تطرح هي الأخرى موضوع الثورة التحريرية، فهي تترجم الكفاح المسلح لجيش التحرير الوطني، ومدى ترابطه بالجماهير التي هي امتداد طبيعي له ».

– مما سبق يمكن القول أن المسرح الثوري في الجزائر كان النظرة الواقعية للمجتمع خلال هذه الفترة العصيبة من تاريخه ، وعبر بصدق عن هذه المرحلة ، حتى من خلال العناوين التي اختارها الكتاب، فنجد على سبيل المثال رايس يسم مسرحياته بـ " أبناء القصبة " و "دم الأحرار " و" الخالدون" كلها عناوين عبرت عن الواقع بصدق واخلاص، فالثورة كانت المحفز لكتاب الفن المسرحي من أجل تجسيد الوضع الذي عاني منه المجتمع

الفصل الثاني

سيميائية الشخصية في المسرحية الجزائرية الثورية

1- الشخصية مفهوم نظري

2- العلاقة بين الشخصية وعناصر الدراما المسرحية

3- سمة المؤثرات المحركة للشخصية في العمل الدرامي

3-1-سمة المؤثرات الداخلية المحركة للشخصية في العمل الدرامي

3-2-سمة المؤثرات الخارجية المحركة للشخصية في العمل الدرامي

4- سيميائية أسماء شخصيات مسرحيات عبد الحليم رايس:

- أبناء القصبة- دم الأحرار- الخالدون

4-1- سيميائية أسماء شخصيات مسرحية "أبناء القصبة

4-2 - سيميائية أسماء شخصيات مسرحية "دم الأحرار

4-3 - سيميائية أسماء شخصيات مسرحية "الخالدون"

5- شخصيات المسرحية لعبد الحليم رايس - أبناء القصبة - دم الأحرار- الخالدون "دراسة سيميائية

- شخصيات مسرحية "أبناء القصبة" 5-1

5- 1- 1 - شخصيات ثورية رئيسية

5- 1- 2 - شخصيات ثورية ثانوية

5- 1 - 3 - شخصيات استعمارية

5-2- شخصيات مسرحية " دم الأحرار "

5 -2-1- شخصيات ثورية رئيسة

5 -2-2 - شخصيات ثورية ثانوية

5- 2-3- شخصيات استعمارية

5- 3- شخصيات مسرحية " الخالدون "

5 -3-1- شخصيات ثورية رئيسية

5- 3-2-شخصيات ثورية ثانوية

1- الشخصية مفهوم نظري:

ورد في لسان العرب لابن منظور أن مفردة شخصية مشتقة من:« شخص، الشَّخصُ: جماعةُ شخْصِ الإنسانِ وغيرِه، مذكر، والجمع أشخاصٌ وشُخُوصٌ وشِخاص... فإنه أَثبت الشَّخْصَ أَراد به المرأَة. والشَّخْصُ: سوادُ الإنسان وغيره تراه من بعيد، تقول ثلاثة أَشْخُصٍ. وكلّ شيء رأَيت جُسْمانَه، فقد رأَيتَ شَخْصَه...الشَّخْص: كلُّ جسم له ارتفاع وظهور، والمرادُ به إثباتُ الذات فاسْتُعير لها لفظُ الشَّخْصِ»[1]. فحسب ابن منظور الشخصية في اللغة تعني الشخص أي الوجود المادي المورفولوجي للذات البشرية كما تعني كل جسم مادي المهم أن تكون له حدود معلومة؛ أي الإنسان وغيره. فهي« سواد الإنسان وغيره الذي تراه من بعد، وقد يراد به الذات المخصوصة ولا يطلق في اللغة إلا على ماله جسم وقد يخصص الإنسان ذكرا أو أنثى»[2].

و الجدير بالذكر أن لفظة شخص العربية « تقابلها في اللغات الأوروبية ألفاظ من الأصل اللاتيني persona، وأصل معناها في اللاتينية القناع الذي كان الممثل يضعه على وجهه للأداء المسرحي، وكان هذا القناع يحمل الملامح المميزة للشخصية التي يقوم الممثل بأداء دورها ، ثم استعملت اللفظة عندهم بمعنى مميزات الشخصية في المظهر والأخلاق واستعملت أيضا بمعنى شخص »[3] ، وهذا ما أكدته كتابات شيشرون الكاتب والخطيب الروماني« (106- 43 ق.م) كانت لديه أربعة معان محددة للبرسونا لها جذورها كلها في المسرح وهي:

1 ـ الفرد كما يبدو للآخرين (و لكن ليس كما هو في الواقع)

2 ـ الدور الذي يقوم به شخص في الحياة.

3 ـ جماع الصفات الذاتية التي تجعل الرجل متوائما مع عمله.

---

[1] بن منظور: لسان العرب، ، مج4، ج25 ، ص 2211.

[2] حسن ظاظا: الشخصية الاسرائلية، مجلة عالم الفكر: مج10، ع4، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت،1980م ،ص14 .

[3] المرجع نفسه ، ص14 .

4 ـ الصفات المميزة للشخص(كما في أسلوب الكتابة مثلا وكذلك مرتبته. »[1]

ولكل معنى من هذه المعاني استخدام معين وأهمية محددة حيث « يشير الاستخدام الأول إلى المعنى الأصلي، أما الثاني فيتصل بالمكانة الحقيقية وليس مجرد الادعاء أو التظاهر، على حين يمثل المعنى الثالث الصفات النفسية الداخلية للممثل ذاته، ويدل المعنى الأخير على الأهمية والمكانة لدى الممثل الأول (النجم). »[2]

فقد ارتبطت لفظة شخص في أصلها اللاتيني بالتمثيل والأداء المسرحي لتنتقل دلالاتها بعد ذلك لتعبر عن الانسان خارج نطاق التمثيل.

أما عند البحث عن أصل كلمة شخصية عند علماء فقه اللغة اللاتينية فيرى هؤلاء أن « لفظة persona هذه أصلها يوناني مع تحريف شعبي في النطق، والأصل اليوناني هو proswpon، ومن هذه الأصول القديمة اشتق الأوروبيون أيضا اللفظة التي تعني الشخصية بالفرنسية personnalité ويفسرونها بأنها مجموع الصفات الجسمية و الخلقية التي تميز الشخص عن غيره، وفي الاستعمال المحدث عندهم تدل الشخصية على الوجيه من الناس والوجهاء ، كما هو الشأن في تطور دلالتها عندنا في العربية»[3].

فحين تستعمل كلمة شخصية في القاموس الاسيكلوبيدي لاروس فإن الدلالة تميل إلى« شخص خيالي، رجل أو امرأة ، في وضعية فعل ضمن عمل درامي" أدبيا" »[4]؛أي أن هذا القاموس قد خرج بالشخصية من مجال الحياة العادية ، ومن مجال التمثيل المسرحي إلى مجال الأدب والدراما.

أما الشخصية في القاموس الأجنبي الخاص بالمصطلحات المسرحية فيقول باتريس بافيسp.pqvis في مفهومها: « إن الكلمة الفرنسية Personnage الدالة على الشخصية

---

[1] أحمد محمد عبد الخالق الابعاد الاساسية للشخصية ، ط4، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، مصر، ، 1987م، ص38

[2] المرجع نفسه، ص38

[3] حسن ظاظا: الشخصية الاسرائلية، ص14 .

[4] Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre collection Extenso Larousse 6éme édition .p 1268

المسرحية مشتقة من الكلمة اللاتينية Persona التي تعني القناع. وهذه الكلمة ترجمة للكلمة اليونانية Role، ويقصد بها الشخصية الدرامية، و الاستخدام النحوي لكلمة persona للدلالة على المتكلم والمخاطب والغائب، هو الذي أعطاها معنى الكائن الحي أو الإنسان»[1].

أما أرسطو طاليس فيعرف الشخصية (ethos) بقوله: « هي كافة خصائص وصفات القائمين بالفعل والمقصود بالفعل هنا هو الفعل الدرامي كما يتم تجسيده في النص المسرحي. وهنا نلمح أن أرسطو طاليس لا يجنح إلى تعريف الشخصية بوصفها كائنا سيكولوجيا، وإنما يعرفها بوصفها جملة من الخصائص والصفات »[2]، من هذا التعريف يتبين أن الشخصية عند أرسطو طاليس متعلقة بالدور الذي تقوم بتجسيده على الركح المسرحي بعيدا عن كونها كائنا له أبعاده المادية والنفسية والاجتماعية.

في حين يرى تودوروف أن الشخصية « في العمل الإبداعي القصصي والمسرحي كائن ورقي ألسني»[3]؛أي ينظر تودوروف للشخصية داخل حدود النص ولا يمكن لها أن تتجاوزه فهي بذلك المؤدية للحوار والحاملة للغة الموظفة في العمل الابداعي وليست الشخصية المجسدة للدور المسرحي على الخشبة.

أما في المعاجم الأدبية المعاصرة نجد أن الشخصية تعني« العامل الأساسي في تحقيق الآثار الفنية، وهي التي تسبغ عليها طابعا خاصا.وتتجلى بوضوح في تصور موضوعها، وفي تنفيذه ، والأسلوب المتّبع فيها »[4] ، غير أن هناك العديد من المعاجم التي ربطت في تعريف الشخصية بين الشخصية الدرامية في النص الدرامي و الممثل الذي يقوم بأداء وتجسيد الشخصية الدرامية على خشبة المسرح مثل إبراهيم حمادة صاحب معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، فيعرف الشخصية الدرامية Dramatis personae أو

---

[1] سامية أسعد: الشخصية المسرحية، مجلة عالم الفكر: مج18، ع4، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت،1988م ،ص115 .

[2] عصام الدين أبو العلا: آليات التلقي في دراما توفيق الحكيم، ص81.

[3] عز الدين جلاوجي: المسرحية الشعرية في الأدب المربي المعاصر، ط1، دار التنوير، الجزائر، 2012م، ص 101 .

[4] **جبور عبد النور ، المعجم الادبي** ، ص147،.

كما تسمى في اللغة الإنجليزية Character بقوله: « هو الواحد من الناس الذين يؤدون الأحداث الدرامية في المسرحية المكتوبة، أو على المسرح في صورة الممثلين، وكما قد تكون هنا شخصيته معنوية تتحرك مع الأحداث، ولا تظهر فوق خشبة التمثيل، فقد يكون هناك أيضا رمز مجسد يلعب دورا في القصة كمنزل أو بستان أو نحوهما»[1]، أما عند ابراهيم فتحي فهي « (خصيصة ـ صفة أو طابع في مسرحية ـ خلق) ـ المعنى الشائع هو مجمل السمات والملامح التي تشكل طبيعة شخص أو كائن حي. ـ وهي تشير إلى الصفات الخلقية و المعايير و المبادئ الأخلاقية ولها في الأدب معان نوعية أخرى ، وعلى الأخص ما يتعلق بشخص تمثله قصة أو رواية أو مسرحية »[2]، فهي بذلك عند ابراهيم فتحي ليست الكائن في حد ذاته بل هي الصفات والملامح التي تميزه عن غيره.

وعلى الرغم من أن الحبكة وهي النسيج المترابط الذي يتم تنظيمه من حركة الأفعال وترابط الأحداث داخل النص الابداعي إلا أن « هناك ما هو أهم من الحبكة ، هناك ذلك الشيء الذي يعطي الحبكة معنى ومغزى وحياة...هذا الشيء هو الشخصية»[3] ، فالشخصية هي التي تقوم بالأحداث و هي التي تعمل على ربطها مشكلة الحبكة. فلا يمكن تصور عمل فني بدون شخصيات، أو عرض مسرحي دون تجسيد للشخصية من قبل الممثل، فحتى المسرح الصامت القائم على الحركة والايماء وملامح الوجه لابد له من تشخيص ونقل صفات الشخصية الجسمانية و الخلقية و الاجتماعية.

أما فيليب هامون المتخصص في مجال دراسة الشخصية سميولوجيا فيرى أن الشخصية « باعتبارها مفهوما سميولوجيا، يمكن أن تحدد في مقاربة أولى كمورفيم ممفصل بشكل مضاعف ...من خلال دال منفصل (مجموعة من الإشارات) يحيل على مدلول

---

[1] سامية أسعد: الشخصية المسرحية، ص116 .

[2] ابراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية ، ط1 ، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، تونس،1986م، ص210.

[3] عز الدين جلاوجي: المسرحية الشعرية في الأدب المربي المعاصر، ص102 .

منفصل (معنى أو قيمة الشخصية) »[1]. فقد نظر فليب هامون للشخصية وفقا للثنائية السوسورية التي تنطلق من مبدأ لكل دال مدلول وهذا ما طبقه فليب هامون على الشخصية باعتبارها دالا يحيل على مدلول معين؛ أي أن الشخصية عند هامون هي علامة لغوية لها دال ومدلول مبينا أن مدلول الشخصية لا يتحدد إلا وفقا للسياق، ومع نهاية النص مؤكدا ذلك بقوله « إن الشخصية باعتبارها مورفيما فارغا في البداية (لامعنى للشخصية، ولا مرجعية لها إلا من خلال السياق) لا تمتلئ إلا في آخر صفحة من النص»[2].

وقد علق حسن بحراوي على هذا التصور الذي قدمه فليب هامون لمفهوم الشخصية باعتبارها علامة لسانية و« بوصفها وحدة دلالية قابلة للتحليل والوصف. أي: من حيث هي دال ومدلول، وليس كمعطى قبلي وثابت...فالظهور الأولي للشخصية... سيشكل شيئا شبيها ببياض دلالي أو شكل فارغ تأتي المحمولات لملئه و إعطائه مدلوله»[3]

تعريف هامون للشخصية يجعل من القراءة فعلا هاما في بناء الشخصية، فالشخصية عنده لا تحدد ملامحها وصفاتها ومعالمها إلا مع نهاية القراءة، فالقارئ لابد أن يكون على قدر كبير من الوعي ليتمكن من فك الشفرات والسنن الثقافية التي شكل الكاتب تبعا لها شخصيته في العمل الابداعي السردي.

أما الشخصية الدرامية في العمل الدرامي أو المسرحية فلها صفاتها فهي « تتصف في داخل المسرحية بصفات تتحقق في كل عمل مسرحي جيد، وأهم هذه الصفات ألا تفقد كل شخصية صلتها بالعالم الحقيقي الذي تعيش فيه»[4]. وهذا لكي تظهر الشخصية في العمل الفني المسرحي على طبيعتها و تمثل ذاتها وتتصرف بحرية وعفوية .

---

[1] فيليب هامون: سميولوجية الشخصيات الروائية، ، تر: سعيد بنكراد، د.ط، دار كرم الله، الجزائر، 2012 م ،ص33 .

[2] المرجع نفسه ، ص40.

[3] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء ـ الزمن ـ الشخصية)، ط1 ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، لبنان ، 1990م، ص213.

[4] إسماعيل الضيفي: شخصية الأدب العربي خطوات في نقد الشعر والمسرح والقصة، ط2، دار القلم، الكويت،1977م ، ص146.

الشخصية لا تكتسب معالمها وكيانها في النص إلا بفعل القراءة وتدبر المعاني سواء على لسانها أو من خلال الحوار الذي يدور حولها فهي« وحدة دلالية لا تولد إلا من وحدات المعنى، فلا تكون إلا من الجمل التي تقولها أو تقال عنها، و ما الشخصية إلا علامة لغوية مركبة دالة ورامزة إلى ذاتها كاستعارة من مجال بشري إلى مجال لغوي كتابي»[1]، والشخصية في النص الدرامي شبيهة بالشخصية الواقعية التي تتميز بخصائص فيزيولوجية ونفسية واجتماعية تجعلها مختلفة عن غيرها، فالكاتب يعمل على محاكاة الانسان الموجود في الواقع فهي« تصوير منظم لجانب واحد من إنسان ما في جميع خصائصه التي تميزه عن غيره، موضوعا في حاله صراع مع الآخرين، مقصودا به الوصول إلى هدف معين»[2]، وعليه يعمد الكاتب على أن تتحدث الشخصية و تتحرك وتنجز أفعالها وفقا للأهداف المسطرة من قبل الكاتب فهي«– تصوير منظم يعني أن يأتي الكاتب من أفعال الشخصية وأقوالها بما يخدم هذا الموضوع.

– وتصوير جميع أركان هذا الجانب يعني أن يقدم لنا الكاتب خصائص الشخصية الفيزيولوجية والنفسية والاجتماعية.

– و(تميز) الشخصية عن غيرها...يعني أن يكون لها صفاتها الخاصة التي تفرقها عن الآخرين ».[3]

فالكاتب ينسج لشخصياته أحداثا تولد هذه الأحداث عند تأزمها عقدة وصراعا دراميا هذا الصراع الذي توضع فيه الشخصية « مع الآخرين هو الصفة التي تجعلها(درامية)».[4]

فالشخصية في الفن المسرحي تتمتع بالازدواجية فهي شخصية ورقية قابلة للتشخيص، فكاتب النص الدرامي أو المسرحية من الوهلة الأولى يجعل نصب عينه امكانية العرض والتجسيد لذا يعمل على خلق شخصية تتمتع بسمات وخصائص قابلة للتشخيص على الركح

---

[1] محمد سلام محمد الأمين الطلبة: مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر ص124.

[2] فرحان بلبل: النص المسرحي الكلمة والفعل دراسة، د.ط ، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003م، ص89 .

[3] المرجع نفسه، ص89 .

[4] المرجع نفسه ، ص89 .

المسرحي، فهو يرسم شخوصه ليتم تحريكها أمام جمهور من المتلقين، لذا نجد الشخصية يغلب عليها منذ قراءة الصفحة الأولى للنص الدرامي طابع الحوار ليتمكن القارئ من التعرف عليها وتصوير وبلورة كيانها المادي والاجتماعي والنفسي ووضعا ضمن اطارها المناسب.

لا يمكن للمتن الابداعي أيا كان نوعه من أن يقوم دون محركه الأساسي و المتمثل في الشخصية، والتي في الفن الدرامي يكون حضورها أكثر من ضروري فهي« تمثل العصب الأساسي لمسار البنية الدرامية، حيث تتحرك الشخصية في المسرحية وفق حافز مضمر لإنجاز برنامج يتوخاه الكاتب من الواقع»[1]، فالشخصية يختارها المؤلف الدرامي من أجل تحقيق غاية محددة أو اصلاح وضع يعاني منه المجتمع وعليه فإن الشخصيات في النص الدرامي قبل أن تتدخل يد المخرج لتجعلها مرئية ومجسدة في الهنا والآن، فهي شخصيات ورقية شأنها في ذلك شأن جميع الشخصيات التي توجد في أجناس السرد الأخرى وهي كمفهوم انبثق من« مخيلة المؤلف لتتجسد في أسماء، وتتخذ معنى من خلال إعطائها وظيفة في المسرحية، أي من خلال خطابها الدال»[2].

فالمؤلف الدرامي تبعا لما تجود به مخيلته يحرك شخصياته الدرامية، فقد يكون لها قرائن في الواقع، وهذا ما ميز المسرح الثوري الجزائري الذي تميز بالواقعية، وقد تكون الشخصيات من وحي خيال المؤلف فيصورها كما يتخيلها وفي هذه وتلك؛ أي سواء تعلق الأمر بالشخصية الواقعية أو المتخيلة، فكلاهما لابد للمؤلف من أن يتبع استراتيجية محددة أثناء تسمية شخصياته، فتسمية الشخصيات لا تتولد من فراغ.

فالشخصية علامة لها وجهان دال ومدلول فهي « بمثابة (دال) عندما تتخذ عدة أسماء أو صفات تلخّص هويتها. أما الشخصية (كمدلول) فهي مجموع ما يُقال عنها. بوساطة جمل متفرقة في النص أو بوساطة تصريحاتها وأقوالها وسلوكها»[3].

---

[1] منير الزامل: التحليل السيميائي للمسرح، ص86.

[2] المرجع نفسه ، ص86.

[3] محمد عزام : شعرية الخطاب السردي دراسة ، دط ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،2005م، ص11.

هذا التصور للشخصية يؤكد أن القراءة والتمعن في المتن الدرامي هو الذي يحدد هوية الشخصية ومدلولها، من خلال المؤلف الذي يسرد بعض أخبارها وتفاصيلها أو الشخصيات الأخرى التي تتحاور عليها أو من خلال المونولوج والمناجاة التي تقوم بها الشخصية في حد ذاتها أومن خلال سلوكاتها وتصرفاتها.

2- العلاقة بين الشخصية وعناصر الدراما المسرحية

لا يمكن أن يتصور القارئ عملا دراميا دون شخصية، كما أنه لا يمكن أن يجد نصا دراميا تؤديه شخصية ورقية صامتة، فالشخصية الورقية خلقت لتعبر وتحاور، لذا لا يمكن فصل الشخصية عن الحوار في النص الدرامي، فالحوار هو« الأداة الرئيسية التي يبرهن بها الكاتب على مقدمته المنطقية، ويكشف بها عن شخصياته، ويمضي بها في الصراع.»،[1] ولابد للحوار أن يتلاءم مع الشخصية فإذا« استطاع الكاتب أن يتصور شخصياته تصورا كاملا وفي وضوح تام استطاع أن يدع شخصياته تكتب حوارها بنفسها، ويكون الحوار بذلك ملائما للشخصية، فلا يسمح لها بأن تقول شيئا لا يتناسب وطبيعتها الذاتية كما خلقها هو، وأن تعبر عن مشاعر ، أو تصدر عن أراء ليست مشاعرها ولا أراءها هي بالذات»[2]، هذا ما يستشف من مسرحيات رايس التي أظهرت تطابقا بين الشخصية وما تتلفظ به من عبارات ، كما يعد الحوار « مفتاح الشخصية وصورة لأعماقها النفسية والاجتماعية ولرؤيتها للعالم»[3]، فقبل أن تتحدث الشخصية وتحاور لا يمكن كشف ما تنطوي عليه من خصائص وصفات ومعالم تحدد هويتها، كما لابد للكاتب الحاذق أن يعي الربط المتقن بين «الحوار وسمات

---

[1] لابوس أجري: فن كتابة المسرحية ، تر: درينى خشبة، د.ط، المكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، دت ، ص410.

[2] عز الدين جلاوجي: النص المسرحي في الأدب الجزائري دراسة نقدية، د.ط، سحب الطباعة الشعبية للجيش، الجزائر،2007م،ص163، نقلا عن ستوارت كريفس: صناعة المسرح: تر: عبد المعتصم الدباغ، دط، دار المأمون، بغداد، 1986م، ص134. .

[3] محمد مكسي وآخرون : القراءة المنهجية للمؤلفات المسرحية بالتعليم الثانوي والاعدادي ، طوق الحمامة ، أساطير معاصرة ،أهل الكهف،ط1 ،مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء ،2006 م ،ص15

الشخصية وأبعادها»[1]، فالتناسق بين الشخصية والحوار يجعل من النص الدرامي قويا فنيا ، كما يساهم بشكل واضح في بناء الشخصية وتطورها.

كما أن علاقة الشخصية بعناصر البناء الدرامي لا تقف عند الحوار فلولا الشخصية لما نقل الموضوع الذي يمثل الحدث العام، فالشخصية بأفعالها وتحركاتها تعمل على تحريك الأحداث التي هي أصل الدراما، فالدراما ككل « حدث مهما كان نوع الحدث لابد أن يصدر عن شخصية معينة وإلا لم يكن له معنى. ولكن الدراما مع ذلك ليست أي حدث.. إنها حدث ينبني على المفارقة وهذه المفارقة لا يمكن أن تتحقق إلا باحتكاك بين شخصيتين أو أكثر من نوع معين».[2] وأهمية الحدث على الرغم من أنه أساس البناء الدرامي تكمن في علاقته بالشخصية« فالحدث هو صورة وإشارة– بالمفهوم السيميائي– في الوقت نفسه، فهو صورة؛ لأنه يدل مباشرة على الشخصية، كما إنه أداة كشف وتوضيح وهو إشارة لأنه لا يملك أهمية في ذاته، ولكن تظهر أهميته من علاقته بالشخصية».[3] فبواسطة الشخصية يمكن أن يخلق الكاتب نصا دراميا ويبدعه « وبدون الشخصية بمقوماتها الدرامية لا مقوماتها الواقعية لا يمكن أن يتم هذا الخلق».[4]، وأما عند ذكر الصراع الذي يجعل من العمل الدرامي عملا فنيا ذا دلالة وأهمية لا تقل عن باقي عناصر البناء الدرامي فلا يمكن ذكره بمعزل عن الشخصية، فلا يمكن تصوره دون وجود شخصيات، فالشخصيات كقوى محركة هي التي تؤدي الصراع فالتناقض والتباين والتصادم بين الشخصيات يتولد عنه الصراع «لأن الصراع الدرامي يجب أن يكون صراعا بين إرادات إنسانية، تحاول فيه إرادة إنسان ما أو مجموعة من البشر كسر إرادة إنسان آخر أو مجموعة أخرى من البشر»[5].

---

[1] ينظر: محمد مكسي وآخرون : القراءة المنهجية للمؤلفات المسرحية بالتعليم الثانوي والاعدادي ، طوق الحمامة ، أساطير معاصرة ،أهل الكهف،، ص15.

[2] رشاد رشدي : فن الكتابة المسرحية ، ص25 .

[3] أحمد قتيبة يونس: البناء الدرامي في مسرح خيال الظل(ابن دانيال نموذجا) مجلة دراسات موصلية ،ع11، مركز دراسات الموصل، الموصل، العراق،،جانفي 2006 م، ص70.

[4] رشاد رشدي :فن الكتابة المسرحية ، ص26 .

[5] عبد العزيز حمودة: البناء الدرامي، د.ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1998 م. ص110/105.

أما عن علاقة الشخصية بالمكان، فالشخصية في المسرحية هي التي تفصح عن طبيعة المكان وليس الكاتب كما أن« المكان يخلق هوية الشخصية، كما يحدد انتماءها الطبقي، لذلك نجد من الأهمية بمكان وصف المكان في الفن، لأنه شرع أن يكون مسرح فعل الشخصية.»[1]، فالمكان هو الحيز الذي لا يمكن للشخصية أن تتحرك من دونه أو تطور أفعالها في النص فهو بمثابة الجسد الذي يضم جميع أعضاء الجسم، كما كان للمكان دوره الواضح في التأثير على شخصيات رايس، وذلك بحكم الوضعية التي يتعرض لها من قبل المحتل فهو المكان المسلوب الذي تسعى شخصياته لاستعادته من قبل الغاصب ، فالمكان كان المحور الرئيسي في مسرحيات رايس والذي تدور حوله كل الأحداث.

أما عند الحديث عن الزمن وعلاقته بالشخصية في المسرحية فلا يمكن فصلهما ، فالشخصية في النص الدرامي تخلق وتنمو وتتطور وتشكل علاقات مع الآخرين ، كل ذلك يتم وفق تعاقب الزمن، كما أن أفعال الشخصية وتحركاتها داخل المتن الدرامي تخضع هي الأخرى لآلية الزمن، فبدءًا بالفترة التي وقعت فيها أحداث النصوص الدرامية المنوطة بالدراسة والتي كانت خلال تواجد المحتل في أرض الجزائر، وبعد اندلاع الثورة الجزائرية ، وقبيل الاستقلال، كل هذه الأحداث تشير إلى فترات زمنية تحركت فيها الشخصيات لتؤدي دورا كان واجبا عليها، ولا يؤثر الزمن على الشخصية خارجيا فحسب بل الزمن « قوة تدخل في التركيب الداخلي للشخصية وتعمل على اندفاعها ، وتغيرها وتحولها على الدوام»[2]

فالنص الدرامي يوظف الشخصية التي بدورها لا تتحرك خارج قبضة الزمن، فنجد الشخصية تدور داخل حلقة زمن موظفة مفارقاته فتارة تعود الشخصية لتذكر الماضي وفق

---

[1] منير الزامل: التحليل السيميائي للمسرح ، 156.

[2] مها حسن قصراوي: الزمن في الرواية العربية، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، 2004م، ص150. نقلا عن سعد عبد العزيز: الزمن التراجيدي في الرواية المعاصرة، ط1، المكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1970م، ص43

استرجاعات زمنية، وتارة تتخطى الزمن وتلج زمنا لم يأت بعد ولم يحن وقوع أحداثه، لتقف بذلك أمام مفارقة زمنية أخرى وهي الاستباق.

فالشخصية تعد المحرك الأساسي للصراع والسابكة للأحداث في الزمان والمكان فلا يمكن لأي عمل مهما كان نوعه أن يؤسس دون شخصية ناهيك عن العمل المسرحي الذي يرتكز على الشخصية بكل خصائصها النفسية والاجتماعية والمادية.

3- سمة المؤثرات المحركة للشخصية في العمل الدرامي

إن الباحث في سمة المؤثرات المحركة للشخصية في العمل الدرامي، يجد أن للشخصية مؤثرات تنبع من داخلها لتعبر عن رغبات هذه الشخصية، وتدفعها في ذات الوقت لتحقيقها، وهي ما تسمى بالمؤثرات الداخلية المحركة للشخصية، كما أن هناك دوافع خارجية تعمل على تحريك الشخصية، لتحدد بذلك مسارها ورغبتها في السعي إلى تحقيق غاياتها، وهي ما تعرف بالمؤثرات الخارجية المحركة للشخصية، وبالعودة للنصوص الدرامية الثورية لعبد الحليم رايس (أبناء القصبة- دم الأحرار – الخالدون) محل الدراسة نجد هذين النوعين من المؤثرات الداخلية والخارجية قد توافر لدى كل الشخصيات.

3-1- سمة المؤثرات الداخلية المحركة للشخصية في العمل الدرامي:

لعل أبرز المؤثرات الداخلية التي نبطت بوضوح من مكنونات الشخصية في مسرحيات رايس البحث الدائم عن الحرية التي تعد المطلب الأساسي لأبناء الجزائر، وهو ما هز كيان كل شخصية، فكل شخصيات رايس الدرامية الجزائرية مقيدة بأغلال تدعى المحتل الفرنسي وهي تسعى لكسر هذه الأغلال، واسترداد حقها المسلوب وهو الحرية، وتحرير التراب الجزائري من المحتل الذي يربض على صدره، مما جعل هذه الشخصيات تصعد إلى الجبل الذي تشعر بأنه الجزء الوحيد المحرر، وتسعى من خلال تواجدها فيه لتحقيق مؤثر داخلي آخر هو استقلال كل تراب الجزائر، ولتتيقن بذلك أنها وجدت الأمان

الذي يعد المؤثر والمحرك الداخلي الثالث الذي حرك الشخصيات التي بنى عليها رايس نصوصه الدرامية.

3-2- سمة المؤثرات الخارجية المحركة للشخصية في العمل الدرامي:

لا يوجد أهم من المحتل الفرنسي ليكون للشخصيات الدرامية الثورية محركا ومؤثرا سواء تعلق الأمر بالواقع المعيش إبان الثورة المظفرة، أو في النصوص الدرامية لعبد الحليم رايس والتي تعد هي الأخرى تسجيل لواقع مرير عاشه أبناء الجزائر، فظلم واستبداد وطغيان المستعمر، ولد الأمية في أبناء الشعب الجزائري الأعزل، كما خلّف استلاء المستعمر على أراضيهم وتجويعهم الفقر والحرمان، كل هذه الدوافع الخارجية جعلت الشخصية الجزائرية باعتبارها محرك النص، في سعي دائم للتخلص منه، لتهنأ في ظل الحرية والاستقلال وبعيدا عن الذل والهوان.

4- سيميائية أسماء شخصيات مسرحيات عبد الحليم رايس- أبناء القصبة- دم الأحرار - الخالدون "

كتاب النصوص بما فيها النصوص الدرامية لا يضعون أسماء شخصياتهم الورقية اعتباطا ولكن لكل اسم دلالة معينة« فالأسماء إشارات سيميائية دالة على جوهر الشخصيات، بحيث تسهم في تعميق وجودها الفني»[1]، ولا يقتصر دور الأسماء على الدلالة على الشخصية بل نجده يميزها عن غيرها وهذا ما يؤكده فليب هامون« يقوم اسم العلم بدور تمييزي للشخصية داخل المسار السردي و الحكائي»[2].

يظهر من خلال الاحتكاك المباشر مع النصوص بفعل القراءة أن لاسم العلم دور مهم في التلقي و استيعاب المتون المسرحية وغيرها ومن « من المعروف أن اسم العلم هو

[1] زوزو نصيرة: سيمياء الشخصية في رواية" حارسة الظلال" لواسيني الأعرج، مجلة العلوم الإنسانية،ع09، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، مارس2006،ص209.

[2] جميل حمداوي: السميولوجيا بين النظرية والتطبيق، ص592.

سيد الدوال السيميائية في توجيه دقة قراءة النصوص الأدبية سطحا وعمقا، واستكناه أعماق الخطابات الفكرية تحليلا وتأويلا وتشريح العلامات الرمزية والإشارية و الأيقونية بالمفهوم البيرسي تفكيكا وتركيبا»[1].

ويرى فيليب هامون أن « دال الشخصية الرئيس هو اسم العلم ؛ لأن اسم العلم يكشف لنا سمات الشخصية ومقوماتها الدلالية والسيميولوجية، ويحقق لنا تشاكل النص الدلالي، ويضفي على النص وظيفة الاتساق والانسجام، ويسهل مأمورية القراءة والتلقي. »[2]، فاسم العلم هو دال والشخصية هي المدلول والعلاقة هنا ليست اعتباطية في جل النصوص غير أن نصوص المسرح الثوري الجزائري وبحكم الواقعية التي كانت تتمتع بها ، فقد عكست فترة دامية من تاريخ الجزائر لذا كانت جل الشخصيات محاكاة لنظيراتها في الواقع، ولذا وظف عبد الحليم رايس الأسماء العربية المتلائمة مع المجتمع الجزائري والتي تحمل مقومات دينية مثل اسم مريم ويمينة وهي أسماء ذلك الزمن ورغم واقعية النص إلا أن لكل اسم شخصية دلالة محددة تعكس صفات ووظائف هذه الشخصية.

4-1 – سيميائية أسماء شخصيات مسرحية "أبناء القصبة" :

حمدان:

أحد شخصيات "أبناء القصبة" كان من خلال النص الدرامي مثالا للحمد والشكر والعطاء، حيث « يقف عامل الدين خلف اختيار نوعين أساسيين من الأسماء هما الأسماء المشتقة من مادة (ح/م/د) ،والأسماء المركبة، ويدخل في تركيبها اسم من أسماء الله الحسنى أو صفاته»[3]، ورغم ما يَعترض عائلته من نكبات المستعمر، إلا أنه كثير الحمد والشكر ولذلك اختار له الكاتب عبد الحليم رايس هذا الاسم لدلالته على « الحمد: الشكر ، الرضى

[1] جميل حمداوي: السميولوجيا بين النظرية والتطبيق،ص613

[2] المرجع نفسه،ص592.

[3] أبو أوس إبراهيم الشمسان : أسماء الناس في المملكة العربية السعودية ،ط1، مكتبة الرشد، الرياض ، 2005م،ص47.

، والجزاء، وقضاء الحق»[1]، هذه أهم الصفات التي وسمت شخصية حمدان وعبرت عن جوهر شخصيته، وقد ورد اسم حمدان على وزن صفة مشبهة من الحمد، لأنه الصفة البارزة في شخصية حمدان ، هذا الحمد الذي ميز الشخصية منذ بداية النص الدرامي، وحمدان هو الحامد لفضل الله عليه والقانع بما آتاه ، ومن أمثلة حمده الله رغم المصائب نذكر يوم اخباره بموت ابنه عمر من طرف سي عمار الرجل الذي قدم من الريف، فرغم سماعه باستشهاد فلذة كبده، إلا أن حمدان كتم غيظه وحمد الله وقام بدعوة الرجل من أجل البقاء وأخذ قسط من الراحة.

يمينة:

في الأصل مستمد من لفظ أمينة ولكن جرى على ألسنة الجزائريين استعمال اسم يمينة للدلالة على أمينة و أمينة من الأمن و السكينة وعدم الخوف وتعني الصادقة والقوية و« وثيقة الخلق»[2]، ويظهر أن الاسم يشكل تطابقا مع الشخصية« ويعكس بشكل دلالي ومرئي الشخصية بكل أبعادها الدلالية والاجتماعية والفردية »[3]، فالأم يمينة رغم استشهاد زوجها و كنتها أمام نظرها إلا أنها لم تبك بل وقفت صامدة في وجه المستعمرين.

توفيق:

جاء في القاموس المحيط أن « توفيق: الهلال»[4] أي أن توفيق والهلال وجهان لعملة واحدة، والهلال مشتق من التهليل والفرح ،والتوفيق مرتبط بالنجاح والتهليل والفرح، فالاسم مرتبط بالنجاح والتيسير، وهو من الأسماء التي كانت متداولة في العاصمة إبان الفترة الاستعمارية، ولذا نجد الكاتب في أحيان كثيرة ــ وبحكم الواقعية التي ميزت إنتاجه المسرحي ـ يستقي من بيئته الأسماء المتداولة، والملاحظ أن الشخصية التي تحمل هذا الاسم تتمتع

---

[1] الفيروز آبادي: القاموس المحيط، تح: محمد نعيم العرقسوسي، ط8، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، 2005م،ص278.

[2] المرجع نفسه،ص143.

[3] جميل حمداوي: السميولوجيا بين النظرية والتطبيق،ص569

[4] الفيروز آبادي: القاموس المحيط، ،ص129.

بالصبر و الحلم وهذا ما يلمس في شخص توفيق الذي رغم ما تعرض له من إساءة من طرف إخوته والسخرية من طبيعة عمله ظل صامدا ولم يخبرهم عن عمله النضالي، فهو عاقل يتمتع بالحلم والهدوء والحكمة وبعيد كل البعد عن التهور، وربما سمي بهذا الاسم تيمنا من العائلة بالتوفيق والنجاح والتهليل والفرح ولذا يمكن القول أن هناك تطابق بين الاسم والشخصية باعتبارها حاملة للاسم.

عمر:

اسم عربي للمذكر مرتبط بالحياة ويسمى« الرجل عمرا تفاؤلا أن يبقى»[1]، ويستمر عمره« فيكون باقيا في إيمانه وطاعته وقائما بالأمر والنهي إلى أن يموت»[2]، حامل هذا الاسم يتمتع بمجموعة من السمات الذكاء، وقوة الشخصية وهذا بالضبط ما وسمت به شخصية عمر في "أبناء القصبة" ، ويعد اسم عمر من الأسماء المتداولة التي لاتزال البيئة الجزائرية تحافظ عليها.

حميد:

الشاب الأصغر في أسرة حمدان رغم أنه أصغرهم إلا أنه يتمتع بالحكمة وحسن الأخلاق دل عليها اسمه ذو الأصل العربي الذي يعتبر من أسماء الله الحسنى عز وجل ، ويعد من« صفات الله تعالى وتَقدس بمعنى المحمود على كل حال»[3]، وهو من مشتقات اسم النبي عليه الصلاة والسلام ومن معانيه المحمود الخصال والمرضيُّ الأفعال،،و المثني عليه، والمشكور، والمفضَّل وهو في أسرته حميد الصفات محبوب من طرف الجميع رغم قلة تفاهمهم ، يلاحظ من خلال حواراته أنه يأمل من أبيه وأخويه أن ينظموا إلى صفوف الثوار ولا يبقوا متفرجين،وهو في أسرته رغم جدالاته مع أبويه حول أخويه إلا أن الأب حمدان لا يستاء منه، ويرجع ذلك للطريقة الراقية والاحترام الذي يحاور به. و رغم تداول هذا الاسم

---

[1] بن منظور: لسان العرب ، مج4، ج35 ، ص3099.

[2] المرجع نفسه، ص3103.

[3] بن منظور: لسان العرب،مج2، ، ج 12، ، ص987.

في مدينة القصبة خلال تلك الحقبة وما تلاها إلا أن ما يلاحظ هو انطباق الاسم على الشخصية وكأن الكاتب لم يختر هذا الاسم اعتباطا بل دل ووسم الشخصية بكل صفاتها ومعالمها.

مريم:

من الأسماء الأعجمية التي « دخلت في العربية وتوارثتها الأجيال »[1] وقد ورد ذكر هذا الاسم في قاموس الأسماء العربية والمعربة وتفسير معانيها « مريم: اسم أنثى من أصل ، سرياني : مرتفعة»[2] وقد ورد ذكرها في القرآن وخصها الله بسورة كاملة. تعد مريم العذراء بنت عمران أول من أطلق عليها هذا الاسم من قبل أمها وورد ذلك في كتاب الله في قوله تعالى﴿ **إِذْ قَالَتِ امْرَأَتُ عِمْرَانَ رَبِّ إِنِّي نَذَرْتُ لَكَ مَا فِي بَطْنِي مُحَرَّرًا فَتَقَبَّلْ مِنِّي إِنَّكَ أَنْتَ السَّمِيعُ الْعَلِيمُ ﴿35﴾فَلَمَّا وَضَعَتْهَا قَالَتْ رَبِّ إِنِّي وَضَعْتُهَا أُنْثَى وَاللَّهُ أَعْلَمُ بِمَا وَضَعَتْ وَلَيْسَ الذَّكَرُ كَالْأُنْثَى وَإِنِّي سَمَّيْتُهَا مَرْيَمَ وَإِنِّي أُعِيذُهَا بِكَ وَذُرِّيَّتَهَا مِنَ الشَّيْطَانِ الرَّجِيمِ**﴾[3]

وهذا ما جعل الشعوب العربية بما فيها الجزائر تبجل هذا الاسم وتختاره من بين الاسماء التي تسمي بها بناتها، وقد كان اسم مريم ولايزال من الأسماء المحببة في الجزائر، ويتمتع هذا الاسم كما هو في نص "أبناء القصبة" بالطيبة وحسن الخلق وكما نذرت زوجة عمران ابنتها مريم« للعبادة ولخدمة بيت المقدس»[4] نذرت مريم "أبناء القصبة" نفسها لخدمة أهل بيتها ، وهذا ما يستشف من قراءة النص، حيث يظهر تطابقا بين الاسم والشخصية.

---

[1] أبو أوس إبراهيم الشمسان : أسماء الناس في المملكة العربية السعودية ،ص27.

[2] حنا نصر الحتي : قاموس *الأسماء العربية* والمعربة وتفسير *معانيها، ط3، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان،2002م* ص127.

[3] سورة آل عمران الآية 36/35.

[4] ابن كثير: تفسير القرآن العظيم، ج2، ص33.

والجدير بالذكر أن الأسماء التي وظفها الكاتب عبد الحليم رايس تندرج ضمن الأسماء الدينية فنجد (حمدان، يمينة، مريم، حميد، عمر، .....).

4-2 – سيميائية أسماء شخصيات مسرحية "دم الأحرار"

فرانصوا:

من الأسماء الفرنسية، اسم لم يختره عبد الحليم رايس عبثا حتى وإن ظهر من لغة أخرى ، وتبين من خلال النص أن أمه من سمته بهذا الاسم، ففرانصوا يعني الرجل الحر، الذي لا تقيده الأغلال يسعى للحرية وكسر القيود، حيث أن لاسم« الفرد منا أثرا على شخصيته، ذلك أن الاسم يشكل أول ارتباط بين الفرد والمجتمع»[1] وهذا بالضبط ما يلمس في شخصية فرانصوا الحر الذي لم يرض العبودية والظلم لأبناء شعبه، والملاحظ على هذه الشخصية من خلال النص أنها جمعت العديد من الصفات التي يمكن أن يتمتع بها الانسان الحر الحامل لهذا الاسم من حكمة وحذر و تواضع وطيبة قلب وقوة شخصية، ومساعدة لبني شعبه ولباقة وحس مرهف ، وأخلاق عالية و تفاؤل بغد أفضل.

مريم:

اسم يفضله الكاتب عبد الحليم رايس لذيع صيته خلال تلك الفترة من تاريخ الجزائر، فقد ورد ذكره في "أبناء القصبة" وفي هذا النص الدرامي، أولا لأن النصوص تسجيل واقعي لأحداث وقعت في الجزائر ولأسماء كانت متداولة في المنطقة التي جرت فيها الأحداث فما كان من الكاتب سوى تسجيلها ، وثانيا لما للاسم من دلالات ورد ذكرها في مريم "أبناء القصبة".

مراد:

اسم عربي مشتق من فعل أراد، وورد في قاموس الأسماء العربية والمعربة بمعنى « مبتغى، قصد»[2].

---

[1] حنا نصر الحتي : قاموس *الأسماء العربية* والمعربة وتفسير *معانيها*، ص127.

[2] المرجع نفسه، *ص60*.

و هو يعني أيضا « طلب وقصد»[1]، وقد يلمس المتتبع لمسار هذه الشخصية ضمن المتن الدرامي الغاية والقصد اللذان تصبو الشخصية لبلوغهما و هو كسر حواجز الظلم والنيل من الظالم وطلب الحرية، وقد اتسمت الشخصية بالذكاء والحنكة والقوة في الحق، وقد حقق جزء من مبتغاه، إذ شارك في قتل قائد فرنسي وأسر آخر، وعاد إلى الجبل كما كان مقصده قبل حصار المستعمر.

رزقي:

مشتق من الرزق ومن العطاء والفضل والخير والمطر، وفي لسان العرب لابن منظور تظهر الأرزاق على نوعين« ظاهرة لأبدان كالأقوات، وباطنة للقلوب والنفوس كالمعارف والعلوم»[2]، ورزقي في نص "دم الأحرار" لم تغره الأرزاق الظاهرة التي وعده بها بيرال، بل كان هو المعطاء، فقد تميزت شخصية رزقي بالأمل والعطاء، فهو مرتبط بما ينتفع به كالمطر الذي يعد رزقا للأرض، وكذلك رزقي كان رزقا لأرض الجزائر، فالمطر رزق من السماء للأرض ليحييها، ورزقي بفضل صبره على التعذيب منح لإخوانه الثوار حظا في الحياة فقط ضحى بروحه ليَسلم رفاقه .

مسعود:

اسم عربي مشتق على وزن اسم مفعول، وقد ارتبط اسمه بالحظ والسعادة ، وهو من الأسماء المحببة لدى الجزائريين سواء في عهد الثورة وحتى الآن، وقد أوتيت هذه الشخصية التي تحمل هذا الاسم حظا من السعادة ، فمسعود كان محظوظا بعد ما، ترك فرقة من جنود المستعمر يغطون في دمائهم ، وأسر قائدهم وهو بذلك « ميمون»[3]، ، إذ نجاه من المحتل الذي يجبره على قتل إخوانه، وانضم إلى الثوار.

---

[1] شفيق الارناؤوط : قاموس *الأسماء العربية ، ط2، دار العلم الملايين ، بيروت ، لبنان،1989م، ص81.*

[2] بن منظور: لسان العرب، مج3، ج19 ، ص1636.

[3] شفيق الارناؤوط : قاموس *الأسماء العربية ، ص82.*

4-3 – سيميائية أسماء شخصيات مسرحية "الخالدون":

قدور:

اسم يحمل الكثير من السمات والصفات التي تجعل منه متداول في الجزائر بشكل كبير خاصة خلال فترة الاحتلال ليبث الرغبة والقدرة في النيل من المحتل ، واسم قدور يعني« مترو في تسوية أموره، قادر على الشيء ومقدِّر عليه»[1] ، وقد ارتبط هذا الاسم بالقوة والعزم وهذا بالضبط ما اشتملت عليه شخصية قدور ، هذه الصفات وغيرها كانت المكون الجلي في شخصية قدور القائد الذي لا يخشى جيوش المستعمر وإن كان بمفرده ،قادر على تحمل المسؤوليات الصعبة، داهية في الذكاء، قوي الشخصية ، يتمتع بقدرة على الاقناع بآرائه، نجد هذا الاسم يتصدر القيادة في مسرحيات رايس.

عيسى:

من الأسماء الدينية التي ورد ذكرها في القرآن الكريم في سور عديدة منها : مريم ، وآل عمران، والنساء. وعيسى « اسم عبراني أو سرياني(يشوع) وقيل هو مقلوب يسوع وهو عبراني أيضا، ولعله تحريف عيسو»[2] ولكن المهم في الأمر أنه اسم ديني يحبه المسلمون لارتباطه بالإسلام وبنبي الله عيسى الذي ذكره الله بأسماء كثيرة« عيسى بن مريم، وروح من الله، وكلمة من الله، ورسول الله وكلمته»[3]، كما أن الله اختاره ليخلص الناس من الكفر والشرك ، وهذا ما تسعى الجزائر إلى تحقيقه وهو التخلص من الكفر الموجود على أرضها.

ولتأثر الشعب الجزائري بالشريعة الاسلامية والدين الحنيف، وسعيا للحفاظ على المقومات العربية والاسلامية في ظل الاستعمار، الذي يسعى لطمس كل ماله علاقة بين الجزائري وعروبته ودينه كان الجزائريون يسمون أبناءهم بأسماء دينية، وهذا بالضبط ما سعى الكاتب إليه فكل الأشخاص يحملون أسماء عربية أو دينية.

---

[1] شفيق الارناؤوط : قاموس *الأسماء العربية ، ص24.*

[2] المرجع نفسه، ، *ص75.*

[3] المرجع نفسه، *ص75.*

حسان:

اسم عربي وهو« اسم مشتق... قال الجوهري : اذا جعلته فعلان من الحس لم تجره ، وإذا جعلته فعالا من الحسن أجريته لأن النون حينئذ أصلية»[1]، وحسان في النص الدرامي "الخالدون" جمع بين الحسن والبهاء وجمال الخلق، وبين الاحساس والعطف، فيمكن أن يُشتق من الاثنين، وهذا ما ذهب إليه حنا نصر الحتي في قاموسه الأسماء العربية والمعربة وتفسير معانيها حيث ذكر « حسان: الكثير الحسن والحس»[2]، ولم يرتبط الحسن والجمال بشخص حسان فقط، بل ارتبط أيضا بنظرته لما حوله من أشياء فهو: « جاعل الشيء حسنا ومزينا»[3] ، وقد ورد ذكر اسم حسان في الأسماء « التراثية»[4] التي لاتزال ذائعة الصيت سواء في الجزائر أو في الوطن العربي لما للاسم من مكانة . وبالعودة لحامل الاسم في المسرحية نجد الصفات سالفة الذكر قد طبعت في هذا الشخص ، وهذا راجع للانتقاء في الأسماء من قبل العائلات الجزائرية التي عاشت حقبة المحتل، هذه الحقبة التي اقتبس منها الكاتب نصوصه، وبالتالي أظهر توظيف هذه الأسماء من قبل الكاتب تجانسا كبيرا بين الشخصية والاسم، وكأن الكاتب ليس أمام نص ثوري يعكس من خلاله وقائع حربية، و أنما أمام اختيار للأشخاص وأسمائهم.

حميدة:

اسم مؤنث، وهو من الأسماء المحببة لدى الجزائريين لارتباطه بالحمد والشكر والثناء، وهي تعني« محمودة السيرة »[5]، وهي في مسرحية " الخالدون " كذلك ، فقد تبين من خلال تتبع مسار الشخصية الحواري في المسرحية أنها اضافة لكونها فدائية وثورية وممرضة كانت تحظى بالشكر والثناء من قبل أعضاء المجموعة الثورية التي تنتمي إليها ، فكلما ذكرت في

---

[1] بن منظور: لسان العرب، مج2، ج11، ص872.

[2] حنا نصر الحتي : قاموس *الأسماء العربية* والمعربة وتفسير *معانيها، ص35.*

[3]شفيق الارناؤوط : قاموس *الأسماء العربية ، ص40.*

[4]أبو أوس إبراهيم الشمسان : أسماء الناس في المملكة العربية السعودية ،ص25.

[5]شفيق الارناؤوط : قاموس *الأسماء العربية ، ص75.*

النص ارتبط ذكرها بالسيرة النبيلة والأخلاق الفاضلة، قبل التحاقها بالجبل كانت تعيش حالة قاسية ، فالتعذيب والظلم كانا يمارسا عليها باستمرار من قبل المحتل لكون زوجها مجاهد، ورغم فقدها لزوجها وكل عائلتها ، كانت على قدر كبير من التفاؤل.

جعفر:

ذُكر هذا الاسم في لسان العرب وفي قاموس الأسماء العربية لشفيق الارناؤوط بمعنى« النهر »[1] عامة، فقد كان جعفر القائد الذي يفيض بعطائه وسخائه على الإخوة في الجبل ويغمرهم بالمحبة والوفاء والعطف، وقد لُمس ذلك في موقفه الانساني مع قدور الذي حكم عليه بالإعدام، وقد تأنى في ذلك إلى أن تيقن من اخلاصه للثورة وأنه مغدور به ، فاتخذ قرارا بإرساله للجبل بدل قتله، ولم يكن لهذا النهر أن ينضب لولا غدر الخونة الذين كشفوا تواجده للمحتل ـ حين نزل للمدينة لأداء مهمة ــ الذي كان يترقبه ، فقد حملت هذه الشخصية دلالات و سمات الاسم، وكأن الكاتب كان يختار أسماءه بعناية تامة.

5- الشخصيات المسرحية لعبد الحليم رايس - أبناء القصبة - دم الأحرار- الخالدون "دراسة سيميائية

الشخصية في المسرحية وعلى غرار أشكال السرد لا تتمتع بالاستقرار فهي التي تبني الأحداث وتأزمها وتخلق الصراع فهي« تتغير باستمرار، لأنه من المحال أن تظل الشخصية كما هي منذ أن يرسمها الكاتب من البداية إلى أن تنتهي المسرحية »[2]، لذا تسمى الفواعل التي تنسج النص وتسبكه فلا يمكن للنص الدرامي أن يستغني عن الشخصية أو يهمل دورها.

[1] ابن منظور: لسان العرب، مج1، ج 8 ، ص636،

[2] عادل النادي: مدخل إلى فن كتابة الدراما، ص49 /50.

5-1- شخصيات مسرحية "أبناء القصبة" :

مسرحية ثورية ألفها عبد الحليم رايس من واقع الجزائر المحتلة شخصياتها واقعية استلهمها من مدينة القصبة وتعد المسرحية الرائدة بالنسبة للمسرح الجزائري فهي « أول انتاج للفرقة الفنية لجبهة التحرير الوطني »[1]

أنتجت مسرحية أبناء القصبة في جانفي سنة 1959 وهي « المسرحية التي جسدت عظمة الثورة التحريرية، وشخصت صورة التضحيات والقيم البطولية التي بذلها الشعب الجزائري من خلال هذه العائلة فكأن كل فرد منها يمثل بطولات شريحة كاملة... فمسرحية (أبناء القصبة) إذن ليست مجرد حكاية عائلة تحملت ثقل الثورة التحريرية، وشاركت فيها، بل إنها حكاية وطن يتلمس طريقه وسط ليل الاستعمار حالما بفجر الحرية وشمس الاستقلال»[2]

فقد نقلت المسرحية صورة حية للجهاد في المدن، والطريقة التي كافح بها أبناء الأزقة الضيقة بالعاصمة المستعمر الذي كان يعيش بينهم.

5- 1- 1 - شخصيات ثورية رئيسية:

لم تمنح مسرحية" أبناء القصبة" دور البطولة لشخصية بعينها بل اتخذت من عائلة حمدان بكل أفرادها شخصية بطلة ورئيسية، ونبدأها بأول شخصية ظهرت من خلال المسرحية وهي شخصية :

1-حمدان : الأب يظهر من بداية العمل الدرامي أنه شخصية متعلمة متمسكة بمقومات الدين الاسلامي الحنيف متابعة للأحداث التي تجري في الجزائر ويظهر ذلك من أول مشهد « حمدان : أين الجريدة الأم لله يقبل حمدان»[3]، ومن خلال حواراته يتبين أنه

---

[1] بن عبد ربه سمية: بناء الشخصية الثورية في المسرح الجزائري أبناء القصبة لعبد الحليم رايس أنموذجا، مذكرة ماجستير ، ، جامعة وهران، وهران، الجزائر ،2012/2001م، ص156.

[2] أحسن ثليلاني: المقاومة الوطنية في المسرح الجزائري (ما بين 1954-1962)، رسالة ماجستير، جامعة قسنطينة 2006، ص109.

[3] عبد الحليم رايس : أبناء القصبة ، دم الأحرار ،ص10.

شخص مشبع بروح الوطنية ،لا يغفل عن القضية الجزائرية فهو يتقصى تفاصيلها الدقيقة من خلال الجرائد والإذاعة، هذا ما يتعلق بالجانب النفسي أما الجانب الاجتماعي للشخصية فيتبين من خلال العتبة الأولى أن العائلة تنتمي إلى الطبقة المتوسطة، أما الجانب الجسماني أو الخصائص المادية:« وهي التكوين الجسماني للشخصية وما تحمله من ملامح وخصائص مميزة»[1]، فلم تظهر هذه الخاصية ولم يتحدد من خلال النص الدرامي ما يتعلق بالطول والوزن...الخ، فلم يُذكر حتى في بداية المسرحية وصف للشخصية سواء شخصية حمدان أو غيره من شخصيات النص الدرامي.

2- **يمينة:** الأم وزوجة حمدان وربة البيت التي تقوم بشؤونها، رغم الظروف المحيطة بها إلا أنها شخصية متفائلة فمن أول ظهور لها على صفحات النص الورقي بدا أنها تصنع الطعام و في ذات الوقت تستمع للموسيقى والحفلات الشعبية التي تبثها الإذاعة وهي في المسرحية « رمز للأمل والاستمرارية، مع استشهاد جميع أفراد العائلة وهذا من أجل وقوفهم في وجه المستعمر»[2] ، كما يتوضح من خلال النص الدرامي أنها تراقب كل التطورات السياسية المحيطة بالوطن والمستعمر وأبناءها والأحداث من حولها وتسأل عن كل ما يحدث في الوطن، شخصية مقاومة وصبورة، فرغم استشهاد زوجها حمدان أمام عينيها، وسماعها باستشهاد ابنها عمر إلا أنها بقيت صامدة وتنادي على ابنيها توفيق وحميد لمواصلة الكفاح

3-**توفيق:** الابن الأكبر لحمدان ضابط في صفوف الشرطة الفرنسية العائلة كلها تتأسف لعمل الابن مع القوات الاستعمارية ما يلاحظ على الشخصية الهدوء والرزانة والتكتم والمحبة لجميع أفراد الأسرة والحرص عليهم هذه الشخصية التي يتمتع بها توفيق شخصية تظهر على عكس حقيقتها فهو يظهر للأسرة أنه حليف للاستعمار وخدوم له وهذا ما ولد تصادم في المواقف بين أفراد الأسرة وفي حين يظهر مع نهاية المسرحية أنه قائد ثوري للعمليات الفدائية يدعى سي هشام، هذا القائد المدعو سي هشام كانت العائلة تتقصى أخباره من خلال

[1] أحمد إبراهيم: الدراما والفرجة المسرحية، ص50.

[2] عبد الحليم رايس : أبناء القصبة ، دم الأحرار ، ،ص09.

الجرائد و الإذاعة، وتتبع أخباره بكل فخر واعتزاز، ولم يكن يخطر لها ببال أن يكون ابنها توفيق العسكري في صفوف المستعمر، هو نفسه هذا القائد الثوري الشجاع، والاستعمار في بحث دائم عنه من أجل تصفيته، وأن شخصية الضابط الفرنسي ماهي: « إلا قناع لإخفاء هويته الحقيقية ونشاطه السري مع الثورة»[1]، فشخصية توفيق على قدر كبير من الشجاعة والوعي والوطنية، فحين قبض عليه الاستعمار للبوح عن مكان شقيقه عمر تحمل التعذيب دون اعطائهم أي معلومة.

4-عمر: الابن الأوسط للأسرة شاب متعلم ومثقف سياسيا متابع للأوضاع، التي تعيشها البلاد، حيث بدا منذ الوهلة الأولى لأحداث النص يقرأ الجريدة، إلا أنه يظهر في النص على أنه شخص سكير يظل ماكثا في الخمارات ومتمرد وعصبي،وهذا ما جعل جميع أفراد الأسرة يعاملونه بنوع من الشدة ، لكن مع تتابع الأحداث ومواصلة القارئ للنص يتبين أن شخصية عمر، توافق نظرة هامون للشخصية باعتبارها مورفيما فارغا في البداية (لامعنى لها ، و لا مرجعية إلا من خلال السياق) ، لا تمتلئ إلا في آخر صفحة من النص، وهذا بالضبط ما يتوصل القارئ لفهمه ، وكذا عائلة حمدان من شخصية عمر، التي لم تتضح معالمها الحقيقية إلا مع الأحداث الأخيرة للنص ، لتكشف النقاب عن شخصية مناضلة بامتياز تسعى لدحر العدو، وأن العصبية ناتجة عن المواقف التي واجهها، وهذا كان واضحا في حواره مع أبيه، هذا الأخير الذي أيقن بأن المواقف التي تعرض إليها ابنه عمر تزعزع الأعصاب« حمدان : معلوم تزعزعوا أعصابك في مواقف مثل هذي...عمر لما الخمر كان يهدنلك أعصابك وينسيك... »[2].

5-حميد: الابن الأصغر في عائلة حمدان يتمتع بوعي كبير فقد أوضحت حواراته مع والده في الفصل الأول عن نباهته ومتابعته للأوضاع التي تمر بها البلاد وعن إخلاصه « المذيع:... وإليكم أخبار الرياضة، في ملعب سانت أوجين...(يطفئ المذياع).

---

[1] بن عبد ربه سمية: بناء الشخصية الثورية في المسرح الجزائري أبناء القصبة لعبد الحليم رايس أنموذجا، ص173

[2] عبد الحليم رايس : أبناء القصبة ، دم الأحرار ، ص36

حمدان : ما فهمتش علاش ما تسمعش الرياضة؟ كي كانوا خاوتك صغار مثلك في السن كانوا ما يصبروش عليها؟

حميد: في وقتهم ما كانتش الثورة »[1].

ويظهر حميد منذ بداية النص الدرامي كشخصية متحمسة تشعر بالتقصير تجاه الوطن وتتوق للانضمام إلى صفوف جيش التحرير وتعيب على جيل أبيه التخاذل وعدم الكفاح والركن إلى الترفيه والتسلية وقعدات الموسيقى والغناء« يفرج ربي نعم لكم هذا كلام زمان ياك المثل يقول تسبب يا عبدي وأنا نعينك... لكن الجيل امتاعكم ماسببش كنتو لاهيين البعض بالسنيترة والبعض بالسفينجة والآخرين القصبة والقعدات... »[2].

ورغم أن حميد كان يؤدي الاشتراك المالي للثورة هو وجميع إخوته، إلا أنه كان متيقنا أن المال غير كافي للتخلص من المحتل، فالوطن لا يحتاج المال فحسب ، بل يحتاج لمن يدافع عنه بالسلاح ، ولذا ود حميد أن تنضم العائلة إلى الثورة ، ولا تبقى بمنأى عنها تتابع الأخبار، لذا عاب على أخيه عمر تقعسه ، وعلى توفيق انضمامه لصفوف العدو. ، ومع نهاية النص يتمكن حميد من الانضمام إلى الجيش بفضل إحدى الفدائيات التي زارتهم في البيت والتي تدعى ميمي، ويتمكن العدو من القبض عليه ووضعه في المحتشد.

6-مريم: كنة الأسرة بنت تعامل جميع الأفراد بكل احترام ومحبة فهي تنادي الأب سيدي والأم لالة، وهذا من شيم بنات الجزائر كما أنها بنت واعية وهادئة تمنت إن تكون ضمن الثورة ويظهر ذلك من خلال حوارها مع المجاهدة ميمي« نتأسف اللي راني متزوجة وما نحكمش في نفسي، ونستحي اللي ما نقدرش نفعل مثلك ... ونفتخر بيك وبأمثالك اللي مثلتونا أحنا النساء في هذه الثورة، وسمعتوا بها كل نساء العالم... »[3].

---

[1] عبد الحليم رايس : أبناء القصبة ، دم الأحرار ،ص15

[2] المصدر نفسه ،ص15

[3] المصدر نفسه ،ص36

5- 1- 2 - شخصيات ثورية ثانوية:

1- ميمي:

فتاة تدخل أحداث النص في المشهد التاسع عشر من الفصل الأول وتنتهي مع المشهد الخامس عشر من الفصل الثاني طالبة إغاثة العائلة، لأن العساكر الفرنسيين يطاردونها، وصفها الكاتب عبد الحليم رايس من حيث المظهر بأنها ترتدي لباسا عصريا، أما باقي خصائص الشخصية فتظهر من خلال تحاورها مع أفراد الأسرة ، فهي مجاهدة تحمل أوراقا مهمة تخص مجموعة من أبطال الثورة المجيدة، كان ما يهمها هو الحفاظ على الأوراق أكثر من حياتها« لو كان يلقوا عليا القبض يقتلوني أنا معليهش لكن لوكان يعثروا على هذي الكواغط اللي راهم في المحفظة تموت جماعة من الأبطال»[1]،فهي شخصية على قدر من المسؤولية والهدوء والعزيمة، ومتشبعة بالروح الوطنية ومؤمنة بقضية الوطن وبالثورة ، كان لدخولها أحداث النص الدور البارز في تغيير الرتابة الحوارية الدائرة بين أفراد عائلة حمدان وتأزم الأحداث، كما كان لهذه الشخصية دور بارز تغيير مسار الأحداث ، إذ جعلت حميد ينضم للجيش التحرير.

2- البنت:

كان أول ظهور لها في المشهد الثالث عشر من اللوحة الثانية للفصل الثاني من المسرحية، كانت تبحث عن عمر، اكتفى الكاتب عبد الحليم رايس بالوصف المورفولوجي للشخصية و اقتصر فيه على المظهر وبالضبط اللباس (لباس عصري) دون السن أو الصفات المادية التي تميز هذه الشخصية ويبدو من خلال الحوار الذي دار بينها وبين عمر في المشهدين اللذان تليا ظهورها أنها في عمل سري وتأخذ تعليماتها من قائدها عمر ، وقد كان لها دور في زيادة توتر العلاقة بين الأب حمدان وعمر، ويظهر من خلال وصف عمر للشخصية أن الخصائص الاجتماعية التي تتمتع بها هذه البنت هي المستوى العالي في التعليم فهي تدرس في كلية الطب وعلى قدر من التربية والتعليم، لم تظهر

[1] عبد الحليم رايس : أبناء القصبة ، دم الأحرار ،ص26

الشخصية إلا في المشهد الثاني والعشرون من نفس الفصل بعد أن عجزت على وضع القنبلة في المكان المخصص لذلك ، وبهذا العمل يتبين أنها فدائية في صفوف الجيش تعمل على وضع القنابل في الأماكن التي يتجمع فيها عساكر المستعمر لذا تظهر باللباس العصري لتخفي هويتها الحقيقية وكان لها بذلك دور في كشف هوية عمر الفدائي والمجاهد في صفوف جيش التحرير لأفراد عائلته.

3- الحكيم:

ظهر في الجزء الثاني من الفصل الثاني في المشهد العشرون بعد إصابة حميد برصاصتين عند مواجهة الفدائيين الذين انضم إليهم للعساكر الفرنسيين، ورغم حضوره القليل فقد اقتصر حضوره على المشهد التاسع والعشرون والثلاثون والرابع والثلاثون والخامس والثلاثون وبمقاطع حوارية قليلة إلا أنه يتبين من خلال الحوار أنه مسلم وجزائري ويعرف الهوية الحقيقية لتوفيق (سي هشام) وكذا يكشف حقيقته أمام عمر.

04- سي عمار:

يظهر في المشهد الثامن والعشرون من الفصل الثالث وينتهي حضوره في المسرحية في المشهد التاسع والعشرون من نفس الفصل، وهو رجل من الريف اقتصر دوره في النص الدرامي على إخبار الشيخ حمدان عن حوشه الذي تم الاستلاء عليه من قبل المستعمر ليجد نفسه ينقل له تفاصيل استشهاد ابنه عمر وانبهاره بالطريقة البطولية التي واجه بها عشرين أو ثلاثين من رجال الشرطة الفرنسية على حد تعبيره ، وكان سي عمار يسرد القصة دون أن يعلم أن عمر هو ابن حمدان.

05- الساعي:

ظهر في خمسة مشاهد ، في المشهد السادس والسابع والثامن والتاسع متوالية من الفصل الثالث كانت مهمته تأمين الطريق لعمر من أجل رؤية عائلته، ثم في المشهد الخامس والعشرين من أجل اخبار توفيق بالمأزق الذي تعرض له عمر وتبليغه بأن عمر يطلب منه مغادرة البيت على الفور.

06- المذياع أو شخصية الصحافة المسموعة:

تصدر المذياع عتبة النص في الفصل الأول ، أما ظهوره كوسيلة حوارية فقد كان في المشهد الثامن طاغيا وقد كان« صوت الثورة القادم من الخارج وأحيانا أخرى يكون بوقا للسلطات الفرنسية التي تقزم الأحداث»[1]، ليعلم أبناء الشعب الجزائري حجم الخسائر التي تكبدوها وأن سلطاتهم لاتزال في كامل قوتها ، ولم تفقد إلا القليل وهذا ما ورد على لسان حميد لإفهام والده طبيعة الوضع«الله يخليك يا أب.. ما تعرفش لما يصرحوا بموت عشرة جنود من الجيش الفرنسي يلزمك تزيد صفر باش توجد الحقيقة .»[2]، وقد كان الصوت الحقيقي للثورة الجزائرية التي تبث أخبارها وأخبار الجيش من خلال صوت الجزائر من تونس.

5-1-3- شخصيات استعمارية:

01- جنود المستعمر:

اجتاحوا المنزل في المشهد الواحد والعشرين من الفصل الأول بحثا عن ميمي ليتم اقناعهم من طرف توفيق أن العائلة لم تستقبل أحدا معرفا إياها لهم بعد تغيير زيها العصري بأنها زوجة أخيه عمر وتم تصديقه بحكم أنه زميل في العمل، وقد تم حضورهم ـ جنود المستعمر ـ حتى المشهد الموالي لكن بأداء صامت أي دون حوار.

02-رجال المظلات:

حطموا البيت وهجموا عليه في المشهد الواحد والثلاثون من الفصل الثالث والأخير باحثين عن توفيق لقتله بعدما عرفوا هويته الحقيقية ويستمر حضورهم حتى المشهد الخامس والثلاثون من الفصل الثالث ونهاية المسرحية، وعبر مشاهد همجية تعكس وحشية الاستعمار الفرنسي، عذبوا الشيخ حمدان أثناء استجوابه ثم قتلوه وحاولوا اغتصاب مريم التي قتلت ضابطهم وأطلقت على البقية النار ثم استشهدت بعد اطلاق النار عليها.

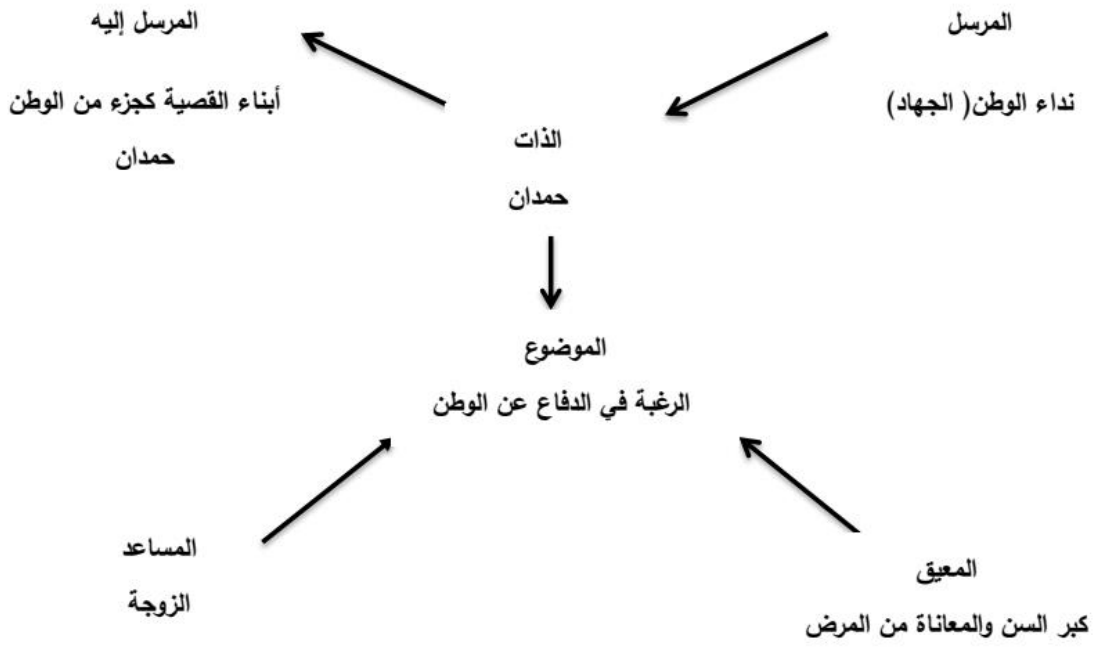
---

[1] بن عبد ربه سمية: بناء الشخصية الثورية في المسرح الجزائري أبناء القصبة لعبد الحليم رايس أنموذجا، ص176

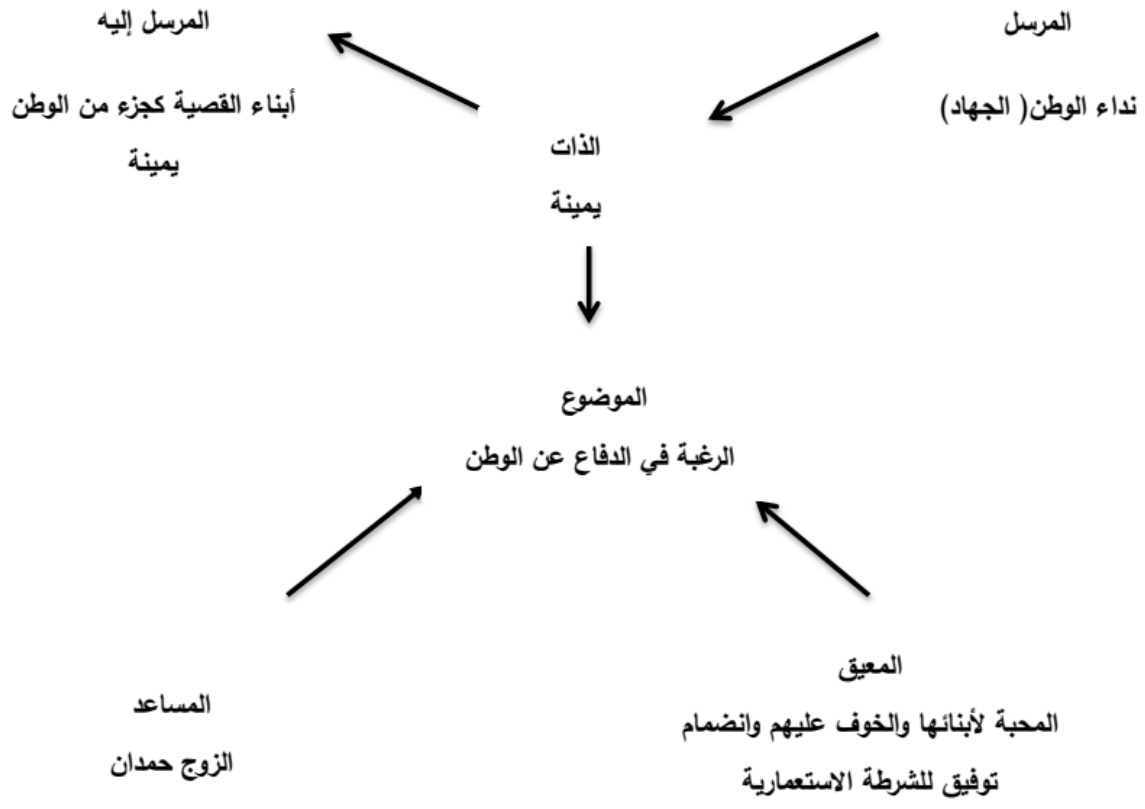
[2] عبد الحليم رايس : أبناء القصبة، دم الأحرار ،ص15

لقد كان لشخصيات مسرحية " أبناء القصبة" الأهمية ذاتها، فكل الشخصيات المكونة لعائلة حمدان تأخذ دور البطولة ، لذا لا بد أن تُخص هذه الشخصيات بالترسيمة السردية التي توضح دلالة هذه الشخصيات الرئيسية، والرسائل التي تلقتها والعوائق التي واجهتها، والمساندات التي تلقتها ، ويمكن أن يُقترح لكل شخصية رئيسية الترسيمة السردية الخاصة بها:

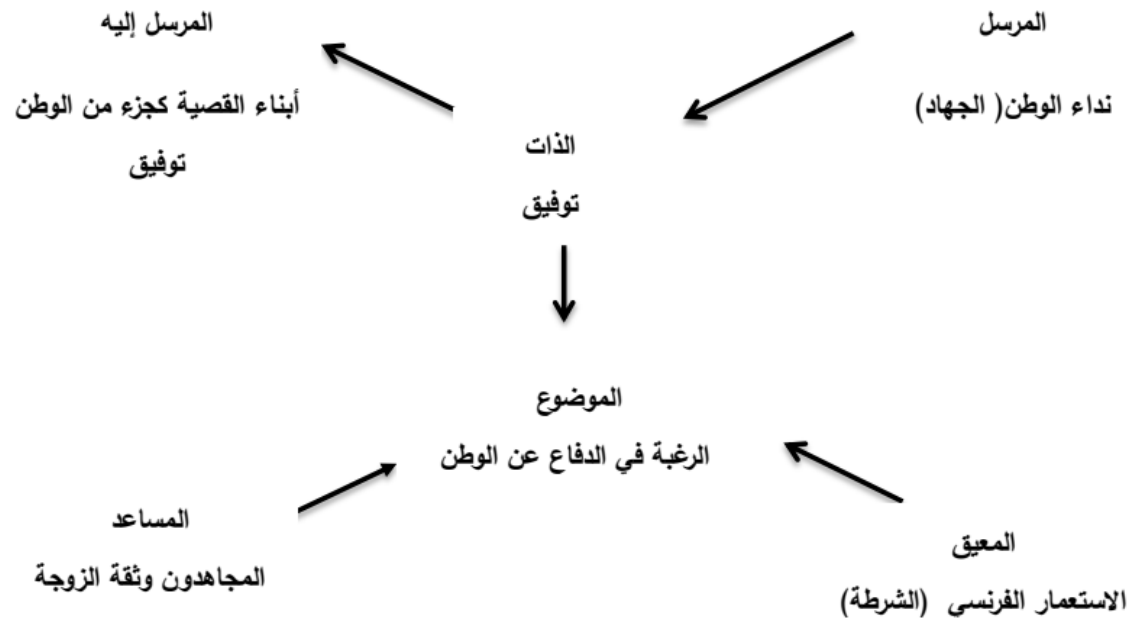
1-الترسيمة الدرامية الخاصة بشخصية الأب حمدان:



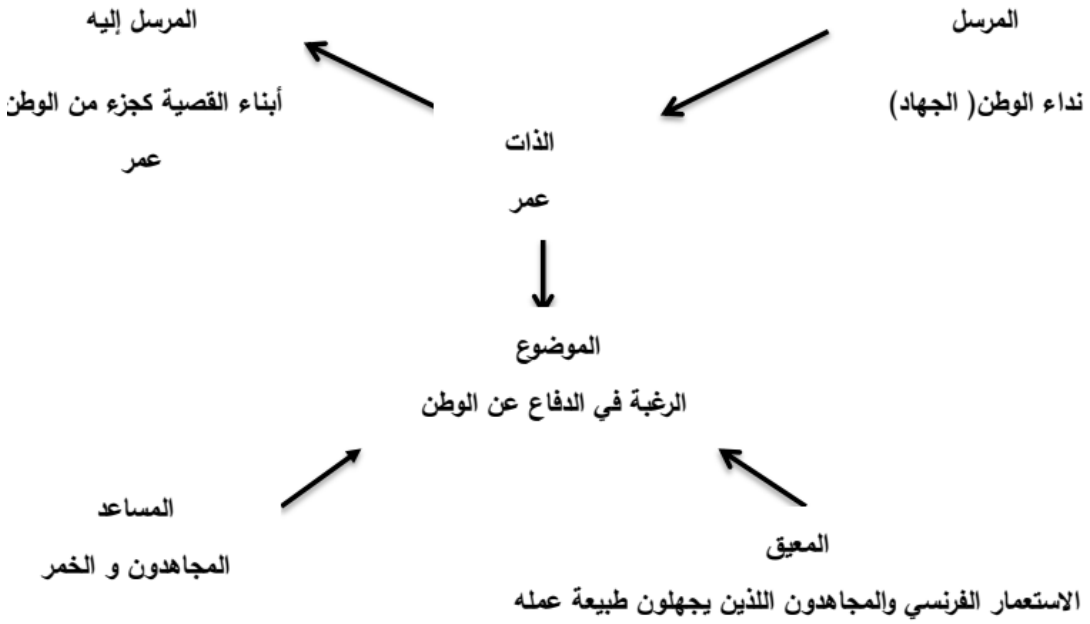
2- الترسيمة الدرامية الخاصة بشخصية الأم يمينة:



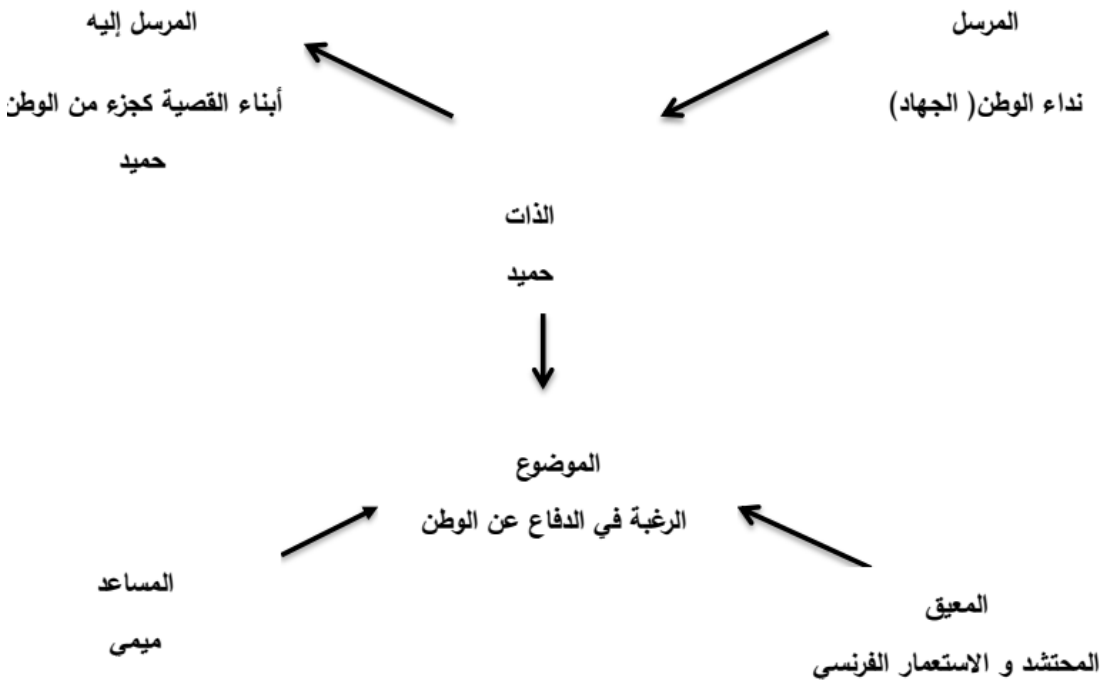
3- الترسيمة الدرامية الخاصة بشخصية توفيق



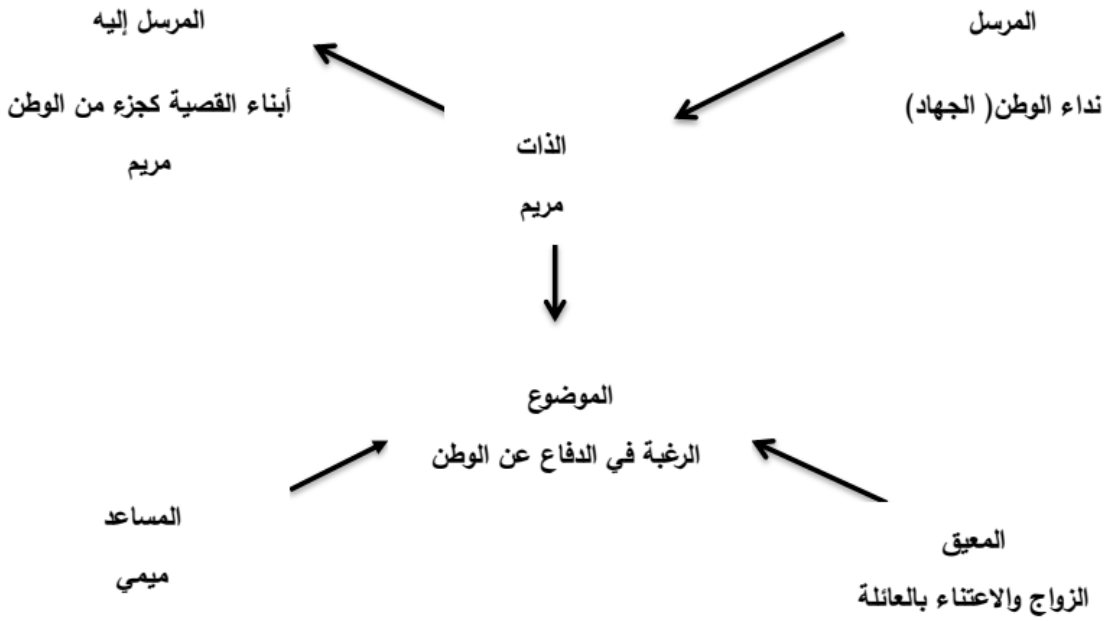
4-الترسيمة الدرامية الخاصة بشخصية عمر



5- الترسيمة الدرامية الخاصة بشخصية حميد



6- الترسيمة الدرامية الخاصة بشخصية مريم



عند التمعن في الترسيمة السردية لكل شخصية من شخصيات النص الدرامي رغم التصادم الواقع بين أفرادها نجد أن:

محور الابلاغ:

الذي يضم المرسل والمرسل إليه كان ثابتا عند كل الذوات أو الشخصيات (الفواعل) وذلك مرده لطبيعة المرسل فلم يكن المرسل شخصية بل كان نداء الوطن للجهاد وتخليصه من المستعمر، لذا كان المرسل إليه ليس شخصا بعينه بل جميع أبناء هذا الوطن ومنهم أبناء القصبة بما فيهم عائلة حمدان.

