الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف بالمسيلة

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي: ...../.....

رقم التسجيل: 1335084810

مذكرة مقدمة ضمن متطلبات نيل شهادة الماستر

تخصص: أدب جزائري

بعنوان

البنية الدرامية في مسرحية "أبناء القصبة" لعبد الحليم رايس

إعداد الطالبة:

- سارة بختي

تاريخ المناقشة: 2018/05/03

أمام لجنة المناقشة المكونة من السادة الأساتذة:

- د/ أحمد أمين بوضياف	أستاذ محاضر "أ"	جامعة المسيلة	رئيسا
- د/ عمر عليوي	أستاذ محاضر "ب"	جامعة المسيلة	مشرفا ومقررا
- د/ مفتاح خلوف	أستاذ محاضر "أ"	جامعة المسيلة	مناقشا

السنة الجامعية: 2018/2017م

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

المسرح روح الأمة وعنوان تقدمها الذي تعبر به الشعوب عن قضاياها الاجتماعية والسياسية، لأنه أقرب الفنون إلى الذات وأشد وقعا فيها عن بقية الفنون الأخرى مثل الرِّواية والقصة, ومن بين المسارح المسرح الجزائري الذي كان وسيظل أداة فعالة في توجيه الحركة الثقافية, فقد لعب دوره كاملا إبان ثورة التحرير وما قبلها, كما أدى رسالته بكل صدق وأمانة رغم كل الظروف القاسية, بنقله إلينا واقع الجزائر ثقافيا وسياسيا واقتصاديا, كما استطاع أن يوجد لنفسه مكانا ومكانة في الساحة الثقافية والأدبية الجزائرية.

وقد اتخذ المسرح شكلا آخر من أشكال عرضه على خلاف الركح، اتخذ الإذاعة ركحا بديلا فظهر ما يسمى بالمسرح الإذاعي والذي هو فن أدبي يكرس علاقة الإنسان الممثل في أستوديو بمواجهة الإنسان المستمع عبر الأمواج الأثيرية للإذاعة, من خلال الصوت المسموع من هنا أسس هذا الفن في الجزائر مقاومة ونضالا, كمختلف النضالات الأخرى وكان امتلاك الجزائريين للمسرح هو امتلاك للحضور الإنساني وتعبير عن الوجود لطرح أسئلة المستمعين في ظل استعمار يحاول جاهدا فرض ثقافة المحو والغياب بل سياسة التفقير والتجهيل, لذا كانت الإذاعة صوتا من أصوات الثورة التحريرية, بل سلاحا من أسلحتها لأنها سفيرها المعتمد في مختلف الأقطار.

انطلاقا من هذا السياق ارتأيت أن يكون موضوع بحثي حول هذا الفن الأدبي واخترت أن أدرس البنية الدرامية فكان البحث بعنوان: "**البنية الدرامية في مسرحية أبناء القصبة لعبد الحليم رايس**".

ويطرح الموضوع إشكالية تتمحور حول المسرح في بنيته الدرامية: إذا كيف تشكلت البنية الدرامية في المسرح، وما أبعادها الفنية والجمالية؟

وتتدرج عن هذه الإشكالية أسئلة أخرى جديرة بالعرض والتحليل أهمها:

- ماذا نقصد بالبنية والنظام والنسق؟
- كيف نشأ المسرح الجزائري وما هي خصائصه؟ وما أبعاده الفنية والجمالية؟

وللإجابة عن الإشكالية الواردة أو عن الأسئلة الفرعية اخترنا خطة متكونة من مدخل وفصلين, فصل نظري وفصل تطبيقي وخاتمة للموضوع, وثبِّت بقائمة المصادر والمراجع المعتمد عليها في الدراسة, ثم فهرس للمحتويات.

فأما المدخل جاء موسوما بـ: "**الإرهاصات الأولى للمسرح الجزائري**" تحدثنا فيه عن تاريخ المسرح الجزائري وانطلاقته الأولى والدور الذي لعبه والمراحل التي مرَّ بها.

وأما **الفصل الأول** الموسوم بـ: **مفاهيم في البنية والنسق والنظام.**

ناقشت من خلاله مباحث وهي:

- "مفهوم البنية, النظام, النسق".
- "نشأة المسرح الجزائري".
- "خصائص المسرح الجزائري".

أما الفصل الثاني :"البنية الدرامية لمسر حية أبناء القصبة لعبد الحليم رايس" تطرقت في البداية إلى العنصر الأول من الدراسة الدرامية والمتمثل في الحبكة والتي تتضمن فرعين:

الأول يشمل البناء الدرامي, هذا الأخير يتضمن المشهد الافتتاحي للمسرحية بعدها العقبات والتعقيدات لتأتي الأزمة والذروة ثم الحل.

أما الفرع الثاني فيتمثل في الصراع الدرامي, حيث تعددت أنواع الصراع في المسرحية, فقمنا بدراسة الصراع العمودي والأفقي والديناميكي والصراع الداخلي.

وفي الأخير أنهيت البحث بخاتمة جاءت كخلاصة لما توصلنا إليه في البحث.

وفي سبيل إخراج هذا البحث إلى النور ونظرا لطبيعة الموضوع اعتمدت على المنهج الوصفي في الدراسة لأنه يقوم على إجرائي الاستقراء والتقعيد، أما في التحليل فقد اعتمدت على المنهج البنيوي كونه الأنسب لتحليل مثل هذه النصوص والخطابات.

ومن المراجع التي اعتمدت عليها في إنجاز البحث أهمها:

- أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره.

- نور الدين عمرون: المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000.
- حفناوي بعلي: الثورة الجزائرية في المسرح العربي [الجزائر نموذجا].
- صالح لمباركية: المسرح في الجزائر.

وكغيري من الزملاء, اعترضنني بعض الصعوبات, أبرزها:

صعوبة التحكم في المادة المعرفية للمسرح, بالإضافة إلى ضيق الوقت.

وعلى الرغم من يقيني بأن هذا العمل لا يخلو من نقص, إلا أنني آمل أن أكون قد حققت جزءا بسيطا من الهدف المرجو منه, وأن تكون مساهمة مني يجد فيها اللاحقون بعض الفائدة.

وفي الأخير لا يفوتني أن أتقدم بشكري الجزيل إلى أستاذي الفاضل الدكتور "**عمر عليوي**" الذي لم يدخر جهدا في مساعدتي وتوجيهي, كما لا أنسى لجنة المناقشة بتقديم شكري الجزيل لهم.

مدخل

الإرهاصات الأولى للمسرح الجزائري

تعود الإرهاصات الأولى للمسرح في الجزائر إلى بداية القرن العشرين, وان كان البعض يرجعها إلى النصف الأول من القرن التاسع عشر حين ظهر مسرح الظل والقراقوز حيث تقول الكاتبة "أرليت روث" في كتابها المسرح الجزائري الناطق بالعامية Le théâtre algérien de langue dialectale ان بعض الباحثين شاهد خيال الظل في الجزائر عام 1835م , كما ذكر بوكلير موسكو أن هذا النوع من التمثيل قد منع بقرار من الادارة الفرنسية, بعد الاحتلال الأجنبي للجزائر لأسباب سياسية, وكان ذلك عام 1843م, لكون أن هذا الشكل من المسرح كان ينتقد الوجود الاستعماري في الجزائر, فخشي الحكام الفرنسيو أن يصبح أداة للثورة عليهم. ويذكر الرحالة الألماني مالستان أنه شاهد هذا المسرح في قسنطينة عام 1862م, وأن دوشين هو الآخر قد شاهد, قبل هذا التاريخ, مسرح القزاقوز, وذلك عام 1847م.

كما كان هناك مسرح الحلقة الذي كان ينشطه المداح في الأسواق والساحات العامة, بينما يذكر الدكتور البريطاني فيليب ساندروف المحاضر بقسم الدراسات العربية بجامعة أندبنر بـ اسكوتلندا والمتخصص في الأدب العربي, أنه عثر على مخطوط لمسرحية- يقول أنها الأولى في هذا الفن في الأدب العربي- وهذا بمدرسة اللغات الشرقية والمسرحية هذه, بعنوان "نزهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة ترياق بالعراق" لصاحبها الجزائري إبراهيم دانينوس التي من المرجح –حسب قوله –أن تكون قد طبعت عام 1848م(1).

ولعل من أبرز الذين أرسوا دعامة الفن المسرحي في الجزائر وحاولوا إدراجه ضمن الوسائل التثقيفية في الأوساط الشعبية هو الأمير خالد, وبحكم وجود الأمير خالد بفرنسا للدراسة, فقد اطلع على أهمية المسرح في إيقاظ الأمة, فطلب من الممثل المصري (جورج ابيض) حين التقى به في باريس سنة 1910م أن يبعث له ببعض المسرحيات

(1) أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، د.ط، الجزائر، 2011، ص22-23.

لتمثيلها في الجزائر وعند عودته إلى القاهرة أرسل عدة مسرحيات سنة 1911م, منها: مسرحية "ماكث" لشكسبير تعريب "محمد عفت" المصري, ومسرحية "المروءة" و"الوفاء" لخليل اليازجي, ومسرحية "شهيد بيروت" للشاعر "حافظ إبراهيم".

وأسس في السنة نفسها ثلاث جمعيات فنية, الأولى في العاصمة والثانية في البليدة والثالثة في المدية[1].

وفي سنة 1920م, وبمناسبة تأسيس الأمير خالد لجمعية "الوحدة الجزائرية" "مثلث رواية" "في سبيل التاج" ثم رواية "غفران الأمير".

وفي العام نفسه زارت فرقة فاطمة رشدي الجزائر وعرضت بها عدة مسرحيات. وبعد عام, زارتها فرقة "جورج ابيض" وقدمت بعض العروض المسرحية باللغة العربية الفصحى[2].

لكننا لن نجد نجاح زيارة تلك الفرقة, وما تركته من اثر في نفوس الجزائريين حيث أن محي الدين باشطارزي يفند النجاحات التي حققتها عروض المسرحي "جورج ابيض" بالجزائر فيقول "وقد جاء جورج ابيض ليقدم سنة 1921م عروضا مسرحية ك "شهامة العرب" و"صلاح الدين" ولم تنجح في اجتذاب 300 مشاهد في أول عرض, و200 في ثاني عرض لها رفقة 23 ممثلا[3].

وفي أوائل العشرينات, وعقب فشل المحاولات التي بذلت لكتابة المسرحيات بالقصص شرع الممثلان "علالو" و"داهمون" في إخراج هزليات, في شكل مسرحيات ضاحكة خشنة الاتجاه مكتوبة بالعامية .وقدمت لأول مرة على مسرح الكورسال في 1926م وأحرزت نجاحا طيبا.

---

(1) صالح لمباركية: المسرح في الجزائر، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع، ط2، الجزائر، 2007، ص37.

(2) أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره، ص26.

(3) المرجع نفسه، ص27.

ويصف الأستاذ مصطفى كاتب هذه المسرحيات بأنها لم تكن تأليفا بالمعنى الصحيح. بل كانت إعدادا مسرحيا يعتمد في مادته الخام على حكايات جحا الشعبية, وعلى قصص ألف ليلة وليلة .

وفي الثلاثينات, عرف المسرح الجزائري عصرا ذهبيا على يد رشيد قسنطيني (1877-1944), الذي كان أول من أدخل فكرة الأداء المرتجل إلى المسرح الجزائري .

ويمضي الأستاذ مصطفى كاتب في وصف المراحل التالية في المسرح الجزائري فيقول: إن المسرح بدأ بعد ذلك يعتمد على النصوص المترجمة ولكنها لم تكن ترجمة بالمعنى المعروف للكلمة, وإنما هي نوع من الاقتباس أو "الجزأرة", أي التحويل إلى الجزائرية.

ثم يقول الأستاذ مصطفى كاتب أن التجربة الثانية المهمة في المسرح الجزائري هي تجربة الكاتب المعروف كاتب ياسين, الذي اجتذبته ثورة الجزائر, وما حققته من انجاز في المجالات الاقتصادية والسياسية والاجتماعية إلى الكتابة بالدارجة الجزائرية, بعد أن كان يكتب مسرحياته بالفرنسية, مثل مسرحيتي: "نجمة" و"الجثة المطوقة".

والى جانب كاتب ياسين, قامت جهود شابة تسير على دربه, غير أنها اصطدمت بأزمة النصوص, فقرر هؤلاء الشبان أن يعتمدوا مبدأ التأليف الجماعي(1).

أما المسرح الحديث فيمثله كتاب مسرحيون من أمثال كاكي ولد عبد الرحمان, الذي كتب مجموعة من المسرحيات القيمة منها : (إفريقيا قبل السنة الأولى) و(بني كلبون).

كذلك قدم الكاتب علولة مجموعة من المسرحيات مثل (الخبزة) و(المايدة). ومن الإنتاج المسرحي الحديث الذي يستحق التنويه مسرحية: (بوعلام زايد القدم), كتبها سليمان عيسى، ويرى عبد الحميد بن هدوقة أن هذا الكاتب سوف يكون له شأن في هذا

(1) علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، المجلس الوطني للفنون والآداب، الكويت، 1999، ص474-476.

الميدان إذا واصل التجربة, فلقد اهتدى إلى لغة مسرحية من أذكى وأجمل وأبسط ما يقرأ في أدب الجزائر[1].

في خلاصة القول عن هذه المراحل, يمكن التأكيد على أن المسرح قد لعب دورا طلائعيا وساير مجمل تطورات الوضع على المستويين الداخلي والخارجي. فبالرغم من هذه الصعوبات التي مر بها المسرح في الجزائر سواء إبان الاحتلال أو بعد الاستقلال, إلا أنه استطاع القيام بدور ايجابي, على الرغم من تواضع أشكاله الفنية, كما يمكن القول أن السمة الأساسية التي طبعت المسرح قبل الاستقلال هي النضال الوطني, رغم كل الضغوط الاستعمارية وقلة الإمكانيات. أما بعد الاستقلال فكان على المسرح أن يرتفع إلى مصاف التحولات التي شهدتها الجزائر في مختلف المجالات, لذلك كان دوره في هذه المرحلة مهما, يرتكز على الوفاء للمبادئ التي ناضل في سبيلها قبل الاستقلال وكان عليه تعميق المبادئ التي آمن بها , لينقل لنا رسالته بكل صدق وأمان.

[1] علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، ص479.

الفصل الأول

مفاهيم في البنية والنسق والنظام

أولا- مفهوم البنية Structuralisme

ثانيا- مفهوم النظام

ثالثا- مفهوم النسق

ثالثا- نشأة المسرح الجزائري

خامسا- خصائص المسرح الجزائري

أولا- مفهوم البنية Structuralisme:

"البِنية والبُنية ما بينته، وهو البِنى والبُنى يقال: بِنية وهي مثل رِشوة ورشًا كأن البنية الهيئة التي بُني عليها مثل المِشية والرِّكبة. والبُنى، بالضَم مقصور، مثل البِنى.

يقال: بُنية وبُنىً وبنية وبِنًى, بكسر الباء مقصور، مثل جزية وجزى. وفلان صحيح البِنية أي الفطرة. وأَبنيْتُ الرجل: أعطيته بناءً وما يبتني به داره".

أما من ناحية الإصلاح اللساني فإن مفهوم البنية Structure إذا ما استندنا إلى الرؤى المتعددة لمختلف البنيويات -يصعب تحديده، ذلك أنه- على حد التعبير رولان بارت R.Barthes مستعمل بكثرة في جميع العلوم الاجتماعية بكيفية لا تميز بعضها عن البعض xwré الآخر إلا عند المجادلة حول مضمونه، غير أنه يمكننا الانطلاق -لبيان مفهومه- من جملة من التصورات المشتركة بين جميع المدارس نعرضها فيما يلي:

يتفق جميع البنيويين على مقابلة البنى Structure بالركامات Agrégats، هذه الأخيرة التي تتشكل من عناصر مستقلة عن الكل، وبهذا التقابل يمكن القول إن خاصية النظام تنبني على مفهوم الكلية "Totalité". لكن مفهوم الكلية، في النهاية ما هو إلا أثر ينشأ من العلاقات التي تعد أهم ركن في بناء النظام وعمله، إذ "إن البنى تتحدد عن طريق مجموعة من العلاقات فيما بين العناصر، فلا العنصر ولا الكل بإمكانه أن يشكل البنية، إن الذي يشكل البنية هو العلاقات فحسب، وما الكل في النهاية إلا نتيجتها". ويؤكد ليفي شتراوس هذه الفكرة حينما يشير إلى أن طابع النظام في البنية يرجع أولا وقبل كل شيء إلى أنها تتألف من عناصر إذا ما تعرض الواحد منها للتغيير أو التحول تحولت معه باقي العناصر الأخرى. وماذا يكون هذا التحول إن لم يكن هو العلاقات وما تتركه من أثر على الكل؟.[1]

---

(1) الطيب دبة: مبادئ اللسانيات البنيوية دراسة تحليلية ابستمولوجية، جمعية الأدب للأساتذة الباحثين، 2001، ص41-42.

يرى عالم النفس السويسري جان بياجه أن البنية نظام تحويلات له قوانينه من حيث إنه مجموع، وله قوانين تؤمن ضبطه الذاتي.[1]

فالبنية هي علاقات العناصر الداخلية في إطارها، ودخولها في نظام هو الذي يحفظ لها استقرارها، ويضمن لها حركتها وتفاعلاتها داخل النظام ذاته، ويتيح لها أن تتوازن وتتعالق مع بنى أخرى تحكمها أنظمة خاصة بها.ويمكننا أن نكتشف طبيعة هذه البنية بنتيجة التحليل الدقيق لموقع العناصر التي تتشكل منها البنية، ولطبيعة العلاقات التي تقيمها حركة هذه العناصر. وبقدر النشاط الفعال الذي تمارسه هذه العناصر بدخولها في علاقات بعضها مع بعض، بقدر ما تمتلئ البنية غنى وحيوية. وهذا ما أشار إليه بياجه عندما قال: تبدوا البنية مجموعة تحويلات، تحتوي على قوانين كمجموعة (تقابل خصائص العناصر) تبقى أو تغتني بلعبة التحويلات نفسها، دون أن تتعدى حدودها أو تستعين بعناصر خارجية. [2]

ثانيا- مفهوم النظام:

يأتي هذا المفهوم ملازما لمفهوم البنية باعتبارها "نظام تحولات" ويكفي أن نتفهم البنية ونعني خصائصها ونكتشف قوانينها، حتى نفهم النظام ذاته، ونعني حقيقته باعتباره الإطار الذي تنتظم من خلاله علاقات عناصر البنية. فإذا كان للبنية قوانين خاصة تنتظم لديها العناصر الداخلة في تكوينها، وبالتالي تحافظ البنية من خلالها على ذاتها، فإن هذه الفعالية الذاتية التي تترابط بها عناصر البنية هي النظام ذاته، والذي يقوم بمهمة الحفاظ على تماسك البنية ويؤكد العلاقات والتحولات الداخلة في إطارها. النظام, إذن، يتشكل من

---

[1] جان بياجة: البنيوية، ترجمة عارف منيمنة وبشير، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط3، ص81.

[2] جان بياجة: البنيوية، ص8، وكذا زكرياء إبراهيم: مشكلة البنية، دار مصر للطباعة، د.ط، د.ت، ص33.

العلاقات القائمة بين عناصر البنية، دون أن يعني ذلك تغير هذا النظام بتغير العناصر المتعالقة داخله. [1]

فالمعروف مثلا، أنه إذا حدث تغيير ما في أي عنصر من عناصر البنية، فإن هذا التغيير يشمل عناصر البنية كلها (إذا لم تقم البنية بإعادة بناء ذاتها مرة ثانية بشكل صحيح) بسبب أن أياً من هذه العناصر لا يتمثل داخل البنية على هيئة ساكنة، وإنما يمارس فيها فاعلية قوية بالعلاقة التي ينشئها مع غيره من العناصر الأخرى الداخلة معه في تركيب البنية، بما يحافظ على البنية ذاتها، وبما يجعلها تثرى بهذه العلاقات. وحتى في حالة توالد بنيات جديدة من بنية رئيسية فإن عناصر البنية الجديدة لا تشكل خرقا لقوانين البنية الأساسية بقدر ما تشكل إضافات جديدة تنتمي إلى عناصر البنية ذاتها وتدخل في علاقاتها وتخضع لقوانين تشاكل قوانينها.

وفي هذا الإطار يشير سوسير إلى أن التبدلات التي يمكن أن تطرأ على البنية لا تؤثر على نظامها بل تؤثر على بعض عناصرها التي سرعان ما تندرج في إطار نظامها الخاص.[2]

ثالثا- مفهوم النسق:

نكاد نصادف إتفاقا واضحاً بين الباحثين العرب في ترجمة مصطلح نسق system إذ يطلق عليه جميل صليبا "المذهب" لكنه يقدم تعريفا سليما للنسق، فهو: "مجموعة من الآراء والنظريات الفلسفية ارتبطت بعضها ببعض ارتباطا منطقيا حتى صارت ذات وحدة عضوية منسقة ومتماسكة، وهو أعم من النظرية".

يتطابق تحديد مفهوم جميل صليبا للنسق مع الموسوعة الفلسفية العربية التي تقدم تحديدا صحيحا للنسق ليتطابق بدوره مع مصطلح "المذهب" أيضا، "فكلمة نسق أو

---

(1) ينظر، كلود ليفي ستراوس: الأنثروبولوجيا البنيوية، ترجمة: مصطفى صالح، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، د.ط، 1977، ص328.

(2) المرجع نفسه، ص328.

بالأحرى كلمة مذهب لها معنى خاص في الفلسفة ويمكننا تحديد معنى النسق في الفلسفة على أنه مجموعة نظريات مترابطة متشابكة متكاملة تؤلف كلاً عضوياً يفسر بعض أجزائها البعض الآخر".

وظلت مقولة النسق system في الفكر العربي يتلبسها الغموض والالتباس نتيجة للاستخدام غير المؤسس، ولم تسهم الاستخدامات النادرة لهذا المصطلح في تقريب دلالتها إلى الأذهان، بل زاد الإشكال النظري إلى حد القصد والتعمد في إزاحة مفهوم النسق من الكتابات الفلسفية العربية بحجة أنه مفهوم يقصر استعماله على حقل العلوم الأساسية. [1]

وقد تبنت المعاجم والموسوعات الفلسفية الروسية لفظة نسق اليونانية systema, وعرفت الموسوعة الفلسفية الروسية النسق بأنه لفظة يونانية تعني "الكل المركب من الأجزاء" وورد في معجم الألفاظ الأجنبية في اللغة الروسية أن النسق (هو جملة العناصر المرتبطة مع بعضها بعضا تشكل وحدة محددة, أو هو كيان فكري مستقل من العلاقات الداخلية).

وقد ذهب لالاند في موسوعته الفلسفية إلى أن مصطلح النسق يقال بمعنيين: عام وخاص، والنسق بالمعنى العام هو (جملة عناصر مادية أو غير مادية يتعلق بالتبادل بعضها ببعض، بحيث تشكل كلاً عضوياً مثل: "النظام المدرسي" و"الجهاز العصبي"، والنسق بمعناه الخاص هو (مجموعة من أفكار علمية أو فلسفية مترابطة منطقيا من حيث تماسكها لا من حيث حقيقتها). وبهذا المعنى يكون لالاند قد ميز بوضوح بين مصطلح النسق System ومصطلح عقيدة أو مذهب Doctrine، ويعني كل (ما يعلّم بالتعميم، وما يقرّر أنه صحيح في موضوعات لاهوتية، كلامية، ويدل على مجموعة حقائق منتظمة متكاملة ...)[2]

---

(1) سليمان أحمد الطاهر: النسق الإشكاليات والخصائص، مجلة جامعة دمشق، مج30، ع3+4، 2014، ص369.

(2) المرجع نفسه، ص370-371.

رابعا- نشأة المسرح الجزائري:

لقد ظهر المسرح الجزائري متأخرا جدا بالقياس إلى ظهوره في البلدان العربية خصوصا بلاد الشام ومصر، وهذا بسبب ظروف الاحتلال التي عرفتها الجزائر التي دامت أكثر من قرن وثلث القرن، وقد ظهر المسرح الحديث إلى الوجود لا عن طريق التأثر بالفرنسيين الّذين أدخلوا فن المسرح منذ وقت مبكر للاحتلال لكن عن طريق تأثر الجزائريين بإخوانهم في المشرق العربي، وذلك بسبب الهوة العميقة التي أوجدها الاستعمار التي تفصل بين المحتلين وأهل البلد وتحول دون التأثير والتأثر الثقافي المثمر.[1]

وفي عام 1921 زارت فرقة جورج أبيض الجزائر ضمن جولة قامت بها في ذلك العام للشمال الإفريقي بدأت بليبيا وانتهت في المغرب الأقصى، وقدمت الفرقة الممثل العربي الكبير مسرحيتين من التاريخ العربي كتبتا باللغة الفصحى هما: (صلاح الدين الأيوبي) و(شهامة العرب) لجورج حداد. غير أن الفرقة لم تلق من النجاح في الجزائر ما لقيته في سائر بلدان الشمال الإفريقي، مثلث في كلّ من العاصمة ووهران وقسنطينة، وحسب الّذين أرخوا للمسرح الجزائري وفي طليعيهم باشطارزي وعلي سلالي (علالو) بحكم أنّهما شاركا في تأسيسه وساهما في استمراره وتطويره والتمثيل على أنّها في البداية.[2]

ويذكر بعض الّذين حضروا تلك العروض أن الفرقة المصرية لم تجد إقبالا جماهيريا على عروضها وأن الحضور اقتصر على نخبة من المثقفين والوجهاء، ولكن زيارتها كانت بمثابة (القابلة) نالت ولد على يديها المسرح الجزائري على حسب تعبير الأستاذ سعد شنب، الزيارة التي سجلت شهادة ميلاد المسرح الجزائري، إذ أنّه وبعد رحيل المصريين مباشرة، أقدمت مجموعة من الشبان المثقفين على تأسيس جمعية للتمثيل بتاريخ

[1] أحمد منور: المسرح الجزائري، بدايته وتطوره، مجلة ثقافات، أغسطس، 1999، ص187.

[2] علي راعي: المسرح في الوطن العربي، ص473.

05 أفريل 1921 أطلقوا عليها اسم (المهذبة) وراحوا بفضل التشجيع الذي لاقوه من أفراد الفرقة المصرية يتدربون على أدوار مسرحية ذات فصل واحد بعنوان (الشقاء بعد العناء) تعالج أضرار الخمر كتبها الطاهر علي الشريف رئيس الجمعية وقدموها في نهاية نوفمبر بقاعة التلاميذ القدامى لثانوية العاصمة (أول مسرحية عربية جزائرية تأليفا وتمثيلا ومتفرجين)[1] وتعد هذه المرحلة بداية متعثرة ككل البدايات غلب عليها طابع الدراما الاجتماعية الجادة وكانت لغة الحوار فيها هي اللّغة العربية الفصحى.

قد عرف هذا المسرح إلى غاية قيام الثورة التحريرية ثلاث مراحل:

1- انطلاقة جديدة من سنة 1926 استمرت إلى نهاية الحرب الثانية اتجه فيها كتاب المسرح إلى كتابة بأسلوب كوميدي مستبدلين اللّغة العربية في الحوار باللغة العامية، وقد حقق المسرح في هذه المرحلة حسب شهادة الرواد إقبالا جماهيريا ورسخت بذلك تقاليد الفن المسرحي في المجتمع الحضري الجزائري.[2]

2- ابتداءً من 1947 عودة قوة النشاط المسرحي بعد أن ضعف في الحرب العالمية الثانية وظهور مسرح مكتوب باللغة الفصحى من جديد، بعد أن تهيأت الظروف المناسبة بفضل الحركة التعليمية والتثقيفية لجمعية العلماء المسلمين الجزائريين، وتميزت الكتابة باللغة الفصيحة بالطابع المدرسي في محتواه وأهدافه ولم يخرج عن إطاره الضيق هذا إلى الجمهور الواسع إلا على أيدي كتاب قلائل أسسوا جمعيات مسرحية خاصة بهم أمثال أحمد رضا حوحو ومحمد الطاهر فضلاء.

3- قد عرف المسرح الجزائري في فترة الثورة وفي فترة ما بعد استعادة السيادة الوطنية سنة 1962 تطورات جديدة في تاريخه وأجيالا جديدة من كتاب وفنانين وسجل مراحل وتجارب متعددة ومتنوعة.

(1) علي راعي: المسرح في الوطن العربي، ص475.

(2) ينظر، أحمد منور: المسرح الجزائري بدايته وتطوره، ص183-187.

ومن خلال استعراضنا لهذه المراحل التاريخية المتعلقة بنشأة المسرح في الجزائر تبين لنا أن الّذين اهتموا بالفن المسرحي، حاولوا أن يربطوا ظهوره بمجيء الفرقة المصرية، فرقة (جورج الأبيض) التي جالت شمال إفريقيا وحققت نجاحا معتبرا في طرابلس وفي تونس, وأخفقت إخفاقا كبيرا في الجزائر, ومرد ذلك لعدة أسباب ذكرها كثير من المهتمين بنشأة المسرح الجزائري، نجملها في ما يلي:

أ- ضعف مستوى اللّغة العربية الفصحى عند الجزائريين وصعوبة فهمهم لها مع عدم تداولها بينهم، وهذا ما يؤكد مقولة الفرنسيين أن (اللّغة الفصحى ليست لغة الجزائريين، فهي لغة كلاسيكية كاللاتينية ولا تستعمل إلا للعبادات وخطب الجمعة وليس للمسرح والحياة العامة).

ب- انشغال الشعب الجزائري بهمومه ومشاكله المختلفة التي يعيشها حالت دون الاستجابة المنتظرة لمثل هذه المبادرات الفنية وذلك أن المسرح راق لا يظهر إلا لدى الأمم الراقية, وكذا المجتمع لم يتعود على مشاهدة المسرح والتعامل معه باستثناء بعض المثقفين ثقافة غربية وبعض الطلبة.

ج- إنّ النخبة المثقفة قدم تم إدماجها في الحضارة العربية، ولم تتذوق المسرح العربي الشرقي.

د- قاعة المسرح التي تم عرض المسرحيتين فيها كانت بعيدة عن وسط المدينة الأوروبية، وأكثر بعدا عن الأماكن التي يقطنها المدنيون الجزائريون، وكان كثير من الأهالي يجهلون حتّى وجود هذا المسرح أو الطريق المؤدية إليه، مع النقص في الإعلان والإشهار إلى الجمهور وكذلك انعدام المساعدة من الصحافة المحلية والصادرة بالعربية التي كانت منعدمة تقريبا آنذاك ماعدا جريدتي النجاح والإقدام الأسبوعيتين.