محور الرغبة:

لقد كان لكل ذات الرغبة في الموضوع ذاته، وهو رغبة الدفاع عن الوطن من أجل الاستقلال من قيد الاستعمار، ولكن كل حسب طريقته فالأب حمدان بالاشتراك المادي الذي يقدمه لمجاهدي جيش التحرير، وتوفيق بالتنكر ضمن صفوف الشرطة الاستعمارية، ليتسنى

له معرفة كل تحركاتهم، ليسهل للمجاهدين وضع الكمائن لجيوشهم من أجل القضاء عليهم، أما عمار فبالشرب معهم في الحانات، ليسهل عليه التخلص منهم، أما حميد فقد صعد للجبل لتسنى له مواجهة المستعمر مباشرة دون حواجز، أما مريم فكانت تحاول تقديم المساعدات لكل من يرغب في الدفاع عن الوطن أو يدافع عنه كما فعلت مع المجاهدة ميمي، أما الأم يمينة فكانت تقدم الدعم المعنوي لأبنائها وترغب في انضمامهم للجيش رغم تخوفها من فقدهم.

محور الصراع:

فيما يتعلق بهذا المحور فقد كان لكل شخصية تقريبا مساعدها الذي يؤدي دورا دلاليا وهو مؤازرة ومعاونة الذات الفاعلة حيث تقوم الشخصية المساعدة سواء كانت شخصية أو فكرة « بدورها العاملي المسرحي في تقديم التسهيلات للذات/ الفاعل، ليتم إنجاز برنامجه السردي»[1]، أما فيما يتعلق بمعيقها أو معارضها فهي الشخصيات « التي تتحرك وفق حافز مضمر لإنجاز برنامج مضاد للبطل الحقيقي، حيث تتخذ من دائرة فعل البطل قاعدة أساسية لاستمرارية بقائها وهيمنتها، من هذا المنظور فالمعارض فعل سلبي في أغلب حالاته، يقذف الفاعل في بحر التوترات، بواسطة العراقيل التي يخلقها بفعله، المنسوجة ضمن برنامجه السردي... حيث تسعى الشخصيات المعارضة إلى الاتصال بموضوع قيمي عن طريق سعيها الحثيث في انفصال الذات الفاعلة عن الموضوع»[2].

وبالعودة إلى النص الدرامي لأبناء القصبة نجد أن حمدان كان معيقه الأساسي المعاناة المرض وكبر السن هذان السببان اللذان حالا دون قيامه بمساندة المجاهدين في الكفاح المسلح واكتفى بالإعانات المادية أما مساعده الأساسي فقد كانت زوجته التي تخفف عنه وتعينه، أما الأم يمينة فقد حالت محبتها وخوفها على أبنائها من تعذيب الاستعمار وانضمام توفيق للشرطة الاستعمارية من تشجيعهم على الانضمام لصفوف جيش التحرير

[1] منير الزامل: التحليل السيميائي للمسرح، ص104.

[2] المرجع نفسه، ص96.

لكن عند رؤيتها للظلم القائم، ومحاولة أحد الخونة اغتصاب زوجة ابنها، بدأت تنادي على أبنائها لمواصلة الكفاح والتخلص من هذا المستعمر، الذي مارس كل وسائل التعذيب والقمع في جميع أنحاء الوطن بما في ذلك مدينة القصبة، أما توفيق فقد كان أهم مساعد له في الكفاح السري، هم المجاهدون الذين كان لهم الدور البارز في إعانته على الكفاح المسلح ولم يخبر بحقيقته حتى المقربين منه وهم أفراد أسرته، أما المعيق فقد كان الاستعمار الفرنسي.

أما عمر فقد كان للمجاهدين دور في مساعدته، وكذلك الخمر الذي ساعده في التقرب من عناصر المستعمر بحكم عملياته داخل القصبة « الخمر اللي كنت نشربه أولا كان يهدنلي أعصابي ومرارا كان الوسيلة اللي نخدم بها ...مرارا شربت مع مفتشين سريين وفي سياراتهم جوزت سلاح(يضحك) كي نتفكر واحد النهار كنت في نهج مسيكلي بار نشرب مع مفتش وفي السيارة نتاعه كانت قبلة مثل نتاع اليوم (مفكرا) أيه أيه.»[1]، أما المعيق فقد تمثل في الاستعمار الفرنسي والخوف من اكتشاف حقيقته، أما الابن الأصغر حميد فقد كان لزيارة المجاهدة والفدائية ميمي دور بارز في انضمامه لصفوف جيش التحرير الوطني، أما المعيق الأساسي فقد كان المحتشد الذي زج به فيه فعاق كل تحركاته والاستعمار الذي لم يترك له فرصة لمواصلة الكفاح، أما مريم فقد كان للمجاهدة ميمي دور في مساعدتها واقناعها بأنها طرف في النضال دون الانضمام المباشر« مريم تحقي يا أختي بلي الشيء اللي عملتوه البارح واللي راكي قايمة به الآن وحدك يعني كل ما يعني مجاهد وإلا مناضل راك شريكة في العمل وراكي أيضا خدمتي على وطنك.»[2] ، أما المعيق الأساسي للذات مريم فهو الزواج والاعتناء بالعائلة.

5-2- شخصيات مسرحية " دم الأحرار " :

"دم الأحرار" مسرحية ثورية تعكس نضال وتضحية المجاهدين من قلب المعركة ومواجهة المستعمر، فقد ألفها عبد الحليم رايس قبل أن تنال الجزائر حريتها بسنة أي؛ في

[1] عبد الحليم رايس : أبناء القصبة ، دم الأحرار ،ص62.

[2] المصدر نفسه ، ،ص62.

سنة 1961، تتألف المسرحية من ثلاثة فصول، تميز فصلها الثاني بتعدد مشاهده، فقد اشتمل على ثلاثة وثلاثين مشهدا وقد بينت المسرحية مدى تعلق الكاتب بالجزائر المحتلة ، وقد جاءت استمرارا للمسرحيات التي سبقتها والتي عكست على عدستها القضية الجزائرية ومعاناة أبنائها ، فقد اختار رايس الطابع التسجيلي الذي يوائم تسجيل الوقائع الحربية والجرائم، كما أن مسرحية " دم الأحرار" هادفة تحفز في نفس القارئ جملة من المشاعر، كالخوف والشفقة على أبناء الشعب الجزائري ، والكراهية والغضب من معاملة المحتلين له.

5-2-1- شخصيات ثورية رئيسة:

رغم قلة الشخصيات الرئيسية إلا أنه يمكن النظر إلى جميع الشخصيات على أنها ذات قدر واحد من الأهمية، ذلك أن المسرحية تمثل فترة هامة من تاريخ الجزائر نقلها الكاتب بكل واقعية، فكان كل فرد من أبناء الجزائر شخصية رئيسية لا يمكن الاستغناء عنها كما كان لكل شخصية نظرتها الخاصة إلى الحرية والفداء ، والكل يسعى بكامل جهده ليخلص الوطن من المستدمر، وتصنيف الشخصيات الرئيسية في هذا النص الدرامي كان على أساس التصادم المباشر مع المستعمر، هذا التصادم الذي رسم سير الأحداث وشكل الصراع في نص المسرحية ، كما أن حضور هذه الشخصيات على المساحة الورقية كان طاغيا مقارنة بباقي الشخصيات، وعلى هذا الأساس تم اختيار الشخصيات الرئيسية:

1- فرانصوا (علي فرانصوا الصنهجي):

تعد أهم شخصية رئيسية، حيث كان لها دور بارز في تغيير مجرى الأحداث، رغم ظهورها مع نهاية الفصل الأول. وقد كان فرانصوا ذا أصل عربي رغم اسمه الفرنسي. وقد ورد على لسانه تعريف يحدد علاقته بهذا الاسم« أب جزائري وأم فرنساوية أولدت ببلفور في فرنسا في عام 1917 عشرين يوم بعدما انزدت نداوى لبابا للعسكر في عام1918 مات بابا في الحرب...في زمام البلدية وفي بطاقة التعريف عندي اسمان اللي خيراته أمي فرانصوا...و اللي اختاره أبي ليا... لكن لما عمري ما عقلت بابا ، بقاو من صغري ينادولي

فرنصوا. »[1]، فموت والده الجزائري الذي سماه علي ترك المجال لأمه كي تناديه بما اختارت هي فرانصوا، وبقى فرانصوا يسرد قصة حياته، والطريقة التي قدِم بها إلى الجزائر، رغم استغراب الجماعة (مراد، مريم، رزقي):« لما قفلت واحد وعشرون عام لحقت دالتي وناداولي ايضا للعسكرية وبعثوني للجزائر...عام 1939 مشيت لأول مرة على ارض أجدادي، ولأول مرة أيضا عرفت مليح ولاد جنسي...عشت جربت معهم في 39 وشفت شجاعتهم وبطولتهم وشفت أيضا ألواش كانوا مستعملين»[2]، ففرانصوا من خلال حديثه مع المجاهدين، نجده لا يحمل من المستعمر غير اسمه ، فهو يعد الجزائر بلد أجداده التي حرم منها ورمز افتخاره ، ويؤكد لهم أن الدم الذي يسري في عروقه دم أحرار الجزائر الذي يناديه ليتمسك بكل عادات الجزائر التي كانت مدفونة في وجدانه ،ولم يتوان فرانصوا في ذكر ماضيه للمجاهدين، فقد ذكر لهم مشاركته في الحرب سنة 1939 التي على إثرها تعرض لجرح، ليتولى بعد ذلك وظيفة حارس الغابات ، ويتمكن بعد ذلك من الزواج ، لكن زوجته لم تعمر طويلا، فأثناء الولادة فارقت الحياة تاركة بنت تسمى مليكة، هذه الأخيرة تتابع دراستها في باريس، وقد تمنى أن تكون مناضلة في صفوف جيش التحرير كما هي مريم، وقد فضل فرانصوا البقاء في الجزائر من أجل الجزائر ، فهو قد تشبع بالروح الوطنية، شخص رزين يفكر كثيرا قبل القيام بأي عمل ولا يدخر جهدا في مساعدة إخوانه المجاهدين، والقارئ للنص الدرامي لـ" دم الأحرار" يجد كاتبها قد قدم تفصيلا للخصائص الاجتماعية والنفسية لشخصية فرانصوا ، ولم يحدد الخصائص الجسمانية أو المرفولوجية للشخصية التي قدمها الكاتب نفسه على ركح المسرح .

مريم:

مناضلة في صفوف الجيش تابعة للمجموعة التي يقودها قدور، تعمل على اسعاف المصابين، شخصية ثابتة على مواقفها ومبادئها، حتى أنها لم تغير زيها الثوري منذ مدة

[1] عبد الحليم رايس: أبناء القصبة ، دم الأحرار ، ، ص109.

[2] المصدر نفسه ، ص110/109.

طويلة ، لم تلبس لباس النساء منذ التحاقها بصفوف الجيش ، وتعهدت أن تبقى بزي المقاومة حتى الاستقلال ، لولا الظروف الطارئة والموقف الذي تعرضت له حين اصطحبت أحد المجاهدين " مراد" ، إلى الطبيب وداهمهم المستعمر هناك مما اضطرها لتتكر في لباس خاص بمليكة بنت حارس الغابات فرنصوا ، فهذا الموقف يحدد طبيعة العلاقة بين الشخصية والوطن، كما أنها شخصية قوية فلإنقاذ أحد المجاهدين " رزقي "، قامت بطعن القائد مارتيناز وفك رباط رزقي ليتمكن من الهروب.

مراد:

مساعد قدور برتبة ملازم، يحب القيام بالعمليات الفدائية داخل المدن، أصيب برصاص المستعمر خلال إحدى المواجهات، يحب المجاهدين ويفديهم بروحه، رغم الاصابة أراد إخبار الإخوة على حد تعبيره بدل البقاء للعلاج ، فهو شخصية مخلصة للوطن وللمجاهدين تتمتع بالرزانة والثبات ، تفضل المصلحة العامة على الخاصة ، قام بأداء شخصية البشير خادم فرانصوا ليتنكر في بيته، عند اتخاذه مركز للإرسال من قبل المستعمرين، لمتابعة علاجه ولنقل الأخبار للمجاهدين، يخاف على شرف أبناء وبنات الجزائر، لم يسمح لمريم بالخروج لإشغال الكبورال، ليتم إرسال خبر للمجاهدين من جهاز الارسال القائم على حراسته كبورال، خوفا على شرف مريم من هذا المستبد والمخمور.

رزقي:

من المجاهدين المنضمين لصفوف فرقة قدور، مكلف بالقيام بعملية، شخصية مرحة متفائلة يفضل العيش والحرية بسلام على الموت والاستشهاد، وترك المستعمر ينعم في وطنه، قبض عليه من طرف جماعة بيرال وتم تعذيبه بشدة حتى أنه كاد يموت من العطش ، لكنه ظل متمسك بمبادئه الوطنية لم يبح لهم بشيء يخص جيش التحرير أو الفرقة التي ينتمي إليها، ورغم الاغراءات التي تعهد له بها بيرال، والتي ستوفرها الحكومة الفرنسية(البلاد التي يفضل العيش بها، سيارة، فيلا، نقود ...الخ) إن هو وشى بالمجاهدين، إلا أنه ظل صامدا ، ورغم الاستجوابات المتتابعة من قبل بيرال و مارتيناز أصر على موقفه مبينا لهم

أنه متعلم فقد كان طالبا ومحيط بكل ما يخص القضية الجزائرية ، يدفع الجنود لإطلاق النار عليه وذلك بضرب القائد بيرال و يستشهد دون أن يبوح ببنت شفة ، تاركا حسرة لدى بيرال، الذي فقد أعصابه بعد ليلة و ضحاها من الاستجواب العقيم.

مسعود:

قائد عسكري في الجيش الفرنسي برتبة "سرجان " هذا ما يتبين في بداية ظهوره في النص الدارمي، هذه أول عملية يقوم بها مع الجيش الفرنسي الذي لبث فيه شهر منذ قدومه من ألمانيا، يقول بأنه لا يعرف طبيعة الحرب التي تشنها فرنسا على الجزائر يظهر من خلال حواره مع فرانصوا أنه يفضل انتهاء الحرب لكن مع نهاية النص الدرامي يسدل الستار لتظهر المعالم الحقيقية لهذه الشخصية الصبورة المتشبعة بالوطنية التي كانت تتحين الفرصة لتظهر مدى التعلق بالوطن ويظهر ذلك من خلال اعترافه بعد القبض على بيرال وحصاره من قبل فرانصوا و مراد « جاء في بالكم اللي هذا اللباس و إلا هذى الخيوط يبدلوا لنا قلوبنا و أرواحنا ودمنا .... ماهوش اللباس اللي حارب وإنما القلب واللي جدوده حرار لابد دمهم يناديهم »[1] ، فالمسعود وبعض الشباب الجزائريين تم تجنيدهم اجباريا من قبل فرنسا.

لم يقدم الكاتب رايس للقارئ الخصائص التي تتميز بها الشخصيات لا الجسمانية و لا الاجتماعية واكتفى ببعض الخصائص النفسية، لأن كل الشخصيات المشاركة رغم اختلاف أشكالها وأجسامها ،وهيئاتها اجتمعت على قلب واحد، وكان همها الوحيد هو تحرير الوطن، لذلك تم التركيز على ما يختلج في نفوس الشخصيات، لأن النفسية كانت المحرك الأول، والمسوغ المباشر لكل ما أنجزته الشخصيات، وبالضبط ما تسعى الشخصية لتحقيقه، مما يجعل القارئ يرسم الشخصيات في مخيلته كيفما يشاء ، فلم يكن هم الكاتب البناء الفني بقدر ما كان يصور أحداثا تاريخية وقعت ابان الاحتلال الفرنسي.

5-2-2 - شخصيات ثورية ثانوية:

عديدة هي الشخصيات الثانوية التي أدرجها الكاتب عبد الحليم رايس في نصه ، هذه

[1] عبد الحليم رايس : أبناء القصبة ، دم الأحرار ، ص167.

الشخصيات التي كانت في مركز الجيش تقوم بمجابهة المستعمر بصورة مباشرة ، لكن ما يظهر على الشخصيات الثانوية انعدام الوصف الخارجي الذي يمكن أن يحدد الملامح المورفولوجية للشخصيات ، وحتى الخصائص الاجتماعية للشخصيات لم يحددها، وكل ما قام به الكاتب هو تحديد طبيعة العمل الثوري الذي تقوم به كل شخصية ولكن بتفاصيل قليلة.

قدور:

قائد جماعة من المجاهدين، يصدر الأوامر والقرارات لا يثق بسهولة حريص على نجاح العمليات الثورية.

حسان :

أحد المجاهدين في فرقة قدور، اقتصر دوره على اعلام قدور بجميع تحركات العدو في تلك المنطقة والعمليات العسكرية التي ستحدث في المنطقة

عبد الرحمان :

سرجان في جيش التحرير شخصية عملت على اقناع العديد للانضمام إلى المقاومة ، وهو يرغب في الانضمام إلى جيش قدور.

عيسى:

يعد المسجل والمدون لجميع الأحداث والوقائع التي تقوم بها المجموعة التي يترأسها قدور والمكلف بحفظ الوثائق، كما عمل في المدينة قبل الالتحاق بصفوف مجموعة قدور.

عاشور:

مجاهد في صفوف جيش التحرير تابع لفرقة غير فرقة قدور، وهو المكلف باستقبال فرقة قدور، يتقصى جميع الأخبار ، يساعد المجاهدين على معرفة تحركات المستعمر.

بلقاسم:

قائد في صفوف جيش التحرير، كلفه قدور ببعض المهام، كتسليم الأموال لسي رابح جامع الأموال الخاصة بالناحية الثانية، كما سبق القائد قدور و بعض المجاهدين للناحية

المسؤول هو عليها، و التي سيتم فيها مقابلة المسؤول السياسي، كما خاض معركة مشتركة مع جيش قدور.

هناك مجموعة من **الشخصيات الثورية الهامشية** التي ذكرت من خلال الحوار مثل شخصية **رابح** جامع الأموال الخاصة بالناحية الثانية وشخصية رشيد المكلف باستلام الأموال الخاصة بمجموعة قدور و شخصية **رضا** الذي يعمل في القسم الثاني التابع لجماعة قدور له علاقة مع قدور. وقد طلب قدور من مجموعة من المجاهدين برئاسة حسان الذهاب إليه والتخلي على موعدهم مع عبد الرحمان تفاديا لحصول أي خيانة أو مكروه لجماعته ، وكذا شخصية فريد الذي يقوم بعلاج المجاهدين ، وأيضا شخصية الولد الذي كسرت رجله وشخصية الشاب الذي لم يحدد الكاتب حتى هويته و يمنح له اسما، وكان هم الكاتب هو الأخبار التي نقلها إلى القائد قدور ، وكذا شخصية موسى مساعد المسعود الذي كان يظهر أنه عسكري فرنسي لكنه كان يخطط مع المسعود لترك الجيش الفرنسي والانضمام لجيش التحرير.

5- 2-3- شخصيات استعمارية:

01-بيرال:

ضابط عسكري فرنسي منذ سنة 1939 برتبة "يوتنا" حارب في فرنسا وايطاليا ، وألمانيا وتدرب كثيرا في افريقيا والهند الصينية وأخيرا بالجزائر مكلف بتنظيم عمليات عسكرية في القرى المجاورة لبيت فرانصوا واختار منزل هذا الأخير ليكون مكتبه ومركز الارسال الخاص به الذي تنقل منه جميع أخبار المناطق المجاورة ليسهل على المستعمر تقصي الأخبار والقضاء على الأهالي والمجاهدين، يعد بيرال شخص متشكك لا يثق في أحد على الرغم من أن مساعده عربي، يسعى لمسح أثر المجاهدين أو الفلاقة على حد تعبيره من البلاد ، متيقن من بقاء فرنسا بالجزائر، يفضل الحرب والقتال، ولذا كان يفضل أن تطول الحرب.

02-مارتيناز:

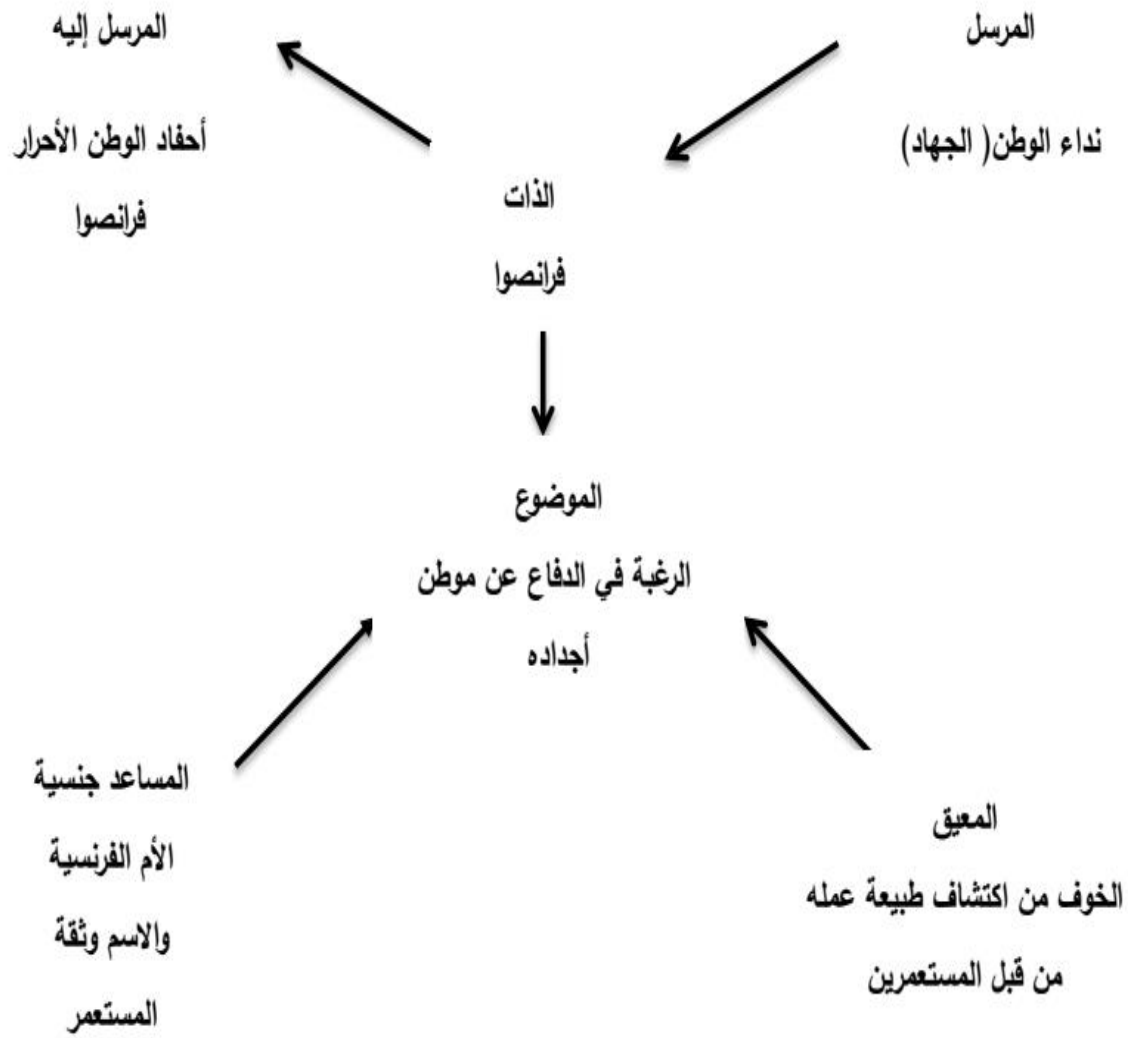
قائد عسكري فرنسي برتبة سرجان مكلف بتمشيط الناحية المجاورة لبيت فرانصوا من أجل القبض على المجاهدين ، شخصية متشككة لا تثق في أحد حتى أنه قبض على شخص مريض عقليا وعذبه لمجرد أنه يلبس قميصا عسكريا ، كما قام بإطلاق النار بين قدمي مراد ليتأكد من صحة صممه، يكره العرب ويتلذذ بتعذيب الأهالي ، وقتل الأبرياء ، سولت له نفسه فعل كل ما يحلو له بالجزائريين لمجرد أن والده كان يحضى رتبة "كلون" تم القضاء عليه من قبل مريم وبمساعدة مراد بعد أن رآها حلت رباط رزقي المعتقل وناولته الماء.

03-كبورال:

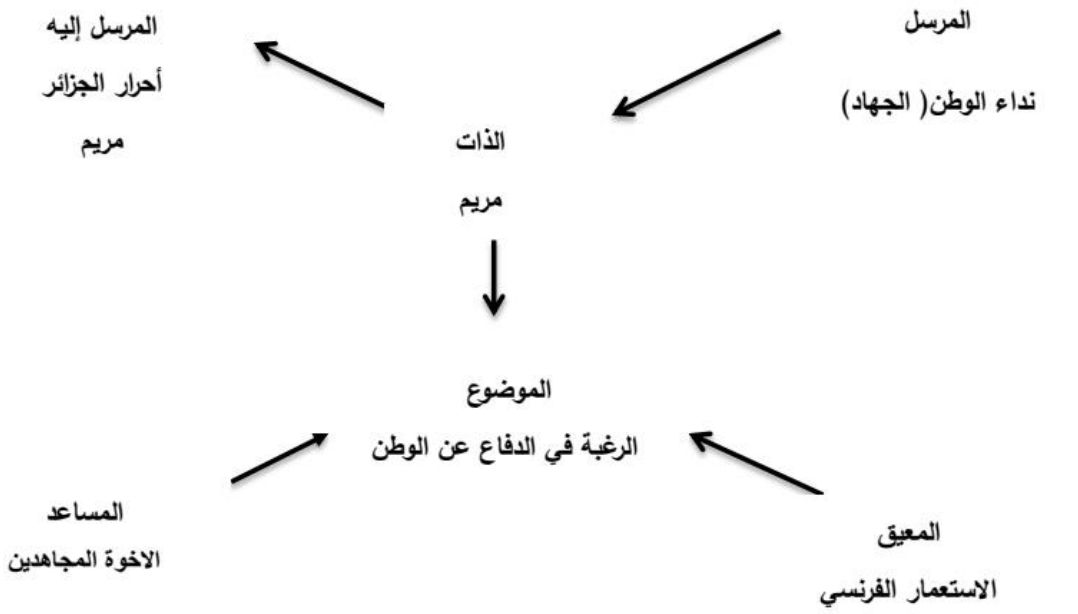
عسكري فرنسي برتبة كبورال يعمل تحت إمرة مسعود ومارتينار، بعد وفاة مارتينار كلف بحراسة جهاز الارسال.

يمكن وضع الشخصيات الرئيسية الخاصة بالنص الدرامي" دم الأحرار" ضمن مسارها السردي لتحديد دلالاتها وتوضيح المحاور الثلاثة التي تعتمد عليها الترسيمة السردية التي بدورها تحدد مسار الشخصية أو الذات داخل المتن الدرامي وتحدد طبيعة الموضوع والرسالة التي تلقتها وكيفية تبليغها والمساعد والمعيق لهذه الذات، وتجدر الاشارة إلى أن الشخصيات الرئيسية في مسرحية "دم الأحرار" لم يكن ظهورها متزامنا ، ولم تغطي المساحة الورقية الكاملة للمتن كشخصية مسعود التي كان ظهورها مع نهاية الفصل الأول لكن كان لها دور بارز في نهاية الأحداث وقلب المعركة لصالح المجاهدين. ولذا وقع اختيار الشخصيات الرئيسية على الشخصيات التي كان لها دور في بناء الحبكة وتأزم الأحداث وحلها.

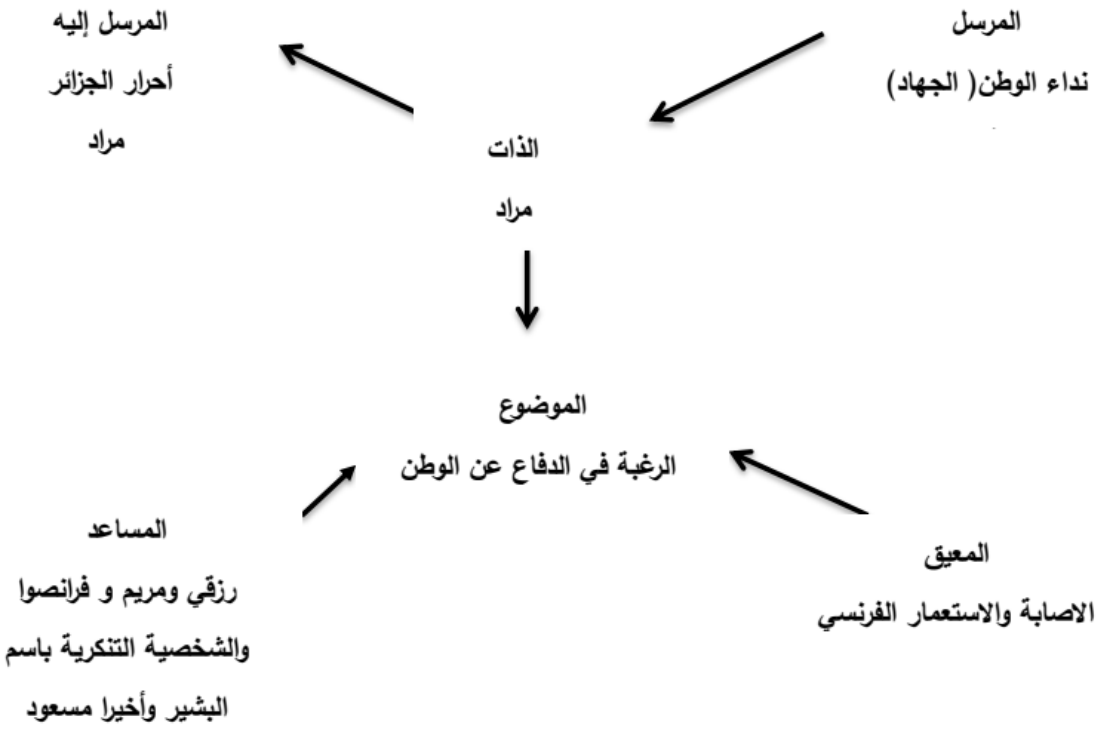
01-الترسيمة الدرامية الخاصة بشخصية فرانصوا (علي فرانصوا الصنهجي):



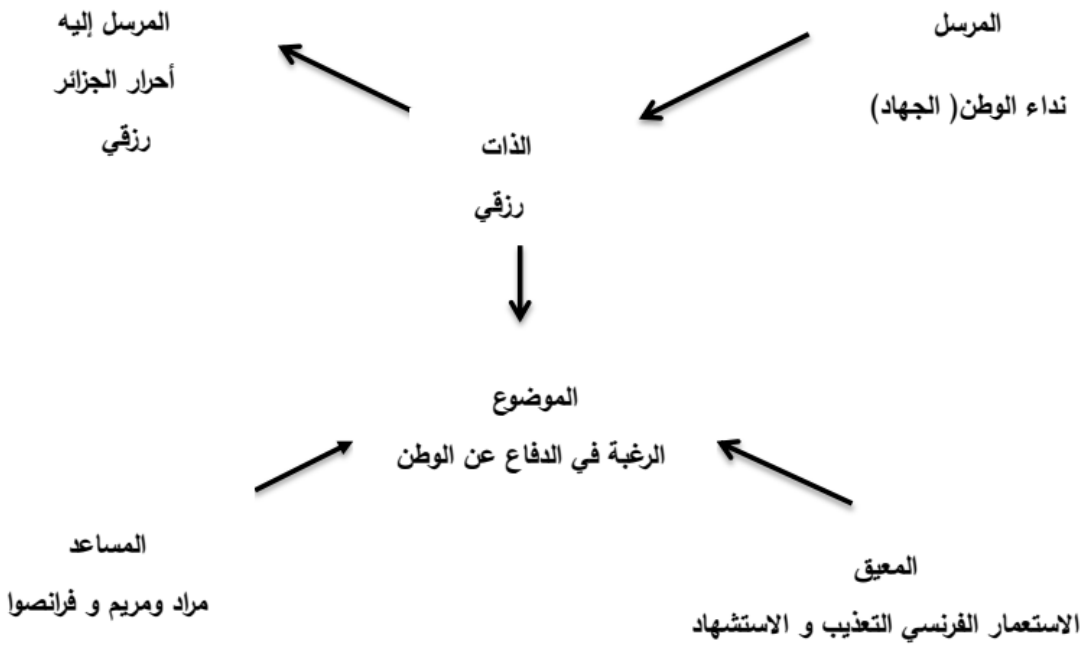
02- الترسيمة الدرامية الخاصة بشخصية مريم:



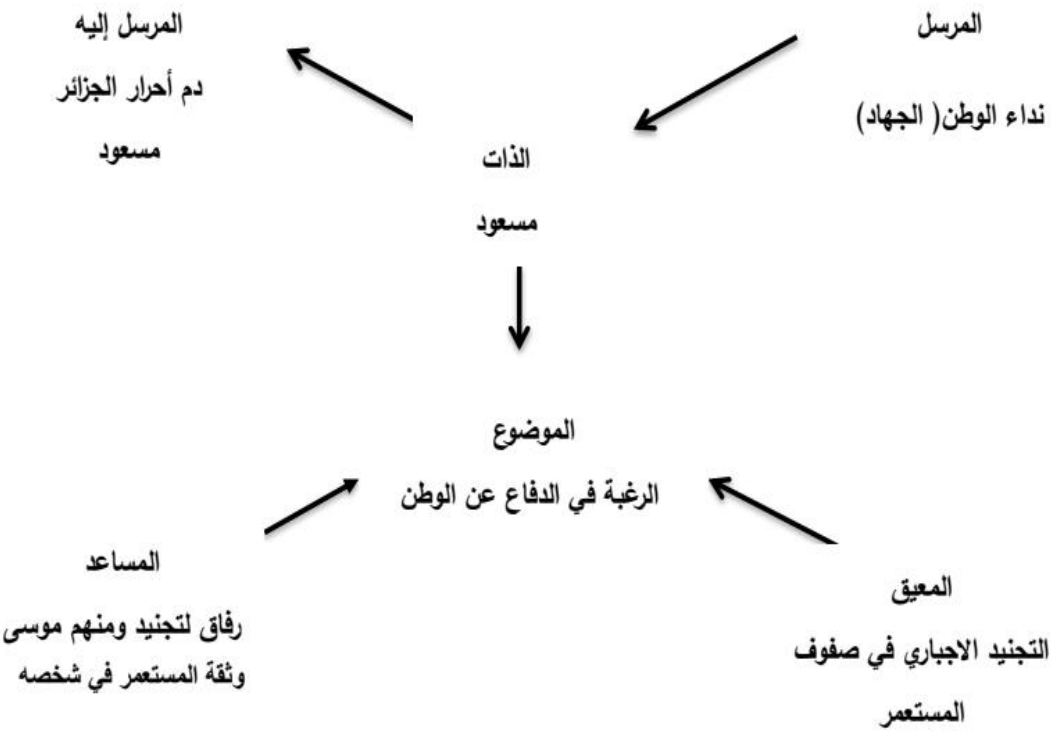
03-الترسيمة الدرامية الخاصة بشخصية مراد



04-الترسيمة الدرامية الخاصة بشخصية رزقي



05-الترسيمة الدرامية الخاصة بشخصية مسعود



عند التمعن في الترسيمة السردية لكل شخصية من الشخصيات الرئيسية للنص الدرامي "دم الأحرار" نجد أن:

محور الابلاغ: هذا المحور الذي يتعلق بالمرسل والمرسل إليه يظل ثابتا تقريبا في جميع الترسيمات السردية الخاصة بالشخصيات، ويكمن ذلك في الوضع الذي تعيشه البلاد ، فالوطن ينادي جميع أبنائه للجهاد والمقاومة ولا يقتصر الجهاد على شخص بعينه ، كما أن أي شخص لا يرضى بالظلم والاستبداد، حتى ولو كان الظالم من أهله، وهذا بالضبط ما نستشفه من شخصية فرانصوا الذي تعد فرنسا الظالمة بلد أمه، ففي نص "دم الأحرار" الوطن يناشد أبناءه ودم الأبناء الأحرار يسري في جميع الأبناء مبلغا الرسالة.

محور الرغبة:

لقد كان للذوات أو الفواعل التي أسست متن مسرحية " دم الأحرار" الرغبة ذاتها " الدفاع عن الوطن"، «وقد استطاع الكاتب أن يوحد شخصياته تحت هدف واحد وهو حب الوطن »[1]

فعند الحديث عن فرانصوا الذي يعد الشخصية البطلة نجده متمسك بأرض أجداده رغم ميلاده الفرنسي ورغم عدم تعرفه على والده، فالأم الفرنسية ما كان لها القدرة على تغيير دم يسري في عروق حر من أحرار الجزائر، هذا الدم الجزائري كان الدافع الحقيقي للوقوف في وجه المستعمر، أما بالعودة للمرأة الوحيدة التي سجلت حضورها في نص "دم الأحرار" وهي مريم نجد رغبة الجهاد متجذرة فيها ولم تكتف بالجهاد فحسب بل إنها تسعى لمساعدة كل من يمكن أن يقدم شيئا للثورة ، فقد سخرت نفسها لمعالجة كل جريح أو مصاب ، ومدفوعة برغبة جامحة في الدفاع عن الوطن كادت أن تعرض نفسها للخطر، بالخروج مع كبورال لتلهيته، من أجل إرسال خبر من مراد للثوار من جهاز الارسال الذي يحرصه، لولا خوف مراد عليها وجعلها تتراجع عن هذا الفعل، فهي لا تدخر جهدا في تقديم الاعانة ولو كانت خطيرة، أما مراد الذات المنضبطة التي ثارت على كل نقيصة من ظلم المستعمر وانحطاط أخلاقة وفسقه وفجوره لا يرضى بالذل والهوان كانت رغبته جياشة في الدفاع عن

[1] صالح لمباركية، المسرح في الجزائر دراسة موضوعاتية وفنية ، ص68.

الأرض والعرض فرغم الاصابة كان يسعى لتبليغ الثوار في الجبل بخطر مداهمة المستعمر لهم على حين غرة، أما رزقي فرغبة الدفاع عن الوطن كلفته حياته ، الحياة التي كان يسعى من خلالها لتحرير كل جزائري ، على الرغم من التأكد من نيل الاستقلال، إلا أنه كان يتوقع عدم حضوره« واذا ما حضرناش لاستعراض الجيش يوم الاستقلال ماعليهش...نكونوا شاركنا في تحطيم الأغلال وفي رسم الطريق اللي يمشي عليها شعبنا من بعد.»[1]، فرغبة الدفاع عن الوطن حتى نيل الحرية عند رزقي لم تتحقق، رغم توفر العزيمة والإرادة، فقد كان للاستعمار كلمته الأخيرة في القضاء على رزقي .أما شخصية مسعود الذي ظهر للقارئ لأول وهلة خائن يعين المستعمر على أبناء شعبه فقد تحققت رغبته في الانضمام إلى الثوار والدفاع عن الوطن وقتل العديد من جنود المستعمر وأخذ قائدهم بيرال كأسير حرب.

محور الصراع:

يتعلق هذا المحور بمن يعين ومن يعيق الشخصية في تحقيق رغبتها ، وبالعودة إلى نص مسرحية "دم الأحرار" يجد القارئ نفسه أمام تعدد وتنوع في المساندين والمعيقين ففرانصوا كذات تسعى لتحقيق رغبتها قد عاقها الخوف من اكتشاف طبيعة عملها من قبل المستعمرين، وقد ساندها في تحقيق رغبتها جنسية الأم الفرنسية، والاسم وثقة المستعمر، هذا الاسم الذي منحته له أمه جعل المستعمرين يعتقدون أنه فرنسي ومن ثم وضعت فيه الثقة التي ما كان لينالها لولا اسمه، أما مريم كالذات فاعلة كان لها حضورها المميز فقد ساندها الاخوة المجاهدين في تحقيق ما تصبو إليه ، أما المعيق فكان الاحتلال الذي كبل كل جزائري حر في أرضه وحرمه من كل حقوقه، أما المتمعن في شخصية مراد يجد هذه الشخصية لا تكاد تشفى من إصابة حتى تتعرض لأخرى ، فقد كانت الاصابة المعيق الأساسي لهذه الذات ، إضافة إلى المستعمر المتسبب الرئيسي في الاصابة والمعيق لحركة هذه الذات، غير أن المستعمر لم يسكن هذه الذات بل ظلت تنشط بفضل المساندين الذين لم يتوانوا في تقديم المساندة لهذه الشخصية، فرزقي ومريم و فرانصوا كان لهم دور بارز في

[1] عبد الحليم رايس : أبناء القصبة ، دم الأحرار ،ص 109

بقاء الشخصية على قيد الحياة كما كان للشخصية التنكرية الصماء باسم البشير دور لا يستهان به في معرفة كل تحركات العدو وفي المحافظة على حياة مراد و أخيرا كان لمساعدة مسعود كفل من مساندة مراد فلولا مسعود لتعرضت جماعة المجاهدين المتواجدة في بيت فرانصوا للخطر، وبالعودة للشاب رزقي الذي كلفته رغبة الدفاع عن الوطن حياته ،نجد الاستعمار والتعذيب الذي تعرض له و أخيرا الاستشهاد، هذه العوائق جميعها كانت الحائل دون تحقيق هذه الرغبة، أما المساند مراد ومريم و فرانصوا فقد قدموا له المساعدة لكن كانت غير كافية لتكفيه شر المستعمر وجبروته ، أما الذات الأخيرة التي كانت محل الدراسة فهي شخصية مسعود هذه الأخيرة كانت مختلفة عن سابقاتها ، ويكمن ذلك في المساند، فقد كان العدو ذاته وثقته في شخصه هو ما ساعده على التحرك وتحين الفرصة لتحقيق رغبته، كما كان لرفاق الكفاح أو رفاق التجنيد الاجباري ومنهم موسى الأثر الواضح في التحاق هذا الشاب، الذي عاقه التجنيد الاجباري في صفوف المستعمر عن مساندة اخوانه بصورة مباشرة جعلته يتلقى الاهانة من أبناء وطنه، كما فعل معه رزقي:« يبصق له على وجهه ، ثم يصفعه بشدة .»[1]، وهذه كانت ردة فعله حين أخبره القائد بيرال بأن المسعود سعيد كونه عسكري فرنسي.

5-3- **شخصيات مسرحية " الخالدون " :**

الخالدون مسرحية لاتزال مخطوطا يقبع في رفوف الديوان الوطني لحقوق المؤلف والحقوق المجاورة ، يتألف هذا المخطوط الدرامي أو المسرحية ـ التي لم تنل حظا من الطباعة رغم أهميتها ـ من ثلاثة فصول غير محددة بوضوح تظهر فقط من خلال تغير الأحداث والفاصل الانشادي لأغنية الخالدون، شخصياتها ثوار عاشوا الثورة في سنواتها الأخيرة أي غير بعيد عن الاستقلال، تبدأ المسرحية التي تشكل جزءا من تاريخ الجزائر النضالي الثوري بصوت عيسى الذي ينادي في المقبرة بأصوات الأموات " فالخالدون " نص

[1] عبد الحليم رايس : أبناء القصبة ، دم الأحرار ،ص 135

يسترجع حياة الأموات « سلام يا جزائر الأموات تحييك.»[1]، كما أن المسرحية تسجيل صادق عن معاناة أشخاص في الجبل تعرضوا لحوادث مؤلمة وعاهات دائمة، واجهوها بإيمان صادق ورغم الصعوبات، إلا أنهم وبعزيمة تقف في وجه جيش مدجج بالسلاح، وترسانة عسكرية قل نظيرها في العالم، وقفوا في وجه الظالم وهذا ما شهدته أحداث النص في نهايتها ، فقد واجه قدور برجله المبتور مع حسان المتماثل لتوه للشفاء من صدمته العقلية زحف جيوش المستعمر بكل قوة وعزيمة.

5-3-1- شخصيات ثورية رئيسية:

01- قدور:

شهيد يؤكد قبل استشهاده أن روحه وأرواح الشهداء لن تترك أبناء الجزائر يهنؤوا حتى يحققوا الاستقلال ويفوا بالعهد ،كان يتوق لحضور مهرجان الاستقلال: « يا سعد اللي يكون جاهد وكافح ، ويبقى حتى يشوف علامُه اللي مرشوش بدماء الشهداء يرفرف في سما بلاده، الجيش المتكون من الشجعان يستعرض في أكبر نهج العاصمة ــ النساء تزغرد وأرواح الشهداء مبتسمة تراقب ذاك الجيش وذاك الشباب متهيأ ومستعد باش تقود وترسم له طريق مصيره وثبت له الثبات والضمان والوفاء / بالعهد »[2]، فقد كان قدور شابا صغيرا في السن لكنه ذكي أحب الموت في الجهاد، ليعيش في الأذهان، هذا حسب شهادة عيسى الذي استضافه في بيته ، لكن الأمر بالنسبة لجعفر كان مختلفا فقد كان محل ريبة كونه مكث مدة في فرنسا، لكن حسان يجزم بأنه ليس خائنا، فمنذ صغره أحب الوطن، وتعرض للمشاكل في الجبل في سبيله، ففي إحدى المعارك فقد سلاحه مما اضطره للقدوم لبيت حسان ، ليجد له حلا ، ويأخذه لبيت عيسى الذي تيقن من اخلاصه للوطن، وكان يقوم كل ليلة لما يقارب شهر بدفنه في حفرة حتى الصباح ويغطيه بالتبن، لتظهر شخصية قدور على قدر كبير من

---

[1] عبد الحليم رايس (بوعلام رايس): الخالدون(مخطوط) ، الديوان الوطني لحقوق المؤلف والحقوق المجاورة، بولوغين، الجزائر ، دت ، ص04

[2] المصدر نفسه ، ص22

الصبر و العزيمة التي ندر أن يوجد لها مثيل، فقد كاد ينهي حياته حين رأوا سيارة المستعمر قادمة نحوهم تفاديا للقبض عليه والوشاية بالمجاهدين، فحياة المجاهدين ونظامهم أهم بالنسبة له من حياته.

فالمتتبع لمسار حياة الشخصية في النص الدرامي يدرك تماما لماذا حامت الشكوك حولها مع بداية النص، وخاصة من قبل جعفر الذي يرى في بقائها خطر، بينما يفضل حسان إرسالها للجبل. فقدور كشخص ذكي يراوده شك أن المجاهدين يسعون لتخلص منه حتى أنه أصبح يرى ذلك في أحلامه، وعلى الرغم من كل ذلك يشعر بالسعادة لأنه متيقن من أن السعادة الحقيقية في العمل الفدائي وفي نشوة التضحية، غير أن ما يعاب على شخص قدور أنه انضم بالخطأ لفرقة مضادة للثورة و أوشك على دفع ثمن جرائم غيره ، والمجاهدون يبحثون عنه لتصفيته، وكذا العدو يسعى للقضاء عليه. و لكن مع مواصلة القراءة يظهر قدور قائد لفرقة عسكرية تفتخر جماعته به وعزيز على جميع المجاهدين، يحرص على قيادة جميع المعارك بنفسه وعلى المشاركة في جميع الكمائن. لا يرهبه السد المكهرب الذي بناه المستعمر لقطع الاتصال بالخارج ولا وسائل الابادة التي تريد فرنسا إفناء الجزائريين بها تحت راية التهدئة ، شخص عصبي وصعب الارضاء قبل المعركة ، هادئ ولطيف ورزين بعد المعركة يؤمن برسم الشهداء لخريطة الجزائر الحرة. يعترف بالجميل

فقد رحب بعيسى أمام المجاهدين معترفا بالخطر الذي تلقاه هذا الأخير من أجله والجهد الذي بذله في تكوينه ليصير مجاهدا ويقود المعارك، وكذا تتسم شخصية قدور بكتم الغيظ فقد تلقى نبأ وفاة والده الذي قتل بالخطأ ولم يشارك عائلته أحزانها وأفراحها فأخته تزوجت دون أن يشارك أهله العرس، شخص ظل في كفاح دائم لا يكل ولا يمل معركة تتلوها أخرى، حتى أصيب بجروح وبترت رجله فنال منه العياء والارهاق، وأوهنت عظامة ونهكت قواه، لا يقوى على السير لأربع خطوات ، ما جعل من القيادة العليا تأمره بمغادرة البلاد للراحة، رغما عن رغبته التي كانت معلقة بالكفاح المسلح ، لكن لم يكن له بد من رفض الأوامر رغم حبه للوطن الذي جعله يشعر على الدوام من عدم تحقيق واجبه اتجاهه

واتجاه الفرقة التي ألفها مع حسان ولم تتجاوز في بدايتها الاثني عشر جنديا نالوا جميعهم الشهادة ولم يبقى سوى هو وحسان، قدور يشعر بأن هذا التراب الذي سقي بدم شهداء الجزائر هو التراب الذي يناديه ليحتضنه كما احتضن رفاق دربه ممن عملوا تحت لوائه و لا يمكنه نسيانهم وطريقة استشهادهم، شخصية تجعل كل من يقرأ النص الدرامي يشعر بحجم المسؤولية التي كان يشعر بها المجاهدون، والحكمة التي يتمتعون بها ، و الرحمة و الشعور بالآخرين والحرص على راحتهم فهو لا يحبذ البتة أن يكون عالة أو محل شفقة أحد وهذا بالضبط ما نلمسه في حديثه مع حميدة حين رفض مغادرة البلاد معها إلى الخارج وأخبرها بأنه لن يكون سعيدا بعيدا عن الجبل فرأس ماله الجبل والكفاح وربحه الاستقلال الذي تتوق روحه لتحقيقه ومع نهاية النص ، تظهر الشخصية في مشهد أخير يدمي العيون بعدما سارت الفرقة بقيادة عمر وعيسى إلى الوحدة الثالثة تاركين قدور وحده، لتعطيل مد جيش من آلاف المقاتلين ومنعهم من ادراكهم، وليتمكنوا من الوصول.

02- عيسى:

مجاهد عقد العزم على مواصلة درب الشهداء، الذين ماتوا في الواقع، والخالدون في ذاكرته، لايزالون على قيد الحياة، يستلهم منهم القوة والعزيمة لمواصلة الكفاح، يشعر كل ما قدم للمكان (المقبرة) التي تضم رفاتهم الطاهرة بالفخر والاصرار على الكفاح، يعرفهم بقوله « عمالقة، عمالقة ...خالدون لأجل ماتو و أبقاو حيين... أبقاو حيين لأجل راني نحس في أرواحهم تحوم في هذا المكان... راني نحس في وجودهم حولي نعم...هم حيين ...هم هنا... وهنا... وهنا... نعم... هم دائما معاي وهذا من عام 1956 »[1]، لقد تخلدت في وجدانه أرواح هؤلاء الشهداء الذين عاصرهم وحارب معهم .

ويظهر من خلال الحوار الثنائي لجعفر وحسان ـ أو كما يسميهما الكاتب "الخالدون" ـ قبل استشهادهم أن عيسى قد تقلد منصب قائد الناحية التي كانا بها.

[1] عبد الحليم رايس : الخالدون(مخطوط) ،ص06

ومن شدة تمسك عيسى بالمبادئ والقيم وحب الوطن، كان يَعتبر كلَّ من تسول له نفسه الوقوف إلى جانب العدو مريضا نفسيا، يفتقد للمبادئ التي تقوم عليها الثورات.

فعيسى شخص لا يهمه تقلد المناصب والأموال من أجل بيع الوطن، كما تتسم شخصيته بالنبل فهو لا يحبذ الظلم وقتل الأبرياء لمجرد الشك، وهذا ما فعله مع قدور حماه في بيته ، وكان يفضل بقائه حيا على تصفيته: « نعم ما عندناش حق نتصرفوا في حياة بشر ما نيش عارف كاش كانت تكون حياتي من بعد»[1]. ومكث قدور في بيته، إلا أن تمكن من الالتحاق بالجبل.

ولم يدم بقاء عيسى طويلا في المدينة، فقد التحق بقدور وحسان في الجبل، شخصية اضافة لكل ما قيل في شأنها، وما اتسمت به من محاسن وصفات خلقية متعددة، زادها إيمانها وثقتها بالله و بقضائه وقدره حكمة ورزانة.

03- حسان:

شهيد كان قبل استشهاده يتقلد منصب ملازم ضمن صفوف جيش التحرير، استشهد أمام الآلاف من جنود الاستعمار. استرجع الكاتب حياته ليخلد في الذاكرة الشعبية، كان يتمتع بالرزانة والهدوء، بعيد عن التهور وقتل الأبرياء فضل ارسال قدور إلى الجبل عندما شك فيه جعفر على قتله، كما طلب توصيله بنفسه تفاديا لحصول أي مكروه ، شخصية تقدر حياة الآخرين وتسعى للحفاظ عليها ، والمتتبع لمسار هذه الشخصية يجدها اختلفت عن سابق عهدها، فالإصابة التي تعرض لها أثناء الجهاد في أعتى معركة شهدها في حياته في الجبل، حيث قَنْبَلت ما يزيد عن مائة طائرة الناحية الثانية، مما أدى إلى وقوع قنبلة بجانبه، أثرت على قدراته العقلية، فأصبح يهذي لا يفرق بين رفيق الكفاح والسفاح الفرنسي. وعلى أثر هذه الصدمة العقلية اتهم رفيقه عمر بالكذب « اسمك جان وإلا فرانسوا ، ماشي عمر...تكذب باش تخبي جريمتك»[2]، شخصية عانت الكثير، فبعد الاصابة التي ألمت به لم

[1] عبد الحليم رايس : الخالدون (مخطوط) ،ص27

[2] المصدر نفسه ،ص50

يعد يعرف سوى قدور، لم تتوقف معاناة حسان عند هذا الحد بل واجه خطر القنابل المزروعة في الغابة بمفرده حين هرب من المجاهدين، ولكن رب ضارة نافعة، فانفجار قنبلة ثانية أمام حسان، كان الصدمة التي أعادت له صوابه ، ليعود إلى موقع الجماعة التي لم يبق منها سوى قدور ، ليسرد له قدور تفاصيل الحادثة الأولى التي وقعت له، ويطلب منه الالتحاق بالرفاق، لكن حسان يصر على البقاء لمساندة قدور، ومجابهة الآلاف من جنود المحتل فيستشهدا، ويخلد حسان مبدأ التضحية التي وسمت مجاهدي الجزائر.

04- حميدة :

زوجة جعفر تعيش في المدينة بينما زوجها في الجبل ، تتعرض للاستجواب الوحشي من قبل المستعمر، تفضل الكفاح المسلح إلى جانب زوجها بدلا من الاهانة التي تقاسيها في الكفاح السري بالتكتم على زوجها، وهذا ما يُقرأ على لسان الشخصية في حديثها لزوجها أثناء قدومه في مهمة: « حطمولي أسنيناني، عفسولي شرفي، زعزعولي أعصابي يا جعفر، أنا بودي نكافح بكيفية أخرى»[1]، تتسم شخصية حميدة بقوة كبيرة لا يردعها التعذيب رغم قسوته ، عزيمتها تدفعها لمشاركة زوجها في الكفاح المسلح متيقنة أن الكفاح حق كل جزائري وليس حكرا على الرجال. تطلب من زوجها الالتحاق بالجبل فيطلب منها التروي حتى يسأل جماعة المجاهدين مؤكدا لها أنها لن تكون ضمن فرقته، وتتحقق رغبتها في الانضمام للمجاهدين وبالضبط للفرقة التي يقودها قدور، شخصية تفكر كثيرا في مصيرها داخل الفرقة التي جميع أفرادها رجال و مستاءة من عدم مشاركتها في الكمائن التي يشرف عليها القائد قدور بنفسه على الرغم من أنها تسهر على اسعاف المصابين، ممرضة طيبة تبذل كل مجهوداتها من أجل أن تقنع القائد بمشاركتها في العمليات العسكرية، ولكن اقتنعت أخيرا أن العمل الجهادي لا يكمن في حمل السلاح فحسب، بل كل عمل يمكن أن يسهل للمجاهدين كفاحهم ويمنحهم القدرة على حمل السلاح ومجابهة المحتل هو بالضرورة عمل

[1] عبد الحليم رايس : الخالدون (مخطوط) ، ص31

جهادي، فتحضير الطعام من شأنه توفير القدرة لهؤلاء على مواصلة الكفاح. فهو أيضا كفاح لكن دون حمل السلاح.

والملاحظ على شخصية حميدة التفاؤل، فعلى الرغم من فقدها لجميع أفراد عائلتها ، إلا أنها تتطلع لغد أفضل، وتفكر في البناء بعد الاستقلال، غير أن القيادة العليا تفاجئها بقرار مغادرة الجبل، ونظرا للحياة الأخوية التي تعيشها في الجبل، يتوقف القارئ مندهشا، عند شهامة الأخ عيسى والنصائح التي أسداها لها، إثر سماعها للخبر، ليخفف عنها، ويرفع من معنوياتها ويذكرها بأنها امرأة لكنها قامت بما يقوم به الرجال في الجبل، وأنه من حقها أن تلبس الزي النسوي ، ويمكنها التمتع بشخصيتها كامرأة وتسعد بذلك كبقية النساء .

05- جعفر:

شهيدا منح حياته فداء في سبيل الوطن، قائد مجموعة من المجاهدين، لا يثق بأحد حريص على النظام الثوري، لكن مع هذا الحرص يتمتع بالشورى فلا يتصرف من تلقاء نفسه بل يستشير رفاقه كحسان وعيسى وهذا بالضبط ما وقع في قضية قدور، فبدل التصفية أرسله للجبل. ذكي يقدر كل المسافات بين النواحي يؤمن بقدسية الكفاح من أجل الجزائر ، متريث في اصدار الأوامر ، متفهم ، فقد ترك زوجته تحقق رغبتها في الدفاع عن الوطن ، يقول بأنه تم خداعه في 1956م، لكن لم يحدد الكاتب هل أستشهد بعد هذه الخديعة أم لا. لم يفصل الكاتب في الطريقة التي استشهد فيها، فاختفاؤه من النص كان في الصفحة الثانية والثلاثين بعد حوار مع زوجته حميدة التي كانت تصرخ خلفه بعد سماعها لطلقات نارية.

5-3-2-شخصيات ثورية ثانوية:

01-عمر :

مجاهد في صفوف المجموعة التي يقودها قدور، ويفتخر بما تقدمه المجموعة. تمنى لو كان في قلب المعركة ومجابهة رجال المضلات، يعمل على تقصي أخبار العدو ومخلفاته، يشعر بنعيم الحرية في الجزء الذي يعيش فيه من الجزائر؛ أي الجبل ، حيث يعد البقعة الجغرافية الخالية من المحتل، يساعد المجاهدين ويعاملهم بكل رفق ومودة، هذا ما

يلمس في معاملته مع حسان حين أصيب باضطراب عقلي، تولى قيادة الجيش بعد اصابة قدور وشهد أعنف معركة قصف في تاريخ الطيران الفرنسي على الجزائر ، حيث قصف المحتل مناطق بكاملها فأحرقها و أباد أهلها.

02-فريد:

مجاهد في الفرقة التي يقودها قدور ينتظر دورا في إحدى العمليات، يقوم بعلاج المصابين، غير راضي على عمله يفضل الجهاد بالسلاح، بعث حسان ليتوسط له عند قدور من أجل المشاركة في الكفاح المسلح غير أن حسان أكد له أنه لا يمكن الاستغناء عنه في معالجة المصابين وأن الكفاح ليس فقط بحمل الرشاشة ومواجهة العدو بل الجهاد له طرق عديدة المرأة التي تحضر الطعام مجاهدة معرضة لخطر العدو والممرضة والطبيب....الخ فريد حريص لا يغفل على إعطاء الدواء لإخوانه المصابين وهذا بالضبط ما حدث مع قدور. انساني ورحيم إلى أبعد الحدود يخشى على القائد من عدم التحمل لمواصلة الطريق للوصول إلى الحدود.

03-علي:

رجل كبير في السن ، يستنتج ذلك من خلال حواراته مع المجاهدين ، فهم ينادونه عمي، من باب الاحترام لمكانته وعمره المتقدم، يساعد عيسى في جميع الأعمال ومنها المنزلية، لا يعرف طعم السعادة، فهي تتلخص عنده في حمل السلاح، ويؤكد أن مبدأ السعادة هو أن تحمل السلاح ضد العدو.

04-يوسف:

مجاهد في فرقة قدور اقتصر دوره على تقديم بلقاسم رفقة عيسى إلى عمر، يظهر من خلال النص أنه مكلف بالاستقبال، كلف بالاهتمام بحسان بعد أن فقد عقله إلا أن حسان هرب منه ، ليعرضه هذا الموقف للوم من طرف القائد ونعته بالتقصير.

05-بلقاسم:

مجاهد قدِّم إلى فرقة قدور بصحبة عيسى. واقتصر دوره على توصيل عيسى للفرقة وبعض المعلومات المدونة في الجرائد التي قدمها لقدور والتي تبين أن العدو غفل عنهم قليلا وغادر.

06-الجندي :

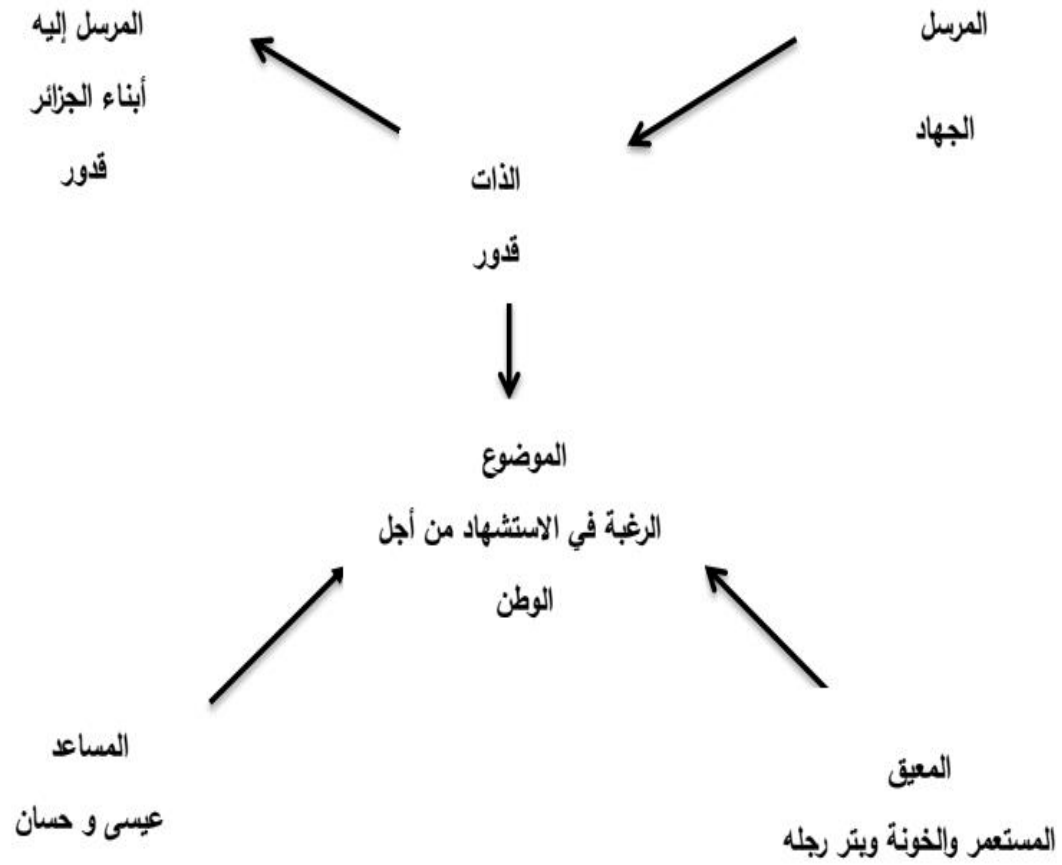
شخصية لم يكن لها حضور في النص ،إذ كان لها تدخل حواري واحد، تمثل في طمأنة عيسى أنه لايزال بين إخوته. لم يعطيه الكاتب لا اسما ولا خصائص واكتفى بكلمة جندي.

رغم الغياب الفعلي للجنود كشخصيات فواعل في هذه المسرحية ، إلا أنه كان غيابا نوعيا، فهم كانوا كثر من حيث العدد وقليل من حيث الأداء الحواري، ليبن للقارئ أن عدد الجنود كان كبيرا وأنه اختار مجموعة منهم كان لها الأثر الواضح في حياة الخالدين.

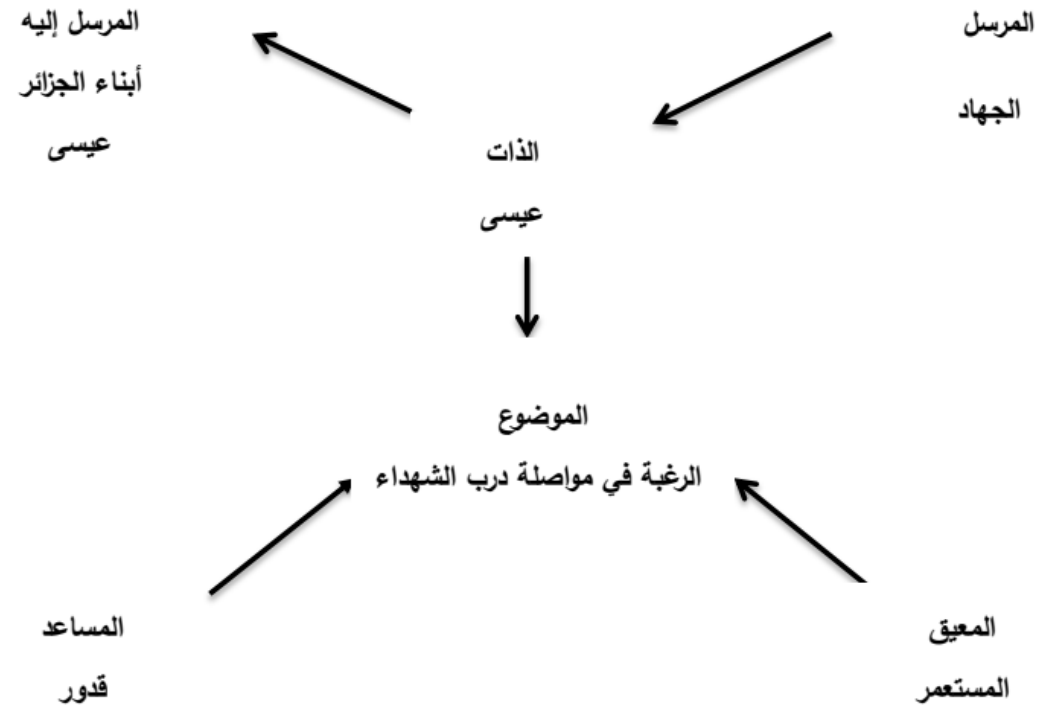
وهناك شخصيات لم يكن لها حضور في المتن الدرامي غير ذكر أسمائها في آخر النص أحمد ، مصطفى ، عثمان ، خالد، ليبن الكاتب عبد الحليم رايس أنه نقل جزء من حياة ثوار الجزائر في الجبل وليس كلهم، حيث إن هناك العديد من الأسماء و لا يكفي نص واحد ليخلدها فأبناء الجزائر الذين دافعوا عنها كثيرون لا يمكن احصائهم من خلال عمل درامي موجه للعرض مرتبط بوقت محدد ، الملاحظ على شخصيات عبد الحليم رايس أنها تفتقد للخصائص المورفولوجية والاجتماعية وجل اهتمام الكاتب كان منصبا على الجانب النفسي.

ويمكن تحديد الترسيمات السردية التي تميزت بها الشخصيات أو الفواعل التي سجلت حضورها على صفحات المتن الدرامي لنص " الخالدون"، وتعيين رغباتها وكيفية بلوغها، وجبهات الصراع التي حالت دون تحقيق هذه الرغبات أو التي كانت حاجزا في وجهها ، والمساندة التي حصلت عليها الذات وكانت الدافع في تحقيق هذه الرغبة ، ولعل من أهم الشخصيات التي يمكن أن تُخص بالترسيمة السردية لدورها في دفع عجلة النص وتأزم الأحداث ورفع مستوى الصراع يمكن أن نذكر:

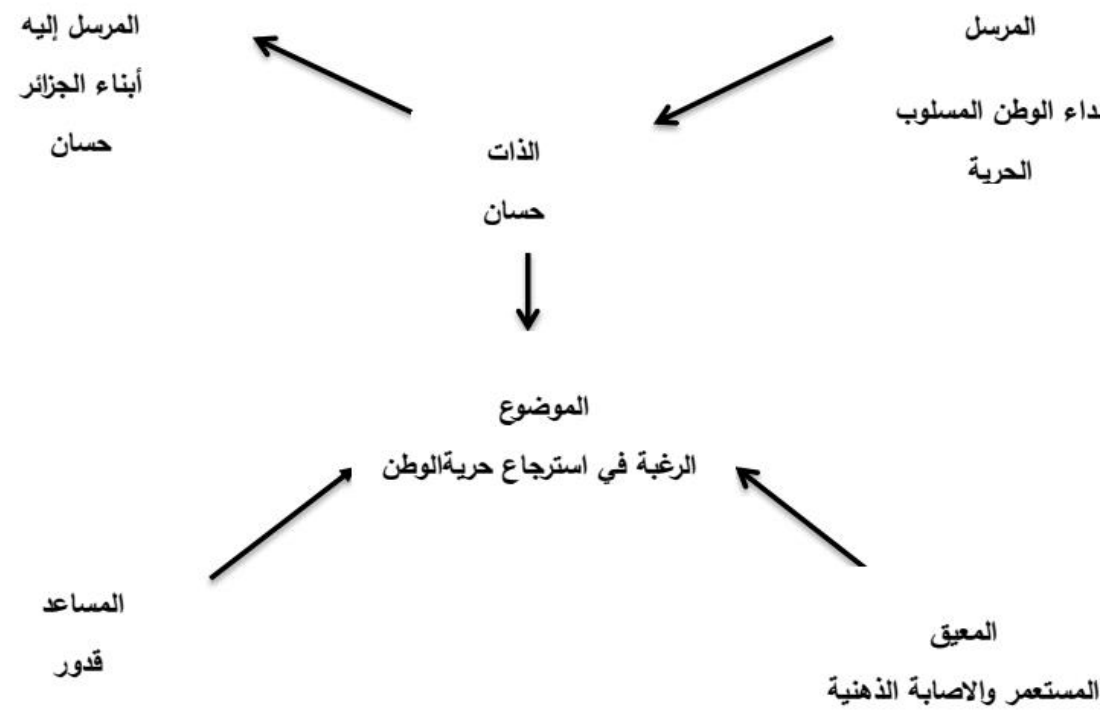
01-الترسيمة الدرامية الخاصة بشخصية قدور:



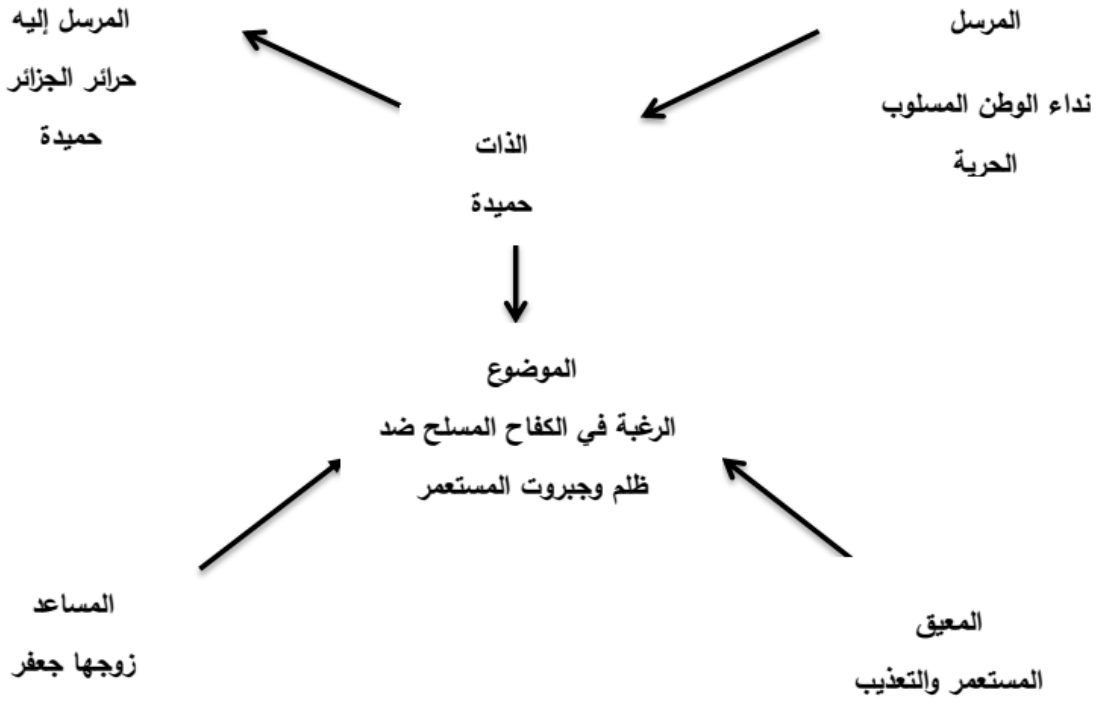
02- الترسيمة الدرامية الخاصة بشخصية عيسى:



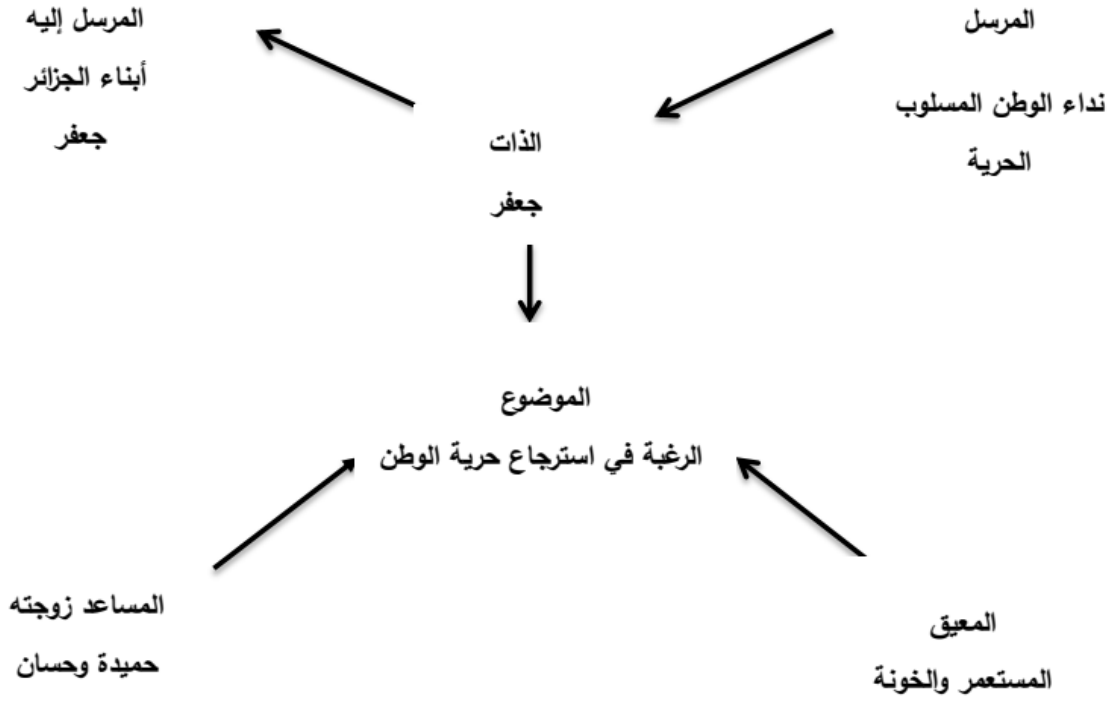
03- الترسيمة الدرامية الخاصة بشخصية حسان:



04- الترسيمة الدرامية الخاصة بشخصية حميدة:



05- الترسيمة الدرامية الخاصة بشخصية جعفر:



محور الابلاغ:

لعل هذا المحور بالذات يظل ثابتا ليس فقط في مسرحية "الخالدون" بل في جميع ما خطته أنامل كتاب الثورة، وخاصة النصوص الدرامية التي سبقت الاستقلال فقد كان هاجس هؤلاء المبدعين الجهاد الذي سيطر على الاذهان ، ولم يعد يسمع إلا صوته يدوي في أذان الورى، فقدور لم يعد يسمع إلا صوت الجهاد حتى أنه أخفق في المرة الأولى في اختيار الاتجاه إلا أنه سرعان ما عاد إلى جادة الصواب وأصغى لصوت الجهاد ولبى نداء الثورة ، الصوت الحقيقي ليصحح مساره بعدئذ، ويبقى يلبي النداء حتى زهقت روحه إلى بارئها، والمتأمل لجميع الخطاطات السردية يجد محور الابلاغ عند عيسى وحسان وحميدة و جعفر يتميز بالمرسل ذاته نداء الوطن المسلوب الحرية والمرسل إليه كانت الذوات أو الفواعل سالفة الذكر وغيرها من أبناء الوطن الذين لبوا نداء الوطن مدفوعين برغبة جامحة في الدفاع عنه.