هـ- عن عنواني المسرحيتين لا يوحيان بجاذبية خاصة لدى الجمهور الجزائري (صلاح الدين وشهامة العرب) وحتّى اسم (جورج) الخاص بالفرنسيين لا يعبر عن الإسلام والعروبة في نظر الكثيرين من الجزائريين.[1]

خامسا- خصائص المسرح الجزائري:

يعدد الأستاذ مصطفى كاتب سمات المسرح الجزائري فيما يلي:

1- أنّه ظهر من خلال العرض الشعبي، مرتبطا بذوق الجماهير الشعبية غير المثقفة، حيث كانت الاستكشافات الأولى تقدم في مقاهي الأحياء المزدحمة بالسكان، ولهذا نجد شكل وآخر وبعد مسرح جزائري، أي أنّه مسرح ينتمي إلى المحترفين سواء كانوا فنانين أم منظمي عروض مسرحية، ولهذا فقد لبس ذلك المسرح منذ بداية مطالب الاهتمامات الشعبية وتقاليدها الأصلية.

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

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

4- إنّ المسرح منذ ظهوره هو يحتمل مسؤولية التثقيف إلى جانب وظيفته الترفيهية، ومن ثمّ فهو مسرح التزم بقضايا اجتماعية ووطنية مختلفة، وقد وجد في الفكاهة والغناء طريقة للانفلات من الرقابة في عهد الاستعمار الفرنسي.

5- إنّ الممثلين أنفسهم هم الذين اضطلعوا بمهمة الكتابة وإعداد النّص المسرحي، وكانت بعض هذه النصوص توضع شفهيا بواسطة أحد الممثلين، ثمّ تجري كتابتهم في وقت لاحق

[1] صالح لمباركية: المسرح في الجزائر، ص44-45.

من قبل زملائهم، كان يحدث مع رائد المسرح الجزائري رشيد لقسنطيني، ولهذا ارتبط النّص المسرحي ارتباطا عضويا بالعرض وبالعرض فقط[1] وبالتالي فإنّ رأي مصطفى كاتب حول نشأة المسرح في الجزائر في هذه الفترة قد ارتكز على عنصرين هامين:

أولهما: أن المسرح في الجزائر تجسد في العروض الشعبية الجماهرية وأداته الغناء والفكاهة وغايته التسلية والترفيه والتثقيف.

ثانيهما: أن المسرح في الجزائر مسرح شعبي ارتجالي بعيد عن القوالب الأدبية والفنية وهو أساسا يعتمد على الموهبة والعفوية ولم يقترن أبدا بالمدارس الأدبية، وأصحابه عصاميون يجهلون حتّى الكتابة والقراءة وهذا ما جعلنا لا نعثر عن نصوص مسرحية تم تمثيلها في تلك الفترة، بل ربما لم تكتب أصلا ولم تدون، وفي كل عرض يتم حذف أو زيادة بعض الأمور والقضايا حسب حالة الممثلين وطلب الجمهور، ولم يعطى للتدوين اهتماما كبيرا من قبل المؤلفين والممثلين، لأن جل المسرحيات كانت باللغة العامية، وما يمكن تسجيله هنا هو عناوين المسرحيات وملخصاتها فقط، هذا حسب شهادة (علالوا) نفسه الذي يعد رائد من رواد المسرح، إذ أشار أنّه كان التمثيل يعتمد على الارتجال والنص المسرحي كان مرتبط بالعرض وبالعرض فقط، وقد أثر ذلك على فقدان نص المسرح وضياعه خاصة المسرحيات المقدمة باللهجة العامية وأيضا المسرحيات الأولى المقدمة باللغة العربية الفصيحة التي كانت قبل الحرب العالمية الثانية التي كان مآلها مثل مسرحيات اللغة العامية حيث لم تدون ولم تطبع ولم نعثر لها على أثر.

أما المسرحيات المعروضة في سنوات الأربعينيات والخمسينيات فقد طبع بعضها وأهمل عدد كبير منها, كما يبين ذلك عبد المالك مرتاض في قوله: (إن معظم المسرحيات الدينية بعد الحرب العالمية الثانية التي لا يمكن أن يحصرها باحث, لأنها كانت تكتب ثم تهمل وتنسى، دون أن يحتفظ كتابها بنصوصها لتوهمهم أنها ليست ذات قيمة أدبية،

(1) على الراعي: المسرح في الوطن العربي، ص474.

وندرك من بعض المقالات التي كتبت وصف الحفلات عيد المولد أن النصوص المسرحية في الجزائر لو احتفظ بها أصحابها وجمعت لشكلت مجلدات ضخمة جدا). وكان لهذا الضياع السلبي على الريبيرتوار المسرحي، حيث أننا فقدنا أغلب النصوص المسرحية المقدمة خلال تلك الفترة، ولم يبقى منها إلا ما احتفظ بها أصحابها أو طبعت في زمانهم، وهذا مما يجعل الإحاطة بهذه الفترة إحاطة كاملة فيها كثير من الصعوبة.[1]

[1] صالح لمباركية: المسرح في الجزائر، ص46-47.

الفصل الثاني

البنية الدرامية لمسرحية

"أبناء القصبة" لعبد الحليم رايس

I- الحبكــة

II- الحــوار المسـرحـي

III-التشخيـص

تمهيد:

قبل الشروع في دراسة البنية الدرامية لمسرحية "**أبناء القصبة**" لعبد الحليم رايس، لا بأس أن نعرج في الحديث عن أسباب اختيارنا لهذه المسرحية بالذات مع ذكر ما تضمنته هذه المسرحية.

إن دراستنا للمسرحية "**أبناء القصبة**" يعتبر تخليدا للراحل عبد الحليم رايس، الذي عشق المسرح بالقلم والتمثيل فكان مؤلفا وممثلا في آن واحد ومخلصا لهذا الفن الجميل بل لهذا الوطن العزيز، حيث كان يقول: "حتى لا أكون رجلا عسكريا اخترت المجيء إلى المسرح، فقد كانت عادات عائلتي تمنع على أي فرد منها الالتحاق بالخدمة العسكرية"، فقد وافته المنية وهو في قلب الإبداع الفني،[1] كما تمكن مسرحية "**أبناء القصبة**" للأسرة الجزائرية أن ترى نفسها بالأمس, أي الوضعية التي كانت تعيشها أثناء الاحتلال في أنها المسرحية الأولى التي قدمتها الفرقة الفنية لجبهة التحرير الوطني في تونس وهي المسرحية الأولى التي تكتب بحرية تامة بعيدة عن المراقبة الفرنسية، بالإضافة إلى ذلك تعتبر المسرحية الأولى التي يستهل المسرح الوطني الجزائري بها نشاطه في بداية 1963.[2]

فمسرحية "**أبناء القصبة**" التي كتبها عبد 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، وذلك لأنها مسرحية واقعية وبسيطة، عاش الممثلون أدوارها على أرض الواقع.

---

[1] عبد الحليم رايس: مسرحيتان أبناء القصبة ودم الأحرار، دراسات ونصوص من المسرح الجزائري، ع02، منشورات المعهد الوطني العالي للفنون المسرحية، برج الكيفان الجزائري، نوفمبر 2000، ص01-02.

[2] مخلوف بوكروح: المسرح والجمهور دراسة في سوسيولوجية المسرح الجزائري ومصادره، مطابع حسناوي، الجزائر، 2002، ص26.

إن مسرحية "**أبناء القصبة**" هي مسرحية أبناء الجزائر لواقعية أحداثها، وهي صورة صادقة لما جرى في البلاد في هذه الحقبة العصبية من أحداث دقيقة للشعب الجزائري الأعزل مع القوات الفرنسية[1].

تعالج مسرحية "**أبناء القصبة**" الحالة النفسية والأسرية للمجتمع الجزائري أيام الثورة التحريرية والدعاية الإعلامية للمستعمر الفرنسي، والاضطهاد الذي تعرض له شعب أعزل يطالب بالعدالة والحرية، ومشاركة المرأة الجزائرية في الثورة المسلحة من أجل تحقيق السيادة الوطنية[2]، ولهذا تمثل موضوع الثورة التحريرية من خلال عائلة جزائرية يشارك أبناؤها في النضال ضد الاحتلال وذلك بالعمل الفدائي داخل المدن والأحياء الشعبية (حي القصبة)[3].

ففي هذه الدار التي اعتمدتها المسرحية فضاء لاحتضان البناء الدرامي تسكن عائلة جزائرية تتكون من حمدان (الأب) ويمينة (الأم) ثم الأبناء: توفيق (أكبرهم سنا) يعمل شرطيا في الأمن الفرنسي وعمر (الابن الأوسط) بطال وسكير، وحميد (الابن الأصغر) طفل مشاغب ثم مريم (زوجة توفيق)، وعلى عاتق هذه الشخصيات وغيرها من المحيطين بها يتم نسج الحبكة وتطويرها بغرض الكشف عن كثير من صور وتجليات الثورة التحريرية[4].

فانطلاقا من الأب حمدان هذا الرجل المرتبط بماضيه، والمتفتح على حاضره والمتطلع إلى المستقبل، والمهتم بما يجري على الساحة الوطنية والدولية، من خلال سماعه للأخبار في الراديو ويظهر أيضا هذا الاهتمام في حواره مع أبنائه، مذكرا إياهم

---

(1) حفناوي بعلي: الثورة الجزائرية في المسرح العربي [الجزائر نموذجا]، محافظة المهرجان الوطني للمسرح المحترف دط، الجزائر، 2008، ص148-149.

(2) نور الدين عمرون: المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، شركة باتنيت، ط1، باتنة، 2006، ص109-110.

(3) مخلوف بوكروح: المسرح والجمهور، ص26.

(4) أحسن ثليلاني: المسرح الجزائري والثورة التحريرية، دار الساحل، د.ط، الجزائر، 2013، ص175.

بتاريخ الجزائر، حاثا إياهم على ضرورة قراءة تاريخ الأجداد، وهو إلى جانب ذلك يواجه الخلاف القائم بين أبنائه الثلاثة، الذي كاد أن يتحول إلى صراع، فيحاول تهدئة الجو، يحثهم على التفكير في الوضع الجديد الذي تمخض عن الثورة.

تعتبر عائلة **أبناء القصبة** نموذجا مصغرا للنضال الذي خاضه الشعب الجزائري داخل المدن وتبين مدى تغلغل الثورة في الأوساط الشعبية، ممثلة في اهتمام كل أفراد العائلة لما يجري على الساحة، مما فيها الأم التي تحول قلقها على أبنائها إلى وعي بحقيقة الثورة، خاصة مع توفيق أكبرهم سنا، عندما تسأله عن موت أحد الخونة على يد الفدائيين، فيجيبها بأن الثوار لا يقتلون قبل التأكد من الحكم.

وتبرز المسرحية السرية التامة التي اتسمت بها الثورة، ويتضح هذا في شخصياتها التي توحي بالتزامها التام بالقضية حتى الابن الأكبر يرفض أن يبوح لزوجته بأسراره رغم إصرارها على ذلك، وكذلك استقبال الفتاة "ميمي" المطاردة من قبل الجيش الفرنسي، واحتضان الأسرة إياها رغم العواقب التي يمكن أن تنجم في حالة إلقاء القبض عليها، خاصة وأن بحوزتها وثائق سرية[1]

وفي نهاية المسرحية يستشهد عمر وينكشف النشاط الثوري والنضالي لتوفيق، ويزاح القناع الذي كان يرتديه وتتكشف شخصيته وموقفه من الثورة بمعرفة اسمه المستعار "سي هشام" فيواصل كفاحه من أجل تحرير وطنه ونيل الحرية والاستقلال.

[1] حفناوي بعلي: الثورة الجزائرية في المسرح العربي [الجزائر، نموذجا]، ص25-26.

I- الحبكة:

1- البناء الدرامي:

هو الجسم النصي المتكامل في حد ذاته والذي يتألف من عناصر بانية مرتبة ترتيبا خاصا وطبقا لقواعد خاصة ومزاج معين كي يحدث تأثيرا معينا في الجمهور.

من التعريف السابق نتوصل إلى أن البناء الدرامي يتكون من مجموعة من العناصر لا بد من تضافرها لإنتاج الشكل النهائي للعمل الفني والذي يتكون من العناصر التالية: المشهد الافتتاحي، العقبات والتعقيدات، الأزمة والذروة، الحل.

1-1 المشهد الافتتاحي:

يعد المشهد الافتتاحي مدخلا أو إشارة إلى ما سيأتي مباشرة، إذ هو يدفع عجلات التمثيل إلى الحركة معطيا دفعة للشخصيات كي تصل حيث يراد لها أن تتوجه ذلك لأن هذه الدفعة الأولى (المشهد الافتتاحي) يقصد من ورائها توليد ما يسمى بحالة عدم الاتزان في قوى هذه الشخصيات مما يقلب موازينها رأسا على عقب فيدفعها إلى أن تتحرك وتستجيب[1].

فمنذ بداية المسرحية نلاحظ هاجس الثورة التحريرية على اهتمام أفراد العائلة، نستكشف ذلك من مطالعة "حمدان" للجريدة وإخبار زوجته "يمينة" بأن الثوار قد قاموا بالتصفية الجسدية لأحد العملاء من الجزائريين يعمل مفتشا سريا لصالح فرنسا رغم أنه عربي، وفي حين تعبر الأم عن احتقارها للخونة، فإنها تبدي خشيتها عن ولدها "توفيق"، وإذا كان الأب حمدان يعلق الأمل على دور مجلس الأمم في تصفية الاستعمار، فإن الابن "عمر" يرى أن الثورة لا ينبغي لها الاعتماد على هذا المجلس فمصير الجزائريين بين أيدي أبناءها، ثم يدخل الابن الأصغر "حميد" من الخارج فيخبر العائلة بأن المجاهدين قد فجروا قنبلة في أحد المقاهي القريبة وأن اشتباكا بالرصاص قد اندلع ضد جنود الاحتلال،

---

[1] سامي منير عامر: من أسرار الإبداع النقدي في الشعر والمسرح، منشأة المعارف بالإسكندرية، 1987، مصر، ص108.

ويزداد حضور هاجس الثورة وأخبارها بين أفراد العائلة عند ما يقوم حميد بتشغيل المذياع بناء على طلب والده، فتقدم إذاعة الجزائر التابعة للاستعمار رغم سياستها التحفظية والتضليلية مجموعة من الأخبار تبرز انتشار الثورة في مختلف المناطق، كما نكتشف اختلافات في المواقف بين أفراد العائلة[1].

ثم يكتمل الحوار بين حمدان وابنه الأصغر حميد ويدور الحوار بينهما كما يلي:

حمدان: وانت راك تكافح مع خاوتك؟

حميد: هذا هو الشيء حبيتنينخمم فيه مرارا، وعلاش ومن آشعايلتنا راهي بعيدة على الثورة.

حمدان: أنا على كل حال راني نخلص الاشتراك امتاعي.

حميد: وأنا كذلك، ويمكن عمر وتوفيق ثاني هذا ما يكفيش[2].

إن الجهاد من أجل تحرير الوطن من المستعمر الفرنسي يقتضي الكتمان والسرية التامة، وهذا ما نلاحظه من خلال حوار حمدان وحميد فكل منهما محتضن للثورة بل كل فرد من أفراد الشعب ثائر ومناضل بكل أساليبه وإمكانياته التي توجد عنده، وهذا ما نجده عند أخوي حميد فهما لا يبدوان من الثوار، لكن يقومان بتشجيع الثوار للمشاركة في الثورة، كما أن أشغال توفيق في الأمن الفرنسي يجعل عائلته يعيشون جوا من الخوف بل موقفه وعمله يثيران الشك بين أفراد عائلته:

حمدان: على حسابك أنت يلزم كل أفراد الأمة يكونوا يا مجاهدين يا فدائيين، لا لا يا وليدي كاين اللي متكفلين بالسياسية وهذا ملزوم.