محور الرغبة:

يرتبط هذا المحور بالذات أو (الراغب) ورغبته في انجاز الموضوع (المرغوب فيه) الذي يسعى إلى تحقيقه، والمتأمل للمسرح الثوري الجزائري يجد نفسه أمام رغبة تكاد تجمع عليها جميع الذوات أو الفواعل الناشطة في النص، وهي الدفاع عن الوطن، والحرية ، واستعادة البلاد من يد الظالم ، والقضاء على المحتل و إِنْفِلاَله من الوطن، والقضاء على الظلم، أما الراغب في النص الدرامي "الخالدون "، فقد تمثل في قدور مدفوعا برغبة الاستشهاد لينال الوطن الاستقلال ، وعيسى من أجل مواصلة درب الشهداء ليحقق مالم تسعفهم الحياة لتحقيقه، وحسان من أجل استرجاع حرية الوطن التي لم يكن حاضرا يوم تحققت، وحميدة رغبة في حمل السلاح ضد جبروت وظلم المحتل الذي داس على كبريائها ، وجعفر رغبة في أن ينال الوطن الحرية والاستقلال.

محور الصراع

يتعلق هذا المحور بأطراف الصراع التي من شأنها أن تسرع أو تحبط أو تعيق الرغبة التي تسعى الذات لتحقيقها، وقد تمثل المعيق المشترك بين جميع الفواعل في المحتل بصفته القابض على حرية جل الشخصيات الورقية في نص " الخالدون" وغيرها حتى على الشخصيات الواقعية المتكونة من دم ولحم على أرض الجزائر ، أما بالعودة إلى المسرحية فنجد أنه إضافة للمحتل كان لكل شخصية معيق آخر، فقدور أهم شخصية في النص كان للخونة الذين شاركهم المعارك بالخطأ دور في تخَفِيه لمدة قبل الالتحاق بالمجاهدين الحقيقيين الذين يضحون من أجل الوطن، كما كان لإعاقته بعد التحاقه بجيش التحرير دور كبير في كبح جماحه، ولكن بفضل العزيمة والمساعدة والمساندة من طرف الاخوة وبالضبط عيسى و حسان تمكن من تحقيق رغبته المتمثلة في الاستشهاد في ساحة الوغى،

أما في ما يخص شخصية عيسى، فقد كان المعيق الأساسي لها هو المستعمر، ولم يكن له معيق غيره ، أما بالنسبة المساندة فقد حظيت شخصية عيسى بمساعدة مجموعة من الأخوة حسان الذي أخذ قدور من عنده خوفا عليه، وبلقاسم الذي رافقه إلى قدور فدله على مكان الفرقة، وقدور الذي يسر له الانضمام لفرقته الثورية، أما حسان فقد وقفت في وجهه معيقات عديدة لعل أبرزها المحتل الذي تسبب في اصابته ذهنيا ، هذه الاصابة كانت المكبل الذي حال بينه وبين مرافقة الجماعة، ومواصلة الكفاح ، بينما تعرضه لإصابة أخرى كان كفيلا بإعادته إلى صوابه ، ليعود إلى المكان بعد فوات الأوان فرفاق الجهاد قد رحلوا تاركين قدور في المكان، الذي كان المساند الوحيد لحسان في مجابهة الطغيان الفرنسي، وتنتهي المواجهة باستشهاد الخالدين.، أما حميدة المرأة الوحيدة في النص، فقد كان لزوجها جعفر الدور البارز في مساعدتها للإتحاف بالجبل والكفاح مع الثوار، أما العائق الوحيد لها كان المستعمر الذي قيد حرية كل شخص ومنعه من التمتع بالحياة ، وآخر شخصية كان لها نصيب من الدراسة هي شخصية جعفر أحد الخالدين في المسرحية لم يكن له حضور كبير

كباقي الشخصيات ، تمثل مسانده في زوجته بالدرجة الأولى التي تحملت قسوة التعذيب على الوشاية بزوجها، كما كان لحسان دور في حياته فلم يكن جعفر يقدم على عمل، أو اتخاذ قرار دون مشورة حسان .

نتائج الفصل الثاني:

- منذ القدم كانت لفظة persona في اللغة اللاتينية مقابلة في العربية لفظة شخص والتي تعني القناع الذي يضعه الممثل لأداء دور أي أن هناك ربط بين الشخصية والتمثيل قبل أن ترد الشخصية في الأجناس الأدبية الأخرى.

- في النص الدرامي لا بد من فعل القراءة لتحديد معالم وكيان الشخصية، لأنها كمورفيم فارغ لا يكتسب هويته إلا مع آخر ورقة في المتن الدرامي، والشخصية في المسرحية هي التي تكشف عن نفسها لا الكاتب ، سواء على لسانها أو من خلال الحوار الذي يدور حولها.

- الشخصية في الفن المسرحي إذا ما استثنينا المسرح الذهني تتمتع بالازدواجية فهي شخصية ورقية قابلة للتشخيص، فكاتب النص الدرامي أو المسرحية من الوهلة الأولى يجعل نصب عينه امكانية العرض والتجسيد .

- الشخصيات الدرامية الثورية قد يكون لها قرائن في الواقع، لأن المسرح الثوري الجزائري أهم ما يميزه هو الواقعية ، فهو تسجيل وثائقي لمعارك وقعت على أرض الجزائر

- الشخصية الورقية في المسرحية على غرار أجناس الأدب الأخرى خلقت لتكشف عن نفسها من خلال التحاور، لذا لا يمكن فصل الشخصية عن الحوار في النص الدرامي، فالحوار هو« الأداة الرئيسية التي يبرهن بها الكاتب على مقدمته المنطقية، ويكشف بها عن شخصياته، ويمضي بها في الصراع.»،[1] ولابد للحوار أن يتلاءم مع الشخصية

- تنسج الشخصية الأحداث وتأزمها لتخلق صراعا داخل النص الدرامي ، فالشخصية هي المحرك الأساسي للأحداث والخالقة للصراع.

- لا يمكن أن تعيش الشخصية بمعزل عن المكان ، فهو الحيز الذي تخلق وتنمو وتتطور فيه، وتنشأ فيه أحداثها، وهي بدورها التي تحدد معالمه في النص الدرامي لا الكاتب.

[1] لابوس أجري: فن كتابة المسرحية ، تر: درينى خشبة، د.ط، المكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، دت ، ص410.

– للزمن علاقة مباشرة مع الشخصية فهو في ذلك شأنه شأن المكان فالشخصية لا يمكن فصلها عن الزمن فولادتها مرتبطة بزمن وكذا نموها وتطورها، وجميع حركاتها وسكناتها هي داخل حلقة الزمن وخاضعة لآلياته.

– للشخصية مؤثرات تعمل على تحريكها قد تكون نابعة من داخلها وهي في المسرح الثوري لرايس متمثلة في الحرية التي كانت غاية كل شخصية والاستقلال من ظلم وطغيان المستبد وتحقيق الأمان في أرض الأجداد كما حركتها مؤثرات خارجية تمثلت في المحتل ذاته الذي يقبع على أنفاس أبناء الجزائر.

– الأسماء في مسرحيات رايس على الرغم من كونها مستلهمة من واقع الجزائر أبان الفترة الاستعمارية إلا أنها تميزت بدلالات عميقة، يظهر للقارئ أن الكاتب اختارها بقصدية واضحة، فقد عبرت عن القوة، والقدرة ،والمبتغى، والغاية، والهدف، والحمد والصبر والعمل...الخ.

– الشخصيات الثورية في النصوص الدرامية المدروسة على الرغم من أنها لم تشهد الاستقلال، فالمسرحيات الثلاثة كانت كلها قبل الاستقلال، أبناء القصبة"(1958) و "دم الأحرار" (1961) ، و "الخالدون"(1959)، إلا أنها كانت متيقنة من نيله سواء كانت هي من تحققه أو ترك المشعل للأجيال اللاحقة لتحقيقه.

– والمتمعن في النصوص الدرامية الثورية لعيد الحليم رايس يجد الشخصيات تدفعها الرغبة ذاتها وهي الدفاع عن الوطن وأن تغير محور الابلاغ والصراع.

الفصل الثالث

سيميائية الحوار في المسرحية الجزائرية الثورية

1- الحوار في جانبه النظري

2- الحوار والمُرسِل والمُرسَل إليه

3- سيميائية خصائص الحوار

4- لغة الحوار بين دلالات الشمول والكيفية والحدث

أ- لغة الحوار بين دلالات الشمول والكيفية والذاتية والحدث في مسرحية "أبناء القصبة"

ب- لغة الحوار بين دلالات الشمول والكيفية والذاتية والحدث في مسرحية "دم الأحرار

ج- لغة الحوار بين دلالات الشمول والكيفية والذاتية والحدث في مسرحية " الخالدون

5 - الحوار سيميائيا في مسرحيات عبد الحليم رايس- أبناء القصبة - دم الأحرار- الخالدون "

أ- الحوار سيميائيا في مسرحية" أبناء القصبة"

ب- الحوار سيميائيا في مسرحية "دم الأحرار"

ج - الحوار سيميائيا في مسرحية "الخالدون"

1- الحوار في جانبه النظري

عند تأمل أمهات الكتب من معاجم يجد الباحث لفظة الحوار في لسان العرب في مادة: «ح و ر» لم تأت بصيغة المفرد، بل جاءت بصيغة الجمع، وعلى وزن الفعل « يتحاورون أي يتراجعون الكلام، والمحاورة مراجعة المنطق في المخاطبة»[1]، و بذات المعنى يرد لفظ الحوار في القاموس المحيط:« مراجعة المنطق وتحاوروا تراجعوا الكلام بينهم»[2]، كما ورد لفظ الحوار في تاج العروس بذات المعنى أي « يعني تراجع الكلام »[3] ولا ينأ هذا التعريف المعجمي عن الاصطلاحي فعند الحديث عن الحوار في المسرحية، يمكن القول المسرح في شقه الدرامي هو ابداع حواري بامتياز، ولعل الحوار يعد الفارق الأساس بين المسرحية وفنون الأدب السردية الأخرى ،فجميعها تتخذ السرد والوصف مطية. ويمكن أن ينوب الكاتب عن الشخصيات في التحدث فيسرد كل ما يتعلق بها، غير أن هذا لا يصدق البتة على النص الدرامي، الذي غالبا ما يكون موجها للمسرحة فهو يترك المجال للشخصيات لتعبر عن ذاتها :« فالحوار هو الخطاب المباشر للشخصيات»[4]، الشخصيات التي تظهر من خلاله معلنة حضورها مبينة مواقفها وأراءها فهو:« الحديث الذي تتبادله الشخصيات ، ليكشف جوهرها ويدفع الفعل إلى الأمام»[5].

فالكاتب الدرامي يفسح للشخصية الدرامية المجال لتتحدث عن نفسها، وعن غيرها كما هو الحال في الحياة الواقعية والفرق الوحيد بين الحوار الدرامي، و الحوار في الحياة الواقعية

---

[1] ابن منظور: لسان العرب، مج2،، ج11 ، ص1043.

[2] الفيروز آبادي: القاموس المحيط، ص381.

[3] محمد مرتضى الزبيدي: تاج العروس، تح: عبد الكريم العزباوي، ط2، ج11، مطبعة حكومة الكويت، الكويت ، 1972م، ص112 .

[4] حسن يوسفي: قراءة النص المسرحي دراسة في "شهرزاد " لتوفيق الحكيم، د.ط، مكتبة عالم المعرفة، الدار البيضاء، المغرب، 1995م،ص29 .

[5] فرحان بلبل: النص المسرحي الكلمة والفعل دراسة،ص107..

أنه:« مركز ومنتفى. وله غاية محددة أي أنه درامي»[1]

ولا يمكن أن يتم بناء نص درامي موجه للقارئ، أو للعرض دون قاعدة ، القاعدة التي توضع عليها أجزاء البناء والتي تكمن في النص الدرامي في الحوار أو حلقة الوصل بين النص والمتلقي « وعلى هذا الأساس نجد أن الحوار هو أداة التخاطب في المسرحية، وهو السمة التي تشيع الحياة والجاذبية في المسرحية»[2].

كما تجدر الاشارة إلى أن الحوار يقوم في النص الدرامي على التبادل اللفظي الذي قد يكون «بين شخصيتين أو أكثر، أو بين شخصية وكائن آخر (إله أو روح أو مخلوق خرافي أو شيء...) »[3].

والحوار الركيزة الأساسية التي يبنى عليها العمل الدرامي فهو « أداة لتقديم الحدث إلى الجمهور دون وسيط، وهو الوعاء الذي يختاره الكاتب لتقديم حدث درامي يصور صراعا إراديا بين إرادتين تحاول كل منهما كسر الأخرى وهزيمتها».[4]

فالحوار هو أهم عنصر يمكن للنص الدرامي أن يسبك نسيجه ويبني متنه معتمدا عليه، كما أنه الأداة التي يواجه بها النص المسرحي جمهوره أثناء العرض فهو« الأداة الرئيسية التي يبرهن بها الكاتب على مقدمته المنطقية، ويكشف بها عن شخصياته، ويمضي بها في الصراع. ومن الأهمية بمكان أن يكون حوار المسرحية حوارا جيدا، بما أنه أوضح أجزائها وأقربها إلى أفئدة الجمهور وأسماعهم.»[5]، فالحوار يظهر على أنه تبادل لفظي تؤديه الشخصية، لكن هو لا يقف عند حدود الشخصية، بل يمتد إلى عناصر البناء الدرامي الأخرى، فمن خلاله تبنى أحداث النص وتتأزم ويحدث الصراع وتنفك العقدة ويسري الزمن.

---

[1] فرحان بلبل: النص المسرحي الكلمة والفعل دراسة ،ص107.

[2] عادل النادي: مدخل إلى فن كتابة الدراما ، ص28 .

[3] محمد التهامي العماري: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية ، ص17 .

[4] عبد العزيز حمودة: البناء الدرامي، ص140/139.

[5] لابوس أجري: فن كتابة المسرحية ، ص410.

2- الحوار والمُرسِل و المُرسَل إليه

لا يمكن بأي حال من الأحوال أن يقوم نص درامي بدون حوار، ويتعلق هذا العنصر بالحوار الخارجي الذي يتطلب بالضرورة مرسل ومرسل إليه لتتم عملية التواصل فالحوار: « يشكل أداة التواصل الانساني بوصفه مفهوما قارا في المعرفة الانسانية، فهو يعزز وجود الانسان بالآخر، ويعزز بنيانه المعرفي، فالحوار يعد أهم وجوه التعبير الانساني وتواصله.»[1] وهو في المسرحية الفارق الجوهري الذي يميزها عن باقي فنون الأدب الأخرى، التي تقوم على السرد أكثر من الحوار، الذي لا يمكن أن يتشكل دون نقطة الانطلاق في التواصل وهي المرسل، فمحور الابلاغ والتواصل يبدأ بالمرسل كأحد أهم طرفي الرسالة وعليه فإن « ثنائية المتحدث – المستمع هي طريقة أساسية في الحوار الدرامي.»[2]

ولا يمكن البتة أن يتصور المتلقي للنص الدرامي (القارئ)، نصا دون شخصيات تتجاذب أطراف التواصل اللفظي « فالسمة المميزة للحوار هي التبادل اللفظي، وتناوب المرسل والمرسل إليه على مقامي الإرسال والتلقي. والواقع أن، الحوار هو الصيغة الأنسب للشكل الدرامي. فهو الذي يبرز لنا كيف يتواصل المتخاطبون وكيف يفعلون ويتفاعلون وينبغي الإشارة إلى أن الحوار الدرامي هو أقرب ألوان الحوار من الواقع، وأشدها شبها بالمخاطبات التي تؤثث حياتنا الواقعة».[3]

غير أنه يوجد اختلاف جوهري بين الحوار الدرامي والحوار في الحياة اليومية، وأبرز بون بينهما هو أن الحوار الدرامي موجه لمتلقي غائب خارج حلقة المتخاطبين هو جمهور القراء أو المشاهدين ، لذا يجب أن يكون موجها ودقيقا لغاية محددة أرادها الكاتب.

---

[1] قيس عمر محمد: البنية الحوارية في النص المسرحي ناهض الرمضاني أنموذجا، دط ،دار غيداء للنشر والتوزيع، العراق، 2012 م ، ص11.

[2] إلين أستون وجورج ساقونا: المسرح والعلامات، تر: ساعي السيد، د.ط، مطابع المجلس الأعلى للآثار، دب، 1996م، ص80.

[3] محمد التهامي العماري: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية ، ص17 .

والجدير بالذكر أن المرسل والمرسل إليه متعدد في المسرح ، ففي النص الدرامي الذي يعتمد على الحوار بشكل كبير، يمكن اعتبار الشخصيات المتكلم والمخاطب اللذان يتبادلان الأدوار في الحوار هما المرسل والمرسل إليه، كما يمكن أن يكون المرسل هو الكاتب على لسان شخصياته والمرسل إليه هو القارئ ، أما في الشق الثاني للمسرح أو ما يسمى بالعرض فإن المرسل هو الممثل الحامل للشخصية والمرسل إليه هو الممثل المستمع الذي يوجه له الكلام والذي بدوره يمكن أن يكون مرسلا لأن هناك تبادل للحوار ، لكن في العرض يوجد مرسل إليه آخر هو جمهور من المشاهدين لذلك يتجسد الحوار من خطاب مكتوب إلى كلام ويعد بذلك « سلسلة من الذبذبات الصوتية الصادرة عن الجهاز الصوتي للإنسان ، والتي تنتقل في الهواء إلى أن تصل إلى أذن المتلقي ؛ وبذلك يكون السمع الحاسة الطبيعية التي لا غنى عنها لإدراك وحدات هذا النسق.»[1]، كما أن التواصل في العرض لا يخضع فقط للعلامات اللغوية التي تؤثث الحوار ، وإنما هناك علامات غير لغوية عديدة يمكن الاعتماد عليها، كالإيماء وتعابير الوجه وحركة الممثل وغيرها.

4- سيميائية خصائص الحوار

الحوار جوهر العمل الدرامي، ولابد للحوار في النص الدرامي أن يشتمل على جملة من الخصائص، سواء تعلق الأمر بالمسرحية الثورية أو غيرها من المسرحيات التي تعالج قضايا أخرى، ولعل أبرز خاصية أو وظيفة للحوار هي:

- « مناسبة اللغة لموضوع المسرحية»[2]، وهذا بالضبط ما يستشف في المسرحيات الثورية للكاتب عبد الحليم رايس، فعلى الرغم من اختيار اللغة العامية، كلغة للإبداع الدرامي، إلا أن الكاتب كان يدرك الحقبة التي يكتب فيها جيدا، فالمسرحيات محل الدراسة ألفت في (أبناء القصبة 1958 ،الخالدون1959 دم الأحرار1961)، فأثناء الاحتلال وإبان الثورة وقبيل الاستقلال كانت نسبة الأمية تتراوح ما بين 85 إلى 92 بالمائة، كما أن رفع

[1] محمد التهامي العماري: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية ، ص49 .

[2] فرحان بلبل: النص المسرحي الكلمة والفعل دراسة، ص112 .

مستوى الخطاب من طرف الكاتب سيؤدي بالضرورة إلى نفور المتلقي أو المتفرج ، لأن النصوص كانت معدة للعرض المسرحي بالدرجة الأولى وليس للقراءة، وذلك لرفع همم الشباب وتحفيزهم من أجل المشاركة في العمل الفدائي، واعطائهم صورة واضحة عن الوضع الذي تمر به البلاد وما يقوم به المحتل من انتهاكات صارخة وجسيمة خارجة عن حدود الانسانية في حق أبناء الشعب الجزائري.

الخاصية الثانية التي يمكن الوقوف عليها وهي لا تقل أهمية عن سابقتها وهي:

– «أن يتلاءم الحوار مع الشخصية.»[1]، فجميع شخصيات المسرحيات الثورية المدروسة هي شخصيات مجاهدة، وهي في الغالب تتخذ من الجبل مأوى وسكنا وموطنا، والخطاب الوحيد الذي تتقنه وتتحاور به هو خطاب الحرب والمعارك والسلاح، وهو الحوار الذي يتلاءم مع الشخصية المقاتلة، أضف إلى ذلك أن هذه الشخصيات لم يتسن لها أن تدرس في المعاهد والجامعات نظرا للظروف التي كان يعيشها الوطن في ظل الاحتلال ، الذي سعى لطمس معالم هويتها، لذا اختار الكاتب لحواره اللغة البسيطة المتداولة على ألسنة جميع أبناء الوطن، والتي يمكن أن يستوعبها الجميع، دون أن يضطر المتلقي قارئا كان أو متفرجا من فك شفراتها، وقد لجأ الكاتب لاستعمال هذه اللغة ليحقق غايته المرجوة من كتابة هذه المسرحيات والتي تمثلت في تلك الفترة في دفع الحماس في نفس هذا المتلقي وفي نفوس أبناء الوطن، وشحذ هممهم لتتكاتف أيديهم من أجل دحر العدو وإخراجه من أرض الجزائر.

ولعل الخاصية التي لا يمكن للحوار أن يؤدي وظيفته الجمالية في النص دونها تعود إلى: – « أن يكون رشيقا و ذا إيقاع جميل. فطول الجملة أو المقطع يؤدي إلى ضياع المعنى.»[2]، وبحكم طبيعة المسرحية الثورية، فإنه يتحتم، بل ويفرض على الكاتب أن يكون الحوار قصيرا ، لأنه إما أن يكون اصدار أو تنفيذ لأوامر عسكرية في الغالب، فكل الجمل

[1] فرحان بلبل: النص المسرحي الكلمة والفعل دراسة، ص112 .

[2] المرجع نفسه، ص112 .

قصيرة تتناسب مع طبيعة العمل الثوري، فلا يمكن للكاتب رايس أن يأتي على لسان شخصية واحدة بمجموعة من الجمل المتتابعة، لأن الوضع لا يسمح بذلك، ولأن الشخصيات تعيش عدم الاستقرار، ولا تسرد قصصا، بل تنقل واقعا ثوريا معاشا.

ومن خصائص الحوار الدرامي التي أشار إليها المنظر والناقد الفرنسي بيير لارطوما (P.Larthomas) « التسلسل والفاعلية...فإذا كان المتخاطبان في الحياة الواقعية ينتقلان في حوارهما من موضوع لآخر كلما نفذ الكلام في الموضوع الأول، فإن ما يسم الحوار المسرحي هو ترابط الأقوال، وتسلسلها لفظيا ودلاليا ، ويحقق الترابط اللفظي بواسطة الضمائر المباشرة (أنا/ أنت ، نحن/أنتم) وغير المباشرة ، وأسماء الاشارة والظروف الزمانية والمكانية ...أما فاعلية الحوار الدرامي فتكمن في أنه لا يهدف فقط إلى التواصل بين ذاتين (شخصيتين) بل يرمي أساسا إلى التأثير على المتلقي / المتفرج. »[1]

وهاتان الخاصيتان قد ميزتا مسرحيات "عبد الحليم رايس"، فالتسلسل المنطقي للحوار كان واضحا لبناء نص يحوي دلالات معينة، فقد كان التنقل من موضوع لموضوع آخر بين المتخاطبين وفقا لمتطلبات النص وما يخدم بناءه الدرامي من حدث وصراع وحبكة، وقد حققت فاعلية الحوار الهدف المنوط بها، فالقارئ رغم قراءته للمسرحيات في زمن الحرية يعود بمخيلته لتلك الحقبة ويشعر بمعاناة من عايشوا تلك الفترة ، فمسرحيات رايس استطاعت أن تنقله إلى ذلك العالم، وأن تسافر بمخيلته إلى تلك الحقبة ، فيشعر وكأنه ممن عايشوها بالفعل.

هذه أهم الخصائص التي تميز بها الحوار والتي كانت حاضرة في مسرحيات عبد الحليم رايس وإن كان لا يركز عليها بالدرجة الأولى بقدر ما كان يركز على نقل وتسجيل الأوضاع التي كانت تعيشها البلاد أثناء الثورة الجزائرية المظفرة ، لتبقى تاريخا راسخا تتداوله الأجيال المتعاقبة، وتأخذ منه المواقف والعبر.

[1] محمد التهامي العماري: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية ، ص18 .

5-لغة الحوار بين دلالات الشمول والكيفية والذاتية والحدث:

لقد قام علماء النحو الهنديين بدراسة لغة الحوار من حيث الدلالة وتفرعاتها وقد رأوا « أن الدلالة تتفرع إلى أربعة أنواع: 1- الدلالة العامة أو الشاملة 2- الدلالة الكيفية 3- الدلالة الذاتية 4- الدلالة الحدثية».[1]

ويمكن تطبيق هذا التصنيف الدلالي على مسرحيات عبد الحليم رايس الثورية – أبناء القصبة– دم الأحرار – الخالدون " للبحث عن دلالات اللغة الحوارية ومستوياتها، وسأختار بعض الأقوال للتمثيل بها:

أ- لغة الحوار بين دلالات الشمول والكيفية والذاتية والحدث في مسرحية "أبناء القصبة":

لقد تعددت الدلالات التي ميزت لغة الحوار في مسرحية "أبناء القصبة" وشملت جميع الأنواع التي تميز بها التصنيف سالف الذكر ويمكن ذكر بعض المقاطع التي وردت فيها هذه الدلالات والتي توزعت كما يلي:

6- تظهر الدلالة العامة أو الشاملة في المقاطع الحوارية الآتية:

عمر:« كلامي أنا لا يا أب .أنا حتى شيئ ، تحدثنا برك لكن رياسنا ورجالنا وجنودنا في الجبال عارفين واش يعملوا ، وتاكلين قبل كل شيئ على نفوسهم وعلى شعبهم »[2]

دلالة توحي بالشمولية وتسلط الضوء على موقف الجزائريين من الحلول السياسية ومجلس الأمن فجميع أبناء الشعب الجزائري لم يعودوا يؤمنوا بالحلول السياسية السلمية التي تخدم الاستعمار ومصالحه وأنهم أصبحوا يؤمنون ويتكلون على شيء واحد فقط، وهو أن ما أخذ بالقوة لا يسترد إلا بها أي الثورة ضد المحتل .

حميد: « ... الشعب الآن شبابه كله راه في الكفاح الأساتذة ...تركوا المدارس، الأطباء تركوا المستشفيات الفلاح، الخماس كل أفراد الشعب راه يكافح هذا عصرنا يابابا.... هذا

---

[1] هاني أبو الحسن سلام : سيميولوجيا المسرح بين النص والعرض دراسة تطبيقية على مسرحي شكسبير والحكيم، ، ط1 ، دار الوفاء الإسكندرية، مصر، 2006م،ص86 .

[2] عبد الحليم رايس : أبناء القصبة ، دم الأحرار ،ص12.

الشي اللي صبتني نخمم فيه مرارا ، علاش ومن آش عايلتنا راهي بعيدة على الثورة »[1]

دلالة شاملة **أو** عامة تبين انضمام جميع شرائح المجتمع للعمل الثوري إلا عائلة حمدان تظهر لحميد وغيره أنها لا تشارك في العمل الثوري وتستقطب فقط الأخبار دون المشاركة الفعلية التي يحتاجها الوطن من أبنائه.

حميد:« ولكن يا للأسف أحنا ما فعلناش لهذي ولا أخرى أنا من الخدمة للدار وكي نتلاقى بالعسكر يفتشوني ، وساعات يصفعوني وما نقدرش حتى نتكلم .. عمر من التبارن مايخرجش والتوفيق...هذاك شرطي ..شرطي عند فرنسا ومن قال اللي ماراهش يعذب اخواته في دار الكوميسار... ».[2]

تحمل هذه اللغة الحوارية نوعين من الدلالة عامة وذاتية تظهر الثانية في الحسرة والألم الذي يعاني منه حميد والأولى جراء ما تقوم به أسرته في ظل الاستعمار فلاهي في الجانب السياسي ولا هي في الجانب العسكري والكل منشغل بنفسه وكأن الأمر لا يعنيه.

حمدان: « متنساش بللي من عهد الأمير عبد القادر، وروح الثورة ساكنة في شعبنا يا وليدي قبل ما تتحدث وتستعمل الكلام اللي تسمعو عند احبابك طالع شوية تاريخ بلادك ذاك الوقت تسمع ببوبغلة و بوقاسي، والمقراني في القبائل وبوزيان وأولاد سيدي الشيخ في الصحراء».[3]

ففي هذا القول دلالة شاملة وعامة توضح أن لابد على جيل الابن حميد أن يطالع التاريخ ليعرف كم من أبناء ضحوا على الوطن وفي سبيله عبر الأزمان ومع تعاقب الأجيال حاملين لواء الثورة وقد شاركوا فيها من كُلِّ حَدَبٍ وَصَوْبٍ من الجزائر العميقة ، وأن لا يتهموا من سبقهم من أبناء الجزائر بالتقصير. ويواصل الشيخ حمدان حديثه لابنه مؤكدا أن مجابهة المحتل ليست بالسلاح فحسب بل يمكن أن تتعداه ،« كل الأحزاب الظاهرة والسرية اللي

---

[1] عبد الحليم رايس : أبناء القصبة ، دم الأحرار ،ص16.

[2] المصدر نفسه ،ص16.

[3] المصدر نفسه ،ص17.

توجدوا في الجزائر قبل وحدتنا هذي في جبهة التحرير، لا يا وليدي مرادي تتحقق بللي الأجيال اللي كانت قبلك ماكنتش نايمة ..الخطب في المنصة ، الممثل في المسرح، المغني بأغنية ـ محرري الجرائد السياسية واللي يكتبوا فيهم المقالات...أصحاب المطابع موزعين المناشير إلى آخر كل هذا وكل هذوا ، كانوا يقوتوا روح الثورة اللي كانت ساكنة في الشعب ومحافظين بغيره على ذيك النار اللي توصل للنور واللي شعلت في أول نوفمبر وما تطفاش بإذن الله حتى اليوم الاستقلال »[1] ، فأبناء الشعب الجزائري وقفوا في وجه المستعمر بشتى أشكال المقاومة ليحققوا هدفهم المنشود الاستقلال.

ميمي: « أحنا عباد يا... فينا من يخاف وفينا الشجاع لكن ايماننا يوصلنا نقوموا بأعمالنا تقريبا بنجاح»[2]،هذه الدلالة تظهر السمة التي يشترك فيها جميع المجاهدين وهي الايمان بالله وبقضيتهم، فقد سخروا أنفسهم رغم خوف بعضهم للقيام بعمليات خطيرة .

سي عمار: « هذوا رجال . عندها ما ولدت الجزائرية يا سي حمدان اولادنا سواء هنا في العاصمة وإلا في الجبال وإلا في كل بقعة عندهم مادارو . أنا نقولك الحق لو كان قبل الثورة كاش واحد قالي أولاد شعبنا يديروا هذا الشي كنت نكذب.. ».[3]

دلالة حوارية شاملة أوحت بصلابة وقوة وعزيمة رجال الجزائر سواء المرابطين في الجبل أو المقاومين والفدائيين داخل شوارع العاصمة التي تعج بالعسكريين الفرنسيين، الذين أبهروا كل من شاهد عزمهم وارادتهم واصرارهم في النيل من المحتل ودحره، وهذا بالضبط ما شاهده سي عمار من عمر بن حمدان لحظة استشهاده.

الضابط: « انتما العرب هوايش حيوان)... راكم طامعين بالحرية نعفسوا عليكم كلكم و ندحسوكم كالنمل وما تخذوش الحرية »[4]

---

[1] عبد الحليم رايس : أبناء القصبة ، دم الأحرار ،ص16.

[2] المصدر نفسه ،ص29.

[3] المصدر نفسه ،ص83.

[4] المصدر نفسه ،ص86.

النظرة الدونية والسخرية من جميع العرب دون استثناء والدوس على كرامتهم هي الميزة التي طبعت المحتل الفرنسي في الجزائر فلم يكفيهم اغتصاب الأرض بل أرادوا اغتصاب كل ما يملكه الجزائري من عزة وشرف وحتى انسانية. ظنا منهم أنه لا يملك الحق في الحرية والعيش الكريم كباقي البشر.

حمدان: « عمركم ما تصيروا رجال تحقروا زوج نساء وشايب مانسمحلكمش الرب ما يسمحلكمش ... الانسانية أيضا جنس فاسد أمة ساقطة»[1].

دلالة تظهر وحشية المستعمر وقمة دناءته ومعاملته السيئة حتى مع النساء والشيوخ.

7- تظهر الدلالة الكيفية في المقاطع الحوارية الآتية:

حمدان: « كيفاش راه عمر اليوم»[2]

فالأب حمدان مستاء من الحالة التي أل إليها ابنه عمر جراء السهر وتناول الخمر، وهو يسأل عما إذا كان عمر على حاله أم تحسن

حمدان: « واش بيك اليوم ؟ يظهر لي مراكش مليح

توفيق: لالا غير الخير يابابا شوية تعبان برك»[3]

هذه الدلالة الكيفية التي تظهر قلق الوالد حمدان على ابنائه فهو في سؤال دائم عنهم وخاصة توفيق الذي يعمل في صفوف الشرطة الفرنسية، وهذا نتيجة الأوضاع التي تمر بها البلاد **حمدان:** « واش راه تعمل لالاك»[4]

دلالة تبين قلق الزوج حمدان على زوجته التي وقع عليها خبر استشهاد ابنها كالصاعقة فانهارت أعصابها.

---

[1] عبد الحليم رايس : أبناء القصبة ، دم الأحرار ،ص89.

[2] المصدر نفسه ،ص10.

[3] المصدر نفسه ،ص21.

[4] المصدر نفسه ،ص10.

8- أما الدلالة الذاتية فتظهر في المقاطع الحوارية الآتية:

حمدان: «أنا على الأقل راني نخلص الاشتراك متاعي»[1].

دلالة ذاتية تبين أن حمدان يشعر بالتميز عن غيره، فهو يظن أنه وحده الذي يدفع الاشتراك الخاص بالثورة ويؤدي واجبه اتجاهها، فهو لا يستطيع مسك السلاح، ولكن هو مع ذلك يشعر بالتقصير فكلمة على الأقل تحمل هذا المعنى.

الأم: « أنا نقول بالك حلفوا فيك باش تبطل خدمتك ... يا وليدي إذا كان هكذا غير بطل ما نحبش يصير لك كيما المفتش اللي قتلوه اليوم»[2].

دلالة تعبر عن ذات الأم التي امتلكها الخوف بعد سماع خبر المفتش السري الذي تم القضاء عليه من قبل الثوار، وتخشى أن يلقى ولدها نفس المصير فهي تطلب منه التخلي عن عمله الذي جعله عرضة للخطر من قبل المجاهدين(الخاوة على حد تعبيرها).

9- تظهر الدلالة الحدثية في العديد من المقاطع الحوارية أذكر منها:

حمدان :« قتلوا مفتش سري ، هذا الصباح »[3]

تبرز هذه الدلالة دور المجاهدين في القضاء على الخونة وتقصي الأخبار العاجلة من طرف عائلة حمدان و المواطنين جميعا.

حمدان: « حلوا الراديو نسمع الأخبار»[4].

هذه الدلالة توضح حرص أبناء الوطن على تتبع وتقصي كل مستجدات الأوضاع في البلاد سواء التي تتعلق بالعدو والتي تبث عبر الاذاعة الجزائرية أو التي تبث الأخبار المتعلقة بأخبار جيش التحرير من تونس.

مريم: « نطلب منك ماتقولش هذ الكلام في الزقاق ولربما توصل خوك للمضرة»[5]

---

[1] عبد الحليم رايس : أبناء القصبة ، دم الأحرار ،ص18/17.

[2] المصدر نفسه ،ص21.

[3] المصدر نفسه ،ص11.

[4] المصدر نفسه ،ص14.

[5] المصدر نفسه ،ص17.

دلالة حدثية فمريم تطلب من حميد عدم التحدث عن توفيق خارج المنزل كي لا يتعرض هذا الأخير للمخاطر.

الضابط: « ما تعاودش هذا الكلام يا بهيم أولا منعرفكش عمري ولا تلاقيت بيك وزيد ماشي مليح اللي يعرف أكثر من اللي يلزمه يعرف فهمت »[1].

دلالة تبرز المعاملة السيئة التي يواجهها أبناء الشعب الجزائري عند الاستجواب والألفاظ القبيحة التي يتفوه بها ضباط المحتل والتي توضح انحطاط و وحشية هذا الأخير.

توفيق:« راني رايح لأرض الأحرار...للجبل يا بابا....الآن نلبس حوايجي ونذهب عند من راه يستنى فيا»[2].

حدث كبير يقع في حياة توفيق تؤكده هذه اللغة الحوارية ،فتوفيق لم يعد يعمل في صفوف الشرطة الفرنسية التي كشفت أمره، بل سيلتحق بجيش التحرير بالجزء الذي ينعم بالحرية في الجزائر وهو الجبل.

طغت على نص مسرحية " أبناء القصبة "في لغته الحوارية دلالة الشمول والحدث ، فموضوع المسرحية الثورة التي تمس جميع أبناء الوطن دون استثناء، وكثرة الأحداث التي تتعرض لها الشخصيات جعلت لغتهم الحوارية لا تكف عن توظيفها.

ب-لغة الحوار بين دلالات الشمول والكيفية والذاتية والحدث في مسرحية "دم الأحرار":

تميزت مسرحية "دم الأحرار" بلغة حوارية شملت كل أنواع الدلالة التي يمكن أن يتميز بها الحوار من دلالة شمولية إلى دلالة كيفية ثم ذاتية و حدثية، وقد تم انتقاء بعض المقاطع الحوارية التي شملت جميع الأنواع سالفة الذكر.

1- تظهر الدلالة العامة أو الشاملة في المقاطع الحوارية الآتية:

بيرال: « هذه الحرب لزمها تطول...تطول حتى تمحوا أثر الفلاقة من هذه البلاد»[3]

---

[1] عبد الحليم رايس : أبناء القصبة ، دم الأحرار ،ص86.

[2] المصدر نفسه ،ص77.

[3] المصدر نفسه ،ص118 .

دلالة توحي بشمولية الثورة فهذه البلاد حسب بيرال تعج بالثوار(الفلاقة على حد تعبيره) وكي تتمكن فرنسا من التخلص منهم لابد لها من وقت طويل كي تمشط أرضا مثل الجزائر.

بيرال: « فرنسا باقية هنا إذن احنا باقيين»[1].

تعكس هذه العبارة الحوارية دلالة شمولية مفادها أن فرنسا قوية ويمكنها بفضل ضباطها أن تتجذر في الجزائر، وأن جميع ضباطها دون استثناء لن يخرجوا عن الإرادة العامة للدولة الفرنسية، وأن بقاؤها في الجزائر يعني بقاءهم هم أيضا، لأنهم جميعا يشتركون في مصلحة واحدة .

مراد: « تجارب الشعب والقادة نتاعه وصلونا نتعرفوا على الاستعمار»[2].

دلالة توضح أن المجاهدين قد استفادوا من تجارب غيرهم وأصبحوا على دراية كافية بالاستعمار وذلك من خلال معاملته مع الشعب وقادتهم، فتلك التجارب كانت كافية كي لا يثقوا بهذا المحتل الخائن.

رزقي: « كلكم تستعرفوا بوجود الشعب الجزائري لكن ما تحبوش تستعرفوا بحقوقه في الاستقلال»[3].

دلالة توضح الظلم الذي يعاني منه الشعب الجزائري مسلوب الحقوق ، وتطرح استفهاما على المحتل أليس من حق شعب بأسره أن ينعم بالحرية والاستقلال كسائر شعوب العالم ؟ ففرنسا تعترف بوجود الشعب الجزائري وترفض أن يكون حرا.

بيرال: « فرنسا عمرها ما تقبل هذا، وإذا قبلت، أحنا الضباط ما نرضاوش ونمنعوها... الاستقلال كلمة يلزمك تنساها »[4].

دلالة توحي بضغط الضباط على السلطة الفرنسية إن هي فكرت فقط في منح الاستقلال للجزائريين وسيتم منعها من ذلك، و سيجبرونها ويشجعونها على مواصلة الحرب لأنهم

---

[1] عبد الحليم رايس : أبناء القصبة ، دم الأحرار ،ص118 .

[2] المصدر نفسه ،ص121.

[3] المصدر نفسه ،ص136.

[4] المصدر نفسه ،ص136.

يتلذذون بالقتل والتعذيب وسفك دماء الأبرياء.

رزقي: « الشعب الجزائري يحب يوجد الانسانية اللي ضيعها هذه سنيين ...يحب يقود مصيره بنفسه...يحب يوجد حريته»[1].

يؤكد رزقي لبيرال من خلال هذه العبارة التي تدل على أن الشعب الجزائري سئم أن يعامل بالطريقة الهمجية، وأنه يتوق للحرية ولا يمكن احتقاره واستعباده وتجريده من انسانيته فهو قادر على تحقيق استقلاله والتحكم في مصيره، وهذا ما لم تتمكن فرنسا من فهمه واستيعابه رغم الوقت الطويل الذي قضته في الجزائر.

مرتناز: «... أحنا قادرين على تحطيمكم... »[2].

ثقة زائدة ـ توضحها هذه العبارة ـ يتمتع بها مرتناز جعلته يظن أن فرنسا قادرة بوسائل التعذيب التي تملكها والتي تستخدمها في حق أبناء الجزائر على دحر الجزائريين وتحطيمهم، وهو يرى أن التفاوض الذي يقوم به بعض الضباط الفرنسين مع الأسرى مجرد هدر للوقت.

رزقي: « الشعب الجزائري والعالم كله عارفين بللي السلاح متاعكم المشهور هو التعذيب»[3]

تؤكد هذه العبارة الوحشية التي يتسم بها المستعمر الفرنسي والتي أصبحت بطاقة لهويته ليس في الجزائر فحسب بل عبر أصقاع الأرض.

مسعود : « أنا والعسكر العرب اللي راهم محاصرين الدار اديوتنا ولبستونا رغما عنا ...جاء في بالكم اللي هذا اللباس و إلا هذى الخيوط يبدلوا لنا قلوبنا و أرواحنا ودمنا ...إذا بقينا ساكتين كنا نستناو لكم في المناسبة والفرار نتاعنا لازم تكون فيه فايدة... ورانا وجدناها .نغنموا كل الأسلحة نلتحقوا بالجيش ونحيوا المركز اللي راكم رايحين تحصروه

[1] عبد الحليم رايس : أبناء القصبة ، دم الأحرار ،ص137.

[2] المصدر نفسه ،ص138.

[3] المصدر نفسه ،ص149.

مع طلوع الفجر »[1].

يمكن أن تحمل هذه الفقرة دلالتين ذاتية وشمولية، ذاتية لأنها تمثل ذات مسعود وشاملة لأنها تشمل كل من كان مع مسعود ضمن التجنيد الاجباري الذي فرضته فرنسا على شباب الجزائر ليحاربوا إخواهم.

فرانسوا: « قلت لك ماتفهموش شعبنا »[2].

تبين من خلال هذه العبارة التي وجهها فرانسوا لبيرال أن بيرال على قدر حنكته وخبرته هو وكل العساكر الذين عملوا بالجزائر لم يستطيعوا فهم الشعب الجزائري، فهم قد جندوا مجموعة من أبناء الشعب وطلبوا منهم إيذاء اخوانهم وينتظرون منهم الولاء لفرنسا متناسين أن هؤلاء كلهم جزائريين الدم الذي يسري في عروقهم هو ذاته، وأن الجزائري أصله أبي النفس، لا يبيع أرضه مقابل امتيازات مادية تقدمها فرنسا، فقد أثبت الجزائريون على مر التاريخ أنهم وطنيين إلى حد النخاع .، وهذا بالضبط ما انتظره بيرال من مسعود قتل اخوانه الثوار والولاء لفرنسا.

مسعود : « ماهوش اللباس اللي حارب وإنما القلب واللي جدوده حرار لابد دمهم يناديهم»[3]

يؤكد مسعود لبيرال أن تجنيدهم لأبناء الجزائر والباسهم الزي العسكري الفرنسي لا يعني البتة أنهم أصبحوا جنودا لفرنسا، فهم قد غيروا لهم المظهر الخارجي فقط ، فالقلب متعلق بالجزائر ودم الأجداد الذي يسري فيهم جزائري ، فكيف يمكن للباس أن يغير النفوس، هذه الحقيقة التي كان بيرال يجهلها والفرنسيين عموما.

---

[1] عبد الحليم رايس : أبناء القصبة ، دم الأحرار ، ص167.

[2] المصدر نفسه ، ص167.

[3] المصدر نفسه ، ص167.

2- تظهر الدلالة الكيفية في المقاطع الحوارية الآتية:

مريم: « كيف العمل إذن»[1]

مريم تسأل من خلال هذه الدلالة الكيفية عن العمل الذي سيقمون به بعد أن شاركتهم ثلة من المستعمر منزل فرانسوا، ولم يعد بوسعهم التحرك واخبار المركز بوضعهم وبالمستجدات.

مريم: « واش راك تحس»[2]

لا تتوان مريم في الذهاب لرؤية رزقي و السؤال عنه بعدما تمكنت عساكر بيرال من القبض عليه واصابته، وهي تسعى للبحث عن مخرج له.

رزقي: « ...واش راه مراد»[3]

رغم الحالة النفسية والجسمية التي تسيطر عليه، إلا أن رزقي يسأل عن وضع مراد الصحي ، أخلاق يندر أن تجد لها مثيل ، يتمتع بها رجال الثورة الجزائرية دون غيرهم ، إيثار وحب وتضحية.

3- أما الدلالة الذاتية فتظهر في المقاطع الحوارية الآتية:

مراد: « آه أنا أطرش سي علي»[4]

عاهة اختارها مراد لتدل عليه و ليثق به العدو وليتمكن خلالها من تقصي أخبار هذا الأخير، فعند علم العساكر الفرنسيين المتواجدين ببيت فرانسوا بالعاهة التي يعاني منها فسيتحدثون أمامه بكل اطمئنان.

بيرال: « نعم39 وأنا عسكري ... حاربت في فرنسا في ايطاليا ،المانيا لكن واين تدربت كثير في افريقيا والهند الصينية ...الأن الجزائر»[5].

---

[1] عبد الحليم رايس : أبناء القصبة ، دم الأحرار ، ص123.

[2] المصدر نفسه ، ص139.

[3] المصدر نفسه ، ص139.

[4] المصدر نفسه ،ص114.

[5] المصدر نفسه ،ص118.

دلالة يبين من خلالها بيرال لفرانسوا وبكل فخر أنه على قدر كبير من الخبرة العسكرية وأن السلطة الفرنسية اختارته بحكم هذه الخبرة ليكون أحد ضباطها في الجزائر وأنه من بين الذين يمكن الاعتماد عليهم لبقاء فرنسا في الجزائر.

رزقي : « كنت طالب»[1]

بيرال : « وخليت كلشي على»[2]

رزقي : « على بلادي ، نعم»[3]

تضحية جسيمة تبينها هذه الدلالة التي تصدر عن ذات رزقي ، فقد تخلى عن دراسته وكل شيء من أجل البلاد.

بيرال: « أنا متحقق اللي تُوجد الحقيقة »[4]

غرور بيرال ووسائل التعذيب التي يعتمد عليها يجعلانه متيقن من أنه سيتمكن من جعل رزقي يتكلم.

مارتناز: « أنا متحقق اللي تتكلم غدوة الصباح، أنا متحقق على خاطر كثير من الوسائل اللي ينطقوك، تعرف هيا ...تصبح على خير»[5].

هذه الدلالة توضح وحشية مارتناز والاستعمار الذي هو فردا منه والذي يستخدم كل وسائل التعذيب والقمع التي من شأنها جعل الأسرى ومنهم رزقي يبوحون بكل ما يعرفون جراء هذه المعاملة الوحشية.

فرانسوا: « أنا جزائري ليوتنا»[6].

---

[1] عبد الحليم رايس : أبناء القصبة ، دم الأحرار ،ص136.

[2] المصدر نفسه ،ص136.

[3] المصدر نفسه ،ص136.

[4] المصدر نفسه ،ص137.

[5] المصدر نفسه ،ص138.

[6] المصدر نفسه ،ص162.

توحي هذه العبارة أن فرانسوا يؤكد و يفتخر بكونه جزائري أمام القائد الفرنسي وأن مولده الفرنسي وجنسية أمه ما كانا ليغيرا دم انسان جزائري أبا عن جد ، وهذا بالضبط ما يؤكده بقوله:« لكن بابا جزائري مزيود في الجزائر وجدي أيضا ، أمي برك فرانساوية»[1]

4- تظهر الدلالة الحدثية في العديد من المقاطع الحوارية أذكر منها:

فرانسوا: « نظف هذا المكتب البشير»[2]

دلالة تكاد تكون بسيطة التركيب لكن هذه الدلالة الحدثية التي وظفها فرانسوا كانت عمدية ليواري بها حقيقة مراد، ويؤكد للعساكر الفرنسيين أنه مجرد خادم يمكن أن يأمره للقيام بأعمال البيت.

مريم: « هذا وقيلة عليك عس روحك»[3]

توضح هذه الدلالة حرص الثوار على بعضهم البعض فمريم تطلب من مراد الانتباه من مارتناز الذي يدبر له مكيدة ليكشف حقيقة صممه أمام الجميع .

بيرال: « ... خبر العسكر الحرب يلزمهم يفهموا اللي راهم يحاربوا على انتصار الحق ضد الظلم وقطاع الطرق، أنا متحقق اللي فاهمين بحيث يقنعوهم في المعسكر لكن التكرير ما يضرش »[4].

يطلب بيرال من مسعود اقناع العساكر وخاصة المجندين اجباريا من العرب، كي يقوموا بالحرب ضد قطاع الطرق والظالمين ، ولذلك هو يلح في الطلب ويلح على التكرار وهذا يعني أنه لا يثق فيهم ومتشكك في ولائهم، لأنه يعلم في مكنونات نفسه أنه يقنعهم بالخطأ لذا هو يلح في الطلب ويظل يذكرهم.

---

[1] عبد الحليم رايس : أبناء القصبة ، دم الأحرار ،ص163.

[2] المصدر نفسه ،ص122.

[3] المصدر نفسه ،ص132.

[4] المصدر نفسه ،ص158.

مراد : « عسي الباب مريم...كنت مقلق باش نقابل جنود الثورة ...هما هنا ليوتنا ...سي علي عس من ذاك الشباك ... ما تطلقوش النار بالخف... يقولوا رجالنا هنا اتقدم هنا ليوتنا»[1].

دلالة نقلت أحداثا متسارعة وأوحت بالتعاون والتآزر بين رجال ونساء الثورة الجزائرية والمعاملة التي يحظى بها الأسير، فمراد بعد أن انقلبت الموازين وصار الثوار هم من يسيطرون على المكان، وصار بيرال هو الأسير لم يتفوه بأي عبارة تسيء له بل ظل يناديه برتبته العسكرية ليوتنا وهذا يعكس أخلاق ثوار الجزائر.

مراد : « أقعدي لهيا بيا كي صغير»[2].

دلالة توضح عدم تهاون و تكاسل المجاهدين في أداء المهام المكلفين بها من قبل قيادة الجيش، فمريم مكلفة برعاية مراد فهي لا تغفل عنه وتساعده حتى ينال عافيته ، فقد أحس من كثرة الرعاية والاهتمام أنه طفل صغير.

لقد وقع الاختيار على أنواع محددة من الدلالة الحوارية ولكن نص مسرحية دم الأحرار نص ثري بالدلالات سواء الشاملة أو الكيفية أو الذاتية أو الحدثية ، ولكن لا يمكن ذكر جميع الدلالات اللغوية لأن هذا يتطلب أن يكون العنصر لوحده مجالا للبحث.

ج- لغة الحوار بين دلالات الشمول والكيفية والذاتية والحدث في مسرحية " الخالدون":

مسرحية "الخالدون" على خلاف المسرحيات التي سبقتها "أبناء القصبة و"دم الأحرار" الحوار في هذه المسرحية، يبدأ بحي يتحدث بلسان الأموات، موظفا الكاتب تقنية الاسترجاع الفني ـ flashback ـ ليبدو الحوار للوهلة الأولى وكأنه انبثق من أفواه الأموات ليسترجعوا للأحياء ما حصل لهم وليذكروهم أنا الجزائر أمانة في أعناقهم ليحرروها من المستعمر الغاشم، فالحوار يبدو هنا وكأنه رمزي وليس حقيقة لأن الميت لا يتكلم ولكن الكاتب تعمد

[1] عبد الحليم رايس : أبناء القصبة ، دم الأحرار ،ص164.

[2] المصدر نفسه ،ص170.

إنطاق الموتى ليبلغ الهدف الذي رسمه من جراء تأليفه لهذا العمل المسرحي وهو أن الشهيد حي وخالد رغم استشهاده: « **سلام يا جزائر الأموات تحييك سلام يا جزائر الأموات تحييك**»[1]

وقد كانت اللغة الحوارية في هذا النص الدرامي غنية بالدلالات ويمكن ذكر بعض المقاطع التي شملتها هذه الدلالات:

1- تظهر الدلالة العامة أو الشاملة في المقاطع الحوارية الآتية:

عيسى مخاطبا الخالدون (الشهداء): « موتكم هو تكميل، حياتنا وحياتكم ،ابقيتوا عايشين فينا بحيث ، أحنا أنتم وأنتم حنا.»[2].

دلالة عامة تحمل معاني توحي بالكثير فموت الشهداء لايعني انتهائهم، بل اختفاءهم عن البصر فحسب ، لتخلد أسمائهم وأرواحهم التي ضحت من أجل الجزائر في ذاكرة كل جزائري، وليمنحوا الفرصة لغيرهم من المجاهدين من أجل مواصلة الدرب.

عيسى: « عمالقة، عمالقة ـ ـ ـ خالدون لأجل ماتو و أبقاو حيين ـ ـ ـ أبقاو حيين لأجل راني نحس في أرواحهم تحوم في هذا المكان ـ ـ ـ راني نحس في وجودهم حولي نعم ـ ـ ـ هم حيين ـ ـ ـ هم هنا ـ ـ ـ و هنا ـ ـ ـ و هنا ـ ـ ـ نعم ـ ـ ـ هم دائما معاي وهذا من عام 1956»[3].

نعت وصف به عيسى من سبقه من المجاهدين في الشهادة، ثم يبين لماذا اختار هذا الوصف دون غيره، فقد اختاره لأن الشهداء لا يموتون، بل تخلدهم الحياة ، وهذا ما شعر به عيسى ، فقد أصبحت أرواحهم تسكن جميع الأماكن التي وطئتها أقدامهم، ولم يكتفوا بهذا بل سكنوا أجساد كل من عرفهم .فلا يفتأ عيسى يتذكرهم.

فقد عرفت هذه الدلالة الخالدون الذين ماتوا في واقع الأمر ليعيش أبناء أمتهم في الأمن والسلام، وتخلدهم ذاكرة الشعب الجزائري عبر العصور المتلاحقة ، فكم من ميت قبل ولوج

---

[1] عبد الحليم رايس : الخالدون مخطوط ص04.

[2] المصدر نفسه ، ص04.

[3] المصدر نفسه ، ص06.

الاستعمار، وكم من ميت بعد الاستقلال ، لم يعلم بموتهم سوى أهلهم ، لكن الشهداء أحياء وخالدون في ذاكرة التاريخ إلى يوم البعث.

عيسى: « رانا في ثورة والنية وحدها ما تكفيش، يلزمنا أن كونوا على يقظة لأجل نتحاسبوا على أعمالنا وزيد لاش تنفع النية الصادقة إذا ينتج منها الهلاك »[1].

دلالة شاملة تعني أنه لابد من يقظة المجاهدين في ظل وجود مجموعات خائنة تساعد العدو وتتخذ هي الأخرى من الجبل مستقرا ، وتستقطب أبناء الشعب الجزائري وتزعم أنها تدافع عن الوطن، وهي على نقيض ذلك تماما ،وهذا بالضبط ما نستشفه من حياة قدور الذي وجد نفسه أمام خطر جسيم، فالعدو يبحث عنه وجيش التحرير يتهمه بالخيانة ــ وذلك بانضمامه لفرقة كان يظنها تابعة لجيش التحرير لكنها فئة من الخونة ــ ، ولولا بعض المجاهدين المخلصين من أمثال حسان وعيسى اللذان صدقا حسن نيته وأصفحا عن خطئه بحكم جهله للخونة فقاما برعايته حتى تصفح عنه قيادة الجيش وهذا بالضبط ما تم مع نهاية النص.

قدور: « بودهم يستعملوا كل الوسائل ليفنيونا ــ ــ ــ مكفاتهمش التهدئة إللي بالفرنسية معنتها الإبادة، راهم تاكلين على السد ، لكن غالطين الامكانيات أتاعنا مونتنا الأجار اللي أيجيونا كل هذا ايجي من شعبنا ـ يعني مناـ »[2].

العدو الغاشم الذي لم يترك وسيلة إلا وجربها على الجزائريين حتى الإبادة الجماعية التي يقضي بها على عدد لا يمكن حصره، تسميها فرنسا بالتهدئة لتغطية جرائمها، ولم تتوقف عند هذا الحد بل أنجزت سدا مكهربا لمنع اتصال الجزائريين بالخارج ليتم افناءهم دون علم أحد، متناسية أنها أمام شعب موحد يسعى لهدف واحد يملك عزيمة وصبر يهدمان كل مشاريعها الاستبدادية في الجزائر، هذا بالضبط ما أراد قدور تبليغه من خلال هذه الدلالة.

---

[1] عبد الحليم رايس : الخالدون مخطوط ، ص20.

[2] المصدر نفسه ، ص37.

قـدور:« الأغـلال تـتحطم والقيـد يتكسـر، وهـذا رغـم كـل شـيء ولـو نموتـوا علـى آخرنـا ونوجدوك يـا حريـة قد مـا نبقاوا ، يوصـل وقت ونشـوفك تتنفسـي فـي القرى والمـدن والبـوادي والجبال وذاك الوقت لما نشوفوا ابتسامتك ، ذاك الوقت نقولوا رانا سعداء ونقدروا نمشوا راسنا مرفوع ... »[1].

دلالـة علـى الـرغم مـن أنهـا تصـدر عـن شـخص واحـد وهـو قـدور، إلا أنهـا تمثـل نظـرة وشعور كل مجاهد بفطرته للحرية في أرض الجزائر، والتي يصر على تحريرها كل جزائري. لكي ينعم في كل ناحية في الجزائر بالسعادة، ويشعر كل جزائري حققها بالفخر.

2- تظهر الدلالة الكيفية في المقاطع الحوارية الآتية:

علي: « واش بيك سي عيسى»[2]

علي يسأل عن حالـة عيسـى كلمـا ورد هذا المكـان(المقبرة) هذه الحالـة التـي تجعلـه يحـزن ويشـرد بذهنـه ولا يتحـدث مـع أحـد، لكـن عيسـى يزيـل حيرتـه بإخبـاره أن لهـذا المكـان ذكريـات ففيه رفاق دربه مِمَّن سبقوه (الخالدين).

قدور: « سي علي "أنت راك سعيد »[3].

دلالة كيفية غرضها إظهار نظرة الجزائري الذي عاش ويلات الاستعمار للسعادة، وكيف يمكنـه تعريفهـا مـن خـلال سؤال قـدور لعلـي عـن السـعادة ، هـذا الاخيـر لا يتـوان فـي تعرفهـا بطريقته « أنا ما شفتهاش لاكن موجودين اللي شافوها ـ الجندي مثلا اللي جاهد على وطنه هذيك مبدئ السعادة »[4].

قدور: « كيف تكون حالة الانسان اللي محكوم عليه بالإعدام »[5]

---

[1] عبد الحليم رايس : الخالدون مخطوط ، ص46.

[2] المصدر نفسه ، ص05.

[3] المصدر نفسه ، ص15.

[4] المصدر نفسه ، ص15.

[5] المصدر نفسه ، ص18.

دلالة كيفية غرضها خفي غير المعلن والظاهر للقارئ، فقدور مع بداية النص الدرامي يتوضح للقارئ أنه يواجه مشكلة وهو هارب من السلطة الاستعمارية ومن جيش التحرير ومختفي عند عيسى ،وهو يسأل عيسى ليس طلبا للإجابة فحسب وإنما ليتيقن إن كان على دراية بموضوعه أم لا.

جعفر: « سألوك باللطافة»[1].

يسأل جعفر عن الكيفية التي استجوب بها الاستعمار زوجته، هل كانت بأسلوب يتلاءم مع المرأة، ليجعل القارئ يصدم و يحتقر المحتل عند سماع جواب حميدة التي أصرت على زوجها للالتحاق بالجبل ، بدل الاهانة التي تتعرض لها عند كل استجواب« حطمولي سنيناتي ، عفسولي شرفي زعزعولي أعصابي يا جعفر »[2]

لتعكس هذه الدلالة معاملة العدو مع المرأة الذي يدعي أنه على قدر من اللطافة والنبل في معاملة النساء والأطفال.

حسان : « واش كاين؟ ما ركش مليح»[3].

احباط وقلق يظهر على فريد وهذا ما لاحظه حسان عليه ، وهذا راجع لشعوره بالتقصير في حق الوطن لأنه لا يحمل سلاحا في وجه المستعمر، ولم يواجه الخطر كبقية المجاهدين ، واكتفى فقط بتقديم العلاج للمصابين.

قدور: « كاش أخبار على عائلتي »[4]

دلالة كيفية يورد الكاتب من خلالها كم كلفت هذه الحرب الجزائريين وخاصة المجاهدين منهم، وكم سبب لهم المستعمر من مآسي، فقدور منذ أن التحق بالجبل لم تسمح له الفرصة بزيارة عائلته وهو لا يعلم أي خبر عنها ويسأل عيسى لعله يكون قد ألم ببعض

---

[1] عبد الحليم رايس : الخالدون مخطوط ، ص30.

[2] المصدر نفسه ، ص31.

[3] المصدر نفسه ، ص40.

[4] المصدر نفسه ، ص45.

أخبارها، لتكون الصدمة قاسية على سمعه، لكن بإيمان بقضاء الله وقدره يستقبل خبر موت والده.

قدور: « أيوا مات الله يرحمه كيفاش مات »[1]، الطريقة التي فقد بها قدور والده هي ما زادت من اصراره على مواصلة الكفاح ، فوالده قد تم قتله بالخطأ من طرف الفدائيين عندما أرادوا القضاء على شخص بقربه ، ولم تكن المرة الأولى التي يذهب فيها أشخاص أبرياء بالخطأ فالحرب تولد المآسي.

3- أما الدلالة الذاتية فتظهر في المقاطع الحوارية الآتية:

حسان: « كانوا ايسموني سي حسان ، كنت ما بين الأموات وأنا في الحياة لكن أسعد وقت في حياتي ، هو لما استشهدت وأنا مقابل الالاف من جنود الاستعمار.»[2]

رغم أن الذي يتحدث هو عيسى إلا أن القارئ يشعر وكأن حسان بعث للحياة من جديد لينقل حجم السعادة التي شعر بها وأحاطت به وهو يضحي من أجل الجزائر، والطريقة التي استشهد بها والشجاعة التي تحلى بها وهو أمام الالاف من جنود المستعمر، وليَذكر ويُذكر الأحياء الذين لم يحضروا لحظة استشهاده أن الحي الذي لا يضحي من أجل الوطن هو ميت، والشهيد الذي أزهقت روحه في ساحة الفداء هو حي ينعم بالحياة .

قدور: «أنا اسمي قدور روحي وأرواح الشهداء يبقاو يقلقوا في الحيين باش ما ينساوش ، الأمس ـ ـ ـ ـ ـ

يثبتوا على المبادئ ويوفوا بالعهد.»[3]

رغم أن الذي يتحدث هو عيسى ويسترجع حياة رفاق الدرب الذين نالوا الشهادة ، إلا أنه يبدو أن قدور بعث للحياة بعد الشهادة وهو الذي يخاطب القارئ، وكأن الكاتب بعث الشهداء الأموات وزرع الحياة فيهم على صفحات مسرحيته حتى يبلغ رسالته للمتلقي، ويحذر

---

[1] عبد الحليم رايس : الخالدون مخطوط ، ص46.

[2] المصدر نفسه ، ص15.

[3] المصدر نفسه ، ص04.

الأحياء أن روح الشهيد قدور وأرواح الشهداء لن تتركهم وشأنهم، وستظل تذكرهم بأن الجزائر أمانة في أعناقهم لابد أن يحرروها من المحتل وأن يوفوا بعدهم تجاهها ويثبتوا على المبادئ التي رسختها الثورة فيهم حتى تنال البلاد الاستقلال ، الذي تمنى قدور حضوره وضحى من أجل أن يشهده.

علي : « انا ما شفتهاش لاكن موجودين اللي شافوها ـ الجندي مثلا اللي جاهد على وطنه هذيك مبدئ السعادة »[1].

دلالة تبين نظرة علي للسعادة والتي تكمن عنده في الجهاد ضد الظالم الذي استحوذ على الأرض ونهب خيرات شعب أعزل.

قدور: « يا سعد اللي يكون جاهد وكافح، ويبقى حتى يشوف علامه اللي مرشوش بدماء الشهداء يرفرف في سما بلاده، الجيش المتكون من الشجعان يستعرض في أكبر نهج العاصمة ـ النساء تزغرد وأرواح الشهداء مبتسمة تراقب ذاك الجيش وذاك الشباب متهيأ ومستعد باش تقود وترسم له طريق مصيره ـ وثبت له الثبات والضمان والوفاء / بالعهد»[2]

دلالة تعكس بصدق آمال قدور في نيل الاستقلال، وما يترتب عن هذا اليوم الذي يسعى ويضحي من أجله و ينتظره ويرجو حضوره.

قدور: «... ولدت في النهار اللي طلعت للجبل ورأس مالي هنا في الجبل والربح أنتاعي هو يوم النصر»[3].

دلالة توضح أن قدور أتى للحياة يوم التحاقه بالجبل، وليس له حياة بعد خروجه منه ، فقرار القيادة العليا بإرساله للخارج للعلاج والراحة يعد بمثابة الخسارة له. وإنهاء لحياته، لأن الجزائر هي شغله الذي لا يمكنه العيش بدونه، وحريتها ملقاة على عاتقه حتى فك قيودها.

---

[1] عبد الحليم رايس : الخالدون مخطوط ، ص15.

[2] المصدر نفسه ، ص22.

[3] المصدر نفسه ، ص22.

4- تظهر الدلالة الحدثية في العديد من المقاطع الحوارية أذكر منها:

عيسى: « بلع الباب

ما بقاش وقت باش نخليك في النادر ، أدخل الهيه وأبقى ثم حتى أناديك ـ ـ ما أتخافش»[1]

دلالة تبين حرص عيسى على قدور، فبمجرد مرور سيارات العساكر و الدرك التابعة للعدو طلب من علي إغلاق الباب ومن قدور الاختفاء وعدم الخوف، لتمر هذه الدورية بردا وسلاما على قدور.

عمار: « استريحي ـ ـ ـ صعيبة المعيشة في وسط الرجال مرأة وحدها»[2]

دلالة حدثية تظهر التآزر والتلاحم بين أبناء ثورة الجزائر فالمرأة كانت مبجلة وذات قيمة وعلى قدر من الأهمية ، فالرجال الذين تشاركهم حميدة الجبل يعاملونها بكل أخوة وود. على عكس قهر العدو ومعاملته السيئة التي جعلت النساء يلتحقن بالجبل.

حميدة: « أقعد من فضلك جرح خفيف نجيب للكول ونرجع»[3]

دلالة حدثية تبين حرص حميدة على رعاية قائد المجموعة الذي يعول عليه لدحر جيش العدو و تكبيده خسائر كبيرة ، ولذا وعند عودتهم مباشرة أرادت تضميد جراحه رغم أنها خفيفة كي لا تتعفن وتزداد سوء مما يعرض المجموعة إلى تأخر عملياتها

قدور: «أقعدوا بعد أنروح أنجيب لكم أشوية قهوة »[4]

عكست بصدق هذه الدلالة الحدثية التواضع الذي اتسم به قادة الثورة الجزائرية ، فقدور بنفسه هو من سيجلب القهوة لرفاق الدرب ، ولم يأمر أحدا.

عمر : « قل للجماعة ينتظروا ـ ـ ـ سي حسان تاعب»[5].

---

[1] عبد الحليم رايس : الخالدون مخطوط ، ص23.

[2] المصدر نفسه ، ص35.

[3] المصدر نفسه ، ص37.

[4] المصدر نفسه ، ص43.

[5] المصدر نفسه ، ص49.

تبدو الجملة للوهلة الأولى أنها تعبر عن مرض أو جرح ألم بحسان ، لكن الحقيقة أن حسان فقد عقله وهذا ما يستشفه القارئ لأحداث النص ، فحجم القذائف التي استعملتها فرنسا في الجزائر خلال المعركة التي قنبلت فيها أكثر من مئة طائرة المكان، والتي حضرها حسان جعلته يفقد عقله، فأصبح جراء ذلك لا يفرق بين العدو ورفاقه المجاهدين، فقد خاطب عمر قائد المجموعة بالمجرم **حسان:** « مجرم ،أنتم الكل مجرمين»[1].

قدور: « هيئ الإخوة للذهاب ـ ـ أنتقلوا للمركز الثالث ما يلحقوكمش الثمّ ـ قول لهم يكونوا على استعداد باش ترحوا»[2].

دلالة حدثية تعكس حرص قدور المصاب على المجاهدين فبعدما سمعوا دوي الطائرات فوق المنطقة طلب من عمر أخذ الفرقة وتغيير المنطقة ، أما هو فقد بقي من أجل تعطيل العدو إن هو داهم المكان.

قدور: « إلتهاو بها، و أنساوني أنا ـ يا لله خفف»[3]

توحي هذه العبارة أن الجهاد من أجل الجزائر، وليس من أجل أشخاص، فلا يمكن بقاء المجاهدين في انتظار تحسن قدور فقد يعرضهم هذا الموقف الانساني لخطر العدو، والجزائر بحاجتهم في هذا الوقت وليست بحاجة إلى قدور وحده ،لأن هدف المجاهدين هو الدفاع عن أرض الجزائر، وهذا حسب قدور مصدر الأوامر يتطلب التضحية ، ليبن لإخوانه أن الجزائر مبنية على الجميع وليست على شخص بعينه.

قدور: « حسان يلزمك تلتحق بإخوانك ـ ـ ـ راهم غير كيما راحوا ـ فرنسا راها تقنبل في الغابة وجيشها راه يتهيأ باش يهجم علينا ، مايلزمش يوجدوك أهنا»[4].

تنقل هذه العبارة وحشية فرنسا التي لم يسلم منها حتى الشجر فهي تقنبل المكان

---

[1] عبد الحليم رايس : الخالدون مخطوط ، ص49.

[2] المصدر نفسه ، ص81.

[3] المصدر نفسه ، ص82.

[4] المصدر نفسه ، ص96.

وتحرق المناطق الآهلة بالسكان دون رحمة، كما تعكس حرص قدور على كل فرد من جماعته، فحسان الذي فقد عقله من شدة الصواعق لما عدا له صوابه، التحق بمجموعته التي رحلت وتركت قدور لوحده مصمما على مجابهة العدو ، يجبره هذا الأخير للالتحاق بالمجموعة لكن حسان وبدافع الأخوة يجابه معه آلاف من جنود المستعمر لينلا بذلك الشهادة التي تخلدهما.

لقد توزعت دلالات اللغة الحوارية في نص "الخالدون" لتشمل الدلالة العامة والكيفية والذاتية والحدثية .

10- الحوار سيميائيا في مسرحيات عبد الحليم رايس- أبناء القصبة - دم الأحرار- الخالدون "

لقد كان لكل شخصية من شخصيات رايس الدرامية الثورية مساحتها الورقية التي عبرت فيها عن حالتها وانشغالاتها، وذلك من خلال تبادل الألفاظ مع الشخصيات الأخرى أو ما يسمى بالحوار المباشر (الديالوج)، ولذا كان الإجراء الذي اقترحه" مونو" مناسبا لدراسة حوار الشخصيات، وقد عرف هذا الإجراء بأنه « تشكيل وحدات تلفظية تتكون كل واحدة من الأسطر الحوارية لشخصية ما، أو بعبارة أخرى تكوين ((نص)) خاص بكل شخصية. هذه النصوص يتعين النظر إليها من الناحية الكمية أولا ثم من ناحية المحتوى الذي تتضمنه مع مراعاة الحالات النفسية المختلفة التي عبر فيها على هذه المحتويات»[1]، ولتطبيق هذا الاجراء يمكن اقتراح جدول لكل مسرحية وترتيب الشخصيات على أساس ظهورها في النص.

أ- الحوار سيميائيا في مسرحية" أبناء القصبة"

الملاحظ على مسرحية " أبناء القصبة" غياب المونولوج، فالشخصيات في حوار مباشر (ديالوج) ، إما ثنائي أو محاورة، وعلى الرغم من أن لغتها عامية إلا أنها قريبة جدا من أذهان الناس، لأن المسرحية معدة للعرض، ولتعكس واقعا يعاني منه كل أبناء الشعب الجزائري دون استثناء ، فالمسرحية لم تكن تستقطب نخبة معينة ، فحوارها ولغتها موجهان

[1] حسن يوسفي: قراءة النص المسرحي دراسة في "شهرزاد " لتوفيق الحكيم، ص30

لكل شرائح المجتمع الجزائري، والجدول الآتي يبين عدد تدخل كل شخصية في النص، وفقا لظهورها على ركح الأحداث وليس لسيطرتها على الحوار أو لأهميتها في النص.

الحوارات / الشخصيات	عددها في كل فصل			عددها الإجمالي في المسرحية	محتواها	طبيعتها
	ف 1	ف 2	ف 3			
حمدان	57	70	111	238	شخصية تحب الجزائر حتى النخاع ، وتبغض المستعمر المنحط أخلاقيا، تمنى أن يكون أبناءه مجاهدين وهذا ما شهده قبل استشهاده، رجل مثقف نال حظا من التعليم على الرغم من وجود الكيان الاستعماري يتابع أخبار العدو عبر الإذاعة ، يستعمل أسلوب الحوار الهادف لإقناع أبنائه، ويظهر كل ذلك من شخصيته الرزينة والهادئة	الصبر– الشورى – التضحية – الشرف –الخوف و الحذر – القلق و الشك أحيانا –
يمينة	45	27	49	121	حوارها ككل حرائر الجزائر ابان الثورة يرتكز بالدرجة الأولى على أبناءها وخوفها الدائم عليهم، وتلبية طلبات زوجها حمدان ومشاركته أطراف الحديث	الأمومة– الخوف – الطيبة– الإخلاص التضحية –الصبر
مريم	20	80	56	156	الكفاح كان بالنسبة لها حلما صعب المنال، سهرت على مساعدة أفراد عائلتها، كانت تمثل لهم البنت والأخت الحنونة، نالت من المستعمر الذي كاد يدوس على شرفها ، تمكنت من قتل العديد من جنود المضلات وضابطهم قبل أن تستشهد على يد أحدهم.	الشرف والعزة– الصبر والتضحية –القوة والشجاعة.

عمر	19	91	41	151	حب الوطن و الرغبة في الدفاع عنه جعله يتعاطى الخمر مع المحتلين لينال منهم، الحفاظ على أخيه والمجاهدين جعله يضحي بنفسه على أن يمسكه المحتل حيا	التضحية والإصرار – الجرأة– والتمرد
حميد	44	24	00	68	حب الوطن، جعله يشعر دائما بتقصيره هو و أسرته ، فقد أراد أن تكون أسرته ثورية ليس بالاشتراك والدعم ، بل في قلب المعركة، وقد كان له ما أراد ، حيث تحين فرصة قدوم المجاهدة ميمي التي استنجدت بهم ليسألها عن كيفية التحاقه بالعمل المسلح ، وتتحقق رغيته.	الحكمة –والهدوء– و التضحية – والتعاون– الأخلاق العالية
المذياع	01	00	00	01	كان عملة ذات وجهين ، من جهة نشر الأخبار المزيفة من قبل العدو ، والأخبار الحقيقية التي تخص جيش الجزائر التي تبث من تونس من جهة أخرى	الزيف والحقيقة
توفيق	40	69	53	162	كان العين التي يراقب بها جيش التحرير المستعمر في عقر داره مركز شرطته، تم تعذيبه بقسوة من المحتل بعد أن اكتشفوا طبيعة عمل شقيقه عمر، لجأ	التوازن – والحنكة والحب– الإقناع – التضحية – الهدوء – والرزانة

					إلى الجبل بعد أن ظن أن المستعمر قد اكتشف حقيقة عمله مع الجيش باسم مستعار سي هشام، فقرر الالتحاق بالمجاهدين هروبا من المستعمر الذي قبض على شخص يعرفه وقد يشي به	والحكمة
ميمي	19	25	00	44	فدائية متبعة بالروح الوطنية لم تكن تهمها حياتها حين استنجدت ببيت حمدان بقدر ما كانت تحافظ على الوثائق التي تخص نظام جيش التحرير ، كسرت رتابة الحوار في المسرحية لينشب الصراع وتأزم الأحداث	الشجاعة العزيمة – الصمود – التضحية
الضابط عسكري (السرجان)	08	00	00	08	داهم بيت حمدان مع نهاية الفصل الأول للقبض على الفدائية ميمي التي استنجدت بهم ، لكن توفيق أنكر وجودها مؤكدا له أنهم لم يروا أحدا و لا يوجد في البيت غير زوجته وزوجة أخية ، ليصدق توفيق بحكم أنه صريح في الاجابة ، اضافة لكونه شرطي فرنسي ويخرج معتذرا	الإستبداد– والظلم
البنت	00	12	00	12	حب الوطن ، جعلها تسير وهي تحمل قنبلة على وشك الانفجار، كانت السبب الرئيس في اكتشاف عمل عمر النضالي أمام عائلته ، وتشكك عمر في أخيه توفيق للذي سأله عن أحد مفككي القنابل التابع للثوار، وأمره بإحضاره.	الصبر – والمثابرة – والإصرار على القيام بعملها . والتضحية

الحكيم	00	14	00	14	الطبيب الذي يقوم بعلاج المصابين، في المدنية والجبل دوره الحواري كان واضحا اعتمد عليه الكاتب لتقديم طبيعة عمل توفيق لعمر ومنه لأسرته وعلاج حميد	الكفاح بالحرص على حياة المجاهدين خاصة والجزائريين عامة– تضميد جراحهم
الساعي	00	00	19	19	تمثل دوره في حراسة عمر وتأمين الطريق له ، وتبليغ توفيق بما تعرض له عمر و بخطر العدو الذي أصبح على مقربة منه .	التعاون – المساعدة جب الوطن
سي عمار	00	00	12	12	أتى لتبليغ الشيخ حمدان بأنه تم الاستلاء على منزله (حوشه) المتواجد خارج المدينة من قبل الاحتلال، لينقل له المواجهة الطاحنة بين عمر والعدو، ويحكي له عن البسالة والجرأة التي قابل بها عمر العساكر الفرنسيين وكيف استشهد في ساحة الفداء وسلاحه في يده كما أراد	التبليغ، والخوف من المحتل
ضابط (رجال المضلات)	00	00	24	24	عكس بصدق الدناءة التي يتمتع بها قادة وجنود المحتل ، الظلم ، فقد اعتدى على حمدان الشيخ المسن والمريض وشتمه بكل الألفاظ التي تقلل من شأنه كإنسان وداس على شرف ابنه أمام نظره بتقبيل زوجته ، وحاول اغتصابها ليظهر بفخر أنه يتسم بالقوة والجبروت .	الظلم – الطغيان –الاساءة – اغتصاب الأرض والعرض – الدناءة – الوحشية
السرجان	00	00	11	11	يمكن أن تنطبق عليه صفات غيره من جنود وضباط الاحتلال فكلهم أنذال يسعون للظلم والفساد وقتل الأبرياء والتلذذ بتعذيبهم ، فقد قتل الشيخ حمدان في بيته وأمام زوجته التي لاتزال على وقع صدمة استشهاد ابنها دون رحمة	الظلم ، الاستبداد ، الوحشية

للجدول معطيات يمكن قراءتها وفق مستويين :

- المستوى الأفقي: يتعلق هذا المحور بدراسة نص كل شخصية، وتحديد نسبة أو كمية حواراتها داخل المتن الدرامي، وتحديد القضايا التي شغلتها وكانت محل اهتمامها في النص، وتحديد الاحساسات التي رافقت حوارها وموقفها إزاء حوارات الشخصيات الأخرى.
- المستوى العمودي: يتعلق هذا المحور بالمقارنة بين خطابات الشخصيات المكونة للنص الدرامي ، وهذا التطبيق سيتم على المسرحيات الثلاثة المنوطة بالدراسة.

1- المستوى الأفقي:

حمدان: غطى حضوره جميع فصول المسرحية، فقد كانت نسبة حضوره في النص $\frac{238}{885}$ من مجموع النص، لكن ما يلفت الانتباه هو حضوره الطاغي في الفصل الثالث، ومرد ذلك إلى الاستجوابات المتكررة من قبل من رجال المضلات الذين جاءوا بحثا عن توفيق (سي هشام)، وبكل صبر وعزيمة وإيمان قابل حمدان هؤلاء السفلة الذين حاولوا تدنيس عرضه ، وعندما أكثر عليهم بالشتم والذم أطلقوا عليه النار ، دون مراعاة لسنه أو وهنه، دل حواره في النص على ثقافته وحرصه على أبنائه وحبه للوطن ، كان يرجو من الله أن يكون أبناءه في صف الوطن وقد نال هذه الرغبة قبل استشهاده .

يمينة: لم يخرج مجال حوارها عن التحدث عن أبنائها نظرا للوضع الذي تعيشه البلاد ، إضافة إلى أن أبناءها كلهم ذكور وجل وقتهم غائبون عن البيت، مما جعلها في قلق وسؤال دائم عنهم ، شمل حوارها جميع فصول المسرحية بنسبة $\frac{121}{885}$ من حوارات النص، وما يزيد من ألم وحسرة هذه الأم هو استهداف ابنها الأصغر بالرصاص من قبل عساكر العدو وتركه للبيت بعد التحسن، واستشهاد الابن الأوسط في عرض الشارع من قبل المحتلين وفرار الابن الأكبر الذي يبحث عنه العدو بعد أن اكتشف طبيعة عمله، وما يزيد من تفاقم الأمر هو استشهاد زوجها أمام عينها من قبل رجال المضلات الذين صورهم الكاتب على أنهم أرذل و أوحش العساكر الذين وظفتهم فرنسا في حربها ضد الجزائر، ورغم كل هذا وذاك تظل واقفة تزغرد لما منحته للجزائر، وتنادي على من تبقى من أبنائها لمواصلة الدرب.

مريم: الأمر نفسه بالنسبة لمريم فقد سيطر حضورها على كافة فصول المسرحية، فقد كان لها تبادل للحوار مع جميع الشخصيات تقريبا ، فجميع أفراد العائلة يحتاجونها لقضاء حاجياتهم ، وقد تنبأ الكاتب على لسانها وهي تطمئن العائلة بدنو مغادرة المستعمر أرض الجزائر « على كل حال فرنسا ما بقالهاش أكثر من عام ، وإذا كثرت زوج ونتهناوا منها»[1]

وقد كانت كأي فتاة جزائرية واكبت الثورة تتوق للجهاد، والدفاع عن الوطن ، ورغم أنها لم تصعد للجبل إلا أنها حملت السلاح في وجه المستعمر وقضت على مجموعة من جنوده نسبة حضورها على المساحة الورقية للنص شكلت، $\frac{156}{885}$ من مجموع حوارات النص.

عمر: الفتى الذي ظهر للقارئ على أنه سكير لا يبالي بما يجري حوله من أحداث، لكن مع المضي بفعل القراءة إلى الأمام والاطلاع على الحوار الذي له دور مباشر في الكشف عن الشخصية تتراءى المعالم الحقيقية لهذا البطل الذي كان حاضرا في جميع فصول المسرحية، وحتى عند غيابه تتحدث العائلة بشأنه، شكل حضوره نسبة: $\frac{151}{885}$ من حوارات النص ،أكثر حواراته التي تبادلها مع الشخصيات كانت في الفصل الثاني ، والذي تم فيه كشف طبيعة عمل كل شخصية لينتهي هذا الفصل بمعرفة عمر لسي هشام(توفيق) ويحييه التحية العسكرية.

حميد : حوار هذه الشخصية ينم عن ذات تتمتع بوعي كبير، ففي حواره الطويل مع والده في بداية النص، يُظهر لأبيه مدى تقصير جيلهم في حق البلاد المسلوبة الحرية، ويبين لأبيه أن أعظم كفاح هو حمل السلاح لأن المستعمر متمرد لا يفهم إلا لغة المواجهة المباشرة، رغم صغر سنه يعرف توجهه كان لقدوم ميمي الأثر المباشر في حياته فقد التحق بالثوار وأصابه رصاص الاحتلال لكن لم يقضي عليه، ليُذكر بعدها على لسان الشخصيات أنه في المحتشد، غاب عن أحداث الفصل الثالث كانت نسبة حضوره قليلة لكن مؤثرة فقد شكلت $\frac{68}{885}$.

[1] عبد الحليم رايس : أبناء القصبة ، دم الأحرار ، ص65.

المذياع: أكتفى هذا الجهاز ببث الأخبار، فكانت الأسرة تتقصى جميع أخبار الوطن والعدو من خلاله حضوره شكل نسبة ضئيلة على المساحة الورقية قدرت بـ $\frac{01}{885}$ ، لم يكن لهذا الصوت حضور في الفصل الثاني والثالث، وذلك نظرا للأحداث المتوالية التي وقعت فيها العائلة، والتي واجهها حمدان الذي كان شغوفا بتشغيله و معرفة المستجدات الراهنة حول الوطن.

توفيق: تبادل الحوار مع جميع أفراد العائلة ، وحتى ضباط المستعمر في مداهمتهم الأولى للبيت، ساعد الفدائية ميمي عندما استغاثت بهم ، كما فكك القنبلة التي كادت تودي بحياة البنت ـ التي كلفها عمر بمهمة تسليم القنبلة لأحد عساكر جيش التحرير، لكن لم تتمكن من ذلك فأعادتها ـ وعائلته، لا يدخر جهدا في مساندة الوطن وجميع من يطلب المساعدة هادئ ورزين حتى عند تلقي الاهانة من أفراد عائلته ، كما فعل معه عمر في عدة مقاطع حوارية من النص، سجل حضورا لافتا على صفحات $\frac{162}{885}$ النص قدرت نسبة حضوره وشملت الفصول الثلاثة.

ميمي: حضورها أوقد نار الصراع فقد كان النص قبل ولوجها عالم أحداثه راكدا ، شبيه بحوار الحياة اليومية، ومع ظهورها، التحق حميد بالثورة بعدما أخبرت قيادة جيش التحرير عن رغبته في الانضمام إليه، كان ظهورها مع نهاية الفصل الأول بعد مطاردة عساكر الاحتلال لها واللجوء إلى بيت حمدان لتقدم لها هناك المساعدة من قبل توفيق الذي يرتاب العائلة الشك حوله عند مساعدته لها ، وينتهي دورها الحواري مع بداية الفصل الثاني بعدما قررت الذهاب لاستكمال مهمتها، شكل حضورها نسبة $\frac{44}{885}$ من المساحة الحوارية للنص.

الضابط العسكري(السرجان): لقد اقتصر دوره على مداهمة عائلة حمدان رفقة مجموعة من العساكر بحثا عن ميمي التي دخلت إليهم، ونظرا للشوارع الضيقة لمدينة القصبة لم يتمكن العساكر من تحديد المكان الذي ولجت إليه البنت بالضبط، وفي حوار طويل باللغة الفرنسية بين توفيق والسرجان يتأكد هذا الأخير أن الفتاة لم تكن في بيت حمدان، وحوار هذه

الشخصية اقتصر على المشهد الواحد والعشرون من الفصل الأول وانتهى عنده بنسبة $\frac{08}{885}$.

البنت : كشف دخولها للنص أسرار بعض أفراد العائلة ومنهم عمر الذي كان فدائيا ، وزاد الشك من قبل عمر حول طبيعة عمل توفيق الذي اكتشف معرفته لأحد المجاهدين البارعين في تفكيك القنابل. اقتصر حضورها على الفصل الثاني ، فكانت بذلك نسبته $\frac{12}{885}$.

الحكيم: وروده عالم النص كان بطلب من توفيق لمساعدة حميد المصاب، لكن توفيق لم يكن يعلم ما سيحدثه حضور هذا الطبيب على حياته ، فمناداته له باسم سي هشام جعل عمر يتعرف على هوية أخيه الحقيقية ، ومن ثم تمكنت العائلة من معرفة طبيعة العمل الفدائي الذي يقوم به توفيق، وكان الكاتب خلال هذا الفصل، قد بدأ يبحث عن أشخاص لكشف العمل النضالي لعائلة حمدان ، فالبنت كانت وراء كشف هوية عمر والطبيب وراء كشف حقيقة عمل توفيق، نسبة حواره داخل المتن الدرامي شكلت $\frac{14}{885}$ بمشاهد متفرقة من الفصل الثاني (المشهد العشرون، والتاسع والعشرون، والثلاثون، والرابع والثلاثون، والخامس والثلاثون).

الساعي: كان المساعد الذي اعتمد عليه عمر ، فقد كُلف بمهمة حراسة الطريق له، وقد أرسله لتوفيق ليحذره من قدوم عساكر العدو، كي يتمكن من مغادرة البيت، حضوره اقتصر على التبليغ والاجابة عن الاسئلة، نسبة حواره كانت $\frac{19}{885}$ وشملت الفصل الثالث دون غيره.

سي عمار: الهدف وراء اشراك هذه الشخصية كان لغايتين: الأولى ليعلم القارئ والمتفرج المعاملة التي يتلقاها مالكو الأراضي الجزائريين في ظل الاستعمار، حيث يتم اغتصاب أراضيهم من قبل المستعمر دون حسيب ولا رقيب، والثانية لنقل الطريقة البطولية التي استشهد بها عمر، دوره لم يتعدى $\frac{12}{885}$ وشمل أحداث الفصل الثالث فقط.

ضابط (رجال المضلات) : ولوج هذه الشخصية التي تتسم بالوحشية والهمجية متن النص الدرامي، كان للقبض على توفيق لكن من خلال الاستجوابات و حواره الذي شكل نسبة

قدرت بـ $\frac{24}{885}$، يتبين أن هذا النذل جاء ليصور المعاملة التي تتعرض لها حرائر الجزائر اللواتي لا تملكن سلاحا ولكن تملكن ما هو أعظم الشجاعة والكرامة و الشرف ومن الصعب الدوس عليها، كما أخرجت معاملته القاسية لمريم حمدان عن صمته الذي لم يترك وصفا يليق بهم إلا وشتمهم به، حضور هذا الظالم اقتصر على المشاهد الأخيرة من الفصل الثالث، وانتهي بقتله على يد مريم.

السرجان: حواره يعكس الظلم والخضوع، فهو يجور على أبناء الشعب الأعزل وخاضع لأوامر من يترأسه، سفك دم حمدان دون رحمة ، ليبين حجم تفشي الظلم وسلب الحقوق في الجزائر، في ظل طغيان المحتل، نسبة حضوره الحوارية في النص كانت $\frac{11}{885}$ ، اختزلت هذه النسبة الحوارية في الفصل الثالث.

عموديا: يعد خطاب المؤلف هو حوصلة خطابات الشخصيات ، حيث تميزت كل شخصية بنوع محدد من الخطاب الذي عكس صورتها ووضح هويتها، لكن الموضوع المشترك بين كل حوارات الشخصيات كان الوطن، فكل شخصية من أبناء القصبة تدافع بطريقة معينة، وتتحدث عن الوطن وفق طريقتها، وتسهيلا للقراءة العمودية يمكن إدراج هذه الخطابات في الجدول الآتي:

الشخصيات	نوعية الخطاب
حمدان	خطاب الصبر و التضحية
يمينة	خطاب الأمومة و الخوف و الطيبة
مريم	الشرف والعزة و الصبر والتضحية و القوة والشجاعة
عمر	خطاب التضحية والإصرار و الجرأة والتمرد
حميد	خطاب الحكمة والهدوء و التضحية والتعاون و الأخلاق العالية
المذياع	خطاب الزيف و الحقيقة
توفيق	خطاب التوازن والحب الإقناع التضحية الهدوء والرزانة والحكمة
ميمي	خطاب الصمود و الشجاعة العزيمة و التضحية
الضابط العسكري(السرجان)	خطاب الاستبداد والظلم

البنت	خطاب الصبر والمثابرة والإصرار على القيام بعملها و والتضحية
الحكيم	خطاب الكفاح والحرص على حياة المجاهدين خاصة والجزائريين عامة
الساعي	خطاب التعاون و المساعدة وحب الوطن
سي عمار	خطاب التبليغ، والخوف من المحتل
ضابط (رجال المضلات)	خطاب الظلم و الطغيان والاساءة و اغتصاب الأرض والعرض والدناءة و الوحشية
السرجان	خطاب الظلم و الاستبداد والوحشية

عائلة حمدان المحور الذي يقوم عليه نص " أبناء القصبة "، وهم بذلك أبطال النص الدرامي ومحركوه، لذا فإن خطاباتهم كانت الطاغية على متن المسرحية ، من هذا المنطلق تم تحديد طبيعة العلاقة بين هذه العائلة وبقية الشخصيات، وتوضيح البنيات العلائقية التي تحكمها المحاور الثلاثة:

محور القيادة: ويحكم العلاقة بين عائلة حمدان و المجاهدين الذين يعملون تحت إمرة سي هشام (توفيق) و الساعي و سي عمار الذي يحرس لهم بيتهم الريفي.

محور الخلاص: ويحكم العلاقة بين عائلة حمدان والقصبة والبلاد (الوطن).

محور الحميمية: ويحكم العلاقة بين عائلة حمدان و كل من يطلب الاستنجاد بهم من المجاهدين.

المحاور الثلاثة السالفة الذكر، تدخل جميعها في ثنايا خطاب" الثورة والاستقلال" هذا الخطاب الذي كان مشتركا بين جميع أفراد عائلة حمدان ، فالكل يبحث عن كيفية ولوج الثورة ، والكل يبحث عن طريقة لتخليص الوطن من المستعمر ونيل الاستقلال ، وكل خطاب من الخطابات السابقة ارتبط بنوع من الصراع الذي يحكم العلاقة بين عائلة حمدان وباقي الشخصيات.

ويمكن تحديد إيجابية وسلبية هذا الصراع ضمن الجدول الآتي:

	محاور العلاقة		
عائلـــــة حمدان	القيادة	الخلاص	الحميمية
	–	–	+

يمكن قراءة الجدول وتحديد محاور العلاقة الايجابية والسلبية التي تربط عائلة حمدان بشخصيات النص، والانطلاقة ستكون من محور القيادة الذي وُسم بالسلبية، فالساعي لم يتمكن من حراسة عمر الذي نال منه المحتل بسبب تمرد هذا الأخير، وسي عمار فقد عمله عند حمدان باستلاء المحتل على المنزل الريفي الذي كان قيما عليه، وتوفيق أو القائد (سي هشام) لم يحدد الكاتب بعد خروجه من المنزل أي وجهة سلك وأي مجموعة قاد ؟

المحور الثاني تعلق بالخلاص في هذا النص الذي كان على بعد سنة من الاستقلال لكن لم تتمكن عائلة حمدان من نيله فقد استشهد البعض، ويتعلق الأمر بعمر وحمدان ومريم والبعض الآخر لم يظهر في نهاية النص والأمر هنا يتعلق بتوفيق وحميد ، أما الأم التي بقيت تنادي على ما تبقى من أبنائها، فهي ترمز إلى الجزائر التي فقدت الكثير من الأبناء إلا أنها لم تستسلم، وتبقى في نداء مستمر على ما تبقى من أبنائها لتخليصها وتحريرها.

المحور الأخير كان ايجابيا وهو يتعلق بمحور الحميمية فعائلة حمدان على الرغم من الصراعات الداخلية التي تنشب بينها إلى أنها عائلة تحب بعضها وتحب جميع الشخصيات الجزائرية التي وردت في النص ، ونلمس ذلك في معاملتهم مع ميمي والبنت وسي عمار.

أما خطاب المؤلف عبد الحليم رايس الذي كان قليلا في الارشادات لكنه يظهر من خلال خطابات شخصياته، فقد كان يريد أن يعلم القارئ أن الثورة لم تُختزل في الجبل ، فقد شهدت أحياء العاصمة الضيقة ومنها القصبة أعنف المعارك، وتعرض أبناؤها لأقصى أشكال التعذيب ، فالثورة الجزائرية تميزت بالشمولية ، كما أوضح الكاتب أن الكفاح ليس فقط بحمل السلاح ضد العدو. على الرغم من أنه أنجع طريقة ضد الاحتلال الفرنسي ، كما

أظهر النص نظرة الكاتب لمصير الاستعمار الذي لم يبق له الكثير في أرض الجزائر ، فقد تنبأ الكاتب من خلال هذا النص المؤلف سنة ألف وتسعمائة وواحد وستين(1961) أن الاحتلال الفرنسي لم يبق له سوى سنة أو سنتين على أكثر تقدير وهذا ما حدث بالذات.

ما يميز الحوار في نص" أبناء القصبة" هو التزام الكاتب باستعمال اللغة العامية التي تناسب كل شرائح المجتمع التي عاشت في فترة الاحتلال ولم تنل حظا من التعليم وهي من وجه لها عبد الحليم رايس الخطاب ، ومن خلال هذه اللغة يشعر القارئ أو المتفرج الجزائري أنه جزء من الأحداث.

يكمن دور الحوار في النص الدرامي كما هو معروف في الكشف عن الشخصية وتحديدها و رسم معالم المكان ، وتحريك الأحداث، وقد تميز نص "أبناء القصبة" بالحوار الثنائي وهو ما يجسد حضور "أنا" و" أنت" ، كما يوفر السياق الذي يتم فيه الحوار " الهنا" و"الآن الذي يميز المسرح عن غيره من الابداعات الأخرى ولعل مقطع الحوار الذي شمل تبادل الأدوار الحوارية بين حميد و الأب:« حمدان : ما فهمتش علاش ما تسمعش الرياضة ؟ كي كانوا خاوتك صغار مثلك في السن كانوا ما يصبروش عليها ؟

حميد : في وقتهم، ما كانتش الثورة، لكن أنت قولي واش يعجبك في هذا النشرة يا بابا ..

حمدان : يلزمنا نطلعوا على راس العدو، على كل حال راه يصرح بالعمليات اللي توقع .

حميد : الله يخليك يا اب ما تعرفش لما يصرحوا بموت عشرة جنود من الجيش الفرنسي يلزمك تزيد صفر باش توجد الحقيقة ... »[1] قد بيّن حضور (أنا/أنت) ووفر السياق (الهنا/ الآن) وهو الاستماع للأخبار من المذياع داخل المنزل ، كما نقل الأوضاع التي شهدتها البلاد قبل وأثناء الثورة، وعند قراءة المشهد العاشر، حيث يستمر الاب والابن حمدان وحميد في تبادل الحوار:

« حمدان : إمالة انت من ذوك اللي يقولوا جيل زمان كان راقد؟

حميد : ولاش ماشي بالصح يا بابا؟

[1] عبد الحليم رايس : أبناء القصبة ، دم الأحرار ، ص 16/15.

حمدان : لالا.. على خاطر اذا سميتلي سفينجة والموسيقى ، والقعدات متنساش بللي من عهد الأمير عبد القادر ، وروح الثورة ساكنة في شعبنا.... »[1] ، يجد القارئ نفسه أمام صراع الأجيال، فالابن يتهم جيل الأب بالتقصير في حق الوطن، والأب يدعو الابن لمطالعة التاريخ ليرى ما حققت الأجيال السابقة، ،وأن جيلهم وبالضبط أبناءه لم يعملوا أي شيء للوطن ليتم ذكره لينتهي المشهد بشعور الابن بالتقصير والتفكير في المشاركة في العمل الثوري وليس دفع الاشتراك فقط والتفرج على الأحداث.

والمتتبع لعدة مقاطع حوارية من نص "أبناء القصبة" يلاحظ بكل وضوح « أن نظام العلامات اللغوي يشير وبشكل فعال إلى شخصيات العالم الدرامي في وضعية (الهنا والآن)، ويعمل كوسيلة لخلق الفعل من خلال الكلام.»[2]، ويمكن ذكر بعض المقاطع الحوارية التي تشير إلى ذلك:

« حمدان : توفيق وين راه عمر ؟

توفيق: راه هنا»[3]

« مريم : فات اللي فات خويا والآن نظن الي راهي تفهمت العائلة وما يزيد يوقع حتى خلاف »[4]

« توفيق: أيه... راني نشوف بللي السعاة نزلت على هذه الدار والحمد لله

الحكيم : آه تقدروا تدخلوا تشوفوه راه في أحسن ما يكون»[5]

« مريم : هاني جيت»[6]

---

[1] عبد الحليم رايس : أبناء القصبة ، دم الأحرار ، ص 18/17.

[2] إلين أستون وجورج ساقونا: المسرح والعلامات، ص81.

[3] عبد الحليم رايس : أبناء القصبة ، دم الأحرار ، ص 58.

[4] المصدر نفسه ، ص 58.

[5] المصدر نفسه ، ص 63.

[6] المصدر نفسه ، ص 64.

فحمدان يسأل عن مكان عمر في هذا الوقت، وتوفيق يحدد موقعه ، ومريم تطلب من عمر أن ينسى الماضي ويعيش، وتوفيق عند رؤيته لعمر وأبيه حمدان يضحكان يشعر بحجم التوافق الذي نزل على أفراد العائلة في الوقت الحالي وفي بيتهم الذي لطالما كان مقرا لخلافاتهم، والطبيب يطلب من أفراد العائلة الدخول للغرفة محددا الموضع والوقت الآن، ومريم تلبي نداء حمدان لخدمته، وتحدد له بذلك موقعها القريب منه.

فالشخصيات تحدد موضعها في الزمان والمكان، وكأن لسان حالها يقول نحن الآن هنا، حتى أنه يمكن القول أن جميع المقاطع الحوارية التي تلت دخول ميمي إلى أحداث النص، خلق نوع من الأفعال الكلامية التي تشير في معظمها للمكان والزمان.

ب- الحوار سيميائيا في مسرحية "دم الأحرار"

قد توضح من خلال الحوار أن مسرحية "دم الأحرار" قد تجلى فيها: « نكران الذات والبحث على المصلحة العليا بين أفراد المجاهدين»[1]، فلم يعد المجاهدين تهمهم المصالح الشخصية أو الحرية الفردية بل أصبحت الحرية العامة للشعب الجزائري هي هدفهم

الحوارات / الشخصيات	عددها في كل فصل			عددها الإجمالي في المسرحية	محتواها	طبيعتها
	ف 1	ف 2	ف 3			
مراد	94	21	40	155	ملازم في جيش التحرير يتسم بالحنكة والذكاء ، فرغم الاصابة وما يعانيه من آلام جراء المعارك ، تمكن من فك قيود رزقي والقضاء على مرتيناز رفقة مريم	المقاومة- الحذر- التضحية

[1] صالح لمباركية: المسرح في الجزائر دراسة موضوعاتية وفنية ، ص68.

قدور	81	00	00	81	القيادة والقدرة على تنظيم أمور الجيش وقيادته	الشجاعة – الحلم– – القوة –الحزم – الانسانية –الإرادة – الطيبة– الإخلاص التضحية .
حسان	07	00	00	07	المخابرات التي ترصد كل خطوات العدو وتحدد تحركاته في المنطقة	التقصي والاعلام ، الصبر والتضحية
عيسى	25	00	00	25	يقوم بتغطية وقائع المعركة وتدوين كل المعلومات المتعلقة بالمعارك التي تخوضها المجموعة ضد المحتل، وأخبارها وتقارير شهدائها وجرحاها وارسالها للقيادة العليا لجيش التحرير	الاعلام والتسجيل
الجندي1	04	00	00	04	جندي فرنسي كان أسيرا عند جيش قدور، وبأمر من القيادة العليا والحكومة الجزائرية المؤقتة، تم فك أسره وتحريره	الدهشة – وعدم التوقع
الجندي2	02	00	00	02	جندي ألماني مجند في الجيش الفرنسي، كان أسيرا عند جيش قدور، ونظرا للمعاملة الانسانية لثوار الجزائر فضل البقاء مع جيش قدور على العودة للجيش الفرنسي	الندم – الخجل الاقتناع –
رزقي	26	56	00	82	ثوري صبور رغم التعذيب صمد عند الاستجوابات المتكررة ، عكس المعاملة القاسية التي يتعرض لها الأسرى من الثوار على يد المستعمر المستبد الذي يمنعهم حتى الماء لساعات طويلة	التفاؤل– الصمود– – التضحية –

مريم	60	19	26	105	فدائية فذة، ثابتة المرأة الوحيدة التي ذكرت في النص ، تتمتع بالمبادئ الثورية ، لا تعرف الخوف مشبعة بالروح الوطنية حتى النخاع ، تسهر على علاج ومساعدة المجاهدين وتعاملهم بكل رفق ومودة ، تنفذ الأوامر بكل رغبة من أجل الجزائر، تنتظر الحرية المفقودة في الجزائر.	الشجاعة– الإرادة – التضحية – رفض الاستبداد– الصبر
عاشور	16	00	00	16	مكلف بالاستقبال وتحديد هوية الأشخاص القادمين للفرقة	النظام ودقة التقصي
بلقاسم	14	00	00	14	قائد في صفوف جيش تحرير اجتمع مع قدور لخوض معركة مشتركة كما كلف بتسليم الأموال المجمعة من قبل الناحية الثانية	النظام والدقة في العمل
الشاب	05	00	00	05	اعلام الثوار وبالضبط مجموعة قدور بدنو العدو منهم وأن المنطقة التي يقطن بها قد تم مداهمتها من قبل العدو، وقد عاث فيها فسادا رهيبا	الخوف– طلب حماية الآخرين
فرانصوا	91	34	65	190	شخصية جزائرية تحمل اسما فرنسيا كان أحد عوامل تفوقها واستمرارها في الكفاح ، فقد منح هذا الاسم لشخصية فرانصوا ثقة المستعمر الذي لا يثق إلا في أبناء جلدته، فكان بذلك فرانصوا عين وأذن الجيش في الغابة ، وبيته المقر الذي يتم فيه معالجة الثوار.	الحكمة – حب الوطن – رغبة الدفاع عنه– الصدق – الهدوء و الرزانة

بيرال	52	93	59	204	نظـرا للاسـتجوابات المتكـررة التـي تعكس تكتم الثوار وحرصهم الشديد على المحافظة على كل ما له علاقة بالجهـاد كـان حـواره كثيـرا مقارنـة بالشخصيات الأخرى، يفضل استمرار الحرب ليتلذذ بآلام الجزائريين	مغرور – متشـكك – دائـم الفخـر و التبـاهي بنفسـه– يحـب الحرب
عسكري	02	01	03	06	تنفيذ وتلبية الأوامر التي يطلبها منه القائد،	الطاعة والخضوع
مسعود	15	17	29	61	جزائري جند اجباريا في صفوف المحتل وترقـى إلـى رتبـة (سـرجان) يتـربص للنيل من العدو ، وعندما أتيحت له الفرصـة قـام بثلـبهم، وأوضـح لهـم أن اللباس لا يغير دم الأحرار، قام بإطلاق صـراح الثـوار المحتجـزين فـي بيـت فرانصـوا التحـق ورفاقـه ممـن جنـدوا إجباريا بالجبل لمتابعة الكفاح	حب الوطن – الصبر
كبورال	18	15	07	40	عسكري فـي الجـيش الفرنسـي مكلـف بحراسة جهاز الارسال ،	مسـتهتر – مـدمن– محب للشهوات
مرتيناز	13	13	00	26	قائـد فـي الجـيش الفرنسـي ، شـخص عدائي يحب القتل وسفك الدماء ، يتلذذ بتعذيب الأسرى عند الاستجواب	الشـك – الظلـم– الحقد الغرور

البهلول	03	00	00	03	شخص مريض عقليا أبكم ، قبض عليه من طرف الفرنسيين لأنه يلبس قميصا عسكريا ليتبين أن العساكر الفرنسيين يعذبون حتى المرضى لمجرد هواجس الخوف من الثوار	الاعاقة والمرض (البكم – وفقدان العقل)
موسى	00	00	02	02	عسكري جزائري جند اجباريا في صفوف المستعمر، ساعد مسعود في النيل من بيرال وجماعته	التعاون – التحدي -- والعزيمة

1- المستوى الأفقي:

مراد: ملازم في صفوف جيش التحرير يتسم بالصبر والاخلاص لوطنه رغم معاناته من الإصابة التي أرهقت كاهله، والألم الذي لا يفارقه إلا أنه أبى إلا أن يخبر رفاقه باقتراب العدو من منطقتهم ، ليحول المستعمر بينه وبين الرحيل ليخبرهم بأن العدو قد داهم بيت فرانصوا الذي يعد مقر علاجه رفقة الممرضة مريم، وأنه قد جعل من هذا الأخير مركزا للإرسال، ومكانا لمتابعة تحركات المجاهدين للقضاء عليهم، ليتوارى مراد خلف شخصية بشير خادم فرانصوا لمتابعة علاجه وتحين فرصة للرحيل رفقة ممرضته مريم ، لتسفر المدة التي قضاها عند فرانصوا عن فك أسر رزقي ومساعدة مريم على قتل مارتيناز، الذي قبض على رزقي وحاول تعذيبه، فقد كان العقل المدبر في بيت فرانصوا للنيل من المحتل ، كما اعتمد عليه القائد قدور في بداية النص في خوض عدة معارك ، غطت نسبة حضوره الفصول الثلاثة للمسرحية $\frac{155}{1028}$.

قدور: قيادي في جيش التحرير ، ينظم جميع العمليات العسكرية ، حريص على الحفاظ على أرواح المجاهدين، لا يثق بسهولة حتى في المجاهدين الذين يسربون له أخبار العدو أو يقررون الانضمام إليه، تتسم هذه الشخصية من خلال حوارها بالأخلاق الفاضلة حتى مع أسرى العدو، الذين عاملهم بكل انسانية حتى طلب منه الجندي الألماني الانضمام لفرقته

على العودة للجيش الفرنسي ، اكتفى الكاتب بإشراكه ضمن الفصل الأول ولكن حضوره واضحا في مجريات حوار هذا الفصل ، حيث شكلت نسبة حضوره في فصل واحد $\frac{81}{1028}$

حسان: كان المراقب الذي يسهر على نقل كل ما يتعلق بالمحتل للقائد قدور، حضوره في النص الدرامي كان ضئيلا، فقد اكتفى بالتدخل الحواري ضمن حدود الفصل الأول وبنسبة قليلة مقارنة بحوار الشخصيات الأخرى $\frac{07}{1028}$

عيسى: الأرشيف الذي يدون و يحفظ و يضم كل الوثائق العسكرية والتاريخية التي تخص مجموعة قدور والتي تعتمد عليها القيادة العليا لجيش التحرير في تدوين كل ما تخلفه المعارك، حضوره لم يتجاوز الفصل الأول بنسبة $\frac{25}{1028}$

الجندي1: أسير حرب فرنسي تم العفو عنه بأمر من القيادة العليا والحكومة الجزائرية المؤقتة، وتم فك أسره وتحريره نسبة حضوره لم تتعدى الفصل الأول $\frac{04}{1028}$

الجندي2: أسير حرب ألماني عند المجاهدين، أدرجه الكاتب في نصه، ليكشف المعاملة الحسنة التي يحظى بها الأسرى عند الثوار الجزائريين، وليقارن القارئ بين ما يتعرض له أسرى الجزائر من تعذيب عند المستبد الفرنسي وما يشعر به الأسير ضمن صفوف جيش التحرير، حتى أن الأسير الألماني فضل البقاء في صفوف المجاهدين على العودة للجيش الفرنسي، نسبة حضوره تخللت الفصل الأول بتدخلين فقط، لتشكل نسبة $\frac{02}{1028}$ من مجموع حوارات النص.

رزقي: عكست هذه الشخصية القوة التي يتسم بها المجاهد الجزائري، و الصبر الذي ليس له حدود، فقد فضل الاستشهاد على أن يتفوه بكلمة تؤذي المجاهدين، متحديا القائد بيرال حيث أرغم رزقي جنود المستعمر على إطلاق النار عليه حين دفع بيرال وأسقطه أرضا.

كما عكس الوضع الذي عانى منه رزقي المعاملة الوحشية التي يتعرض لها الأسرى الجزائريين على يد المحتل الذي يمنعهم حتى جرعة الماء لساعات طويلة. حضوره شمل فصلين وغيبته الشهادة في سبيل الوطن عن الفصل الثالث شكلت نسبة حواره $\frac{82}{1028}$ من مجموع حوارات الشخصيات الأخرى.

مريم : المرأة الوحيدة التي احتواها النص، عكس حضورها المعاملة الأخلاقية الواضحة التي عاشتها فدائيات الجزائر في الجبل، وما يحققه الأخوة المجاهدين لشقيقاتهم من الأمن والأمان، سهرت مريم الممرضة والفدائية على رعاية المصابين في صفوف جماعتها التي يترأسها قدور، ورافقت مراد لبيت فرانصوا للعلاج، ليحاصرها المحتل رفقته، لكن لم تبد أي خوف من المستعمر بل تنكرت في زي بنت فرانصوا لتتمكن من القضاء على مرتيناز الذي سبب لهم القلق بشكه فيهم. حضورها شمل جميع فصول المسرحية بنسبة كبيرة مقارنة بعدد الشخصيات التي وظفها الكاتب عبد الحليم رايس في النص فنسبة حضورها كانت $\frac{102}{1028}$ وهذا ما يعكس تعاملها مع عدد كبير من شخصيات النص.

عاشور: مجاهد يعتمد عليه ،يتمتع بالأخلاق العالية وحسن الاستقبال ، اقتصر دوره على الفصل الأول حيث وقعت الأحداث في الجبل، كلف باستقبال قدور وجنوده نسبة حضوره كانت $\frac{16}{1028}$.

بلقاسم: قائد بالناحية الثانية دقيق في معرفة المسافات التي تفصل بينه ومناطق العدو خاض معركة مشتركة مع قدور عرفهم على بيت فرانصوا بعد اصابة مراد، اكتفى الكاتب بإشراكه في الفصل الأول حيث تتابعت الأحداث والمواجهة المباشرة مع العدو في الجبل، شكل نسبة حضور قدرت بـ $\frac{14}{1028}$.

الشاب: حضوره ضمن المسرحية كان لينقل حجم الكارثة التي يتعرض لها شعب الجزائر الأعزل ، ولينقل حجم الخراب والدمار الذي خلفه المغتصب ، الذي أعثا فسادا في المنطقة التي يقطن بها هذا الشاب الذي استنجد بالمجاهدين ليردوا كيد هذا الظالم ، كانت مشاركته في النص في حدود الفصل الأول بنسبة $\frac{05}{1028}$.

فرانصوا: يعد أهم شخصية في النص، يؤكد الكاتب من خلاله أن الانسان يحتكم للدم الذي يجري في عروقه دم آبائه وأجداده، وليس خاضعا للاسم الذي يحمله وإن كان يعبر عن شخصيته، ففرانصوا استجاب لنداء الوطن المسلوب الحرية، وإن كان المغتصب من طينة أمه فالظلم والاستبداد لا يرضيان أيا كان، وما يلمس في حوار هذه الشخصية هو الصراحة

وعدم الخوف، وهذا بالضبط ما يستشف من حواره الذي اكتنف جميع فصول المسرحية وبنسبة كانت عالية مقارنة بالشخصيات الأخرى $\frac{190}{1028}$.

بيرال: لقد كان حوار هذا القائد الظالم الذي لا يكل و لا يمل من الاستجوابات، ليضفر بمعلومة عن مكان تواجد المجاهدين هو الأكثر إحاطة بفصول المسرحية، يرجع ذلك لصبر وجلد المجاهدين من جهة ولأسلوبي الترغيب والترهيب الذي يقوم به بيرال لجعل الأسير يبوح بما يعرف، وقد كان يلجأ إلى أقسى وسائل التعذيب عندما لا تأتي هذه الأساليب أكلها من جهة أخرى، حضوره في النص شكل نسبة عالية للأسباب السالفة الذكر، حيث مثلت $\frac{204}{1028}$.

عسكري: شخص ينفذ الأوامر لا غير، لذا لم يتمتع في المتن حتى باسم كباقي الشخصيات ، حواره لم يتجاوز ست تدخلات لتشكل نسبة حضوره $\frac{06}{1028}$..

مسعود: شخص ظل ينظر له الاستعمار على أنه محل ثقته، فرقاه إلى رتبة (سرجان)، لكن المستعمر أغفل أن الجزائري الحر لا يمكن أن يتخلى عن أرضه وعرضه مهما وفرت له من مرغبات، فقد تحين مسعود الفرصة للنيل من المستبد الذي ألبسه ثياب الخزي و العار وتمكن من الالتحاق بالثوار الأحرار، حضوره أحاط بجميع الفصول وبنسب متفاوتة نسبة حضوره في المتن الدرامي شكلت $\frac{61}{1028}$...

كبورال: عسكري في الجيش الفرنسي ، يعمل على حراسة جهاز الارسال الذي نصبه المحتل في بيت فرانصوا، حواره لم يتجاوز تلبية الأوامر، وطلب بعض أكواب الخمر من مريم ودعوته لها لمرافقته في نزهة، نسبة حواره قدرت بـ $\frac{40}{1028}$

مرتيناز: سرجان فرنسي يتسم بالتعجرف والغطرسة اللتان كانتا من أهم صفات المحتل، حواره لم يخرج عن الألفاظ الشك وعدم الثقة بكل المحيطين به، قتل على يد مريم قبل أن يكشفها ومراد لليوتنا بيرال، اقتضب حضوره على الفصلين الأول والثاني فكانت نسبة حواره $\frac{26}{1028}$.

البهلول: مواطن جزائري فاقد للنطق والعقل ، يتعامل معه كل من يعرفه بالإشارة لا غير ، ونظرا لهاجس الخوف من الثوار الذي ظل يسيطر على المستعمر، فقد قبضوا عليه لظنهم ان كل من يرتدي بزة عسكرية هو من صفوف الثوار ، لذا قبضوا على هذا المسكين وقاموا بضربه لولا فرانصوا الذي أكد لهم أنه ليس ثوريا، ولوج هذه الشخصية في النص يعكس ظلم وطغيان المحتل الذي لا يسلم منه حتى المريض، لغياب الانسانية لديه. لم يكن حواره بالكلام اللفظي وإنما اكتفى بالإيماء الذي يعد شكلا من أشكال التواصل المسرحي، نسبة حضوره كانت ضئيلة، حيث لم تتجاوز الثلاث ايماءات في الفصل الأول $\frac{03}{1028}$.

موسى: جندي في الجيش الفرنسي جند اجباريا، يتربص بالمحتل ليعود للمسك الحقيقي للجهاد ، خطط رفقة مسعود وبعض الرفاق ليطعن العدو ويحرروا من أسرهم المحتل في بيت فرانصوا، اكتفى الكاتب بإشراكه بتدخلين حواريين لتمثل نسبة حضوره $\frac{02}{1028}$.

لعل أهم ما يميز هذا المستوى هو كثرة الشخصيات المتدخلة في الحوار، حيث تجاوزت الألف تدخل وتبادل للحوار المباشر، مما يؤكد أن النص الدرامي لـ " دم الأحرار" موجه للعرض وليس للقراءة.

2- المستوى العمودي:

يعود المستوى العمودي لخطاب المؤلف الذي يصدر في النص الدرامي عن شخصياته المتعددة ، والمؤلف في نص مسرحية " دم الأحرار هو عبد الحليم رايس الذي نقل على لسان شخصياته صورة صادقة وواقعية عن فترة من تاريخ الجزائر المناضلة ، ليجعل المتلقي ضمن الأحداث ، ويتصور حجم المعاناة التي واجهها ثوار الجزائر مقابل المحتل الذي اباح لنفسه اغتصاب أرض الجزائر وتعذيب شعبها، وقد تميزت كل شخصية بنوع من الخطاب يميزها عن غيرها من الشخصيات الأخرى ، وإن كانت كل الشخصيات الجزائرية، تسعى للدفاع عن الوطن، وتضحي من أجله بأغلى ما تملك وهو دمها، ولتبسيط عملية القراءة العمودية يمكن ادراج هذا الجدول:

الشخصيات	نوعية الخطاب

مراد	خطاب المقاومة والحذر والتضحية
قدور	خطاب الشجاعة و الحلم و القوة والانسانية والإخلاص والتضحية
حسان	خطاب التقصي والاعلام و الصبر والتضحية
عيسى	خطاب الاعلام والتسجيل
الجندي1	خطاب الدهشة وعدم التوقع
الجندي2	خطاب الندم و الخجل والاقتناع
رزقي	خطاب التفاؤل و الصمود و التضحية
مريم	خطاب الشجاعة و الإرادة و التضحية والصبر و رفض الاستبداد
عاشور	خطاب النظام ودقة التقصي
بلقاسم	خطاب النظام والدقة في العمل
الشاب	خطاب الخوف وطلب حماية الآخرين
فرانصوا	خطاب الحكمة وحب الوطن و رغبة الدفاع عنه و الصدق و الهدوء
بيرال	خطاب الغرور والتشكك الدائم و الفخر و التباهي بالنفس و حب الحرب
عسكري	خطاب الطاعة والخضوع
مسعود	خطاب حب الوطن و الصبر
كبورال	خطاب الاستهتار والادمان و حب للشهوات
مرتيناز	خطاب الشك و الظلم و الحقد و الغرور
البهلول	ايماء الاعاقة والمرض(البكم – وفقدان العقل)
موسى	خطاب التعاون و التحدي و العزيمة

في المتن الدرامي لنص" دم الأحرار" يعد محور الذي يقوم عليه النص ويثبت أركانه هو فرانصوا، ليس لكثرة تدخلاته الحوارية ، ولكن لأنه أهم شخصية تدور حولها الأحداث وبيته مكانها وبؤرة صراعها، وتربطه علاقة مع جل الشخصيات الوطنية والاستعمارية في المسرحية، لذا سيتم توضيح العلاقات بينه وبين شخصيات النص انطلاقا من المحاور الثلاثة التي يبنى عليها النص عادة.

محور القيادة: يحكم العلاقة بين فرانصوا ومراد باعتباره خادمه بشير ومريم التي تعد ابنته مليكة.

محور الخلاص: يحكم العلاقة بينه وبين جميع الثوار الذين يسعون من خلال مساعدته للتخلص من أكبر عدد ممكن من عساكر المستعمر و لإرعابه للخروج من أرض الوطن

محور الحميمية: يحكم العلاقة بينه وبين الجزائريين سواء المتواجدين في بيته كمراد ورزقي ومريم الذين شعر بأنهم أبناءه أو الثوار في الجبل والمدنيين في المدينة الذين يربطه بهم عامل الدم نفسه الذي يسري في عروقه وعروقهم.

وقد اجتمعت المحاور الثلاثة لتولد خطابا سعى الكاتب لتبليغه على لسان الشخصيات وهو خطاب "التضحية والفداء والحرية"، فالمتلقي يلمس هذا الخطاب في حوار كل شخصية جزائرية ورد ذكرها في النص، ويلاحظ سعيها للتضحية بأغلى ما تملك دمها، ومن خلال هذه المحاور يمكن الوقوف عند كل محور لتحديد مدى ايجابية وسلبية العلاقات بين فرانصوا وباقي الشخصيات:

	محاور العلاقة		
	القيادة	الخلاص	الحميمية
فرانصوا	+	+/−	+

يبدو واضحا من المحاور المشار لها في الجدول أن العلاقات بين فرانصوا وباقي الشخصيات تتسم غالبا بالإيجابية ولكن هناك علاقة يظهر عليها الطابع السلبي ولتوضيح هذه العلاقات يمكن الانطلاق من محور القيادة الذي يُظهر إيجابية واضحة، ففرانصوا تمكن من قيادة مجموعة المجاهدين الذين احتموا ببيته لبر الأمان بفضل حنكته وتعامله الذكي مع المحتلين، أما المحور الثاني فقد كان ايجابيا من ناحية وسلبيا من ناحية أخرى فقد انتصر المجاهدون على عساكر بيرال وأسروه وتمكنوا من الخلاص ، لكن فوزهم بالمعركة لم يمكنهم في النص الدرامي ـ المؤلف قبل الاستقلال ـ من التخلص من المستعمر ككل وتحرير البلاد

التي لاتزال قابعة تحت وطأة المحتل، فالخلاص كان جزئيا، أما المحور الثالث والذي يمثل محور الحميمية فيظهر جليا أن فرانصوا ربطته علاقة حميمية بالثوار ، حيث شعر بأن مريم ابنته الحقيقية وتمنى لو كانت ابنته كذلك ، ولم يتحمل أن يصاب مراد بمكروه فاتخذه خادما أمام مجموعة العدو، وحزن لفقدهم رزقي، وصرح للمستعمر عند وجود الأسلحة في بيته أن مريم ومراد ليس لهما أية علاقة بجيش التحرير ليبعدهم عن الخطر، كما أن كل الثوار في الجبل يستنجدون به عند الضرورة.

أما بالعودة لخطاب المؤلف عبد الحليم رايس في هذا النص فقد كانت ارشاداته المسرحية قليلة، وكل ما أراد قوله سجله على لسان شخصياته في حوار ثنائي أو محاورة ليكشف للقارئ أن الجزائر الثائرة، لم تعتمد على أبنائها الذين ولدوا على أرضها فقط ، بل حتى الذين ولدوا خارج ترابها في أرض العدو، لم يرضوا بالظلم والاغتصاب الذي تعانيه، وهذا ما يستشف بوضوح في شخص فرانصوا، فبدافع الدم الجزائري لآبائه وأجداده لم يتوان في مساعدة إخوانه الثوار ضد المحتل، وإن كان المحتل من سلالة أمه، فالإنسان الحر لا يرض بالظلم، كما أكد الكاتب مرة ثانية أن الكفاح ليس فقط بحمل السلاح ، وإنما مساعدة من يحملونه بإخفائهم وعلاجهم و منحهم السلاح وغير ذلك يعد كفاحا أيضا.

وبذات اللغة العامية القريبة من الفصحى التي كتب بها عبد الحليم رايس " أبناء القصبة واصل كتابة نصه "دم الأحرار" بلغة قريبة من أذهان كل الجزائريين ، لغة عرض مسرحي أكثر منها لغة نص درامي.

وقد تميز النص الدرامي "دم الأحرار" الذي كان غرضه العرض بالدرجة الأولى ب حضور ثنائية "أنا" و "أنت " والتي تزامنت وتوافقت في الخطاب الدرامي لنص المسرحية مع السياق " الهنا و" الأن "، ويمكن الإشارة إلى بعض المقاطع الحوارية التي كان حضور هذه الثنائيات واضحا فيها:

« قدور : مازلت ماولفتش ؟ معلوم ...كي توالف وإيولي يضهرلك فرق بين خدمتنا هنا وخدمتكم في المدن.

عيسى : نعرف اللي الأعمال هنا أصعب وماهيش كيف كيف»[1]

لقد جسد هذا المقطع الحواري الثنائيات المميزة للخطاب الدرامي بوضوح قدور وعيسى "أنا" و "أنت " حيث يشير قدور للمكان هنا الجبل، ويحدد الزمان (كي توالف) ففي الزمن الحاضر (الآن) لايزال عيسى غير معتاد على المكان.

« مراد : هما هنا سي قدور

قدور : قولهم يجيو

مراد :Venez par ici vous autres(أنتم تعالوا من هنا) »[2].

مراد وقدور في تبادل حواري بينهما "أنا" و "أنت " يتم تحديد الوضعية المكانية والزمانية، وهذا بالضبط ما يسعى الحوار الدرامي إبلاغه للقارئ، فقد جلب مراد الأسيرين الفرنسي والألماني إلى الجبل أي الهنا حيث قدور والجماعة من أجل اطلاق سراحهما الآن.

« مراد :هذي ثلاث شهور وأنا هنا ...مريم الممرضة الثالثة اللي عالجتني ، و أنا ما بريتش والخاوة تتلقى الخطر كل ما يجويني»[3].

مراد من خلال الحوار "أنا" و "أنت " مع رزقي يظهر أنه مستاء من مكوثه في منزل فرانصوا ولا يقوم بواجبه النضالي، بل في هذا الوقت أي الآن هو يعرض كل من يزوره لخطر العدو.

« بيرال: ريح الآن راك شوية تاعب، غدوة نكملوا حديثنا، الليل يعينك في التفكير ..وأنا متحقق اللي توجد الحقيقة، عاود أربطه مارتيناز...لكن قل من اللي كان ، خفف عليه شوية.. تصبح على خير رزقي»[4].

بيرال بتبادله الحوار مع رزقي الذي أرسى معالم الحوار الرئيسية، وضح السياق الذي تتم فيه أفعال الكلام الأن، كما أشار إلى المكان بطلبه من مارتيناز ربط رزقي ، أما تخفيف

---

[1] عبد الحليم رايس : أبناء القصبة ، دم الأحرار ، ص 96.

[2] المصدر نفسه ، ص 96.

[3] المصدر نفسه ، ص 109.

[4] المصدر نفسه ، ص 137.

شدة الرباط، فهذه خدعة من بيرال حتى يوهم رزقي بأنه سيساعده فيضع هذا الاخير ثقته فيه ثم يبوح له بكل ما يريد، لكن هيهات أن يضع المجاهد الجزائري الثقة في الخائن الفرنسي الذي اغتصب الأرض وانتهك العرض.

فمن خلال هذه المقاطع الحوارية تتوضح التبادلات الحوارية للنظام الدور كما يتحدد السياق المكاني والزماني" هنا الأن" والأمثلة التي توضح ذلك في مسرحية "دم الأحرار" كثيرة ومتعددة.

ج – الحوار سيميائيا في مسرحية "الخالدون"

لقد تميز نص "الخالدون" بتوظيف الكاتب كل أنواع الحوار من الحوار المباشر الديالوج (**Dialogue**) « الذي يشكل الجسد الرئيسي للدراما».[1]، وغير المباشر المونولوج أو كلام الفرد والذي«هو الحديث المنفرد الذي يقوم به شخص واحد– في وجود أو غياب مستمعين– .[2]»

و في نص مسرحية " الخالدون" لم يغب المونولوج بل كان حاضرا وبلغة على الرغم من أنها جزائرية عامية إلا أنها كانت تتمتع بوصف، ومجاز، ورقي ألفاظ، يظهر ذلك في العديد من المقاطع الحوارية الداخلية و منها:

– قدور: « الأغلال تتحطم والقيد يتكسر ، وهذا رغم كل شيء ولو نموتوا على آخرنا و نوجدوك ياحرية قد ما نبقاوا ، يوصل وقت ونشوفك تتنفسي في القرى والمدن والبوادي والجبال وذاك الوقت لما نشوفوا ابتسامتك ، ذاك الوقت نقولوا رانا سعداء ونقدروا نمشوا راسنا مرفوع ... ولما نشموا ريحتك و نضموك على صدورننا، نستلذوا لذة السعادة والمجد ، نستلذوا لذة ما تتوصفش لإجل نكونوا متزوجين زواج أبدي ، فرحنا يكون عظيم ، بحيث يندمج فرح الأرواح ، أرواح الشهداء اللي دفعناهم صداق عليك ...راكي تقتربي وتروحي

[1]أسامة فرحات: المونولوج بين الدراما والشعر، د.ط ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،1997م ، ص113.

[2] المرجع نفسه ، ص 23 .

وتعودي و تختفاي ، لكن قد ما راكي تصعبي لقانا ...قد ما راكي تحليه وتطهريه ولازم عليك تعِشي معنا إلى الأبد »[1].

مناجاة قدور تنم عن قدرة فائقة على التعبير والوصف، فهو قد تَصور الحرية التي يسعى لها كل جزائري وكأنها امرأة ضيق العدو على أنفاسها فلم تعد تتنفس ولم يعد يسمع صوتها والمجاهدون في بحث دائم عنها ليفكّ وثاقها وتعود لها ابتسامتها وتتنفس بطلاقة في كامل أرض الجزائر، ويشعر وقتئذ كل جزائري بكرامته وعزته ، ويشتم رائحة الحرية التي كان مهرها الأغلى على الاطلاق أرواح مليون ونصف مليون شهيد.

الملاحظ في نص "الخالدون" هو ارتباط المنولوج بقدور، حيث نجده كلما اختلى بنفسه يحدثها:

– قدور: « حياة ؟ أم موت؟ أموت لكي أعيش أو أعيش لكي أموت نعيش ـ ـ ـ نتزوج ـ ـ ـ نكسب ألاولاد وننتظر الموت؟ ونموت ـ ـ أموت في الكفاح ، سلاحي في يدي وبهذه الموت نبقى في الحياة

–هل نقدر نعيش طبيعيا من العمل للدار ـ ـ ـ

هل أنا مستحق للحياة ـ ـ ـ أو متوجب عليّ الاستشهاد، لكن الآن راني نتردد ونتساءل ، واحد ما يقدر يجاوب على هذا السؤال»[2].

في جدال فلسفي داخلي يجد قدور نفسه بين جدلية الحياة و الموت يتخبط في أفكاره الموت في الكفاح الذي يعني الحياة الأبدية في ذاكرة التاريخ والمجتمع ، أم يغادر ويعيش ويتزوج وينجب أولادا ويتمتع بملذات الحياة الواقعية التي حتما ستنتهي بالموت يوما، ومتسائلا وباحثا عن اجابة بين كونه يستحق الحياة أم أن الواجب الوطني لا يزال ينادي وبين هذا وذاك يبقى قدور بين مد وجز.

[1] عبد الحليم رايس : الخالدون مخطوط ، ص46.

[2] المصدر نفسه ،ص79

هذه بعض الأمثلة التي بينت الحوار غير المباشر (المونولوج) الذي وظفه الكاتب ليجعل القارئ يطلع على مكنونات الشخصية التي تبوح بأوجاعها وآلامها وكل ما يختلجها وبصدق ودون تكلف لأنها تحدث نفسها .أما بالنسبة للحوار المباشر فيمكن توظيف الجدول التالي لتحديد كل ما يتعلق بهذا النوع من الحوار باعتباره العمود الفقري الذي تقوم عليه المسرحية:

الحوارات / الشخصيات	عددها في كل فصل			عددها الإجمالي في المسرحية	محتواها	طبيعتها
	ف 1	ف 2	ف 3			
جعفر	19	10	00	29	التساؤل –الاهتمام بسلامة المجاهدين الشك ، ثم الشورى ومن ثم تغيير وجه رأيه في الحفاظ على حياة قدور وموافقة زوجته في الصعود للجبل ومحاربة المستعمر ، الموت غدرا	– الخوف – القلق – الحذر – الشك – الشورى
حسان	22	15	32	69	الصعود للجبل من أجل موصلة كفاحه و من أجل مساعدة " قدور " وحفاظا على حياته ، من غدر المستعمر والخونة والنظام.	الشجاعة – الحلم–– القوة –الحزم – الانسانية –الإرادة – الطيبة– الإخلاص التضحية .
قدور	46	32	96	174	معرفة العدو الحقيقي الذي سلبه حقه و حريته وهم الخونة و الاحتلال . تميز بحب الوطن و الرغبة في الدفاع عنه والتخلي عن ملذات الحياة . ومقاومة الألآم جراء المعارك	القوة– العصبية قبل المعركة والهدوء بعدها – كره المحتل – تفكير – هدوء – صمت ومحادثة الذات، الصبر على الألم والتضحية

عيسى	53	12	38	103	حب الوطن و الرغبة في الدفاع عنه حماية المخلصين من أبناء الوطن الذين يقعون في الخطأ وإعادتهم إلى جادة الطريق وهذا ما فعله مع قدور	التضحية والإصرار – العقل والحكمة والتضحية
علي	19	0	0	19	حب الوطن يساعد عيسى في جميع الأعمال ومنها المنزلية، لا يعرف طعم السعادة، ، ويؤكد أن مبدأ السعادة هو أن تحمل السلاح ضد العدو.	التعاون والصبر
حميدة	0	23	11	34	المرأة الوحيدة في الجبل التي لجأت إليه بحثا عن الاستقرار، قررت الالتحاق بالمجاهدين هروبا من المعاملة القاسية التي كانت تتعرض لها من المستعمر كلما نزل زوجها جعفر إلى المدينة ،قد عملت على إسعاف المجاهدين في مغارات الجبل	الشرف – الندم – الخجل الإقناع – التضحية – التوازن
فريد	0	11	03	14	الطبيب الذي يقوم بعلاج المصابين، غير راضي على عمله يفضل الجهاد بالسلاح، لأنه يوم التحق بالجبل كان ينتظر رفع السلاح في وجه المحتل لكن خبرته في مجال التمريض ، جعلت الإخوة يصرون عليه لمساعدتهم على تضميد جراحهم	الندم – الصمود –ا الاقتناع – التضحية – العطف
عمر	0	24	45	69	يقاوم من أجل نيل الحرية والمشاركة في المعارك ضد المحتل، يسهر على تنفيذ الأوامر ، جعل قائدا بعد إصابة القائد قدور يشعر بنعيم الحرية في الجزء الذي يعيش فيه من الجزائر، يساعد المجاهدين ويعاملهم بكل رفق	الإرادة – التضحية – رفض الإستبداد– الصبر

					ومودة	
يوسف	0	01	04	05	اقتصر دوره على تقديم بلقاسم رفقة عيسى إلى عمر، يظهر من خلال النص أنه مكلف بالاستقبال، كلف بالاهتمام بحسان بعد أن فقد عقله إلا أن حسان هرب منه ، ليعرضه هذا للوم من طرف القائد ونعته بالتقصير	غفلة – صبر – مثابرة – إصرار على عدم تكرار الخطأ
بلقاسم	0	08	03	11	تقصي أخبار العدو من خلال الجرائد والمجلات ، كلف باصطحاب عيسى للجبل ، كما سعى لتبليغ المجموعة بالخطر القادم	تقصي الاخبار – الحرص – القوة – الشجاعة
الجندي	0	0	03	03	الخوف على الإخوة ، فقد تمثل دوره في حراسة حسان عند العودة للجبل بعد أن فقد صوابه	التعاون

وكما تم الاشارة سابقا فللجدول معطيات يمكن قراءتها وفق مستويين :

1- المستوى الأفقي:

جعفر: حضوره اقتصر على فصلين، وغيبته الشهادة في سبيل الوطن عن الفصل الأخير، كانت نسبة حضوره من بين حوارات النص كانت $\frac{29}{530}$ ،قدم نفسه للقارئ كشهيد تم الغدر به في سنة 1956، وبالعودة إلى حياة هذا الشهيد من خلال نص مسرحية " الخالدون" نجد حواره كقائد للمجموعة ، شمل قضيتين كانتا محل اهتمامه، الأولى كانت أثناء تواجده بالجبل ويتعلق الأمر بالمشكلة التي وقع فيها قدور(بانضمامه لمجموعة من الخونة) والتي أرهقت

كاهله إلى أن تمكن من حلها مع الإخوة ، والثانية كانت في المدينة عند زيارة عائلته حيث طلبت منه زوجته حميدة المشاركة ضمن صفوف جيش التحرير، فطلب منها حينها التروي حتى يتمكن من إخبار القيادة العليا بذلك وغادر المنزل ، ليتبين للقارئ من خلال صراخ الزوجة خلفه أن روحه أزهقت بغدر أحدهم الذي وشى به ، وأخبر المحتل عن مكان تواجه.

حسان: حضوره في النص غطى جميع الفصول، بنسبة حوارية مثلت $\frac{69}{530}$ من مجموع النسبة الحوارية للنص، استشهد بالطريقة التي أراد مقابل الآلاف من جنود المحتل، شخصية فاعلة في النص، فإما أن تتحدث أو تكون محور الحديث، عالجت هذه الشخصية رفقة عيسى قضية قدور الذي كاد يموت غدرا ـ إما من طرف المحتل أو خونة الذين انشق عنهم بعد اكتشاف أمرهم ـ ، فكان أحد الأسباب في بقائه على قيد الحياة ، حيث تمكن من اصطحابه للجبل وتكوين مجموعة تابعة لجيش التحرير، أصيب بصدمة أفقدته عقله ، وحين عاد إليه عقله بصدمة أخرى فضل البقاء مع قدور على أن يتركه يجابه المحتل لوحده ، لقد عكس حواره الحكمة التي تميز بها والعزيمة والتضحية اللتان قل ما نجدهما فمن أجل انقاذ حياة قدور، عرض حياته للخطر.

قدور: سيطر حضوره على مجرى الأحداث، فقد شمل جميع فصول المسرحية، فإما أن يكون قدور مرسلا أو مستقبلا للحوار، وإما أن يكون محور الرسالة التي يدور حولها الحوار، نسبة حواره مقارنة بحوارات النص مثلت $\frac{174}{530}$؛ ما تعرض له لم يكن هينا فقد التحق بمجموعة خونة تدعي الجهاد، وباكتشافه الأمر أصبح ملاحقا من الجيش والخونة والمستعمر ، ولولا وقوف حسان وعيسى وجعفر لجانبه لما نال حق الشهادة، وقد نقل حواره العزيمة والارادة التي يتسم بها قائد الجيش، فلا الإصابة تحول بينه وبين مجابهة العدو، ولا القذائف تكسر عزيمته، فقد واجه الآلاف عساكر العدو برجل واحدة رفقة حسان، ليؤكد مقولة الشجاعة تغلب القوة.

عيسى: حواره ينم عن انسانية عظيمة، فكلما تدخل عيسى في الحوار إلا ووجدته يتحدث عن شخص لا يريد أن يمسه مكروه والقارئ لنص " الخالدون" والمتتبع لحوار عيسى يجده

كذلك، فقد دافع عن قدور واحتواه في بيته حتى التحق بالجبل وأصبح قائدا، وقد دافع عن حسان عند اصابته في عقله وعرض الجماعة لخطر مداهمة العدو، مذكرا قدور أن حسان شخص لا يمكن أن يتخلى عنه، غطى حضوره جميع فصول النص بنسبة .

علي: حضوره الحواري اقتصر على الفصل الأول بنسبة مشاركة شكلت $\frac{19}{530}$ ، تمثلت طبيعة عمله في مساعدة عيسى في جميع الأعمال المنزلية قبل أن يلتحق عيسى بالجبل ، لم يذق طعم السعادة على حد تعبيره لأنه لم يتمكن من المشاركة في الثورة.

حميدة: فدائية آثرت الجبل عن المدينة، لما وفره لها من استقرار وحماية، فقد كانت المدينة معقل تعذيبها وآلآمها، فكلما نزل زوجها للمدينة أو تذكره العدو، إلا وينالها نصيب من التعذيب، فحوارها قبل صعود الجبل مليء بالقهر، أما بعد التحاقها بالإخوة فقد شعرت بالحرية، وأصبح همها الوحيد هو المشاركة في الكفاح المسلح، رغم أنها لم تتوان في تقديم المساعدة لكل جريح أو مصاب وتسهر على راحته حتى يتمكن من مجابهة العدو، حضورها في نص المسرحية اقتصر على الفصلين الأخيرين ، فكانت بذلك نسبة مشاركتها في الحوار $\frac{34}{530}$.

فريد: حواره على الرغم من قلته فقد تم اشراكه في الفصلين الأخيرين للنص بنسبة $\frac{14}{530}$. ويعكس التقصير والندم والحسرة التي يشعر بها لأنه لم يحمل سلاحا يصارع به المحتل مباشرة ، متناسيا أن لولاه لما تمكن المجاهدين من مجابهة العدو ، وهذا بالضبط ما ذكره به حسان، فكيف بالطبيب أن يصارع في ساحة الوغى ويترك المصابين للموت ، مذكرا إياه أن كفاحه أهم بكثير من حمل السلاح.

عمر: تولى القيادة بعد اصابة قدور وبتر رجله، لم يكن له حضور في الفصل الأول ، لكن ظهوره كان مؤثرا فقد تمكن من قيادة الجيش في غياب قدور كما تمكن من السهر على حماية المجاهدين وهذا كان واضحا فقد تمكن من حماية حسان حتى بلوغه مقر الجيش ،

حواره يكشف عن شخصية رزينة قادرة على تحمل المسؤولية نسبة حواره مثلت، $\frac{69}{530}$ من حوارات النص.

يوسف: تدخلاته الحوارية في النص محدودة، فحضر في الفصل الثاني من خلال حوار وحيد ، واكتفى بأربع مشاركات في الفصل الثالث، لتمثل مشاركته في النص، $\frac{05}{530}$ ، دوره في المسرحية تمثل في مرافقة عيسى وبلقاسم ودلهم على الطريق للوصول إلى فرقة قدور، أما الدور البارز الذي كلف به فهو حراسة حسان بعدما أصيب في عقله جراء القصف، ولكن فر منه معرضا إياه للخطر فقد تلقى اللوم من قبل قدور وعمر، ودون علمه بما جرى لحسان تنتهي أحداث المسرحية بعد مغادرته رفقة عمر وبقية الرفاق تاركين قدور لمواجهة العدو.

بلقاسم: كانت مشاركته في المسرحية قليلة، فقد اختزل دوره في مرافقة عيسى لمجموعة قدور وتزويدهم ببعض الأخبار المتداولة في صفحات الجرائد والمجلات ، كان أهم خبر ينقله هو اقتراب طائرات القصف التابعة للعدو من منطقتهم ليتمكنوا من الهروب، مثلت نسبة حواره $\frac{11}{530}$.

الجندي: تمثل دوره في مساعدة يوسف في حراسة حسان ، تدخله الحواري كان قليلا جدا حيث شكلت نسبة حضوره $\frac{03}{530}$.

ما ميز الحوار في مسرحية " الخالدون " هو قلة الشخصيات المتدخلة فيه ، وقلة مقاطع المونولوج التي جعلها الكاتب مرتبطة بشخص قدور، فكانت بذلك المتنفس لهذه الذات لتفصح هذه الأخيرة عن كل ما يعتريها من مشاعر باطنية، تولدت على إثر الأزمات النفسية التي تعرض لها قدور كفقد والده وبتر رجله، كما كان للمواقف التي تعرض لها الأثر البالغ في حديث الذات ، كالاختيار بين نقل حسان المصاب مع الاخوة وتعريضهم للخطر أو بعثه للعلاج ، وكذا المشاكل التي أحاطت به قبل الالتحاق بالجبل، وكل ذلك كان الدافع ليكون المونولوج حاضرا في ثنايا المسرحية.

2- المستوى العمودي:

بعد التعرض لكل شخصية بالدراسة وتحديد حضورها الحواري ونسبته، يجمل عبد الحليم رايس كل هذه الشخصيات ليكون خطابه الذي يقرأ بشكل عمودي، ولينقل من خلال استرجاع حياة بعض الشهداء ، ليرى ويسمع المتلقي ما حدث لهم في ظل المستدمر الذي قضى عليهم ، ولينقل الكاتب على لسانهم حجم المعاناة التي تعرضوا لها في الجبل هم ومن بقى من الثوار، فمن خلال المواجهات المستمرة مع العدو فقد قدور رجله وحسان عقلة من القصف ، ثم جابها الآلاف من الطائرات والعسكر لوحدهما حفاظا على حياة اخوانهم، ليستشهدا في ساحة الوغى ويخلدا في ذاكرة الأجيال، ولم تسلم المرأة من المعاناة فقد صورها الكاتب في شخصية حميدة التي تستجوب بأقصى وسائل التعذيب، والملاحظ على خطاب الكاتب أن كل الشخصيات كانت تسعى للتضحية كي تنال حظ الشهادة والخلد كجعفر وقدور وحسان ولذا افتتح الكاتب نصه« سلام يا جزائر الأموات تحييك»[1]، وهذا ما يؤكده عيسى الذي شعر بعد فقد هؤلاء أنهم عمالقة وهو ليس كذلك، ولتسهيل عملية القراءة العمودية وتحديد نوعية خطاب كل شخصية يمكن ادراج الجدول الآتي للتوضيح:

الشخصيات	نوعية الخطاب
جعفر	خطاب الحذر من الخيانة و الخوف و القلق و الحذر والشك والشورى
حسان	خطاب الشجاعة و الحلم و القوة والحزم و الإنسانية و الإخلاص و التضحية
قدور	خطاب القوة و العصبية و الهدوء و كره المحتل و تفكير ومحادثة الذات، الصبر على الألم والتضحية
عيسى	خطاب التضحية والإصرار و العقل والحكمة والتضحية
علي	خطاب التعاون والصبر
حميدة	خطاب الشرف و الندم و الخجل والإقناع و التضحية و التوازن
فريد	خطاب الندم و الصمود والاقتناع والتضحية والعطف
عمر	خطاب الإرادة و التضحية و رفض الاستبداد و الصبر
يوسف	خطاب غفلة و صبر و مثابرة و إصرار على عدم تكرار الخطأ

[1] عبد الحليم رايس : الخالدون مخطوط ، ص04.

بلقاسم	خطاب تقصي الاخبار –الحرص – القوة – الشجاعة
الجندي	خطاب التعاون

مسرحية "الخالدون" على الرغم من أن عنوانها يشمل كل من استشهد من أجل الجزائر، إلا أن متنها صور حياة ثلاثة منهم (جعفر، وحسان، وقدور)، وقد كانت أهم شخصية قام عليها النص وكانت بؤرة للصراع ومحركا للأحداث هي شخصية قدور ، فالنص بدأ من كون الشخصية ملاحقة من جميع الجهات، ثم رفع الستار عن الشخصية بعد توليها قيادة فرقة من جيش التحرير، ليسدل الستار عن المسرحية ككل عند استشهاد الشخصية، لذا يمكن اعتبار شخصية قدور المركز الذي يتم من خلاله دراسة العلاقات التي تربطه بباقي الشخصيات المتحاورة في النص وطبيعة العلاقة التي تحكم المحاور الثلاثة:

محور القيادة: يحكم العلاقة بين قدور وباقي المجاهدين، فقد كان القائد الذي يتولى زمام الأمور بنفسه ولا تهدأ نفسه إلا بالإشراف على كل كبيرة وصغيرة أثناء المعركة.

محور الخلاص: يحكم العلاقة بين قدور و المحتل و ثلة الخونة المتآمرين مع المحتل ضد إخوانهم و أرضهم الطاهرة .

محور الحميمية: يربط هذا المحور بين قدور ورفاق الكفاح

وكل محور من محاور العلاقة التي تربط قدور بباقي الشخصيات ، إلا ويكشف عن مظهر من مظاهر الصراع ليحدد بذلك طبيعته هل تميزت بالإيجابية أم كانت سلبية والجدول الآتي يوضح ذلك:

	محاور العلاقة		
	القيادة	**الخلاص**	**الحميمية**
قدور	+	–	+

من خلال الجدول يظهر جليا أن خطاب القيادة سيطر عليه قدور بكل ايجابية ، فالجميع ينفذون أوامره، وإن كان البعض يفضل الكفاح المسلح كحميدة وفريد على التمريض، لكن هذا لا يمنعهم من الثقة في قراره، فعلى هذا المستوى يعد خطابه ناجحا وايجابيا.

أما عند الحديث عن خطاب الخلاص فقد اتصف بالسلبية، فقدور رغم الانتصار في العديد من المعارك، إلا أنه لم يتمكن من حسم الحرب، ولم يحقق الاستقلال والحرية التي كانت مطمحه وهدفه، ولكن يمكن القول أنه حقق فوزا آخر وهو الاستشهاد في سبيل الوطن.

والمتأمل للمحور الأخير وهو محور الحميمية، الذي يربط بين قدور والإخوة المجاهدين، يجده قد اتسم بالإيجابية، فقدور يحبهم ويسعى جاهدا للحفاظ على حياتهم، وهم يبادلونه نفس الشعور إضافة للاحترام والتقدير الذي يحظى بهما.

وعند التمعن في خطاب الكاتب عبد الحليم رايس الذي يشكل حوصلة الخطابات فأجده يظهر كخطاب فلسفي إن صح التعبير، فهو يصور جدلية الموت والحياة، فالموت في سبيل الوطن هي حياة في الآخرة والدنيا ، حياة عند الله وحياة في ذاكرة أبناء الوطن الذي استحق الشهادة ، والحياة في ظل الاحتلال دون مقاومة أو رفض فهي موت مؤكد للشخصية الخاضعة للذل والهوان ، فالكاتب يرى أنه إما الاستشهاد والخلود وإما الحياة في ظل الحرية والاستقلال وهذا ما أشارت له شخصياته في حوارها.

أما لغة الخطاب التي اعتمدها الكاتب فلم تنأ عن اللغة الموظفة في الابداعين السابقين وهي اللغة العامية القريبة من أذهان جميع الجزائريين، والمتتبع للحوار الذي وظف هذه اللغة البسيطة يجده ثري بالدلالات، كما يجد نظام الدور (turn– taking) وتبادل الشخصيات على مقامي الارسال والتلقي، وتوظيف السياق الذي تتم فيه الأفعال الكلامية للشخصيات وهو "الهنا ، والآن" ، والأمثلة التي تجسد هذه الثنائيات في النص الدرامي "الخالدون" عديدة ويمكن ذكر بعضها للاستشهاد :

« **علي** : علاش لما تكون في مكان آخر تكون أمليح ولما توصل هذا المكان تصير كلي مراكش أهنا، كلي حزين كلي سكنك التخمام »[1].

شرود ذهن عيسى كلما حل في المكان ـ المقبرة ـالذي أشار إليه علي يجعله يتساءل عن السبب وبنظام العلامات القائم على تبادل أطراف التواصل الحواري بين عيسى وعلي يتمكن علي من معرفة السبب فهذا المكان يضم الخالدين، الذين فارقوا الحياة ولايزالون أحياء عند عيسى ، يتحسس أرواحهم تحوم في المكان كلما زاره مؤكدا الهنا التي تتم فيها الأحداث يشير « أبقاو حيين لأجل راني نحس في أرواحهم تحوم في هذا المكان... راني نحس في وجودهم حولي نعم...هم حيين ...هم هنا... وهنا... وهنا... نعم... هم دائما معاي وهذا من عام 1956 »[2].

وفي محادثة بين عيسى وقدور وحسان تم توظيف" أنا وأنتم" وحضور السياق الذي يميز النص الدرامي الهنا والآن يقول عيسى: « إلى اللقاء ، وما تنتهي مهمتي هنا ونلتحق بكم ، بودي نوجدكم أبطال الله معاكم»[3]، فقد وظف عيسى كل مقومات الحوار الدرامي قبل مغادرة قدور وحسان المكان و هو بيت عيسى.

ويمكن الاشارة للمقطع الحواري الذي دار بين جعفر وحميدة والذي تم في تحديد الثنائيات السالفة الذكر ، وقد تمثل الهنا في بيت جعفر وحميدة بدل الجبل.

جعفر: « لاش والأن مراكيش بجنبي في الكفاح ، لما عارفة بللي الشرطة تبحث علي وأنت أمامي هنا في هذا البيت لما كما قلت غير اليوم ،أنت عندهم ، ومن غير شك ما حدثوكش باحترام ، هذا كل كفاح يا حميدة »[4].

رغم توضيح المقطع الحواري للدلالات الثنائية التي تميز النص الدرامي، إلا أن الحوار يعكس أيضا شكلا آخر من أشكال الكفاح وهو صبر زوجة المجاهد على التعذيب

---

[1] عبد الحليم رايس : الخالدون مخطوط ، ص05.

[2] المصدر نفسه ،ص06.

[3] المصدر نفسه ،ص28.

[4] المصدر نفسه ،ص31.

والاهانة، اللذان تتلقاهما من قبل العدو، الذي يسعى جاهدا لتقصي أخبار المجاهدين والعمل على التنكيل بكل من تثبت مساعدته لهم أو يثبت تواصله معهم ، وأحيانا مجرد الشك فقط كان يدفع بالعساكر الفرنسيين إلى القيام بشتى أنواع التنكيل وصب جم أنواع التعذيب على من حامت حوله الشكوك لتفريغ مكبوتات تدل على النفسية المريضة التي كان يتميز بها الأشخاص المجندون في الجيوش الفرنسية.

عمر: « ...مرحبا بك ما بيننا ـــ راك تشوف هنا رانا أحرار هذه قطعة من الجزائر الحرة»[1].

إضافة إلى اشتمال المقطع الحواري على الثنائيات التي تتصف بها المسرحية، فقد كشف النقاب على دلالة تظهر بجلاء شعور المجاهدين بالسكينة والاستقرار في الجبل، مما يولد لديهم إحساسا بأن الجيل الذي يأويهم هو البقعة الحرة التي لاتزال بمنأى عن المحتل، وتنعم في رحاب الحرية.

ولينقل الكاتب على لسان شخصية حسان ـ الذي أصيب بصدمة عقلية جعلته لا يتعرف حتى على عمر فخاطبه على أساس أحد عساكر المحتل ـ والجندي وعمر ما يتميز به المستعمر من صفات أراد للقارئ أن يعلمها اضافة للثنائيات التي يتميز بها النص من الهنا والأن وأنا وأنت حيث يقول « حسان: منافق ثاني ـ ـ فيكم كل العيوب ، وأنتم ماشي بني آدم أنتم حيوان ، ماتُمنوا بحتى شيء ـ ـ ما يصدقوا بحتى شيء عايشين غير على الفلوس ـ ـ بائعين ضمائركم بالمال ـ ـ ـ المال ـ المال ـ ـ ـ ـ واشنه قيمة المال قدام الايمان ، بالواجب التضحية ، راك ساكت؟ شفت قلت لك أنتما مجرمين أنتما مرتزقين ـ

الجندي : سي عمر الدخان طالع من المشتة من غير شك راه تنحرق

عمر: الوحوش صاروا يقتلوا كل شيء كل شيء اللي يزغد على الأرض الوحوش صاروا

[1] عبد الحليم رايس : الخالدون مخطوط ،ص42.

أيحطموا غول»[1].

وقد دقق عبد الحليم رايس في وصف المحتل من خلال المقطع الحواري السابق فنعته بأنه لا يؤمن على الإطلاق بالروحانيات والغيبيات، فهو مجتمع مادي يؤمن بما يرى، وقد بصر بخيرات مادية كثيرة تزخر بها الجزائر وأرادها أن تكون من نصيبه، وكل من يقف دون امتلاكه لهذه الثروات سوف تسحقه آلاتهم القمعية والتعذيبية، فلا الانسان ذو قيمة ولا الحيوان و لا حتى النبات، كل من عليها لابد أن يفنى ليبقى المحتل ينعم في خيرات البلاد الجريحة الجزائر.

وفي موضع أخر أراد عبد الحليم رايس استحضار الثنائيات الدرامية على لسان قدور، بعد الاصابة التي ألمت به، فلم يعد قادرا على مجابهة العدو، وقامت القيادة العليا للجيش باستدعائه لإرساله إلى الخارج من أجل الراحة ، يقول قدور: « كل ما نعرف وكل ما نعمل هو هنا، هنا تعلمت وهنا اللي نستعمل اللي تعلمته»[2].

فقدور ككل مجاهدي الجزائر لا يتقن سوى استعمال السلاح والحرب ضد العدو، ولا رغبة لديه في ترك الجبل والبلاد لاتزال تحت وطأة المحتل ، فالجبل والكفاح أصبحا جزءان لا يتجزءان من حياته وكيانه، ويصعب فراقهما.

" الخالدون" مسرحية تأسست على شتى أنواع الحوار، من المحاورة إلى الحوار الثنائي(الديالوج)، إلى الحديث مع الذات(المونولوج)، هذا الأخير لم يكن حاضرا في الإبداعين السابقين للكاتب عبد الحليم رايس.

[1] عبد الحليم رايس : الخالدون مخطوط،ص53.

[2] المصدر نفسه،ص56.

نتائج الفصل:

– الحوار في أمهات الكتب سواء تعلق الأمر بلسان العرب لابن منظور أو القاموس المحيط للفيروز آبادي أو تاج العروس للزبيدي، كلها تجمع على أنه تراجع للكلام، أما في المعنى الاصطلاحي فهو لا ينأى عن المعنى اللغوي إذ يعني التبادل اللفظي بين شخصيات النص الدرامي وهو الذي يبني الفعل ويحرك الصراع وينمي الشخصية ويكشف هويتها.

– يتطلب الحوار وجود طرفي الرسالة؛ وهما المرسل والمرسل إليه، لتتم عملية التواصل أو التبليغ، ويتم بذلك بناء و تأثيث النص الدرامي وتحديد معالمه.

– الحوار في الدراما مختلف نوعا ما عن الحوار اليومي، وإن كانا يلتقيان في الأداء وتبادل الكلام ، فإن الاختلاف يكمن في التوجيه والغاية والهدف الذي يرمي الكاتب له من خلال الحوار الدرامي.

– يتمتع الحوار بجملة من الخصائص التي تجعل منه العمود الفقري الذي تقوم عليه المسرحية. ومن بينها مناسبة اللغة لموضوع المسرحية وقد اختار الكاتب عبد الحليم رايس اللغة العامية التي يفهمها جميع أبناء الشعب و المناسبة لتلك الحقبة ليكون موضوع المسرحيات والمتمثل في الثورة جليا لأبناء الوطن لشحذ هممهم ودفع الحماس في نفوسهم، وقد تلاءم الحوار مع الشخصية، فشخصيات رايس هي شخصيات مجاهدة تتقن لغة الكفاح والمعارك وهذا ما طغى على حوارها، أما الخاصية الثالثة وهي ـ أن يكون الحوار رشيقا وذا إيقاع جميل. فطول الجملة أو المقطع يؤدي إلى ضياع المعنى ـ فقد جعلها رايس نصب عينيه لأنها تتلاءم مع النص الثوري الذي تطغى عليه الأوامر وتنفيذها.

– تنوعت الدلالات اللغوية التي تأسست عليها اللغة الحوارية للنصوص الدرامية لعبد الحليم رايس والتي كانت محل الدراسة بين الدلالة الشمولية أو العامة ، والدلالة الكيفية ، والدلالة الذاتية، والدلالة الحدثية.

– لقد طغى الحوار الثنائي على جميع المسرحيات الثورية لعبد الحليم رايس المنوطة بالدراسة ،وإن كانت المحاورة قد سجلت هي الأخرى حضورها، أما النوع الثالث من الحوار

الدرامي والمتمثل في المونولوج فقد وظفه الكاتب في نص" الخالدون" فقط، وذلك كلما استدعى البطل قدور وأراد أن ينقل شعوره إزاء الأوضاع التي يمر بها.