حميد: ولكن يا للأسف أحنا ما فعلناش لهذي ولا أخرى أنا مالخدمة للدار وكي نتلاقا بالعسكر يفتشوني، وساعات يصفعوني ومانقدرش حتى نتكلم، عمر من التبارنميخرجش

---

[1] أحسن ثليلاني: المسرح الجزائري والثورة التحريرية، ص176.

[2] عبد الحليم رايس: مسرحيتان أبناء القصبة، دم الأحرار، ص15-16.

وتوفيق هذاك الشرطي عند فرنسا، ومن قال اللي ماراهش يعذب إخوانه في دار الكوميسار.

حمدان: مانظنش يا وليدي على كل حال متعودش هذا الكلام على خوك.

الأم: وزيد منحبش مريم تسمعك راهي تغير على راجلها، وهذا الشيء ما كانش منه[1].

ففي مسرحية أبناء القصبة بدأ مشهدها الافتتاحي بتقديم أحداثها التي تجري في مكان واحد هو دار عربية (دويرة) في حي القصبة العتيق بالجزائر العاصمة حيث تظهر في فناء البيت بعض الأشياء منها: فراش عربي وبساط, ومذياع أما الوقت فهو إحدى الأمسيات الصيفية من سنة 1957.

2-1 العقبات والتعقيدات:

بمجابهة التحدي المبدئي للمسرحية فإن الشخصيات تتحرك خلال حلقات متتابعة تتقلب بهم بين نجاح وفشل وبين أمل ويأس وفي اللحظة التي يبدوا فيها أنها كادت تحقق هدفا أو تصل إلى حالة من الاستقرار المعقول نسبيا، فإن شيئا ما يقطع سياق أحداث المسرحية عليهم قالبا للموازين، ويبدأ في نقلهم إلى طريق آخر غير متوقع، إذ يلتقي المؤلف فجأة في طريقهم مجموعة متلاحقة من الحواجز أو التحديات التي يشار إليها في المسرحية[2].

فأفراد هذه الأسرة يرفضون الاستعمار ويقاومونه كل واحد بطريقته الخاصة، فحميد الولد الصغير معتدل في سلوكه وصريح في اعماله يدعو الى الثورة جهارا أما عمر السكير فإنه ثائرا على نحو آخر، ولا يمكن معرفة أسلوبه الثوري، أما توفيق الأخ المتزن الذي يؤدي وظيفته كشرطي في الأمن الفرنسي ثائر ومجاهد في سرية تامة، هذا التباين في الأفكار والأعمال والتناقض في الشخصيات هو الذي ولد الصراع الدرامي الحي والذي اكسب النص القوة والمتانة.

---

[1] عبد الحليم رايس: مسرحيتان أبناء القصبة، ص16.

[2] سامي منير عامر: من أسرار الإبداع النقدي، ص109.

إن كلام حميد يدل على الإحساس بالتقاعس في النهوض بواجب تحرير الوطن، لمشاركة الشعب في مكافحة الاستعمار، وبالتالي فهو يدين الموقف السكوني الذي يعيشه أفراد العائلة رغم أنهم يدفعون رسوم الاشتراك في جبهة التحرير الوطني، ويطالب بمواقف أكثر حيوية وشجاعة وثورية،وأمامإدانة حميد لجبل والده واتهامه بأنه جبل مستسلم. فانه الوالد ينبري للدفاع عن مقومات وتضحيات الأجداد والآباء قبل ثورة التحرير[1] فيقول:

حمدان: لا لا... على خاطر إذا أنت سميتلي سفينجة والموسيقى والقعدات متنساش بلي من عهد الأمير عبد القادر، وروح الثورة ساكنة في شعبنا يا وليدي قبل ما تتحدث وتستعمل الكلام اللي تسمعوا عند أحبابك طالع شوية تاريخ بلادك ذاك الوقت تسمع بوبغلة وبوقاسي والمقراني في القبائل وبوزيان وأولاد سيدي الشيخ في الصحراء كل الاحزاب الظاهرة والسرية اللي تواجدو في الجزائر قبل وحدتنا هذه في جبهة التحرير لا ياوليدي تتحقق بللي الأجيال اللي كانت قبلك ماكانتش نايمة...الخطب في المنصة، الممثل في المسرح، المغنى باغنية.. محرري الجزائر السياسية واللي كتبو فيهم المقالات... أصحاب المطابع موزعين المناشير إلى آخر كل هذا وكل هذوا كانوا يقوتوا روح الثورة اللي كانت ساكنة في الشعب ومحافظين بغيرة على ذيك النار اللي توصل للنور، واللي شعلت في أول نوفمبر وماتطفاش بإذن الله حتى يوم الاستقلال.[2]

في هذا التذكير تربط المسرحية بين الثورة التحريرية وبين منابعها الأولى مبرزة المساهمات والأدوار القبلية التي أدت إلى تفجيرها. وعندما يعود توفيق من عمله كشرطي في الأمن الفرنسي فإنه لا ينهي عائلته عن مواصلة ذلك النقاش السياسي, ولكنه يطلب منه تخفيض الصوت لأنه يعرف حركة المستعمر وطرقه في التنصت, لقد ظهر الهم والغم

---

[1] ينظر، أحسن ثليلاني: المسرح الجزائري والثورة التحريرية، ص178.

[2] عبد الحليم رايس: مسرحيتان أبناء القصبة، دم الأحرار، ص17.

على توفيق من خلال إجاباته عن أسئلة والديه نكشف بعض الملامح من شخصيته, وخاصة موقفه من الثورة التحريرية[1]:

الأم: توفيق يخي مصرالك حتى شيء مع الخاوة قول؟.

توفيق: (مبتسم) وش تحبي يصيرلي معاهم؟

الأم: منعرف أنا نقول بالك حلفوالي فيك باش تبطل خدمتك يا وليدي إذا هكذا غير بطل منحبش يصيرلك كما المفتش لي قتلوه اليوم.

توفيق: سمعت بيه. هذا انت يا بابا لي تقرالها الجرائد.

الأم: قول يعيش وليدي، ياكمحلفوش فيك.

توفيق: لالا يا يما، موصولوش حتى الهذا ماتخفيش.

الأم: إمالة بطل قبل ما يوصلوا

توفيق: ماتخفيش يا يما هذوا الناس منظمين يعرفوا وش يفعلوا ما همش يقتلوا برك، راهم حتي يحكموا على الإنسان باش يقتلوه.

الأم: وعلاش قتلوا المفتش إمالة لوكان ماشي على الصنعة متاعه ؟

حمدان: ياك فهمتك يا إمرأة.

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

الأم: وانت توفيق تعاون المجاهدين ؟

توفيق: أنا نخدم خدمتي يا يما على كل حال مانيش ضدهم

الأم: ماراكش معاهم.

حمدان: واشنه، ذرك راه في البحث، رجعت من مسؤولين الجبهة باش تسالي هكذا هيا تتوضى تصلي العشاء راهوا فاتك الوقت خلينا نتحدثوا[2].

---

[1] أحسن ثليلاني: المسرح الجزائري والثورة التحريرية، ص179.

[2] عبد الحليم رايس: مسرحيتان أبناء القصبة، دم الأحرار، ص21-22.

رغم إلحاح الوالدين على توفيق وخاصة إصرار أمه بالتوقف عن العمل، إلا أن توفيق يظل متحفظا في الكشف عن موقفه ورأيه الصريح تجاه الثورة، ولا أحد يعرف حقيقته الباطنية التي تمثل الوفاء والإخلاص والولاء لبلده رغم عمله الظاهري للإدارة الفرنسية، أما عمر فتتكشف وطنيته وحماسه تجاه لكن إحساس توفيق اتجاه الثورة يظل فاترا.

كل هذه المواقف والتعقيدات تجعل المتلقي مشدودا بفضوله وخياله الى معرفة الشخصية الفاترة والغامضة التي لم تظهر موقفها العلني من الثورة لأن الجهاد والكفاح يتطلب السرية التامة للعمل الثوري.

3-1 الأزمة والذروة:

نتيجة للصراع في المسرحية وما يحويه في عقبات وتعقيدات فإن الشخصيات المسرحية تنضوي في غمار دوامة متلاحقة من الأزمات المتضاربة قل خطرها أو عظم والتي يشار إليها باسم الذروة[1].

وإذا كانت الشخصيات لا تتطور كثيرا بما يحقق لها الانتقال من حالة إلى أخرى وهذا بحكم جاهزيتها القبلية لاحتضان الثورة والدفاع عنها، ذلك لأن المسرحية تنطلق في بناء حوادثها والثورة قد تفجرت وانتشرت فلم يكن في وسع الكاتب وهو بصدد تصويرها وتمجيدها أن يقدم شخصيات مناهضة لها أو مترددة في خوضها مثلا قبل أن تتطور وتنموا مع الحوادث، فتتحول إلى شخصيات ثائرة، إنما كان عمل الكاتب في تجاه دفع الشخصيات نحو مزيد من التمرد والثورية بمواجهة الاستعمار، وما يقتضي من وراء ذلك من بذل لصور التضحية والفداء، بمعنى أن الكاتب انطلق من ثورية الشخصيات ليدفع بها بواسطة المواقف الدرامية المتوترة نحو مزيد من الثورية.

---

[1] سامي منير عامر: من أسرارا الإبداع النقدي في الشعر والمسرح، ص111.

فتطور الشخصية انطلق من الثورة لينمو داخلها، ولكن الكاتب مارس لعبة الشد والتشويق مع المتلقي فجعل الشخصيات تتحجج بالسرية لتخفي عن بعضها، وبالتالي عن المتلقي حقيقة نشاطها الثوري ولا تكشف حقيقة مواقفها إلا من خلال الحوادث وتطورها فحققت المسرحية بذلك أفضل أنواع الاستكشاف.

ولمعرفة تطور أحداث عائلة حمدان نورد الحوار الذي دار بين توفيق وعمر كما يلي:

توفيق: بركانة من البسالة متاعك هذا الشي نعرفوه ومطلبناش منك خطاب سياسي..

عمر: اوه...انت مكانش اللي يهدر معاك اوزيد لاش متحبش نتكلموا على السياسة لاش تخاف من كاش واحد يبيعك هذا باباك والاخوك والا وعلاش ماتحبش على سيدك لبريفي؟ خفت تاخذوا الاستقلال وما ترجعش كومسار.

توفيق: انعم...لوكان ماجيتش خويا.

عمر: خوك؟ لاش هذوك اللي تديهم لمركز الشرطة ماشي خاوتك؟ وهذوك اللي راهم يموتوا في الجبال ماشي خاوتك والمشاتي التي راهي تتحرق مافيهاش خاوتك وخوتاتك والا واشنه خوك غير اللي ولداتوا يماك؟

توفيق: يكفي عمار ...اسكت[1].

لقد ألقت الثورة التحريرية بظلالها على يوميات أفراد العائلة وما الشك والعداء الذي أصبح ينتاب الإخوة إلا تعبيرا عن رغبتهم في تبني موقف وطني موحد وصريح فقد أصبح الأخوان (عمر وحميد) يتضايقان من تخلفهما عن ركب الجهاد وخاصة أن أخيهما يعمل شرطيا لدى فرنسا, كل ذلك خلق حالة من الشعور بالنقص وتأنيب الضمير فتجلت في صورة شقاق بين الإخوة الثلاثة, وهو ما أثر في نفسية الوالدين وأشعرهما بالألم والعذاب[2]:

---

[1] عبد الحليم رايس: مسرحيات أبناء القصبة، دم الأحرار، ص23.

[2] أحسن ثليلاني: المسرح الجزائري والثورة التحريرية، ص181-182.

الأم :من بطني خرجت الجحيم.

حمدان : معاها الحق كبرناكم وتعذبنا عليكم باش تتكاتفوا في الخير وفي الشر باش تكونوا في صف واحد أمام العدو...

إن المشاهد الأولى من المسرحية تخلق لدى المتلقي حالة من الترقب, فهي تلقي بهاجس الثورة التحريرية على أفراد العائلة, وما يمكن أن يفرضه هذا الهاجس من أسئلة وردود أفعال. فإن مشهد الحضور المفاجئ للمجاهدة ميمي, وطلبها النجدة من العائلة لإخفائها عن عيون العساكر الفرنسيين الذين يطاردونها.

هذا المشهد أوقع العائلة في ارتباك وانتزع منها الموقف الفعلي الموحد, فكأن الثورة مجسدة في شخصية المجاهدة "ميمي" قد لاذت بحماهم, وما عليهم إلا الاختيار, إما احتضانها والانخراط في صفوفها, أو رفض التعاون معها.

ميمي: (من الخارج) الغيث حلو لوجه الله، حلو (حميد يفتح الباب تدخل البنت) راني بين يديكم العسكر راهم ورايا.

حمدان: واش تكوني.

ميمي: أنا مجاهدة والعسكر راهم ورايا.

حميد: عليك اللي قرصوا؟

ميمي: نعم الآن يلحقوا. بالله عليكم خبيوني لوكان يلقوا علي القبض يقتلوني أنا معليهش لكن لوكان يعثروا على هاذ الكواغط اللي راهم في هذا المحفظة تموت جماعة من الأبطال.

توفيق: لاش تبكمتوا وبقيتوا تنظروا في؟ مريم سلفيلها كسوة من كسوتك غاولوا، أما أنت يا آنسة إذا جاو وسألوك أنت نسيبتي غاولوا (مريم تخرج مع ميمي)[1].

[1] عبد الحليم رايس: مسرحيات أبناء القصبة، دم الأحرار، ص25-26.

لقد اختارت العائلة إعلان موقف عملي وفعلي لصالح احتضان الثورة والدفاع عنها حتى إذا ما التحق العساكر الفرنسيون الذين كانوا يطاردون "ميمي" واقتحموا البيت بغلظة وعنف تعكس صورة المداهمات الليلية, تولى "توفيق" محادثتهم منكرا وجود أي مجاهدأو شخص غريب بالبيت, فاستطاع تضليلهم معتمدا على إخبارهم بمهنته كشرطي, انصراف دورية العساكر إلا أن العائلة تمسكت باستضافة "ميمي" فباتت ليلتها معهم وحدثتهم عن الثورة وعن التضحيات والكفاح, فتجلت المشاعر الوطنية في كلام وأفعال كل واحد منهم حتى أن الطفل "حميد" أخبر ميمي صباحا بحلم رآه في نومه فقال لها[1]:

حميد: نمت كلي شاركت مع الفدائيين ورحنا في ستة باش نقضوا على لاكوست أمالة خرجوا فينا العساكر قابلناهم بالرشاشات أنا تقست طحت ولما جاو يلقوا علي القبض فطنتني مريم[2].

إنه حلم يدل على طموح البراءة في التحرر والاستقلال ولذلك يبدوا الخلاص في الثورة ويكسب المجاهدون صفة التقديس والإجلال، هذا ما تكشفه "مريم" في ملاطفتها للمجاهدة "ميمي" صباحا بعد أن قامت من نومها:

مريم: كي ننظر فيك ساعات نستحي ونتأسف وساعات نفتخر بيك.

ميمي: لاش هذا الشيء كامل، أنا كي الناس الكل.

مريم: لا البارح في الليل طار علي النعاس، ولما كان ضوء القمر داخل البيت بقيت مدة طويلة، وأنا نتفرج فيك ماتقدريش تتخيلي شحال كنتي جميلة في نعاسك تقول كان كاسيك نور يمكن عندهم الحق كي يقولوا المجاهد كاسيه النور، ولما يموت تخرج منه رائحة طيبة.

---

[1] أحسن ثليلاني: المسرح الجزائري والثورة التحريرية، ص184.

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

ميمي: يمكن على كل حال الشيء اللي نقدر نأكدهولك هو اللي المجاهد لما يموت بحيث شفت فدائي مات قدامي تظهر ابتسامة على وجه مريم لاش قلتي ساعات تتأسفي لما تنظري لي[1].

يتواصل هذا الحوار الحميمي بين "مريم" و"ميمي" والتي تكشف أن اسم "ميمي" ليس هو اسمها الحقيقي وإنما هو الاسم الحركي فقطمثل اسم قائد المجاهدين "هشام" فلا أحد يعرف من يكون، كما أن ظهور شخصية ميمي في المسرحية يدل على كفاح ونضال المرأة الجزائرية في الدفاع عن الوطن، بينما مريم نجدها تتأسف عن حظها لعدم كونها مجاهدة، وهذا ما تصرح به في حوار بينها وبين المجاهدة.

مريم: نتأسف اللي راني متزوجة، وما نحكمش في نفسي، ونستحي اللي منقدرش نفعل مثلك ونفتخر بيك وبأمثالك اللي راكم مثلتونا أحنا النساء في هذه الثورة وسمعتوا بها كل نساء العالم.

ميمي: مريم تحقي يا أختي بلي الشيء اللي عملتوه البارح واللي راكيقايمة به الآن وحدك يعني كل ما يعني مجاهد وإلا مناضل راك شريكة في العمل وراكي أيضا خدمتي على وطنك.[2]

وبعد انصراف "ميمي" في الصباح الباكر تبدأ الشكوك تراود "مريم" حول المواقف الحقيقية لزوجها "توفيق" وخاصة بعد مساعدته للمجاهدة "ميمي" وكثرة العمليات بقيادة المدعو "هشام". وينتهي الفصل الأول بمحاولة "توفيق" تهدئة زوجته "مريم" ومحو الوساوس من صدرها[3].

غير أن عقدة المسرحية ظلت تسبح حول شخصية توفيق فهو أكبر الأبناء ووظيفته في الشرطة الفرنسية تجعل من علاقته بالثورة والثوار محل تساؤلات وشكوك، وكذلك

---

[1] عبد الحليم رايس: مسرحيتان أبناء القصبة، دم الأحرار، ص34.

[2] المصدر نفسه، ص36.

[3] أحسن ثليلاني: المسرح الجزائري والثورة التحريرية، ص186.

شخصية عمر فهو بطال وسكير كثيرا ما يتخاصم مع أفراد عائلته مما يثير الغرابة في شخصيته ومواقفه.

أضف إلى ذلك شخصية المجاهد الكبير "هشام" الذي يملأ حضوره وسائل الإعلام، ولكن لا أحد من أفراد العائلة يعرف هويته الحقيقية كل هذه التساؤلات ساعدت على تمتين الحبكة ودفع الأحداث نحو التطور والتأزم، ففي المشهد الثاني من الفصل الثاني يعود الطفل حميد مسرعا إلى البيت وهو يسيل بالدماء بعد أن شارك مع المجاهدين في عملية فدائية تلقى خلالها رصاصتين من عساكر الاستعمار في ذراعه الأيمن، ورغم هول الحادثة إلا أن العائلة تتماسك، بل إن مريم تطالب بالزغاريد[1].

الأم: (شاهقة) حميد توخذت فيك يا وليدي؟

حمدان: (يوقفها) يمينة يلزملك الشجاعة حميد مجاهد يروح قبالة للجنة.

مريم: لالة، نساء الجزائر راهي تزغرد على للي يموتولها في الكفاح.

الأم: إيه... إيه عندكم الحق كلامكم صواب[2].

4-1 الحل:

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

وخلال مواجهة العقبات والتعقيدات وبمعايشة الأزمة تقدم الشخصيات المسرحية إلى جمهور المتفرجين خبرة تشابه خبراتهم وتنشأ هذه المعايشة نتيجة لما يشاهده المتفرجون من مغامرات للشخصيات المسرحية,تطابق ما يعانيه المتفرجون, أو تقارب هذه المعاناة,من خلال تداعي المعاني في أهانهم[3].

---

[1] أحسن ثليلاني: المسرح الجزائري والثورة التحريرية، ص187.

[2] عبد الحليم رايس: مسرحيتان أبناء القصبة، دم الأحرار، ص44.

[3] سامي منير عامر: من أسرار الإبداع النقدي في الشعر والمسرح، ص111.

ففي الوقت الذي يخرج فيه توفيق لإحضار الطبيب يدخل عمر حاملا صندوقا صغيرا فوق الطاولة طالبا من الجميع عدم الاقتراب منه، ولا يقطع انشغال الجميع بإصابة حميد إلا طرق عنيف على الباب، فيسود الاعتقاد بحضور العساكر الفرنسيين مما يثير جوا من الخوف والرعب قبل أن تتبين مريم بأن الطارق مجرد بنت تريد مقابلة عمر، وعندما تقابله ينتحي بها جانبا ويعطيها الصندوق الصغير ويخبرها بأن الوقت قد حان لتوصيله فورا[1].

عمر: طيب عند باب الجامع راك توجدلي عسكري واقف شاد في يدو صندوق نتاع الحلوة قوليله كلمة السر، ومدلي له هذا وقولي له ما بقاله إلا وقت قليل باش يوصلها للعسكر.

البنت: حاضر.

عمر: الله يكون معاك[2].

إن الصندوق في الحقيقة يحتوي على قنبلة موقوفة، وهذه البنت مجاهدة نشيطة في فوج "عمر" تتمثل مهمتها في توصيل الصندوق إلى ذلك العسكري المتعاون مع الثورة ليفجرها بدوره في معسكر الاحتلال وهذه إحدى أساليب الكفاح، ولكن العائلة التي لم تكن تعلم شيئا عن النشاط الثوري لابنها "عمر" فبمجرد ما انصرفت البنت راح الأب يلوم ابنه على تصرفاته الطائشة ولم يقتنع الأب بدفاع ابنه عن نفسه دون أن يصرح بحقيقة نشاطه الثوري بل تساءل فقط على سر كراهية عائلته له يشعر انه منبوذ في وسطهم، وبمجرد عودة "توفيق" مرفوقا بطبيب جزائري مسلم يعالج جراح "حميد" تعود البنت مستنجدة بعمر وصندوق القنبلة بين يديها بعد أن تعذر عليها تسليمها للمكلف بتفجيرها إذ وجدته محاصرا من طرف الشرطة والعساكر الفرنسيين بسبب وشاية من احد العملاء، في حين ينشغل الطبيب بعلاج حميد تجد العائلة نفسها أمام ورطة حقيقية ممثلة في هذه القنبلة الموقوتة

---

[1] أحسن ثليلاني: المسرح الجزائري والثورة التحريرية، ص188.

[2] عبد الحليم رايس: مسرحيتان أبناء القصبة، دم الأحرار، ص48.

والتي لم يبق لها إلا عشر دقائق وتنفجر في بيتهم، فيحاول عمر أخذها والجري بها خارج البيت لتفجيرها وسط أي مجموعة من العساكر الفرنسيين حتى ولو كلف ذلك استشهاده، لكن توفيق ينهاه وينبري لتفكيكها لان لديه خبرة عسكرية.[1]

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

عمر: لا ربما ندي معايا أربعة ولا خمسة عسكر.

توفيق: وإذا وقفتها نسلكوا كلنا بالله عليكم بعدوا، بل ادخلوا لبيوتكم أحسن.

مريم: أنا نبقى معاك هذا هبال هذا ياناس العنوا بليس.

الحاضرون: وحنا أيضا.

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

عمر: توفيق بقاو ثلاث دقائق،(سكوت وبعد برهة زمنية يوقف القنبلة).[2]

إن تضامن أفراد العائلة وتماسكهم في مواجهة القنبلة يدل على انخراطهم الكامل في قلب الثورة التحريرية وتوحدهم في مواجهة مخاطرها وبذلهم ما يلزم من تضحيات فداء لحرية الوطن، فإذا كان الموقف الوطني الثوري للابنين (حميد، عمر) قد تأكد، فان شكوك عمر نحو أخيه توفيق قد استفحلت، فراح يطالبه بإعلان موقفه الصريح من الثورة التحريرية حتى عندما طلب الطبيب منهم التبرع بقليل من الدم لفائدة حميد فان عمر قد رفض اختلاط دم أخيه الفدائي بدم أخيه الشرطي.

عمر: أنا برك منحبش دم توفيق يتخلط مع دم خويا حميد.

الحكيم: لاش هذا سيدي إذا مانيش غالط ثاني خوه وزيد المسالة ماهيش ثم يقدر حتى إنسان أجنبي يهدي الدم.

عمر: نعم لكن توفيق ماشي هو اللي قاسمه بالرصاص.

---

[1] أحسن ثليلاني: المسرح الجزائري والثورة التحريرية، ص189-190.

[2] عبد الحليم رايس: مسرحيتان أبناء القصبة، دم الأحرار، ص55.

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

عمر: (ب)

الحكيم: أنت يا السي؟.

توفيق: توفيق...دمي عالمي يا حكيم

الحكيم :طيب انت اللي حاجتي بيك...

عمر: معلوم دائما هو...دائما هو (يذهب و يتبعه حمدان)

حمدان:عمر ألعن ابليس يا ولد (يخرجان)

الحكيم :واش راه واقع يا سي هشام

توفيق: أشت ما تذكرش هذا الاسم من فظلك هنا اسمي توفيق.[1]

فمن خلال فلتة لسان الحكيم نكتشف أن "سي هشام" ما هو في الحقيقة سوى "توفيق" الذي اتخذ من عمله كشرطي قناعا يداري به نشاطه الثوري، وهذا ما ينطبق كذلك على شخصية "عمر" هذا الأخير الذي قام بمصارحة والده وهو يهيم بتوديعه من غير رجعة[2].

عمر: على حسابك يا بابا أنا بديت في الكفاح بعد اليوم اللي جات لينا ذيك البنت وبيتناها عندنا.

حمدان: نظن يا وليدي.

عمر: لالا يا بابا حميد نعم خرج من هنا معاها ورى لها الطريق شافت شجاعته تكلمت عليه جربوه وقبلوه وأنا كنت على بالي أما أنا بابا الخمر اللي كنت نسربه أولا كان يهدئلي أعصابي ومرارا كان الوسيلة اللي كنت نخدم بيها... مرارا شربت مع مفتشين سريين وفي سيارتهم جوزت سلاح (يضحك) كي نتفكر وحد النهار كنت في حانة في نهج مسيكلي بار نشرب مع مفتش وفي السيارة نتاعه كانت قنبلة مثل نتاع اليوم (مفكر) أيه أيه، جازوا من ثم جماعة من الفدائيين لو شافوني من غير شك كانوا يقبضوا علي وعلى

---

[1] عبد الحليم رايس: مسرحيتان أبناء القصبة، دم الأحرار، ص59-60.

[2] أحسن ثليلاني: المسرح الجزائري والثورة التحريرية، ص192.

اللي معايا وتفسد قضية القنبلة... لكن مصادفة أوه في الحقيقة كان المفتش نتاعهم يعرفني[1].

إذن ينتهي الفصل الثاني بانتهاء الطبيب من معالجة "حميد" وعندما كان أفراد العائلة يودعونه ويشكرونه على ما بذله من جهد فإنه يعاود مخاطبة "توفيق" بلقب "سي هشام" فيسمعه "عمر" ويتعرف على الموقف البطولي والوطني لأخيه، وهو ما يجعله يقدم له التحية العسكرية اعترافا وتقديرا ثم يتبادلان النظرات ويتعانقان.

ومع بداية الفصل الثالث نستنتج من حوار الأب مع مريم أن حميد قد زجت به قوات الاحتلال في المحتشد بتهمة جمع المال لصالح الثورة وأن عمر قد رحل ليواصل كفاحه، مما جعل الاستعمار يعتقل توفيق لمدة أسبوع لتستنطقه وتعنقه حتى يعترف بمكان تواجد أخيه عمر.

ورغم ما لحق العائلة من عذاب وأذى فإنها تظهر صبرا وافتخارا بالتضحيات وشعورا بأن أمل التحرر والاستقلال قد قرب أوانه، ثم يأتي إلى البيت شخص يدعي بأنه "ساعي البريد" وهو في الحقيقة مرافق للمجاهد "عمر" سبقه ليستطلع الطريق ويتأكد من أمنه، فيدخل عمر ملتحفا وعندما ينزع اللحاف تظهر الرشاشة التي يحملها، فتستقبله العائلة بشوق.

مريم: (ترتمي بين أحضان عمر) عمر خويا.

عمر: مريم... يما... واش راك بابا؟

حمدان: أنت قولنا واش راك؟

عمر: لاباس راني لاباس غير توحشتكم برك وأنت توفيق لاباس عاودت وجدت قوتك.

توفيق: شوية... شوية.

الأم: عمر خليني نشوفك يا وليدي يظهر لي ضعفت يا وليدي، وقيلة ما راكش تاكل مليح.

---

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

عمر: لالا يما راني مليح.

حمدان: وين راك تسكن... أوه وين راك ترقد؟

عمر: راني عند الشعب يا بابا كل يوم فين لكن هربان[1].

إن هذا الحوار غني بدلالات الاشتياق، وما تأكيد عمر على أنه يعيش في بيوت الشعب إلا دليل على أن الشعب كله قد احتضن الثورة، لقد أدعى عمر بأنه جاء يطمئن على العائلة وعلى أخيه توفيق بعدما أطلق سراحه، فروى له هذا الأخير وحشية الاستعمار في استعمال أقوى وسائل التعذيب، ثم طلب عمر الاختفاء بأخيه توفيق وبعد أن تأتى له ذلك كاشفه بحقيقة سبب زيارته لأن الأمر في الحقيقة يتعلق بمهمة رسمية كلفته الثورة بتنفيذها وهي حماية المجاهد الكبير "سي هشام".

عمر: بعثوني نشوفك، في الحقيقة أمروني نشوف سي هشام.

توفيق: أيواه؟.

عمر: مانيش فاهم كاش عملوا، لكن الجماعة سمعوا بللي ألقاو عليك القبض وسمعوا ثاني اللي طلقوك ولما العلاقات بينك وبينهم راهي مقطوعة بعثوا للناحية اللي أنا فيها وأمروا نجيك أنا بنفسي.

توفيق: يعرفوا بللي مانثيقش في إنسان آخر.

عمر: هاهو المقال.... راهم متحقين اللي طلقوك مؤقتا ويعاودوا يرجعوك مرة أخرى خصوصا ألقاو القبض على شخص يعرفك مليح والأخ هذا أولا ربما ما يحملش العذاب وإذا حمل يحمل وقت قصير لأجل راهم متحقين يعرفك.

توفيق: ما تعرفش اسم الأخ هذا؟

عمر: لالا على كل حال ما هو الأمر، يلزمك (ينظر ساعته) منا على ساعة تكون في باب السينما "دنيازاد" هناك توجد سيارة رقم 010 الجزائر 91 راك توجد فيها أخ يقرا في الجريدة وهو يوصلك لأخ آخر تعرفوا مليح.

---

[1] عبد الحليم رايس: مسرحيتان أبناء القصبة، دم الأحرار، ص70.

توفيق: طيب.

عمر: من غير شك باش تلتحق بالجيش[1].