– خطاب عبد الحليم رايس في مسرحية "أبناء القصبة" كان تسجيلا صوتيا على لسان الشخصيات لينقل الكاتب من خلاله صورا حية وواقعية عن الجزائر المناضلة. أما خطابه في نص" دم الأحرار" فكان خطابا عن التضحية والكرامة، فالدم الحر الذي يسري في عروق أبناء الجزائر يأبى أن يسيطر عليه مغتصب خائن ويتحكم في أرضه وعرضه. وقد سجلت أنامل عبد الحليم رايس في مسرحية " الخالدون" خطابا فلسفيا جدليا بين حقيقة الموت في سبيل الوطن والحياة ، فاسترجع من خلال نصه الشهداء إلى الحياة بتخليدهم بدل نسيانهم، قبل أن يسترجعهم طاهر وطار في نصه الشهداء يعودون هذا الاسبوع بزمن بعيد إذ يقول : « سلام يا جزائر الأموات تحييك»

– اللغة العامية هي ما برى عبد الحليم رايس من أجلها قلمه وسخرها لكتابة نصوصه الدرامية، وهذا في ظل تفشي أمية في مجتمع يعاني من الظلم و ظلام الجهل والقهر، حيث حاول المحتل طمس هويته ومسح تاريخه وفرنسة لسانه، لذا كان على الكاتب مخاطبة الجمهور بلغة بسطة تفهمها جميع شرائح المجتمع الجزائري بما فيهم المواطن البسيط ، من أجل رفع معنوياتهم وبث الروح الوطنية فيهم وتحفيزهم على المشاركة في الثورة.

الفصل الرابع

سيميائية الأحداث والصراع في المسرحية الجزائرية الثورية

1- الصراع والأحداث من الجانب النظري

1-1- الصراع

1-2-الحدث:

2 -علاقة الصراع بالحدث الدرامي

3 - دلالة الصراع الدرامي في مسرحيات عبد الحليم رايس- أبناء القصبة- دم الأحرار- الخالدون -

3-1- دلالة الصراع الدرامي في مسرحية" أبناء القصبة"

3-2- دلالة الصراع الدرامي في مسرحية " دم الأحرار"

3-3- دلالة الصراع الدرامي في مسرحية " الخالدون":

4-سمة الأحداث الدرامية ودورها في الدلالة على الحبكة

4-1-سمة الأحداث الدرامية ودورها في الدلالة على الحبكة في مسرحية "أبناء القصبة":

4-2- سمة الأحداث الدرامية ودورها في الدلالة على الحبكة في مسرحية "دم الأحرار":

4-3- سمة الأحداث الدرامية ودورها في الدلالة على الحبكة في مسرحية "الخالدون":

1-الصراع والأحداث من الجانب النظري

1-1- الصراع:

يعد الصراع من العناصر المميزة للنص الدرامي أو المسرحية، فهو الذي يجعل المسرحية تتسم بالجودة الفنية، فلا يمكن بناء نص تُميزه رتابة الأحداث ، فالصراع هو الذي يدفع الحدث ، ويمنح النص حبكة أحداثه وسيرورتها ، ويجعل منه دراميا ، كما يعمل على تحديد القوى المتصارعة أو المتضادة فيه، ويحدث الصراع بين عدة جوانب، على أنه يظهر جليا عند الشخصيات وبفضل هذا الاحتدام بين الشخصيات ينجذب القارئ للنص ويمضي في عملية القراءة ليتتبع ما آلت إليه نتائج هذا الصراع ، والباحث في المعاجم العربية عن لفظ الصراع يجده لايزال يحتفظ بالمعنى ذاته الموجود في الدراما باعتبارها جزء منها، وهذا ماورد في أمهات الكتب، منذ عقود طويلة، فقد جاء في لسان العرب« المصارعة، والصراع: أيها يصرع صاحبه »[1] ؛أي « الطرح بالأرض»[2]، والمعنى ذاته ورد في القاموس المحيط« الصرع: الطرح على الأرض»[3]، والصراع الدرامي يقوم على ما ورد في هذه المعاجم، وعلى هذه الجزئية بالذات ،فأي القوى المتصارعة في النص يمكن أن تحقق الانتصار وتهزم الأخرى؟

والصراع « في الدراما، يعني النزاع أو الخلاف أو القتال، وصورة من صور المعارك الإنسانية بين البشر... والشخصيات المسرحية، وهو يشبه تلاطم الأمواج، وتضاربها و يمثل الصراع في المسرحية العمود الفقري لها، وهو البذرة الأولى لأي شكل درامي جيد وموفق. ويظهر الصراع عادة من الخلافات التي تنشأ بين الشخصيات في الدراما. كما ينشأ أحيانا

---

[1] ابن منظور: لسان العرب، ، مج4،، ج27، ص2432.

[2] المرجع نفسه ، ص2432.

[3] الفيروز آبادي: القاموس المحيط، ، ص737.

عند الشخصية الواحدة، بين ما تتصرف به من أحداث وبين الوازع الداخلي لها، وبعض الأحيان عندما تتعارض الشخصية مع تصرفاتها بالتضاد»[1] .

ولكن لابد من الاشارة إلى أن الصراع في الدراما لا يتوقف عند حدود الانتصار، فلا بد للقوى المتناحرة أن تكسر إحداهما إرادة الأخرى لكي يتمتع الصراع بالدرامية.

وقد حظي الصراع بجملة من التعاريف من قبل العديد من الكتاب، باعتباره من أهم العناصر لبناء النص الدرامي فهو بمثابة: « العمود الفقري في البناء الدرامي، فبدونه لا قيمة للحدث، أو لا وجود للحدث ...لأن الصراع الدرامي يجب أن يكون صراعا بين إرادات إنسانية، تحاول فيه إرادة إنسان ما أو مجموعة من البشر كسر إرادة إنسان آخر أو مجموعة أخرى من البشر.»[2].

ولا يقتصر الصراع على وجه واحد فقد يكون جسديا وقد يكون معنويا وقد يكون بين شخصيات متعددة وقد يكون بين الشخص وذاته ، فالصراع« مفهوم عام يفترض علاقة صدامية جسدية أو معنوية بين طرفين أو أكثر. وهو مبدأ يحكم العلاقات بين الأفراد والمجتمعات، كما أنه موجود أيضا ضمن الذات البشرية، ولا يعتبر التوتر وعلاقات المنافسة بالضرورة صراعا.»[3]، فالتوتر الذي يسيطر على الذات ، لا يمكن في الابداع الدرامي أن يخلق صراعا على الخشبة، لأن النص خلق للعرض والصراع أنشأ ليكون ظاهرا بين الذوات المتباينة، يجسده الحوار، وتدفعه الأحداث، والصراع يعد البون المميز بين المسرح ، الذي أعد للخشبة والمسرح الذهني، الذي يطلق عليه مسرح صراع الأفكار، فالصراع هو ما يشد انتباه القارئ أو المشاهد، وهو ما يركز عليه الكاتب ليجعل نصه جديرا بالقراءة أو المشاهدة والفرجة.

---

[1] كمال الدين عيد، أعلام ومصطلحات المسرح ، ط1، مراجعة إبراهيم حمادة ، دار الوفاء لدينا الطباعة والنشر الإسكندرية، 2006، ص406.

[2] عبد العزيز حمودة: البناء الدرامي، ص110/105.

[3] ماري الياس وحنان فصاب حسن : المعجم المسرحي، ص220.

يختلف الصراع الدرامي عن الصراع في الحياة اليومية: « فالصراع ما لم يصل إلى مستوى التأزم فإنه يعتبر صراعا غير درامي.»[1] ، ولا يمكن فصل الصراع عن الشخصية فهي الحاملة له « فالصراع يتولد من معالجة شخصيات درامية لها قدر من قوة الارادة ، إن الشخصية التي تدخل الحدث وتخرج منه كما هي لا تسمى درامية ، وهذا يوضح الفرق بين الصراع الدرامي، و الصراع غير الدرامي ، فالصراع الدرامي يؤدي إلى تغيير في شخصيات الحدث»[2].

النص الدرامي يقوم على الشخصية التي بدورها تجسد الفعل وتتصادم مع الشخصيات الأخرى لغاية أرادها الكاتب محدثة الصراع الدرامي الذي يعمل على تغييرها.

والمتمعن في عناصر البناء الدرامي التي تقوم عليها المسرحية يتوصل إلى الحتمية التي توضح، أن المسرحية مثلها مثل أي جنس أدبي تتشكل بمجموع عناصرها ككل متكامل، لكن ذلك لا يمنع أن يكون هنالك ، عنصر أهم من باقي العناصر وهو الحال بالنسبة لعنصر الصراع الدرامي إذ هو: « النبع الذي تصدر عنه الرواية التمثيلية بتمامها ففي المأساة نرى على العموم صراعا بين القوى المادية بعضها ضد بعض، أو الذهنية، بعضها ضد بعض؛ أو القوى المادية والذهنية معا. وفي الملهاة نجد باستمرار صراعا بين الشخصيات، وبين الجنسين، الذكر والأنثى، أو بين الفرد والمجتمع، و((الرأفة والرعب)). وهذه عبارة أرسطو المشهورة، يصدران في المأساة عن هذا الصراع؛ وجوهر المادة المضحكة في الملهاة يأتينا من المصدر نفسه.»[3] ، فالصراع لابد من وجوده لخلق أي شكل من أشكال الدراما، سواء تعلق الأمر بالتراجيديا أو الكوميديا.

وهناك من الفلاسفة والمفكرين من اختزل المسرحية كفن قائم بذاته في الصراع وهذا ما ذهب إليه الباحث والناقد الفرنسي فرديناند برونثير (1849-1906) Ferdinand Bruntiere

---

[1] عز الدين عطية المصري ، الدراما التلفزيونية مقوماها وضوابطها الفنية، ، مذكرة ماجستير ، الجامعة الاسلامية بغزة ، غزة ، فلسطين ، 2010م،ص225.

[2] المرجع نفسه نقلا عن، عدلي رضا: البناء الدرامي في الراديو والتلفزيون، دار الفكر العربي ، القاهرة، 1988 م،ص66.

[3] الارديس نيكول: علم المسرحية، تر: دريني خشبة، ط2 ، دار سعاد الصباح، الكويت، 1992 م، ص134/133.

الذي استفاد من نظرية داروين للنشوء والارتقاء،وأسقط النظرية على الفنون والآداب وألف العديد من الكتب في تطور الظواهر الأدبية، أما في تعريفه للمسرحية فبين أنها:« إبراز لإرادة الإنسان في صراعه مع القوى الغامضة أو القوى الطبيعية المحيطة بنا ،إنها واحد منا قذف به حيا وفوق الخشبة ضد القضاء والقدر و القانون الاجتماعي، ضد واحد مع زملائه من بني البشر، ضد نفسه إذ اقتضى الأمر، وضد اهتمامات أولئك الذين يحيطون به وأهوائهم وحماقاتهم وأضغانهم»[1].

من خلال ما تقدم يتبين أن الصراع عنصر لا يمكن للمسرحية أن تبني قوامها دونه وهناك من يختزل المسرحية ككل في الصراع ويعتبره العمود الفقري في البناء الدرامي وبقية العناصر مرتبطة بوجوده.

1-2-الحدث:

لعله من بين أهم العناصر التي يقوم عليها النص هو تصور الكاتب لوقوع حدث محدد ،فالقضايا الاجتماعية والسياسية هي أحداث، والثورة التي ألهمت الكثير من الكتاب تعد حدثا، وكل ما يتبادر إلى ذهن الكاتب من أفكار، يسعى لتجسيدها على متن أوراقه لابد أن تحوي أحداثا مترابطة لتشكل النص، فالنص « في حد ذاته حدث، والحدث هو وقوع شرخ داخل المتصل الزمني والمتصل الفضائي. فإنتاج نص ما هو في واقع الأمر إلا تكسير للمتصل من أجل تسريب اللا متصل. ولقد ألح بورس(Peirce) (كثيرا في تصوره الخاص لإنتاج العلامة)، على أننا داخل المتصل لا يمكن أن ننتج علامة (المتصل بياض لا يوجد إلا في ذاته تماما مثلما كانت الأولانية مقولة اللامحدد و اللاممیز و اللازمني) ».[2]

[1] شكري عبد الوهاب: النص المسرحي (دراسة تحليلية لأصول الكتابة المسرحية والتعريف بالمأساة الاغريقية)، 185 ص.

[2]سعيد بنكراد: سيميولوجيا الشخصيات السردية (رواية " الشراع والعاصفة " لحنا منية نموذج)، ط1 ، دار مجدلاوي، عمان، 2003م ، ص37 /38 .

فالنص يتشكل من الأحداث التي يربطها الكاتب محدثة تغيرات على النص، فوقوع حدث هو بمثابة حدوث شق يعمل على تغيير النص زمانيا ودلاليا، ولابد للحدث أن ينبع من الشخصية التي أوكل لها الكاتب مهمة القيام بالفعل لدفع عجلة النص وخلق الصراع.

وهناك من يصور الدراما بشتى أشكالها على أنها حدث، وهذا بالضبط ما ذهب إليه رشاد رشدي في كتابه فن الكتابة المسرحية: « الدراما حدث مهما كان نوع الحدث لابد أن يصدر عن شخصية معينة وإلا لم يكن له معنى. ولكن الدراما مع ذلك ليست أي حدث.. إنها حدث ينبني على المفارقة وهذه المفارقة لا يمكن أن تتحقق إلا باحتكاك بين شخصيتين أو أكثر من نوع معين».[1]

و يعد الحدث من بين العناصر التي تميز الدراما عن غيرها من الآداب التي تبني أحداثها معتمدة على السرد فالاختلاف « الجذري بين الدراما وسائر الأشكال الفنية الأخرى مثل الرواية والقصة مثلا، هو أنها تقوم على الحدث الذي يتم خلقه عن طريق الحوار».[2] ولذلك « يعد الحدث عنصراً مهماً من عناصر التعبير الدرامي وهو "عصب الدراما"، وواحداً من أهم المعطيات في التشكيل الدرامي، إذ عرفه أرسطو على أنه « حركة فعل موحدة ومتكاملة بذاتها وحركة رد الفعل من خلال صراعها مع بعضها».[3] أما عند فنسنت فهو « مجموع الأعمال أو الحوادث التي تأتي وفق طبائع الشخصيات»[4].

وقد أكد الكاتب فنسنت من خلال هذا التعريف ضرورة وجود الشخصية التي تقوم بالحدث وتنشأ الصراع الذي يقوم عليه الحدث، وإلا لم يكن للحدث الأهمية الكبيرة التي تؤثث للعمل الدرامي ، وتجعله يحظى بجذب المتلقي. فالحدث له علاقة مباشرة بحواس

---

[1] رشاد رشدي : فن الكتابة المسرحية ، ص25 .

[2] سمير سرحان : دراسات في الادب المسرحي، دط، مكتبة غريب، القاهرة، دت، ص23.

[3] رم محمد طيب الحفوظي: الدراما في الشعر –تقنيات التشكيل ومسرحة القصيدة– الشاعر محمد مردان نموذجا ... ط1، دار الخليج ، الأردن، 2018 ، ص 41 .

[4] م. لابي ، فنسنت : نظرية الأنواع الأدبية تر: حسن عون، دط، مطبعة رويال خلف ، الاسكندرية ، دت ، ص162.

المتلقي، فهو« الحركة الداخلية للأحداث، أو الحركة الداخلية لما يتابعه المتفرج بأذنه وعينه فقط ، ثم المحصلة النهائية لهذه الحركة في آخر العرض»[1].

وبالعودة إلى مهد الدراما وهي الحضارة اليونانية، نجد أحد أهم مفكريها وفلاسفتها وهو أرسطو يعرف أهم شكل من أشكال الدراما وهو المأساة أو التراجيديا بأنها « محاكاة لفعل جاد تام في ذاته له طول معين في لغة ممتعة.»[2] ، من هذا المنطلق، يمكن القول أن أرسطو قد إختزل التراجيديا وهي جذر الدراما الاغريقية في الحدث، لما لهذا الأخير من أهمية في تكوين العمل الفني، ليذكر بعد ذلك الأجزاء المشكلة للتراجيديا من الحبكة والشخصية واللغة والفكر.

وبالعودة لعصرنا الحاضر وللكتب التي تناولت عنصر الحدث نجد عبد القادر القط يعرف الحدث الدرامي بقوله:« إن الحدث الدرامي كأي عمل فني يقوم في أساسه على الاختيار والعزل»[3]، فالكاتب يسبك أحداثه وفقا لما يقتضيه النص وما يخدم الحبكة والصراع، ويلغي ما لا يخدم النص من أحداث فهو بذلك يتبنى فكرة الاختيار والعزل على حد تعبيره.

أما أحمد قتيبة يونس فيعرف الحدث في مقال له نشره في مجلة دراسات موصلية ووسمه بـ "البناء الدرامي في مسرح خيال الظل(ابن دانيال نموذجا)" بقوله« الحدث هو صورة وإشارة– بالمفهوم السيميائي– في الوقت نفسه، فهو صورة؛ لأنه يدل مباشرة على الشخصية، كما أنه أداة كشف وتوضيح وهو إشارة لأنه لا يملك أهمية في ذاته، ولكن تظهر أهميته من علاقته بالشخصية»[4].

---

[1] عبد العزيز حمودة: البناء الدرامي، ص171.

[2] أرسطو: فن الشعر، ص95 .

[3] عبد القادر القط: فن المسرحية،ط1، الشركة العالمية للنشر، لوجمان، مصر،1998م،ص06

[4] أحمد قتيبة يونس: البناء الدرامي في مسرح خيال الظل(ابن دانيال نموذجا) ، ص70.

وقد ربط أحمد قتيبة يونس بين الحدث والشخصية التي تمنحه الأهمية لأنه يعكس صورتها ، فالأحداث من خلال هذا التعريف هي التي توضح المعالم الحقيقية للشخصية لتظهر للقارئ من خلال ما تمارسه من أفعال.

ولا يمكن إغفال الترابط بين جميع عناصر البناء الدرامي فالحدث « يعكس صورة متكاملة للشخصية من خلال الكشف عن بعض ملامحها الداخلية والخارجية. كما نجد أن هناك علاقة وطيدة بين الحدث والحوار تتمثل في أن الأخير تنتجه الشخصية ويلعب دورا بارزا في الكشف عن كنه الصراع بين الشخصيات المختلفة في العمل الدرامي ، الأمر الذي هيأ له أن يسهم بشكل واضح في بناء الحدث والشخصية معا. وهذا الحوار الدرامي هو الذي يكشف عن الأحداث التالية والمقبلة في العمل الدرامي كما يكشف عن الشخصيات ومراحل تطورها »[1].

من خلال ما تقدم يتبين أن عناصر البناء الدرامي كل متكامل لا يمكن لعنصر واحد أن ينسج معالم النص دون البقية، فالحدث يصدر عن الشخصية التي تكشف مكنوناتها وملامحها الخارجية من خلال الحوار وتصادمها مع الشخصيات الأخرى .

2-علاقة الصراع بالحدث الدرامي

الحدث في النص الدرامي لا يمكن أن يأسس لعمل فني بمعزل عن الصراع الذي يتولد بدوره من الأحداث المتسلسلة في النص، ولا يمكن أن نتصور صراعا دون أحداث، فالصراع لابد « أن يكون نابعا من الأحداث، ومتطورا معها حتى الحل».[2]

كما لا يمكن الفصل بين الحدث والصراع في النص الدرامي، فالحدث الدرامي هو السمة الأساسية التي يتميز بها النص الدرامي وحضور الحدث يعني وجود الصراع، ولعل أهم خاصية تميز الحدث الدرامي هي (حضورية الحدث) « وتعني بمفهومهاـ البسيط

[1] علي عياد محمد صالح: البنية السردية في شعر علي الفزاني، المجلة الليبية العالمية ، ع1، كلية التربية المرج جامعة بنغازي، ليبيا، ديسمبر 2014م،ص06.

[2] عدنان بن ذريل : فن الكتابة المسرحية، دط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1996م، ص20.

الصراع .سواء كان خارجيا أم في عقول الشخصيات الذي يتم أمامنا على خشبة المسرح وفي نطاق الزمن المسرحي الحاضر».[1] فقيام الشخصيات بالأحداث يخلق الصراع ، فبدون الحدث لاوجود للصراع الذي يعد جوهر النص الدرامي، فالأحداث دون صراع تصبح شبيهة بالحياة اليومية التي تتميز غالبا برتابة الأحداث، والتي تسبب الملل أثناء قراءة النص ، وربما وفاة النص واندثاره مع الزمن.

فالحدث في طياته يضم الصراع، لأنه موقف يحتوي بطبيعته «على عناصر الصراع ويتطور بواسطة الحبكة والفعل ورد الفعل وتصارع الارادة إلى ذروة معينة.»[2]

فالأحداث خلقت في النص لخدمة الصراع وتطوير الحبكة وجذب القارئ وتشويقه لمتابعة قراءة النص، وليس غرضها تصور مجموعة من الأفعال يسردها الكاتب لبناء نص لا غاية له و لا هدف من وراءه.

3-دلالة الصراع الدرامي في مسرحيات عبد الحليم رايس :

يتمتع الصراع الدرامي بتنوعه الذي يزيد قارئ النص تشويقا ورغبة في معرفة ما ستؤول إليه الأحداث داخل المتن الدرامي، كما يتميز الصراع الدرامي بالحدة والسكون، ويمكن تقصي الصراع بشتى أنواعه الداخلي والخارجي و صراع الفرد ضد الفرد وصراع الفرد ضد تقاليد مجتمعه وصراع الفرد ضد مجموعة و الصراع النفسي ودرجاته من ساكن وواثب وصاعد و مرهص في مسرحيات رايس المنوطة بالدراسة وتحديد الدلالات وخاصة دلالة الصراع الخارجي الذي اشتركت فيه جميع المسرحيات وهو مواجهة المحتل الفرنسي ويمكن الانطلاق من:

[1] سمير سرحان : دراسات في الادب المسرحي، ص28.

[2] المرجع نفسه، ص24.

3-1- دلالة الصراع الدرامي في مسرحية " أبناء القصبة":

لقد اشتمل النص الدرامي " لأبناء القصبة " على أشكال عدة من الصراع، وقد ظهرت منذ الوهلة الأولى ، وعند عرض أول مشاهد المسرحية ، فالحوار كشف عن التباين الواضح بين أفراد عائلة حمدان كشخصيات متفاعلة ومتصادمة فيما بينها ، ولعل أول صراع ظهر على مساحة النص وكشف عن الاختلاف في وجهات النظر، وسيطر على الذوات الفاعلة في النص هو الصراع الداخلي « وهو الصراع السيكولوجي داخل النفس، صراع بين الرغبات داخل الشخصية.»[1]، وقد تمثل هذا الصراع في تأنيب الضمير، وهذا ما يظهر جليا في خطاب حميد الذي شعر بالتقصير تجاه الوطن المسلوب الحرية من طرف جميع أفراد أسرته:

حميد: « الشعب الآن شبابه كله راه في الكفاح الأساتذة ...تركوا المدارس، الأطباء تركوا المستشفيات الفلاح، الخماس كل أفراد الشعب راه يكافح هذا عصرنا يا بابا.... هذا الشي اللي صبتني نخمم فيه مرارا ، علاش ومن آش عايلتنا راهي بعيدة على الثورة... ولكن يا للأسف أحنا ما فعلناش لهذي ولا أخرى أنا من الخدمة للدار وكي نتلاقى بالعسكر يفتشوني ، وساعات يصفعوني وما نقدرش حتى نتكلم.. عمر من التبارن مايخرجش والتوفيق...هذاك شرطي ..شرطي عند فرنسا ومن قال اللي ماراهمش يعذب اخواته في دار الكوميسار... »[2]

حميد يرى أن كل أبناء الجزائر قد لبوا نداء الثور باستثناء عائلته التي بقيت تتفرج على الوضع ، دون أن تفعل شيئا ، ويتأسف على هذا الوضع الذي تعيشه عائلته والتي في نظره لم تكتف بدور المتفرج على الأحداث، بل سعت لمساندة فرنسا، فالأخ الأكبر توفيق الشرطي في صفوف الفرنسيين يساعد المستعمر في تعذيب إخوانه.

ولم يقتصر دور عتاب الذات وتأنيب الضمير على حميد ، بل نجده عند نساء العائلة

---

[1] إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية ، ص223 .

[2] عبد الحليم رايس : أبناء القصبة ، دم الأحرار ،ص16.

، فمريم تشعر بالخزي والهوان والعار بسبب هذا الرابط الاجتماعي الذي يتمثل في الزواج الذي كبلها ومنعها من القيام بواجبها ،تجاه الوطن ولم يسمح لها بالكفاح بجانب أخواتها من الفدائيات.

« مريم: نستحي و نتأسف...

ميمي : أيه... علاش؟

مريم : نتأسف اللي راني متزوجة و ما نحكمش في نفسي، و نستحي اللي ما نقدرش نفعل مثلك ... و نفتخر بيك و بأمثالك اللي راكم مثلتونا أحنا النساء في هذه الثورة، و سمعتو بيها كل نساء العالم... »[1]

ورغم ما قامت به ميمي من رفع معنويات مريم ، واقناعها بأن المشاركة ليست فقط بالالتحاق بالجبل، فمساعدة الثوار تعد كفاحا، إلا أن مريم لم تقتنع، ولم تثمن كل المساندات ولم تعدها كفاحا، بل الكفاح في نظرها هو الانضمام بشكل مباشر للثورة.

« ميمي: مريم تحقي يا أختي بلي لشيء اللي عملتوه البارح واللي راكي قايمة به الآن وحدك يعني كل ما يعني مجاهد وإلا مناضل راك شريكة في العمل وراكي أيضا خدمتي على وطنك.

مريم : تقولي هذا ولكن في الحقيقة لو كان راني بجنبك في الكفاح لو كان أحسن، لكن هذاك ما كان هذاك ما كتب ربي»[2].

وهناك نوع آخر من الصراع وأدرجه الكاتب ضمن مسرحية "أبناء القصبة " وهو صراع الأجيال والذي كان واضحا بين الأب حمدان وآخر أبناءه وهو حميد ، وهذا المقطع الحواري يظهر شعور كل جيل بتقصير الجيل الآخر: « حمدان : ما فهمتش علاش ما تسمعش الرياضة ؟ كي كانوا خاوتك صغار مثلك في السن كانوا ما يصبروش عليها ؟

حميد : في وقتهم، ما كانتش الثورة، لكن أنت قولي واش يعجبك في هذا النشرة يا بابا ..

---

[1] عبد الحليم رايس : أبناء القصبة ، دم الأحرار ،ص36.

[2] المصدر نفسه، ص37/36.

حمدان : يلزمنا نطلعوا على راس العدو، على كل حال راه يصرح بالعمليات اللي توقع .

حميد : الله يخليك يا اب ما تعرفش لما يصرحوا بموت عشرة جنود من الجيش الفرنسي يلزمك تزيد صفر باش توجد الحقيقة ... .

حمدان : يمكن ، يمكن، لكن ما يلزمناش نبالغوا أحنا ثان، وخصوصا ما يلزمناش نغفلوا وإلا ننساوا اللي فرنسا يا وليدي يعني كانت من أكبر دول العالم...

حميد : لكن ومن بعد نعم هي عندها سلاح، والقوة أكثر منا رجالنا يا بابا عارفين علا شراهم يحاربوا ... وعسكر فرنسا ؟ لو كان تسأل واحد منهم توجده ما راهش فاهم واش راه واقع في هذا البلاد... »[1].

يبين هذا المقطع الحواري التفكير المختلف بين الجيلين ، فجيل الأب أيقن أن فرنسا قوة عسكرية لا يستهان بها ولذا عليهم، أن يتأنوا ويتريثوا في مواجهتها ، فقد واجهها العديد من صناديد المقاومة الشعبية ، ولم يتمكنوا من دحرها، أما الابن حميد فكان يثق بما يقدمه ثوار الفاتح من نوفمبر، وبدرايتهم الكافية بعدوهم، وبحجم قوته، وهذا لم يمنعهم من مواجهته والتغلب عليه في الكثير من المعارك ، والمقطع الحواري يوضح الطريقة الي يفكر بها كل جيل

« حمدان : يفرج ربي يا وليدي...

حميد : يفرج ربي نعم لكن هذا كلام زمان ياك المثل يقول ... سبب يا عبدي وأنا نعينك...لكن الجيل امتاعكم ما سببش كنتوا لاهيين البعض بالسنيترة والبعض بالسفينجة والآخرين القصبة والقعدات..

حمدان : لاش؟ والجيل امتاعكم آش عمل ؟ شوف حتى الآن خوك عمر من التبارن ما يخرجش »[2].

---

[1] عبد الحليم رايس : أبناء القصبة ، دم الأحرار ، ص 15

[2] المصدر نفسه، ص 15

حميد : ما بقاوش كثير مثل خويا عمر يا بابا، راني متحقق اللي عن قريب يترك السيرة هذي اللي راهو فيها، إنما شوف الشعب الآن شبابه كله راه في الكفاح الأساتذة تركوا المدارس، الأطباء المستشفيات الفلاح، الخماس كل أفراد الشعب راه يكافح هذا عصرنا يا بابا .»[1]

يشتمل هذا المقطع على التباين الواضح في وجهات النظر بين الجيلين ، فجيل الأب يشعر بالتقصير الواضح لجيل الأبناء الذين يتهربون من واجبهم تجاه الوطن بالسهر في الحانات ،أما جيل الابن فيرى أن التقصير واضح عند جيل الأب الذي شغل نفسه بالاستمتاع بالموسيقى بدل حمل السلاح ومواجهة العدو بصورة مباشرة ، بدل اختيار الدعاء فقط دون الأخذ بالأسباب.

ونجد في المسرحية نوع آخر من الصراع ، وهو أهم الأنواع التي اعتمدها الكاتب، وهو الصراع الذي تأسس النص من أجله ، وأعني به الصراع الخارجي، الذي مثله الاستعمار الفرنسي كقوى خارجية تريد أن تستوطن في أرض غير مهدها ضد الشعب الجزائري الأعزل، الذي أنهكت قواه جميع الظروف الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والثقافية، ويتضح هذا من خلال المقاطع الأخيرة في النص والتي تُظهر حجم المعاناة التي يواجهها أبناء القصبة كجزء من الوطن في ظل هذا الصراع:

« الضابط: واين راه هشام

حمدان : ما نعرفش هشام يا سيدي الضابط

الضابط: أيوه ما تعرفش هشام (إلى مريم) وأنت؟

مريم : مانجوبك ما نعرفوش

الضابط : فين راح

حمدان : شكون؟

الضابط : هشام (مسكه من الخناق) وليدك توفيق

[1] عبد الحليم رايس : أبناء القصبة ، دم الأحرار ، ص 15 / 16.

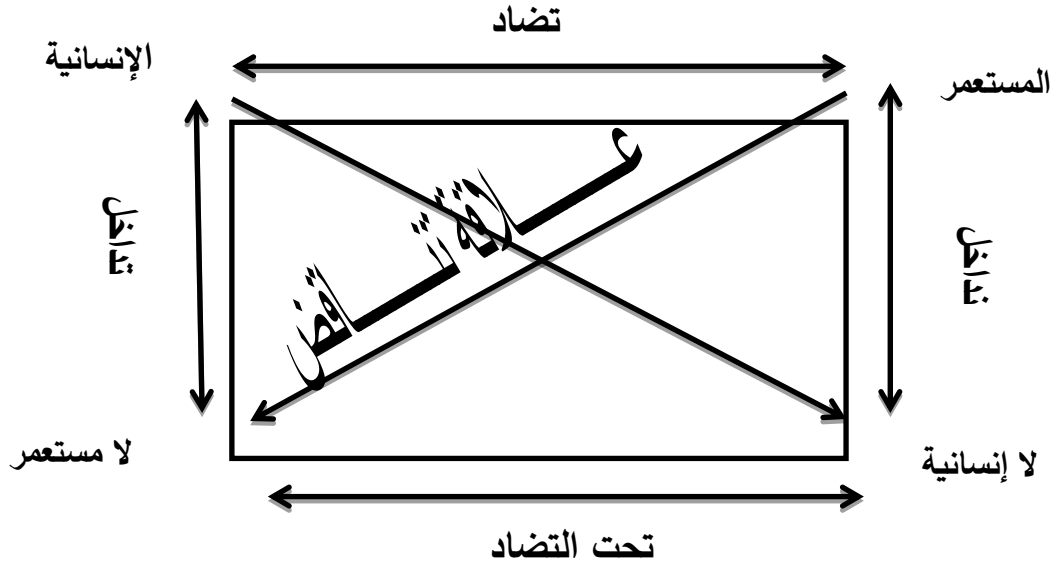
حمدان : أيه التوفيق يا سيدي ماشي هشام

الضابط : (يتركه) توفيق هو هشام فين راح.

حمدان : البارح

الضابط : البارح كان عندنا .»[1]

لقد عكس هذا الحوار، الصراع الخارجي بين العدو الفرنسي وبعض أبناء القصبة، ووضح حجم المعاناة التي يواجهها أبناء المدن ، نظير الاستجوابات المتكررة للعدو والطريقة الوحشية التي يعامل بهذا العدو المتمرد الشيوخ والنساء، فحمدان لم يشفع له هرمه عند العدو الفرنسي الفاقد للإنسانية والمتلذذ بآلام ومعاناة الضعفاء، الذين لا يمكنهم مجابهته، ويمكن تثبيت تجليات هذا المقطع في المربع السيميائي الآتي :



ويمكن تبيان التركيب السيميائي للصورتين (المستعمر/ الإنسانية) كما يلي:

المستعمر: المحتل، العدو، المغتصب، المستبد ، المستغل

الإنسانية: حفظ كرامة الانسان وحقوقه ، والمساواة بين البشر

ومن خلال المربع السيميائي تتبين لنا العلاقات القائمة بين دلالات الصورتين

-علاقة التضاد : القائمة بين المستعمر/ الإنسانية

[1] عبد الحليم رايس : أبناء القصبة ، دم الأحرار ، ص 85.

- علاقة شبه التضاد : القائمة بين لا إنسانية / لا مستعمر

- علاقة التناقض : القائمة بين المستعمر، لا مستعمر / الإنسانية ، لا الإنسانية

-علاقة التضمين: القائمة بين المستعمر ، لا الإنسانية / الإنسانية ، لا مستعمر

من خلال هاتين الثنائيتين، يتبين أنه لم يكن للمستعمر أية علاقة بالإنسانية ، خاصة في تعمله مع الجزائريين ،فقد جرب فيهم كل ما خطر، أو لم يخطر ببال بشر من وسائل التعذيب، وجردهم من حقوقهم الانسانية، وسلبهم مكان عيشهم، وفرق بينهم، لولا مبادئ العروبة والاسلام والوطن التي جمعت شملهم من جديد.

وبالعودة للصراع في مسرحية "أبناء القصبة"، نجد جبهات مختلفة حركته ، وقد كان حضوره جليا بين الشخصيات المكونة لعائلة حمدان، كما استحوذ على كل ذات لحالها من العائلة، كما عانت الشخصيات من الصراع الخارجي الذي كان العدو محركه الرئيسي.

وقد اشتملت مسرحية " أبناء القصبة " على جميع أنواع الصراع، والتي أذكر منها:

- **صراع الفرد ضد الفرد:** ويظهر هذا الصراع في نص المسرحية بين أفراد عائلة حمدان، وكذا بين عمر والبنت التي كلفها بإنجازه عمل فدائي:

« عمر: لاش مارميتيهاش في أي مكان، في كاش سقيفة مثلا؟ لاش.

البنت: خفت ماعرفتش أش نعمل

عمر: ماعرفتيش أش تعملي (ينظر نحو ساعته) ما زالولها عشر دقائق

عمر: عشر دقائق وما يبقى منا غير الغبار»[1]

- **صراع الفرد ضد تقاليد مجتمعه:** يظهر هذا الصراع عند ميمي التي التحقت بالجبل وكسرت قيود المجتمع، الذي كان وعلى مر حقب متعاقبة، يسعى لوضع قيود على المرأة، وجعلها تكرس حياتها بين جدران المنزل ، ساهرة على خدمة أفراده. ويظهر ذلك من خلال حوار حمدان مع ميمي الذي عكس وضع المرأة الجزائرية التي لم ترض أن تبقى متفرجة على وضع البلاد ، بل قامت ضد تقاليد المجتمع لدفع خطر أعظم وهو المحتل .

[1] عبد الحليم رايس : أبناء القصبة ، دم الأحرار ، ص 53.

«حمدان: واش من خير يا بنتي ، لو كان عطى ربي ما وصلناش لهذا كله لكن فرنسا هي اللي كشفت لنا سترنا وحريمنا وخلات نسانا تجري في الزنق، لكن ما بقلهاش ذنوبنا خرجوا فيها والجزائر هي اللي تحطمها و تحطم حتى الساس نتاعها»[1].

– **صراع الفرد ضد مجموعة:** يظهر هذا الصراع عند توفيق الذي واجه العدو من جهة ، وأفراد عائلته من جهة أخرى، كما يظهر عند عمر الذي ساعد الثوار على القضاء على بعض رجال العدو المهمين بالسهر معهم واستدراجهم إلى حتفهم ، وصراعه مع عائلته التي كانت تظنه مستهترا لا ينفع لشيء.

– **صراع نفسي:** يظهر هذا الصراع عند جميع أفراد عائلة حمدان التي تشعر بالتقصير تجاه الوطن، وتعاتب النفس وتلوم ذاتها أولا وباقي افراد العائلة ثانيا على التقاعس ، وأخذ دور المتفرج، والمتابع للأحداث من خلال الاذاعة والجرائد، بدل خوض المعارك ومجابهة العدو.

أما درجات الصراع التي اشتملت عليها المسرحية فنبدؤها **بالصراع الساكن** أو **الراكد،** وهذا ما ظهر في الحوار الروتيني الذي دار بين أفراد العائلة في بداية المسرحية، وأهمه الحوار الذي دار بين حميد والأب حمدان ، وسأذكر بعض المقاطع:

« حمدان : ما فهمتش علاش ما تسمعش الرياضة ؟ كي كانوا خاوتك صغار مثلك في السن كانوا ما يصبروش عليها ؟

حميد : في وقتهم، ما كانتش الثورة، لكن أنت قولي واش يعجبك في هذا النشرة يا بابا .. »[2]

أما **الصراع الواثب** فقد ظهر في الحوار الذي دار بين ضابط رجال مضلات المستعمر الذين قدِموا للبحث عن توفيق(سي هشام) وحمدان ومريم ، و بعد استجوابهم قاموا بضرب الشيخ حمدان واهانته لأنه حاول الذود عن نساء عائلته في غياب جميع رجال العائلة ، ثم محاولة هؤلاء المستبدين اغتصاب مريم زوجة توفيق، ، فالصراع هنا كان يتغير دون ديباجات وهذا المقطع الحواري يوضح ذلك :« السرجان: وقيلة جينا وتعبنا غير باطل

[1] عبد الحليم رايس : أبناء القصبة ، دم الأحرار ، ص 35.

[2] المصدر نفسه ، ص 15

الضابط: عمري ما نشقى باطل ...(دار لي مريم) هيا أنت تقدمي... آه زوجك لعزيز توفيق راح ؟(تهز راسها أن.. نعم) وما قال لكش فاين يرجع ؟ مسكينة بنت جميلة مثلك يتركها وحدها( ) آه قالك فاين يرجع يشوفك ؟

مريم: لا

الضابط: كاش رايحة تعمل بعدما راجلك العزيز راح ؟ لكن ما تخافيش أنا نعاوضه على خاطر راك اعجبتني( ) بالصح اعجبتني قد مارني ننظر فيك وأنت تعجبني (يمسكها من وجنتها ويقبلها على ثغرها)

حمدان: ما تحشموش... ما تحشموش انتم ماشي رجال

الثاني: اقفل فمك انت

الضابط: آه ماشي رجال املا وليدك ما ستنا لش قل(يلقيه على الأرض)

الأم حمدان

حمدان: أبقاي في موضعك يمينة

الضابط: درك انوريلك يا حمار اللي احنا رجال ولا لا

مريم: لا

الضابط: من بعد قولي لهذا البغل إذا أنا رجل ولا لا هياي من هنا(يدفع البنت إلى البيت ويدخل معها) »[1]

هذا الصراع الذي يثب بين الفينة والأخرى، لم يسدل عليه الستار إلا في نهاية النص ليظهر شرف الفتاة الجزائرية التي تموت دونه، فقد قضت على الضابط بمسدسه، وأطلقت النار على العديد من رجال مضلات العدو، ليتم القضاء عليها من قبلهم.

أما **الصراع الصاعد** فقد ظهر في حوار توفيق وعمر وانتهى بضرب توفيق لعمر وهذا المقطع الحواري يوضح ذلك :

« توفيق: ما نيش فاهم ..وقتاش تتخلص من الدورات متاعك

[1] عبد الحليم رايس : أبناء القصبة ، دم الأحرار ، ص 89/88.

عمر: آه اسمع يا خوية أنا ما نسالك وأنت ما تسالني ما رانيش نرضع في صبعي، وراني حر الله أعلم؟

توفيق: حر؟ نهار جيبها في راسك ذاك الوقت تعرف واشنه هي الحرية

حمدان: كنت نقول بيريز تكلم مع سي عمار وطلب منه يكلمني على الحوش...

عمر: حب يشري علينا الحوش؟

حمدان: لا بالعكس مراده يبيع لنا الحوش متاعه قالك الفلاقة كثروا وما ذابيه يسكن في المدينة.

عمر: باش يبقى ينادي الجزائر فرنسية بيريز ممثل ما اسمه ما يدل بلي فرنساوي.....

توفيق: بركانا من البسالة متاعك هذا الشيء نعرفوه و مطلبناش منك خطاب سياسي.

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

توفيق: أنعم..لو كان مجيتش خويا..

عمر: خوك؟ ولاش هذوك اللي تديهم المركز الشرطة ماشي خاوتك ؟ هذوك اللي راهم ماتوا في الجبال ماشي خاوتك والمثلت اللي راهي تتحرق ما فيهاش خاوتك و خوتاتك و إلا واشنه خوك غير اللي ولداتوا يماك؟»[1]

ويزداد الصراع تصاعد ليبلغ ذروته في لغة حادة، بعدما طلب توفيق من عمر الصمت لكن هذا الأخير ، اختار بدل الصمت ، رفع صوته لأنه يرى أن كلامه ذا أهمية بالنسبة لشقيقه الذي اختار العمل في صفوف العدو

« توفيق: يكفي عمار ...اسكت

عمر: لا ما نسكتش.. لكن قولي بللي طبايعك الموظفين للي يحبوا يبقاوا في بقايعهم خدامين الدولة هو اللي وخرونا حتى لليوم أما لو كان رانا عايشين في استقلال وما حضرناش للثورة

[1] عبد الحليم رايس : أبناء القصبة ، دم الأحرار ، ص 23/22

هذي وراهم عاشوها أصحاب سنك ويزيد يلوم علي علاش نقرب كثير من الجزائريين شربوا كاش واحد تساءل علاش؟ لا تعرف ؟ علاش؟ أنا نقولك علاش، لاجل ملوا من عيشة الذل، لاجل حبوا ترجعلهم الإنسانية اللي لهم حق فيها ، ما عرفوش كاش يعملوا ، لاجل ما قدروش يصيحوا في وجوه أمثالك الخبثاء يبوحولهم باخماجهم (توفيق يصفعوا)

آه توفيق ، هذي المرة الاولى اللي صفعتني ماتعاودش لاجل نقتلك ولو خويا.....»[1]

أما **الصراع المرهص:** و الذي« يوحي بما ينتظر حدوثه، دون أن يكشف عما سيقع من الأهوال، حتى لا يضعف عنصر التشويق»[2] ، فقد تمثل في الحوار الذي دار بين حميد والأب حمدان ، لكن نظرا للعلاقة بينهما ، القائمة على الأبوة والطاعة والاحترام والمحبة، فقد توصلا إلى التفاهم، وقد وضح الأب حمدان لحميد أن الشعب منذ دخول المستعمر وهو يقاوم و يزرع الحماس في نفوس أبناء الشعب إلى أن تفجرت بداخله روح الثورة التي تجسدت واقعا يراه كل أبناء الوطن.

لقد كان الصراع التيمة الأساسية التي رسمت ملامح وحدود مسرحية أبناء القصبة لتظهر المسرحية كعمل فني مكتمل الأركان، ينقل حقائق وصراعات عاشتها الجزائر في ظل مستبد غاشم .

3-2- دلالة الصراع الدرامي في مسرحية " دم الأحرار":

الصراع في مسرحية " دم الأحرار" كان صراعا داخليا وخارجيا، داخليا بين أفراد المجتمع الواحد ــ نظرا لما تمر به البلاد من وضع حساس، فالشك يسيطر على كل ذات ثورية جزائرية مخلصة ــ وخارجيا بين الجزائريين والمستعمر الذي يستنزف الدماء والخيرات

[1] عبد الحليم رايس : أبناء القصبة ، دم الأحرار ، ص 24/23

[2] مصطفى صابر النمر: الدراما الأجنبية وانحرافات المراهقين السلوكية، ط1، العربي للنشر والتوزيع، القاهرة ، مصر، 2016م، 122 ص

فالصراع الداخلي في نص" دم الأحرار" نجده واضحا عند شخصية رزقي الذي قبض عليه من طرف المحتل الفرنسي ، وباتت نفسه تحذره من البوح عن رفاق دربه النضالي ومكانهم، فسأل الله أن يموت قبل أن يضطره تعذيب الوحوش إلى الافشاء بهم وهذا ما يوضحه المقطع الحواري الآتي:

« رزقي: عِيني يا ربي! غدوة نهار مشؤم ..يا نرجع خاين نتكلم ونكشف اخواني ، نخون الشهداء وما نوفيش بالعهد... يا يترادلي عذاب على عذاب على ايدي الوحوش.. اعطيني الشجاعة يا رب، اجعلني نسكت في وقت التعذيب! اجعلني نسكت لأخر لحظة من عمري ، والا يا ربي اجعلني نموت قبل طلوع النهار، عِيني يا رب... ما يلزمش...مستحيل... ما نقدرش نتكلم...حرام.. حرام.. واشنه هي حياتي قدام حياة ميات جندي. حرام...حرام.. عِيني يا ربي ،عِيني! »[1].

فالخوف من خيانة رفقاء الدرب، والخوف من الاعتراف بهويتهم وتحديد أماكنهم تحت سطوة التعذيب الوحشي مثلت صراعا داخليا أرق كل ذات ثورية مفعمة بالإخلاص للوطن، كما سيطر الشك على قادة الثورة تجاه كل منظم جديد وهذا ما يلمس عند قدور الذي لا يثق في القادمين الجدد لانه يثق في المناضلين القدماء بلا شك والمقطع الحواري يوضح ذلك:

« قدور: سي حسان هذه مدة طويلة وأنت تكافح بجنبي راك تعرفني مليح.. وتعلم اللي نكره المصادفات.

مراد: واش العمل سي قدور، ما يتمكنلناش نتركهم وحدهم.. نتركهم للخطر وهم منضمين لنا..

قدور: آش رايك سي عيسى؟

عيسى: نعرف اللي منواجبنا ما نثيقوش هكذاك برك..إنما في القضية هذه ما عندي حتى راي بحيث نجهلها تماما

[1] عبد الحليم رايس : أبناء القصبة ، دم الأحرار ، ص 24/23

مراد: على كل حال نقدروا نثيقوا في السي عبد الرحمان.. بحيث هو اللي علمنا بكثير من الأشياء المهمة ..لا.. من غير شك تلزم عليه الحال يخرج من المعسكر قبل ما تذهب عليه الفرصة اللي في يده .

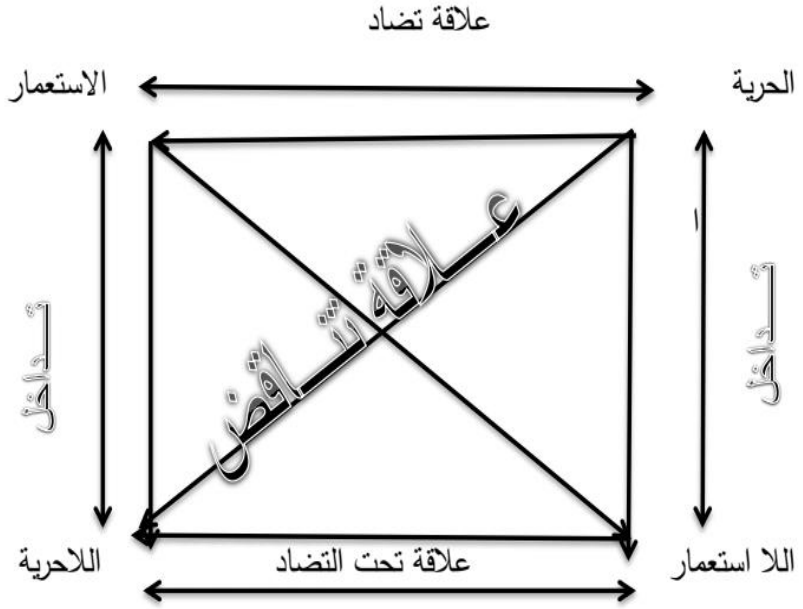
قدور: وعلى هذا هاهو العمل، زوج ...يلاقيوهم في المكان المعين للمعاد...ياخذوا هذا الطريق في الشعبة هذي نكونوا كمينين .لما يوصلوا نحرقوهم ، ونحيولهم السلاح..نجيبوهم هنا ونراو من بعد.. الجنود اللي يتعملوا بيهم يرجعوا لمكان الميعاد ويشوفوا إذا حد ما يتبع فيهم.. أنت اللي تقود العملية هذه سي حسان وعمل بالك الآلات الراديو والإشارات

حسان: حاضر سي قدور »[1].

فنقص الثقة تجاه كل وافد جديد لجيش التحرير جعل قدور لا يستقبل عبد الرحمان بكامل جيشه، رغم كل ما قدم له من معلومات وخدمات سابقة. وهذا ما يوضح الصراع الداخلي الذي يسيطر على ذات كل قائد.

أما الصراع الخارجي فقد تمثل في المستعمر الذي جرد أبناء الأمة الجزائرية من كل حقوقهم ، بل من شدة طغيانه و جبروته عمل على تجنيد الكثير منهم للوقوف في وجه إخوانهم، دون ارادتهم ، حيث غصبهم بقوة الآلة القمعية على ذلك، ليفور دم كل حر جزائري من أجل النيل من هذا المستدمر الذي شكل حاجزا بين الجزائريين وأرضهم وحريتهم ، وجعلهم قابعين في الكهوف والجبال، لا ينعمون بالحرية، إلا في هذا الجزء الضيق من أرضهم الشاسعة، ولذا يمكن التمثيل لهذا الصراع بالمخطط الآتي:

[1] عبد الحليم رايس : أبناء القصبة ، دم الأحرار ، ص95



في نص " دم الأحرار" لا يمكن البتة فصل الثنائيتين اللتين تأسس من أجلهما النص منذ عتبته الأولى وهما(الحرية /الاستعمار) اللتان شكلتا المحور الأساسي للصراع الخارجي ، ويمكن تبيان التناقضات القائمة بين هاتين الثنائيتين على الشكل الآتي:

الحرية/ اللا استعمار /عدل /المساواة /العيش الكريم /تحقيق الذات/ الإنعتاق

الاستعمار /اللاحرية/ العبودية / ظلم /اللامساواة / الفقر /التسلط والاستعباد

من خلال هذا المربع السيميائي تتوضح العلاقات القائمة في دلالات الصراع الخارجي:

-علاقة التضاد :و القائمة بين الحرية / الاستعمار

-علاقة شبه التضاد : اللا استعمار / اللاحرية

-علاقة التناقض :القائمة بين الحرية اللاحرية /الاستعمار اللا استعمار .

-علاقة التضمن : والقائمة بين الحرية اللا استعمار / الاستعمار اللاحرية.

لقد كان الصراع قائما بين المحتل الذي قيد حرية أبناء الأرض، وبين أبناء الأرض ـ بما فيهم الأبناء الذين عاشوا خارجها- حيث باتوا يشعرون بالتسلط والعبودية ويحنون للاستقلال والحرية بمجرد عودتهم ــ هو الصراع الذي ميز نص المسرحية، فالقارئ لنص " دم الأحرار" يبصر مدى التعاون بين أبناء الوطن حتى الذين عاشوا خارجه من أمثال فرانسوا

فهم لا يتحملون العبودية وكبح حريتهم، لذلك يسعون للتعاون مع بعضهم من أجل كسر قيود المستعمر وتخليص التراب والعباد من هذا المستبد الذي قبع على نفوسهم.

وقد أظهر النص الدرامي لـ" دم الأحرار" صراع الانسان ضد الانسان بشتى أنواعه ، وأهم صراع هو صراع الإنسان الذي تشبث بأرض آباءه وأجداده، نظرا لرابط الدم الذي يسري في أوردته، محاولا الدفاع عن أرضه ضد الإنسان الذي حاول اغتصاب و استنزاف خيرات أرض ليست له، فقط لأنه ظن أن بإمكانه التغلب على صاحب الارض وسلبه كل ما يملك، ليجد هذا الأخير نفسه أمام إنسان مؤمن بأن الشجاعة تهزم القوة وتدحر الغاصب ، ويمكن التمثيل لشتى أنواع الصراع في النص الدرامي لـ" دم الأحرار" بـ:

- **صراع الفرد ضد الفرد:** ويمثله صراع رزقي ضد بيرال في المشهد الثامن والعشرين من النص«(يدخل رزقي محاط بالجنود مدججين بالسلاح)

بيرال: أهلا أهلا مسيو رزقي ، وين كنت في بالك تروح ..ما تجوبش؟ امليح

كبورال: ها هو السلاح اللي كان رافدوا اليوطنان

بيرال: نعم المسدس والخنجر نتاع مارتيناز. طيب(يضع المسدس فوق الطاولة) المسدس فارغ، ضربت حتى الرصاصة الأخيرة ، خسارة أنت جندي مليح لكن.. مع الأسف ما حبيتش تفهم ، اذن تموت ياك مسيو رزقي تموت. نعم. مسيو رزقي.نعرف بللي الموت مسألة ساهلة عندكم ، لكن ماتموتش بالكيفية اللي كنت ظانها... لا ماتموتش وانت تحارب،

لكن تموت ...ماعلناش اذا فهمت مليح اللي قتلوا به مارتيناز ياك؟ أيو رزقي شكون اللي كان معاك ؟ أشكون اللي عاونك

رزقي: هذا ما تعرف ليوطنان، من جيت أشكون اللي معاك والآن أشكون اللي عانك! بدل هذه الأغنية كيما تقولوا...»[1].

[1] عبد الحليم رايس : أبناء القصبة ، دم الأحرار ، ص 148/147

بعد هذا الحوار المستفز من قبل رزقي، الذي على طول مدة الاستجواب لم يذكر اسما من رفاق الكفاح، بل بقي صامدا، مما أدى إلى ارتفاع حدة الصراع بينه وبين بيرال لتنتهي بقتله، بعدما أسقط بيرال على الأرض، ليطلق على اثرها الجنود الرصاص عليه، ويستشهد على يد العدو كما أراد.

- صراع الفرد ضد تقاليد مجتمعه:

ويظهر هذا النوع من الصراعات جليا عند فرانسوا الذي عايش تقاليد الفرنسيين والمجتمع الفرنسي الذي قضى فيه واحد وعشرين عاما من عمره، مع أمه الفرنسية، لكنه لم يشعر يوما أنه ينتمي لهذا المجتمع، فبمجرد عيشه في الجزائر أيقن أن هذا هو مجتمعه الحقيقي و أن الجزائريين هم أبناء شعبه وأن دم أجداده لأبيه هو يسري في عروقه وليس دم الفرنسيين الظالمين ، وعلى هذا الأساس لا يمكنه أن يساعد الفرنسيين على قتل أبناء شعبه، فانظم لجيش التحرير، وعمل على تمويه الفرنسيين بأنه يعمل لديهم ليتمكن من رصد جميع تحركاتهم. فقد كان عين وأذن الجيش في الغابة.

- صراع الفرد ضد مجموعة:

يظهر جليا صراع الفرد ضد المجموعة ، في صراع البهلول ضد جماعة مارتناز التي سلطت كل الوسائل المتاحة لها ـ ولم يتبق لها إلا الكهرباء والماء ومن رأفة الله بالبهلول ، لم تستعملهماـ لاستجواب مريض عقلي وأبكم، لمجرد أنه كان يرتدي قميصا عسكريا، فحنكة المحتل لم تجد نفعا أمام الهاجس الذي شكله جيش التحرير للمحتل مما جعله لا يفرق بين العاقل والمجنون، وتظهر مقاطع الصراع الوحشي بين البهلول و جماعة مارتناز في الحوار الآتي:

« مارتناز: حاضر ليوتنا (من الباب) ابقاو هنا ...هيّ أنت هيّ أدخل ...(يدفعوا البهلول) من الخارج يصيح ها هو الحلوف ليوتنا

بيرال: واشته هذا ؟

مارتناز: وجدناه مخبي في واحد الدهليز بين البتاتي.. لكن ما جبدنا منه والو...ملي ألقينا عليه القبض وهو جاعل روحه عقون

بيرال: أيوا... يلعب، الكوميدي؟

مارتناز: ما نيش فاهم كاش حسبنا هذا البغل...أيوا...أتكلم! قول

البهلول:(حركات لا تفهم)

مارتناز: (يصفعه) ما زلت مصمما على السكات؟

البهلول: (نفس الشيء)

مرتناز: شكون هما الأخرين؟...كاش راهم متنكرين ...فين السلاح...أنطق...أتكلم

البهلول: حركات

مرتناز: طريق كاملة هكذا ما سمعنا منه والو

بيرال: استعملتوا كل الوسائل سرجان

مارتناز: مازال الماء والكهرباء.... »[1].

بعد هدا العجز الواضح في استجواب البهلول ومن حسن حظ هذا الأخير ، طلب بيرال من مارتناز مناداة فرانسوا للتدخل، لأن بيرال شك في معرفة فرانسوا له بحكم عمله في الغابة التي وجد بها البهلول، لتنتهي بعد ذلك مأساة هذا المريض المسكين، بعد شفاعة فرانسوا له والتأكيد على صحة مرضه وهذا ما أوضحه المقطع الحواري الآتي:

« بيرال: تعقل هذا الشخص مسيو فرانصوا

فرانصوا: معلوم هذا بهلول القرية واش عمل مسكين

بيرال: بهلول؟

فرانصوا: معلوم معروف كثير في الناحية هذي بهلول وعقون ...واش عمل ليوتنا

بيرال: واش عمل سرجان

مارتناز: راك تشوف في اللبسة نتاعوا من غير شك يكون واحد منهم

[1] عبد الحليم رايس : أبناء القصبة ، دم الأحرار ، ص 126

فرانصوا: سرجان... من غير شك يكون وجد هذي الكسوة في كاش سوق

مارتناز: اش من سوق الكسوة العسكرية ممنوعة للبيع والشراء

فرانصوا: وجدها ما نعرف فين وإنما مسكين بهلول ...تسمح نسأل من أين جابها ليوتنا؟

بيرال: تفضل.. اتفضل...

François et bahloul echangent des gestes...minique du rire ect...les gestes coresponderant avec L'explication que donnera François

فرانصوا: فهمت واش قال؟ ليوتنا

بيرال: لا....

فرانصوا: القمجة هذي هداهاله عسكري فرانساوي كان فايت في الفيلاج ... أما فيما مشاركته في الثورة يقولك هو ضعيف كثير باش يكون جندي

بيرال: أحسنت مسيو فرانصوا الآن نطلقوه»[1].

يكشف هذا المقطع الحواري السمات الوحشية التي تميز بها المحتل الفرنسي الذي لم يسلم من قمعه حتى المعاقين و المرضى والصم والبكم، الذين ظن المحتل أن وسائل التعذيب التي كان يمتلكها قادرة على جعلهم يتحدثون. فلم يراع البتة الظروف التي يعانيها المقبوض عليه بقدر ما كان يتلذذ باستعمال الوسائل التي أعدت لتعذيبه، مما يعني أنه قد تجرد من الانسانية التي جبل عليها الانسان وخاصة في معاملته بعض أبناء الشعب الجزائري الذين لم يجدوا آنذاك ما يسترون به أنفسهم في ظل وجوده فلجأوا لما تبقى من أزياء عسكرية تعود للأموات أو تخلى عنها مرتديها لعدم صلاحيتها.

- صراع نفسي:

كثيرة هي الشخصيات التي واجهت الصراع النفسي ، كرزقي الذي ذكر سالفا في الصراع الداخلي، وكذا مراد الذي رغم الإصابة التي تعرض لها إلا أنه يعيش في صراع نفسي وهذا ما جعله يحس بالتقصير تجاه رفاق الكفاح ، حيث لم يستطع مغادرة بيت فرانسوا

[1] عبد الحليم رايس : أبناء القصبة ، دم الأحرار ، ص 126

ليحذر الرفاق من العدو الذي أصبح على مسافة قصيرة منهم، كما لم يتمكن من ارسال خبر عبر جهاز الارسال الذي وُضعت عليه حراسة مشددة، ليعيش في دوامة لم تنته إلا مع نهاية النص وبمساعدة العسكريين الجزائريين الذين جندتهم فرنسا اجباريا في صفوفها من أمثال مسعود وموسى الذين تمكنوا من أسر بيرال وقتل عساكر العدو.

أما بالنسبة لدرجات الصراع التي اشتملت عليها المسرحية فيمكن البدء بـ:

الصراع الساكن أو **الراكد:**

لقد وُجد هذا النوع من الصراع لدى أبناء الوطن الذين احتجزوا في بيت فرانسوا ، فكل واحد يرغب في الخروج والتضحية بنفسه بدل الآخر لإخبار الثوار المتواجدين في الجبل، ليتم هروب رزقي من بينهم ليترك الجميع يتخبط في ايجاد حل لمقابلة المحتل الذي داهم المكان والمقطع الحواري يبرز الصراع الساكن الذي جرى بين الجماعة :

« مراد: حنا رانا هنا...هما راهم هنا، وهنا...المركز متعنا هنا...إذا مشينا مليح وبسرعة نقدروا نفوتوا قبل الحصار و نخبروا الجماعة

رزقي: وأنت تقدر تمشي بسرعة؟

مراد: واش حبيتني نعمل؟ لابد نخبروا الخاوة لو كان عندي ألتي الارسال ما عليهش . لما ما كانش نتكلوا على رجلينا ونخبروهم بنفوسنا.

رزقي: طيب... لما أنت اختصاصي في الإرسال عد نفسك رسلتي وأنا اللي نروح

مراد: ما راناش في وقت المزاح يا رزقي

رزقي: راني نتكلم بالجد...أنا اللي نروح

مريم: جينا في زوج نروحوا في زوج

رزقي: الأحسن نروح وحدي والمسألة خطيرة ...وحدي يمكن نقدر نفوت ونخبر الخاوة

مريم: لكن أذا وصلوا الهنا نضيعوا سي مراد. سي علي ويكتشف الملجأ

رزقي: نسه...صحيح (يعمل خطوات وهو يفكر)

مراد: إذن عندي الحق يلزمنا نروحوا في ثلاثة... مريم كسوتي... سي علي الرشاشة من فضلك... با الله (Meriem se précipite francais L'arrette) »[1]

وبعد هذا النقاش أو الصراع الذي لم ينجم عنه أي قرار حاسم يتدخل فرانسوا باقتراح آخر ، قبل أن يفكر فيه الجميع ، ويعطون رأيهم ، يخرج رزقي بسرعة ويودعهم

« فرانصوا: استناو .استناو... مليكة بنت لها مدة في الخارج إذن حد ما يعرفها في غرفتها مازالوا بعض الكساوي نتاعها (إلى مريم) و يجيوك مريم تقدري تقومي بدور بنتي؟

مريم: بنتك؟!...نجرب. لكن.....

مراد: هذا راي روحي البسي مريم...في زوج يسهل علينا الأمر

مريم: لكن أنت المريض أنت اللي يلزمك تبقى

رزقي: أبقاو في زوج (إلى فرانصوا) ما يقدرش يصير زوج بنتك وإلا خديمك إلا كاش حاجة؟....يتمشى كيلومتر...زوج...ثلاثة ومن بعد... نوصلوا ميات جندي للخطر

فرانصوا: عنده الحق ... أبقا معايا تصير خديمي ..راهي بعده كسوة قديمة خلاها البوستنجي اللي كان يعاونني ...روح سي رزقي ما يكفيكش الوقت ...أعلم الخاوة والله يكون معاك

رزقي : كونوا متهنيين...بايباي (يهرب)

مراد: رزقي...رزقي استنا...وه أشحال مقلق هذا المجنون. »[2]

وعلى الرغم من طول المقطع الحواري وادلاء كل شخص برأيه في إيجاد حل لهذه المعضلة إلا أن القلق بقي ينتاب المجموعة، هل كان هذا هو القرار الصائب أم لا، ولذا يعد اختيار هذا المقطع للدلالة على الصراع الساكن أو الراكد هو الأنسب.

[1] عبد الحليم رايس : أبناء القصبة ، دم الأحرار ، ص 113/112

[2] المصدر نفسه ، ص 113.

الصراع الواثب:

لقد تمثل الصراع الواثب في الحوار الذي تم بين بيرال وفرانسوا ، هذا الأخير الذي اعترف بمجرد أن بدأ الاستجواب معه بأنه أحد عناصر جبهة التحرير الوطني مفاجأ بيرال الذي كان يظن أن فرانسوا لن يعترف أبدا، وسيدفعه لاستعمال كل وسائل التعذيب .

« فرانسوا : طلبت علي ليوتنا؟

بيرال: نعم بعد راك راني نشرب على نخبكك

فرانسوا :شكرا...لكن علاش ؟

بيرال: علاش ؟...ساهل على ذكاك...على هذا ...أشنه هذا مسيو فرانسوا؟

فرانسوا :هذا ...هذيك خزنة سرية ليوتنا

بيرال: راني نشوف...وهذه؟...

فرانسوا : سليحة ليوتنا

بيرال: نتاع من؟

فرانسوا :نتاع من؟ ...نتاع الجيش

بيرال: الجيش؟

فرانسوا : نعم... جيش التحرير

بيرال: أنت بالأقل صريح... و كيفاش صاروا عندك؟

فرانسوا :أنا من جبهة التحرير ليوتنا»[1]

يوضح هذا الصراع سير الأحداث الفجائي وبطريقة عكسية، فبيرال كان ينتظر انكار فرانسوا للسلاح ، لكن هذا الأخير يفاجئه بأنه أحد أعضاء جبهة التحرير، وأن السلاح الذي بحوزته تابع لجيش التحرير.

الصراع الصاعد يمكن التمثيل لهذه الدرجة من الصراع بالحوار ذاته بين رزقي و بيرال في المشهد الثامن والعشرين مع الإشارة هذه المرة لما آلت إليه نهاية هذا الصراع الذي اشتمل

[1] عبد الحليم رايس : أبناء القصبة ، دم الأحرار ، ص 160

على أصناف التعذيب اللفظي والجسدي ، ليصور من خلاله الكاتب الطريقة الوحشية التي يعامل بها الأسير الجزائري من قبل الاحتلال الفرنسي

« بيرال: اشكون قتل مارتيناز

رزقي: أنا

بيرال: وحدك؟

رزقي: وحدي؟ تندهشوا دائما لما تسمعو بشيء عمله رجل وحده. إذا فدائي عمل عملية وحده عجيب! أي خدمة خدمها جزائري وحده تعجبكم ما تنساش اليوطنان..أحنا ماعندناش مليون جندي في الجزائر...

رزقي: راني بين ايدكم، عندكم السلاح والرصاص ، واش راكم تستناو اليوطنان ؟

بيرال: كل شيء في وقته.. لما تفارقنا البارح كنت خليتك تخمم

رزقي: راني جوبتك »[1]

ويزداد غضب بيرال بعدما كان يظن أن رزقي كان يفكر في البوح عن مكان المركز الخاص بجيش التحرير، وأنه غير رأيه.

« بيرال: كيفاش

رزقي: موت السرجان

بيرال: (يصفعه) وأنا راني بدلت الأغنية... ماتتكلمش؟ كيما تحب...قالوا لي زدت انجرحت.. فاين؟ آه هنا...في ذراعك (يمس الجرح بالخنجر)...ياك هذا الموضع ؟

رزقي: أي أي!

بيرال: راك مضرور اسمح لي... سي رزقي مركز تاعكم فين؟ بودي نعرف قبل ما تبعثوك عند القبطان أش نعرف واش تقول له .ياتقول صديقنا...يا ...يا...

[1] عبد الحليم رايس : أبناء القصبة ، دم الأحرار ، ص 148

رزقي: صديقكم معناه خاين بلاده كيما هذا اللي راه يتفرج (يضربه بحديدة الموس على الجرح) ... ماتتكلمش؟ كيما تحب... نخبرك على كل حال بلي كنت في الهند الصينية ونعرف كثير من الوسائل الي تستعمل للتعذيب

رزقي: الشعب الجزائري والعالم كله عارفين بللي السلاح متاعكم المشهور هو التعذيب

بيرال: (يصفعه) النهار طلع . ما بقاش في يدي وقت الدوريات راهي خارجة ونوجدوا المركز اللي راك تتعذب من أجله غير باطل .. وفي عوض كما وعدتك مع اصحابك وضباطك.. نحطوهم و نعفسوا عليهم كي النمل،انتما جنس اللي يلزمه يتمحى...كلاب .. لصوص.. (يقترب ليضرب رزقي لكن رزقي يتأخر ثم يضرب اليوطنان اللي يسقط غلى الأرض .يستعد للقبض عليه.. غير أن الجنود يطلقوا النار)

رزقي: أنا أذكى منك وفاطن عليك ليوطنان .. هاني غلبتك ، شفت هاني ماخفتش واستشهدت كيما حبيت في الكفاح.. في سبيل الجزائر

بيرال: رزقي ! رزقي !...مات .عند الحق الكلب، غلبني ما خانش أصحابه... غلبني لكن بإعانتكم.. بكم أنتم...هذا كله منكم من أمركم؟ من قالكم أطلقوا عليه النار من ؟ »[1]

لقد عبر هذا المقطع الحواري عن الصراع الصاعد الذي انتهى باستشهاد رزقي كما أراد من جهة ، والطريقة الوحشية التي يعامل بها الأسرى عند العدو الفرنسي من جهة أخرى. كما اشتملت المسرحية على أمثلة من هذا النوع من درجات الصراع، وهذا ما يوضحه الحوار الذي جرى بين بيرال وفرنسوا وقد تمت الاشارة إليه سابقا .

الصراع المرهص :

هذا النوع الذي أشرت إليه سابقا وهو الذي ينبئ بنشوب الصراع، يظهر جليا في نص مسرحية " دم الأحرار" في الحوار الذي دار بين مارتيناز ومريم التي قَدِمت لمساعدة رزقي بعدما تم القبض عليه، واكتشف مارتيناز ذلك، وقد وضح المقطع الحواري الآتي إضافة إلى الارشادات المسرحية التي وظفها الكاتب هذا النوع من الصراع:

[1] عبد الحليم رايس : أبناء القصبة ، دم الأحرار ، ص 150/149

« مريم تقول لرزقي: امالة يلزمك تهرب (تخمم) استنا..(حين تشرع في فك الرباط وإذا بالحجرة تضوي ويظهر السرجان في عرض الباب.

مارتيناز: ايواه ..واش راكي تعملي هنا يا آنسة؟

مريم: كان عطشان ..جبت له يشرب

مارتيناز: أوباش يشرب تحلي له الرباط ؟ المسألة ما تبقاش هنا يا آنسة؟ نخبر اليوطنان ونشوفوا من بعد .كاين شيء راه مدسوس تحت هذا كامل تقدري تروحي ترقدي وما... »[1]

تنتاب المتلقي حيرة وتشويقا وربما خوفا أيضا من المصير الذي ينتظر مريم، وما الذي ستؤول إليه الأحداث ؟ بعد هذه المعضلة التي وضعت نفسها فيها، ما يجعل القارئ يواصل القراءة بشغف ليرى كيف ستحل الأمور.

3-3- دلالة الصراع الدرامي في مسرحية " الخالدون":

لقد وظف عبد الحليم رايس في نصه" الخالدون" الصراع بشتى أنواعه ودرجاته، حيث حضر الصراع الداخلي بين أعضاء الفرقة الواحدة التابعة لجيش التحرير، وهذا بالضبط ما حدث للفرقة التي يترأسها جعفر الذي ناقش مع حسان وعيسى مصير قدور الذي كان يعتبر بالنسبة للقيادة العليا لجيش التحرير خائنا، لكن بفضل حنكة حسان وعيسى اللذان استنتجا صدق نوايا قدور وقاما بحمايته ينتهي هذا الصراع الذي أرهق كاهل أعضاء الفرقة وجعلهم يتصارعون فيما بينهم لإيجاد حل يكون بعيدا عن الظلم وزهق الأرواح وهذا ما يؤكده عيسى في حواره « شاب أصغير يا سي جعفر، مجيء للحياة ، قدور حب يموت في الجهاد لكي يعيش ،ـ ـ ـ ذكي ، إخلاصه في القضية حبه في الجزائر كل هذا ملموس، موجود عند قدور ـ لابد القيادة تفكر في هذا سي جعفر حياة إنسان كنز ثمين»[2].

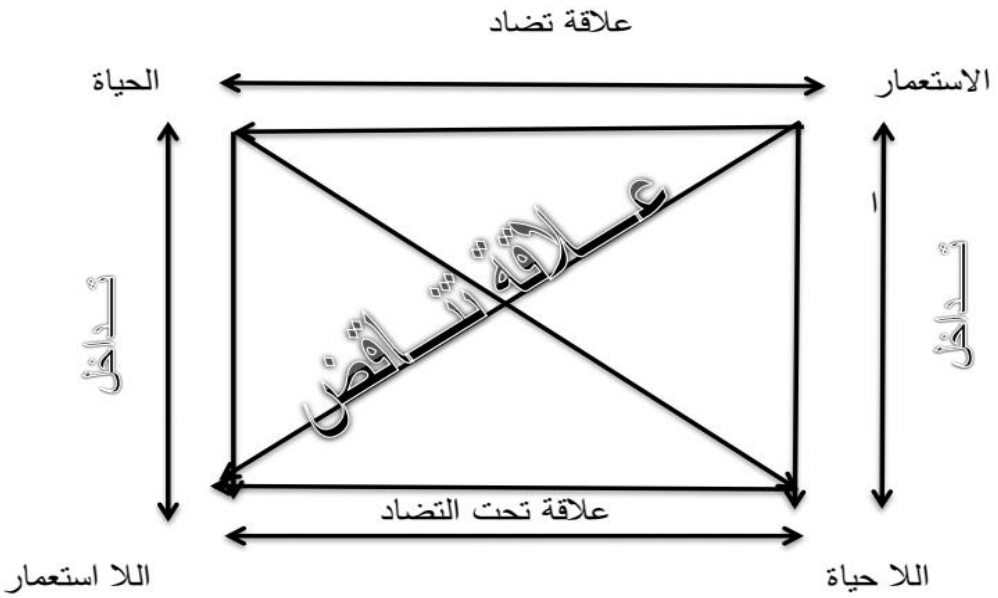
وقد شهدت أحداث النص صراعا بذات الشاكلة مع نهاية الأحداث ويلمس ذلك بوضوح في الصراع الداخلي الذي قام بشأن حسان الذي أصيب بصدمة أفقدته عقله، ولم

[1] عبد الحليم رايس : أبناء القصبة ، دم الأحرار ، ص 140/139

[2] عبد الحليم رايس : الخالدون مخطوط، ص12.

يستطع قدور القائد هذه المرة التضحية بجيش من أجل حسان، ويدخل في صراع مع عيسى هذا الأخير الذي ذكره بالمعروف الذي قدمه له حسان حين كان محتاجا لمن يساعده لحماية نفسه من الجهات التي كانت تتربص به لتصفيته.

كما تميزت مسرحية "الخالدون" كنظيراتها من المسرحيات الثورية لرايس بالصراع الخارجي والمتمثل في العدو الفرنسي الذي حاول بكل ما أوتي من قوة سلب الأرض وإفناء الثوار، لكن جانب الاسترجاع الفني للمسرحية هو ما جعلها مميزة عن غيرها من النصوص ، فقد استرجع عبد الحليم رايس حياة ثلة من الشهداء ليعيدوا ويوضحوا للأحياء مسارهم النضالي وليذكروهم بأن الجزائر أمانة في أعناقهم عليهم تخليصها من المحتل، ويمكن التمثيل لهذا النوع من الصراع الذي ميز جميع نصوص رايس بالمخطط السيميائي الآتي:



في نص" الخالدون" كانت الثنائية (الاستعمار / الحياة) المحور الأساسي للصراع الخارجي ، فالاستعمار كلما دخل بلادا إلا وأفسدها وجعل أعزة أهلها أذلة وقتل وشرد وهذا ما فعله الفرنسي في أرض الجزائر، مما جعل الاستشهاد (فقد الحياة) أو التحرر حلم كل جزائري حر لا يأبى الذل والهوان، بل أراد الكاتب أن يُذكر المتلقي بأن حتى شهداء الجزائر المحتلة، كانوا إبان مسارهم النضالي يرفضون الظلم والاحتلال ولو عادوا

للحياة لبعثوا الأمل في نفوس الأحياء لمواصلة الدرب أو الشهادة من أجل الوطن

ويمكن تبيان التناقضات القائمة بين هاتين الثنائيتين على الشكل الآتي:

الحياة/ الاستمرارية/ البقاء/ العيش الكريم /تحقيق الذات/ الأمل/ اللا الاستعمار

الاستعمار/ الخراب/ التدمير/ الموت/ اللاحياة

من خلال هذا المربع السيميائي تتوضح العلاقات القائمة في دلالات الصراع الخارجي:

-علاقة التضاد : و القائمة بين الاستعمار / الحياة

-علاقة شبه التضاد: اللا استعمار / اللا حياة

-علاقة التناقض :القائمة بين الاستعمار اللا استعمار/ الحياة اللا حياة .

-علاقة التضمين : والقائمة بين الحياة اللا استعمار / الاستعمار اللاحياة.

من خلال هذا التناقض الذي تظهره هاتين الثنائيتين يتكشف للقارئ أن الكاتب أراد أن يوضح أن الصراع في المسرحية لم يكن فقط بين المستعمر وأبناء الجزائر من أجل الأرض بل كان الكاتب يسعى لإظهار الجدلية التي قام عليها النص وهي المستعمر والحياة ، فالمستعمر يسعى لإفناء العباد للحصول على البلاد ، لذا قام الكاتب من خلال نصه الواقعي باسترجاع حياة الأموات(الشهداء) ليبينوا للأحياء فظاعة هذا الظالم ويؤكدوا لهم أن المستعمر يسعى لطمس هويتهم و تاريخهم.

وقد وظف الكاتب شتى أنواع الصراع في النص الدرامي لـ" الخالدون":

- صراع الفرد ضد الفرد:

نلمس هذا النوع من الصراع في الحوار الذي دار بين حميدة وزوجها جعفر حيث فضلت الانضمام لجيش التحرير على البقاء للإهانة والاستجوابات المتكررة ، لتدخل في صراع مع زوجها« حميدة : بودي نعرف إلى متى وأنا هكذا في الانتظار ، إلى متى قلبي معلق مستنيا أجيبولي خبرك، لاش ما نكونش بجنبك في الكفاح، اليوم الصباح بركك كنت عند الشرطة ...

حميدة : جعفر فهمني ـ أنا زوجتك ويلزمني نقسم معك الخير والشرـ ـ ـ ماذا بيا يكون ضميري مرتاح مرتاح، ماذا بيا نكون بجنبك في الكفاح

جعفر: لاش مراكيش بجنبي في الكفاح، لما عارفة بللي الشرطة تبحث علي وأنت راكي أمامي هنا في هذا البيت.

حميدة : أنا بودي نكافح بكيفية أخرى»[1].

- صراع الفرد ضد تقاليد مجتمعه:

هذا النوع من الصراع يلمس عند كل مجاهدة جزائرية تخلت عن تقاليد المجتمع من مكوث في البيت تنتظر ما ستؤول إليه الأحداث، إلى امرأة تصنع الأحداث مع الرجل ، فتجابه بذلك المستعمر بالسلاح وتعمل على تضميد جراح المصابين من إخوانها وتطهو لهم الطعام ، وكل ذلك يتم في الجبل خارج أسوار البيت التي بناها لها المجتمع، هذا النوع من الصراع مثلته في النص شخصية حميدة المرأة الوحيدة التي احتواها نص "الخالدون".

- صراع الفرد ضد مجموعة:

لقد كان البطل و القائد قدور هو أهم شخص في نص الخالدون يمكن التمثيل به لهذا النوع من الصراع فقد اختلفت الجماعة التي كان يرأسها جعفر في بداية النص حول مصيره ، فحسان اختار له الابعاد للجبل بدل قتله وقد سانده في ذلك عيسى غير أن جعفر رفض ليدخل معهم في صراع أسفر في نهايته عن اتخاذ عيسى قرار اللجوء به إلى بيته ومن ثم يتكفل حسان بمرافقته إلى الجبل، وبعد مرور الوقت يصبح قدور قائدا وتبتر قدمه جراء المواجهات العنيفة مع المستعمر، ليجد نفسه في صراع مع مجموعته التي رفضت التخلي عنه وتغيير مكانها وهذا ما يستشف من خلال المقطع الحواري التالي « قدور: من غير شك تروحوا وحدكم أنا نعطلهم .

عمر: ولكن تجي معنا،

[1] عبد الحليم رايس : الخالدون مخطوط ، ص31/30.

عمر: ما نقدروش نسمحوا فيك، واجبناما يسمحلناش، وزيد هذا شيء انساني تفهموا ـ

قدور: على من راك تجاهدوا عليا ـ وإلا على الجزائر؟

عمر: على الجزائر

قدور: إذن التهاو بها، وأنساوني أنا ـ يا الله خفف ـ»[1]

عيسى: سي قدور، واش لي سي عمر

قدور: واش قالك؟

عيسى: نروحوا وحدنا، يعني أنت تبقى هنا

قدور: روح هيء كواغطك ـ ـ ـ ما يكفيكش الوقت سي عيسى

عيسى: هذي محفظة وملف راهم واجدين ـ ـ فهمني سي قدور

قدور: واش تحب تفهم ؟

عيسى: واش ما تروحش معنا!