إن مهمة عمر تتمثل في إنقاذ أخيه توفيق، مما يحيط به من أخطار، رأى أنه من الضروري أن يرحل أخاه توفيق عن منزله، فالاستعمار الفرنسي بعد معرفته الحقيقة لن يضل صامتا، بل يسعى فورا لاعتقاله ومعرفة الحقيقة منه أو قتله وإنهاء أمره، وبينما يتحاور "عمر" و"توفيق" مع بعضهما حتى سمعا طرقا على الباب وظن كليهما أنه الاستعمار الفرنسي جاء للبحث عن توفيق فلم يتردد عمر وقام بتصويب رشاشه تجاه الباب إلا أن توفيق الرجل المتزن أمره بالتمهل، حتى أن يتأكد بالفعل من الطارق وأمره بالاختباء في الطابق الأعلى وأعطى له حلا يسعده إن كان الطارق المستعمر الفرنسي هذا الحل تمثل في قتله كي لا يعتقل من طرف العدو ويقومون بأبشع الطرق والأساليب في تعذيبه للبوح بالحقيقة وأسرار الثورة:

توفيق: عمر (يقف) راني متحقق باللي مانقدرش نصبر مرة ثانية إذا ألقاو علي القبض... أطلق النار على المجموعة لكن أبدأ بيا.

عمر: مانقدرش خويا.

توفيق: هذا أمر[2].

تأكد توفيق من المجموعة التي تتكون من خمسة عساكر بعد فتحه الباب، فتبين أنهم مجاهدون جاؤوا لحماية رئيسهم وقائدهم "سي هشام" هنا تظهر وتتكشف حقيقة عمل "توفيق" ويفضح أمره أمام عائلته بأنه مجاهد ثوري يدافع من أجل وطنه الحبيب لاسترجاع السيادة الوطنية وهذا ما يزيد في افتخار الوالدين "حمدان ويمينة" بولدهما "توفيق" هذا الأخير يقدم اعتذاره لوالديه وزوجته "مريم" عن عدم بوحه بنشاطه الثوري، لأن الثورة تحتم عليه ذلك مع اتخاذ الحيطة والحذر، بعد ذلك تأتي لحظة الوداع، فيودع

---

[1] عبد الحليم رايس: مسرحيتان أبناء القصبة، دم الأحرار، ص73-74.

[2] المصدر نفسه، ص75.

"عمر" أهله ويرحل بينما يستعد "توفيق" للمغادرة أيضا كل ذلك من أجل الدفاع عن الوطن فأمل "توفيق وعمر" أن يلتقيا بأهلهما بعد الاستقلال وأمام عظمة الأولاد البطلان يعبر الوالدان "حمدان ويمينة" في حوار غني بمشاعر الوطنية يحمل معاني الافتخار والاعتزاز لولديهما الحبيبين.

الأم: حمدان راني نحس في شيء عجيب مانيش عارفة إذا يلزملي نفرح ولا نبكي وإلا يلزملي نزغرد.

حمدان: كيما تفعلي مليح يا يمينة لأجل أنت أم والأم مثل الشجرة تثمر وينحولها غلتها يقوتو بيها البشر هذا واجب الأمهات يا يمينة.

الأم :نعم.

حمدان: أوه باش تتحقق اللي راجعين للوراء يعني السعادة ويلزمك تتخيلي شيء باش مثلا تهبطي من الفوقاني وتجي هنا يلزمك تهبطي منين طلعتي هكذاك حنا .. تولد توفيق عمر ثم حميد ولما راحوا راح حميد ثم عمر وراه لاحقهم التوفيق.[1]

إن تشبيه الأب للأم بالشجرة المثمرة لما لها من فائدة وهي استفادة الإنسان من ثمارها الطيبة، فكذلك الأم يمينة أنشأت بين أحضانها عائلة قوية صبورة صامدة أمام المستعمر الغاشم، كل واحد منهم يقوم بمسؤوليته تجاه وطنه، وهذه العائلة كالشجرة المثمرة تدافع عن وطنها من أجل نيل الحرية والاستقلال ولا شيء أعظم من الكفاح عن البلد الأم "الوطن".

فيمينة امرأة صبورة رغم ما يختنقها ويؤلمها من وداع أولادها إلا أنها تواجه الأمر الواقع بكل شجاعة، أما حمدان الأب المثالي كان دوما بجانب زوجته يخفف عنها آلام المصيبة، ويدعمها بكل الأمثال من أجل الصبر والتحمل.

---

[1] عبد الحليم رايس، مسرحيتان أبناء القصبة، دم الأحرار، ص78.

فبعد الوداع والفراق يخرج عمر وهو في طريقه يلتقي مع مجموعة من العساكر الفرنسيين يبلغ عددهم العشرين أو أكثر في أسفل الشارع فيخوض معركة لوحده السبيل الوحيد له، أما الساعي فيتوجه إلى بيت عمر لإخبار أخيه توفيق لما يجري له، فيدور هذا الحوار بين الساعي وتوفيق:

الساعي: كنا هابطين تلاقينا بالشرطة طالعين فيهم اللي باللباس الرسمي وفيهم اللي بلباس عصري في عوض اللي نهربوا عمر فضل يقابلهم بالرصاص وبعثني نخبركم باش نروح[1]

توفيق: وين راه واقع هذا؟.

الساعي: التحت في الربع طريق.

توفيق: وأنت وين بقيت لما كان هو عندنا؟.

الساعي: كنت في راس الزنقة كيما أمرني نبقى نعس هناك.

توفيق: وعلاش معلمتناش ب ...

الساعي: كان أمرني نعس رجال المضلات يا الله سي توفيق يمكن عمر ما يقدرش معاهم هم كثير عشرين تقريب.

توفيق:البليد. كان عارف هو اللي ممنوع عليه يعمل هذا.

الساعي: قال باللي محتاجين لك أكثر منه وزيد محبكش تطيح بين يديهم ويعذبوك مرة أخرى.

توفيق: يبقى دائما راسو خشين. الثورة محتاجة لكل شخص من أولادها.

حمدان: قبل يموت باش ينقذ المسؤول هشام.[2]

يمثل هذا الموقف البطولي استشهاد "عمر" بعد أن تحدى دورية الشرطة فاشتبك معها وضحى بنفسه في سبيل وطنه وابتغاء إنقاذ أخيه "توفيق" الذي ودع أهله, أما الصدر

---

[1] عبد الحليم رايس، مسرحيتان أبناء القصبة، دم الأحرار، ص80-81.

[2] المصدر نفسه، ص81.

الحنون الذي تحن إليه نفوس أبنائها الأم "يمينة" ما عسانا أن نقول عن هذه الأم التي كانت تنصت في ذلك الوقت إلى صوت إطلاق الرصاص حيث شعرت باستشهاد ابنها الحبيب "عمر" ولافتخارها بشهيد الوطن ما عليها إلا أن قامت بإطلاق الزغاريد في مقابل إطلاق الرصاص من طرف الاستعمار، وبعد فترة من استشهاد "عمر" يأتي صديق العائلة "سي عمار" ليصف مشهد استشهاد عمر والطريقة التي استشهد بها، بصفته شاهدا عليه[1]:

سي عمار: إيه 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 ولا ثلاثين وهو وحده، لكن عفريت غير قول عشر دقايق ولا شاد معاهم خسارة خانه الرصاص ولما شاف روحه ماعندوش وين يهرب وقف في وسطهم وضربهم بالرشاش امتاعه بعدما صاح تحي الجزائر تقول حب يموت وما حبش يقبضوه حي حاجيتك يا سي حمدان كان ملتحف كي المرأة على ما يقولوا... سي حمدان راك تسمع فيا؟

حمدان: إيه يا سي عمار راني نسمع ملحف كي المرأة 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 لو كان قبل الثورة كاش واحد قالي أولاد شعبنا يديروا هذا الشيء كنت نكذب.[2]

وبمجرد ما يغادر "سي عمار" وقبل أن يشرع "حمدان" في أداء الصلاة, يتحطم باب الدار ويهجم عساكر المظليين الفرنسيين في مشهد عنيف أوقع العائلة في حالة من الرعب,

---

[1] أحسن تليلاني: المسرح الجزائري والثورة التحريرية، ص199.

[2] عبد الحليم رايس، مسرحيتان أبناء القصبة، دم الأحرار، ص83.

لقد حضروا بحثا عن "توفيق" لقتله أو اعتقاله بعد أن اكتشفوا أخيرا أنه المدعو "سي هشام" لقد أظهر ضابط المظليين غلظة وشدة في استنطاق "حمدان" و"مريم", وعندما لاحظ رفضهما التعاون معه والإجابة عن أسئلته راح يسب ويشتم مستعملا العنف اللفظي والجسدي وبعدما يئس من انتزاع أي معلومة تخص "سي هشام" راح يحاول اغتصاب زوجته "مريم" فدفعها بالقوة داخل غرفتها ولحق بها وحيال هذا المشهد صرخ "حمدان" مخاطبا عساكر المظليين[1]:

حمدان: لا أنتم رجال عمركم ما تصيروا رجال تحقروا زوج نساء وشايب ما نسمحلكمش الرب ما يسمحلكمش...

مريم:(تخرج ممزقة الثياب ملطخة بالدم والسدس بيدها) يموت الأخير منا لكن الجزائر تعيش حرة مستقلة وتطلق عليهم طلقات نارية ثم يطلق عليها النار هي الاخرى.

الأم:توفيق.. حميد بقيتوا انتما ماتنسوش رسالتكم أولادي[2].

بهذه الصيحة التي أطلقتها الأم تختتم مسرحية "أبناء القصبة" والتي جسدت عظمة الثورة التحريرية وشخصت صورة التضحيات والقيم البطولية التي بذلها الشعب الجزائري من خلال هذه العائلة.

2- الصراع الدرامي:

الصراع هو جوهر الموقف الدرامي يتفاعل مع جميع عناصر العمل المسرحي ومقوماته, فيمنحها الحركة والدلالة، ومن ثم لا يمكن أن يكون الصراع الدرامي داخليا فحسب ولا خارجيا تجريديا بل لا مناص من أن يكون حيا بواقع الملابسات والحدث[3].

---

[1] أحسن ثليلاني: المسرح الجزائري والثورة التحريرية، ص200.

[2] عبد الحليم رايس: مسرحيتان أبناء القصبة، دم الأحرار، ص89-90.

[3] محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، د.ط، مصر، 1997، ص571.

فقد حددت الثورة التحريرية القوتين المتصارعتين الأساسيتين على أرض الواقع وهما الشعب الجزائري من طرف والاستعمار الفرنسي من الطرف المقابل ومن وحي هذا الصراع الواقعي مسرحية "**أبناء القصبة**" فهي تحمل إرادة التعبير من أشكال المعبر عنه، ذلك أن موضوع الثورة يعكس إرادة التعبير الشامل لكل نواحي الحياة بمختلف مجالاتها، فهي مسرح الثورة التحريرية كل أشكال الصراع المعروفة في أصول الفن المسرحي ويمكن توضيحه كما يلي:

1-2 الصراع العمودي:

حيث تواجه إرادة الشعب المدفوع بوعي التغيير من أجل الحرية والاستقلال إرادة الاستعمار المكرسة للقهر والاستعباد وذلك انطلاقا من أن هذا الاستعمار قد حل محل الآلهة في الميثيولوجيا اليونانية وفرض على الشعب المقهور دور «بروميثيوس» المقيد في الأغلال بجريمة سرقة النار المقدسة التي تحدى الآلهة من أجلها, وما النار هذه إلا الثورة التي تبلغ بالصراع بين الشعب والاستعمار محل الذروة القصوى فتضع عائلة "حمدان" في مواجهة الاستعمار تراهن على مدى تقبل كل فرد من هذه العائلة الجزائرية لروح بروميثيوس في أعماقها, فتتطور حوادث المسرحية في اتجاه أن تكشف الشخصيات عن موقفها الفعلي من الثورة ودورها الجهادي في مواجهة أشباه الآلهة التي ملأت الأرض استعبادا وبطشا فنلاحظ شعور الأبناء بأهمية النهوض بواجب المشاركة في تحرير الشعب وسرعان ما يتحول هذا الإحساس الى تأنيب للضمير جراء التقاعس[1].

فحلم الخلاص يراود العائلة فيكشف الطفل "حميد" من هذا الطموح في روايته لما رآه في منامه:

[1] أحسن ثليلاني: المسرح الجزائري والثورة التحريرية، ص274.

حميد: نمت كللي شاركت مع الفدائيين، ورحنا في ستة باش نقضوا على لاكوست أمثاله، خرجوا فينا العسكر قابلناهم بالرشاشات أنا نقست طحت ولما جاو يلقوا علي القبض فطنتني مريم...[1]

إن حميد وهو يتقمص روح بروميثيوس في منامه, قد تبددت له الآلهة اليونانية في صورة لاكوست, هذا القائد الفرنسي الذي يعتبر عراب السياسة الاستعمارية في الجزائر القائمة على الاستيطان والاغتصاب والتوسع على حساب الأهالي – كما تسميهم – وكل من يرفض هذه السياسة أو يتحول دونها يكون مصيره الموت أو التشريد والسجن والتعذيب, ومع ذلك فلا مناص أمام بروميثيوس إلا أخذ النار ومواجهة الآلهة, فتبرز المسرحية من الصراع العمودي وتختفي بقيم التضحيات والبطولات وصور الفداء التي تبذلها الشخصيات بإيقاع ملحمي فياض من ذلك ما نلاحظه مثلا في الموقف البطولي الذي خاضه "عمر" لوحده وهو يواجه أكثر من عشرين شرطيا فرنسيا جاؤوا لاعتقال أخيه "توفيق" فضح بنفسه لينقض أخاه في معركة غير متكافئة لا يمكن سير مدلولها إلا من خلال مقاربة روح بروميثيوس التي أصبحت تملأ جوانح "عمر" وغيره من الثوار.[2]

سي عمار: بصح راجل يا سي عمار... هما أكثر منه عشرين ولا ثلاثين وهو وحده لكن عفريت غير قول عشر دقايق ولا شاد معاهم خسارة خانه الرصاص ولما شاف روحه معندوش وين يهرب وقف في وسطهم وضربهم بالرشاش أمتاعه بعدما صاح تحيا الجزائر... تقول حب يموت وما حبش يقبضوه حي... حاجيتك يا سي حمدان كان متلحف كي المرأة على ما يقولوا... سي حمدان راك تسمع فيا ؟

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

---

[1] عبد الحليم رايس: مسرحيتان أبناء القصبة، دم الأحرار، ص34.

[2] أحسن ثليلاني: المسرح الجزائري والثورة التحريرية، ص275.

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

فمسرحية "أبناء القصبة" لا تحسم مواجهة بروميثيوس للآلهة لأنها تخفي بالثورة, بل تخفي بالمواجهة في حد ذاتها وبصور البطولات والتحديات فكان الصراع الدرامي المستوحى من واقع الثورة كان يتنامى ويتطور ويعتني بالحركة داخل البناء الدرامي للمسرحية.

2-2 الصراع الأفقي:

المسرحية كادت أن تغفل الصراع الأفقي تماما، فشخصياتها لديها القابلية منذ البداية لاحتضان الثورة بل إنها تسعى للانخراط فيها ولا تبدي أي اعتراض عليها بل نرى الشخصيات قلقة ومتوترة بسبب تأنيب الضمير جراء الإحساس بعدم الاحتضان الكلي والفعلي للثورة فوجدناها تتسارع إلى الانخراط في الصراع العمودي بعد أن حسمت ومنذ البداية صراعها الأفقي.

2-3 الصراع الديناميكي:

عمل الاستعمار الفرنسي على إخضاع الشعب الجزائري بواسطة سياسة التجهيل التي انتهجتها، فحرم الناس من التعلم –على العكس من ذلك– حصرهم في حالك الجهل كي يضمن تبعيتهم وخضوعهم، ثم شجع الطرقيين ليشرعوا من الدين بعد تحريفه سننا وفرائض تعطى للاستكانة مدلولات العبادة.

فالصراع ضد القدر الأعمى الذي ارتضاه بعض الجزائريين المنخدعين بسلطة النزعة القدرية, وهو ما يعبر عنه الكاتب "عبد الحليم رايس" منبها الى أن الاستعمار ليس قدرا محتوما وأن مصير الشعب الجزائري بين يدي أبنائه أمثال هذا الجيل, إننا نجد عبد

[1] عبد الحليم رايس: مسرحيتان أبناء القصبة، دم الأحرار، ص83.

الحليم يعبر عن هذه الفكرة من خلال حوار الأب "حمدان" مع ابنه "حميد" فيكشف عمق الصراع بين جيل الآباء المشدودين إلى الفتور والقدرية وجيل أبناء المتحمسين للثورة وتحقيق التغيير.[1]

حمدان: يفرج ربي يا وليدي

حميد: يفرج ربي نعم لكن هذا الكلام زمان ياك المثل يقول: تسبب يا عبدي وأنا نعينك. لكن الجيل أمتاعكم ما سببشكنتو لاهيين البعض بالسنتيرة والبعض بالسفنجة والآخرين القصبة والقعدات.[2]

– إن الصراع الديناميكي لا يظهر بعمق في المسرحية نلاحظ ذلك من خلال جواب الأب حمدان عن سؤال ابنه حميد ودفاعه عن كفاح وتضحيات جيل أجداده وآبائه في تلك المقاومات التي خاضوها مع المستعمر الفرنسي وسار على ذلك المنوال جيل 1954.

فهنا يزول الصراع الديناميكي من المسرحية ليأتي مكانه الصراع العمودي حيث تبدي كل شخصيات المسرحية انخراطها الفعلي في الثورةضد الاستعمار الغاشم.

2-4 الصراع الداخلي:

إن عائلة حمدان تواجه الثورة ضد المستعمر الفرنسي، والمسرحية بمجملها ترصد لنا مدى تغلغل الثورة في نفسية وعمق كل فرد، فترسم لنا نشاطهم وأعمالهم النضالية، وتبرز لنا أحاسيسهم ومشاعرهم ثم تشوقنا إلى معرفة موقف كل واحد منهم من الثورة هل ينخرطون، وهذا يعني أن من واجبهم أن يظهر كل واحد منهم موقفه الجهادي، أم لا ينخرط وبالتالي يحس هنا بالخيانة وتأنيب الضمير وفي هذه النقطة بالذات ينهض الصراع الدرامي ويتطور معبرا عن حالة كل فرد من أفراد عائلة حمدان، كما يظهر لنا الكاتب من خلال هذا التطور جوا عن حالة القلق والتوتر الذي تواجهه شخصياته في انسجامها مع ذاتها الجزائرية واحتضان ثورتها.

---

[1] أحسن ثليلاني: المسرح الجزائري والثورة التحريرية، ص294.

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

والملاحظ أن هذا الصراع جسده الكاتب منذ بداية المسرحية ويتمثل في موقف العائلة وفي موقف أفرادها، فيتقاطع هذان الموقفان (الموقف الفردي والجمعي) وتندمج المواقف ليصور الكاتب حالة نفسية واحدة تتجلى من خلال عمق الصراع مع ذات كل فرد نتيجة للتوتر والقلق بل لتأنيب الضمير ويظهر ذلك في حوار حميد مع والده حمدان أمام واجب الانخراط في الثورة.

حمدان: على حسابك أنت يلزم كل أفراد الأمة يكونوا يا مجاهدين يا فدائيين، لالا يا وليدي كاين اللي متكلفين بالسياسة وهذا ملزوم.

حميد: ولكن للأسف أحنا ما فعلناش لهذي ولا لأخرى أنا من الخدمة للدار وكي نتلاقى بالعسكر يفتشوني، وساعات يصفعوني وما نقدرش حتى نتكلم ...

عمر من التبارن ما يخرجش والتوفيق... هذاك شرطي عند فرنسا، ومن قال اللي ما راهش يعذب إخوانه في دار الكوميسار.[1]

إن الصراع مطروح على جميع أفراد عائلة حمدان وذلك باستعمال الكاتب على لسان شخصياته المسرحية ضمير "نحن" كما جاء في الحوار "احنا"، فليس الصراع مطروح على كل فرد لأن العائلة تحمل بين أحضانها وفي طياتها مسؤولية واجب تحرير الوطن، هذا الواجب الذي زرع حالة الشك والريب بين أبناء حمدان الثلاثة "عمر، توفيق، حميد" بل حتى بين مريم تجاه زوجها توفيق، وكذلك بين الوالدين تجاه أولادهم، فكل واحد منهم أصبح يرتاب في موقف بعضهم البعض تجاه المشاركة في الثورة التحريرية، فلا يستطيع أي واحد منهم في الوقت ذاته المجاهرة والبوح بموقفه وبنضاله.

ويبدوا ألم الوالد حمدان واضحا في المسرحية نتيجة فراق أبنائه بسبب الاستعمار الفرنسي، لقد كان يحلم حمدان بأن الثورة هي التي توحدهم وتجمعهم حيث يقول:

---

[1] عبد الحليم رايس: مسرحيتان أبناء القصبة، دم الأحرار، ص15-16.

حمدان: من صغرهم وهما كي القط والفأر جات الثورة قلت تردهم للطريق وتنزل العطف والحنان في قلوبهم لكن بالعكس صاروا هذا يشك في هذا ولدتي العديان يا يمينة.[1]

من خلال الحوار ظل سير الصراع قدما إلى أن وصل إلى ذروة الشك لتظهر في الأخير وينزل إلى منحدر اليقين بتبيان موقف كل فرد.

فالصراع الداخلي زاد توتره بهذا الموقف الثوري والمتمثل في إنقاذ المجاهدة "ميمي" المطاردة من طرف العساكر الفرنسيين استقبلتها العائلة بكل صدر رحب وأنقذتها من همجية المستعمر الفرنسي، فهذا الموقف الثوري المفاجئ ازداد في حدة الصراع الداخلي كما نرى ذلك في غيرة "مريم" من شجاعة وإخلاص المجاهدة "ميمي" لوطنها ومواجهتها للمستعمر الفرنسي رغم خطورة ذلك الموقف، فمريم نبت في نفسها حب المشاركة في الثورة بل أصبح باديا عليها حيث تقول:

مريم: نتأسف اللي راني متزوجة، وما نحكمش في نفسي، ونستحي اللي منقدرش نفعل مثلك ونفتخر بيك وبأمثالك اللي راكم مثلتونا احنا النساء في هذه الثورة وسمعتوا بيها كل نساء العالم.[2]

رأينا من قبل رغبة مريم في المشاركة في الثورة التحريرية إلا أن مانعا يبعدها عن الانخراط باعتبارها أنها متزوجة من توفيق الذي يعمل كشرطي عند فرنسا فهي ليست حرة، فتعبر عن أسفها وانحدار رغبتها.

فموقف مريم يشوقنا في معرفة حسم الصراع الداخلي فباتخاذها موقفا ما يطرأ تغير بحياتها بل يعصف بكيان العائلة بل بتوفيق خاصة إلا أن هذا الموقف تداخل مع إصابة حميد من قبل الشرطة الفرنسية وحضور الطبيب لمعالجته، وصراع عمر مع أخيه توفيق بتبرع هذا الأخير بدمه لينقض أخاه حميد إلا أن عمر وباعتقاده الخاطئ لا يريد أن يختلط دم الخيانة بدم الجهاد والنضال في عروق المكافح حميد:

---

[1] عبد الحليم رايس: مسرحيتان أبناء القصبة، دم الأحرار، ص25.

[2] المصدر نفسه، ص36.

عمر: أنا برك ما نحبش دم توفيق يتخلط مع دم خويا حميد.[1]

لقد وفق كاتب المسرحية في جعل شخصيات المسرحية تنموا فنيا مع تطور أحداث الثورة التحريرية واندفاع شخصياتها نحو المزيد من الثورة للدفاع عن وطنهم، فالأحداث جميعا تتطور نتيجة لأحداث الثورة وتصاعدها، وبالتالي يحدث انفعال وتفاعل بين شخصيات المسرحية، هذا الأخير ناتج عن تطور الصراع، فعائلة حمدان المتمثلة في الشعب الجزائري المكافح من أجل وطنه تظهر المسرحية هنا صراعين متوازيين هما:

الصراع العمودي ضد المستعمر الفرنسي والصراع الداخلي المتمثل في عمق كل فرد من العائلة، أي أن الصراع الأول المتمثل في الشعب الجزائري ككل أي عائلة حمدان، والصراع الثاني متمثل في كل فرد من أفراد الشعب الجزائري هذا الأخير الذي ينطبق على كل فرد من أفراد عائلة حمدان وفي كيان العائلة ذاتها قدم الكاتب نموذج وطني نضالي تمثله عائلة حمدان ومن خلال احتضانها للثورة وإظهار المواقف الجهادية بواجب تحرير الوطن الجزائري من قيد المستعمر الفرنسي.

II- الحوار المسرحي:

راهن عبد الحليم رايس على استعمال اللهجة الشعبية الجزائرية، وفي تبريره لهذا الاختيار يقول مؤلفها: (لقد أردنا أن يكون مسرحنا مسرحا متفتحا ومفهوما من كل شعبنا، فإذا نحن استعملنا التعبير العامي، وهذه المواضيع فلكي نكون مفهومين، واليوم لا نكتفي بمكافحة الاستعمار، كما هو الحال قبل الثورة بل إننا نتحدث أيضا عن حياة الشعب بوضوح، ولهذا نعتبر مسرحية "**أبناء القصبة**" تطورا طبيعيا لمسرحنا الذي كان بالنسبة إلينا شكلا من أشكال الكفاح ضد الاحتلال). [2]

فالمسرحية من وحي التزامها بتصوير واقع الثورة قد جعلت الحوار المسرحي الذي يجري على لسان الشخصيات حوارا واقعيا بسيطا في ألفاظه وتراكيبه, قريبا من

---

[1] عبد الحليم رايس: مسرحيتان أبناء القصبة، دم الأحرار، ص59.

[2] أحسن ثليلاني: المسرح الجزائري والثورة التحريرية، ص346.

واقع المحادثة اليومية التي تجري بين الناس في واقع الحياة، وخاصة من حيث سهولة العبارات ووضوح معناها.

إن أكثر ما يلاحظ في لغة المسرحية استلهامها للألفاظ والعبارات الشعبية الجزائرية مثل: (الخاوة، الرجولة، الجبهة، تشقى...إلخ).

كما نلاحظ نبذها للكلمات الفرنسية، فرغم شيوعها على الألسن إلا أن المؤلف استعاض عنها بكلمات عربية فصحى مثل: (القنبلة، المفتش السري، السياسة، المحتشد، الخائن، الفدائيين، الكفاح، الرشاش، الإنسانية...إلخ).

وبشكل عام فإن القاموس اللغوي المستعمل في المسرحية معبر عن أجوائها الثورية نابض بإيقاع الحروب والمعارك، فهو قاموس قوي يتناغم مع طبيعة الصراع والمواقف الدرامية التي عبرت عنه، فتميزت اللغة بقوة وقسوة حتى لتكاد تخلو تماما من الألفاظ والعبارات الرقيقة، ولا غرو في ذلك فقد فرضت الثورة إيقاعها على الحوار المسرحي، فجاء منسجما مع طبيعة الشخصيات, معرفا بها ومعبرا عن أفكارها ومشاعرها في صدق وواقعية إلى درجة جعلت الكاتب ينطق كل شخصية بلسانها الواقعي، وقد بالغ ذلك إلى أن جعل العساكر الفرنسيون يتحدثون باللغة الفرنسية عندما يداهمون بيت حمدان.[1]

Sergent : (silence puis de hors) larmée – ouvrez – police – ouvrez nom de la loi (silence) – ouvrez ; police

Tewfik : voila ; voilajarrive (il ouvre la porte ; les soldats entrent)

Sergent : les mains on lair tout le monde … on est la personne qui est entrée ici ?

Tewfik : qui cherchez – vous ?

Sergent : vos papiers ?

Tewfik : vous permettez que je baisse les mains ? je suis de la police

Sergent : ah ! montez –moi cela (tewfiksexecute et lui montre les papiers)[2]

---

[1] أحسن تليلاني: المسرح الجزائري والثورة التحريرية، ص347.

[2] عبد الحليم رايس: مسرحيتان أبناء القصبة، دم الأحرار، ص27.

وفي مثل حالة العساكر الفرنسيين كان بإمكان الكاتب أن يوحي إلى المتلقي المستمع من خلال بعض الكلمات أو الإشارات بأنهم عساكر فرنسيون ثم يجعلهم ينطقون باللهجة الشعبية الدارجة وكذلك النقد موجه إلى شخصية توفيق، فمع ما يمثله من رمز ثوري سياق للحديث معهم باللغة الفرنسية لأن الواقعية في المسرح ليست واقعية مادية ولا محاكاة حرفية للواقع.[1]

ومن بين مميزات المسرحية الحوار هذا الأخير الذي ينتج عنه عدة وظائف سواء ما تعلق منها في بناء الحبكة أو الكشف عن الصراع، وهذا ما نلاحظه في مسرحية "**أبناء القصبة**" الذي اتسم حوارها بالحيوية والانفعال بين الشخصيات ومساهمته في بناء الحدث وتطور المواقف الدرامية من موقف لآخر متبعة أسلوب الحكي في سردها لمختلف الأحداث فوجدنا أخبار المعارك والمواجهات والمسامع الحركية وغيرها من أخبار الثورة في حوار سردي يجري على لسان شخصياتها، ويظهر ذلك من خلال الحوار الذي جرى بين "الساعي"و"توفيق" في شكل سردي يروي فيه "الساعي" اشتباك "عمر" مع أفراد شرطة المستعمر الفرنسي الغاشم:

الساعي: سي توفيق.

توفيق: واش كاين لاش رجعت؟

الساعي: راك تسمع فالرصاص؟

توفيق: إيه.

الساعي: هذا عمر.

الحاضرون: آه.

[1] عبد القادر القط: من فنون الأدب المسرحية، دار النهضة العربية، د.ط، بيروت، لبنان، 1987، ص27.

الساعي: كنا هابطين تلاقينا بالشرطة طالعين فيهم اللي باللباس الرسمي وفيهم اللي بلباس عصري في عوض اللي نهربوا عمر فضل يقابلهم بالرصاص ... وبعثني نخبركم باش تروح.

توفيق: وين راه واقع هذا؟

الساعي: التحت في الربع طريق.

توفيق: وأنت وين بقيت لما هو كان عندنا؟

الساعي: كنت في راس الزنقة كيما أمرني نبقى نعس هناك.

توفيق:وعلاش معلمتناش ب ...؟

الساعي: كان أمرني نعس رجال المضلات ياالله سي توفيق يمكن عمر ما يقدرش معاهم هم كثير عشرين تقريب.[1]

إن طغيان الجانب السردي في مسرحية "**أبناء القصبة**" يبدوا ظاهرا، وذلك من خلال المسمع الذي حضر فيه "سي عمار" إلى منزل عائلة "حمدان" وبدأ يروي لهم حدث استشهاد ابنهم "عمر" بصفته الشاهد الفعلي ساعة وقوع الاشتباك واستشهاد "عمر".