هذا جنون كيف ما كان الحال تروحوا مع بعض واللي وأقع يوقع مع بعض

قدور: لي أجل شخص، نهلكوا مئات ، لا يا سي عيسى ثورتنا ماهيش متركبة على شخص إنما على الجميع»[2].

الملاحظ على هذا المقطع الحواري هو تصميم قدور على مجابهة العدو بمفرده بدل أن يخسر أرواحا من مجموعته رغم محاولة رفاقه المتكررة إقناعه بالذهاب معهم. وهو ما عكس صراع الفرد ضد المجموعة.

- صراع نفسي:

الصراع النفسي هذا النوع يظهر عند كل شخص ثوري يشعر بالتقصير تجاه الوطن وقد لمسناه عند علي الذي لم يعرف طعم السعادة لأنه غير قادر على الالتحاق بالثوار في الجبل، لكن هذا النوع من الصراع يظهر جليا عند قدور مما سبب له أرقا ،وجعله يلوم نفسه

[1] عبد الحليم رايس : الخالدون مخطوط ، ص82.

[2] المصدر نفسه ، ص84/83.

في أحايين كثيرة، ويمكن التمثيل له بالمنولوج التالي« قدور: الأغلال تتحطم والقيد يتكسر ، وهذا رغم كل شيء ولو نموتوا على آخرنا و نوجدوك ياحرية قد ما نبقاوا ، يوصل وقت ونشوفك تتنفسي في القرى والمدن والبوادي والجبال وذاك الوقت لما نشوفوا ابتسامتك ، ذاك الوقت نقولوا رانا سعداء ونقدروا نمشوا راسنا مرفوع ... ولما نشموا ريحتك و نضموك على صدورننا، نستلذوا لذة السعادة والمجد ، نستلذوا لذة ما تتوصفش لإجل نكونوا متزوجين زواج أبدي ، فرحنا يكون عظيم ، بحيث يندمج فرح الأرواح ، أرواح الشهداء اللي دفعناهم صداق عليك ...راكي تقتربي وتروحي وتعودي و تختفاي ، لكن قد ما راكي تصعبي لقانا ...قد ما راكي تحليه وتطهريه ولازم عليك تعِشي معنا إلى الأبد »[1].

وقد وظف الكاتب أنواع الصراع التي تعكس شدته ودرجته ، ويمكن التمثيل لكل نوع بمقطع حواري من المسرحية ، ويمكن البداية بـ :

الصراع الساكن أو **الراكد:**

يظهر هذا النوع من الصراع بين عيسى وقدور اللذان كانا متناقضين حول قضية حسان ومصيره بعد فقده لعقله، ورغم التناقض الواضح إلا أن الصراع الذي قام بينهما لم يخرج بنتيجة و المقطع الحواري الآتي يحدد ذلك:

« قدور: يعني يا يذهب مع القافلة اللي نروح فيها أنا ويمكن بسببه نهلكوا ـ ـ يا يبقى هنا وهذا مستحيل بحيث لازمه العلاج ـ ـ يا إذا أتلزم انتقال المركز نصيروا في مشكلة ـ ـ إذن؟»[2]

لكن عيسى لم ينس المعروف الذي قام به هو و حسان وجعفر مع قدور ذات يوم ، ليذكر هذا الأخير ـ معتمدا أسلوب التورية ـ بما فعله حسان من أجله يوم كان في معضلة، ويؤكد له أن ما جزاء الاحسان إلا الاحسان.

[1] عبد الحليم رايس : الخالدون مخطوط ، ص46.

[2] المصدر نفسه ، ص71.

« عيسى: عجيب ـ ـ يأخي حياة ـ ـ كم من موقف يتكرر راني نسمع فيكم بلا ما نشعر انتقلت أعوام إلى الوراء ـ ـ نعم ـ ـ كان شاب مخلص وايمانه قوي ـ لكن كان في مشكلة ـ ـ وجد روحه في وسط ناس اللي هم كانوا يكونوا في نفسهم ووجدوه ما بينهم كان يقدر يوصلهم للخطر ـ ـ ويمكن يفسد مشروعهم، ذاك الشاب وجد ناس اللي الخطر وأنتقلوا به إلى مكان آخر يعني من المدينة للجبل، وكلهم في ثلاثة كانوا ما قبلوش الموت لذاك الشاب

قدور: من قال اللي حنا نودوا الموت لسي حسان ـ ـ قلنا هذا باشش نوجدوا حل للمشكلة وباش نخليوه هنا ـ

عيسى: وتوجد الوسيلة اللي تبقى بها معنا ـ ـ معك الحق سي قدور ـ ـ ـ ـ لو كان سي حسان سمعك الآن يقول الله يستر شيء رايح يوقع

قدور: أعلاش

عيسى: على خطر راك بديت تقلق»[1]

وقد تيقن قدور من خلال حديث عيسى أنه هو المقصود وعلم ما كان ينتظره من خطر وهذا ما يوضحه الحوار الآتي:

« قدور: أسمحوا لي روح نظف روحك سي عمر ـ

عيسى: راك وجدت الوسيلة؟ ياك؟

قدور: يمكن ـ ـ عيسى الشاب اللي كنت تتكلم عليه تعرف

عيسى: يمكن!

قدور: عيسى كنت على أبواب

عيسى: و ـ ـ ـ ـ في الحقيقة تقدر أنقول لك الصح الآن نعم سي قدور ـ ـ كنت رايح تخلص على جرائم الغير ـ

قدور: على جرائم الغير ـ»[2].

---

[1] عبد الحليم رايس : الخالدون مخطوط ، ص71.

[2] المصدر نفسه ، ص72.

القارئ لنص الخالدون كان ينتظر أن تزداد حدة الصراع بين قدور وعيسى اللذان اختلفا حول قضية حسان لكن مع استمرار القراءة يتكشف للقارئ أن الأخوة والتعاون والحوار البناء يقف دون تطور الصراع ليصبح بذلك الصراع راكدا وتتوضح رؤية كل منهما حول مصير حسان، فقدور لم يكن ينوي قتل حسان وعيسى المجاهد الذي يتميز بالوفاء للرفاق والرحمة التي وسمت شخصيته منذ الصفحات الأولى للمسرحية=، لا يفضل أبدا أن يتعرض أي مجاهد للغدر أو الاساءة مهما كان الوضع.

الصراع الواثب:

هذا النوع من الصراع ظهر في الحوار الذي دار بين قدور الذي أصدر الأوامر بمغادرة الفرقة التي كان يترأسها المكان باتجاه المركز الجديد ، وعمر القائد الجديد الذي عينه قدور لتولي قيادة الجيش، والذي أتى ليسأل قدور عن الوقت الذي ستتم فيه المغادرة ليتفاجأ بعدم مرافقة قدور لهم وبقائه وحيدا لمواجهة جيش المحتل، والمقطع الحواري يوضح هذا النوع من الصراع:

« قدور: على كلٍ هيئ الأخوة للذهاب ـ ـ انتقلوا للمركز الثالث يلحقوكمش الثم ـ قول لهم يكونوا على استعداد باش تروحوا

عمر: باش نروحوا كلنا إذن نقول لهم ـ يسبقوا من الآن بـ سي حسان !

قدور: من غير شك تروحوا وحدكم أنا نعطلكم أما سي حسان تقدر تبعثهم يسبقوا !

عمر: ولكن تجي معنا مانقدروش نسمحوا فيك، واجبنا ما يسمحلناش، وزيد هذا شيء انساني تفهموا ـ

قدور: على من راكم تجاهدوا عليَّ ـ وإلا على الجزائر ؟

عمر: على الجزائر!

قدور: إذن التهاو بها، و أنساوني أنا ـ يا الله خفف!»[1]

[1] عبد الحليم رايس : الخالدون مخطوط ، ص82.

الصراع الصاعد:

وقد تمثل في الحوار الذي دار بين قدور وحسان الذي عاد إلى موقع الفرقة بعد أن شفي من الصدمة العقلية التي أفقدته صوابه وفر على إثرها من رفاقه، ليجد قدور وحيدا ينتظر الآلاف من جنود المستعمر لتعطيلهم لتتمكن فرقته من تغيير موقعها ، لكن حسان فضل البقاء مع قدور على الالتحاق بالرفاق لينشب بينهما صراع كلامي كان آخره ما تفوه به حسان مؤكدا لقدور أنه لن يلحق بالرفاق ولن يتركه ولو أقدم على قتله.

« حسان: قدور

قدور: حسان

حسان: أين الجنود ، أين هي الفرقة اللي كانت معيا ، وسي عمر، وجنود المنطقة ـ سي قدور كاش حتى الطائرات تقنبل هنا؟،كنا أبعد لما ألتحقوا بنا أسمعت قتبلة أنفجرت قدامي حسيت نار شعلت في مخي ، يمكن أتغاشيت لكن لما فطنت وجدت روحي في الغابة هذه قريب من هنا ، والطائرات راها فوقنا ما فهمتش سي قدور ، ــ راني مجروح ، إنفجرت قنبلة بقرب مني ما فهمتش واش وقع لي قدورــ

قدور: واش وقع ، وقع لك شيء مدهش اللي يوقع في بعض الأحيان ، ساعات يذهب العقل بصدمة ، ولما يحضر أيضا يحضر بصدمة ،

حسان: تعني!

قدور: انفجرت قنبلة أمامك وأنت بعيد من هنا، ولما فطنت كنت فقدت عقلك ، ولما جيت ماكنت تعقل حتى واحد، هربت إلى إخوانك ويمكن زادت انفجرت قنبلة أخرى قدامك وهي اللي رجعتلك عقلك

حسان: مدة طويلة وأنا مجنون ؟

قدور: كنت مريض والآن حسان يلزمك تلتحق بإخوانك ـ ـ ــ راهم غير كيما راحوا ـ فرانسا راها تقنبل في الغابة وجيشها راه يتهيئ باش يهجم علينا ، ما يلزمش يوجدوك هنا ــ

حسان: وأنت سي قدورـ

قدور: أنا عندي ما نعمل

حسان: يعني باقي هنا ـ

قدور: لازم أنعطلهم ـ ـ ـ نعم ـ

حسان: نعطلوهم إذا ـ

قدور: لا حسان أنت محتاجين لك ـ

حسان: وأنت ـ ـ ـ لاسي قدور ، كنت مجنون كنت ضعت هكذاك على حتى شيء ،الجماعة تركوني ، إذا ظنوني مت؟ لاش ما أنخليوش الحال على حاله ـ

قدور: تبقى معيا أمام آلاف العسكر، والطيارات ـ

حسان: غير إذا حتمت على شيء آخر ، وباش يتمكن لك هذا لازم تقتلني»[1]

الصراع المرهص :

هذا النوع من الصراع الذي كان على وشك النشوب، ولكنه لم ينشب لظروف سنتعرف عليها لاحقا، يظهر في النص الدرامي " الخالدون" أثناء دنو سيارات الجيش الفرنسي من بيت عيسى الذي كان يحمي قدور عنده والحوار الآتي والإرشادات المسرحية التي وظفها الكاتب تعكس ذلك:

« علي : سي عيسى سيارات العسكر و الجدرمية، راهم واقفين في باب الحوش يمكن راهم ماجيين هنا ـ

عيسى: بلع الباب ما بقاش وقت باش أنخبيك في النادر ، أدخل الهيه وأبقى ثم حتى ناديك ـ ـ ما تخافش ـ

قدور: لا ما نيش خايف لكن إذا كاش ما وقع ما تعرفنيش عمرك ما شفتني ، إذا بقيت في الحياة ما نسلكش أبدا واش عملت معايا وإذا مت أسمح لي ما عملت معاك ـ

[1] عبد الحليم رايس : الخالدون مخطوط ، ص94،95،96.

عيسى: هي علي أقعد تلعب معاي ضامة*

(toujours le bruit de la discussion des soldats français)

(tout d' un Coup les voix du dehors cessent)

(Le bruit de voitures reprend mais cette fois –ci Le convoi s'éloigne) .

عيسى: راهم راحوا

علي: علاش أمالا وقفوا في باب الحوش

عيسى: يمكن خافوا من كاش كمين ، بعثوا سيارة ، تسبق وتشوف على كل حال سي جعفر عنده الحق ـ قدور ما لزمش يبقى ـ

علي: واش قلت ، سي عيسى ـ

عيسى: قلت لك ، قل قدور ـ ـ ـ راحوا

عيسى: واش تعمل بذال الخنجر، حبيت تقابل الرصاص بالسكين

قدور: الحوش هذا لازال يحتاج مولاه

عيسى: ممكن عندك الحق لكن الانتحار حرام ـ »[1].

يوضح هذا الحوار الصراع الذي كاد يحدث لو داهم المحتل بيت عيسى، فأول كارثة كانت على وشك الحدوث هي انتحار قدور، بدل البوح بما يعرف عن المجاهدين. وقد واصل حديثه ليؤكد لعيسى أن الانتحار من مصلحة الثورة وهذا ما يستشف من قوله:

« قدور: يلقوا عليا القبض ، يعذبوني نخاف نتكلم عليكم لا ـ ـ ـ راني متحقق اللي ما نتحاسبش على هذا الأجل في مصلحة الجهاد ، كفاش ربي يفضل حياتي على نظام مبني على الايمان ـ

---

[1] عبد الحليم رايس : الخالدون مخطوط ،ص24/23.

*من الألعاب العربية الشعبية القديمة التي تعتمد على متنافسين ومجموعة من القطع الموضوعة على لوحة تحمل مربعات وعلى المتنافس القفز فوق قطع الخصم وقد انتقلت إلى أوربا« مع غيرها من الألعاب ، كالشطرنج» وهذا ما أكده زيغريد هونكه في كتابه شمس العرب تسطع على الغرب(أثر الحضارة العربية في أوربة) تر: فاروق بيوض وكمال دسوقي ، ط8، دار الجيل ، بيروت ، لبنان ، 1993م ، ص47

عيسى: بدأت تظلم، روح حل باب الحوش ــ ذك يلحق سي حسان ، هذا وقتوا قدور: وكذلك وقت القبر، يمكن نتحاسب اليوم في الليل. »[1]

وفي نهاية الحوار، يتذكر قدور مضجعه بالليل وهو عبارة عن حفرة تحت الأرض، وهي أشبه بالقبر، اضطرته الظروف المحيطة به وكثرة الأعداء المتربصين به من محتل وخونة إلى أن ينام بها.

4- سمة الأحداث الدرامية ودورها في الدلالة على الحبكة

أول ما يجب الاشارة إليه هو علاقة الأحداث بالحبكة التي « هي تتابع الأحداث الحدث تلو الحدث بحتمية درامية ، بحيث تخلق في وجدان المشاهد شعورا بأن الأحداث تتبع في طبيعتها ما سبقها من أحداث، وتؤدي إلى ما يليها من أحداث أيضا على أساس من التسلسل المنطقي ، ويجب أن تكون الأحداث ملتزمة بضرورة وجودها في المسرحية ، بحيث إذا تم حذف حادثة معينة أو تغير مكانها تصاب المسرحية بخلل في بنائها»[2].

جميع النصوص الثورية لعبد الحليم رايس المنوطة بالدراسة شكلت من مقاومة المستعمر حدثا، يتم نسجه من قبل الكاتب في حبكة درامية يبرز من خلالها مدى الشجاعة التي كان يتمتع بها أبناء الجزائر المناضلة ، وما يمارسه المستعمر من قمع واستبداد لأبناء الأرض، والبداية ستكون من مسرحية "أبناء القصبة" النموذج الأول الذي وحد أبناء عائلة حمدان رغم اختلافات الطباع التي تميزهم.

4-1-سمة الأحداث الدرامية ودورها في الدلالة على الحبكة في مسرحية "أبناء القصبة":

مسرحية "أبناء القصبة" من ابداعات عبد الحليم رايس في مجال المسرح الجزائري، ضمت ثلاثة فصول و أربعة مناظر ألفها رايس إبان الاحتلال الفرنسي للجزائر، دارت أحداثها في حي القصبة العتيق في الجزائر العاصمة، وبالضبط في بيت حمدان الرجل الذي لم يستطع حمل السلاح لكبر سنه وضعف بدنه، ولكن يدافع بقلبه المتعلق بالجزائر، تبدأ

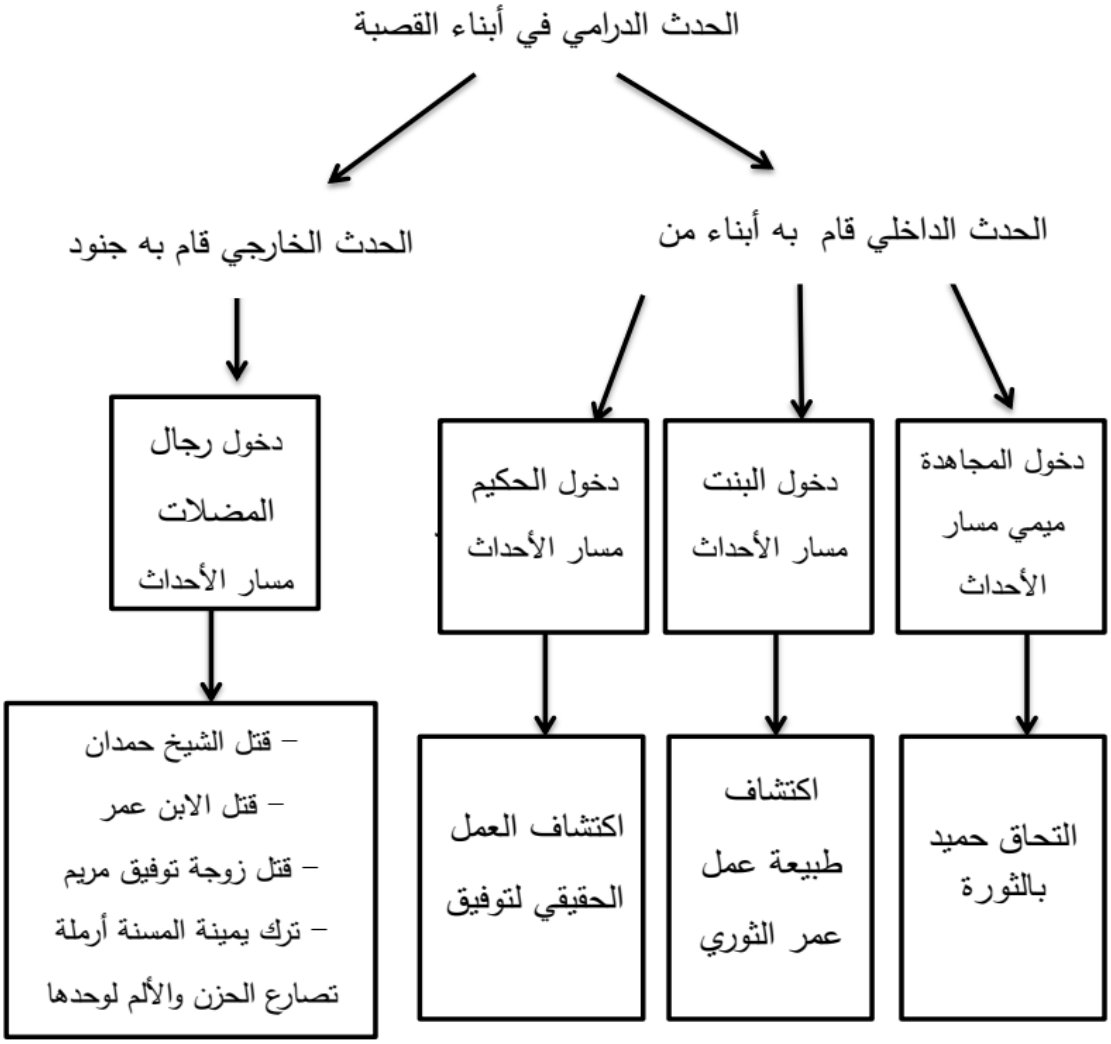
[1] عبد الحليم رايس : الخالدون مخطوط ،ص26/25.

[2] عادل النادي: مدخل إلى فن كتابة الدراما،ص60.

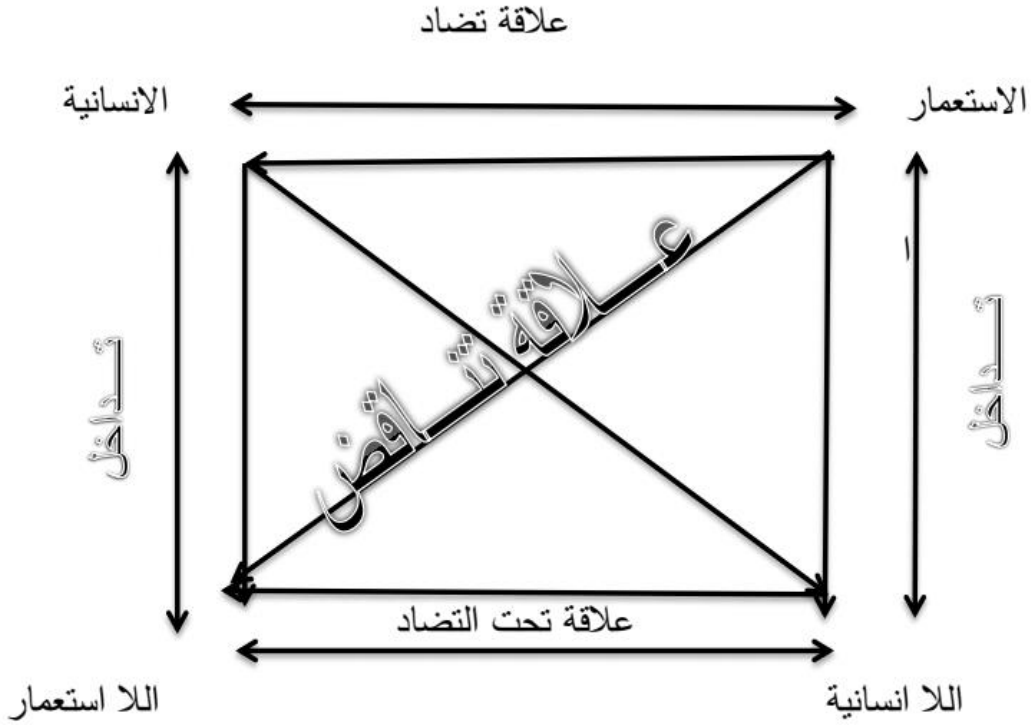
أحداث المسرحية الثورية في بيته الذي يحتضن عائلته المؤلفة من زوجته وأبناءه الثلاثة توفيق وعمار وحميد وزوجة ابنه الأكبر مريم، مع بداية النص يظهر للقارئ أن العائلة تعيش جوا من التوتر والقلق جراء الأوضاع التي تعيشها البلاد في ظل الاستعمار هذا من جهة وعدم التوافق والتفاهم في المواقف بين أبناء العائلة من جهة أخرى ، فجميع الأبناء كل واحد منهم يلوم الآخر، ـ دون أن يعلم أي من الأخوة ما يبذله الآخر في صمت في سبيل الوطن الجريح ـ فحميد الابن الأصغر يشعر بتقصير أخويه في حق البلاد، كون الأخ الأكبر يعمل في صفوف شرطة المحتل، أما الأخ الأوسط عمار فقد وجد في الخمر المهرب الوحيد من جميع الأوضاع ، كل هذه الأحداث كانت تبدو في الظاهر فقط، لكن مع مواصلة القراءة وتطور الأحداث ودخول شخصيات جديدة ضمن أحداث النص تبدأ الحقائق تتوضح للقارئ ، فبدخول المجاهدة ميمي معترك أحداث الفصل الأول، طالبة النجدة من عائلة حمدان، تظهر نوايا حميد الذي كان متلهفا للانضمام إلى الثورة، كما حيرت المعاملة التي حظيت بها ميمي من قبل توفيق العائلة ، فقد أخفاها وتستر عنها وحماها عند مداهمة عساكر العدو بيتهم بحثا عنها، وأهم حدث هو الذي وقع في الفصل الثاني وذلك بدخول البنت إلى بيت حمدان في المرة الأولى لأخذ القنبلة من عمار و تسليمها كما أمرها، لكن الظروف حالت دون ذلك فبعد خروجها وجدت عساكر المحتل يطوقون المكان فعادت مسرعة مرة ثانية لبيت حمدان وهي تحمل القنبلة، التي لم يتبق على انفجارها سوى دقائق، واضعة بذلك أفراد أسرة حمدان في مأزق ، وبعد صراع طويل بين حمدان وعمار، يتبين للعائلة أن البنت مجاهدة وأن عمار مجاهد يحب الجزائر ويضحي بكل شيء من أجلها أما العصبية التي كانت تظهر عليه فنابعة من حرصه على الوطن، وكرهه الشديد للعدو الذي يقبع فوق أرضه ويضيق على أنفاس شعبه ، وقد أثار تواجد هذه البنت داخل بيت حمدان الشكوك حول طبيعة عمل توفيق الحقيقي، فقبل أن يفكك القنبلة طلب من عمار الاتصال بعبد الكريم ثابت وهو مجاهد في صفوف جيش التحرير متخصص في تفكيك القنابل، ليؤكد الطبيب شكوك عمار عند خروجه من خلال مناداة توفيق بسي هشام، ويتبين أن جميع أبناء حمدان

مناضلين في صفوف جيش التحرير دون أن يعلم بذلك حتى أفراد العائلة أنفسهم وذلك من شدة حرصهم على سرية العمل الثوري والوعي الذي يتسمون به. أما الحدث الأهم فقد تمثل في تطويق عساكر المحتل شوارع القصبة حيث يقطن حمدان وعائلته و مداهمة رجال المظلات لبيت حمدان بحثا عن توفيق ، فقام عمار باعتراض طريقهم كي يلوذ شقيقه توفيق بالهرب لكن عساكر المحتل قاموا بتصفيته في منتصف الشارع ، بينما لم يعثر رجال المظلات على توفيق فقاموا بقتل الشيخ حمدان الذي حاول الدفاع عن عرض ابنه توفيق، فقد حاول الضابط اغتصاب زوجة ابنه، لكن تمسك البنت الجزائرية بأخلاقها، جعلها تموت دون عرضها فقد قامت بقتل الضابط والعديد من العساكر قبل أن يتم إطلاق النار عليها لتموت شهيدة.

يمكن تحديد مسار الأحداث التي رسمت ملامح وحدود نص أبناء القصبة انطلاقا من مقدمته مرورا بالعقدة وتأزم الوضع إلى النهاية التي كانت مأساوية وفق الخطاطة التالية:



يلاحظ المتمعن في أحداث نص أبناء القصبة حجم الخراب والقتل الذي خلفه المحتل، والحزن والألم الذي ورثه لحرائر الجزائر، بينما تتكشف له مساعدة أبناء الوطن لبعضهم ، من أجل تحقيق هدفهم المنشود وهو تحرير الوطن، هذه أهم الأحداث التي ميزت النص الدرامي "لأبناء القصبة " وكان أهمها ما فعله المستعمر ضد أبناء القصبة وضد الانسانية ، ويمكن التمثيل لهذا النص بالخطاطة السيميائية الآتية:



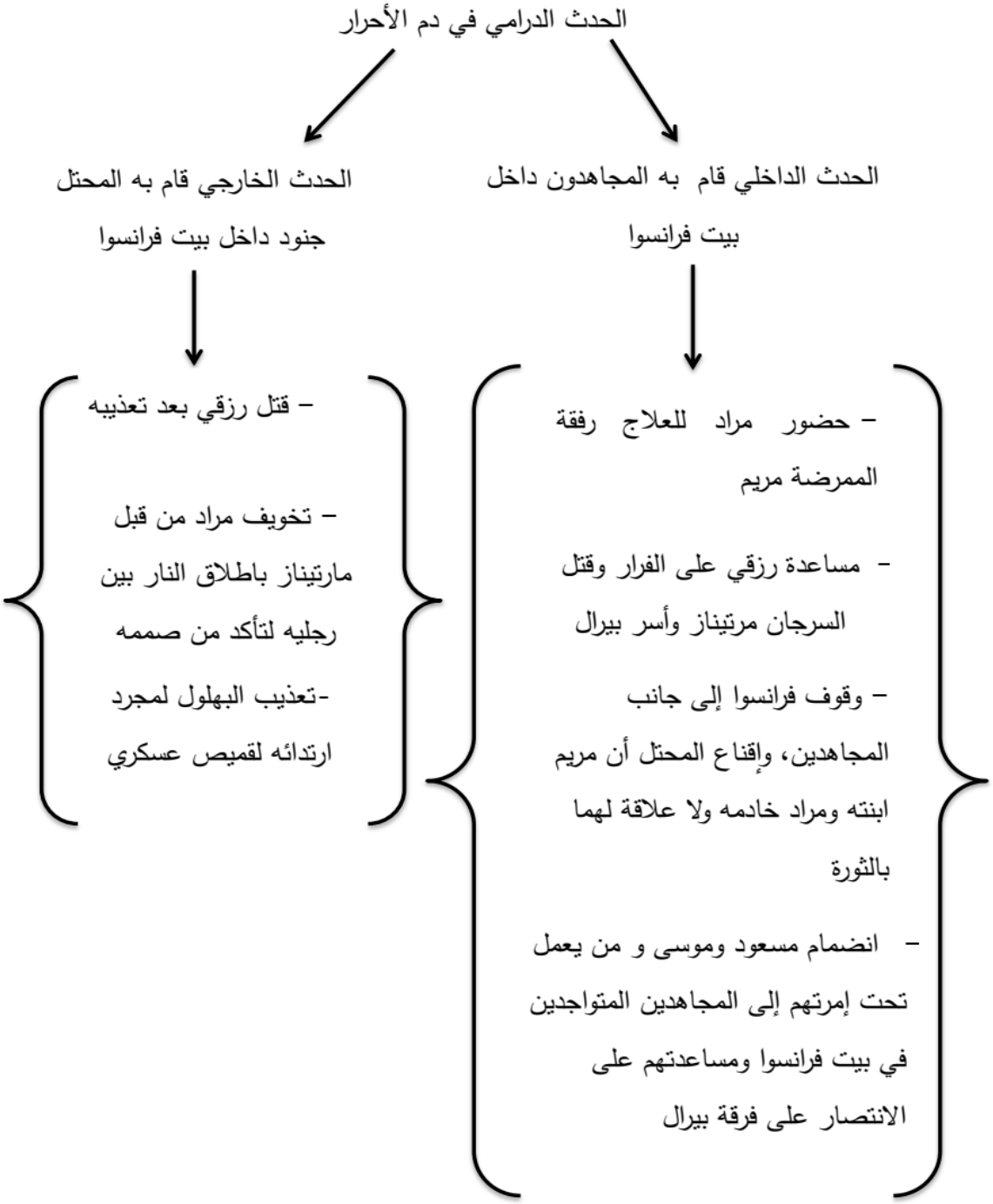
وهذا بالضبط ما تمت الاشارة له سالفا في الصراع الدرامي بين العدو الفرنسي وأبناء القصبة

لقد قسى الاستعمار على أسرة جزائرية فقتل كنتها ورمل العجوز يمينة وقتل الشيخ حمدان وابنه عمر وشرد أبناءها توفيق وحميد، لينتقل الكاتب عبد الحليم رايس موظفا الاستقراء وهو الاستدلال عن الكل بالجزء فمن خلال عائلة حمدان التي تعد جزء من القصبة نتعرف على ما حصل لأبناء القصبة ومن ثم نتصور معاناة كل العائلات الجزائرية التي فعل بها المستعمر ما فعله بعائلة حمدان.

4-2- سمة الأحداث الدرامية ودورها في الدلالة على الحبكة في مسرحية "دم الأحرار":

"دم الأحرار" مسرحية ثورية ألفها عبد الحليم رايس من ثلاثة فصول، وثق الكاتب من خلال أحداثها الدرامية التضحية والتضامن اللذان ندرا لهما مثيل واللذان اتسم بهما مجاهدي الجزائر خلال تواجد المستعمر على أرض الجزائر الطاهرة، ولعل أهم حدث في هذا النص هو التحاق جماعة من المجاهدين ببيت فرانسوا، هذا الجزائري الذي ترعرع في فرنسا، لكن عودته لأرض الجزائر، في ظل الاستعمار الفرنسي وما آلت له الأوضاع في الجزائر جعلته

ينظم للمجاهدين ويموه المستعمر بعمله في صفوفه كحارس للغابات ليقوم بمساعدة الإخوة ، فقد كان بيته المشفى الذي يتم فيه علاج المجاهدين، وقد التحق مراد رفقة مريم ببيت فرانسوا منذ ثلاثة أشهر للعلاج وقد زارهم رزقي ذات يوم ، وفي ذات اليوم أعلمهم بلقاسم بمداهمة أفراد من جيش المستعمر البيت لجعل هذا الأخير مركزا للإرسال، فغادر رزقي البيت مسرعا لإخبار الجماعة بالجبل بما حدث لكن تم القبض عليه وإصابته وأسره في بيت فرانسوا الذي اتخذ منه المحتل موقعا للإرسال، وتمكن من الفرار مرة أخرى بمساعدة مراد و مريم هذه الأخيرة التي قضت على مارتيناز، لكن الاصابة لم تتركه ينأى كثيرا عن المكان، وبالتالي تمكن المحتل من القبض عليه مجددا وقتله، والأهم في كل ما حدث هو محاولة مسرحية دم الأحرار ترسيخ صور التضامن والتآزر والتعاون التي تمتعت بها كل شخصيات المسرحية، والتي تعكس حقيقة المجتمع الجزائري، فالمسرحية وإن صورت شريحة واحدة من المجتمع إلا أنها دلالة كافية على ما ساد بين أبناء الجزائر ابان الاستعمار، فالتضامن والتآزر والتعاون الذي لمس عند كل من فرانسوا ـ الذي بقي لجانب المجاهدين حتى بعد اكشاف مخبأ الاسلحة في بيته قام بحماية المجاهدين وأخبر بيرال بأن المسؤولية تقع على عاتقه لوحده ولا علاقة للآخرين بذلك ـ ومراد ومريم ، ومسعود وموسى اللذان جندا اجباريا في صفوف المحتل لكن بمجرد أن سنحت لهما الفرصة انفصلا عن الظالم لمساعدة إخوانهم، فبفضل الجميع تخلصوا من الفرقة التي كان يترأسها الجنرال بيرال كما تمكنوا من أسر هذا الأخير ويمكن تحديد المسار الدرامي لأحداث نص دم الأحرار كما يلي:


الحدث الدرامي في دم الأحرار
الحدث الداخلي قام به المجاهدون داخل بيت فرانسوا
الحدث الخارجي قام به المحتل جنود داخل بيت فرانسوا
– حضور مراد للعلاج رفقة الممرضة مريم
– مساعدة رزقي على الفرار وقتل السرجان مرتيناز وأسر بيرال
– وقوف فرانسوا إلى جانب المجاهدين، وإقناع المحتل أن مريم ابنته ومراد خادمه ولا علاقة لهما بالثورة
– انضمام مسعود وموسى و من يعمل تحت إمرتهم إلى المجاهدين المتواجدين في بيت فرانسوا ومساعدتهم على الانتصار على فرقة بيرال
– قتل رزقي بعد تعذيبه
– تخويف مراد من قبل مارتيناز باطلاق النار بين رجليه لتأكد من صممه
-تعذيب البهلول لمجرد ارتدائه لقميص عسكري

هذه أهم الأحداث التي وسمت نص مسرحية "دم الأحرار" التي نقلت تآزر وتعاون مجموعة من المجاهدين لتحقيق النصر على العدو الفرنسي الذي وظف كل أشكال التعذيب والقهر ضد أبناء شعب أعزل، وهذا ما يلمس في حوار الشاب مع بداية النص و الذي جاء ليحذر جيش قدور من اقتراب عساكر العدو من منطقتهم: « العسكر ...العسكر هجموا على المشته اللي أنا فيها وعملوا الباطل اللي ما يتوقعش .. ومن غير شك راهم جايين ألهنا.. على هذا اللي جيت نعلمكم.

مراد: واش من باطل قول

الشاب: بعد ما فتشوا البيوت الكل يبحثوا على الفلاقة كيما يقولوا ... لما ما وجدوا والوا.. حكموا الرجال الكل جعلوهم في بيت وقعدوا يعذبوا في النساء يبحثوا على البنات ويعبثوا بيهم.. أختي لما خافت الإهانة رمات روحها في البير.. وأنا كنت مخبي ما شافونيش ،هربت وجيت نعلم ناس المشتة هذي...كي كنت نمشي في الطريق سمعت الرصاص صوت الرشاشات (سكوت) يكونوا قتلوا الرجال اللي جعلوهم في البيت »[1]

وقد قابل المجاهدون هذه المعاملة الوحشية من المحتل بعزيمة وإرادة لدحر هذا ويظهر ذلك في رد قدور: « الكلاب...أشحال كاين من المشتة هذيك لهاذي سي بلقاسم؟

بلقاسم: نصف ساعة على الطريق.

قدور: شحال هما؟

الشاب: ربعين ...خمسين. مانعرف.

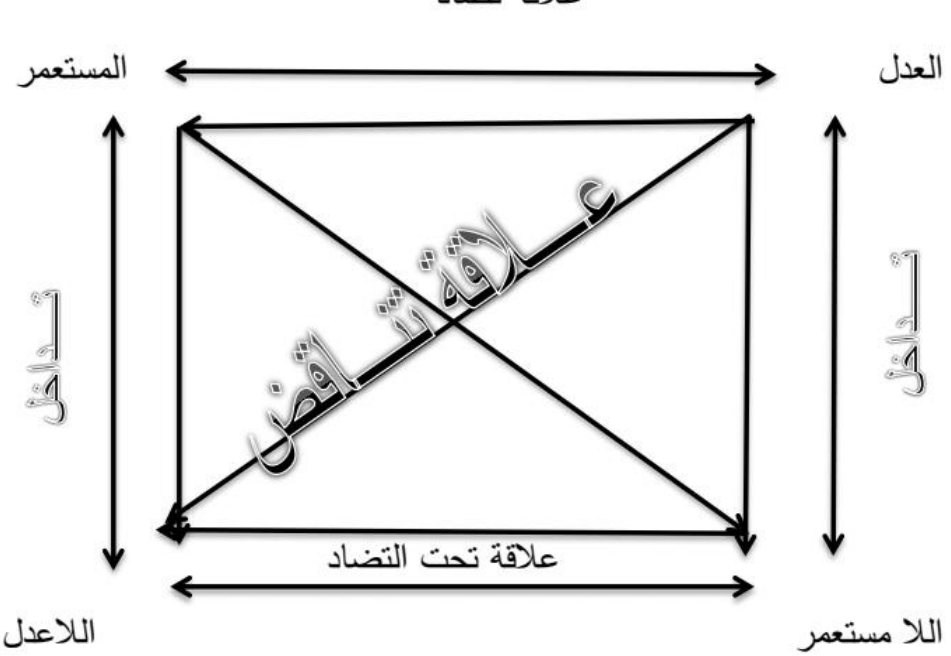
قدور: سي مراد خبر الجنود يخرجوا زوج ميترات ما بينهم ما كانش لقمر اليوم ...أجعل كمين على الدخلة متاع المشتة

مراد: حاضر»[2].

[1] عبد الحليم رايس : : أبناء القصبة ، دم الأحرار ،ص102.

[2] المصدر نفسه ،ص102.

وقد عكس نص "دم الأحرار" من خلال أحداثه الظلم الذي تعرض له الشعب الجزائري في ظل مستبد همه الوحيد إبادة شعب ، ونهب أرضه وخيراته، وعلى اعتبار أن المستعمر في هذه المسرحية هو الظلم نفسه، فيمكن عرض ثنائيتي (العدل/ المستعمر) بدل (العدل/ الظلم) ويمكن التمثيل لهذه الأحداث بالمربع السيميائي الآتي :



ويمكن تبيان التركيب السيميائي للصورتين (العدل / المستعمر) كما يلي:

المستعمر: الظالم ، المحتل، العدو، المغتصب، المستبد ، المستغل

العدل: اللاظلم ، المساواة و الانصاف

ومن خلال المربع السيميائي تتبين لنا العلاقات القائمة بين دلالات الصورتين

-علاقة التضاد : القائمة بين العدل/ المستعمر

- علاقة شبه التضاد : القائمة بين اللا مستعمر / اللا عدل

- علاقة التناقض : القائمة بين العدل، اللاعدل / المستعمر، اللا مستعمر

-علاقة التضمين: القائمة بين العدل ، اللا مستعمر / المستعمر ، اللا عدل

الاحتلال الذي دنس أرض الجزائر، كان ظالما بكل المقاييس، إذ لم يكن له أية علاقة بالعدل، حيث جرد الشعب الجزائري من أدنى حقوقه وهي الانسانية ، فلم ينظر لهذا

الشعب نظرة احترام، بل استصغره ولم يميز بينه وبين الكائنات الأخرى التي تعيش على هذه الأرض، بل كان يبيده وينهب أراضه وممتلكاته، محاولا محو أثره من المكان وهذا ما نقله الكاتب عبد الحليم رايس من خلال نصوصه المسرحية، التي كانت مرآة لواقع مؤلم عاشه الشعب الجزائري إبان تواجد هذا المستبد على أرض الجزائر.

4-3- سمة الأحداث الدرامية ودورها في الدلالة على الحبكة في مسرحية "الخالدون":

الخالدون مسرحية مؤلفة من ثلاثة فصول وقد تناولت« النضال في الجبل حيث كانت خير تعبير عن هذا الجانب النضالي من ثورة نوفمبر المجيدة فسلطت الأضواء على الأحداث التي كانت تعيشها الثورة وعكست جانبا من واقع الجزائر الملتهبة الذي يتطلب مسؤولية جسيمة في تبليغه للمواطن العربي وغير العربي»[1].

وقد بنى عبد الحليم رايس أحداث نصه الدرامي "الخالدون" بطريقة الاسترجاع الفني حيث استعادة حياة الأموات، ليقوموا بتذكير الأحياء بصون الأمانة التي تركوها لهم، وليخبروهم عن الطريقة الوحشية التي استشهدوا بها، وكم ضحوا من أجل هذا الوطن، وأبرز ثلاثة أحداث درامية ميزة نص الخالدون هي: ما تعرض له قدور من ملاحقة من المحتل الفرنسي من جهة والخونة من جهة ثانية، وجيش التحرير من جهة ثالثة، مما صعب المهمة على جعفر الذي كان ينتظر قرار القيادة العليا بشأن قدور، بينما نجد حسان وعيسى يعتبران قدور صديقا مخلصا للوطن لم يكن له أدنى علم بطبيعة عمل المجموعة الي انظم إليها، فقد كان يعتبرها تابعة لجيش التحرير وليست للعدو، من هذا المنطلق قام عيسى بحمايته في بيته، وبعدها، قام حسان بمرافقته للجبل بدل قتله، وهذا ما ينقله المقطع الحواري الآتي:

« قدور: حسان واش راك

حسان: وأنت قدور

قدور: الحمد لله شي ما يخصني عند سي عيسى

[1] أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره، ص157.

حسان: روح جيب حوايجك قدور أنروحوا

قدور: أنروحوا

عيسى: نعم ـ ـ ـ ما عندناش حق نتصرفوا في حياة بشر ما نيش عارف كاش كانت تكون حياتي من بعد، تتخيل يا حسان يا خويا صبي ينزاد ـ ـ ـ أهله يتعبوا عليه ـ ـ ـ ـ أيربوه ويكبروه ثم يأتي عبد آخر أنت وإلا أنا مثلا و نوقفوا ذيك الحياة

قدور: هاني واجد

حسان: قدور خلاص عليك الوسواس خوتك اللي من جنسك راهم بعثوك للجبل هناك يفهموك كما فهمناك أحنا ـ

قدور: للجبل تديني للجبل يا حسان

حسان: نعم»[1]

أما الحدث الثاني الذي ميز نص الخالدون وهو تعرض قدور للإصابة في الجبل وقد أرسلت له القيادة العليا قرارا بمغادرة الجبل للعلاج، لكن رغم الاصابة، كان يتماطل كي يكمل الكفاح أو يستشهد في ساحة الفداء، وما زاد هذا الحدث تأزما هو إصابة حسان بصدمة عقلية على إثر انفجارات متتالية لقنابل العدو بالقرب منه، هذه الحادثة التي أوقعت قدور في مأزق هل يترك حسان معه ويتعرضا للخطر سويا، أم يرسله مع الجماعة ويعرضها هي للخطر، لكن تأخره في اصدار القرار جعل عيسى يظن به سوء ويذكره بأن حسان أنقذ حياته ذات يوم لما واجه ظرفا أقسى من هذا، ولذا لا يمكن أن يرد له المعروف بالإساءة وعليه أن يحسن لحسان كما أحسن له، وهذا ما جعل قدور يستاء، ويبرر موقفه والمقطع الحواري الآتي يوضح الموقف الذي تعرض له قدور

« قدور: إذا بقى هنا يعكر الجو ، وإذا أبطى نصيروا كلنا مقيدين به ، حنا ما عليهش لكن الجنود يتأثروا ـ ـ لا ـ ـ لازم نشوفوا له حل ـ

[1] عبد الحليم رايس : الخالدون ، ص28/27.

عيسى: واشنوا هو هذا الحل ؟ إذا بقى هنا يأثر على الجنود ، وإذا راح مع القافلة يؤثر على الجنود ويكشفنا الاستعمار

عمر : عنده الحق سي قدور

عيسى: إذا ما بقى لنا إلا شيء واحد قولوه ، وحنا أتهنينا نقتلوه؟ ـ

قدور: لا ما قلناش نقتلوه إنما قلنا لازم نوجدوا له حل

عمر : ما نفهمش كفاش واحد مدّرّب ، درّب أعصابه وروحه وقع له هذا الشيء

عيسى: هذه ويتمكن فيها كل شيء واحد يموت وآخر يضيع عقله وآخر يضيع شيء آخر

عيسى: أسمح لي سي قدور ما عرفتش واش قلت

قدور: اسماح خليوني وحدي من فضلكم»[1]

وقد شعر قدور بعد هذا الحوار بالتقصير، وبعدم قدرته على التحكم في الوضع الراهن وهذا ما باح به لحميدة التي قَدِمت له لتلطف الأجواء

« حميدة: ما تخذش عليه سي قدور وراني محققة اللي ما كانش ناوي يقول واش قال

قدور: أوه عنده الحق يا حميدة صارت ما في حتى فائدة

حميدة:... سي عيسى ما عرفش واش قال ، راني متحققة اللي باقي نادم ـ»[2].

وبعد خلوة قدور بنفسه يعاتبها، يسدل الستار على أحداث الفصل الثاني ، ليرفع من جديد وقد أمر قدور الجماعة التي يترأسها بمغادرة المكان بعد دنو طائرات العدو منهم وأَخذ حسان معهم، وأصر عليهم أن يتركوه بمفرده رغم الإلحاحات المتكررة من عمر وعيسى، ولكن بعد أن قرروا ترك المكان باتجاه المركز الثالث فوجئوا بفرار حسان، ولكن بعد مغادرتهم للمكان بوقت قصير رجع حسان وقد عاد له صوابه ليجد قدور وحده ينتظر الآلاف من جنود المحتل ليواجههم بمفرده، وقد طلب منه هذا الأخير المغادرة لكن حسان رفض أن يتركه لوحده، ليعكس هذا الموقف البطولي التآزر والتلاحم اللذان اتسم بهما مجاهدو الجزائر

[1] عبد الحليم رايس : الخالدون مخطوط ، ص78.

[2] المصدر نفسه ، ص79.

إبان الاحتلال الفرنسي والمقطع التالي ينقل الحوار الذي دار بين قدور وحسان قبل أن يستشهدا في سبيل الجزائر الخالدة.

« حسان: قدور

قدور: حسان

حسان: أين الجنود ، أين هي الفرقة اللي كانت معيا ، وسي عمر، وجنود المنطقة ـ سي قدور كاش حتى الطائرات تقنبل هنا؟،كنا أبعد لما ألتحقوا بنا أسمعت قنبلة أنفجرت قدامي حسيت نار شعلت في مخي ، يمكن أتغاشيت لكن لما فطنت وجدت روحي في الغابة هذه قريب من هنا ، والطائرات راها فوقنا ما فهمتش سي قدور ، ــ راني مجروح ، إنفجرت قنبلة بقرب مني ما فهمتش واش وقع لي قدورــ

قدور: واش وقع ، وفقع لك شيء مدهش اللي يوقع في بعض الأحيان ، ساعات يذهب العقل بصدمة ، ولما يحضر أيضا يحضر بصدمة ،

حسان: تعني! »[1].

قدور: انفجرت قنبلة أمامك وأنت بعيد من هنا، ولما فطنت كنت فقدت عقلك ، ولما جيت ماكنت تعقل حتى واحد، هربت إلى إخوانك ويمكن زادت انفجرت قنبلة أخرى قدامك وهي اللي رجعتلك عقلك

حسان: مدة طويلة وأنا مجنون ؟

قدور: كنت مريض والآن حسان يلزمك تلتحق بإخوانك ـ ـ ــ راهم غير كيما راحوا ـ فرانسا راها تقنبل في الغابة وجيشها راه يتهيئ باش يهجم علينا ، ما يلزمش يوجدوك هنا ــ

حسان: وأنت سي قدورـ

قدور: أنا عندي ما نعمل

حسان: يعني باقي هناـ

قدور: لازم أنعطلهم ـ ـ ـ نعم ـ

[1] عبد الحليم رايس : الخالدون مخطوط ، ص96/95.

حسان: نعطلوهم إذا ـ

قدور: لا حسان أنت محتاجين لك ـ

حسان: وأنت ـ ـ ـ لاسي قدور ، كنت مجنون كنت ضعت هكذاك على حتى شيء ،الجماعة تركوني ، إذا ظنوني مت؟ لاش ما أنخليوش الحال على حاله ـ

قدور: تبقى معيا أمام آلاف العسكر، والطيارات ـ

حسان: غير إذا حتمت على شيء آخر ، وباش يتمكن لك هذا لازم تقتلني ـ»[1]

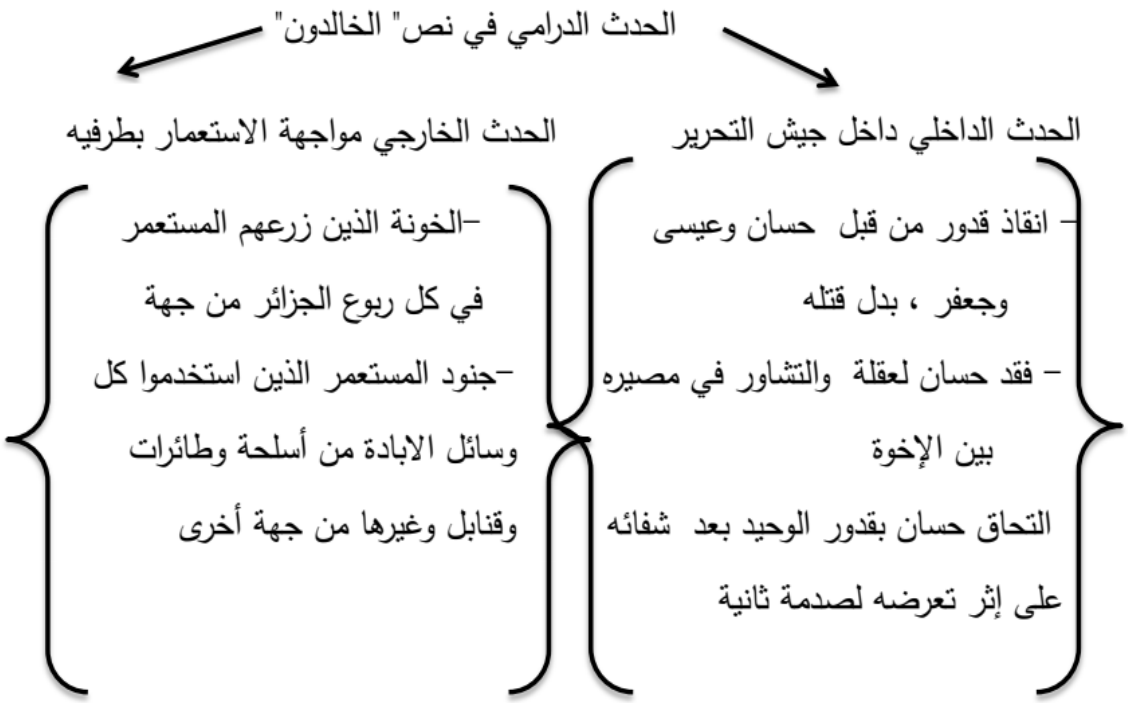
حسان: الله أكبر

قدور: الله أكبر»[2].

والحدث المثير في نص "الخالدون" هو المواقف التي تتكرر، فالموقف الذي حدث مع قدور في بداية النص هو ذاته ما حدث لحسان في نهايته والتي عكس من خلالها الكاتب الأخوة والمحبة والرأفة والرحمة والتعاون والتآزر التي وسمت مجاهدي الجزائر، فكانت الدافع لهم لمقاومة المحتل ويمكن أن نجمل الأحداث التي ميزت نص الخالدون وفق المخطط الآتي:

[1] عبد الحليم رايس : الخالدون مخطوط ، ص96/95.

[2] المصدر نفسه ،ص 97.



يمكن القول من خلال كل ما تقدم أن الصراع والأحداث في مسرحيات رايس المنوطة بالدراسة قامت من أجل التضحية في سبيل الوطن وذلك لمكانته في نفوس أبنائه لأن« الوطن في الواقع يعتبر رمزا لماض طويل، مليء بالتضحية والفداء. ولقد أراق آباؤنا دماءهم في ميادين القتال ؛ ولقد عانوا كثيرا من أجل الاستقلال ومن أجل عظمة هذا البلد الذي نعيش فيه اليوم والذي يضم الآن رفاتهم ـ ومن رماد الموتى خلق الوطن»[1]، فقد قام المستعمر بفضل امكانياته بحرق مدن وقرى جزائرية بكاملها لإفناء الشعب الجزائري الذي قام على رفات مجاهديه، وتأسس من جديد بواسطة أبنائه الذين بقوا على قيد الحياة، وهذا بالضبط ما نقله رايس من خلال مسرحه الواقعي الذي اتسم بالواقعية.

[1] م. لابي ، فنسنت : نظرية الأنواع الأدبية ، ص133.

نتائج الفصل

– الصراع هو الذي يجعل المسرحية تتسم بالجودة الفنية، فلا يمكن بناء نص تُميزه رتابة الأحداث ، فالصراع هو الذي يدفع الحدث ، ويمنح النص حبكة أحداثه وسيرورتها ، ويجعل منه دراميا ، كما يعمل على تحديد القوى المتصارعة أو المتضادة فيه، وبفضل الاحتدام بين الأطراف المتصارعة ينجذب القارئ للنص ويمضي في عملية القراءة ليتتبع ما آلت إليه نتائج هذا الصراع.

– الحدث هو كل ما تقوم به الشخصية من أفعال وفق حبكة تعمل على تسلسل هذه الأحداث منشأة بذلك الصراع الذي أراده الكاتب. وهو بالمفهوم السيميائي « صورة وإشارة في الوقت نفسه، فهو صورة؛ لأنه يدل مباشرة على الشخصية، كما أنه أداة كشف وتوضيح وهو إشارة لأنه لا يملك أهمية في ذاته، ولكن تظهر أهميته من علاقته بالشخصية.» كما – لا يمكن الفصل بين الحدث والصراع في النص الدرامي، فالحدث الدرامي بديناميته هو السمة الأساسية التي يتميز بها النص الدرامي وحضور الحدث يعني وجود الصراع، ولعل أهم خاصية تميز الحدث الدرامي هي (حضورية الحدث) « وهي وتعني بمفهومهاـ البسيط الصراع .سواء كان خارجيا أم في عقول الشخصيات الذي يتم أمامنا على خشبة المسرح وفي نطاق الزمن المسرحي الحاضر»

– لقد كان الصراع التيمة الأساسية التي رسمت ملامح وحدود مسرحية أبناء القصبة لتظهر المسرحية كعمل فني مكتمل الأركان، ينقل حقائق وصراعات عاشتها الجزائر في ظل مستبد غاشم.

– الصراع المشترك بين جميع النصوص الدرامية الثورية لعبد الحليم رايس والتي كانت محل الدراسة تمثل في الصراع الخارجي والذي كان طرفه الأساسي العدو الفرنسي، ففي نص أبناء القصبة كان الصراع الخارجي بين العدو الفرنسي وأبناء القصبة، ووضح حجم

المعاناة التي يوجهها أبناء المدن ، نظير الاستجوابات المتكررة للعدو والطريقة الوحشية التي يعامل بهذا العدو المتمرد الشيوخ والنساء، ليظهر هذا الصراع فقد المستعمر للإنسانية.

أما في نص "دم الأحرار" فيظهر المستعمر الذي جرد أبناء الأمة الجزائرية من كل حقوقهم، بل من طغيانه و جبروته عمل على تجنيد الكثير منهم للوقوف في وجه إخوانهم، ليفور دم كل حر جزائري من أجل النيل من هذا المستدمر الذي شكل حاجزا بين الجزائريين وأرضهم وحريتهم ليؤكد هذا النوع من الصراع محاولة الاستعمار القضاء على الحرية وحبه للاستعباد.

تمثل الصراع الخارجي في نص "الخالدون" كسابقيتها من نصوص رايس في العدو الفرنسي الذي حاول بكل ما أوتي من قوة سلب الأرض وإفناء الثوار، لكن جانب الاسترجاع الفني للمسرحية هو ما جعلها مميزة عن غيرها من النصوص، فقد أعاد عبد الحليم رايس حياة ثلة من الشهداء ليذكر الأحياء بمسارهم النضالي وأن الجزائر أمانة في أعناقهم عليهم تخليصها من المحتل وقد وضح هذا الصراع اشكالية الاستعمار مع حياة الجزائريين فبعد اذلالهم في أبناء القصبة، حاول استعبادهم في دم الأحرار وعندما لم يتمكن من ذلك لم يبق له سوى حل نهائي هو التخلص منهم وافناءهم.

- انقسم الحدث الدرامي في أبناء القصبة إلى نوعين: الحدث الداخلي قام به أبناء من الشعب وتمثل الأول في دخول المجاهدة ميمي مسار الأحداث ثم ثانيا دخول البنت مسار الأحداث وأخيرا دخول الحكيم مسار الأحداث، أما الحدث الخارجي فقد قام به جنود المحتل ودخول رجال المضلات مسار الأحداث

– وضح الحدث في نص "أبناء القصبة" حجم الخراب والقتل الذي خلفه المحتل، والحزن والألم الذي ورثه لحرائر الجزائر

– الحدث الدرامي في دم الأحرار يتميز بنوعيه: الحدث الداخلي الذي قام به المجاهدون داخل بيت فرانسوا و حضور مراد للعلاج رفقة الممرضة مريم ومساعدة رزقي على الفرار

وقتل السرجان مرتيناز وأسر بيرال ووقوف فرانسوا مع المجاهدين فقد أقنع المحتل أن مريم ابنته ومراد خادمه ولا علاقة لهما بالثورة وانضمام مسعود وموسى و من يعمل تحت امرتهما إلى المجاهدين المتواجدين في بيت فرانسوا ومساعدتهم على الانتصار على فرقة بيرال ، أما الحدث الخارجي فقد قام به جنود المحتل داخل بيت فرانسوا من قتل رزقي بعد تعذيبه وتخويف مراد من قبل مارتيناز الذي أطلق النار بين رجليه للتأكد من صممه وتعذيب البهلول لمجرد ارتدائه لقميص عسكري، كما عكس نص "دم الأحرار" من خلال أحداثه الظلم الذي تعرض له الشعب الجزائري في ظل مستبد همه الوحيد إبادة شعب ، ونهب أرضه وخيراته.

– أما الحدث الدرامي في مسرحية" الخالدون" فقد تميز بوجود نوعين الحدث الداخلي والذي وقع داخل جيش التحرير كانقاذ قدور من قبل حسان وعيسى وجعفر، بدل قتله، و فقد حسان لعقلة والتشاور في مصيره بين الإخوة و التحاق حسان بقدور الوحيد بعد شفائه على إثر تعرضه لصدمة ثانية و الحدث الخارجي الذي وقع أثناء مواجهة الاستعمار بطرفيه– الخونة الذين زرعهم المستعمر في كل ربوع الجزائر من جهة وجنود المستعمر الذين استخدموا كل وسائل الإبادة من أسلحة وطائرات وقنابل وغيرها من جهة أخرى.

الفصل الخامس

سيميائية الفضاء الدرامي في المسرحية الجزائرية الثورية

1 -إشكالية مفهوم كل من المكان و الحيز والفضاء

2- الفضاء الدرامي سيميائيا

3- **الفضاء المكاني سيميائيا في النصوص الدرامية لعبد الحليم رايس أبناء القصبة – دم الأحرار– الخالدون** " 3-1- الفضاء المكاني في مسرحية " أبناء القصبة "

3-2- الفضاء المكاني في مسرحية " دم الأحرار"

3-3- الفضاء المكاني في مسرحية " الخالدون"

4- سيميائية الفضاء الزماني:

5-**المفارقات الزمنية في مسرحيات عبد الحليم رايس أبناء القصبة – دم الأحرار– الخالدون** ": 5- 1-المفارقات الزمنية في مسرحية "أبناء القصبة":

5-1-1-الاسترجاع:

5-1-2-الاستباق:

5-1-3-الخلاصة:

5-1-4-الوقفة:

5- 2- المفارقات الزمنية في مسرحية " دم الأحرار":

5- 2-1-الاستشراف:

5- 2-2- الاسترجاع:

5- 2-3-الخلاصة:

5- 2-4- الوقفة:

5- 3- المفارقات الزمنية في مسرحية "الخالدون":

5- 3-1-الاسترجاع:

5- 3-2-الاستباق:.

5- 3-3-الخلاصة:

1 – إشكالية مفهوم كل من المكان والحيز والفضاء :

المكان هو الموقع الذي تجري فيه أحداث النص الدرامي ،أو غيره من النصوص كالجبل والمدينة والمقهى والبيت وغير ذلك، غير أنه تارة يخلط بينه وبين الحيز إذا ما أوحى الحيز على بقعة جغرافية محددة ، فالمكان و الحيز مصطلحان« اختلف النقاد والدارسون في استعمالهما، فيستعملونهما بمعنى واحد أحيانا، ويفرقون بينهما أحيانا أخرى من حيث درجة إفادة المعنى، ويرون أن المكان ينحصر في معنى الحيز الجغرافي الحقيقي، في حين أن الحيز يتسع فيشمل كل فضاء خرافي أو أسطوري، أو كل ما يند عن المكان المحسوس كالخطوط والأبعاد والأحجام والأثقال والأشياء المجسمة، مثل الأشجار والأنهار ، وما يعتور هذه المظاهر الحيزية من حركة أو تغير»[1].

فالمكان شيء ظاهر للأعيان يمكن للإنسان إدراكه، وشيء مهما كان حجمه لا يمكن رؤيته بمعزل عن المكان كما أن الشيء يدرك في المكان بمقارنته بالأشياء الأخرى الموجودة ضمن نفس المكان، فالمكان على وجه العموم والمسرحي بوجه خاص هو« الحيز الذي تشغله كل الأشياء الموجودة في داخل العرض، ويعتبر الموضع الطبيعي والمبنى على أساس احتياج متطلبات الأشياء الموجودة »[2].

ومنذ أنزل الله الانسان إلى الأرض ارتبط بالمكان، فالإنسان مشدود إلى التراب الذي يعد جزء من تكوينه البيولوجي ، كما يعد مستقره ومستودعه فعيشه وحياته ووجوده وبقاءه وفناءه مرتبط به ، فالمكان « شيء لا يمكن إخفاءه أو لا يمكن بدونه العيش فهو مرتبط بوجود الأشياء ، وبما فيها الانسان... والحقيقة إن معرفة الانسان بالمكان لم تكن متأتية من معرفة سابقة فهو يجهل هذا المفهوم لكن البيئة هي التي سيطرت على الانسان وجعلته

---

[1] عز الدين جلاوجي: النص المسرحي في الأدب الجزائري دراسة نقدية، ص139 .

[2] سمير عبد المنعم . محمد القاسمي: دلالات المكان في العروض المسرحية التعبيرية(دراسة للعروض المقدمة لكلية الفنون الجميلة– جامعة بابل) ، مجلة مركز بابل للدراسات الانسانية ، مج3، ع1، جامعة بابل، العراق، 2013م ،ص 293.

يبحث عن مكان يأوي له وفقا لمتغيرات البيئة (الأمطار، البرد، الحر)، وهي التي مهدت للإنسان معرفة ملامح بسيطة ، فالمكان هنا مكان معاشي»[1].

أما الفضاء هذا المصطلح الذي يحمل دلالات عديدة يتحكم فيها السياق ويمنحها وظيفتها، وهو بذلك الحيز اللامحدود واللامتناهي الذي يصعب تحديد مفهوم دقيق له أو ضبط أبعاده، وعند تتبع مصدر الكلمة التي تحمل معاني الامتداد واللامحدود واللامتناهي في اللغات الأجنبية نجد أن« لفظة(Spatuim) اللاتينية، التي تعني في الأصل الامتداد اللامحدود الذي يحوي كل الامتدادات الجزئية المحددة»[2]، وهي بذلك الجذر الذي اشتق منه « الفرنسيون كلمة (Espace) والإنكليز كلمة (Space) »[3]. وكلاهما يعني فضاء.

أما الاغريق فلم تتنوع المصطلحات المكانية في لغتهم بل « لم يعرف الإغريق لفظة (الفضاء)، كما أنه لا توجد في لغتهم كلمة تدل على (المكان)، إنما عرفوا لفظة(Topos) وتعني موقع »[4] .

ويلاحظ أن مصطلح المكان هو الشائع في الاستعمال عند دراسة النصوص الأدبية «ونذهب إلى أن مصطلح المكان أقرب المفردات تعبيرا عن مفهوم المصطلح، إذ ينصرف الذهن بمجرد الإشارة إلى المكان إلى الأبعاد الجغرافية ومجموع العناصر الداخلة فيها، دون لبس أو تعقيد ولهذا السبب شاع مصطلح المكان ليعبر عن هذا المفهوم في كثير من الدراسات »[5].

يعد المكان جزء من الفضاء لأن« الفضاء أشمل، وأوسع من معنى المكان. والمكان بهذا المعنى هو مُكوّن الفضاء»[6].

---

[1] سمير عبد المنعم محمد القاسمي: دلالات المكان في العروض المسرحية التعبيرية(دراسة للعروض المقدمة لكلية الفنون الجميلة– جامعة بابل) ،ص298/297.

[2] أكرم يوسف: الفضاء المسرحي" دراسة سيميائية" ، ط1، دار مشرق، المغرب، 1994م، 28

[3] المرجع نفسه ، ص28

[4] المرجع نفسه،ص31

[5] محمد مصطفى علي حسانين: استعادة المكان دراسات في آلية السرد والتأويل، دط، مصر، دت ،ص14

[6] أكرم يوسف: الفضاء المسرحي" دراسة سيميائية ، ص31

مما سبق يمكن القول أن الفضاء هو الذي يتميز باللامحدودية، أما المكان فهو جزء من الفضاء المحدود الذي تميزه أبعاد مرئية وهو في النصوص المقروءة « الذي يكتب القصة حتى قبل أن تسطرها يد المؤلف»[1]،أما في المسرحية فهو « بناء ذهني يخلقه المتفرج بنشاطه التخييلي ومعنى هذا أنه لا يختلف في شيء عن المكان القصصي أو الروائي– إذ تكفي قراءة النص الدرامي لإدراكه. إلا أنه يتخذ في العرض المسرحي بعدا بصريا ودعامة مادية –هي المكان الركحي – وذلك بناء على شفرة فضائية تسمح للمتفرج بالربط بين دوال مكانية ملموسة ، ومدلولات مرتبطة بالفضاء.

التخييلي الذي تستدعيه حكاية المسرحية».[2]، أما المكان في العرض المسرحي فهو « أول ما نتلقاه من علامات على الخشبة».[3]، فهو بذلك الدافع على إثارة المتلقي للعرض وجذبه للتعرف على عناصر البناء المسرحي التي ستجسد النص ركحيا.

لقد تعددت وتداخلت المصطلحات القريبة في مدلولاتها من المكان في الواقع المعيش، وإذا ما أتينا إلى الأجناس الأدبية وجدناها تتميز بالفضاء المكاني الذي تجري فيه أحداث النص، أما الفنون الأخرى كالرسم والموسيقى، فالمكان هو ما يتم فيه العرض، أما أبو الفنون أو المسرح فمختلف عن جميع الأجناس الأدبية والفنون فهو فن شامل يحوي المكانين، فضاء درامي مرتبط بالنص وفضاء مسرحي مرتبط بالعرض، من هذا المنطلق لابد من التمييز بين هاذين النوعين من الفضاء.

الفضاء المسرحي :

هناك اختلاف بين الفضاء المسرحي والفضاء الدرامي فالفضاء الدرامي محصور في حدود النص، أما الفضاء المسرحي فتتجاوز حدوده النص لتشمل العرض، من هذا المنطلق يمكن القول أن الفضاءات الدرامية هي« التي تحتوي الشخصيات والأحداث،

---

[1]حميد الحمداني بنية النص السردي، ص61 .

[2]محمد التهامي العماري: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ص 68

[3]عمر بلخير: تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، ط1،منشورات الاختلاف ،الجزائر، دت،ص90.

وتتفاعل معها»[1]، أما الفضاءات المسرحية فهي التي« تضم الممثلين والجمهور معا، وهذا يعني أن الفضاء المسرحي، لا يشكل فضاء التواصل فحسب، بل وموضوع هذا التواصل أيضا بين المتفرج والممثل»[2].

فالفضاء المسرحي فضاء يوظف عدة حواس حيث، يتعلق بالاتصال المسموع والمرئي للمتفرج لذا دراسته مرتبطة بنظرية الاتصال والتواصل المسرحي حيث« إن أي دراسة للكيفية التي يتشكل فيها الفضاء المسرحي، لا يمكن أن تستقيم إذن إلا إذا أخذنا نظرية الاتصال والتواصل (Communication Theory) بعين الاعتبار وبالدرجة الأولى، فحيث توجد منظومة العلاقات كما يقول بيتر بوغا تيريف " توجد الرامزة ، ورامزة العلاقات المستخدمة في المسرح تأتي نتيجة التجربة الشخصية والاجتماعية العلمية والأدبية والثقافية وباختصار يعتمد على الكفاءة الدرامية والمسرحية " للمتفرج»[3].

وقد حدد محمد مكسي تعريفا للفضاء الدرامي الذي لا يخرج عن حدود النص وتقوم به الشخصيات فهو: « المجال الذي يجري فيه الفعل الدرامي والذي تعمل الارشادات المسرحية على تقديم معطيات عامة بصدده، يضطلع القارئ فيما بعد على تدقيقها واستكمال ثغراتها، في أفق بناء إطار زمكاني متخيل، يضبط حدوده وفق مواصفات الشخصيات وتطور الأحداث، وتجدر الاشارة إلى أن الفضاء الدرامي، لا يكسب بعده الدرامي إلا إذا ما أصبح حضوره في النص حضورا وظيفيا»[4].

وبما أن النص هو جزء من العرض فإن الفضاء الدرامي هو بالضرورة جزء من الفضاء المسرحي. الذي يعتمد على جميع أنساق التواصل.

---

[1] أكرم يوسف: الفضاء المسرحي دراسة سيميائية، ص89.

[2] المرجع نفسه، ص89.

[3] أكرم يوسف: الفضاء المسرحي دراسة سيميائية ، ص89.

[4] محمد مكسي وآخرون : القراءة المنهجية للمؤلفات المسرحية بالتعليم الثانوي والاعدادي ، طوق الحمامة ، أساطير معاصرة ،أهل الكهف ،ص53

2-الفضاء الدرامي سيميائيا:

يتعلق هذا الفضاء المكاني بالنص دون العرض، فهو المكان الذي تسير فيه الأحداث كما رسمها الكاتب وفقا لمخيلته « وهو بشكل عام الفضاء المكاني كما يقدم من خلال الحبكة الدرامية plot بما هو مجموعة انتقالات مكانية ... باختصار هو الفضاء الذي يصوغه الخطاب الدرامي والذي ينتظم في جملة أنساق سيميائية مشكلا ((رسالة ــ عبر لغوية)) ، أي أنه مكون بفضل اللغة »[1].

الفضاء الدرامي عنصر من عناصر النص الدرامي يتشكل بفضل اللغة فهو بذلك يتشكل من مادة سيميائية سمعية متجانسة وينقله الحوار التداولي المتبادل بين الشخصيات أو«الفواعل"Agints اللافظة التي تقوم به، من خلال عملية "التفكيك – التركيب Deconstruction بصياغته قصد تنظيمه بصفة مستقلة نسبيا. وهو يبنى بأشكال متضمنة ومتنوعة داخل النص الدرامي».[2]

وقد أضافت جوليا كريستيفا لنص الكاتب الذي يتمحور حوله الحوار نص الارشادات الذي يكتبه المؤلف من أجل الشخصيات التي توكل لها مهمة تجسيد الشخصيات الدرامية على الركح؛ أي الممثلين فكلا النصين الرئيسي والثانوي كما تقول جوليا كريستيفا يتشكلان بفضل اللغة ليشكلا الفضاء الدرامي « سواء داخل النص الدرامي الرئيسي أو من خلال النص الثانوي (أي ملاحظات وإرشادات المؤلف)Meta Language »[3].

فالفضاء الدرامي هو الفضاء الذي يوظف الأنساق اللغوية بعيدا عن الأنساق غير اللغوية التي تعتمد على الحركة والايماء « فهو فضاء لفظي بامتيازVerbal Space ، وهو فضاء لا يوجد سوى من خلال الكلمات المطبوعة في الكتاب .وهو بذلك يتشكل كموضوع للفكر الذي يخلقه المؤلف الدرامي . بجميع أجزائه .وهذا التحديد السيميائي لم

---

[1] أكرم يوسف: الفضاء المسرحي دراسة سيميائية، ص66

[2] المرجع نفسه ، ص65.

[3] المرجع نفسه ، ص66

يبق دون تأويل أو دلالة، و ذلك لأن تشكل الفضاء الدرامي من الكلمات أساسا يجعله يتضمن كل المشاعر والتصورات المكانية التي تستطيع اللغة التعبير عنها »[1].

فالكاتب يبدع من خلال اللغة النص ويضع من خلال أفكاره وتصوراته القارئ في المكان الذي جرت فيه أحداث النص، ويحل و يرحل به و بخياله من مكان لآخر أثناء القراءة، فالفضاء الدرامي المبني لفظيا يخضع:« بشكل خاص للسياق الاتصالي نفسه الذي يعرف عادة بسياق اللفظ، ويشمل الصلة التي تقوم بين فضاء المتكلم وفضاء القارئ ، والناتجة عن الخطاب الدرامي لحظة تلاقي الذاتين معا »[2]، فالفضاء الدرامي« يطرحه النص ويقوم القارئ بتشكيله بخياله»[3].

فأهم العناصر التي تعمل على تشكيل الفضاء الدرامي هو وجود الحوار التداولي الذي يعد الميزة الأساسية للنص الدرامي عن غيره من النصوص الأخرى، كما يمكن للوصف الذي ينقل أيضا بالحوار دور في تحديده، فمن خلال« روابط اللفظ الزمانية– المكانية Cronotop بواسطة أدوات تحمل سمات تأشيرية كأسماء الإشارة وظروف الزمان والمكان، إضافة إلى ذلك يتشكل هذا الفضاء من " الوصف السردي" Diegesis الذي تقوم به الشخصيات الدرامية أثناء الحوار التداوليDialogue أو المنفرد The Aside وقد أشار ياندريش هونزل Y.Hownzel إلى تمفصل اللغة الأولي في الدراما، فنسب مركزيتها إلى تفوق الحوار على السرد.»[4]

من كل ما تقدم فإن الفضاء الدرامي هو الفضاء المتخيل الذي ينبع من تصور المؤلف ، قد يحيل إلى فضاء واقعي مرجعي كما هو الشأن بالنسبة للمسرح الثوري الذي يعد مسرحا تسجيليا، غالبا ما ينقل صورا صادقة وأماكن واقعية حدثت فيها معارك. وقد يكون

---

[1] أكرم يوسف: الفضاء المسرحي دراسة سيميائية ، ص66

[2] المرجع نفسه، ص66

[3] المرجع نفسه ، ص26.

[4] المرجع نفسه ، ص70.

متخيلا ليس له مرجع واقعي كما هو الحال في أشكال المسرح الأخرى التي يمكن للكاتب أن يتصور أماكن من نسج مخيلته لاوجود لقرائن لها في الواقع.

3-الفضاء المكاني سيميائيا في النصوص الدرامية لعبد الحليم رايس – أبناء القصبة – دم الأحرار– الخالدون ":

لقد كان الفضاء المكاني ـ كصورة رمزية دالة على مرجع واقعي ـ حاضرا في النصوص الثورية لعبد الحليم رايس ليس فقط كحيز تتم فيه الأحداث بل هو بؤرة الصراع التي تسعى الشخصيات لاسترادها من مغتصبها، فالمسرح الثوري هو مسرح واقعي تسجيلي، نقل واقع الثورة التي قامت من أجل تحرير الأرض من الظالم الذي أراد مسح شعبها من فوقها.

3-1- الفضاء المكاني في مسرحية " أبناء القصبة ":

ودون الغوص في متن رايس الدرامي أو المسرحية التي بين أيدنا، نجد المكان على الدفة الخارجية لمسرحية" أبناء القصبة متربعا على عنوانها "القصبة" هذه المدينة العريقة التي تنقل أصالة وماضي الجزائر الثائرة والتي ستتم دراسة الفضاء المكاني بدء بالمسرحية التي حملت هذه المدينة كعنوان لها فوسمها وعرفت به، وقد ربط رايس بين الشخصية والمكان في النص من خلال العنوان ،وبين ما لهذه المدينة من تاريخ نضالي ظل شاهدا على الثورة التحريرية المجيدة، وقد اختار عبد الحليم رايس هذا المكان المغلق " القصبة" الذي يتسم كغيره من الامكنة المغلقة« بالألفة وقد تحصل الكراهية.»[1]، هذا التناقض قد لمسناه في شخصيات أبناء القصبة الذين ربطتهم بالقصبة وببعضهم ألفة ومحبة جعلها المحتل تتحول إلى كراهية فأبناء حمدان في بداية النص لا يطيق أحدهم الآخر بسبب موقف كل واحد منهم من المحتل، كما أن المدينة لم تعد كسابق عهدها ، أين كان السكان يتجمعون ويتسامرون فقيام الثورة جعل المدينة مستهدفة من قبل السلطات الاستعمارية التي نَقضت عليهم حياتهم، لكن رغم ما حدث بقيت القصبة تستحوذ على محبة وألفة ساكنيها.

[1]صدوق نور الدين: البداية في النص الروائي، ط1 ، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية ،سوريا، 1994م ، ص52.

فالمدينة (القصبة) في نظر رايس بأحيائها الضيقة متاهة للمستعمر، ومخبأ لأبنائها الذين عاشوا في كنفها وشعروا بالألفة والمحبة والوفاء اتجاهها، وقد عانى أهلها من وطأة المستعمر الذي ضيق عليهم الخناق بمداهماته المستمرة وبمعاملاته اللاإنسانية وخاصة أيام ثورة نوفمبر المجيدة، لتصبح القصبة معلما تاريخيا راسخا جسد ثورة نوفمبر، وتيمة دالة على الثورة ابان الاحتلال و حتى بعد استقلال الجزائر، فالقصبة كمكان كان لها دلالتين: دلالة سلبية تمثلت في تموضعها أمام ناظري المحتل وقربها من مراكزه بسبب موقعها الاستراتيجي ودلالة ايجابية وهي تقديس أبنائها لها باعتبارها مهد الأجداد و جزء من تاريخ الوطن المجاهد. فالمدينة اكتسبت مرجعية ثورية ، كما دلت على الحنان والاحتضان اللذان يعدان من سمات الأم حين ربط الكاتب بين القصبة كمدينة والسكان كأبناء أخذتهم عاطفة الأمومة الفطرية بالدفاع عن أمهم إزاء كل خطر ، وأي خطر هنا نتحدث عن المغتصب والظالم الفاقد لكل رحمة أو شفقة.

وما إن نلج المسرحية بعد التعرف على المكان الأول الذي وسمها وكان عنوانا لها (القصبة) ، نجد المكان الثاني عتبة قدم من خلالها رايس أحداثه وشخصياته المسرحية بكاملها وهو البيت الذي يعد « ركننا في العالم. إنه كما قيل مرارا، كوننا الأول»[1]، فجميع الشخصيات يتعرف عليها القارئ من خلال دخولها لبيت حمدان، وقد حدد رايس في عتبته النصية الخاصة بالفصل الأول معالم هذا البيت الجزائري العاصمي الذي ضم كل الأحداث قائلا : « قبور دار عربية (دويرة) في القصبة بالعاصمة مساء صيف في القبو فراش عربي وبساط ، وعلى الكرسي مذياع تجلس الأم وعلى رجليها غربال لصنع المكرون، تسمع من المذياع حفلة شعبية، الأب السيد حمدان يخرج من البيت»[2]، وقد أطلق اسم الدويرة على المنازل الصغيرة بالقصبة لأن المدينة كانت تحوي منازل كبيرة

[1] غاستون باشلار: جماليات المكان، تر:غالب هلسا ، ط2 ،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1984م، ص36.

[2] عبد الحليم رايس : أبناء القصبة ، دم الأحرار ، ص10.

على شكل قصور وأخرى صغيرة، وقد شُيدت منازل القصبة على الطراز الاسلامي العثماني لتبقى معالم تاريخية شاهدة على الحقب والأحداث التاريخية التي مرت بها الجزائر ومن أهمها الذريعة التي اتخذتها فرنسا لاحتلال الجزائر وهي حادثة المروحة. ولا تخلو بيوت القصبة من القبو الذي يحمل منافع عديدة« يمكن تبرير وجوده وتعديد ميزاته. ولكنه أولا وقبل كل شيء هو الهوية المظلمة للبيت...إن حالم القبو يعلم أن جدران القبو هي جدران مدفونة، جدران ذات طبقة واحدة يدعمها امتداد الكرة الأرضية كلها، وهكذا يصبح الموقف أكثر درامية وتتضخم المخاوف»[1]، لكن رغم ميزات القبو وهواجسه إلا أن رايس لم يكن ينقل مخاوف أهل القصبة داخل البيوت المعرضة للمداهمات والاعتقالات بقدر ما كان يعكس صورا وأماكن جرت فيها أحداث واقعية ، ولم ينقل رايس المكان الذي درات فيه أحداث المسرحية فحسب بل نقل أثاث البيت فراش عربي وبساط ،كما بيّن عادات النساء اللواتي كن يصنعن العجائن في البيت، وكذا حدد الوسيلة التي اعتمدها سكان القصبة لتقصي الأخبار وهي المذياع ، كما كان وسيلة الترفيه الوحيدة في تلك الفترة، وقد تمت أحداث نص رايس في دويرة، وقد اختار رايس البيت باعتباره« واحد من أهم العوامل التي تدمج أفكار وذكريات وأحلام الإنسانية. ومبدأ هذا الدمج وأساسه هما أحلام اليقظة. ويمنح الماضي والحاضر والمستقبل البيت ديناميات مختلفة، كثيرا ما تتداخل ، أو تتعارض ، وفي أحيان تنشط بعضها بعضا. في حياة الإنسان ينحي البيت عوامل المفاجأة ويخلق استمرارية، ولهذا، فبدون البيت يصبح الإنسان كائنا مفتتا»[2]، حيث يتمتع البيت بجملة من الخصائص أبرزها أنه مكان العيش والاستقرار النفسي، و مكان« الاحساس الفردي بالوجود ، بحكم أن الخروج منه يستدعي الرجوع إليه»[3]، والبيت هو ملجأ الراحة والسكينة والهدوء والاستقرار يخلد إليه الانسان

[1] غاستون باشلار: جماليات المكان، ص47/46.

[2] المرجع نفسه ، ص38 .

[3] صدوق نور الدين: البداية في النص الروائي،ص52.

لينسى متاعبه ومصاعبه، لكن في "أبناء القصبة" لم يعد كذلك فحمدان استشهد في بيته من قبل المحتل وكذا كنته مريم ، التي استشهدت دون شرفها ،على يد الوحوش البشرية للمحتل الذين أرادوا الدوس على شرفها لولا شجاعتها التي بفضلها نالت من العديد منهم قبل أن يطلقوا النار عليها، والبيت أصبح بالنسبة ليمينة العجوز الثكلى مكان مأساتها المسورة بها وأوجاعها وألمها وقبوه متاهة لها لا تنتهي ، تسيطر عليه الذكريات المفجعة من كل حدب وصوب،

وقد أتى رايس على ذكر الشارع هذا الفضاء المختلط، حيث لا وجود للسرية والكتمان فكل ما يحدث يتم على مرأى ومسمع جميع الشرائح، والشارع من هذا المنطلق هو « الخيط الفاصل بين عالمين: عالم السر وعالم الجهر.. إذ عند البيوت والمنازل ينتهي عالم الناس السري، ويبدأ عالمهم العلني، حيث يبدأ الشارع وحين تنكشف الأسرار وتعلن الأعماق عن خفاياها...إنه الشارع النابض بالحياة»[1]، ويعد الشارع واحدا من الفضاءات المفتوحة التي يعبرها الداني والقاصي وهو بذلك ينتمي إلى« الأماكن الشاسعة، واضحة المعالم، بادية للعام والخاص، وتتمثل هذه الاماكن في الأسواق، والمقاهي، والساحات، والشوارع، وتسمى عادة بالأماكن العامة، وقد تدخل في معنى الضياع أو الخطر، كما تحمل معنى الحرية أو التواصل»[2]، وقد لمسنا معاني الخطر والضياع في أحد شوارع القصبة حيث طوق المحتل المكان، من أجل القضاء على عمر الابن الأوسط لحمدان، غير أن استشهاد عمر في هذا الفضاء المفتوح جعل العام والخاص يتحدث عن الموقف البطولي لهذه الشخصية التي كانت تطوق للحرية، وهذا ما يستشف من حديث سي عمار

[1]أحمد زنيبر: جماليات المكان في قصص إلياس الخوري، دراسة نقدية، ط1 ،التنوخي للطباعة و النشر، الرباط، المغرب، 2009، ص46.

[2]محمد سليمان القويفلي: المكان الروائي – روايات كنفاني نموذجًا، مجلة الملك سعود للآداب، مج5 ع2، جامعة الملك سعود، السعودية، 1994م، ص379.

الرجل الذي أتى لحمدان من أجل إخباره بأن الفرنسيين استولوا على بيته في الريف، ليجد نفسه يصف له الطريقة البطولية التي استشهد بها ابنه عمر.

« سي عمار: ما سمعتوش الترقية امتاع الرصاص اللي كانت في الربع طرق

حمدان: سمعنا

سي عمار: ايه يا سيدي أنا كنت طالع ذاك الوقت حتى شعلت غير قول العمر طويلة برك

حمدان: كاش فرات ألقاو عليه القبض ؟

سي عمار: أوه قتلوه الله يرحمه

حمدان: الله أكبر(يغيب في الخواطر)

سي عمار: بصح راجل يا سي حمدان ..هما أكثر منه عشرين و لا ثلاثين وهو وحده لكن عفريت غير قول عشر دقائق ولا شاد معاهم خسارة خانه الرصاص ولما شاف روحه ما عندوش وين يهرب وقف في وسطهم وضربهم بالرشاش امتاعه بعد ما صاح تحي الجزائر ...تقول حب يموت أوما حبش يقبضوه حي ... حاجيتك يا سي حمدان كان متلحف كي المرة على ما يقولوا ... سي حمدان راك تسمع فيا؟

حمدان: أيه يا سي عمار راني نسمع ملحف كي المرة قلت؟

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

فالشارع في أبناء القصبة اكتسب بعدا دراميا جديدا، حيث تحول من معبر للناس لقضاء حاجياتهم، إلى ساحة للوغى حيث شهد معركة دامية بين عمر وعساكر المحتل مما أوجس خيفة في نفس كل مار ومنهم سي عمار الذي كاد يفقد حياته.

[1]عبد الحليم رايس : أبناء القصبة ، دم الأحرار ، ص83.

وتنوعت الأمكنة في نص أبناء القصبة حيث ورد ذكرها على ألسنة الشخصيات مما منح النص دلالات مكانية متعددة ، ومن بين الأمكنة التي تداول ذكرها في المسرحية على لسان عمر هي **الحانة** أين كان يقابل شخصيات استعمارية في هذا المكان الذي بمجرد ذكره يتبادر للأذهان سوء السمعة، وقلة الأخلاق وذهاب العقول، وممارسة الرذيلة، لكن في أبناء القصبة اكتسب دلالات جديدة حيث أصبحت مكانا لكسب ثقة بعض شخصيات العدو بالشرب معهم ومصاحبتهم وهذا بالضبط ما فعله عمر حيث قام بتصفية العديد منهم كما أصبحت أم الخبائث ومذهبة العقل في نص أبناء القصبة مهدئا لأعصاب عمر التي لولا الخمر لكادت تفلت منه بسبب وضع القنابل في سيارات المفتشين السريين لشرطة العدو.

المحتشد

لقد ورد ذكر هذا المكان على لسان الشخصيات دون أن تتم بداخله أحداث محددة ، فقد وضعت السلطات الاستعمارية الناس داخل المحتشد ـ وهو المكان الذي يتم فيه عزل الشعب عن الثورة لتضيق الخناق عليهم ـ لتتمكن من مراقبتهم ومنهم حميد الابن الأصغر لحمدان، والمحتشد هو سجن مفتوح يضم العديد من المواطنين، وهو « عبارة عن مكان فسيح من الأرض البيضاء الخالية من الأشجار يقع قرب ثكنة عسكرية للجيش الفرنسي ومحاطة بالأسلاك الشائكة، مجهزة بأجهزة إنذار تعلم الجنود وتنبههم عند لمس الأسلاك من طرف أي شخص، وعلى زوايا المحتشد يوجد أبراج عالية يتناوب الحراسة فيها فرنسيين طوال 24 ساعة و هي مجهزة بمدافع رشاشة و أضواء كاشفة قوية تقوم بمسح المحتشد ومحيطه ليلا حتى لا يتسرب أحد من و إلى خارج المكان»[1] والمحتشد هو إحدى الوسائل القمعية التي اعتمدتها سلطات الاحتلال الفرنسي لتتمكن من حشر وسجن أكبر عدد من المواطنين لخنق الثورة، والمحتشد في أقصر تعريف له« هو مستوطنة غير طبيعية تضم

[1] قليل عمار : ملحمة الجزائر الجديدة ، د ط ج(3) ، دار العثمانية، الجزائر، 2013م، ص36 .

وطنيين غير مدانين قضائيا تحيط بهم الأسلاك الشائكة و تحرسها جنود فرنسيين»[1].

ولكن مع كل الضغوطات والسياسات التي مارستها السلطة الاستعمارية إلا أن جبهة التحرير الوطني « استطاعت بفضل دقة تنظيماتها وشعبيتها أن تتسرب إلى أعمق أعماق هذه المحتشدات، كما يعترف بذلك الفرنسيون أنفسهم، فكانت الاجتماعات تقام في بعض الصور. وكان مسؤولون يسيرون المحتشدين ويوعونهم »[2].

لقد كان المحتشد سجنا كبيرا لغير المُدانين قضائيا ذنبهم الوحيد هو وطنيتهم ومساعدتهم لإخوانهم المجاهدين فقد « اخترع الجيش الفرنسي في الجزائر خلال ثورة التحرير محتشدات كان يقيمها في براح من الأرض ليحشر فيها المناضلين الجزائريين الذين لا تثبت لديه أي شبهة لقتلهم بصورة عاجلة. وكانت هذه المحتشدات تضم كل أصناف الجزائريين من رجال ونساء وشباب وشيوخ .وكانت الغاية من حشر الناس في محتشدات معينة ترمي إلى فصل الشعب عن المجاهدين، حتى لا يجدوا المأوى، ولا الطعام، ولا المساعدة الضرورية للقيام بهجومات على العدو»[3].

والمحتشد بدلالاته على الضغط والضيق والحراسة المشددة وفرض الحصار، هذه الغايات التي كانت فرنسا تنشدها من خلال وضعها للمحتشد لم تتحقق، فاكتسب دلالات جديدة وأصبح بالنسبة للجزائريين مكانا لطلب العلم والتعلم لتقع فرنسا في شر أعمالها ويتضح ذلك في نص أبناء القصبة في قول عمر الذي سخر من التخطيط الفرنسي في وضعه للمحتشدات« راني نضحك على هذا النهاية انتاع الفرنسيين. قبل الثورة وطول مدة الاستعمار وهما مانعين علينا القراءة والتعليم والآن زعم باش يوقفوا الثورة ، سجنوا الأدباء في المحتشدات بعثولهم الشباب باش يونسوهم...واش يعملوا هذ الناس هناك؟.. يتعلموا

---

[1] مرتاض عبد المالك : دليل مصطلحات ثورة التحرير الجزائرية(1954 ــ 1962 .)، دط المركز الوطني للدراسات و البحث في الحركة الوطنية و ثورة أول نوفمبر1954، الجزائر، دت، ص76.

[2] المرجع نفسه ، ص76.

[3] مرتاض عبد المالك : دليل مصطلحات ثورة التحرير الجزائرية(1954 ــ 1962 .)، ص76.

اللغات ويأخذوا دروس سياسة وبهذا الكيفية فرنسا حبت تنجح مع شعبنا ..ساعات.. بنادم يفكر إذا فرنسا عارفة اش تعمل ...(يضحك الجميع) »[1].

يعد المحتشد مكانا مغلقا و محدودا اكتسب دلالته من الأفعال التي يمارسها فيه الاستعمار، وأهمها سلب حرية الأشخاص الذين حشرهم وحاصرهم وجوعهم وعذبهم، ولم يحصد من المحتشدات التي نشرها في كل ربوع الجزائر إلا النقمة وخاصة من الناحية الاجتماعية والدينية، حيث كان« بكل ناحية من الجزائر محتشد. غير أن هذه المحتشدات تحولت ، من الناحية الاجتماعية ، وذلك بفضل تنظيمات جبهة التحرير الوطني السرية إلى نظام رائع .فكان الناس يتعلمون القراءة والكتابة بفضل المثقفين الذين كانوا يتواجدون هناك . وكانت الصلوات تقام جماعة ، ولم يبلغ الاستعمار من وراء إقامتها هدفا واضحا ، إلا الاكثار من عدد الضحايا الذين كانوا يموتون تحت وطأة العذاب المصبوب عليهم»[2].

حاولت فرنسا تقيد حرية الجزائريين من خلال وضع المحتشدات باعتبارها سجون جماعية، فاتخذت المحتشدات بعدا رمزيا جديدا شكلته الظروف المحيطة بالمناضلين الجزائريين المحتجزين داخلها فبدل العزلة والضيق والحصار، غيرت المحتشدات من مداولاتها المكانية وتحولت بفضل المثقفين المحتجزين بداخلها إلى مراكز لتكوين الشباب الواعيين والمثقفين الذين يعرفون معنى الحرية والجهاد في سبيل الوطن.

السجن

لقد ذُكر السجن في مسرحية أبناء القصبة ضامرا غير ظاهر أي من خلال عبارة ألقي عليه القبض وباعتباره المكان الذي يتم فيه القبض فهو المقصود، وهذا ما حدث لتوفيق الذي زج به في هذا المكان ليعذب من قبل شرطة المحتل حتى يبوح عن مكان أخيه عمر لكن توفيق فضل قساوة التعذيب على الافشاء عن مكان أخيه، يصف توفيق المعاملة الوحشية والتعذيب اللذان لاقاهما من العدو ورادا على سؤال شقيقه عمر:« تعذبت خويا ياك

[1]عبد الحليم رايس : أبناء القصبة ، دم الأحرار ، ص71.

[2] مرتاض عبد المالك : دليل مصطلحات ثورة التحرير الجزائرية(1954 ــ 1962 .)، ص76.

؟»[1] الذي أتى ليطمئن عليه بقوله« نعم لو كان الشيء يتعاود نقبل نموت أحسن ... يا عمر وصلوا لواحد الوحشية في وسائل التعذيب اللي يشوفو الضمير الانساني ايه...ما عليناش الشيء فات الآن ما نيش فاهم كاش صبرت وما تكلمتش لكن تحققنا بلي الحق معانا وننتصر لأن القوة الربانية واعي تشجع فينا ... »[2]، ويعرف السجن بالمكان الذي تُقيد فيه الحرية ويمارس فيه التعذيب والوحشية « وإذا كانت حرية الإنسان هي جوهر وجوده والقيمة الأساسية لحياته، فإن السجن هو استلاب لهذه الحرية، وبالتالي فهو استلاب للوجود وإهدار للحياة»[3] ،والسجن هو المكان المغلق الموحش والمظلم وهو بمثابة قبر للحي، ففيه يتم فقد الانسان لحريته، وفي ظل الاستعمار تسلب حتى انسانية الانسان وكرامته، فالمعاملة التي يخص بها المحتل الفرنسي أبناء الجزائر تجعلهم يفضلون الموت على المعاملة الوحشية التي تفنن المستعمر في اتقانها بكل الوسائل المتاحة ، فالسجن « رمز الانفصال البدني عن العالم الخارجي.. ومكان الإنسان الذي يتحول إلى مجرد كائن يحمل رقما ما، ويصبح العالم كله مجرد زنزانة وتصبح قنوات اتصاله مع هذا العالم محددة، كل التواصل هي لحظات الزيارة حيث يتعلق السجناء بأشعة من الضوء، تأتيهم من الخارج، فالسجن كمكان هو رمز للضيق والعزلة»[4].

والسجن في مسرحية أبناء القصبة ليس كما يصوره معظم الكتاب مكان للضيق والضغط النفسي والحياة المملة والرتيبة والعزلة، بل هو مكان للتعذيب، تسلط فيه أقسى وسائل القهر الجسدي والروحي والاهانة المستديمة لاوجود لأدنى شروط الحياة .وهو بذلك مكان يبعث على الحزن والمذلة والقهر والمعاناة والقمع والحقد، ودافع قوي على الانتقام من

---

[1]عبد الحليم رايس : أبناء القصبة ، دم الأحرار ، ص73.

[2]المصدر نفسه ، ص73.

[3]. مصطفى التواتي: دراسة في روايات نجيب محفوظ(اللص والكلاب، الطريق، الشحاذ)، ط3، دار الفارابي، بيروت، لبنان ،2008، ص 107/106.

[4]عبد الحميد المحادين: التقنيات السردية في روايات عبد الرحمان منيف،ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، 1999 ، بيروت ، ص102..

العدو المستبد الجلاد. وهو مكان يثير في نفس كل من ولجه الشعور بالحزن والمهانة والاختناق وتفضيل الموت على العودة له .

و تمت الاشارة في النص الدرامي "أبناء القصبة" إلى **المقهى** على أنه مكان لإضاعة الوقت والترفيه عن النفس وهذا بالضبط ما يستشف من حديث يمينة لزوجها:« الله يعطينا رضاك ...بوه يا راجل ما تنساش اللي وليدك نهار كامل وهو يخدم ماشي كيما أنت من جامع للقهوة، ومن القهوة للدار»[1]، حيث نجد في المقهى كل أطياف المجتمع، التي تتبادل الأخبار والمعلومات الخاصة بالوطن، فهو بذلك من الفضاءات المفتوحة التي تمثل« بؤرة اجتماعية لها دلالاتها الخاصة... وعلامة دلالة على الانفتاح الاجتماعي والثقافي و أنموذجا مصغرا لعالمنا»[2]، لذا كان **المقهى** في الفترة الاستعمارية مقصد الفدائيين لتقصي الأخبار والمعلومات للتخلص من أنذال المستعمر.

ويعد المقهى مكانا مفتوحا يتجدد رواده « كمياه البحر. وفي تجدده تتعدد المشارب والأهواء وتتعانق اللغات والقضايا، وبالتالي، فهي مكان الفرجة على الآخر»[3]

لكن المقهى كما أشار الكاتب عبد الحليم رايس على لسان يمينة ، لم يكن مكانا وظيفيا تقضى فيه المصالح بقدر ما كان محطة عبور وراحة للكثير ممَّن مرورا به وألفوا التردد عليه والاستراحة به، حيث إن المقهى« لا تحكمه سلطة الداخل إليه، وإنما نسق عام تدوول التعرف عليه، ولا يحسن خرقه إلا متى ما كان الرجل معربدا أو مجنونا، نتيجة لهذا الأساس ليس المقهى سوى حد. إذ منه نعود إلى البيت ، أو نغادر منه نحو العمل. »[4].

---

[1] عبد الحليم رايس : أبناء القصبة ، دم الأحرار ، ص73.

[2] شاكر النابلسي : جماليات المكان في الرواية العربية،ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،.1994م، ص195.

[3] صدوق نور الدين: البداية في النص الروائي،ص53.

[4] المرجع نفسه ، ص53.

وقد ذُكر **الجامع** في ذات الحوار ليمينة « من جامع للقهوة، ومن القهوة للدار»[1]، دلالة على قلة الأماكن التي يتردد عليها حمدان، فحمدان إما في الجامع للعبادة وإما في المقهى، وقد أشارت المسرحية للجامع لتظهر تمسك سيد العائلة بالله سبحانه وتعالى فهو القادر على جور أي ظالم مهما كانت قوته، والمسجد يسمى بيت الله لدلالة المكان على التقديس وما ينطوي عليه من السكينة والهدوء وتهذيب النفس لكن في النص لم تجر أحداث داخل هذا المكان المقدس بل ورد ذكره للدلالة على العبادة والطاعة لله .

لقد وظف رايس في مسرحية القصبة الأمكنة المغلقة والمفتوحة، غير أن دلالاتها اختلفت عما كانت تؤول له سابقا فالأمكنة المغلقة كالبيت مثلا التي كانت بطبيعتها تعبر عن الألفة والمحبة أصبحت مكانا للذعر والخوف من مداهمات العدو المتكررة، أما الأماكن المفتوحة كالشارع مثلا التي كانت أماكن للحرية والتواصل الاجتماعي والترفيه عن الذات أصبح مكانا يهدد المارة فيمكن تصفية أي شخص مار به في ظل تواجد هذا العدو الغاشم، كما أصبحت الحانة مكانا لتبادل الثقة والصداقة مع أفراد العدو بالنسبة لعمر الذي دخل عالم المحرمات من أجل الجزائر.

3-2- الفضاء المكاني في مسرحية " دم الأحرار":

في نص دم الأحرار لم يلتزم رايس بالأمكنة ذاتها، بل خرج لفضاءات الطبيعة حيث لا حدود للمكان، فخرج من الأمكنة المغلقة والمفتوحة إلى « مكان لا هو مفتوح ولا هو مغلق ، إنه اللا متناهي. نمثل له بالبحر والغابة وبالصحراء، إذ ما يمتاز به الامتداد، وأيضا الافتقاد للمقولات الحضارية التي نلمسها في المدن ويمارس عليها الجميع رغباتهم وحاجياتهم .مكان من هذا القبيل يعيد إلى الذاكرة مرحلة بدائية في تاريخ التطور الانساني والمجتمعي. إنها مرحلة التوحش. من هنالك بقي المستبد بالإنسان أثناء تواجده في هذه الأمكنة الخوف، والرغبة عنها نحو البيت مستقر الألفة»[2].

---

[1]عبد الحليم رايس : أبناء القصبة ، دم الأحرار ، ص73.

[2]صدوق نور الدين: البداية في النص الروائي،ص54.

وقد اختار عبد الحليم رايس من بين الأمكنة اللا متناهية الغابة هذا الفضاء الموحش الذي لا يعلم من بداخله بدايته ونهايته فهو متاهة حقيقية ، رغم أنه مصدر للراحة والتنزه والاطمئنان، لكن بوجود العدو لم يعد كذلك، فقد طوقت السلطات الاستعمارية الفرنسية هذا الفضاء الذي كان يعد جزء من الأماكن التي« لا يملكها أحد، وقد تكون بعيدة عن سلطة الآخرين وقهرهم، وقد تعكس دلالات الحريّة والمغامرة والانطلاق والاكتشاف، وامتحان قدرات الذات»[1]، وحَوله المستعمر إلى ثكنة عسكرية تتصيد من خلاله كل مار بهذا المكان وتعذبه وربما القضاء عليه، ليغير المكان دلالاته ويصبح مكانا للضياع والخوف والألم، فالغابة « كثيفة تعج بالمسالك والدروب والأماكن المظلمة والموحشة... وقد نحث الخطى داخلها رغبة في الخروج السريع منها فنصف ما نصادف بسرعة كأننا نجري في اتجاه أقرب كوة ننسل منها إلى خارج الغابة »[2]، ولامجال للتأمل والتمهل والتمتع في ظل المستعمر، هكذا كانت الغابة في مسرحية دم الأحرار، فيها تم القبض على البهلول وتم تعذيبه بعد اقتياده لبيت فرانسوا أين سلطت عليه شتى أصناف التعذيب ، كما تم فيها القبض على رزقي وأسره في بيت فرانسوا حارس الغابات وتعذيبه ثم استشهاده على أيدي الأوغاد.

داخل هذا المكان اللامتناهي والمتمثل في الغابة نجد مكانا مغلقا كان بؤرة الصراع والأحداث التي شكلت النص الدرامي لدم الأحرار وهو بيت فرانسوا حارس هذا المكان اللامتناهي، والمتتبع لأحداث النص يجد أن جل أحداث مسرحية دم الأحرار جرت في هذا البيت الذي أطلق عليه عبد الحليم رايس اسم منزل حارس الغابات ،هذا المكان المغلق الذي نقل الكاتب من خلاله صور حياة الثوار ومعاناتهم ، أثناء وجود المحتل

[1] رجاء أبوعلي ، أكرم حبيبي: سيميائية المكان في رواية البئر لإبراهيم الكوني، مجلة إضاءات نقدية مج 8،ع30،جامعة آزاد الإسلامية في كرج، إيران، جوان2018م، ص123. نقلا عن صلاح صالح: الرواية العربية والصحراء، دط، منشورات وزارة الثقافة، دمشق ، سوريا ، 1996م، ص06.

[2] امبرتو ايكو : 6 نزهات في غابة السرد، تر: سعيد بنكراد ،ط1، المركز الثقافي العربي، الجزائر، 2005م، ص12.

بجوارهم، وكأن بيت فرانسوا جزائر صغيرة محتلة، فالمحتل جعل من بيت فرانسوا مركزا للإرسال والعساكر تطوقه من كل جوانبه، بينما مراد وممرضته مريم قد شكل لهما منزل فرانصوا مشفى تتم فيه معالجة مجاهدي الثورة ليتمكنوا من العودة للجبل، أما المنزل بالنسبة لفرانسوا فقد كان مكان عيشه يستضيف فيه إخوانه الثوار الجزائريين لعلاجهم في السر، أما في العلن فقد كان مكانا منحته له سلطة المحتل بحكم طبيعة عمله كحارس للغابات باعتباره مواطنا فرنسيا، كما كان سببا لاكتشاف طبيعة عمله السري مع المجاهدين، حين كشف بيرال مخبأ للأسلحة داخل المنزل ، كما عد هذا البيت بالنسبة لرزقي السجن والأسر الذي تم فيه تعذيبه للبوح بمكان الثوار ومن ثمة استشهاده ، أما بالنسبة لمارتناز فقد كان بيت فرانصوا مكان تصفيته والتخلص منه من قبل مراد ومريم ورزقي ، وكان البيت بالنسبة لبيرال مكان فرض سيطرته عليه في بداية النص الدرامي باعتباره قائدا عسكريا ، ثم تمكن الثوار الجزائريين المجندين اجباريا في صفوفه من أمثال مسعود وموسى من مساعدة إخوانهم داخل البيت وأسر بيرال ليصبح البيت تحت سلطة الثوار الجزائريين ويتحرر البيت من المستعمر بفضل تعاون المجاهدين من أجل مكافحة المحتل، وعودة البيت لصاحبه فرانسوا ، فبيت فرانسوا مكان مغلق مليء بالأسرار والمفاجآت، حيث شعرت كل شخصية عاشت فيه بعواطف ومشاعر متناقضة فتارة يشعر الثوار بداخله بالخوف الشديد من اكتشاف أمرهم من قبل المحتلين وتصفيتهم ، ويشعرون تارة أخرى بالهدوء في معاملتهم مع الأعداء كي يقنعوهم بأنهم أصحاب البيت ولا علاقة لهم بالثوار، أما المحتلين فأحيانا يشعرون بالثقة في ظل وجود أصحاب البيت ،وأحيانا أخرى ينتابهم الشك والريبة في ولائهم.

بالعودة إلى الصفحات الأولى للمسرحية نجد الكاتب عبد الحليم رايس أتى على ذكر مركز الجيش، هذا المركز الذي جعل من الجبل مستقرا له، لكن الكاتب لم يذكر الجبل

واكتفى بذكر (grotte) الكهف في عتبته الأولى للنص الدرامي، وهو« كالمغارة في الجبل إلا أنه اوسع منها. فإذا صغر فهو غار...و الكهْفُ كالبيت المنقورُ في الجبل»[1]

والكهف هو مكان مغلق يعد الملجأ الذي كان يقصده الثوار ليحميهم من العدو ولينظموا صفوفهم للنيل منه، فالكهوف هي بيوت جبلية« منحوتة طبيعية دون نحت الانسان»[2] اتخذها ثوار مَلاجِئا ليأمنوا شر العدو الفرنسي، والكهف يحمل دلالة ثنائية« الحركة والسكون »[3]، وقد تميزت الكهوف في دم الأحرار بالحركة، فقد اتخذها الثوار الملاذ للعيش والاختفاء، كما حملت دلالة السكون باعتبارها الملجأ والمأوى أين كانوا يريحون ويستريحون، وقد ارتبط« دال الكهف بالغموض على الصعيدين (الحقيقي والمعنوي)، فهو يرتبط بالسكون أي كونه مكانا خاليا من الناس والحركة، ويرتبط بالظلام والمجهول الذي لا يمكن توقعه، فالكهف يمتلك سكونية بذاته لكنه يمتلك نوعا من الحركية في غموضه واختلاف مدلولاته من حضارة إلى أخرى، فالكهف في الحضارة الاغريقية يمثل العالم وفي الشرق الأوسط يرمز إلى الأصول والبعث ، وفي حضارات الشرق الأقصى الكهف رمز العالم مكان الميلاد والمساواة»[4].

وفي الجزائر وقبل الثورة التحريرية كان مكانا ساكنا خاليا مهجورا، لكن ابان الثورة التحريرية أصبح مكانا يعج بالحركة حيث اتخذه الثوار رمزا للحرية والانعتاق، وموقعا تنشأ منه البطولة من أجل النضال والقضاء على المحتل الذي مارس كل وسائل القمع والتعذيب، مما اضطر أبناء الوطن لأن يتخذوا الكهوف بيوتا، ليصبح الكهف عند الجزائريين رمزا لميلاد وطن جديد.

---

[1] ابن منظور: لسان العرب، مج5 ج44 ص3946.

[2] أنوار أحمد خان البغدادي : الحرف والصناعات في القرآن الكريم دار الكتب العلمية، 2013م بيروت، لبنان، ص223/222..

[3] إخلاص محمود عبد الله: الفضاء في شعر خليل الخوري، ط1، دار الكتاب الثقافي، دب، 2013م، ص25.

[4] المرجع نفسه ، ص25.

لم تكن الأماكن التي وظفها عبد الحليم رايس عديدة في نص " دم الأحرار" بل اكتفى بالكهف والغابة وبيت فرانصوا هذا الأخير الذي جرت فيه معظم أحداث النص وبقي شاهدا على تعاون أبناء الشعب الواحد الذين حملوا مشعل الثورة ولا يزالون يقاومون ــ من خلال أحداث النص ـ العدو الغاشم متجهين نحو الجبل ومعهم الضابط بيرال أسيرا

3-3- الفضاء المكاني في مسرحية " الخالدون":

افتتح عبد الحليم رايس نصه" الخالدون" بالأمكنة المفتوحة وفي ارشاداته المسرحية حدد المكان Le cimetière وتعني المقبرة، الفضاء الذي يذكر بالآخرة ويوحي بدلالات عديدة كالهدوء والسكينة والحزن، فالمقبرة تأخذ« وضعا خاصا، لارتباطها بطقوس الموت، وما تجلبه من مشاعر وأوجاع للنفس البشرية»[1]، ويلمس ذلك في حديث عيسى الذي أتى لهذا المكان ليتذكر رفاق دربه النضالي، الذين لقوا حتفهم على يد العدو الغاشم، ولاتزال أرواحهم تحوم بهذا المكان ومجيبا لعلي الذي سأله عن سبب شروده كلما حل بهذا المكان«

نتذكر يا أخي... نتذكر برك ...نحب نتقوت من الذكريات

علي:

واش تذكر سي عيسى، قول.

عيسى:

ياك يقولو ماشي أمليح اللي يخرف أو يقص حكايات في النهار

علي:

حكايات خريفات

عيسى:

لا يا أخي ماهوش خريفات

علي (خارج) :

[1] أحمد جاسم حسن: الرواية العربية الجديدة وخصوصية المكان قراءة في رواية رجاء عالم ،مجلة جامعة دمشق،مج25،ع01/02، دمشق ،2009،ص121.

واش تذكر –إذن قول

عيسى :

الخالدون؟ .»[1]

فعيسى دائم التردد على المقبرة التي تضم أضرحة الشهداء الخالدين في ذاكرته وذاكرة الجزائريين ، وقد أتى به الكاتب إلى المقبرة ليسترجع لأبناء الشعب الجزائري حياة الشهداء وما فعلوه من أجلهم.

ولم يركز النص الدرامي على المقبرة كعالم يؤوي إليه الأموات لينتهي ذكرهم وتطوى سيرتهم ، لكن ذكره المقبرة كان كمكان يضم رفات من تخلدوا في ذاكرة إخوانهم إنه يقصد الشهداء الذين استشهدوا ليخلدوا وينعم غيرهم بالحياة فهم الذين سعوا ليأمن غيرهم ولتحقيق حرية إخوانهم لذا تضمهم المقبرة مكان الاندثار إلا أن الذاكرة الشعبية ستخلدهم.

كان الغرض من دخول عيسى أول عتبة نحو عالم الآخرة ، هو زيارة قبور رفاق دربه النضالي، الذين يشعر بأرواحهم لاتزال تحوم في المكان، ولذا لابد من الاشارة إلى دلالات القبور التي تعد الأجزاء المُؤلفة للمقبرة.

القبر أو الضريح

المكان الشديد الانغلاق والضيق، لقد كانت الغاية من دخول عيسى للمقبرة هي الوقوف على قبور رفاق الدرب النضالي جعفر وحسان وقدور، وتذكر الأيام الخالية التي كانت تجمعهم والحزن والأسى الذي سببه فراقهم ، والقبر« يحمل في طياته معنى التغييب والطمس والفناء، وهو الطريق إلى المجهول الأعظم، فهو مرحلة يمر بها الإنسان بعد انقضاء عمره في الدنيا ،وهيهات للبشر أن يدرك كنهها، وما فيها من خير أو شر، فهو يحي على الدوام في حتمية الموت ، ويفزعه بالتالي الاحساس بعدم وجود شيء وراء الحجاب.»[2]

[1] عبد الحليم رايس : الخالدون ، مخطوط ، ص 5

[2] علي حسن جاسم: دلالة القبر في الشعر العربي حتى نهاية العصر الأموي، مجلة جامعة تكريت العلوم الانسانية، مج15، ع02 ، تكريت، العراق ، مارس 2008م، ص302.

لكن القبر بالنسبة للشهداء بصفة عامة وجعفر وحسان وقدور بصفة خاصة لم يكن كذلك ، فدلالة القبر في هذه الحالة لا تعني البتة الفناء والطمس والتغييب ، بل على النقيض من ذلك ، فهو يعني البقاء و التذكر والحضور ، فنص مسرحية " الخالدون " انطلق حيث توقف هؤلاء ليعيد على لسان عيسى كيف وصلوا إلى هنا والحسرة التي سببها غيابهم، وقد رسخ الدين الاسلامي الحياة التي يحظى بها الشهداء بعد الاستشهاد ليكون بذلك القبر ليس مكان للفناء بل هو الطريق حيث الرضوان والنعيم الأبدي والخلود في الدنيا والآخرة.

والملاحظ أن الكاتب عبد الحليم رايس له قدرته الفنية في توظيف الأمكنة ، حيث انطلق من الركود والسكينة (المقبرة والقبور) ليسترجع حياة من هم بداخل الأجداث .فبدل أن كانت المقبرة على الدوام المكان الذي تتوارى فيه جثث الأموات، ورمزا للنهاية، اكتسبت المقبرة دلالة جديدة وهي البداية لسلسلة من الأحداث الدرامية استحضر من خلالها عبد الحليم رايس في نصه حياة من هم تحت التراب ، كما اكتسب الموت في نص " الخالدون دلالات جديدة فبدل الاندثار والنسيان...صار تحمل معاني الذكر والمجد و الخلود

لم تقتصر الأمكنة عند عبد الحليم رايس في نصه" الخالدون" على الأمكنة المغلقة بل وظف الأمكنة المفتوحة كالجبل ،لأن الجبل أهم فضاء وقعت فيه أحداث الثورة ، ولاريب أن يكون كذلك، لأننا بصدد الحديث عن ثورة الجزائر المجيدة التي كان الجبل عنوانها، ولم يدل الجبل على التأمل والتدبر والخلوة والوحدة، بل كان مركزا للجهاد والمقاومة ، ورمزا للآلاف من المجاهدين الذين يحتمون به وقد كان« يطلق في الثورة الجزائرية على أي مكان خارج المدينة أي مكان منعزل عن الناس وكثيرا ما كان يقال للمجاهد الذي يلتحق بصفوف جيش التحرير الوطني وأنه" طلع للجبل" فالالتحاق بالمجاهدين كان طلوعا إلى الجبل. والهروب من السلطات الاستعمارية تجنبا للتجند في صفوف جيشها، في بداية هذا القرن* كان يتم الاتجاه إلى الجبال أو ما في حكمها من الأماكن النائية عن أعين الفرنسيين

ونفوذهم المباشر»[1]، وقد اعتبر الجبل المكان الوحيد الذي ينعم بالحرية في ظل الاستعمار، وهذا ما يلاحظ بوضوح في ترحيب المجاهد عمر بعيسى حين التحق بصفوفهم« على كل حال مرحبا بك ما بيننا ـ ـ ـ راك تشوف هنا رانا أحرار هذه قطعة من الجزائر الحرة »[2]

لم يكن التحاق الشباب الجزائري بالجبل وليد ثورة نوفمبر التحريرية فقط بل سبقها بزمن يفوق الأربعين سنة ، وإن تميز بعد الثورة بكثرة الملتحقين « فقد بدأ الشباب الجزائري يختفي في الجبال منذ سنة 1912، محاولا الفرار من العمل في الجيش الفرنسي، وقد استمرت هذه الحركة: حركة الفرار من الجيش الفرنسي، والصعود إلى الجبال، تعمل في نشاط تحت اشراف وتشجيع لجان استقلال افريقيا الشمالية، حتى بلغت أوجها في سنة 1916»[3]

وتسمية التحاق المجاهدين بإخوانهم الذين سبقوهم للكفاح بالصعود إلى الجبل ليست وليدة ثورة نوفمبر المجيدة حيث« أطلق الوطنيون الجبل على ما أطلقوه عليه "وهذا الاطلاق ليس جديدا فهو يعود إلى بداية القرن العشرين على الأقل" لعدة عوامل منها:

أن المصطلح الثوري، كما أسلفنا موروث عن رواد الثوار من الجزائريين منذ مطلع هذا القرن.

إن الجبل رمز الاعتصام والمنعة ، حيث كان الأقدمون يلوذون بالجبال حين الفرار بأنفسهم من سلطان جائر، أوحاكم متسلط، أو أمر داهم. »[4]

وقد كان الجبل وثيق الرباط بالثورة التحريرية لما يقيمه من علاقة عاطفية وتاريخية ونفسية ووجدانية بها حيث تم فيه تفجير ثورة نوفمبر، والتحق به خيرة شباب الجزائر للدفاع عن الوطن تاركين كل شيء ورائهم، همهم الوحيد التجنيد والدفاع عن الوطن

---

* القرن المقصود هو العشرين

[1] مرتاض عبد المالك : دليل مصطلحات ثورة التحرير الجزائرية(1954 ــ 1962 .) ، ص26/25.

[2] عبد الحليم رايس : الخالدون ، مخطوط ، ص42.

[3] مرتاض عبد المالك : دليل مصطلحات ثورة التحرير الجزائرية(1954 ــ 1962 .) ، ص26/25.

[4] المرجع نفسه ، ص26/25.

والحرية، ومن شدة تقديس المجاهدين للجبل نجد قدور أحد شخصيات رايس في المسرحية يعتبر يوم مولده هو يوم التحاقه بالجبل« ما عندي حتى ماضي، ولدت النهار اللي طلعت للجبل ورأس مالي هنا في الجبل والربح نتاعي هو يوم النصر نهار علامنا يرفرف في كل القطر الجزائري»[1]،إلا أن الجبل سبق ثورة نوفمبر في الدلالة على المقاومة والتحرر، ونلحظ ذلك في كون الجبل ملهم قرائح شعراء الجزائر قبل ثورة نوفمبر من أمثال محمد العيد آل خليفة حيث جادت قريحته بأعذب الكلمات سنة 1931، حيث رمز الجبل« بناء على ما ورد في نشيد " من جبالنا" إلى الحرية والأحرار، بالإضافة إلى أنه مهد الأصالة الشعبية حيث يقيم الفلاحون والسكان البادون الذين كانوا وقودا للثورة، رجالا وتضحية. »[2]

الجبل في الجزائر ارتبط بشكل مباشر بالمقاومة والجهاد، بل إن بعض المعارك أخذت تسميتها من الجبل الذي وقعت فيه لذا« كان الجبل يرمز إلى عدة أمور متمازجة لا تنفصم عن بعضها، أهمها جيش التحرير الوطني الذي كان يلوذ بها ويحتمي، ويهجم منها وينقض. وهناك معارك شهيرة في تاريخ الثورة الجزائرية كمعركة فلاوسن ، وهو جبل»[3]

وقد كان للجبل تأثيره الواضح على نفسية الشخصيات التي تشعر بالحرية في هذا الجزء من الوطن، كما أن هناك علاقة وطيدة بين المكان والشخصية حيث أن« اختراق الشخصيات للفضاءات (المكانية) ووجهات نظر هذه الشخصيات ومميزاتهم الخاصة، تساهم في إعطاء صورة واضحة عن الفضاء الدرامي، الذي يساهم هو الآخر في الكشف عن الفضاء النفسي والاجتماعي للشخصيات المعنية».[4]

كانت هذه أبرز المحطات الجغرافية التي حلت وارتحلت وسارت على دروبها شخصيات عبد الحليم رايس ومارست أفعالها ضمن حدودها والفضاء المكاني بصورة عامة

---

[1]عبد الحليم رايس : الخالدون ، مخطوط، ص62.

[2] مرتاض عبد المالك : دليل مصطلحات ثورة التحرير الجزائرية(1954 ــ 1962 .) ، ص26/25.

[3] المرجع نفسه، ص26/25.

[4]أكرم يوسف: الفضاء المسرحي دراسة سيميائية ، ص73.

سواء المفتوح أو المغلق مساهم في عملية« إنتاج المعنى، ودلالته لا تأتي من العناصر الطبيعية المشكلة له (ما تثيره أمكنة كأعماق البحار أو قمم الجبال أو المغارات...)، بل تأتي عن طريق عرض هذا الفضاء، ذلك أن عملية انتزاع العنصر الطبيعي من بنيته الأصلية وتثبيته داخل بنية جديد (عالم جديد، عالم النص) تمنح الفضاء دلاله جديدة هي تركيب لمعنيين: معنى العنصر داخل البنية الأولى، ومعناه داخل البنية الثانية»[1]

والمكان لا يكتسب دلالته في النص دون أفعال الشخصيات فهي التي تمنحه دلالة من خلال الأحداث التي تقوم بها ضمنه « وهكذا، فإن أي فضاء قد يشتغل كفضاء عدواني كما قد يشتغل كعنصر مساعد ، تماما كما هو الشأن مع ما يسمى بالفضاء المفتوح والفضاء المغلق، فالانفتاح ليس معطى بشكل سابق على تحيين الفضاء داخل النص، وكذلك الأمر مع الانغلاق.»[2]

لقد اكتسبت الأمكنة التي وظفها رايس دلالات جديدة كالبيت الذي وظف دالا على الموت والخراب في أبناء القصبة بدل الألفة والطمأنينة ووظفت الحانة على أنها مكان الثقة والألفة، وظل الجبل في كل المتون المسرحية محل الدراسة شامخا دالا على الجهاد والمقاومة والانتفاضة الشعبية، وتحول المحتشد من مستوطنة عسكرية لحشر الناس ومراقبتهم وعزلهم إلى أمكنة لطلب العلم والتعلم.

4- سيميائية الفضاء الزماني

من أصعب المفاهيم تعريفا، حيث يصعب وضع مفهوم دقيق له، لما اكتسبه من دلالات عديدة، أقصد هنا الزمن الذي « بمفهومه العام هو المادة المعنوية المجردة التي تتشكل منها الحياة، وهو حيز لكل فعل ومجال لكل تغيير وحركة وهو بالنسبة للإبداع الأدبي والفني عامة، والمسرحي خاصة تحضير للجو النفسي والاجتماعي والتاريخي

[1] سعيد بنكراد: السميائيات السردية مدخل نظري، دط ،منشورات الزمن، الرباط ،2001م، ص141.

[2] المرجع نفسه، ص141.

والإيديولوجي... الخ، فضلا عن إمكانية النظر من خلاله إلى مختلف زوايا واتجاهات الكتاب لمعرفة مدى تطور رؤيتهم الفنية والجمالية.»[1]

أما عبد المالك مرتاض فكانت له نظرته الخاصة في تحديد مفهوم الزمن مشيرا له قائلا « هذا الشبح الوهمي المخوف الذي يقتفي أثارنا حيث ما وضعنا الخطى ،بل حيثما استقرّت بنا النوى، بل حيثما نكون؛ وتحت أي شكل، وعبر أي حال نلبسها، فالزمن كأنه هو وجودنا نفسه، هو إثبات لهذا الوجود أولا، ثم قهره رويدا رويدا بالإبلاء آخرا. فالوجود هو الزمن الذي يخامرنا ليلا نهارا ومقاما وتضعانا وصبا وشيخوخة؛ دون أن يغادرنا لحظة من اللحظات أو يسهو عنا ثانية من الثواني، إن الزمن موكل بالكائنات ومنها الكائن الإنساني، يتقصى مراحل حياته، ويتولج في تفاصيلها بحيث لا يفوته منها شيء، ولا يغيب عنه منها فتيل »[2].

فالزمن مرتبط بوجود الانسان، وهو هاجسه الذي لا يراه ولا يتلمسه، من خلاله يعرف مراحل حياته ، ومدة بقائه في هذا العالم، أما المعاجم الأجنبية ومنها معجم أكسفورد الانجليزي فيحدد معنى الزمان بأنه« امتداد محدود أو فضاء وجود متواصل، بوصفه الفاصل بين حدثين أو فعلين متعاقبين أو فترة يتواصل خلالها فعل أو ظرف أو حالة جزء متناه من الزمان بمعناه اللامتناهي"»[3].

أما عند الحيث عن الزمن في المسرح فنجد أنفسنا أما إشكالية واضحة، هل نقصد بالزمن زمن المسرحية أثناء العرض، أم الزمن الدرامي الذي يميز النص وتستغرقه الأحداث ، لذا نجد الزمن في المسرحية يكتسي طابعا خاصا حيث في غالب الأحيان يتم التركيز على الزمن الذي يستغرقه العرض وهذا ما نلمسه في مهد الدراما (الحضارة اليونانية)، فلم يعد

---

[1] رياض موسى سكران: التعاضد الجمالي للزمن في نسق البناء الدرامي،ع46، مجلة الاكاديمي، جامعة بغداد ، العراق، 2007م، ص45.

[2] عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، مجلة عالم المعرفة، الكويت ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ديسمبر1998م، ص171.

[3] طوني بينيت وآخرون، مفاتيح اصطلاحية جديدة، معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع، ص371،

الزمن بالنسبة لهم« مجرد شريان نابض يمنح المسرحية دفق الحياة جريا على العرف الذي اقره المسرح اليوناني والقاضي بأن»[1]« تتقيد المسرحية بالوحدات الثلاث أي وحدات الزمان والمكان والموضوع"»[2] فوحدة الزمن تجاوزت المعنى الذي كان مرتبطاً بضرورة أن لا تتجاوز قصة المسرحية الوقت اللازم لتمثيلها »[3] .

وهذا بالضبط ما أكده أبراهام مولA. Moles حين تحدث عن الزمن في العرض المسرحي، والذي لا يمكن تصوره بمعزل عن المكان حيث يأخذ العرض المسرحي« مجراه في إطار فضائي لثلاثة أبعاد للمكان وبعد واحد للزمان، وكمجموعة متحدة.»[4]

فالزمن في العرض المسرحي يعلب دورا مهما حيث تكمن أهميته«في صياغة الفضاء(المكاني)، فهو يدور حول مفهوم((احتمالية وقوع الحدث)) والقدرة على قياسه، فالحدث/ الفعل المسرحي، يأخذ مكانه في زمن يستمر في الحاضر، ويكون في المسرح الآن /دائما، إنه فعل فضائي وبالتالي فهو تواصلي حتما ((هنا/ الآن/نحن)) وهو زمن الخطاب ذاته، إنه مستمر لكنه دينامي، واللحظة فيه لا تكون قابلة للتكرار والإعادة، لأنها تتحرك دوما في الفضاء، ولا يمكن عزل الفضاء عن زمانيته»[5].

إن ما يحدد الزمن في المسرحية هو الشخصيات من خلال الكلام والمؤلف من خلال الارشادات حيث« يتحدد زمن الخطاب المسرحي وفق المتكلم و شروط السياق؛ إذ يقوم الحوار بمهمة توضيح للزمن من خلال ما يضعه المؤلف في ثنايا المشهد من الإرشادات

---

[1] رياض موسى سكران: التعاضد الجمالي للزمن في نسق البناء الدرامي ، ص50.

[2] المرجع نفسه ، ص50. نقلا عن ملتون ماركس: المسرحية كيف ندرسها و نتذوقها، تر: فريد مدور،دط، دار الكتاب العربي،1965م، ص118.

[3] المرجع نفسه ، ص50.

[4]أكرم يوسف: الفضاء المسرحي دراسة سيميائية ، ص39.

[5] بشار عبد الغني العزاوي: الفضاء الدرامي في النص المسرحي ، مجلة الأكاديمي،ع45، جامعة بغداد، 2006م ص221.

الزمنية لأجل تحديد الإطار الزمني للحكاية، كما أن الزمن يتعايش في المسرح مرتبط مع خاصيتين منفردتين، زمن العرض وزمن المتخيل من خلال ما يسمى بالتنضيد»[1]

« إن كل صعود سردي للحدث نحو مصدره وهذا إجراء حاضر ليس فقط في المتخيل ولكن أيضا في القصة العواملية، يستلزم وجود استذكار»[2].

أما عند الحديث عن الزمن الدرامي الذي تستغرقه أحداث النص ، فنجده مُؤلَف من زمنين زمن الحوار وتداول الشخصيات على مقامي الإرسال، وزمن الارشادات المسرحية حيث« إن الإرشادات تقدم عددا من الإشارات المتعلقة بالزمن. هذه الأخيرة، تتعلق أولا بالعصر المرجعي الذي اختاره المؤلف لكي يتأسس عليه الفعل. وتتعلق كذلك بحضور الشخصيات التاريخية، أو ميثولوجية. وأيضا عناوين عدد من النصوص»[3].

وبما أن النص الدرامي مكون من الأنساق اللغوية فهو يوظف الزمن من خلال اللفظ الذي يحيل إلى(الحاضر والماضي والمستقبل)، وبما أن النص « هو نص لفظي بامتياز، وبالدرجة الأولى، فإن الفضاء الدرامي كمكون رئيسي فيه، يتشكل بالضرورة من خلال روابط اللفظ الزمانية ـ المكانية، بواسطة أدوات تحمل سمات تأشيرية كأسماء الإشارة وظروف الزمان والمكان. إضافة إلى ذلك يتشكل هذا الفضاء من الوصف السردي الذي تقوم الشخصيات الدرامية أثناء الحوار التداولي أو المنفرد »[4].

---

[1] طامر أنوال: المسرح والمناهج النقدية الحداثية نماذج من المسرح الجزائري والعالمي، ص225.

[2]أوزوالد ديكرو وجان ماري سشايفر : القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان، تر: منذر عياشي، المركز الثقافي العربي، بيروت، دت، ص632.

[3]أحمد بلخيري: نحو تحليل دراماتورجي للنص الدرامي ،ط1 ، مطبعة رانو، الدار البيضاء ، المغرب ، 2004م ، ص39 .

[4]أكرم يوسف: الفضاء المسرحي دراسة سيميائية ، ص39.

فالزمن في النص الدرامي يتحكم فيه الحوار الذي يتم بين الشخصيات أو حوار الذات (المنولوج) كما يمكن للإرشادات المسرحية وهي النص الثانوي للمؤلف أن تنطوي على الألفاظ المعبرة عن الزمن، وتحيل عليه، ولذا في دراستي للزمن الدرامي ركزت على المفارقات الزمنية التي تحدد مسار الأحداث في النصوص الدرامية.

و إن كان الكاتب الدرامي «لا يهتم بالزمان في حد ذاته بقدر ما تهمه دلالته الذاتية والاجتماعية التي تخرج بالمتلقي من دائرة التصور السكوني للزمان إلى آفاق مستقبلية جديدة، وان كان استخدام أسلوب الاستباق الزمني (أي توقع ما سيحدث في المستقبل) يمثل رغبة المسرحي في تحقيق غايات جمالية لا تبتعد عن دورها في تعزيز الرصيد الاتصالي مع المتلقي»[1].

وقد حرص الكاتب عبد الحليم رايس على استعمال الزمن وبالضبط تقنية الاستباق الزمني التي تحقيق الغاية التي يطمح لها الكاتب وكل الشخصيات النص وهي نيل الاستقلال والحرية واخراج المحتل من أرض الجزائر.

5- المفارقات الزمنية في مسرحيات عبد الحليم رايس

يختلف حضور الزمن من جنس أدبي إلى آخر، وفي كل جنس يحمل طابعا مميزا. وهو كذلك في المسرح؛ حيث تقل مفارقات زمنية على حساب طغيان مفارقات أخرى، وهي استراتيجية تحتمها طبيعة المسرح. الذي يعتمد على ثنائية (الهنا والآن). هاته الأخيرة التي تستلزم أن تكون كل العناصر المكونة للمسرح موائمة لها. ولا تخرج عن خطها؛ مما يجعل عنصر الزمن يحضر في المسرح وفق خصوصية معينة، تمليها طبيعة هذا الجنس الأدبي. الذي يجعل من التوجه للعرض ومحاولة استقطاب جمهور عريض من أهم أولوياته.

فكيف تجلى عنصر الزمن في مسرحيات عبد الحليم رايس، وما هي أهم التقنيات الزمنية التي أثث بها هذا العنصر، ونسج بها شبكته ؟

[1] رياض موسى سكران: التعاضد الجمالي للزمن في نسق البناء الدرامي، ص51.

5- 1-المفارقات الزمنية في مسرحية "أبناء القصبة"

5-1-1-الاسترجاع

تنفرد المسرحية عن باقي الأجناس الأدبية، بغلبة تقنية الحوار على باقي التقنيات الأخرى، وهو ما يجعل مساحة الوصف، والسرد، تتقلص، وهذا ما يحتم طبعا قلة الاسترجاعات، ، لأنها تعتمد على السرد أكثر، ولأن الحوار يتطلب المشاركة بين شخصيتين فأكثر في حين أن الاسترجاع يكون من قبل شخصية واحدة، وهذا ما يفسر لنا عدم إعطاء أهمية كبيرة لهذه التقنية :« حمدان : ما فهمتش علاش ما تسمعش الرياضة ؟ كي كانوا خاوتك صغار مثلك في السن كانوا ما يصبروش عليها ؟

حميد : في وقتهم، ما كانتش الثورة، لكن أنت قولي واش يعجبك في هذا النشرة يا بابا ..

حمدان : يلزمنا نطلعوا على راس العدو، على كل حال راه يصرح بالعمليات اللي توقع .

حميد : الله يخليك يا اب ما تعرفش لما يصرحوا بموت عشرة جنود من الجيش الفرنسي يلزمك تزيد صفر باش توجد الحقيقة ... . »[1] ففي هذا الحوار. يعود الكاتب بالزمن إلى الوراء، حيث يتساءل الأب "حمدان" عن سبب عدم اهتمام ابنه حميد بالرياضة، ويسترجع الزمن الذي كان فيه إخوة حميد في مثل سن هذا الأخير، كانوا يعشقون الرياضة، وأخبار الرياضة، وقد كان رد حميد حاضرا، حيث أجابه عن الفرق بين زمنهم الماضي، وزمنه الحاضر. الذي غلبت عليه الثورة، واستحوذت على قلوب الشباب وعقولهم، فأنى تتأتى لهم الفرصة، وأنى يجدون الوقت للهو والمتعة، وممارسة الرياضة، أو تتبع أخبارها، وهم الذين يعيشون زمن الحرب .

وفي استرجاع آخر، يقوم "عمر" وهو من شخصيات المسرحية. بتذكر أيام خلت، وهو يسرد لوالده كيف كان يقوم بتمرير السلاح عن طريق استعمال سيارات الجنود والضباط الفرنسيين، وكيف كان يضطر أحيانا للشرب معهم، والسكر معهم. لمغافلتهم، وتنفيذ المهام الموكلة إليه، وقد استعمل عبارة "كنتفكر واحد النهار". وإن كان هذا الاسترجاع لم يحدد لنا

[1] عبد الحليم رايس : أبناء القصبة ، دم الأحرار، ص 15

بدقة الوقت المستذكر، لكن كلمة "كنتفكر" تؤكد على أن الزمن زمن ماضي، فات وولّى، و"عمر" الآن يقوم باسترجاعه :« عمر : مرارا شربت مع مفتشين سريين وفي سياراتهم جوزت سلاح (يضحك) كي نتفكر واحد النهار كنت في حانة في نهج مسيكلي بار نشرب مع مفتش وفي السيارة نتاعه كانت قنبلة مثل نتاع اليوم (مفكرا) أيه أيه .»[1] وما يلاحظ على هذه الاسترجاعات التي وردت في مسرحية "أبناء القصبة"، أنها كانت دائما ترد مرهونة بموضوع الثورة، وهو الموضوع المعالج في المسرحية، فالمقاطع المسترجعة من الماضي جاءت من أجل تفعيل الحاضر وخدمته .

وأحيانا يلمح الكاتب إلى أنه بصدد الاسترجاع، وهو ما يسمى بالاسترجاع الضمني، لكن أحيانا يرد الأمر صريحا، وهنا يسمى بالاسترجاع المعلن، خاصة عند استعمال الدال اللغوي "نتذكر" :« الأم : بياه راهي سعيدة كيما قلت كان يوقع له حادث آخر تصدمه سيارة ولا يموت هذا برك اما بهذا الصفة راه زاد سقي بدمه زهرة الحرية ومات شهيد

حمدان : ايه في الحقيقة معها الحق كان يمكن يموت بالجوع وبالمرض كيما ماتوا كثير من شعبنا قبل الثورة .. اذا راني متذكر لقاوا عليه القبض في الجبل ..

الأم : ايه باللباس الرسمي امتاع جيوش التحرير.»[2] فأمر القبض على هذا المجاهد حدث في زمن مضى، والدليل "راني متذكر" . وهكذا نجد أن كل ما جاء في المسرحية من حوار، أو وصف، أو مشاهد قد حاول الحفاظ على خط الثورة .

وحتى باقي الاسترجاعات كانت معنية بالموضوع سواء من قريب أو من بعيد :« حمدان : أيه مزية اللي ما ثبتوا عليه والوا وداوه كجامع مال في الحقيقة سلك ياخي في سمعته لاباس بيه، كي شفناه في الأسبوع اللي فات ظهر لي سمن ولو يماه راهي تعاني .»[3]. ونلاحظ أن الاسترجاع هنا جاء بعبارة جد واضحة، ومحددة " كي شفناه في الأسبوع

---

[1] عبد الحليم رايس : أبناء القصبة ، دم الأحرار ، ص 62

[2] المصدر نفسه ، ص 67

[3] المصدر نفسه ، ص 65

اللي فات" فالأب "حمدان" يتذكر حدثا وقع في الأسبوع الماضي، وهو يتحدث عن سجين كانوا قد زاروه ، فالتلاعب بالزمن كان ضروريا، لربط الأحداث بعضها ببعض .

5-1-2-الاستباق

تعددت الاستشرافات الزمنية في هذه المسرحية، ولكنها مع ذلك اتسمت بميزة خاصة، يندر وجودها أثناء تعامل الكتاب مع هذه المفارقة بالذات، وهو ما سيتضح بعد أخذ عدة أمثلة :« مريم : آش من كفرة سيدي ؟

حمدان : الاستعمار يا بنتي ...الاستعمار اللي يلزمه يتحطم ... على كل حال قريب يجتمعوا في مجلس الأمم ونظن اللي هذا المرة تنفصل القضية .»[1] فالكاتب هنا استشرف مستقبل الاستعمار؛ وتوقع له نهاية حتمية سيقررها مجلس الأمم، فهذا الحدث "انعقاد مجلس الأمم" لم يحدث بعد، ولم تحدد المسرحية زمن حدوثه بدقة، حيث اكتفى الكاتب بكلمة "قريب" ولكنها تدل على أن هذا الحدث سيقع، وأن زمن وقوعه ليس بالبعيد .

ثم نقف على استشراف آخر، حيث يتم توقع حدوث أمر آخر :« حمدان : لا وليدي ما راك مضيق على حتى واحد. هيا عمر سامحني على ما كنت قلت لوليدي في الحقيقة أنت عمر ماشي دوني لكن احنا مانيش عارف آش خذانا وأنت كلي تبدلت في هذه الأيام الأخيرة أوه في الحقيقة ما هي لا منا ولا منك المسألة راهي في الجو اللي رانا عايشين فيه عن قريب إن شاء الله راح تفرى قضيتنا ويرجع الماء لمجراه .»[2] أمر له من الأهمية بمكان، قد يكون حلما، أو أمنية، أو طموحا، ولكن مهما يكن فهو مهم، حيث يتم توقع انتهاء القضية – قضية حرب الجزائر مع فرنسا– وقد يكون احتمال الأمنية هو الأقرب وهو ما نلتمسه في قول الأب :" يرجع الماء إلى مجراه"، مما يعني أن الأمور كانت طبيعية، ثم حدث ما غير مجراها، وبات انتظار عودتها إلى المجرى الطبيعي بمثابة الأمنية. إنها أمنية لم تتحقق في المسرحية، ولكن الكاتب واثق من تحققها، وقد استعمل لذلك عبارة "عن قريب" .

---

[1] عبد الحليم رايس : أبناء القصبة ، دم الأحرار ، ص 12

[2] المصدر نفسه ، ص 59

ومن الاستباقات الأخرى نجد استباقا واضحا للأحداث، حيث يتم استشراف الزمن الذي ستخرج فيه فرنسا من الجزائر:« مريم : – على كل حال فرانسا ما بقالهاش اكثر من عام واذا كثرت زوج ونتهناوا منها .»[1] وقد تم تحديده بالعام، أو العامين على الأكثر.

إنه بغض النظر عن صدق هذه الاستباقات؛ أي أحدثت فعلا أم لم تحدث. إلا أنها كانت استباقات مميزة، إذ جاءت مفعمة بالعاطفة، والرغبة في التحقق، هذا من جهة، ومن جهة أخرى كانت كلها تبشر بانتهاء الثورة الجزائرية، وعودة الاستقلال وهو الموضوع الرئيس الذي تدور حوله المسرحية. كما تتميز هذه الاستباقات بأنها لم تكن ذات منحى بعيد، فهي إما عن قريب، أو بعد العام والعامين؛ مما يجعل القارئ يتكهن بالزمن الذي دارت فيه أحداث المسرحية، وهو عز ثورة التحرير الكبرى، أي قبيل الاستقلال بسنوات معدودة .

وهناك من الاستشرافات ما تحقق، مثل الاستقلال، وهناك ما لم يتحقق :« الحاضرون : القنبلة ؟

البنت : (ها هي تتقدم وتضعها على الطاولة)

عمر : لاش ما رميتيهاش في أي مكان، في كاش سقيفة مثلا؟ لاش

توفيق : باش تقتل الأبرياء

عمر : ما دخلك أنت

البنت : خفت وما عرفتش أش نعمل

عمر : ما عرفتيش أش تعملي (ينظر نحو ساعته) ما زالولها عشر دقائق

الحاضرون : آه

عمر : عشر دقائق ولا يبقى منا غير الغبار .»[2] فقد تم اسشراف النهاية، والموت للجميع

[1] عبد الحليم رايس : أبناء القصبة ، دم الأحرار ، ص 65

[2] المصدر نفسه ، ص 53

بعد انفجار القنبلة بعد عشر دقائق، لكن ذلك لم يحدث :« عمر : توفيق بقاو ثلاث دقائق(سكوت الوجوه مصفرة توفيق يتقدم بعرق جبينه فيمسحه وبرهة زمنية يوقف القنبلة.»[1] وهو ما يكتشف عند مواصلة القراءة .

كما وجدت في المسرحية بعض المفارقات المزدوجة. التي جمعت بين الاسترجاع والاستشراف، ومن الأمثلة على ذلك نذكر :« حمدان : – يفرج ربي يا وليدي ...

حميد : – يفرج ربي نعم لكن هذا كلام زمان ياك المثل يقول ...تسبب يا عبدي وأنا نعينك...لكن الجيل امتاعكم ما سببش كنتوا لاهيين البعض بالسنيترة والبعض بالسفينجة والآخرين القصبة والقعدات..

حمدان : – لاش؟ والجيل امتاعكم آش عمل ؟ شوف حتى الآن خوك عمر من التبارن ما يخرجش

حميد : – ما بقاوش كثير مثل خويا عمر يا بابا، راني متحقق اللي عن قريب يترك السيرة هذي اللي راهو فيها، إنما شوف الشعب الآن شبابه كله راه في الكفاح الأساتذة تركوا المدارس، الأطباء المستشفيات الفلاح، الخماس كل أفراد الشعب راه يكافح هذا عصرنا يا بابا .»[2] وهنا يقوم الابن بتذكير والده، بما فعله جيله– أي جيل الأب– إذ إنهم لم يكونوا على قدر المسؤولية الملقاة على عاتقهم " الجيل امتاعكم ما سببش كنتوا لاهيين البعض بالسنيترة والبعض بالسفينجة والآخرين القصبة والقعدات..، فهم لم يقدموا أي شيء للثورة، وللبلد، فيتم التحاور إذن بين الجيلين الممثلين في الأب والابن، فنجد الاسترجاع في قول الابن وتذكيره، بما كان يقوم به أنداد الأب، ونجد الاستشراف في قول الابن كذلك "عن قريب يترك السيرة هذي اللي راهو فيها" وهو استباق لم يحدد بزمن معين، ولكن يبدو من سياق الحديث أنه جد قريب . ففي نفس الوقت تم استرجاع بعض الأحداث التي كان يقوم بها من عاصر الأب، وتم استشراف التحاق كل من هم من جيل الابن"عمر" ومعاصروه بالثورة.

---

[1] عبد الحليم رايس : أبناء القصبة ، دم الأحرار ، ص 55

[2] المصدر نفسه ، ص 15 ، ص 16

وقد تم تأكيد الأمر من قبل الأب؛ حيث أخذ في توضيح الأمور لابنه، بسرد أهم الأشياء التي قدمها جيله للثورة :« حمدان : لا يا وليدي مرادي تتحقق بللي الأجيال اللي كانت قبلك ما كانتش نايمة ..الخطب في المنصة، الممثل في المسرح، المغني بأغانيه– محرري الجرائد السياسية واللي يكتبوا فيهم المقالات ..أصحاب المطابع موزعين المناشير إلى آخر كل هذا وكل هذوا كانوا يقوتوا روح الثورة اللي كانت ساكنة في الشعب ومحافظين بغيره على ذيك النار اللي توصل للنور واللي شعلت في أول نوفمبر وما تطفاش بإذن الله حتى ليوم الاستقلال ... .»[1] وفي نفس الوقت، استبق الأب الأحداث، حيث أكد على أن الثورة لن تتوقف إلى أن يحين الاستقلال .

إن ما يلاحظ على هذا الجمع بيم مفارقتين مختلفتين حد التناقض، هو أنها جعلت الفارق الزمني بين جيلين يتضح بشكل أكبر، مما لو وردت كل مفارقة على حدة .

5-1-3-الخلاصة

يلجأ الكاتب أحيانا إلى "الخلاصة"، وهي مفارقة زمانية تعمل على تسريع السرد، حيث يتم اختزال مجموعة من الأحداث لو تم سردها كما هي لشغلت العديد من الصفحات، ولذلك يحاول الكاتب اختصار السرد، من خلال اختصار الزمن، واختصار الأحداث :« توفيق : عمر مانيش فاهم علاش ولو يقولوا بللي اللي يتزاد بعد خوه يغير من اللي سبقو. أنا هذي تقريب عشرين سنة وما فهمتكش من صغرك تغير مني لما خذيت الشهادة الإبتدائية والنهار اللي عملنا السفنج والشاربات أنت ما جيتش للدار نهار كامل، ويوم زواجي أنت أسبوع كامل ما بنتش وأواخا من مركز الشرطة الآخر... .»[2] حيث تم اختزال مجموعة من الأحداث وقعت في عشرين سنة في عبارة مكونة من أربعة أسطر، وهذه التقنية الزمنية قد تكون نتيجة كون الأحداث المختزلة غير ذات أهمية، وقد تكون مهمة لكن هناك ما هو أهم منها، وقد تكون بغية كسر رتابة السرد وخطية الزمن، ويلاحظ أنها وردت هنا كون الأحداث المروية

[1] عبد الحليم رايس : أبناء القصبة ، دم الأحرار ، ص 17 ، ص 18

[2] المصدر نفسه ، ص 57

أهم من هذه المختزلة، إذ إن الكاتب كان كل همه منصبا نحو موضوع الثورة، وما يدور حولها، دون منح أهمية للأمور العائلية .

5-1-4-الوقفة

يحتاج الكاتب دائما إلى التوقف عن السرد، ليمنح القارئ فرصة لاستعادة أنفاسه، قبل أن يواصل السرد، ولتحقيق ذلك يعمد إلى عدة تقنيات زمنية، لعل أبرزها "الوقفة" حيث يتم إما وصف مشهد طبيعي، أو شخصية، أو موقف ما، أو أي شيء آخر، وللوقفة دور يتجلى في تقديم معلومات يرى الكاتب أنها لا بد وأن تقدم :« البنت تجلس قرب الطاولة وتخرج غلاف من المحفظة وتخفيه بين نهديها بمرأى من حميد .»[1] فهنا تم وصف الحركة التي قامت بها هذه المناضلة. وهي اخفاء ظرف تريد أن توصله لجهة معينة، وكان لا بد من اخفائه بطريقة جيدة حتى لا يقع في يد العدو .

ومن الوقفات أيضا نجد "الوقفة: التي تم فيها وصف "توفيق" وكيفية ابطاله لمفعول القنبلة :« سكوت، الوجوه مصفرة توفيق يتقدم بعرق جبينه فيمسحه وبرهة زمنية يوقف القنبلة .»[2] وما يلاحظ على الوقفات في مسرحية "أبناء القصبة"، أنها جاءت كلها مقتضبة، وكانت على علاقة دائمة بموضوع الثورة والحرب، وكأن "عبد الحليم رايس"، لا يريد أن يطيل الوصف، ولا يريد أن يقطع حبل السرد، قبل أن يصل إلى نهاية المسرحية .

كما أن المسرحية كونها تعتمد على الحوار بشكل رئيس، يقلص مساحة الاعتماد على التقنيات الأخرى .

[1] عبد الحليم رايس : أبناء القصبة ، دم الأحرار ، ص 29

[2] المصدر نفسه ، ص 55

5- 2-المفارقات الزمنية في مسرحية " دم الأحرار"

5- 2-1-الاستشراف

إن القارئ لمسرحية "دم الأحرار" يجد أن الكاتب وظف عنصر الزمن بطريقة تختلف قليلا عن الزمن في مسرحية "أبناء القصبة"؛ حيث اعتمد بشكل واضح على مفارقة الاستشراف قريب المدى، ليؤكد للقارئ أن موضوع الثورة قريب الانتهاء، وأن أبطال المسرحية – دم الأحرار– على موعد مع الاستقلال، ومن الاستباقات الزمنية نجد :« مراد : الساعة الآن الرابعة يكونوا يدوروا في نواحي المظرب المعين حسب المعلومات، القطار يفوت من هناك على السادسة بالضبط يجعلوا القمبلة ساعة من قبل تقرب .»[1] في هذا الاستباق يتم التخطيط لعملية زرع قنبلة في قطار العدو، ويتم ذكر الموعد الذي لم يحن بعد بالتوقيت الدقيق "الساعة السادسة". وهو استشراف قريب المدى لم يتجاوز الساعتين، بحكم أن التخطيط للعملية كان في الساعة الرابعة .

لما كان جل أبطال المسرحية مجاهدون مناضلون تحت صفوف جيش التحرير، وكان زمن المسرحية–انطلاقا من المفارقات– زمن حرب التحرير؛ كانت جل المحادثات بين الأبطال تدور حول الموضوع، والتخطيط وتنفيذ العمليات ضد المستعمر الغاشم، فكانت الاستشرافات قريبة المدى أكثر من ضرورة :« قدور: بودي نعرف وش وقع لسي حسان والخاوة.

مراد : من غير شك راهم قريب يوصلوا عند السي رضا.»[2] فعبارة "قريب يوصلوا" تؤكد أن زمن وصولهم ليس ببعيد، وهذا طبعا جاء نظرا لطبيعة العمليات الفدائية التي كان المجاهدون بصدد تنفيذها .

ومن الاستشرافات التي لم تتحقق لا في المسرحية، ولا في أرض الواقع، هو ما تمناه قائد من قادة الجيش الفرنسي :« بيرال : نعم ...لكن هذه الحرب لزلها تطول ...تطول حتى

---

[1] عبد الحليم رايس : أبناء القصبة ، دم الأحرار ، ص 93

[2] المصدر نفسه ، ص 100

نمحوا أثر الفلاقة من هذه البلاد .»[1] حيث كان يتوقع قدرتهم على القضاء على المجاهدين الجزائريين، وهم الذين يلقبونهم بـ"الفلاقة". وهو ما لم يحدث طبعا، كما أن الاستباق هنا لم يكن بصريح العبارة، وإنما يفهم من سياق الحديث فقط "لزلها تطول" و" تطول حتى نمحوا أثر الفلاقة من هذه البلاد"

لقد كثرت الاستباقات بشكل ملفت للانتباه في هذه المسرحية :« مريم : لاباس. خويا ..وش نقدر نعمل..باش نعينك ؟ قول خويا ؟ رزقي : اقتليني

مريم : آه !! مانقدرش خويا، رزقي مانقدرش. وزيد يبحثوا من بعد مننكشفوا الكل. وهذا انت ماترضاش بيه .

رزقي : غدوة ...غدوة مع الفجر يبداو التعذيب وانا مايلزمنيش نتكلم عليكم ولا على الخاوة .»[2] وهو من الاستباقات التي لم تحدث، رغم أنها كانت على وشك الحدوث، وكل المعطيات تؤكد على قرب حدوثها، حيث كان رزقي مقيد، ومحاط بالحرس، وإمكانية تعذيبه مع طلوع الفجر كانت ورادة جدا، إلا أن ذلك لم يحدث؛ حيث تم إنقاذه من قبل مريم، ومراد.

إن الاستباقات التي لم يكن مداها محددا، كانت قليلة، ومن بينها :« فرانسوا : نعم انا باباك يا بنتي..ضيعنا رزقي وراني متحقق لو كان مانعونوش مراد نضيعوه هو ثاني..وانا مكلفة نقوم بعلاجه باش يلتحق بالجيش بعد الشفاء نتاعه .»[3] فمدة الشفاء لم يتم تحديدها، كما أن التكهن بها كان صعبا، لأن المسرحية كانت تحاكي فترة الحرب، حيث كان المجاهدون يقضون أغلب الأوقات إما في الجبل، أو متنقلين، وبالتالي فعرض المصاب برصاصة الاستعمار– مراد– على الطبيب كان صعبا، وإمكانية حصوله على العلاج الفعال أيضا كانت صعبة، ولذلك كان أمر شفائه من الاستشرافات التي تبقى مفتوحة على أكثر من توقع .

---

[1] عبد الحليم رايس : أبناء القصبة ، دم الأحرار ، ص 118

[2] المصدر نفسه ، ص 139

[3] المصدر نفسه ، ص 155

لقد استعمل الكاتب هذه التقنية بكل طرقها : الصريحة والضمنية، البعيدة المدى، والقريبة. فكثيرا ما نستشف الاستشراف انطلاقا من سياق الحديث فقط :« فرانسوا : الآن ما عندنا ما نعملوا ننتظروا ونشوفوا !

مراد : رانا متفقين اللي يلزم نستعملوا الإرسال ؟ والآلة في كل وقت معاها عساس..يلزمنا نبعدوا العساس باش نخبر الجيش ؟ اذن واحد منكم يلتهى بالعساس.»[1] حيث دار النقاش حول الزامية استعمال آلة الإرسال، وهو حدث سيتم في المستقبل غير المحدد بوقت معين، وإنما سيحدث متى سمحت الفرصة.

ونفهمه مرة أخرى من خلال عبارة "يبقى حي يبقى حي حتى يتكلم ولو نسهر معاه ليل كامل" :« مسعود : ما نفهمش كيفاش واحد متكه بواضيفه ويعاون الفلاقة ؟

بيرال : الفلوس.افلوس اصعاب ...رزقي كان عنده إذن هو الإتصال ما بين فرانسوا والجيش امالة فرانسوا يعرف المركز...وهو اللي يقولنا عليه. وهذي المرة يبقى حي يبقى حي حتى يتكلم ولو نسهر معاه ليل كامل ... روح التهى برجالك انا والكابورال نكفيو

مسعود : أمرك ليوتنا (يخرج) .»[2] فاليوتنا يأمر رجاله بالمحافظة على حياة "فرانسوا" حتى يقر بالحقيقة كاملة، ويؤكد على ضرورة بقائه حي، فهو استشراف زمني لحدث قد يقع، وقد لا يقع، بمعنى أن فرانسوا قد يبقى حي، وقد لا يبقى. ولكن ليوتنا أراد استباق الأحداث، والتأكيد على أن فرانسوا لن يموت قبل الإدلاء بالحقيقة. وهو استشراف لم يتحقق، حيث كان هناك كمين منصوب لليوتنا وجماعته .

كما استعمل الكاتب العبارات الواضحة الدالة على المستقبل؛ على غرار"مع طلوع الفجر":« بيرال : ايوا ...ما تخافش فرانسوا ...قبل طلوع النهار كون متحقق اللي تقولي عليه...كابورال اللي وقع مع رزقي ما يتكررش .

[1] عبد الحليم رايس : أبناء القصبة ، دم الأحرار ، ص 154

[2] المصدر نفسه ، ص 160

كابورال : حاضر ليوتنا .»[1] وهو استشراف محدد بمدة زمنية محددة، تدل على اصرار الكاتب على تسارع الأحداث، تسارعها في الحياة اليومية، خاصة وأن ظروف الحرب تفرض هذه العجالة في الأحداث .

وأحيانا يتم الجمع بين الصيغتين الصريحة والضمنية في عبارة واحدة :« فرانسوا : رجعتوا الكل ليوطنا ؟

بيرال : لا ..قلت هكذا برك..مع شفتهم لا زالوا مارعوش الغرفة

فرنسوا : الإرسال ..اذا نقدروا نسميوه هكذا ؟

بيرال : مايرجعوش ..يباتو بره ...غدوة مع الفجر نروحوا وما نظنش اللي نرجعوا الهنا

فرانسوا : هذا وين بدينا نتوالفوا ليوطنا

بيرال : هذه هي الحرب ...وهذا هو الأمر.»[2] فنفهم من خلال السياق " مايرجعوش"، "يباتو بره" أن الأحداث ما زالت لم تقع، وإنما يحتمل وقوعها، أما عبارة "غدوة مع الفجر" فهي تأكيد على حدث سيقع في هذا الزمن بالذات، وهو زمن آت .

ومن الاستباقات التي تم التأكيد عليها صراحة، و ضمنيا، هي قضية الاستقلال، ونيل الحرية، ففي أكثر من مرة يستشرف الكاتب هاته المسألة :« رزقي : طيب (يجلس) ايوا قريب يبرا اختصاصي الموصلات اللاسلكية

مراد : بركانا من المزاح صحا ..

رزقي : لاش ياك هذي هي الحقيقة ...آه مازلت ما بريتش، ماعليهش خويا مراد تبرا ونزيدوا ونكافحوا مع بعض..واذا ما حضرناش لاستعراض الجيش يوم الاستقلال ماعليهش...نكونوا شاركنا في تحطيم الأغلال وفي رسم الطريق اللي يمشي عليها شعبنا من بعد .»[3] فمن خلال العبارة، يبدو أن الكل متأكد من مسألة الاستقلال، وأن القضية قضية وقت فقط، وهو

---

[1] عبد الحليم رايس : أبناء القصبة ، دم الأحرار ، ص 162

[2] المصدر نفسه ، ص 157

[3] المصدر نفسه ، ص 109

الاستشراف الذي لم يتحقق في المسرحية، ولكنه تحقق على أرض الواقع، بحكم أن المسرحية كانت واقعية .

5- 2-2- الاسترجاع

في الوقت الذي طغى فيه الاستباق على مسرحية "دم الأحرار"، قل فيه استعمال مفارقة الاسترجاع :« فرانصوا : حاربت كثير ليوتنا ؟

بيرال : آه ...نعم من 39 وانا عسكري ... حاربت في فرنسا في ايطاليا، المانيا لكن واين تدربت كثير في افريقيا والهند الصينية ...والآن الجزائر .»[1] وهو استرجاع قام فيه اليوتنا بتذكر السنة التي تم فيها بداية مشواره العسكري، وبالنظر لزمن المسرحية والمقدر بسنوات حرب التحرير يعني من سنة 1954 فما فوق، فإن هذا الاسترجاع هو استرجاع بعيد المدى إذ يقاس مداه بالسنوات .

في حين كان هناك استرجاع قصير المدى لم يتجاوز اليوم الواحد :« مسعود : كون متهني ليوتنا. نقوموا بواجبنا

بيرال : عارف اللي نقدر نتكل عليكم ... آه كل هذا كان ما بطاوش لو كان المسجون بقي في الحياة نوجد المركز بلا ما نبعثوا رجالنا للخطر .