فمن خلال استعمال الكاتب للحوار السردي والذي يتعاقب مرة بعد مرة في المسرحية يجعل شخصياتها تقدم وصفها وملاحظاتها وشهاداتها على كل الحوادث التي تجري في الوسط المحيط بها.

أما إذا عدنا مرة أخرى إلى مميزات الحوار، والذي قلنا عنه أنه تميز بالحيوية والتفاعل مع مختلف الصراعات الحركية نجده يتسم بالقصر وسرعة الإيقاع في تسلسل وترابط وتكامل مما يسهل ذلك في تطوير الحوادث من حدث لآخر وبناء حبكة محكمة، حيث تحول الصراع من داخل عائلة "حمدان" وتوجيهه عموديا نحو الاستعمار الفرنسي.

---

[1] عبد الحليم رايس: مسرحيتان أبناء القصبة، دم الأحرار، ص80-81.

III- التشخيص:

إن التزام المسرح الجزائري بتصوير الثورة التحريرية وتمجيدها قد فرض عليه النهج الواقعي في رسم الشخصية وعرضها، فجاءت الشخصيات جزائرية محضة, تحمل كل أبعاد ومميزات الإنسان الجزائري في تلك الفترة، بل إن رايس يتحدث عن وجود حقيقي وفعلي لكثير من شخصيات المسرحية فشخصية "ميمي" وهي أولى المناضلات اللواتي برزن على الساحة النضالية، فتاة واثقة من نفسها, هادئة ورقيقة إنها "جميلة بوحيرد" كما عرفها الكاتب رآها كما عرف أيضا كل من "مريم" و"يمينة", أما شخصية عمر فهو "عبد الحليم رايس" نفسه, والذي يؤكد أنه لم يقدم المجاهد كشخصية مجرد قوية[1].

إن البعد الثوري النضالي هو أكثر ما يميز الشخصيات فالوالد "حمدان" يحث أبناءه على الاتحاد والالتفاف حول الثورة، والأم "يمينة" تكاد تسمو إلى رمز الوطن، أما الابن الأكبر "توفيق" فإنه يظهر في البداية موظفا في الشرطة الفرنسية، قبل أن نكتشف في ذروة المسرحية أنه "سي هشام" المسؤول عن الثورة في المنطقة, إنه يبدوا شابا واعيا هادئا وكتوما يخفي حقيقة نشاطه الثوري حتى عن والديه وزوجته "مريم"، مما يدل على سرية العمل الثوري، وهو نفس التكتم الذي طبع شخصية الابن الأوسط "عمر" فهو شاب يظهر في البداية عصبيا متشاجرا بطالا وسكيرا قبل أن نكتشف مع تطور الحوادث أنه مجاهد يشرب الخمر ويرتاد الحانات حتى يتمكن من مخالطة المسؤولين الفرنسيين وتمرير الأسلحة في سياراتهم، أو وضع القنابل الموقوتة في مراكزهم العسكرية، كما نراه شجاعا يلتحف كالنساء ليخفي هويته عن العساكر ويستشهد في موقف بطولي، حيث يفضل التضحية بنفسه لينقذ أخاه "توفيق" من قبضة الشرطة الفرنسية.

---

[1] أحسن ثليلاني: المسرح الجزائري والثورة التحريرية، ص310.

كما استهوى النشاط الثوري حتى الطفل "حميد" الذي انخرط فيه بعد أن استبق المجاهدة "ميمي" ليستطلع لها الطريق، ثم إصابته برصاص الاستعمار في اشتباك كان فيه برفقة المجاهدين وأخيرا سجنه في محتشد أقامته إدارة الاحتلال, وهكذا راهنت المسرحية على تجند كل أفراد العائلة خلف الثورة, مبرزة دور الأبناء فيها، لأنهم يمثلون عنصر الشباب في الأمة[1].

فكل اسم من أسماء الشخصيات يحمل التعبير عن فئة معينة:

الأب "**حمدان**": بسيطا يمثل فئة الآباء يتصف بصفات الصبر والشجاعة، فكان كثير الصبر على المحن والشدائد التي لحقت بأسرته، مفتخرا بأولاده.

الأم "**يمينة**": رمزا للوطن الذي نضحي من أجله وتبقى أرضه شاهدة على شهدائها الأبرار والتضحيات التي قاموا بها من أجل نيل الحرية والاستقلال

"**توفيق**": شاب يجسد القناع والشخصية المغطاة التي يرتديها بعض الموظفين في المصالح الاستعمارية لحجب عملهم الثوري وإبعاد التهم عنهم.

الفتى "**عمر**": يمثل فئة البطالين المتسكعين والمتشردين بل المهمشين في الشارع، لكن تسري في عروقهم دم الأخوة، وحب الوطن، فيتحدون الاستعمار بمواقف بطولية تبقى شاهدة عليهم.

شخصية "**حميد**": طفل بريء مناضل يمثل فئة الطفولة ونضالهم ضد الاحتلال الفرنسي وما يقومون به من جهد رغم براءتهم للتضحية في سبيل الوطن

شخصية المجاهدة "**ميمي**": ترمز إلى كفاح المرأة الجزائرية ومشاركتها في الثورة.

شخصية مريم تمثل فئة النساء ونضالهم في الثورة، فكل هذه الشخصيات بل الفئات شاركت في الثورة الجزائرية بكل ما تملك من أجل أن تبقى الجزائر حرة مستقلة.

---

[1] ينظر، أحسن ثليلاني: المسرح الجزائري والثورة التحريرية، ص311-312.

ومن مميزات الشخصيات المتواجدة بالعائلة مثل: "ميمي" و"البنت" و"الساعي" من فئة الشباب التي تتميز بالقدرة على مواجهة معظم الصعاب لطبيعة البنية أو البعد الجسدي الذي يتلاءم مع العمل الثوري، وبقية الأعمال التي يمكن أن تتكفل بها هذه الفئة للمواجهة الاستعمارية الظالمة فقد تحمل تلك الشخصيات إضافة إلى عمقها الثوري صفات الشجاعة والتحدي والتضحية في سبيل الحرية والاستقلال.

إلا أننا نجد التناقض الكبير في الصفات التي مثلت شخصيات الاستعمار الفرنسي كالعساكر والشرطة والمظليين قد تميزت بالغلظة والوحشية والفضاضة والعنف، وقد تجلى ذلك بوضوح في المسمع الأخير من ختام المسرحية.

إن الكاتب في عرضه للشخصيات قد استطاع تقديمها واضحة مألوفة بالنسبة لنا متناسقة في أفعالها و تصرفاتها, فقد جعل مثلا مسؤولية الثورة على عاتق توفيق الابن الأكبر, في حين أسند وظيفة استطلاع الطريق للطفل حميد فحقق بذلك تناسبا فنيا بين كيان الشخصية و دورها في الثورة, كما استطاع إعطاء شخصية عمر بعدا دراميا جعلها شخصية جذابة.

كما أن بطولة الفرد في المقاومة ليست بطولة فردية وإنما تنسجها الجماعة في وحدة وصراع لا ينتهيان[1].

وهذا ما لاحظناه في المسرحية حيث غابت الشخصية البطلة أو المحورية, فالبطولة كانت جماعية انطلاقا من قيام كل شخصية بدورها النضالي فظهر نوع من التناسق و الانسجام بين الشخصيات, فالمسرحية تصور بطولة الشعب الجزائري بمختلف شرائحه و فئاته.

[1] غالي شكري: أدب المقاومة، دار المعارف، د.ط، القاهرة، مصر، د.ت، ص236.

الخاتمة

من خلال دراستنا لموضوع البنية الدرامية لمسرحية أبناء القصبة لعبد الحليم رايس يتبين لنا بأن المسرح هو فعل محاكي يؤديه ممثلون.

والمسرحية تتكون من الفكرة والشخصيات والحبكة والصراع إضافة إلى الحوار وتعتبر عملية إخراجها مسؤولية المخرج باعتباره مترجماً للعمل الأدبي، والمسرحية في الحقيقة تصنع إخراجها بنفسها يكفي أن يكون المرء يقظا.

كما تعتبر الشخصية مادة أساسية ورسمها يتطلب مهارة كبيرة فهي وسيلة نقل الحوار إلى المستمع، وتتطلب المسرحية مهارة كبيرة في صياغتها ابتداءًا من المقدمة حيث يتم التعريف بالشخصيات والمكان والزمان تليها مرحلة عرض الصراع وتشكيل العقد والوصول إلى الذروة الرئيسية يأتي بعد ذلك الحل, ويلعب الحوار أهمية بالغة قياسا بالعناصر الأخرى.

وبصدد الحديث عن المسرح ومكوناته الفنية تطرقنا إلى المسرح الجزائري باعتباره فنا أدبيا تأسس مع المقاومة الجزائرية في ظل استعمار فرض على شعبه ثقافة المَحو والتجهيل لهذا نجده قد تفاعل حقاً مع الجبهة إلى الخارج هروبا ليُسمع الثورة صوتها .

ولهذا تعتبر مسرحية أبناء القصبة لعبد الحليم رايس نموذج للمسرح الشعبي الناطق باللهجة العامية الجزائرية، وكان الهدف من تقديمها كما عبر مؤلفها هو أن يبرز للرأي العام الوطني حقيقة المعركة التي كانت تخوضها الجزائر ضد المستعمر الفرنسي، أما بقية النتائج التي يمكن استخلاصها من المسرحية تكمن في :

- الإنسان بغريزته الإنسانية يرفض الثورة والاستعمار بمختلف ألوانه، وهذا هو الشعور الذي كان يطغى على كل فرد من أفراد الشعب الجزائري.
- الإحساس بالواقع وما يسوده من عنف ويأس يؤدي بالضرورة إلى المقاومة وإعلان الثورة من أجل الخروج من ذلك الجو المسيطر والمستعبِد من طرف المستعمر.
- الجهاد والكفاح في سبيل الوطن يتطلب الكتمان والسرية التامة لا التفاخر.

وما يمكن قوله على مسرحية "أبناء القصبة" أنها قد بلغت مستوى عالي في تمثيل الثورة الجزائرية، ولعل ذلك مرده إلى تجربة الكاتب في التأليف المسرحي قبل اندلاع الثورة، وهذا ما جعل هذه الأعمال تقوم بدور السجلات التاريخية للثورة لما تتميز به من وصف حي وتفصيلي لها، فمسرحية أبناء القصبة بلغتها الواقعية وشخصياتها الشعبية ونضالها الجهادي فهي الوثيقة التي ستبقى رمز لأعمال الفنانين المسرحيين والكُتاب المبدعين في مشاركتهم لتحرير الوطن.

قائمة المصادر والمراجع

☒ المصادر:

1. عبد الحليم رايس: مسرحيتان أبناء القصبة ودم الأحرار، دراسات ونصوص من المسرح الجزائري، ع02، منشورات المعهد الوطني العالي للفنون المسرحية، برج الكيفان الجزائري، نوفمبر 2000.

☒ المراجع:

2. أحسن ثليلاني: المسرح الجزائري والثورة التحريرية، دار الساحل، د.ط، الجزائر، 2013.

3. أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، د.ط، الجزائر، 2011.

4. أحمد منور: المسرح الجزائري، بدايته وتطوره، مجلة ثقافات، أغسطس، 1999.

5. جان بياجة: البنيوية، ترجمة عارف منيمنة وبشير، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط3.

6. جان بياجة: البنيوية، ص8، وكذا زكرياء إبراهيم: مشكلة البنية، دار مصر للطباعة، د.ط، د.ت.

7. حفناوي بعلي: الثورة الجزائرية في المسرح العربي [الجزائر نموذجا]، محافظة المهرجان الوطني للمسرح المحترف دط، الجزائر، 2008.

8. سامي منير عامر: من أسرار الإبداع النقدي في الشعر والمسرح، منشأة المعارف بالإسكندرية، 1987، مصر.

9. سليمان أحمد الطاهر: النسق الإشكاليات والخصائص، مجلة جامعة دمشق، مج30، ع3+4، 2014.

10. صالح لمباركية: المسرح في الجزائر، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع، ط2، الجزائر، 2007.

11. الطيب دبة: مبادئ اللسانيات البنيوية دراسة تحليلية ابستمولوجية، جمعية الأدب للأساتذة الباحثين، 2001.

12. عبد القادر القط: من فنون الأدب المسرحية، دار النهضة العربية، د.ط، بيروت، لبنان، 1987.

13. علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، المجلس الوطني للفنون والآداب، الكويت، 1999.

14. غالي شكري: أدب المقاومة، دار المعارف، د.ط، القاهرة، مصر، د،ت.

15. كلود ليفي ستراوس: الأنثروبولوجيا البنيوية، ترجمة: مصطفى صالح، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، د.ط، 1977.

16. محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، د.ط، مصر، 1997.

17. مخلوف بوكروح: المسرح والجمهور دراسة في سوسيولوجية المسرح الجزائري ومصادره، مطابع حسناوي، الجزائر، 2002.

18. نور الدين عمرون: المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، شركة باتنيت، ط1، باتنة، 2006.

فهرس المحتويات

شكر وعرفان

مقدمة ..... أ-ج

مدخل

الإرهاصات الأولى للمسرح الجزائري

الفصل الأول

مفاهيم في البنية والنسق والنظام

أولا- مفهوم البنية Structuralisme 10

ثانيا- مفهوم النظام 11

ثالثا- مفهوم النسق 12

رابعا- نشأة المسرح الجزائري 14

خامسا- خصائص المسرح الجزائري 17

الفصل الثاني

البنية الدرامية لمسرحية "أبناء القصبة"

لعبد الحليم رايس

تمهيد 21

I- الحبكة 24

1- البناء الدرامي 24

1-1 المشهد الافتتاحي 24

1-2 العقبات والتعقيدات 26

1-3 الأزمة والذروة 29

1-4 الحل: 34

2- الصراع الدرامي: 44

2-1 الصراع العمودي: 45

2-2 الصراع الأفقي: 47

2-3 الصراع الديناميكي: 47
2-4 الصراع الداخلي: 48
II- الحوار المسرحي: 51
III- التشخيص: 55
خاتمة 59
قائمة المصادر والمراجع 62
فهرس المحتويات
ملخص الدراسة

تم بحمد الله

ملخص:

لعل مسرحية "**أبناء القصبة**" بلغت مستوى عال في تمثيل الثورة الجزائرية هذا من جهة، ومن جهة أخرى تميزت بوصف حي وتفصيلي لها، من خلال لغتها الواقعية وشخصياتها الشعبية ونضالها الجهادي، والموضوع يطرح إشكالية تتمحور حول المسرح في بنيته الدرامية من حيث تشكيله وأبعاده الفنية والجمالية بين العرض والتطبيق، من خلال العناصر المشكلة للخطاب المسرحي: الفكرة والشخصيات والحبكة والصراع إضافة إلى الحوار.
الكلمة المفتاحية: "البنية، الدرامية، مسرح، عبد الحليم رايس، أبناء القصبة"

Résumé:

la pièce théâtrale " **les fils de la Casbah**" à apparemment atteint un niveau haut dans la représentation de la révolution algérienne d'un côté ; de l'autre côté elle se caractérise par une description vive et bien détaillée à la révolution à travers son langage reàliste ; ses personnages populaires et son Djihad militantiste . L'objet de la pièce évoque une problématique qui s'est axée sur le théâtre dans sa structure dramatique de part sa forme et ses dimensions artistiques et esthétique entre l'exposition et l'application à travers les éléments qui constituent le discours théâtral : l'idée ; les personnages ; l'intrigue; la lutte et en plus le dialogue.
Mots-clés: "Structure, Dramatique, Théâtre, Abdel Halim Rais, Fils de la Kasbah"