وكانوا يمكن يقبلوا بسلم الأبطال...لكن لا آه لما نتفكر ...أنت شوية مسؤول في كل هذا كابورال ...حد ما أمركم تطلقوا النار عليه ...وما نحبش أشياء من هذا النوع تزيد توقع

كابورال : سامحنا على ما وقع البارح لكن واجبنا ما سمحلناش ...شفناه لما كان رايح يترما عليك

بيرال : وهو مجروح واش كان يقدر يعمل؟

الكابورال : المسدس كان فوق المكتب.»[2] فكلمة "البارح" تدل على أن الحدث المسترجع قد مرّ عليه يوم واحد .

---

[1] عبد الحليم رايس : أبناء القصبة ، دم الأحرار ، ص 118

[2] المصدر نفسه ، ص 158

كما قد يتم استرجاع بعض الأحداث الماضية دون ذكر زمن وقوعها :« بيرال : اولا نتحدثوا على السلاح...أنا بليد كان من حقي نفهم هذا من الأول كثير من حراس الغابات وجدناهم مقتولين وانت وجدناك حي. غير من هذي كان من حقي نفهم...مسيو فرانسوا...تخدم مع الفلاقة وهم يقاتلوا في بني عمك

فرانسوا : أنا جزائري ليوتنا.»[1] فمقولة " كان من حقي نفهم هذا من الأول" تدل على أن هناك أحداث وقعت، وانتهت، ثم تلتها أحداث أخرى، وقد قامت الشخصية بتذكر ما مضى، وتحسرت على عدم الانتباه من أول وهلة .

إن أهم دور للمفارقات الزمنية يتمثل في وضع القارئ في الإطار الزمني الذي تدور فيه أحداث المسرحية :« فرانسوا : اللي يحب يبقى في الجزائر ساهل ما عليه غير ينضم إلى صف الثورة . من أول نوفمبر والثورة تصيح وتأكد بللي كل من ينضم لها يوجد وطن حقيقي ويكون له ويطبقوا عليه حقوق وواجبات كل جزائري يعني ما يكون عبد ما يكون سيد. ما ينذل ما يذل .»[2] فأحداث المسرحية إذن ليست بعيدة عن زمن أول نوفمبر 1954م .

كما قد تم الجمع بين الاستشراف والاسترجاع في ذات العبارة، وقد حدث ذلك مرة واحدة في المسرحية :« مسعود : متفاهمين ليوتنا ...لكن

بيرال : آش كاين سرجان ؟

مسعود : مقصود العمليات هذي هو نفتشوا الناحية شيئا فشيئا حتى نطوقوا المكان المقصود ونغلقوا الحصار؟

بيرال : نعم

مسعود : لاش رجعنا إذن ؟

بيرال : على هذا اللي غدوة ما نرجعوش ...شفتوا الواد اللي وصلنا ليه اليوم ؟

الاثنان : نعم

---

[1] عبد الحليم رايس : أبناء القصبة ، دم الأحرار ، ص 162

[2] المصدر نفسه ، ص 162 / 163

بيرال : المهمة نتاعنا نرجعوا الثم ونستناوهم ... .»[1] حيث تم استشراف حدث عدم الرجوع غدا، واسترجاع حدث زيارة الواد. التي حدثت في صبيحة ذات اليوم، وهو الواد المقرر تنفيذ العملية فيه، والقبض على الجنود الجزائريين.

5- 2-3-الخلاصة

لم تغب تقنية الخلاصة على مسرحية "دم الأحرار"، وإن كانت نادرة :« مراد : هذي ثلث اشهور وانا هنا ..مريم الممرضة الثالثة اللي عالجتني، انا ما بريتش والخاوة تتلقى الخطر كل ما يجيوني .»[2] حيث تم تلخيص ما حدث في مدة ثلاثة أشهر، في سطرين فقط، إذ تم اختزال التفاصيل، وذكر أهم حدث وهو مرض مراد، والخطر الذي تسبب فيه للخاوة، أي المجاهدين.

كما تم اختزال سنوات عديدة في عبارة قصيرة :« مريم : بابا ...

فرانسوا : (مندهش ومسرور) هذه هي المرة الأولة اللي قلتيلي فيها بابا وحنا وحدنا

مريم : وقلتها من قلبي ... ومع هذا سنين ماقلتش بابا. ونقطعوا عليا اخباره.. .»[3] فسنوات عدة مرت على مريم، لم تر فيها والدها، ولم تسمع أخباره. لكن الكاتب لم يول أي اهتمام لمعاناة مريم خلال هذه السنوات، وركز فقط على فعل مناداتها لفرانسوا بأبي .

وتختلف الفترات الملخصة بين القصيرة والطويلة، والقصيرة جدا والطويلة جدا، فقد تكون الفترة الملخصة عبارة عن ساعات فقط :« مراد : رانا نقولولك هكذا على خاطر انتهى عليك الأمر وخلاص ...إذن الحقيقة جنودنا راهم بره نستناوهم يفريوها ونروحوا مع بعض نوصلوك حتى للمركز اللي راك مشوق عليه وتبقى أسير ...لا ...ما نقتلوكش كما انتم قتلتوا رزقي ...واذا العسكر نتاعكم تغلبوا على جنودنا ...رانا مستعدين ندافعوا على نفوسنا حتى للرصاصة الآخرى...وإذا حقيقة العسكر نتاعكم يحبوك ما عليهم غير يتركونا نسيروا بيك

---

[1] عبد الحليم رايس : أبناء القصبة ، دم الأحرار ، ص 158

[2] المصدر نفسه ، ص 109

[3] المصدر نفسه ، ص 155

ونوصلوك للمركز اللي هذي عشرين ساعة وأنت تحلم به. .»[1] وقد تمتد إلى عقود من الزمن :« فرانسوا : ما تبقاش داهش ...انظن اللي ما لاكش في الدهشة نتاعك الولا في اللي راك في الجزائر ... والان نقولك الحقيقة وارسمها مليح في ذاكرة نتاعك ...بعد مئة وثلاثين سنة استعمار عمركم ما فهمتوا وعمرك ما تنجحوا مع الجزائريين.»[2] حيث تم تلخيص تجربة استعمار فرنسا للجزائر، والتي دامت أكثر من مئة وثلاثين سنة، بعدم فهم المستعمر للجزائريين، وعدم نجاحه معهم .

5- 2-4- الوقفة

يعمل الكاتب على إيقاف وتيرة السرد باستعمال تقنية الوقفة، والتي ندر وجودها في هذه المسرحية :« مارتيناز مايتمش كلامه لأن يد خنقاته. هو مراد، اللي كان برا يحرس دخل بسرعة لإنقاذ الموقف. ولكن بما انه ضعيف ماقدرش يتغلب على مارتيناز يرفع يده باش يمسك راس مراد ويطيحوا، واذا به يظهر خنجره، تسرع مريم تمسك بالخنجر وتطعن به مارتيناز اللي يسقط على الأرض.»[3] مما يؤكد على أن الكاتب كان يتبع استراتيجية معينة في تعامله مع الزمن .

5- 3- المفارقات الزمنية في مسرحية "الخالدون"

وكسابقتيها(أبناء القصبة، ودم الأحرار)، لم تعتمد مسرحية الخالدون على عنصر الزمن كثيرا، ذلك أن المسرح بصفة عامة، وبحكم طبيعته الفنية، المرتبطة بالعرض، وبثنائية (الهنا والآن)، لا يعول على الزمن كمحور أساسي .

وإن تميزت مسرحية الخالدون عن سابقتيها بندرة واضحة في استعمال التقنيات الزمنية باستثناء ما تعلق منها بالنظام- نظام الزمن- فإن ذلك مرده إلى لطبيعة المسرحية في حد ذاتها؛ إذ اعتمدت على تقنيتي الاسترجاع والاستباق، بشكل ملفت بالمقارنة مع بقية

---

[1] عبد الحليم رايس : أبناء القصبة ، دم الأحرار ، ص 165

[2] المصدر نفسه ، ص 164

[3] المصدر نفسه ، ص 140

التقنيات، لأن المسرحية هي في الحقيقة عبارة عن قصة ثلاثة مجاهدين استشهدوا عام 1956م، وقرر صديقهم الذي بقي على قيد الحياة "عيسى" أن يسترجع قصتهم، وبعضا من نضالهم، وكفاحهم ضد المستعمر الغاشم، فإذا كان التاريخ قد خلدهم بحكم الشهادة في سبيل الوطن، فإن عبد الحليم رايس قرر أن يخلدهم في ذاكرة القراء .

ومن التقنيات الزمنية المستعملة نجد :

5- 3-1-الاسترجاع

لجأ عبد الحليم رايس إلى استعمال هذه التقنية لأنها جد ملائمة في مثل هكذا نصوص درامية، فها هو عيسى يستهل المسرحية بالتذكر مستعملا قرينة (نتذكر) :

« علي :

واش بيك سي عيسى؟

عيسى :

آه، لا حتى شي يا أخي.

علي:

علاش لما تكون في مكان آخر اتكون مليح ولما توصل لهذا المكان تصير كلي مراكش اهنا، حزين كلي ساكنك التخمام

عيسى:

نتذكر يا أخي... نتذكر برك ...نحب نتقوت من الذكريات

علي:

واش تذكر سي عيسى، قول.

عيسى:

ياك يقولو ماشي أمليح اللي يخرف أو يقص حكايات في النهار

علي:

حكايات خريفات

عيسى:

لا يا خيم اهوش خريفات

علي (خارج) :

واش تذكر –إذن قول

عيسى :

الخالدون؟ .»[1] فعيسى كلما يزور المقبرة المدفون فيها زملاء دربه يتحسر ويتألم لفقدانهم، ولأنه لم يحظ بنيل الشهادة والخلود مثلهم ومعهم، ولذلك هو لا ينسى :« عمالقة، عمالقة...خالدون لأجل ماتوا وأبقاوا حيين... أبقاوا حيين لأجل راني نحس في أرواحهم تحوم في هذا المكان ...راني نحس في وجودهم حولي نعم ...هم حيين...هم هنا...وهنا...وهنا...نعم...هم دائما معاي وهذا من عام 1956م–واحد النهار، عرف في مكان مجهول... .»[2] فهم يعيشون معه، ذكراهم لا تفارقه، وأرواحهم تحوم بين جوانحه .

ومن الشخصيات المشاركة في المسرحية تسترجع حميدة ما وقع لها على يد الجنود الفرنسيين، وهي تحكي لزوجها جعفر، وتتذكر ما حدث لها في هذا الصباح فقط :« حميدة : بودي نعرف إلى متى وأنا هكذا في الانتظار، إلى متى وأنا قلبي معلق مستنيا أيجيبولي خبرك، لاش ما نكونش بجنبك في الكفاح، اليوم الصباح برك كنت عند الشرطة.»[3] فهي تحكي ما وقع لها في الصباح لزوجها الذي يبدو من سياق الأحداث أنه زارها في المساء، بغية التخفي على جنود الاستعمار حتى لا يقبضوا عليه لأنه ملاحق من قبلهم، بسبب مشاركته مع الثوار، ثم تواصل حميدة سرد جملة التعذيبات التي تعرضت لها، والألم يعتصرها:« حميدة:

---

[1] عبد الحليم رايس : الخالدون ، مخطوط ، ص 5

[2] المصدر نفسه ، ص 6

[3] المصدر نفسه ، ص 30

حطمولي أسنيناتي، عفسوالي شرفي، زعزعولي أعصابي يا جعفر، أنا بودي أنكافح بكيفية أخرى .»[1] وهي بذلك تنقل جزء مما تعرضت له حرائر الجزائر إبان الثورة التحريرية، سواء المجاهدات، أو حتى الماكثات بالبيوت، فالمستعمر الفرنسي لم يسلم من بطشه أحد.

ومن بين الاسترجاعات نجد أيضا هذا الاسترجاع الذي يحمل في طياته الأخلاق النبيلة التي تمت تمتع بها المجاهدون الجزائريون :« قدور : إمالا تصير عايش معانا...غاية ...من قال اللي تمر الأيام ونعاودوا نتلاقاوا في ثلاثة هنا...راك تشوف هذوا الزوج رجال يا سي بلقاسم، هذا استعد لمقابلة الخطر ووصلني للجبل، وهذا شجعني ورجعني للطريق، صيرتني جندي نشكركم.»[2] فقدور لم ينس ما فعله من أجله جعفر وحسان، فالوفاء بالعهد، وعدم نكران الجميل، والاعتراف بالفضل كلها سمات طبعت قدور، ورفقاء دربه .

5- 3-2-الاستباق

كما اعتمد الكاتب على تقنية الاستشراف، خاصة إذا ما تعلق الأمر بالأهداف المخطط لها من قبل المجاهدين، وهو ما نلمحه في المقطع التالي:

« قدور:

يا سعد اللي يكون جاهد وكافح، ويبقى حتى يشوف اعلامه اللي مرشوش بدماء الشهداء يرفرف في سما بلاده، الجيش اللي متكون من الشجعان يستعرض في أكبر نهج في العاصمة، النساء تزغرد وأرواح الشهداء مبتسمة تراقب ذاك الجيش وذاك الشباب متهيأ ومستعد باش تقود وترسم له طريق مصيره-وثبت له الثبات والضمان والوفاء بالعهد-

عيسى :

كما اليوم ...يا أخي (...) كما اليوم.»[3] فقدور يطمح إلى تحقيق الاستقلال، بل هو الهدف الأكبر الذي يسعى إليه هو وبقية الرفاق، ويحلم بأن يعيش إلى أن تتحقق هذه اللحظة،

---

[1] عبد الحليم رايس : الخالدون ، مخطوط ، ص 31

[2] المصدر نفسه ، ص 43

[3] المصدر نفسه ، ص 28

ويستمتع بنشوة النصر، ويشارك البقية الفرحة المنشودة، لكن هذا الاستشراف لم يتحقق في المسرحية، ولكنه تحقق على أرض الواقع . وهذا الاستباق تكرر أكثر من مرة، استشراف حدوث الاستقلال وجيئه الذي لا شك فيه، وهو ما يؤكده الحوار التالي :

« قدور :

للجبل تديني للجبل يا حسان

حسان:

نعم

عيسى:

هكذا بكل صفة سواء بقيت حي مع الأبطال أو استشهدت تكون حاضر في الاستعراض اللي يوقع في العاصمة بمناسبة الاستقلال.»[1] فالمجاهدون يعيشون تحت وطأة الاستعمار، لكنهم يستشرفون نيلهم لحريتهم. هاته الحرية التي لطالما تغنو بها :« الأغلال تتحطم، والقيد يتكسر، وهذا رغم كل شيء، لو انموتوا على آخرنا ونوجدوك يا حرية قد ما نبقاوا. يوصل وقت نشوفوك تتفسحي في القرى والمدن والبوادي والجبالوذاك الوقت ما نشوفوا ابتسامتك، ذاك الوقت نقولوا رانا سعداء، ونقدروا نمشوا وراسنا مرفوع، .. ولما انشموا ريحتك ونضموك على صدورنا، نستلذوا لذة السعادة والمجد، نستلذوا لذة ما تتوصفش لأجل نكونوا متزوجين زواج أبدي، فرحنا يكون عظيم، بحيث يندمج مع فرح الأرواح ، أرواح الشهداء اللي دفعناهم صداق عليك ...راكي تقتربي وتروحي، وتعودي وتختفاي، لكن قد ما راكي تصعبي لقانا قد ما راكي تحليه وتطهريه، ولازم عليك تعيشي معانا إلى الأبد.»[2] والاستقلال والحرية من الأحداث التي تنبأ الكاتب بحدوثها على لسان شخصياته، وحدثت بالفعل ولكن خارج مسرحياته .

[1] عبد الحليم رايس : الخالدون ، مخطوط ، ص 23

[2] المصدر نفسه ، ص 46

ومن الاستباقات الأخرى والتي جاءت عادية، والتي ارتبطت بسيرورة الأحداث نجد هذا الحوار :

« علي:

قدور...أتريض يا وليدي...أتهدن راك في محلك...أنا علي

قدور:

آه...أيه...علي...علي فين سي عيسى ؟

علي:

راه جاي لاش وش بيك سي قدور

قدور : حتى شيء كنت النوم برك .»[1] فعيسى لم يأت، ولكنه سوف يأتي، والدليل القرينة التالية (راه جاي) وهو استباق قريب المدى، وتحقق فعلا لأن عيسى قد جاء، وتحدث مع قدور .

ومن الاستباقات نجد أيضا هذا الاستباق الذي حمل مخاوف ووساوس سي قدور :« قدور: لأني...انما راني انشوف لو كان يحكموني الفرنسيين يقضيو عليّ، وإذا حكموني الإخوة أيضا، بحيث من غير شك راهم آمروا بقتلي

عيسى:

من قال اللي آمروا بقتلك

قدور:

سي عيسى مانيش اذراري بعد ما كنت معاهم وهربت رغما عليا طبعا–لكن مستحيل باش يعذروني– بحيث ما بقى إلا العمل انتاعي، أنا هارب، أيجي في بالك لو كان يعثروا علي يسمحولي

عيسى:

[1] عبد الحليم رايس : الخالدون ، مخطوط ، ص 14

آه–راك على اللي كنت معاهم في الجبل.»[1] فقدور يتنبأ بمصيره، فهو مقتول في كلتا الحالتين سواء عثر عليه من قبل الخونة الذين كان منخرطا في صفوفهم بطريق الخطأ، أو من قبل المجاهدين الذين يعدونه خائنا، وهو الحدث الذي لم يقع كما توقعه سي قدور، ففصول المسرحية كذبت نبوءة سي قدور ، حيث تفهم المجاهدون حقيقة سي قدور، وعفو عنه، وقرروا ارساله إلى الجبل وليس قتله.

ومن الاستباقات نذكر أيضا، الاستباق الذي غير حياة حميدة كليا :« يا حميدة عندك الحق تسيري حياتك كما حبيتي ما كانت في الصواب، طيب ...راني نحدث الجماعة في شأنك ونردلك الخبر ..في كل حال ما تكونيش معايا.»[2] وهو ما حدث فعلا، حيث تحدث جعفر مع المسؤولين في الجبل بشأن كفاح حميدة إلى جانبهم، وقبلوا بذلك والتحقت حميدة بصفوفهم لتعيش تجربة كفاحية مختلفة.

ويبقى استشراف نيل الحرية طاغيا على كل فصول المسرحية :« عمر :

سمعت الخبر

قدور :

لا

عمر :

السد المكهرب اللي هذي مدة وهما معاه...انتهى، وخلاص ومن الآن انخاف ينقطع الاتصال مع الخارج

قدور :

هذا وين يصعب الكفاح، لكن الفجر لاح، وبعد الليل لابد من النهار...والمجاهدين اللي استشهدوا في القتال ما متوش باطل، رسم بيدهم خريطة الجزائر الحرة.»[3] ففي كل فصول

---

[1] عبد الحليم رايس : الخالدون ، مخطوط ، ص 19

[2] المصدر نفسه ، ص 31

[3] المصدر نفسه ، ص 37

المسرحية، ومن قبل كل الشخصيات يتم التنبؤ بمجيء هذه الحرية، فالثورة كلها قائمة من أجل تحقيق هذا الخطاب–الحرية– مما يعني أن الكاتب عبد الحليم رايس قد آمن فعلا بقدرة الشعب، وبالثمن المبذول، وبالضحايا الأبرياء، وبالشهداء الذين قدموا قربانا لهذه الحرية :«

عيسى:

حسان

حسان: واش راك سي عيسى، وإلا أستنى كاين أخ اللي يفرح كثير لما ايشوفك..

عمر:

على كل حال مرحبا بك ما بيننا...راك تشوف هنا رانا أحرار هذي قطعة من الجزائر الحرة

عيسى: تصير كلها حرة يا أخي

عمر: يمكن ما تعشيتوش

بلقاسم: لا اتعشينا برك الله فيك.»[1] ومعلوم أن الله لا يضيع أجر العاملين، فالحرية إذن آتية لا محالة.

5- 3-3-الخلاصة

اعتمد الكاتب أيضا تقنية تسريع الأحداث مستعينا بالخلاصة:

« عيسى:

لا ماعليهش، انتم في الوقت

أيوا سي حسان، أنظن بللي سي جعفر أحكالك القضية بالتفصيل

جعفر:

نعم، الخلاصة، هارب، شارك مع الخوانة، وراه هنا في وسط جماعة إلى راها أتكون في روحها–لا بد تصير قوية– ويا للأسف :/حضور يقدر ايوصلها إلى الهلاك من قال اللي

[1] عبد الحليم رايس : الخالدون ، مخطوط ، ص 42

ماهوش مبعوث من عند العدو .»[1] فحياة قدور المليئة بالأحداث، والممتدة عبر زمن طويل تم تلخيصها في فقرة لا تتعدى بضعة أسطر .

كما تم تلخيص عدة أحداث جرت، دون ذكرها، وإنما تم تحديد الفترة التي مضت فقط :« قدور :

اشحال رانا في الشهر سي عيسى

عيسى

26 جوان

قدور :

26 جوان 1956 عشرين شهر

عيسى :

لازال أكثر من هذا تفرا .»[2] عشرين شهرا، تقريبا مدة عامين جرت فيها مجموعة كبيرة من الأحداث، وهي تمثل تقريبا عمر مسرحية الخالدون .

كما نجد المرور على الأحداث دون ذكر تفاصيلها، والاكتفاء بالإشارة إليها في المقطع التالي :« القبر آه هذاك والفته يا سي عيسى، عجيب اشحال الانسان يوالف، هذا تقريب أشهر من اللي راني عندك ...ماتقدرش تتصور اشحال ولفتك، نعم يا سي عيسى ولفتك، ولفت الحوش ولفت القبر اللي انبات فيه، والصباح لما تفتح علي وانشم نسيم الصباح، نعم ولفت كل هذا.»[3] فشهر مكثه قدور عند عيسى وقعت فيه جملة من الأحداث تم اختصارها في أربعة أسطر.

لقد جاء عنصر الزمن في مسرحية الخالدون متناسبا مع حجمها القصير، وعدد شخصياتها القليل، وموضوعها الوحيد –إذ عالجت موضوع رجوع قدور إلى النضال في

[1] عبد الحليم رايس : الخالدون ، مخطوط ، ص 10

[2] المصدر نفسه ، ص 17

[3] المصدر نفسه ، ص 20

صفوف المجاهدين بعد تورطه دون قصد مع مجموعة من الخونة– يضاف إلى ذلك أن المسرحية قد اعتمدت على تقنية الاسترجاع الفني ـ flashback ـ انقطاع التسلسل الزمني للنص الدرامي واستحضار مشاهد من الماضي بمعنى العودة إلى الوراء، مما حتم على الكاتب استعمال تقنيتي الاسترجاع والاستباق، ولا يمكن في هذه المسرحية عدّ الحوارات مشهدا أو وقفة؛ لأنها جاءت كلها عبارة عن حوارات متسلسلة تناظرها ارشادات مسرحية وظفت بلغة غير اللغة العربية التي كتب بها المتن الدرامي وهي اللغة الفرنسية

نتائج الفصل الخامس:

– المكان وهو مجموعة العلامات الأيقونية التي تحيل إلى بقعة جغرافية محدودة أما الفضاء فهو ذلك الحيز اللامحدود واللامتناهي، والمكان يعد جزء محدد من الفضاء، أما الحيز فيتسع ليشمل كل فضاء خرافي أو أسطوري أو كل ما يند عن المكان المحسوس كالخطوط والأبعاد والأحجام والأثقال والأشياء المجسمة، مثل الأشجار والأنهار ، وما يعتور هذه المظاهر الحيزية من حركة أو تغير.

– المسرح فن مختلف عن جميع الأجناس الأدبية والفنون وذلك باعتباره فن شامل يحوي فضاءين، فضاء درامي أو بالأحرى مجموعة العلامات اللسانية التي توظف مادة سيميائية سمعية متمثلة في اللغة مرتبط بالنص وفضاء مسرحي أو مجموعة العلامات السيميائية غير المتجانسة سمعية وبصرية والتي تعتمد على عدد من قنوات التواصل المختلفة كالبصر وغيره مرتبط بالعرض،

– الفضاء الدرامي هو فضاء يوظف الأنساق السيميائية اللغوية أي يعتبر فضاء لفظي يشتغل بفضل اللغة التي يجسدها الحوار- التداولي الذي يتم بين الشخصيات الدرامية أو المونولوج -أو حوار المؤلف(الارشادات المسرحية) وأحيانا الوصف

– الفضاء المسرحي بشكل عام هو كل من على الركح من ممثلين بالإضافة إلى المتفرجين ولا يشكل فضاء التواصل فحسب، بل وموضوع هذا التواصل أيضا بين المتفرج والممثل،

ويوظف مادة سيميائية غير متجانسة تتمثل في الأنساق اللغوية وغير اللغوية، ومختلف الحواس.

– الفضاء المكاني هذه العلامة السيميائية التي تكمن أهميتها في حضور الفعل كان حاضرا بكل أشكاله في النصوص الثورية لعبد الحليم رايس ليس كموقع جغرافي تتم فيه أحداث النص بل كان محور الصراع وذلك لطبيعة المسرح الثوري الذي يعد ثورة من أجل تحرير الأرض من الظالم الذي أراد مسح شعبها من فوقها.

– تعددت الأماكن وانتظمت في شكل جملة من الأنساق السيميائية ، حيث وظفت الأماكن بكل مظاهرها في المسرحيات الثورية بين المفتوحة والمغلقة واللامحدودة واكتسبت دلالات جديدة حسب متطلبات النصوص الدرامية الثورية، وظل الجبل في كل المتون الدرامية محل الدراسة شامخا دالا على الجهاد والمقاومة والانتفاضة الشعبية،

– الزمن في النص الدرامي هو زمن مركب، فالشخصيات تقوم بالأفعال والحوار التداولي والمنفرد في الفضاء الزمني كما تعمل الارشادات الزمنية على توظيف الزمن.

–اضطر عبد الحليم رايس بحكم أنه خاض غمار تجربة المسرح الثوري التسجيلي إلى عدم الذهاب بعيدا في استعماله لعنصر الزمن الذي أطر به مسرحياته؛ إذ لم نشاهد خلخلة مميزة، ولا تشعبات واضحة، واكتفى بما استدعته طبيعة الأحداث الدرامية من مفارقات زمنية موائمة لحبكاته الفنية .

خاتمة

خاتمة:

المسرح الثوري التسجيلي هذا الفن الذي واكب الثورة واحتضنها فربط بين المتعة الفنية ودفع الحماس في نفوس شباب الأمة الجزائرية القابعة تحت وطأة المحتل، فكان المرآة التي عكست بصدق الأوضاع التي مرت بها الجزائر المحتلة، ووثقت لثورة نوفمبر 1954 المجيدة، لذا صببت اهتمامي لدراسة نصوص درامية من هذا الفن الثوري الذي يعد عبد الحليم رايس أحد أبرز رواده في الجزائر في فترة الاحتلال ومن خلال بحثي المتواضع في البنية الدرامية والمسرحية الجزائرية الثورية وفي المتون الدرامية لعبد الحليم رايس التي خصصتها بدراسة بنائها الفني في ضوء المقاربة السيميائية توصلت إلى النتائج الآتية:

– البنية الدرامية هي هيكل العمل الدرامي أو النص الدرامي فهي مجموع العناصر المكونة له والتي تعمل على تشكيل بنيته وهي « الجسم النصي المتكامل في حد ذاته والذي يتألف من عناصر بانية مرتبة ترتيباً خاصاً وطبقاً لقواعد خاصة»، فالبنية الدرامية هي تعبير الكاتب عن ما يختلج في صدره من أحاسيس ومشاعر أو محاكاة للواقع عن طريق البناء الفني كما يعد التعبير الدرامي أعلى صورة من صور التعبير الأدبي.

– النص الدرامي هو مجموعة من العلامات اللسانية التي تبدعها يد المؤلف ويتكون من أنساق لغوية سمعية، أما النص *المسرحي* فهو نص مزدوج يوظف العلامات اللسانية وغير لسانية من علامات بصرية وشمية وذوقية فالمخرج يعمل على توظيف كل أنواع العلامات لإعداد العرض الذي يتكون من أنساق لغوية غير لغوية.

– المسرحية الجزائرية الثورية هي النص الدرامي الذي تحدث بصدق عن ثورة الجزائر، أما المسرحية الثورية التسجيلية فهي النص الدرامي الذي واكب الثورة فنقل بذلك صورا وأحداثا واقعية من تاريخ الجزائر النضالي.

– أهم خصائص المسرحية الثورية الجزائرية أنها كانت سلاحا لمقاومة الاستعمار الفرنسي ذلك من خلال الأفكار الثورية التي طرحتها ومسار الكفاح الذي رسمته والصراع ضد قوى الطغيان الذي أنشبته، والواقع الذي سجلته والأحداث التي أرخت لها في الزمان والمكان.

– البطل الثوري بوصفه علامة لغوية يرسمها مبدع النص الدرامي تدور حولها جل أحداث النص وتقوم بتفجير ثورة ضد الواقع الذي تعيشه فهي الشخصية المحورية التي تتولى القيادة.

– العنوان هو السمة أو العلامة الدلالية التي تمنح النص هويته وهو المرتكز لفعل التلقي وقد استقى عبد الحليم رايس عناوينه من واقع الثورة لتحيل على مدلولات واضحة المعالم فكانت أبناء القصبة المدينة التي ظلت رمزا للثورة حتى بعد الاستقلال، وبدم جزائري حر يأبى الخضوع اختار عنوانه دم الأحرار ليبث الحماس الجهادي في نفوس كل من يقرأ أو يشاهد أو يسمع نصه من خلال الإذاعة، وتخليدا لشهداء ثورة نوفمبر المجيدة اختار عنوان "الخالدون" ليخلدهم في ذاكرة تاريخ الجزائر النضالي.

– الأسماء إشارات سيميائية دالة على جوهر الشخصيات حيث يميز الاسم الشخصية عن غيرها من الشخصيات وفي مسرحيات عبد الحليم رايس على الرغم من كون الأسماء مستلهمة من واقع الجزائر إبان الفترة الاستعمارية إلا أنها تميزت بدلالات سيميائية عميقة كالقوة، والقدرة ،والمبتغى، والغاية، والهدف، والحمد والصبر والعمل.. وهذه السمات التي لابد للشخصية الثورية أن تتسم بها.

– تعد الشخصيات علامات لغوية فارغة المدلولات لا تكتسب مدلولاتها إلا مع نهاية النص وقد اكتسبت شخصيات عبد الحليم رايس مدلولات جعلتها تحظى بمكانة عند المتلقي حيث استلهم عبد الحليم رايس شخصياته من واقع الجزائر المناضلة لتكون فواعل وعلامات سيميائية لتحريك أحداثه الدرامية.

– أما البنية العاملية أو مستويات التحليل السيميائي للشخصيات بمحاورها الثلاث نجد أن محور الابلاغ تمثل عند جميع الشخصيات الثورية في نداء الوطن للجهاد الذي ظل ثابتا في كل النصوص الدرامية محل الدراسة، وقد كان محور الرغبة مشتركا عند جميع الشخصيات الثورية والمتمثل في الدفاع عن الوطن، والحرية، واستعادة البلاد من يد الظالم ، والقضاء على المحتل، أما محور الصراع الذي واجهته جميع الشخصيات الثورية في جميع النصوص الدرامية المدروسة فتمثل في المحتل الفرنسي.

– لقد تنوعت دلالات اللغة الحوارية في النصوص الثورية لرايس فاشتملت على دلالات الشمول والكيفية والذاتية والحدث، ولقد طغى الحوار الثنائي الذي تميز بتداوليته على جميع المسرحيات الثورية لعبد الحليم رايس المدروسة، وإن كانت المحاورة قد سجلت هي الأخرى حضورها، أما النوع الثالث من الحوار الدرامي والمتمثل في المونولوج فقد خص به الكاتب نص" الخالدون".

– اللغة العامية المناسبة للسياق حيث تستقي العلامة اللسانية لدالها مدلولا سياقيا يتناسب مع المقام هي التي استخدمها رايس في نصوصه الدرامية لمخاطبة جميع شرائح المجتمع الجزائري الذي لم يتسن لأغلبه التعليم في ظل المحتل الذي سعى لتفشي الأمية والجهل لطمس هوية الأمة الجزائرية.

– لقد وظف عبد الحليم رايس كل أنواع الصراع الداخلي والخارجي الذي تمثل في المستعمر الفرنسي وصراع الفرد ضد الفرد **و**ضد تقاليد مجتمعه وضد المجموعة والصراع النفسي أما بالنسبة لدرجات الصراع التي اشتملت عليها المسرحيات فيمكن البدء بـ: الصراع الساكن أو الراكد والصراع الواثب و الصراع الصاعد و الصراع المرهص.

– كان الحدث الدرامي حاضرا في نصوص عبد الحليم رايس كعلامة دينامية وحركية تعمل على تسلسل الأفعال وكاشفة عن المعاني التي أردها الكاتب من نصوصه، سواء تعلق الأمر بالحدث الداخلي الذي تم بين أبناء الجزائر المناضلين، أو الخارجي المرتبط عموما بالمحتل ومواجهته.

– الفضاء الدرامي يعد علاقة تواصل مكانية تتم بين المتلقي للنص والشخصية ويعد المكان جزء منه، والمكان في النص الدرامي علامة لسانية قد تحيل إلى مرجع واقعي، وقد تصور مرجعا رمزيا أما عند الحديث عن الأماكن الموظفة في المسرحيات الثورية لعبد الحليم رايس نجد العلامة المكانية تحيل في غالب الأحيان إلى مرجع واقعي وقد تعددت الأمكنة بين المفتوحة والمغلقة واللامحدودة واكتسبت دلالات جديدة حسب متطلبات النصوص الدرامية الثورية، وظل الجبل دالا لا يحيل على مرجعه الواقعي فحسب كهضبة مرتفعة عن الأرض

في كل المتون الدرامية محل الدراسة بل علامة مكانية لها مدلولات مختلفة كشموخ و الجهاد والمقاومة والانتفاضة الشعبية.

– الزمن في النصوص الدرامية زمن مزدوج فهو الزمن الذي تتحدث فيه الشخصية أثناء التداول على مقامي الارسال وهو زمن الارشادات التي يوظفها المؤلف للاستعانة بها أثناء العرض. وما يميز الزمن في النصوص خلافا لعروضها هو دلالته التعاقبية الدياكرونية الخطية.

وأخيرا أرجو أن يكون هذا البحث موفقا في الجوانب التي ذهب إليها وقد أجاب عن الاشكاليات التي شغلته في البداية ، و مهما حاولت الإلمام بعناصر البناء الدرامي تبقى الدراسة موجزة نظرا لتعدد عناصر البناء الدرامي التي يمكن أن يأخذ كل عنصر على حدى دراسة خاصة به على غرار سيميائية الشخصية ، و سيميائية الحدث...الخ

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر و المراجع:

القرآن الكريم برواية ورش عن نافع

المصادر:

01-عبد الحليم رايس: أبناء القصبة، دم الأحرار، منشورات المعهد الوطني العالي للفنون المسرحية، مطبعة برج الكيفان، الجزائر، 2000م.

02- عبد الحليم رايس (بوعلام رايس): الخالدون(مخطوط) ، الديوان الوطني لحقوق المؤلف والحقوق المجاورة، بولوغين، الجزائر، دت.

المعاجم

1- إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار المعارف، القاهرة،1985م.

2- ابراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية ، ط1 ، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، تونس،1986م.

3- أحمد مختار عمر: معجم اللغة العربية المعاصرة، ط1،عالم الكتب ، القاهرة ، 2008م.

4- جبور عبد النور ، المعجم الادبي ، ط2، دار العلم للملايين، بيروت 1984.

5- الجوهري: الصحاح، تح: أحمد عبد الغفور عطار، ط4 ،ج6، دار العلم للملايين، بيروت، 1990م.

6- سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ط1، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان ، 1985م.

7- الفيروز آبادي: القاموس المحيط، تح: محمد نعيم العرقسوسي، ط8، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، 2005م.

8- ماري إلياس وحنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، ط1، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، 1997م.

9- محمد القاضي وآخرون: معجم السرديات ،ط1، دار الفارابي، لبنان ، 2010م.

10- ابن منظور :لسان العرب، تح: عبد الله علي الكبير وآخرون، د ط، مج1، مج2، مج3، مج4، دار المعارف، القاهرة ،1981 م.

المراجع

1- ابراهيم سكر: الدراما الإغريقية، دط ، المؤسسة المصرية العامة للنشر دار الكتاب العربي للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة ،2003م.

2- أحمد إبراهيم: الدراما والفرجة المسرحية، ط1، دار وفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، 2006م.

3- أحمد بلخيري: نحو تحليل دراماتورجي للنص الدرامي ،ط1 ، مطبعة رانو، الدار البيضاء ، المغرب ، 2004م.

4- أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره، ط2، دار هومه، الجزائر، 2011م،

5- أحمد زنيبر: جماليات المكان في قصص إلياس الخوري، دراسة نقدية، ط1 ،التنوخي للطباعة و النشر، الرباط، المغرب،2009م.

6- أحمد محمد عبد الخالق: الابعاد الاساسية للشخصية ، ط4، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، مصر، 1987م.

7- إخلاص محمود عبد الله: الفضاء في شعر خليل الخوري، ط1، دار الكتاب الثقافي، دب، 2013م.

8- أسامة فرحات: المونولوج بين الدراما والشعر، د.ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب ،1997م.

9- إسماعيل الضيفي: شخصية الأدب العربي خطوات في نقد الشعر والمسرح والقصة، ط2، دار القلم، الكويت،1977م .

10- أكرم يوسف: الفضاء المسرحي دراسة سيميائية، ط1، دار مشرق، المغرب، 1994م.

11-أنوار أحمد خان البغدادي: الحرف والصناعات في القرآن الكريم دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،2013م.

12-أبو أوس إبراهيم الشمسان : أسماء الناس في المملكة العربية السعودية ،ط1، مكتبة الرشد، الرياض ، 2005م

13-بسام قطوس: سيمياء العنوان، ط1، وزارة الثقافة ،عمان، الأردن، 2002م.

14-بسام قطوس: استراتيجيات القراءة التأصيل والإجراء النقدي، ط1، مؤسسة حمادة ودار الكندي، الأردن،1998م

15-بيداء عبد الصاحب الطائي: البنية الدرامية في شعر نزار قباني، ط1، دار صفاف للطباعة والنشر والتوزيع، بغداد ،العراق،2012م.

16-توفيق قريرة :كيف أشرح النص الأدبي ، دار قرطاج للنشر، تونس، 2000 م.

17-جروة علاوة وهبي: ملامح المسرح الجزائري، دط، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 2004م.

18- جلال الخياط: الأصول الدرامية في الشعر العربي، دط، دار الرشيد للنشر، العراق، 1982م.

19-جميل حمداوي: السيميولوجيا بين النظرية والتطبيق ، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع ، الأردن، 2011م

20- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء ـ الزمن ـ الشخصية)، ط1 ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، لبنان ، 1990م

21-حسن يوسفي: قراءة النص المسرحي دراسة في "شهرزاد " لتوفيق الحكيم، د.ط، مكتبة عالم المعرفة، الدار البيضاء، المغرب، 1995م

22-حفناوي بعلي: الثورة الجزائرية في المسرح العربي [الجزائر نموذجا]، د.ط، محافظة المهرجان الوطني للمسرح المحترف وزارة الثقافة ، الجزائر ،2008 م.

23-حميد الحمداني: بنية النص السردي، ط1 ، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1991م

24- حنا نصر الحتي : قاموس الأسماء العربية والمعربة وتفسير معانيها، ط3، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان،2002م

25-حورية حمو : تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق في سورية ومصر، دط ، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1999.

26-رشاد رشدي: فن الكتابة المسرحية، د.ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1998م.

27-رشيد بن مالك :السيميائيات السردية ، ، ط1، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، 2006م.

28-رضا حسين رامز: الدراما بين النظرية والتطبيق،ط1، المؤسسة العربية للنشر والتوزيع، بيروت، 1982م.

29- رم محمد طيب الحفوظي: الدراما في الشعر -تقنيات التشكيل ومسرحة القصيدة- الشاعر محمد مردان نموذجا ... ط1، دار الخليج ، الأردن، 2018.

30- زكريا إبراهيم: مشكلة البنية أضواء على "البنيوية"، دط ، مكتبة مصر، مصر، 1990م.

31-سعد عبد العزيز: الزمن التراجيدي في الرواية المعاصرة، ط1، المكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1970م.

32-سعيد بنكراد: سيميولوجيا الشخصيات السردية (رواية " الشراع والعاصفة " لحنا منية نموذج)، ط1 ، دار مجدلاوي، عمان، 2003م.

33-سعيد بنكراد: السميائيات السردية مدخل نظري، دط ،منشورات الزمن، الرباط ،2001م،

34-سمير سرحان : دراسات في الادب المسرحي، دط، مكتبة غريب، القاهرة، دت.

35-سيزا قاسم : بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ المؤلـف، دط ، مكتبة الأسرة ، القاهرة ،2004م ،

36-سيزا قاسم ، يوري لوتمان وآخرون: جماليات المكان، ط2، عيون المقالات، الدار البيضاء ، 1988م.

37-شاكر النابلسي : جماليات المكان في الرواية العربية،ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،.1994م.

38-شفيق الارناؤوط : قاموس الأسماء العربية ، ط2، دار العلم الملايين ، بيروت ، لبنان،1989م

39-شكري عبد الوهاب: النص المسرحي دراسة تحليلية لأصول الكتابة المسرحية ، ط2، مؤسسة حورس الدولية، الاسكندرية ، مصر،2009م.

40-صالج لمباركية: المسرح في الجزائر(2) دراسة موضوعاتية وفنية ، ط1، دار الهدى، عين ميلة الجزائر، 2005م.

41-صالح لمباركية: المسرح في الجزائر(1) ، ط2، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع، قسنطينة ،الجزائر،2007م.

42-صدوق نور الدين: البداية في النص الروائي، ط1 ، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية ،سوريا، 1994م.

43-صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، ط1، دار الشروق، القاهرة، 1998م.

44-طامر أنوال: المسرح والمناهج النقدية الحداثية نماذج من المسرح الجزائري والعالمي، د.ط، دار القدس، وهران، الجزائر،2011م،

45- عادل النادي: مدخل إلى فن كتابة الدراما، ط1، مؤسسة عبد الكريم بن عبد الله، تونس 1987م.

46- عبد الحق بلعابد :عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص) ، تقديم : سعيد يقطين ، ط1 ، منشورات الاختلاف، الجزائر،2008م .

47- عبد الحميد المحادين: التقنيات السردية في روايات عبد الرحمان منيف،ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت 1999م ،

48- عبد الرزاق الربيعي: ما وراء النص، ط1، شمس للنشر والتوزيع ، القاهرة ،2008م.

49- عبد العزيز حمودة: البناء الدرامي، د.ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1998 م.

50- عبد الفتاح قلعة جي: المسرح الحديث الخطاب المعرفي وجماليات التشكيل، دط، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا ،2012م،

51- عبد القادر القط: فن المسرحية،ط1، الشركة العالمية للنشر، لوجمان، مصر،1998م.

52- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الاعجاز، تحقيق: محمود محمد شاكر أبو فهر، دط ، مكتبة الخانجي ، القاهرة،1984م.

53- عبد الله محمد الغذّامي، الخطيئة والتّكفير،(من البنيوية إلى التشريحية نظرية و تطبيق) ،ط6، المركز الثّقافي العربي المغرب ، 2006.

54- عبد المالك مرتاض: دليل مصطلحات ثورة التحرير الجزائرية(1954 ــ 1962 .)، دط المركز الوطني للدراسات و البحث في الحركة الوطنية و ثورة أول نوفمبر1954، الجزائر، دت.

55- عدنان بن ذريل : فن الكتابة المسرحية، دط، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 1996م.

56- عز الدين اسماعيل :الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ط3، دار الفكر العربي،1978م .

57- عز الدين جلاوجي: المسرحية الشعرية في الأدب المربي المعاصر، ط1، دار التنوير، الجزائر، 2012م.

58-عز الدين جلاوجي: النص المسرحي في الأدب الجزائري دراسة نقدية، د.ط، سحب الطباعة الشعبية للجيش، الجزائر،2007م.

59-عصام الدين أبو العلا: آليات التلقي في دراما توفيق الحكيم، دط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،2007 م.

60-علي بن تميم :السرد و الظاهرة الدرامية- دراسة في التجليات الدرامية للسرد العربي القديم -، ط1 ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء المغرب ، 2003م.

61-عمر بلخير: تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، ط1،منشورات الاختلاف ،الجزائر، 2003 م.

62-غالي شكري: أدب المقاومة ، دط، دار المعارف ، مصر 1970م .

63-فايز ترحيني: الدراما ومذاهب الأدب، ط1،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت،1988م.

64-فرحان بلبل: النص المسرحي الكلمة والفعل دراسة، د.ط ، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003م.

65-فريدة أبراهيم بن موسى: زمن المحنة في سرد الكاتبة الجزائرية ، دراسة نقدية، دار نشر المنهل ، الجزائر،2012م ،

66-قليل عمار : ملحمة الجزائر الجديدة ، د ط ،ج3 ، دار العثمانية، الجزائر، 2013م.

67- قيس عمر محمد: البنية الحوارية في النص المسرحي ناهض الرمضاني أنموذجا، دط ،دار غيداء للنشر والتوزيع، العراق، 2012 م.

68-ابن كثير: تفسير القرآن العظيم، تحقيق: سامي بن محمد السلامة،ط2، ،ج2،ج3، دار طيبة، الرياض، السعودية،1999م.

69-كمال الدين عيد، أعلام ومصطلحات المسرح ، ط1، مراجعة إبراهيم حمادة ، دار الوفاء لدينا الطباعة والنشر الإسكندرية،2006م.

70-لطفي عبد الوهاب يحي: عن المسرح والشعري، مجلة عالم الفكر: مج15،ع1، وزارة الاعلام ،الكويت ،1984م.

71-لويس عوض : الثورة الفرنسية، دط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، 1992م

72- محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها 1 - التقليدية - ، دط ، دار توبقال للنشر الدار البيضاء، المغرب،2001م

73-محمد التهامي العماري: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ط1، منشورات دار الأمان، الرباط ، 2006م

74-محمد حمدي إبراهيم: نظرية الدراما الاغريقية، ط1،الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة، 1994م.

75-محمد سالم محمد الأمين الطلبة، مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر،، ط1، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت-لبنان، 2008م.

76-محمد عبد الله القواسة وأخرون: أدباء مثقفون يتابعون بعض جهود الدكتور عبد الرحمن ياغي ، دط ، دار النهضة العربية، بيروت، 2012م.

77-محمد عزام : شعرية الخطاب السردي دراسة ، دط ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،2005م،

78-محمد فكري الجزار: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبيّ، د ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ،1998.

79-محمد مرتضى الزبيدي: تاج العروس، تح: عبد الكريم العزباوي، ط2، ج11، مطبعة حكومة الكويت، الكويت ، 1972م.

80-محمد مصايف: فصول في النقد الأدبي الجزائري الحديث، د.ط، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر ، 1972م.

81-محمد مصطفى علي حسانين: استعادة المكان دراسات في آلية السرد والتأويل، دط، مصر، دت

82- محمد مفتاح : ديناميكية النص، د.ط ، المركز الثقافي العربي بيروت ، لبنان، 1987م.

83- محمد مكسي وآخرون : القراءة المنهجية للمؤلفات المسرحية بالتعليم الثانوي والاعدادي ، طوق الحمامة ، أساطير معاصرة ،أهل الكهف،ط1 ،مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء ،2006م.

84- مخلوف بوكروح: المسرح وجمهوره، دراسة في سوسيولوجية المسرح الجزائري ومصادره مطابع حسناوي، الجزائر، 2002م.

85-مصطفى التواتي: دراسة في روايات نجيب محفوظ(اللص والكلاب، الطريق، الشحاذ)، ط3، دار الفارابي، بيروت، لبنان ،2008م.

86-مصطفى صابر النمر: الدراما الأجنبية وانحرافات المراهقين السلوكية، ط1، العربي للنشر والتوزيع، القاهرة ، مصر، 2016م،

87- منير الزامل: التحليل السيميائي للمسرح، ط1، دار مؤسسة رسلان ، دمشق سوريا2014م.

88-مها حسن قصراوي: الزمن في الرواية العربية، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، 2004م.

89- ميجان الرويلي،سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب،2002م.

90-نادر أحمد عبد الخالق: آفاق المسرح الشعري المعاصر مرايا الوهن للشاعر محمود الديداموني دراسة تطبيقية ط1، دار الوفاء، الاسكندرية، 2012م.

91- هاني أبو الحسن سلام : سيميولوجيا المسرح بين النص والعرض دراسة تطبيقية على مسرحي شكسبير والحكيم، ، ط1 ، دار الوفاء الإسكندرية، مصر، 2006م،

المراجع المترجمة

1- إدوارد مورغان فورستر: أركان القصة، تر : كمال عيد جاد، محمود حسن ، دط ، دار الكرنك، القاهرة،1960م.

2- إديث كريزويل: عصر البنيوية ، تر :جابر عصفور،ط1، دار سعاد الصباح ، الكويت،1993م

3- الارديس نيكول: علم المسرحية، تر: درينى خشبة، ط2، دارسعاد الصباح، الكويت،1992م.

4- أرسطو: فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، د.ط، المكتبة الأنجلو مصرية، 1983م.

5- إلين أستون وجورج ساقونا: المسرح والعلامات، تر: ساعي السيد، د.ط، مطابع المجلس الأعلى للآثار، دب، 1996م.

6- أمبرتو ايكو : 6 نزهات في غابة السرد، تر: سعيد بنكراد ،ط1، المركز الثقافي العربي، الجزائر، 2005م.

7- آن أوبرسفلد: قراءة المسرح، تر: مي التلمساني ، ط1،تصميم المجلس الأعلى للأثار،القاهرة،1982م.

8- أندريه مارتنيه: مبادئ الألسنة العامة، ، تر: ريمون رزق، دار الحداثة ، بيروت ،1990م.

9- أوزوالد ديكرو وجان ماري سشايفر : القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان، تر: منذر عياشي، المركز الثقافي العربي، بيروت، دت.

10- جان بياجيه: البنيوية، تر: عارف منيمنة وبشير أوبري، ط3، منشورات دار عويدات، بيروت ، ،1982

11- جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري ط1، دار توبقال ، الدار البيضاء ، المغرب ،1986م.

12-دبليو وسن : موسوعة المصطلح النقدي الدرامة الدرامي، تر: عبد الواحد لؤلؤة، ط1، مج3، المؤسسة العربية للدراسات للنشر،1983م

13-روبرت بروستاين: المسرح الثوري دراسات في الدراما الحديثة من ابسن إلى جان جنيه، تر: عبد الحليم البشرلوي: دط ، دار الكتاب العربي ، مصر، دت.

14-زيغريد هونكه في كتابه شمس العرب تسطع على الغرب(أثر الحضارة العربية في أوربة) تر: فاروق بيوض وكمال دسوقي ، ط8، دار الجيل ، بيروت ، لبنان ، 1993م .

15-ستوارت كريفس: صناعة المسرح: تر: عبد المعتصم الدباغ، دط، دار المأمون، بغداد، 1986م،

16-طوني بينيت و آخرون، مفاتيح اصطلاحية جديدة، معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع، تر: سعيد الغانمي ط1،المنظمة العربية للترجمة،2010م .

17-غاستون باشلار: جماليات المكان، تر:غالب هلسا ، ط2 ،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1984م.

18-فيليب هامون: سميولوجية الشخصيات الروائية، ، تر: سعيد بنكراد، د.ط، دار كرم الله، الجزائر، 2012 م.

19-لابوس أجري: فن كتابة المسرحية ، تر: درينى خشبة، د.ط، المكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، دت ،

20- مارتن أسلن: تشريح الدراما، تر: يوسف عبد المسيح ثروة،.ط1، وزارة الثقافة والاعلام ، العراق ،1978م.

21-ملتون ماركس: المسرحية كيف ندرسها و نتذوقها، تر: فريد مدور،دط، دار الكتاب العربي،1965م.

المجلات

1- إبراهيم بادي: دلالة العنوان في أبعاده في موته الرجل الأخير، مجلة المدى، سوريا، شتاء 1999م.

2- أحمد جاسم حسن: الرواية العربية الجديدة وخصوصية المكان قراءة في رواية رجاء عالم ،مجلة جامعة دمشق،مج25،ع02/01، دمشق ، 2009م.

3- أحمد قتيبة يونس: الفضاء في مسرح طلال حسن(مسرحية الاعصار) أنموذجا ، مجلة دراسات موصلية:ع19 ، مركز دراسات الموصل، الموصل، العراق، فيفري 2008م.

4- أحمد قتيبة يونس: البناء الدرامي في مسرح خيال الظل(ابن دانيال نموذجا) مجلة دراسات موصلية ،ع11، مركز دراسات الموصل، الموصل، العراق،،جانفي 2006 م.

5- بتول حمدي البستاني : ثريا النص في حكايات الموصل الشعبية قراءة في التراكيب والدلالة مجلة دراسات موصلية،ع27، مركز دراسات الموصل ، الموصل ، نوفمبر 2009م

6- بشار عبد الغني العزاوي: الفضاء الدرامي في النص المسرحي ، مجلة الأكاديمي،ع45، جامعة بغداد، 2006م.

7- جميل حمداوي: السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر: مج25، ع3. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت،1997م.

8- حسن ظاظا: الشخصية الاسرائلية، مجلة عالم الفكر: مج10، ع4، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت،1980م.

9- رابح الأطرش: مفهوم الزمن في الفكر والأدب ، مجلة العلوم الانسانية ،ع09 ، جامعة بسكرة ، مارس 2006م.

10-رجاء أبوعلي ، أكرم حبيبي: سيميائية المكان في رواية البئر لإبراهيم الكوني، مجلة إضاءات نقدية مج 8،ع30،جامعة آزاد الإسلامية في كرج، إيران، جوان2018م.

11-رياض موسى سكران: التعاضد الجمالي للزمن في نسق البناء الدرامي،ع46، مجلة الاكاديمي، جامعة بغداد ، العراق، 2007م،

12-زوز غريب : فكرة الزمن في الأدب الحديث، مجلة الأديب ، ع10، لبنان ، أكتوبر 1946،

13-زوزو نصيرة: سيمياء الشخصية في رواية "حارسة الظلال" لواسيني الأعرج، مجلة العلوم الإنسانية،ع09، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، مارس2006.

14-سامية أسعد: الشخصية المسرحية، مجلة عالم الفكر: مج18، ع4، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت،1988م

15-سمير عبد المنعم . محمد القاسمي: دلالات المكان في العروض المسرحية التعبيرية(دراسة للعروض المقدمة لكلية الفنون الجميلة- جامعة بابل) ، مجلة مركز بابل للدراسات الانسانية ، مج3، ع1، جامعة بابل، العراق، 2013م.

16-شعيب حليفي: النص الموازي للرواية، " استراتيجية العنوان "، مجلة الكرمل، ع 46، فلسطين ، أكتوبر1992م.

17-صبحة أحمد علقم: النص المسرحي وجمالية التلقي قراءة في مسرحية إيزيس لـ نوال السعداوي، مجلة دراسات للعلوم الانسانية والاجتماعية ، ع2 ، مج39، جامعة الأردن 2012م.

18-ضياء غني لفتة: العنونة عند محمود يعقوب في مجموعته القصصية)) ضريح السرو((، مجلة واسط للعلوم الإنسانية، مج7،ع19، جامعة ذي قار، العراق،2012م.

19-طالب عبد الأمير : نبوءة الرواية ودرامية الزمن الآتي ، مجلة الثقافة الجديدة، ع282، سوريا، ماي1998.

20-عبد العزيز المقالح: المطر والجنس والزمن في القصة اليمنية القصيرة ، مجلة الحكمة، ع46، اليمن ، جانفي 1976،

21- عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، مجلة عالم المعرفة، الكويت ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ديسمبر1998م.

22-علي حسن جاسم: دلالة القبر في الشعر العربي حتى نهاية العصر الأموي، مجلة جامعة تكريت العلوم الانسانية، مج15، ع02 ، تكريت، العراق ، مارس 2008م.

23-علي عياد محمد صالح: البنية السردية في شعر علي الفزاني، المجلة الليبية العالمية ، ع1، كلية التربية المرج جامعة بنغازي، ليبيا، ديسمبر2014م.

24-كير إيلام: سيميولوجيا المسرح والدراما، مجلة فصول، مج2،ع3،الهيئة المصرية العامة للكتاب أفريل، ماي، جوان 1982م.

25-محمد سليمان القويفلي: المكان الروائي – روايات كنفاني نموذجًا، مجلة الملك سعود للآداب، مج5 ع2، جامعة الملك سعود، السعودية، 1993م.

26-محمد الهادي المطوي ، شعرية عنوان كتاب الساق على الساق في ماهو الفارياق، مجلّة عالم الفكر، مج 28 ، ع 1 ،1991م.

27-م . م. بان صلاح الدين محمد : شعرية العتبات في رواية (أنثى المدن) لحسين رحيم مجلة دراسات موصلية:ع42 ، مركز دراسات الموصل، الموصل، نوفمبر 2013م.

28-نبيلة إبراهيم: القارئ في النص نظرية التأثير والاتصال، مجلة فصول، مج5،ع1، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة، 1984م

29-يونس حمش خلف محمد: الحَذْفُ فِي اللُّغَةِ العَرَبِيَّةِ، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، مج 10 ، ع2 ، نينوى، العراق 2010م،

الرسائل والأطروحات

1- أحسن ثليلاني: المقاومة الوطنية في المسرح الجزائري (ما بين 1954-1962)، رسالة ماجستير، جامعة قسنطينة 2006م.

2- بن عبد ربه سمية: بناء الشخصية الثورية في المسرح الجزائري أبناء القصبة لعبد الحليم رايس أنموذجا، مذكرة ماجستير، جامعة وهران، وهران، الجزائر ،2012/2001م.

3- جوادي هنية : صورة المكان ودلالاته في روايات واسيني الأعرج إشراف: صالح مفقودة، رسالة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في: الآداب واللغة العربية جامعة محمد خيضر بسكرة السنة الجامعية2013/2012م.

4- عز الدين عطية المصري ، الدراما التلفزيونية مقوماها وضوابطها الفنية، ، مذكرة ماجستير ، الجامعة الاسلامية بغزة ، غزة ، فلسطين ، 2010م.

الملتقيات

1- شادية شقرون : سيميائية العنوان في مقام البوح لعبد الله العشي ، محاضرات الملتقى الوطني الأول" السيمياء والنص الأدبي ،منشورات جامعة محمد خيضر، بسكرة، 07 . 08 نوفمبر 2000م.

2- شلواي عمار: مسرحية أهل الكهف دراسة سيميائية ، محاضرات الملتقى الثالث" السيمياء والنص الأدبي ،منشورات جامعة محمد خيضر، بسكرة، 19 . 20 أفريل 2004م

3- عبد الجليل منقور: " المقاربة السّيميائية للنّص الأدبي": أدوات ونماذج " محاضرات الملتقى الوطني الأوّل (السّيميائية والنّص الأدبي) قسم الأدب العربي ،جامعة محمّد خيضر بسكرة، الجزائر ،2001م

مواقع أنترنت

عمر نقرش: المسرح الثوري: مسرح الثورة وثورة المسرح، مجلة فرجة موفع يعنى بالفنون العربية،ع37، مركز الفنون العربية،نوفمبر07، 2013،http://www.alfurja.com

المراجع الأجنبية

1.Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre collection Extenso Larousse 6éme édition

2 Heuri Maheraud les Titres des romons de gay de cassen elaud duchet sociocritique Ed Fernand Nathan. France.1979

3 JOSEPH Besa Camprubi: les Fonctions du titre, in nouveau actes sémiotiques 82, Pulim ،universitaires de Limoges, 2002

4 Léo H.ock , la marque du titre , dispositifs Sémiotiques d'une moutors publishers .Paris 1981

المقابلات

1- عدلان رايس: ابن عبد الحليم رايس: يوم الخميس 23 مارس2017 بالديوان الوطني لحقوق المؤلف والحقوق المجاورة بولوغين الجزائر العاصمة

2- عدلان رايس: ابن عبد الحليم رايس : يوم الأربعاء 03 ماي2017م الاذاعة الوطنية الجزائر العاصمة

ملخص البحث

ملخص البحث:

ولد المسرح النضالي التسجيلي في الجزائر خلال الفترة الاستعمارية موثوق الرباط بالثورة، رافعا شعار المقاومة والجهاد والفدى، مستلهما من الوقائع الحربية أحداثه، مدافعا على عن الأرض والهوية، وقد حاولت في هذا البحث الذي عنوته البنية الدرامية في المسرحية الجزائرية الثورية في ضوء المقاربة السيميائية مسرحيات عبد الحليم رايس أنموذجا معالجة النصوص الدرامية للكاتب في ضوء المقاربة السيميائية، وقسمت البحث إلى فصل تمهيدي سلطت فيه الضوء على البنية الدرامية والمسرحية الجزائرية الثورية وخمسة فصول محاولة الإلمام بجميع عناصر البناء الدرامي التي تتألف منها المسرحيات محل الدراسة وكانت الانطلاقة من العتبة الأولى التي يمكن من خلالها ولوج عالم النص فهو المفتاح الدلالي له لذا خصصت الفصل الأول لدراسة هذه العتبة وعنونته سيميائية العنوان في المسرحية الجزائرية الثورية، وباعتبار لكل نص فواعله التي تحمل على عاتقها مجريات الأحداث وتفجر الصراع وتتحرك وفقا لثنائية الزمكان كان من الواجب إعطاء الشخصية الأهمية البالغة لذا تناولتها في الفصل الثاني الذي وسمته سيميائية الشخصية في المسرحية الجزائرية الثورية، ولا يمكن دراسة النص الدرامي دون عنصر التواصل فيه وهو الحوار الذي يعد الفارق الجوهري بين المسرحية وبافي الأجناس الأدبية الأخرى، لذا صببت اهتمامي في الفصل الثالث على هذا العنصر وعنونت الفصل سيميائية الحوار في المسرحية الجزائرية الثورية، ومن العناصر التي تمنح النص الجودة الفنية وتجعله دراميا وتشوق القارئ وتحدد عناصر التصادم هي الصراع و لا يمكن فصل هذا الأخير عن عصب الدراما لذا أدمجتهما في فصل واحد وهو الفصل الرابع الذي وسمته سيميائية الأحداث والصراع في المسرحية الجزائرية الثورية، وباعتبار المكان هو بالضبط ما نشب الصراع بشأنه فالمسرحية الثورية نشأت للدفاع عن الوطن المسلوبة أرضه لذا كان من الواجب منحه الاهتمام، ورغبة في تحقيق الاستقلال الذي سيحدث يوما كان الزمن حاضرا وبكل تقنياته حيث ربط الكاتب بين ما فعله الشهداء وما سيفعله المجاهدين، لذا ركز الفصل الرابع على دراسة سيميائية الفضاء

الدرامي في المسرحية الجزائرية الثورية.

Résumé

Le théâtre documentaire militant a été né en Algérie à l'époque coloniale , en lien fort avec la révolution et ses slogans de la résistance et du sacrifice, inspiré par les évènements de la guerre, en défendant la terre et l'identité nationale.

J'ai essayé dans cette thèse intitulée « **La structure dramatique dans le théâtre algérien de la révolution** » dans ses approches sémiologiques (les œuvres théâtrales de ABDELHALIM RAÎS comme un modèle) en traitant les textes dramatiques de l'écrivain, et j'ai divisé cette thèse à des chapitres, le premier chapitre d'introduction se pencher sur la structure dramatique et le théâtre algérien de la révolution, et de cinq autres chapitres pour assembler les éléments de la construction dramatique dont les théâtres à l'étude se sont composés.

Le premier pas a été commencé par l'accès au texte lorsque il est la clé sémantique, et pour cela j'ai consacré le premier chapitre pour étudier cette étape sous un titre de « **la sémiotique du titre dans le théâtre algérien de la révolution** ».

Et que chaque texte à sa signification qui se porte à sa charge le déroulement des évènements et éclater les conflits selon la dualité de l'espace-temps. Il fallait donner l'importance à la personnalité, quand j'ai l'étudié dans le second chapitre sous le titre de « **La sémiotique de la personnalité dans le théâtre algérien de la révolution** » il est difficile d'étudier le texte dramatique sans l'élément de la communication celui le dialogue, lorsque il incarne la différence principale entre le théâtre et les autres genres littéraires, le fait qui m'a laissé concentrer sur le troisième chapitre sur cet élément sous le titre de « **La sémiotique du dialogue dans le théâtre algérien de la révolution** », et qui parmi les éléments qui donne au texte sa qualité esthétique et lui faisait motivant et dramatique pour le lecteur , et spécifier les motifs de la collision dans le conflit, sans pouvoir séparer ce dernier du drame, qui je lui fusionne dans le quatrième chapitre sous « **la Sémiotique des évènements et les conflits dans le théâtre algérien de la révolution** » , ce que l'endroit est l'origine de ce conflit.

Le théâtre révolutionnaire c'est une forme d'expression pour défendre la patrie et sa terre occupée et l'une de lutte digne et honorable pour l'accession impérative à l'indépendance, et pour cette raison il mérite cette grande

importance, et que l'écrivain a lié les sacrifices des martyrs et les militants dans cet processus dans le cinquième chapitre relatif à l'étude de « **la sémiotique de l'espace dramatique dans le théâtre algérien de la révolution** ».

Research Summary:

Militant documentary theatre in Algeria appeared during colonization very much related to the Algerian Revolution, advocating resistance and sacrifice, getting inspired by the war events, defending the land and the identity. I have tried throughout the research, whose title is « The Dramatic Structure in the Algerian revolutionary plays in the light of the semiotic approach, Abdelhalim Rais' plays as a model, » analyzing the dramatic texts of the author in the light of the semiotic approach. The research is divided into an introductory part where dramatic structure of the Algerian revolutionary play is highlighted and five parts trying to grasp all the dramatic structure elements that constitute the plays being studied. The starting point was the threshold through which entry to the realm of texts is possible and that is the semantic key, hence the first part's title « the title's semiotics in the Algerian revolutionary play. » Considering that each text has its own subjects that determine the streaming of events, create conflict and move according to the duality of space and time, it has been necessary to give the personality great importance, thus it was dealt with in the second part whose title is « the semiotics of the personality in the Algerian revolutionary play. » Knowing that a dramatic text cannot be studied without the inherent communicating element which is dialogue, the main difference between theatre and the rest of literary genres, this part is titled « the semiotics of dialogue in the Algerian revolutionary play ». Of the elements that give high artistic quality and dramatize the text in order to hold the reader's attention and determine the elements of clash is conflict that can never be isolated from the essence of drama, hence they have been contracted into the fourth part whose title is « semiotics of events and conflict in the Algerian revolutionary play .» Considering that space is effectively

the raison d'être of conflict, the revolutionary play developed so as to defend the confiscated land, therefore, it has been given importance, and for the desire to gain independence that should take place some day, time has been present with all its techniques, where the author links what martyrs have done with what fighters would do, therefore the fourth part focus has been on the study of semiotics of dramatic space in the Algerian revolutionary play.

فهرس المحتويات

فهرس الموضوعات

المحتوى	الصفحة
مقدمة.....	أ-هـ
الفصل التمهيدي: البنية الدرامية والمسرحية الجزائرية الثورية	06
1- البنية الدرامية :.....	07
أ - النص الدرامي	15
ب - النص المسرحي.....	16
ج- الفرق بين النص الدرامي و النص المسرحي	17
د - النصوص الدرامية التي واكبت الثورة.....	22
2-المسرحية الجزائرية الثورية:.....	31
أ-المسرح الثوري.....	32
ب-المسرح الجزائري وعلاقته بالثورة.....	
ج - شخصية البطل في المسرح الثوري.....	39
د- الخصائص الفنية للمسرحية الجزائرية الثورية.....	41
الفصل الأول: سيميائية العنوان في المسرحية الجزائرية الثورية	45
1 - العنونة عتبة نظرية.....	46
أ- العنوان لغة.....	46
ب- العنون اصطلاحا.....	49
2-أنواع العنوان:.....	54
أ ـ العنوان الحقيقي:.....	54
ب ـ العنوان الفرعي:	54
ج ـ العنوان المزيف:.....	55
د ـ العنوان التجنيسي أو المؤشر الجنسي:.....	56
هـ ـ العنوان التجاري:.....	56

3- سمة العنوان في الأجناس الأدبية.....	57
4- العنونة والتلقي في المسرح الثوري.....	60
5- العنونة وعناصر البناء الدرامي.....	67
6-العنوان علامة سيميائية في المسرحيات الثورية لعبد الحليم رايس - أبناء القصبة - دم الأحرار- الخالدون ".....	74
6- 1- عنوان مسرحية أبناء القصبة :.....	75
6- 2- عنوان مسرحية "دم الأحرار" :	81
6-3- عنوان مسرحية "الخالدون":.....	89
الفصل الثاني: سيميائية الشخصية في المسرحية الجزائرية الثورية	97
1-الشخصية مفهوم نظري.....	98
2-العلاقة بين الشخصية وعناصر الدراما المسرحية.....	105
3-سمة المؤثرات المحركة للشخصية في العمل الدرامي.....	108
3-1-سمة المؤثرات الداخلية المحركة للشخصية في العمل الدرامي:.....	108
3-2-سمة المؤثرات الخارجية المحركة للشخصية في العمل الدرامي:.....	109
4-سيميائية أسماء شخصيات مسرحيات عبد الحليم رايس- أبناء القصبة- دم الأحرار- الخالدون.....	109
4-1- سيميائية أسماء شخصيات مسرحية "أبناء القصبة":.....	110
4-2 - سيميائية أسماء شخصيات مسرحية "دم الأحرار":.....	114
4-3 - سيميائية أسماء شخصيات مسرحية "الخالدون":.....	116
5- شخصيات المسرحية لعبد الحليم رايس - أبناء القصبة - دم الأحرار- الخالدون "دراسة سيميائية.....	118
5-1 - شخصيات مسرحية "أبناء القصبة" :.....	119
5-1-1 - شخصيات ثورية رئيسية:.....	119
5- 1- 2 - شخصيات ثورية ثانوية:.....	123

5-1-3- شخصيات استعمارية:.....	125
5 -2- شخصيات مسرحية " دم الأحرار " :.....	132
5 -2-1- شخصيات ثورية رئيسة:.....	132
5 -2-2 - شخصيات ثورية ثانوية:	136
5- 2-3- شخصيات استعمارية:.....	137
5- 3- شخصيات مسرحية " الخالدون " :.....	144
5 -3-1- شخصيات ثورية رئيسية:.....	145
5- 3-2-شخصيات ثورية ثانوية:.....	150
الفصل الثالث: سيميائية الحوار في المسرحية الجزائرية الثورية	161
1- الحوار في جانبه النظري	162
2- الحوار والمُرسِل والمُرسَل إليه.....	164
3- سيميائية خصائص الحوار	165
4- لغة الحوار بين دلالات الشمول والكيفية والحدث.....	168
أ- لغة الحوار بين دلالات الشمول والكيفية والذاتية والحدث في مسرحية "أبناء القصبة":.....	168
ب-لغة الحوار بين دلالات الشمول والكيفية والذاتية والحدث في مسرحية "دم الأحرار":.....	173
ج- لغة الحوار بين دلالات الشمول والكيفية والذاتية والحدث في مسرحية " الخالدون":.....	180
5 - الحوار سيميائيا في مسرحيات عبد الحليم رايس- أبناء القصبة - دم الأحرار- الخالدون ".....	189
أ-الحوار سيميائيا في مسرحية" أبناء القصبة".....	189
ب-الحوار سيميائيا في مسرحية "دم الأحرار".....	203
ج - الحوار سيميائيا في مسرحية "الخالدون".....	216

الفصل الرابع: سيميائية الأحداث والصراع في المسرحية الجزائرية الثورية	232
1- الصراع والأحداث من الجانب النظري:.....	233
1-1- الصراع:.....	233
1-2-الحدث:.....	236
2 -علاقة الصراع بالحدث الدرامي:.....	239
3 - دلالة الصراع الدرامي في مسرحيات عبد الحليم رايس- أبناء القصبة - دم الأحرار- الخالدون ":.....	240
3-1-دلالة الصراع الدرامي في مسرحية" أبناء القصبة":.....	241
3-2-دلالة الصراع الدرامي في مسرحية " دم الأحرار":.....	250
3-3-دلالة الصراع الدرامي في مسرحية " الخالدون":.....	263
4-سمة الأحداث الدرامية ودورها في الدلالة على الحبكة	274
4-1-سمة الأحداث الدرامية ودورها في الدلالة على الحبكة في مسرحية "أبناء لقصبة":.....	275
4-2- سمة الأحداث الدرامية ودورها في الدلالة على الحبكة في مسرحية "دم الأحرار":.....	278
4-3- سمة الأحداث الدرامية ودورها في الدلالة على الحبكة في مسرحية "الخالدون":.....	283
الفصل الخامس: سيميائية الفضاء الدرامي في المسرحية الجزائرية الثورية	292
-1 إشكالية مفهوم كل من المكان والحيز والفضاء:.....	293
-2 الفضاء الدرامي سيميائيا:.....	297
3- الفضاء المكاني سيميائيا في النصوص الدرامية لعبد الحليم رايس - أبناء القصبة - دم الأحرار- الخالدون "	298
3-1- الفضاء المكاني في مسرحية " أبناء القصبة ":.....	298
3-2- الفضاء المكاني في مسرحية " دم الأحرار":.....	309

3-3- الفضاء المكاني في مسرحية " الخالدون":.....	312
4-سيميائية الفضاء الزماني:	318
5-المفارقات الزمنية في مسرحيات عبد الحليم رايس- أبناء القصبة - دم الأحرار- الخالدون ":	322
5- 1-المفارقات الزمنية في مسرحية "أبناء القصبة":.....	323
5-1-1-الاسترجاع:.....	323
5-1-2-الاستباق:.....	325
5-1-3-الخلاصة:.....	328
5-1-4-الوقفة:.....	329
5- 2-المفارقات الزمنية في مسرحية " دم الأحرار":.....	330
5- 2-1-الاستشراف:.....	330
5- 2-2- الاسترجاع:.....	334
5- 2-3-الخلاصة:.....	336
5- 2-4- الوقفة:.....	337
5- 3- المفارقات الزمنية في مسرحية "الخالدون":	337
5- 3-1-الاسترجاع:	338
5- 3-2-الاستباق:.....	340
5- 3-3-الخلاصة:.....	344
الخاتمة:.....	349
قائمة المصادر والمراجع.....	354
الملخص.....	
فهرس الموضوعات.....	

ملخص البحث:

ولد المسرح النضالي التسجيلي في الجزائر خلال الفترة الاستعمارية موثوق الرباط بالثورة، رافعا شعار المقاومة والجهاد والفدى، مستلهما من الوقائع الحربية أحداثه، مدافعا على عن الأرض والهوية، وقد حاولت في هذا البحث الذي عنوته البنية الدرامية في المسرحية الجزائرية الثورية في ضوء المقاربة السيميائية مسرحيات عبد الحليم رايس أنموذجا معالجة النصوص الدرامية للكاتب في ضوء المقاربة السيميائية، وقسمت البحث إلى فصل تمهيدي سلطت فيه الضوء على البنية الدرامية والمسرحية الجزائرية الثورية وخمسة فصول محاولة الإلمام بجميع عناصر البناء الدرامي التي تتألف منها المسرحيات محل الدراسة وكانت الانطلاقة من العتبة الأولى التي يمكن من خلالها ولوج عالم النص فهو المفتاح الدلالي له لذا خصصت الفصل الأول لدراسة هذه العتبة وعنونته سيميائية العنوان في المسرحية الجزائرية الثورية، وباعتبار لكل نص فواعله التي تحمل على عاتقها مجريات الأحداث وتفجر الصراع وتتحرك وفقا لثنائية الزمكان كان من الواجب إعطاء الشخصية الأهمية البالغة لذا تناولتها في الفصل الثاني الذي وسمته سيميائية الشخصية في المسرحية الجزائرية الثورية، ولا يمكن دراسة النص الدرامي دون عنصر التواصل فيه وهو الحوار الذي يعد الفارق الجوهري بين المسرحية وبافي الأجناس الأدبية الأخرى، لذا صببت اهتمامي في الفصل الثالث على هذا العنصر وعنونت الفصل سيميائية الحوار في المسرحية الجزائرية الثورية، ومن العناصر التي تمنح النص الجودة الفنية وتجعله دراميا وتشوق القارئ وتحدد عناصر التصادم هي الصراع و لا يمكن فصل هذا الأخير عن عصب الدراما لذا أدمجتهما في فصل واحد وهو الفصل الرابع الذي وسمته سيميائية الأحداث والصراع في المسرحية الجزائرية الثورية، وباعتبار المكان هو بالضبط ما نشب الصراع بشأنه فالمسرحية الثورية نشأت للدفاع عن الوطن المسلوبة أرضه لذا كان من الواجب منحه الاهتمام، ورغبة في تحقيق الاستقلال الذي سيحدث يوما كان الزمن حاضرا وبكل تقنياته حيث ربط الكاتب بين ما فعله الشهداء وما سيفعله المجاهدين، لذا ركز الفصل الرابع على دراسة سيميائية الفضاء الدرامي في المسرحية الجزائرية الثورية.

الكلمات المفتاحية: البنية الدرامية، المسرحية الجزائرية الثورية، في ضوء المقاربة السيميائية ، مسرحيات عبد الحليم رايس

Résumé

Le théâtre documentaire militant a été né en Algérie à l'époque coloniale , en lien fort avec la révolution et ses slogans de la résistance et du sacrifice, inspiré par les évènements de la guerre, en défendant la terre et l'identité nationale.

J'ai essayé dans cette thèse intitulée « **La structure dramatique dans le théâtre algérien de la révolution** » dans ses approches sémiologiques (les œuvres théâtrales de ABDELHALIM RAÎS comme un modèle) en traitant les textes dramatiques de l'écrivain, et j'ai divisé cette thèse à des chapitres, le premier chapitre d'introduction se pencher sur la structure dramatique et le théâtre algérien de la révolution, et de cinq autres chapitres pour assembler les éléments de la construction dramatique dont les théâtres à l'étude se sont composés.

Le premier pas a été commencé par l'accès au texte lorsque il est la clé sémantique, et pour cela j'ai consacré le premier chapitre pour étudier cette étape sous un titre de « **la sémiotique du titre dans le théâtre algérien de la révolution** ».

Et que chaque texte à sa signification qui se porte à sa charge le déroulement des évènements et éclater les conflits selon la dualité de l'espace-temps. Il fallait donner l'importance à la personnalité, quand j'ai l'étudié dans le second chapitre sous le titre de « **La sémiotique de la personnalité dans le théâtre algérien de la révolution** » il est difficile d'étudier le texte dramatique sans l'élément de la communication celui le dialogue, lorsque il incarne la différence principale entre le théâtre et les autres genres littéraires, le fait qui m'a laissé concentrer sur le troisième chapitre sur cet élément sous le titre de « **La sémiotique du dialogue dans le théâtre algérien de la révolution** », et qui parmi les éléments qui donne au texte sa qualité esthétique et lui faisait motivant et dramatique pour le lecteur , et spécifier les motifs de la collision dans le conflit, sans pouvoir séparer ce dernier du drame, qui je lui fusionne dans le quatrième chapitre sous « **la Sémiotique des évènements et les conflits dans le théâtre algérien de la révolution** » , ce que l'endroit est l'origine de ce conflit.

Le théâtre révolutionnaire c'est une forme d'expression pour défendre la patrie et sa terre occupée et l'une de lutte digne et honorable pour l'accession impérative à l'indépendance, et pour cette raison il mérite cette grande importance, et que l'écrivain a lié les sacrifices des martyrs et les militants dans cet processus dans le cinquième chapitre relatif à l'étude de « **la sémiotique de l'espace dramatique dans le théâtre algérien de la révolution** ».

les mots clés:

La structure dramatique, **le théâtre algérien de la révolution, L'approche sémiologiques , théâtrales de ABDELHALIM RAÎS**

Research Summary:

Militant documentary theatre in Algeria appeared during colonization very much related to the Algerian Revolution, advocating resistance and sacrifice, getting inspired by the war events, defending the land and the identity. I have tried throughout the research, whose title is « The Dramatic Structure in the Algerian revolutionary plays in the light of the semiotic approach, Abdelhalim Rais' plays as a model, » analyzing the dramatic texts of the author in the light of the semiotic approach. The research is divided into an introductory part where dramatic structure of the Algerian revolutionary play is highlighted and five parts trying to grasp all the dramatic structure elements that constitute the plays being studied. The starting point was the threshold through which entry to the realm of texts is possible and that is the semantic key, hence the first part's title « the title's semiotics in the Algerian revolutionary play. » Considering that each text has its own subjects that determine the streaming of events, create conflict and move according to the duality of space and time, it has been necessary to give the personality great importance, thus it was dealt with in the second part whose title is « the semiotics of the personality in the Algerian revolutionary play. » Knowing that a dramatic text cannot be studied without the inherent communicating element which is dialogue, the main difference between theatre and the rest of literary genres, this part is titled « the semiotics of dialogue in the Algerian revolutionary play ». Of the elements that give high artistic quality and dramatize the text in order to hold the reader's attention and determine the elements of clash is conflict that can never be isolated from the essence of drama, hence they have been contracted into the fourth part whose title is « semiotics of events and conflict in the Algerian revolutionary play .» Considering that space is effectively the raison d'être of conflict, the revolutionary play developed so as to defend the confiscated land, therefore, it has been given importance, and for the desire to gain independence that should take place some day, time has been present with all its techniques, where the author links what martyrs have done with what fighters would do, therefore the fourth part focus has been on the study of semiotics of dramatic space in the Algerian revolutionary play.

key words: The Dramatic Structure, the Algerian revolutionary plays, the semiotic approach, Abdelhalim Rais' plays.